

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ІКОНИ КНЯЖОЇ ДОБИ НА СТОРІНКАХ НОВОГО ВИДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Упродовж останніх десятиліть мистецька культура княжої доби української історії привертає усе більшу увагу дослідників, проте в цьому наростаючому інтересі ікона все ще посідає скромніше місце. Повсюдно панує переконання про майже цілковиту втрату найдавніших українських ікон, з яких нібито мали вціліти винятково поодинокі, насамперед молодші зразки. Дошкульну порожнечу пробували заповнити віднесенням до української спадщини поодиноких найдавніших об'єктів, збережених на території Росії¹. Проте це робиться здебільшого в неприпустимій для науки манері категоричного імперативу, без докладнішого вивчення “спірного” матеріалу, що не тільки виводить проблему поза загальновизнаний науковий контекст, а й послідовно дискредитує саму ідею пошуку української спадщини на відповідному напрямі. Поширення мистецької продукції старокиївського кола на північних та північно-східних теренах Київської держави, де згодом склалася новіша російська традиція, підтверджено згідним переказом писемних джерел та оригінальних пам'яток. Однак для вивчення конкретних фактів та автентичних зразків найдавнішої мистецької культури Росії у їх старокиївських генетичних пов'язаннях поки зроблено вкрай недостатньо, найактивніші в її опрацюванні російські дослідники у такій роботі зі зрозумілих міркувань не найбільше зацікавлені.

Про найдавнішу ікону – княжих часів – в Україні досі написано вкрай недостатньо. На початках вивчення національної традиції вона, зрозуміло, була малодоступною. За так званої “радянської доби” подібний інтерес, делікатно кажучи, “не заохочувався” й не міг набути належного розвитку. Нові умови останнього двадцятиліття виявилися продовженням попередньої ситуації внаслідок дії “людського фактора”. З цього огляду вельми показовим сприймається калузьке авторство розділів про ікони кінця X – першої половини XIII та другої половини XIII – першої половини XVI ст. найновішого видання багатотомної “Історії українського мистецтва”². Васілій Пуцко належить до знаних дослідників середньовічного мистецтва християнської традиції. Як одинокий серед численних російських фахівців

¹ Див., наприклад: *Овсійчук В. А.* Український живопис X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 47–106.

² *Пуцко В.* Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 657–674, 925–950.

із проблем мистецької культури Середньовіччя він немало пише про українську спадщину від княжих часів до XVIII ст., тому його запрошення видається оправданим. Проте водночас не можна не відзначити, що ані в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, провідній науковій установі відповідного профілю в Україні, ні, зрештою, в Україні загалом видавці з головної академічної установи не віднайшли кандидата для укладення огляду одного з центральних аспектів національної мистецької традиції доби Середньовіччя...

Залучений російський автор знаний з численних, переважно невеликих за обсягом оглядових статей з різних аспектів історії української мистецької культури княжої доби, пізнього Середньовіччя та Нового часу, друкованих не лише в Україні, а й Росії та інших країнах. Частина з них присвячені іконам. Викладені погляди й стали основою відповідного розділу "середньовічного" тому нової "Історії українського мистецтва". Сам поданий текст нерідко буквально відтворює фрагменти давніше опублікованих праць. За такого підходу про глибші концептуальні пропозиції, звичайно, не йшлося. Виклад не виходить поза жанрову практику огляду поодиноких пам'яток й відкликання до аналогічних фактів і явищ візантійського та російського культурного кола не без очевидного відсторонення від контексту історично-культурних проблем української традиції. Внаслідок цього він достатньо віддалений від ширших узагальнень та висновків, що заздалегідь применшує його значення у ролі академічного синтетичного огляду відповідного етапу історії зазначеного напрямку національної мистецької культури. Окрім того, повторення власних давніших викладів (в українській літературі нерідко сприйнятих із застереженнями, а то й очевидно дискусійних), виразне акцентування особистої позиції автора супроводить недостатня увага до найновіших відкриттів і здобутків українських дослідників у вивченні найдавнішої спадщини національної іконописної практики. Внаслідок цього видання покликане стати підсумковим синтезом актуального стану уявлень про найважливіші й найпоказовіші аспекти історії національної культури, в одному з центральних розділів виявляється тільки перебільшеною пропозицією суб'єктивної позиції автора, в багатьох важливих моментах немало застарілою щодо актуального стану відповідного напрямку вітчизняної науки.

За не чисельності спадщини княжої доби при вивченні історії української ікони неминуче зростає значення інших складових синтетичного знання, насамперед писемних відомостей, матеріалів про організацію професійної творчості та її майстрів. Однак ці важливі аспекти, неодмінне доповнення синтетичних уявлень про традицію та широкий спектр її індивідуальних особливостей, не привернули належної уваги й фактично опинилися поза викладом. Внаслідок цього погляд на ікону як явище української культури виявився неоправдано звуженим, наперед відстороненим від окремих безперечних здобутків актуального стану історично-мистецьких досліджень в Україні. Виклад також зведено до очевидної переваги огляду поодиноких пам'яток коштом інших можливих аспектів

синтетичного осмислення ікони як культурного досвіду в його широких різнобічних як внутрішніх, так і зовнішніх зв'язках.

У зазначеному контексті показове вже перше речення запропонованого огляду: "Християнське образотворче мистецтво прийшло на Русь разом із самим християнством, мабуть, уже в другій половині IX ст. як один із наслідків кирило-мефодіївської місії" (с. 657). Хоча конкретних відомостей про поширення кирило-мефодіївської традиції в Україні надалі небагато, її присутність – пряма чи опосередкована – в основах українського християнства та українського відгалуження релігійної мистецької культури східнохристиянського світу не підпадає під сумнів. Однак наведена цитата "недобачає" іншої, набагато важливішої для тогочасного досвіду безпосередньої візантійської складової християнського синтезу в Україні. Обстоювати її присутність і дію, звичайно, не випадало б. Відсутність бодай згадки про неї у вступних формулюваннях красномовно засвідчує наскільки запропонований "синтетичний огляд" далекий від об'єктивного висвітлення усїєї повноти реального історичного процесу. Обов'язок максимально можливого показу явища фактично виявляється замінений "приватизованими" суб'єктивними розмірковуваннями з опущенням показових аспектів історичного мистецького синтезу при мимовільному "забутті" важливих, іноді навіть і визначальних для поодиноких явищ сторін традиції, які з тих чи інших причин не удостоїлися "ласкавого погляду"³.

