

Володимир Александрович

“IKONY W POLSCE” I НАВКОЛО НИХ: ЗАУВАЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОЇ СТОРОНИ

(Michał Janocha. Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności. – Warszawa: Arkady, 2008. – 452 s. + il.)

Польська видавнича продукція останніх десятиліть досить багата позиціями, присвяченими іконам¹, є серед них й альбоми ікон у польських збірках². На їхньому тлі книга видавництва “Arkady”, яку підготував до друку ксьондз професор Міхал Яноха, виділяється насамперед небаченим раніше обсягом: згідно з каталогом, подано 315 ілюстрацій. До нього увійшли не лише матеріали добре знаних найважливіших колекцій, що зберігають спадщину релігійного малярства східнохристиянського культурно-історичного кола. Поряд з ними залучено маловідомі та невідомі, об’єкти з церков і костьолів, приватних збірок. Перед упорядником видання постало непросте завдання не тільки через добір власників, а й з огляду на різноманітність підбраного матеріалу – від класики середньовічної доби до новітньої творчості на тему ікони (навіть разом з... антикварними фальшивками).

В альбомі фактично запропоновано дві групи пам’яток – українські, тобто західноукраїнські ікони, створені на українських землях у складі Польщі в її кордонах XV–XVIII ст., здебільшого на теренах нинішньої Польської держави, до південно-східних окраїн якої увійшли немалі українські етнічні території, та переважно новітній імпорт з Росії. Інші національні традиції іконописання у нинішніх збірках Польщі репрезентують поодинокі зразки, найперше, закономірно, – грецькі. В окрему групу виділені також сучасні ікони. Таке зіставлення за змістом та його наповненням неминуче висуває на перший план український контекст.

¹ Окремо треба відзначити скромний багато ілюстрований огляд пера українського автора (перевидання з англійського) з добіркою українських пам’яток: *Miliajeva L.* Ikony. – Ożarów Mazowiecki, 2007. Про українські ікони та їх вивчення у Польщі див., зокрема: *Александрович В.* Нова експозиція українського релігійного мистецтва в Польщі // Пам’ятки України: історія та культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 68–69. Досі опубліковано також декілька каталогів поодиноких колекцій: *Kłosińska J.* Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. – T. 1). – Kraków, 1973; *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu / Materiały do albumu przygotowali Bronisława Kiwała i Janina Burzyńska.* – Kraków, 1981; *Ikona karpacka.* Album wystawy “Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Andrzej Czajkowski, Romualda Grządziela, Andrzej Szczepkowski. – Sanok, 1998; *Maszczyk M. T.* Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. – Nowy Sącz, 2010.

² *Kłosińska J.* Icons from Poland. – Warsaw, 1989; *Biskupski R.* Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991; *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich.* 2 wyd. – Olszanica, 2008.

Запрезентований через добір об'єктів широкий екскурс до спадщини релігійного малярства східнохристиянської традиції на теренах нинішньої Польщі ставив перед упорядником неоднозначне завдання вибору з так різноманітного матеріалу. Його мав полегшити склад залучених зразків. Проте водночас домагалася свого незмінно улюблена й послідовно домінуюча в дотеперішніх польських поглядах на ікони, як і в науковому доробку М. Янохи, іконографія. Автор пішов за нею, коментуючи поодинокі сюжети відповідно до їх місця у теологічній системі. Виклад, як на вступ до альбому, природно, мав бути “популярним”, а це задавало загальний тон, перенесений і на інші частини коментаря. Останній виявився спрямованим насамперед на популяризацію “загальновідомих” істин. Такий підхід звичайно віддає конкретну історичну та історично-мистецьку проблематику “комусь іншому” (отже, нікому!), або ж подає її “популярно” наближеною, тобто, – немало віддаленою від найглибшого змісту, того, що визначає саму суть явища. Внаслідок цього іконографія із засобу реалізації певного кола ідей конкретної епохи стає чи не єдиним об'єктом уваги, заступаючи собою інші складові ікони як історичного феномену східнохристиянського культурного кола. Водночас вона неодмінно практикується у цілком вступному, поверхово-доступному вираженні загального начерку композиції без належного заглиблення в особливості кожної окремої неповторної реалізації, як і водночас, – ширші пласти традиції³. Це здебільшого означає, що історично-мистецька проблематика найчастіше опиняється поза увагою. Втім, іконографічне зацікавлення у його запропонованій реалізації прибирає насамперед усі ознаки “теоретичної” іконографії. Текст мало співвіднесено з репродукціями, відсилання до них у коментарях нерідко відсутні, хоча в альбомі природно очікувати не так популярно викладених загальних істин, як пояснень до конкретних ілюстрацій.