Вивчення початкового періоду розвитку іконопису в Україні неминуче стикається з дошкульною малочисельністю оригінальних пам'яток та писемних джерел. Внаслідок цього викликає необхідність реконструювати епоху становлення традиції насамперед за пізнішими переказами та скупими джерельними свідченнями, вдаючись до ретроспекції та аналогій. Проте за таких умов випадає бути винятково обережним, оскільки пізніші матеріали, очевидно, не здатні замінити втрачених оригіналів. Неоправданим видається також запропонована у другому абзаці думка, нібито джерелом християнського мистецтва України мала бути книжкова мініатюра (с. 857). При цьому автор твердить про мистецтво найдавніше, хоча поданий контекст виразно вказує на період щойно після запровадження християнства як державної релігії за святого Володимира Великого. Про давніші часи в тексті не йдеться зовсім, хоча не випадало б дискутувати, що в основі старокиївської релігійної мистецької культури періоду після Володимирового хрещення лежала не "книжкова мініатюра", а власна достатньо розбудована традиція тривалої попередньої доби, якої автор чомусь волів не побачити зовсім, неодмінно примножена актуальним візантійським

³ Зазначену особливість тексту В. Пуцка вперше показано на прикладі викладу про немало визначальну для класичної пори середньовічної мистецької історії західноукраїнського регіону спадщину українського Перемишля: *Александрович В.* Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання "Істо-

рії українського мистецтва" // Церковний календар 2012. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2011]. – С. 138–162.

* "Пропозиція" сприймається яскравим прикладом поверхово запозиченої з чужої практики "уподобаної цитатки", не дивлячись на її однозначну абстрактність й ціл-

досвідом. Інший, зовсім неприйнятний для початкового контексту мистецтва старокиївської традиції момент – твердження буцімто “обов’язковою у візантійському храмі в цей період стала вівтарна огорожа (темплон), прикрашена кількома рядами ікон, а пізніше перетворена в іконостас” (с. 658). Виклад покликаний переконати в чинності подібної норми також в Україні. Однак про темплон із “кількома рядами ікон” для візантійського, як і для українського мистецтва епохи твердити не доводиться. Український матеріал із Життя святого Алімпія Печерського (текст укладено на початку XIII ст., розповідь передає ситуацію зламу XI–XII ст.) засвідчує винятково “п’ять великих ікон Деїсуса”⁵, а “ряди ікон” в українських темплонах знані фактично щойно від XVI ст. Проте автор увірував і здатний переконувати інших у розвинутому ансамблі ікон у зоні передвівтарної огорожі уже на початках української релігійної мистецької культури. Відзначаючи зображення Христа Вседержителя в бані та “Моління” “на тріумфальній арці” (sic!)⁶ київського Софійського собору, він навіть ствердив: “Ці образи, доповнені зображеннями архангелів, апостолів і мучеників, також могли прикрашати вівтарну огорожу” (с. 658). Для чого було так “зашифровувати” звичний для пізнішого часу склад молитовного ряду й що повинно доводити побутування його розширеної версії уже так рано – гадати не доводиться. Принаймні вказаний Триморфон Софійського собору та два загальновідомі іконних зразки теми з Успенського собору Московського Кремля (Москва, Державна Третьяковська галерея, далі – ДТГ) та залишок третього в “Золотоволосому ангелі” (Санкт-Петербург, Державний Російський музей, далі – ДРМ)⁷ вказують на побутування цієї вихідної версії ядра складу ікон у зоні передвівтарної огорожі ще й із початком XIII ст. Новіші дослідження доводять збереження умовно генетично виведених від софійського Триморфону пізніх реплік у мистецькій практиці українських земель ще й XVIII ст.⁸ Однак цього аспекту значення софійського взірця не зауважено. Поза увагою виявилися й окремі важливі повідомлення Києво-Печерського патерика про малярство в монастирі й глуха, проте цілком виразна вказівка на діяльність у монастирі за часів святого Алімпія Печерського й інших малярів, тобто вже окремого середовища⁹. Це не тільки найрані-

ковиту непридатність для прикладення до старокиївського контексту.

⁵ *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки). – Київ, 1931. – С. 10.

⁶ Йдеться про Триморфон, насправді вміщений на арці конхи апсиди, див.: Софья Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин. – Киев, 1971. – Ил. 12, 13.

⁷ *Лазарев В. Н.* Иконы XI–XIII веков // *Его же.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – Москва, 1983. – Ил. 6.

⁸ *Александрович В.* Київський Софійський собор: маловідоме, невідоме та не зауважене в історії // *Історія і суспільствознавство в школах України: теорія та методика навчання.* – 2011. – № 5. – С. 38–39. Пор.: *Його ж.* “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 12–14.

⁹ *Александрович В.* Святий Алімпій Печерський – перший віднотований джерелами український маляр // *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках.* Матеріали міжнародної наукової кон-

ші джерельні перекази до історії відповідного аспекту національної мистецької традиції¹⁰, а й унікальне свідчення про початки виняткового для української історії, усе ще недооціненого мистецького середовища Києво-Печерської лаври¹¹. У тексті В. Пуцка святого Алімпія Печерського відзначено побіжно, винятково через бездоказове віднесення до доробку митця званого пізнішого “Воплочення” (Ярославська Оранта) з соборної церкви Спаського монастиря у Ярославлі (ДТГ) (с. 663).

З оригінальних раннях ікон на сторінках огляду, звичайно, присутні лише поодинокі шановані візантійські зразки, насамперед Вишгородська “Богородиця” (у молодшій російській традиції Владівірська), до якої 2000 р. долучилася Холмська чудотворна ікона Богородиці (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей). Перша з них фігурує як “Елеуса” (с. 664), хоча відповідне поняття ще в 1975 р. визначено як епітет Богородиці, присутній практично при всіх знаних варіантах її іконографії¹². Поширення візантійських ікон в Україні за княжої доби було доволі активним й не так давно його свідчення зібрано разом¹³. Тому природно очікувати в огляді підсумку відповідного аспекту контактів. Проте увагу В. Пуцка зосереджено не на

ференції 1–2 жовтня 2001 р. – Київ, 2002. – С. 12.

¹⁰ Найдокладніший їх огляд див.: *Александрович В.* Святий Алімпій Печерський... – С. 8–19.

¹¹ *Александрович В.* Святий Алімпій Печерський... – С. 19. Пор.: *Його ж.* Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть // Пам’ятки України: історія та культура. – 1997. – Ч. 3. – С. 76–80.

¹² *Tatič-Djurič M.* Eleousa. A la recherche du type iconographique // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* – 1976. – Bd. 25. – S. 259–267. До контексту української традиції цей висновок впроваджено: *Александрович В.* Ікона Богородиці Страстної 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. 28. Останню з них В. Пуцко вперто співвідносить із гаданою іконою київського Федорівського монастиря, нібито перенесеною до Холма. В аналізованому тексті з цього приводу вміщено одну з “не прочитаних” й тому незрозумілу фразу: “Немає жодних підстав припускати пізніше походження холмської ікони з київського Вотчого монастиря, перед якою молився незадов-

го до своєї мученицької смерті 1147 року князь Ігор” (с. 664). Відзначений момент “піфійського викладу” належить до прикмет авторського стилю – у своїх текстах він плутається постійно. Див., наприклад: *Александрович В.* “Богородиця Десятинна” – де міф, а де історична реалія // *Ruthenica.* – Київ, 2007. – Т. 6. – С. 323–330. Проте вже неодноразово наголошено засвідчене літописом знищення відзначеного на сторінках літописного оповідання образу у знаній пожежі Холма. Підсумок відповідних розмірковувань див.: *Його ж.* Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2009. – Вип. 13–14. – С. 38–72. Аналіз літописного повідомлення провадить до висновку, що безпідставно “дискусійна” втрачена холмська ікона, найправдоподібніше, походила з Володимира, де у знаному місцевому монастирі святого Федора перебувала сестра князя Данила Романовича Феодора, яка, за свідченням літопису, подарувала цю ікону: там само. – С. 57.

¹³ *Этингоф О.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – Москва, 2005.

конкретних об'єктах, а на відображенні в українській спадщині чинника візантійської залежності з послідовним наголошенням спрощення високих взірцевих зразків. Показово, зокрема, що не визнано ідентифікованої у новіших дослідженнях старокиївської ікони Богородиці Пирогощої (с. 667), від шанування якої виводиться унікальна для східнохристиянського світу українська іконографія Покрову Богородиці¹⁴ як одне з найприкметніших явищ національної релігійної мистецької культури. Приставши до знаного насамперед за Вишгородською іконою перенесення поодиноких об'єктів з українських земель до північної та північно-східної околиці Київської держави, В. Пуцко послідовно перевів мову з пам'яток власне українських на найстарші ікони, збережені в Росії, відвівши саме їм головне місце в огляді, оскільки за переконанням автора від початку XII ст. "...розвиток іконопису можна простежити лише на творах, що історично пов'язані з північними і північно-східними регіонами Русі" (с. 667). Причому, серед відібраного матеріалу навіть не пробували виділити й окремо відзначити зразки з вірогіднішою українською метрикою чи принаймні правдоподібніше тісніше пов'язані з Україною – про щось подібне не йшлося взагалі. За такого підходу не дивує запропонований підсумковий, втім, ні до чого не зобов'язуючий висновок щодо не без надмірних зусиль залучених ікон, збережених на території Росії: "Згадані ікони відображають шлях розвитку давньоруського іконопису X – першої половини XIII ст.". Його продовжує визнання: "...історія найдавнішої пори руського іконопису цілком адекватно відбиває етапи широкого творчого засвоєння візантійської мистецької спадщини та її прилучення до християнської європейської культури" (с. 674). Попри безперечний мовний курйоз із формулюванням, що виник внаслідок неухважності в останній цитаті (згадане тут "прилучення до європейського досвіду" стосується, звичайно, не візантійської, а давньоруської культури), цілком очевидно, що над особливостями власне української традиції, до чого мала б зобов'язувати нагода, В. Пуцко не замислювався зовсім. Природно для російського автора акцентовано "руський" контекст, який знаним зусиллям зозуленяти в чужому гнізді цілковито відсунув притаманний історії українського мистецтва ракурс викладу, в багатьох моментах фактично поставивши його поза запропонованим оглядом. "Руськість" у вигляді "російськості" з неприкритим імперського зразка новішим її домінуванням над українським заступила прикметні особливості мистецького синтезу, насамперед становлення власної іконографічної традиції. Поширення ікон святих Антонія та Феодосія Печерських, Бориса і Гліба, папи Климента, вироблення найдавнішого варіанта укладу Покрову Богородиці як самостійні здобутки нової у візантійському колі культури навіть не згадані. Не підлягає сумніву, що саме ці виразно "позавізантійські", самостійні в самих їх основах фактори відіграли першопланову роль у становленні й зміцненні тривалий час усе ще "молодого" старокиївського відгалуження

¹⁴ Найдокладніше про неї див.: *Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії*

українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 38–81.