Так виражене іконографічне зацікавлення виявляється оправданням поверхового підходу до спадщини релігійного малярства, покликане легалізувати небажання (нездатність?) заглибитися в особливості реалізації канону у творчості доволі далеких від “теорії” репрезентантів традиції. Воно не враховує як їх природного віддалення від класичної основи ікони, так і очевидного статусу носіїв істотно відмінного власного іконографічного багажу. Своєрідність функціонування норми особливо увиразнюється на пізній стадії побутування традиції у далекій від її ядра зоні активної експансії історичного культурного досвіду, яскравим прикладом чого і є малярська спадщина українських земель нинішньої Польщі. Тут неврахування історичних реалій неминує підмінює осмислення конкретних обставин еволюції самобутнього явища абстрагизованим викладом загальновідомих “ходячих” істин.

³ У колі “знавців” трапляється навіть неприховане незадоволення коли до реконструкції певного явища залучаються, як їм видається, “численні і мало суттєві для теми факти”: Луцко В. “Богородиця Десятинна” – міф чи історична реалія? // *Ruthenica*. – Київ, 2006. – Вип. 6. – С. 166. Про очевидну істотність “малосуттєвих фактів” у зазначеному конкретному нібито “дискусійному” випадку – йшлося про найдавнішу західноукраїнську ікону Покрову Богородиці – див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 83–181.

Домінуючий у польських збірках український матеріал переважно походить з теренів давньої Перемишльської єпархії Київської митрополії. Спадщина розташованої північніше частини історичної Холмсько-Белзької єпархії виявилася не до порівняння скромнішою (не останню роль у цьому відіграло, звичайно, знане нищення церков на Холмщині). Доступний нині малярський доробок відображає єдину лінію розвитку від другої половини XV ст., що мало б означати еволюцію однієї традиції упродовж щонайменше трьох з половиною віків. Ікон останніх двох століть у польських збірках, звичайно, теж не бракує, проте їх тільки згадано в загальному коментарі. До видання вони майже не потрапили при хіба таки надмірній присутності російського матеріалу відповідного часу.

Перевага іконографічного зацікавлення закономірно відсунула ікону як явище історії мистецтва на дальший план. Найпоказовіший вияв такої позиції – зіставлення немов на одному рівні неспівмірних спадщини релігійного малярства Перемишльської єпархії та здебільшого пізніх російських наслідувань ікон – аж до... новітніх антикварних фальшивок (дивно, що для упорядника вони теж виявилися іконами). У загальному образі ікони як явища в сучасній Польщі уся ця, нерідко, все таки, тільки “іконоподібна творчість” (якось варшавській поліції “поталанило” затримати групу її поширювачів зі “скарбом” близько... 4000 штук) повинна посісти адекватне місце в історії. Але це побажання “вимогливого” сприйняття з позиції наукової, історичної, для якої така “продукція” тільки ошпечує видання.

“Нерозбірливий”, не без “первісної наївності” підхід відображає найперше актуальний стан самої ікони, позбавленої її внутрішньої історичної суті – глибокого духовного начала й цим перетвореної на “мас-культурну” карикатуру давно “пережитої” великої традиції. Ікона – один з вершинних здобутків людського генія – за домінуючим напрямом “невпинного прогресу” останніх століть потрапила під забуття як насамперед уже “музейне” явище. Незалежно від інтенцій видавців, альбом репрезентує саме цей “безконечно прогресивний” здобуток новітньої доби – маніфестування інтересу до ікони при давно втраченому розумінні її природи і суті.