релігійної мистецької культури візантійського світу. Усі розпрацьовані й утверджені на старокиївському ґрунті найпоказовіші осягнення національної традиції, які вигідно вирізняють її серед “молодих” слов’янських версій культури східнохристиянського кола, в запропонованій синтезі опинилися поза увагою. Над ними задомінували “звичні”, апробовані в давніших статтях калузького автора, віддавна засвоєні підходи, подані не без очевидного “*nihil novi*”. Внаслідок так розвинутої “вірності самому собі” текст виявився достатньо рутинним “повторенням засвоєного завдання”. Прикметне для української історії останніх десятиліть (відколи стало “можна”) широке відкриття найдавнішого мистецького доробку й показових особливостей старокиївської традиції та її дії у мистецькій культурі найближчого наступного періоду текст відобразив надто скромно. Назагал, як це не видається дивним, він насамперед відтворює очевидно сумнівні здобутки українських “надтопатріотів”, готових відібрати “рішуче геть усе від Росії”. Тільки відповідний “успіх”, природно для калузького автора, має “рідне” триколірне забарвлення, посилене стійким призвичаєнням не зауважувати усього, що “...не может быть, потому что... не может быть никогда”.

Неподільне домінування російського начала при осмисленні української дійсності найпоспідовніше виявила прийнята в томі періодизація, за якою час до середини XIII ст. визнано “великокняжим” періодом, тоді як далі до середини XVI ст. панує винятково фантастичний для української дійсності “період удільних князівств”. “Новотворці” не схильні були зауважувати очевидної абсурдності такої пропозиції у її зіставленні з українською дійсністю від XIV ст., як і кричущого незнання української історії під дахом провідної інституції Національної академії наук, як і того, що “робиться” на відповідному напрямі хоча б у найближчих колег із розташованого поверхом вище Інституту історії України НАН України. За такого самовідданого перекраювання історії на окремих мистецьких її напрямках спрацьовано ще більше. Прийнята хронологія княжої доби насамперед розділила один із найяскравіших і найсамобутніших епізодів української історії – Галицько-Волинське князівство часів князя і короля Данила Романовича та його винятково яскраву мистецьку культуру, знану насамперед за холмським літописом князя¹⁵. Вона ніяк не вписується до уже відзначеної “улюбленої і рідної” російської схеми: “Поступальний розвиток сакрального мистецтва в XIII ст. був перерваний монгольською навалою, яка значною мірою відокремила те, що було створено за нових умов. Навіть великі духовні осередки з досвідченими майстрами відчули наслідки катастрофи. Звичайно, культурна діяльність остаточно не припинилася, але посилилась її ізольованість від провідних мистецьких центрів християнського світу, насамперед Візантії” (с. 925). Галицько-волинська дійсність після 1241 р. та фонд ікон, немало з яких дотепер із різних причин не побачено, рішуче заперечують таке сприйняття, позначене очевидним цілковитим розходженням запропонованого трактування історії із самою історією.

¹⁵ Найдокладніший аналіз поодиноких її аспектів див.: *Александрович В.* Мистецькі сюжети... – С. 38–72.

Не можна погодитись й зі ствердженою на початках огляду малярства другої половини XIII – першої половини XVI ст. самотністю для київської спадщини другої половини століття знаної ікони Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська (ДТГ) (с. 925). Обстоюючи її традиційне датування близько 1288 р., В. Пуцко використовує як аргумент “аналіз живописної техніки”, відкликаючись до підсумкових за походженням міркувань, викладених у науковому каталозі збірки (с. 926). Зазначений текст, однак, єдиним конкретним аргументом на користь традиційного датування пропонує застосування кольорових висвітлень з самотньою аналогією у знаній новгородській іконі святого Іоана Ліствичника зі святими Георгієм і Власієм (ДРМ)¹⁶. Водночас рубрика каталогу про історію атрибуції викладає й немало відмінні погляди поодиноких дослідників. Вони доводять, що “загальноприйнята” дата підтримується насамперед колективною “змовою”, а ще більше – знаною “всесильною” інерцією призвичаєння¹⁷. Новіші ж відкриття у спадщині українського малярства середини – другої половини XIII ст. формують уявлення про цілком відмінну не лише стилістику, а й напрям еволюції самої традиції відповідного часу. З-поміж них враховано тільки фрагмент із вибраними святими з церкви святого Миколая у Яворі (НМЛ) та Дорогобузьку ікону Богородиці Одигітрії (Рівненський обласний краєзнавчий музей). Проте навіть уже саме звернення до них обох здатне перекреслити переконання про ізольованість мистецького процесу другої половини століття від Візантії. Однак, перебуваючи в колі оригінальних зразків, автор, здається, встиг забути сумнівний власний “загальнотеоретичний здобуток”, тепер уже послідовно наголошуючи візантійський контекст українського малярства. Правда, при зверненні до нього на прикладі одного з найяскравіших зразків – Дорогобузької ікони акцентовано улюблені в залученому арсеналі поняття спрощення та архаїзацію взірця (с. 927), що надалі виявляється провідним мотивом обговорення української спадщини в її стосунку з високою взірцевою традицією. Прикладом архаїзуючих тенденцій, до яких додано ще й “фольклоризовану іконографію”, далі подано найдавнішу українську ікону Покрову Богородиці (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ) (с. 928). Щодо неї в оглядових статтях висловлювалися досить відмінні міркування – аж до “відкриття”... нового малярства на давній дошці¹⁸. Докладніше вивчення

¹⁶ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – С. 72.

¹⁷ В українській літературі нове датування вперше підтримано: *Александрович В.* Святий Алімпій Печерський... – С. 18. Новіше зіставлення аргументів на користь раннього датування див.: *Його ж.* 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.

¹⁸ *Пуцко В.* “Богородиця Десятинна” – міф чи історична реальність? // *Ruthenica.* – 2006. – Т. 5. – С. 162. Пор.: *Gębarowicz M.* Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (*Studia z Historii Sztuki.* – Т. 38). – Wrocław etc., 1986. – S. 141. Таку можливість категорично заперечують відомі опубліковані

показало в ній перемишльську останньої третини XIII ст. копію холмського оригіналу 40–50-х років із послідовним спрощенням вимови елітарного взірця¹⁹. Водночас встановлено стилістичний зв'язок “Покрову” зі згаданим тур'янським фрагментом. Опрацювання цього сліду привело до відкриття незауваженого досі окремого явища як “мініатюрного” стилю, до оригінальних прикладів якого належить також опублікована 2005 р. “Свята великомучениця Параскева з історією” з церкви архангела Михаїла в Ісаїях (НМЛ)²⁰. Вони укладають не ідентифіковану донедавна найстаршу збережену групу західноукраїнських ікон²¹, що випереджує свою молодшу протилежність – відкриту із впровадженням до наукового обігу Дорогобузької “Одигітрії” та подальшим дослідженням зразків цього напрямку малярства унікальну для позабалканського світу українську версію монументального стилю ранніх Палеологів.

До Дорогобузької ікони калузький автор звертався неодноразово, проте прийнятого від початку датування близько 1300 р. не змінював і не уточнював. Інакше було зі сприйняттям та інтерпретацією стилістики. Зіставлення поодиноких висловлювань засвідчує поступове наростання відзначеного акцентування архаїзації та спрощення²². “Улюблена і дорога”

матеріали про її реставрацію з докладним описом стану авторського малярства та його перемалювань перед розкриттям. Див.: *Александрович В.* “Богородиця Десятинна” – де міф, а де історична реальність // *Ruthenica*. – 2007. – Т. 6. – С. 333–335. Пор.: *Його ж.* Покров Богородиці. – С. 96, 106.

¹⁹ *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 177–178. Холмський родовід ікони підтверджено: *Його ж.* Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андронові поблизу Кобрини // *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. – Львів, 2011. – Вип. 20: *Actes testantibus*. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71.

²⁰ Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. – [Львів, 2005]. Пор.: *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*. – Львів, 2006. – № 4(9). – С. 91–93. Цієї та інших відкритих останнім часом з-поміж не лише найдавніших, а й молодших українських ікон В. Пуцко в аналізованому огляді не врахував.

²¹ *Александрович В.* Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // *Княжа доба: історія і культура*. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 154–179; *Його ж.* Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю” – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // *Княжа доба: історія і культура* (див. у цьому випуску).

²² *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*. – Луцьк, 2003. – Вип. 10. – С. 17; *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; *Його ж.* Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // *Волинська ікона: дослідження та реставра-*

концепція явно переважає над реаліями самої пам'ятки, оскільки складна багатопланова техніка моделювання й виняткове для усієї східнохристиянської спадщини за багатством та різноманітністю використання золота в орнаментах й при відтворенні одягу ніяк не стикується з поняттям архізації, вимагають очевидного уточнення й докладнішого опрацювання самого терміна. Родовід унікальної стилістики дорогобузького образу потребує дальших пошуків, проте навіть на актуальному етапі осмислення очевидно, що церква Дорогобузького монастиря зберегла один із найвищих під фаховим оглядом зразків відповідної творчості для усього східного християнства. Найновіші дослідження переконують, що це був власне напрям, попри нинішню малочисельність прикладів, у тогочасній дійсності достатньо широкий, зі своїми видозмінами, нерідко достатньо віддаленими від вихідного аристократичного константинопольського першовзірця. До такого висновку схиляє насамперед впроваджена до наукового обігу у 2007 р. "Богородиця" з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ)²³. Проведене вступне дослідження у контексті переосмислення найдавнішої спадщини західноукраїнського малярства підводить до висновку, що вона назагал відтворює стилістику дорогобузької реліквії, однак на скромнішому фаховому рівні, засвідчуючи більше поширення відповідного малярського напряму в тогочасній мистецькій практиці українських земель та ширший контекст самого явища²⁴. Ісаївська "Богородиця" виявляється єдиним для української спадщини оригінальним зразком цього малярства, синхронним образів Дорогобузького монастиря як вихідній "взірцевій" моделі цього відгалуження національної мистецької практики.

Найважливішим продовженням віднайдення дорогобузької реліквії стало власне сформоване від середини 1990-х років усвідомлення того, що вона відкриває цілий напрям західноукраїнського малярства кінця XIII – першої половини XIV ст., репрезентований більшою групою як оригінальних пам'яток, так і новіших реплік втрачених автентичних зразків. Таке переконання склалося при вивченні ікон архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві й святого Георгія з церкви святого Миколая в Тур'ї (усі – НМЛ)²⁵. За ними та іншими зраз-

ція: 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.

²³ *Гелитович М.* "Богородиця Одигітрія" з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам'ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збір-

ник. – Вип. 15: Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 41–46; *Її ж.* "Богородиця Одигітрія" з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові. – 2008. – № 6(11). – С. 138–141.

²⁴ *Александрович В.* Відкриття... – С. 174–176.

²⁵ *Його ж.* Ікони першої половини XIV століття "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – 1998. – Т. 236. – С. 41–75; *Його ж.* Тур'ївська ікона святого великому-

ками відповідного кола й вироблено висновок про активнішу роль цього малярського напрямку в мистецькій практиці західноукраїнського регіону перед серединою XIV ст.²⁶ В. Пуцко, звичайно, не міг не знати цих ікон. Із запропонованим передатуванням останніх із перелічених зразків він погодився: “Отже, мова вже не про дві-три невеликих ікони, і наявний матеріал дозволяє робити не лише спостереження, але так само припущення і певні висновки”²⁷. Попри безперечне прийняття групи ікон, які репрезентують українську версію монументального стилю ранніх Палеологів, жодна з них зокрема, як і явище загалом, в огляді, написаному для “Історії українського мистецтва”, навіть не згадані. Одиноким – і лише частковим – винятком став віднесений до другої половини століття “Архангел Михаїл з діяннями” з церкви святого Миколая у Стороні на Дрогобиччині (НМЛ), пригаданий, однак, не в контексті малярства монументального ранньопалеологівського родоvodu, а “найдавнішою серед збережених” ікон “житійного” зразка (с. 932). Втім, таке визначення уже застаріло, оскільки згадана ісаївська “Свята великомучениця Параскева з історією” випереджає сторонянський приклад однозначно і немало. З огляду на наведене визнання 2004 р., відсутність найяскравішого окремого явища українського іконопису княжої доби – власної версії монументального малярства ранньопалеологівської стилістики не випадає сприймати інакше, як свідоме, а, отже, – цілеспрямоване опущення. Звичайно, не випадало б розвивати “детектив” на тему чому це зроблено, проте спеціально прикладене зусилля очевидне. Як наслідок перша половина XIV ст., ставши завдяки відкриттю зазначеної групи ікон винятково цікавим і багатим продовженням традиції найбільшого піднесення за умов середини – другої половини попереднього століття, виявилася суцільною “темною плямою”, наївна “рукотворність” якої не зупинила калужького автора перед її проголошенням.