Польські публікації про ікони на теренах давньої Речі Посполитої з історією, як відомо, здебільшого не зовсім у ладах⁴. Правда, тут М. Яноха не “класик”.

⁴ Підказані конкретними публікаціями численні зауваження з цього приводу див.: *Стефанович В.* Ikona karpacka. Album wystawy “Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romualda Grządziela, Andrzej Szczepkowski. – Sanok, 1998. – 192 s.: il. // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – Львів, 1998. – Т. 236: Праці секції образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 657–662; *Александрович В.* Вінкельман по щіцерахах, або про “іконокарпатознавство” ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + Il. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 346–362; *Його ж.* Спір про термінологію чи опозиція: наукове знання – “wiedza pozaźródłowa”? // Дрогобицький красназвчий збірник. – Дрогобич, 2003. – Вип. 7. – С. 607–613; *Його ж.* Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000. – 207 s. + 73 il. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2003. – Ч. 4: Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків

Проте без ремінісценцій “школи” та знаменитої, що неодноразово доводилося наголошувати, постави теж не обійшлося з огляду як на досвід, так і незмінно “приблизний” погляд, оскільки упорядник докладнішого вивчення об’єктів свого інтересу не практикує.

Показове насамперед звернення до уже звичної для певних польських авторів цілості, фрагментом якої є “польські” (у тексті так само в лапках) ікони української історичної традиції (на їх українськості у Польщі наголошувати, зрозуміло, не прийнято). Вона включає певні терени нинішніх Словаччини та Угорщини, проте водночас – тільки західноукраїнські землі, без Києва навіть, Подніпров’я, а тим більше Лівобережжя (s. 8–9). До XVII ст. зазначені частини територій Словаччини та Угорщини належали до Перемишльської єпархії й лише за новіших часів тут виділено з її канонічної території окремі єпархії. Проте у польській літературі такого пояснення шукати, вочевидь, марно й описаний регіон звично подається незбагненою загадкою. Відсутність у ньому Києва – митрополичої столиці та історичного центру традиції – можна витлумачити якщо не знаною “великою на те потребою” (її не пережитими залишками), то поверховим повторенням пеерелівсько-радянських штампів звичного репертуару того відгалуження науки, на якому виріс автор. Чи випадало б надто поважно трактувати міркування, засновані на таких вихідних позиціях?..

Ще “курйозніше” явище – присутність в альбомі білоруських ікон (щоправда, майже тільки в заголовку підрозділу). “Білоруський привид” при східних кордонах нинішньої Польщі – загальновідомий здобуток “золотого вересня” 1939 р. “Білоруси” разом з “білоруськими іконами” тут об’явилися щойно у післявоєнний період виявом добре знаної “хитрості” (новітня кар’єра винаходу переконує: не тільки пеерелівської). Хитрість, як видно, виявилася пожаданою не тільки на тодішню насуху потребу, а й найвиразніше придатною для зацікавленого (бездумного?) повторення і за нагод, як у нашому конкретному випадку, ніби достатньо відмінних. Вступати в дискусію з такими історично-географічними жартами також не випадало б... Нагадаємо лишень: “збілорусизовані” території до ліквідації з піділами Польщі кінця XVIII ст. складеного упродовж багатьох століть на відповідних теренах історично-географічного співвідношення належали до Холмсько-Белзької та Володимирсько-Берестейської єпархій Київської митрополії...

Втім, загальновідомо, що польський вимір історії незмінно надає їй польського обличчя і сьондз Войцех Демболенцький із його “неспростовним доведенням”, що Господь з Адамом у раю винятково польською спілкувалися, – не тільки старий анекдот... Мегаломанія – досі чинна (в актуалізованих, закономірно, формах) складова найширшої народової свідомості. Саме звідсіля, зокрема, усі

Центрально-Східної Європи. – С. 273–283; *Його ж.* “Ehęgi monumentum” чи “невежа писа”? Густі нотатки на полях польського огляду української літератури про нововідкриту Холмську чудотворну ікону Богородиці // Українські землі часів короля Данила Галицького: церква і держава. Статті і матеріали. – Львів, 2005. – С. 137–144. Пор. також: *Його ж.* Piotr Krasny. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. – Kraków: Universitas, 2003 (Ars vetus et nova. – Т. 9) 429 s. + 206 il. // ЗНТШ. – Львів, 2005. – Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 672–691.