Втім, одна з пам’яток відповідного кола уже давно користується особливою увагою В. Пуцка. Ще в 1976 р. він без аргументації датував знану ікону Богородиці з Покровської церкви в Луцьку (НХМ) початком XVI ст.²⁸ Їй відтоді в різних варіантах вперто тиражує свою пропозицію, уточнивши надалі датування на подане і в аналізованому тексті “близько 1500 р.”. Хоча

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

²⁶ *Його ж.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 25–31; *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. 275–277.

²⁷ *Пуцко В.* Про церковне малярство України XIV ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2004. – Львів, 2004. – Кн. 2. – С. 514.

²⁸ *Пуцко В. Г. Г.* Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. Український середньовічний живопис. *Ukrainian Medieval Painting*, Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // *Russia Medievalis.* – 1978. – Vol. 5.1. – S. 248 (“выполнена под воздействием классических образцов московской иконописи зрелого XV в. и, скорее всего, может быть датирована началом 1500 г.”).

на тверде переконання “за всіма стилістичними ознаками” (с. 930) вона нібито тяжіє до вказаного часу, насправді нічого спільного з уже чималою групою тодішніх ікон Богородиці луцька не має. Нещодавно знана російська дослідниця Енгеліна Смірнова переконано наголосила її закоріненість у стилістиці кінця XIII ст.²⁹ Як уже неодноразово була нагода вказати, насправді йдеться про об’єкт другої чверті XIV ст. із виразними пізніми ремінісценціями монументального стилю ранньопалеологівського зразка³⁰.

За такого підходу перша група українських ікон, як загальноприйнято досі вважали, мала б походити щойно з другої половини XIV ст., проте у В. Пуцка вона теж виявляється невеликою і неповною щодо впровадженні дотепер до наукового обігу спадщини. Монументальне “Преображення” (відтворене у стані перед розкриттям³¹) з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (НМЛ) виразно продовжує стилістичні прикмети раннього малярства зрілих Палеологів зразка мозаїк та фресок константинопольського монастиря Хора 1316–1321 рр., тому не може бути старшим від другої половини XIV ст.³² й перелічувати пропоновані датування “на потребу”, звичайно, немає сенсу. Тим більше, що уважніший аналіз стилевих особливостей не тільки “твердо” вписує ікону в другу половину століття, а й пропонує їй яскраву аналогію у знаних нині насамперед за головою Христа з композиції “Воскресіння – Зішестя до аду” фресках собору святого Іоана Богослова в Луцьку³³. З цього зіставлення стилістика бусовиського “Преображення” постає прикладом однієї з окремих течій українського релігійного малярства другої половини XIV ст.

Інший, уже давніше знаний за конкретними зразками, проте так само недооцінений напрям відкрито із впровадженням до наукового обігу у 1935 р.³⁴ ікони святого Георгія з церкви Собору святих Йоакима і Анни у Станілі (НМЛ). У 1995 р.³⁵ до неї додано іншу версію композиції з церкви Перенесення мощів святого Миколая у недалекому Старому Кропивнику

²⁹ Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко-Волынского 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. 14–15.

³⁰ Александрович В. Мистецтво... – С. 24–25; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 286.

³¹ Репродукцію розкритої ікони див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 33; Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – Іл. 29.

³² Найдокладніше про нього див.: Петрушак П. И., Свенцицкая В. И. Икона

“Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станьля // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. – Москва, 1992. – С. 213–223.

³³ Александрович В. “Музейне” відкриття”... – С. 11–12.

³⁴ Zaloziecki W. R. Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Theologischen Akademie in Lemberg // Byzantinische Zeitschrift. – 1935. – Abb. 1.

³⁵ Александрович В. Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемисьльське малярство XIV–XV століть // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 169, приміт. 201. Вперше репродукована: Його ж. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студи-

(Львів, збірка “Студіон”). Їх справедливо відзначено як переказ про “певну локальну іконографічну традицію”. Проте її не співвіднесено з історичними візантійським джерелами в малярстві періоду торжества ісихазму й не доповнено ще одним українських зразком, яким є впроваджена до наукового обігу 1981 р.³⁶ й достатньо давно вже співвіднесена з обома “Святими Георгіями”³⁷ “Свята великомучениця Параскева зі сценами історії” з придорожньої каплиці в Кульчицях (Львівська галерея мистецтв). Разом вони утворюють окреме виняткове для власне позавізантійського ареалу явище релігійної мистецької культури східнохристиянського світу, виявляючись важливим свідченням якнайтісніших візантійських контактів мистецтва Галицько-Волинської держави й за нових історичних умов другої половини XIV ст.³⁸ Проте в аналізованому огляді згадано тільки “Георгіїв” й винятково в контексті іконографічних аналогій через вилічення поодиноких ікон.