переміни українських ікон – незмінно заслуга винятково благодатного західного впливу, насамперед, звичайно, – його польського провідника. В історичній еволюції української мистецької традиції за польською схемою (у народів мистецькій культурі, визначаючи її характер, до Яна Матейка неподільно домінували приїжджі митці європейського походження) вбачається неодмінно саме привнесений елемент. Александр Гейштор нібито зовсім “не на цю okazji” наголошував всезагальну модель сприйняття не інакше, як “modo recipientis”. Ця незаперечна істина стосуватися української дійсності, виявляється, не повинна... Власне тому, зокрема, об’єднано “рівнозначні” малярство львівського учня віденської школи 1770-х років Луки Долинського та майстрів київської лаврської малярні другої половини того ж століття (s. 11). Не випадало б доводити функціонування останньої на зовсім іншій основі – поза виразнішими прямими західними взагалі впливами як набагато ширшого і водночас – значно давнішого в його своєрідних основах історичного феномену. У “віддаленому”, а тому незмінно поверховому сприйнятті із впізнанням насамперед, а то й винятково “свого” не зауважено явища, що виявляє самобутність національної традиції у її наскрізь оригінальному творчому зверненні до європейського досвіду власне “modo recipientis”. Однак ці поняття знову провадять поза вразливість автора, який послідовно нав’язує до притаманної власній (не приватній!) свідомості ідеї цивілізаційної місії. Саме остання, зрештою, вимагає твердити, що в XIX ст. українська ікона могла безперешкодно розвиватися тільки в південно-західній “Галіції” (жодного такого зразка не наведено), як відомо, внаслідок колонізації уже позбавленій історичного коріння. Так, ніби не було досвіду златинізованого перемишльського маляра-священника другої половини XVIII ст. Миколая Тереїнського та його згаданого молодшого львівського колеги Л. Долинського. Вони на відмінних відгалуженнях професійного досвіду кожен уже для того часу засвідчили фінал “безперешкодної” еволюції, за якого від української ікони не залишилося рішуче нічого. Ніби на той же підсумок в альбомі не вказують численні приклади з провінційного середовища... XIX століттю насправді випало тільки закріпити цей “успіх”...

Відзначені особливості постави автора яскраво відображає інтерпретація поодиноких ікон. Розходження “затеоретизованих” коментарів та репродукованих зразків показує, наприклад, така абсолютна новація, як ікона “Matka Boska Znaku”, заснована на “нововідкритому” свідченні пророка Ісаї про Воплочення. Те, що церковна традиція закріпила за відповідним сюжетом саме останнє окреслення, для змодернізованого бачення “не важливе”. Перевагу надано неологізмові (ніби відповідне коло понять підпадає під “моду”). Уже відзначено кількасотвікове непорозуміння, постале з “облегшеного” тлумачення знаного новгородського чуда 1169 р. від ікони “Воплочення”⁵. Нагадаємо: чудо (“знамение”) від ікони Воплочення давно перетворилося на “Знамение” як визначення сюжету самої ікони. “Matka Boska Znaku” продовжує цей ряд метаморфоз. Новотвір має узаконити відкликання до старозавітної традиції. Насправді ж він постав з незнання традиції церковної та очевидного нехтування нею як приклад новітньої “інтелектуальної

⁵ Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 128.

моди” прикривати незнання фактів і явищ історичного церковного життя відважним трактуванням їх “від самого себе”⁶.

З конкретних прикладів коментування поодиноких сюжетів докладніше розглянемо тільки один – до теми, яка останнім часом привертає усе більшу увагу. Відколи Марія Гелитович у 1997 р. принагідно “відкрила” (сама цього попервах не зауваживши) унікальне для східнохристиянської релігійної мистецької культури поширення в Україні ікон Спаса у славі в намісних рядах⁷, ця їх функція утвердилася однією з найяскравіших прикмет національної мистецької традиції. У польських збірках таких ікон небагато, проте декілька важливих прикладів цієї іконографії вони зберегли. Звідси закономірною сприймається їхня присутність в альбомі, проте само запропоноване коментування несподіване й засноване на зіставленні безперечних непорозумінь.