Закінчують огляд спадщини іконопису княжої доби два абзаци, присвячені іконам “житійного” зразка на прикладі згаданих “Архангела Михайла” з церкви в Стороні та “Принесення Марії до Храму”³⁹ з церкви у Станілі (с. 932–933). Новіші відкриття, яких автор взяв до уваги, не лише “розширюють” проблему, а й, як уже відзначено, виводять (зазначена ікона святої великомучениці Параскеви з церкви в Ісаях⁴⁰) поза контекст XIV ст. До попереднього століття відсилає й вказаний перемишльський протограф ікон святого Миколая з історією. Не тільки поки не сприйнята в контексті малярської культури XIII ст., а й давно впроваджена до наукового обігу (див. вище) кульчицька ікона святої великомучениці Параскеви засвідчують ще одну недооцінену прикметну особливість української іконографії відповідного зразка – поширення ікон із скороченим історичним циклом. У зіставленні з іншими національними традиціями східнохристиянського культурного кола воно видається однією зі своєрідних прикмет української мистецької культури⁴¹.

тів у Львові // Пам’ятки України: історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 13.

³⁶ Олеський замок. Путівник. – Львів, 1981 (іл. не нумеровані). Новіші репродукції див.: Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2007. – С. 15; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – Іл. 93.

³⁷ Вперше такий погляд разом із передаванням запропоновано: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 40–41.

³⁸ *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. 1029–1049.

³⁹ Давніша література здебільшого подавала сюжет як Стрітєння, зазначено тему встановив і обгрунтував: *Майоров О.* Галиць-

ко-волинський князь Роман Мстиславич: володар, воїн, дипломат: У 2-х т. – Біла Церква, 2011. – Т. 2: Політична та культурна спадщина, родина, династія. – С. 439–449. Те ж: *Его же.* Русь, Візантія, Західна Європа. Из истории политических и культурных связей XII–XIII вв. (*Studiorum Slavicorum Orbis.* – Т. 1). – Санкт-Петербург, 2011. – С. 383–391.

⁴⁰ Датування XIII ст. запропоновано: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю”... (див. у цьому томі).

⁴¹ В. Пуцко не зауважив цієї прикметної особливості української версії ікон відповідного зразка й у присвяченій їм невеликій спеціальній статті: *Пуцко В.* Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2005 рік. – Львів, 2005. –

Наприкінці вміщено короткий “теоретичний” абзац, який, не подаючи конкретної дати, в контексті перегляду пам’яток другої половини століття перекоонує: “У цей період у Галичині привертають увагу такі активні малярські осередки як Перемишль і Львів, про що свідчать згадки про майстрів, щоправда, переважно пізнішого часу (sic!)” (с. 933). Наведена фраза пропонує декілька характерних для методи В. Пуцка очевидних “курйозів”. Насамперед безперечно позаісторичним у тогочасному контексті є поняття Галичини, витворене й утверджене щойно за австрійських часів, після 1772 р. Притаманного для малярської традиції відповідного часу поняття перемишльської школи в тексті шукати марно, хоча пропоновані розмірковування зроблено насамперед на матеріалі перемишльського кола. Ще очевидніший “курйоз” – з однозначно сумнівного використання новіших відомостей про малярів для наповнення давнішого часу. Проте навіть так неможливо “відтягнути” до зламу XIV–XV ст. історію професійного середовища львівських українських малярів: за джерелами вона розпочинається акурат на століття пізніше⁴².

Ці суто історичні “упущення” яскраво окреслюють одну з прикметних особливостей викладу не без виразних паралелей в аналізі мистецького матеріалу. Зіставлення перекоонує в очевидній своєрідності позицій автора. Відзначене виразне акцентування насамперед у послідовно позаукраїнському контексті достатньо численних пам’яток, збережених на території Росії, поєднується з очевидним опущенням матеріалів, здатних розширити і поглибити уявлення про особливості власне української традиції. Зокрема, явно недостатню увагу відведено винятково важливим на тлі малочисельності найдавніших автентичних українських ікон писемним переказам. Поза увагою виявилися самотні для старокиївської традиції відомості Життя святого Алімпія Печерського, холмського літопису князя Данила Романовича та володимирського князя Володимира Васильковича. Поверхово і вибірково,

Кн. 2. – С. 712–719. Втім, попри назву, тут не проаналізовано саму композиційну схему, а запропоновано огляд поодиноких її зразків, скорочені ж цикли як окреме явище української мистецької практики навіть не відзначено. Проте воно, безперечно, наділене ширшим контекстом, оскільки такий підхід присутній і в інших лініях розвитку іконографії. Проблема, звісно, вартує окремого вивчення. З-поміж найяскравіших раніших зразків варто вказати неповні цикли похвали Богородиці через пророків в іконах із церков святого Георгія у Стороневичах (Львів, Музей народної архітектури та побуту), святої Параскеви Тирновської у Крампній (НМЛ) та архангела Михаїла у Флоринці (Історичний музей у Сяноку), а з інших сюжетів – “Святого Георгія” з церкви в Даляві (НМЛ). Репродукції див.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*.

Іконопис... – С. 18, 72, 75, 327; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович*. Українська ікона... – Іл. 103, 113.

⁴² *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 85. Втім, у літературі існують відкликання до львівських українських малярів ранішого часу (*Jarema W., o. O pracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andreja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 32*), проте вони засновані винятково на безпідставному віднесенні до українського кола знаних за давнішими документами майстрів міста німецького та польського походження.

залучивши доступний фонд самого оригінального малярства, практично зовсім не вдаючись до проблеми реплік втрачених оригінальних зразків⁴³, автор явно не мав наміру розшукувати їх задля поповнення фонду відомостей до історії відповідного аспекту культурної практики⁴⁴. Тим більше не стояло питання про відзначення в українському контексті виразних відкликань до старокиївської традиції, присутніх у найдавнішій російській спадщині, як, наприклад, іконографія святого Климента папи⁴⁵, святих Бориса і Гліба. Окремо варто згадати не побачену досі в українському контексті, зафіксовану новгородськими джерелами фреску назовні місцевої церкви Спаса на Нередиці із зображенням Успіння зі святими Володимиром і Ольгою (1246)⁴⁶ – безперечно історичну попередницю поширеної від ілюстрації київського видання Бесід святого Іоана Златоуста на 14 послань апостола Павла 1623 р.⁴⁷ новітньої київської (української) іконографії Успіння зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими. Тим більше не побачено київського родоvodu “новгородської”

⁴³ У дотеперішній літературі проблема майже не опрацьована. Наскільки важлива вона при нечисельності автентичної української спадщини може показати зіставлення поодиноких опрацьованих прикладів. Саме за пізніми й суттєво переосмисленими репліками вдалося встановити іконографію зовсім “загадкової” згаданої літописної старокиївської “Богородиці Пирогощої”: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 56–67. Аналіз молодших реплік – XV–XVI ст. – ікони святого Миколая з історією вивів на протограф у втраченій перемишльській іконі XIII ст.: *Його ж.* 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. Так само на підставі новіших відкликань у жидачівській чудотворній іконі Воплочення ідентифіковано репліку оригіналу кінця XIII ст.: *Його ж.* Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* – Львів, 2005 – Вип. 5. – С. 116–135. Втім, дослідження показали й ширший контекст явища – присутність у молодшій українській спадщині переказів поодиноких об’єктів періоду утвердження християнської релігійної мистецької традиції в Україні: *Його ж.* Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // *Студії мистецтвознавчі.* – 2006. – Ч. 1(13). – С. 38–49.

⁴⁴ Така постава тим більше дивує, що в його доробку виділяються декілька спеціальних робіт, присвячених аналізу поодиноких писемних переказів до історії мистецької культури епохи: *Pucko W.* “Pochwała” księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło studiów nad sztuką Wołynia w XIII wieku // *Slavia Orientalis.* – 1975. – Nr 3. – S. 307–317; *Його ж.* Киевский художник XI века Алимпий Печерский (по сказанию Поликарпа и данным археологических исследований) // *Wiener Slavistische Jahrbuch.* – 1979. – S. 63–88; *Його ж.* Літописне оповідання про місто Холм // *Український історичний журнал.* – 1997. – № 1. – С. 115–121. Поодинокі свідчення писемних джерел автор також нерідко викладав поверхово, не завжди належно заглиблюючись у їх вимову. Конкретні приклади див.: *Александрович В.* Святий Алімпій Печерський... – С. 5–19; *Його ж.* Мистецькі сюжети... – С. 38–72.

⁴⁵ Короткий перегляд літератури про неї див.: *Сарабьянов В. Д.* Образ Климента Римского в Софии Киевской и его иконография в Византии и Западной Европе // *Софійські читання.* – Київ, 2010. – Вип. 5: Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва” (Київ, 28–29 травня 2009 р.). – С. 343, прим. 53.

⁴⁶ *Дмитриев Ю. Н.* Изображение отца Александра Невского на нередицкой фреске XIII в. // *Новгородский исторический сборник.* – Новгород, 1938. – Вып. 3–4. – С. 39–57.

та “суздальської” іконографії Покрову Богородиці⁴⁸. Очевидний історичний український контекст найдавнішого іконопису нинішньої Росії В. Пуцко змінив “популярним” викладом (теж, зрештою, не вичерпним, і так само не без очевидних пропусків серед новіших відкриттів) про збережені в Росії ікони з-перед середини XIII ст., що для історії власне українського іконопису – сюжет не без безперечного віддалення, щонайменше не найпершого плану. Як видається, автор просто повторив віддавна завчене й добре знайоме замість завдавати собі клопоту, шукаючи нове, специфічно автохтонне, те, що від початків українського християнства працювало над утвердженням основ його самобутнього мистецького відгалуження. Для В. Пуцка самого цього поняття ніби не існує взагалі, а винятково “наслідування моделей” хоча в достатньо широкій палітрі взаємин із Візантією, це був напрям об’єктивно не наділений найважливішим потенційним результатом⁴⁹. Однак уже неодноразово відзначена своєрідність авторського вибору спрацювала і тут.

Така заданість вибору зобов’язує поставити запитання: наскільки запропонований огляд української ікони княжої доби насправді відповідає її історії? Суть проблеми полягає, звичайно, не в баченні запрошеного “зі сторони” автора, а в тому, що і як він бачить. Насамперед, як і у відображеній відзначені “своєрідною” для української історичної дійсності хронології, у викладі однозначно домінує російський підхід. Там, де, при всьому його новітньому експансивному потенціалі, він виявляється очевидно безсилим, як у ситуації з українською версією малярства монументального ранньопалеологівського зразка, “непіддатливий матеріал” за віддавна практикованою при такій потребі моделлю вдається “не зауважити”. У результаті історія української ікони виявляється викладеною за зноюю “моделлю колонізатора”, здатного впізнати в чужій традиції тільки своє, у “кращому” випадку – ще також те “не своє”, що вдається видати за “своє”, як, наприклад, у дотеперішньому російському трактуванні іконографії Покрову Богородиці. Вартість такої “історії”, звичайно, не потребує додаткового обґрунтування. Найпоказовішим з огляду ікон княжої доби в новому виданні виявляється не те справжнє їх відкриття, яким відзначена остання чверть століття, що минула від часу віднайдення Дорогобузької “Богородиці”. Запропонований до друку текст у численних конкретних випадках обійшовся без нього. Найвимовнішим виявляється повторення і через півстоліття після виходу попередньої аналогічної позиції знаменитої під усіма оглядами ситуації, коли в Україні надалі відсутні власні кадри, здатні впоратися із створенням “Історії українського мистецтва” справді “без фальсифікацій і змін” (с. 8) не у “прогресивних деклараціях”, а з відчуттям та усвідомленням обов’язку, на ділі.

Інститут українознавства імені Івана Крип’якевича НАН України

⁴⁷ *Іоан Златоуст*. Бесіди на 14 послань апостола Павла. – Київ, 1623. – Арк. тит. зв. (*Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 138).

⁴⁸ *Александрович В.* Покров Богородиці. –

С. 183–221.

⁴⁹ Перегляд моделей стосунків див.: *Александрович В.* Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємодій // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.