Подив викликає уже перше твердження нібито ця іконографія не була відомою у Візантії: найстарші її зразки – мозаїка V ст. (Салоніки, церква Хосіос Давід) та ікона VII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської) й відповідна візантійська спадщина достатньо знані⁸. Тому переконання нібито тема Спаса у славі опрацьована щойно “w XIV wieku na terenie Wielkiej Rusi przy udziale Teofana Greka i Andrieja Rublowa” (s. 87) цілком відходить від правди. Це стосується навіть такої “дрібно” деталі, як причетність А. Рубльова до успіхів XIV ст. Його творчість розвивалася головно у першій третині наступного століття. Найновіші дослідження переконують, що еволюція теми на московському ґрунті виходила від різних джерел. Щойно А. Рубльов від виконаної в 1420-х роках ікони з Троїцької соборної церкви Троїце-Сергієвої лаври надав їй канонізованої згодом у російській традиції формули⁹. Що ж до української версії, то тут є підстави сприймати початки власної іконографії незалежними від московського досвіду, так само виводити їх ще з-перед кінця XIV ст.¹⁰ Очевидно, в українській

⁶ Досить нагадати поширену у найновіших львівських й позальвівських виданнях підміну окреслення Богородиці Одигітрії безперечним не тільки мовним “перлом” “Дороговказиця”. “Відкриття” з’явилося у виданні: Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень № 9. – Львів, 2007. – С. 91–92, 127–129, 135–138.

⁷ *Гелитович М.* “Благовіщення” 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 52. Пор.: *Її ж.* Українські ікони “Спас у славі”. – Львів, 2005. – С. 5.

⁸ Новіший огляд див.: *Пуцко В. Г.* Византийское наследие в искусстве Московской Руси (“Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв.) [Ч. 1] // Византийский временник. – 1996. – Т. 56(81). – С. 267–271.

⁹ *Александрович В.* Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17: Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – С. 28.

¹⁰ *Його ж.* Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 36–48.

практиці мало бути щось подібне до тієї різноманітності вихідних позицій, яку фіксує найдавніша московська спадщина. З огляду “польського інтересу” варто відзначити не зауважену донедавна присутність теми Спаса у славі в наділеному безперечними балканськими елементами монументальному малярстві костьолів фундації короля Владислава II Ягайла. Серед них найважливіше місце посідає ще не усталений уклад на склепінні Троїцької каплиці Люблінського замку¹¹. Ця іконографія ніяк не могла потрапити на “obszary zachodnioruskie” з “Nowhorodu i Moskwy” ще й тому, що в Новгороді поширилася щойно після московського завоювання, фактично тільки від XVI ст.¹² Новгородський акцент підказав “загальновідомий” новгородський (як і, зрештою, московський) вплив на українське середньовічне релігійне малярство. Проте його досі ніхто не вивчав, як історичного явища не показав. Переконавання про нього – випадає ствердити – “z nieba spadło”, суто апріорне, безпідставне і позанаукове¹³.

Перегляд західноукраїнської іконографії тронного Спаса у контексті теми Спаса у славі¹⁴ (донедавна вони ніколи не аналізувалися виявами єдиної лінії еволюції) показав очевидні взаємозв’язки перемишльської та новгородської регіональних традицій старокиївського родоvodu. Цю спільність, природно, визначила насамперед дальша єдина візантійська основа, проте водночас також – дотепер майже не зауважена, відзначена тільки для найдавніших часів київська присутність у релігійній мистецькій культурі Новгороду¹⁵.

¹¹ *Александрович В.* Волинська іконографія... – С. 27; *Його ж.* Не зафіксованого походження ікона... – С. 36. Найдокладніше про люблінську фреску та її взаємозв’язки в українській мистецькій культурі див.: *Ejusdem.* Trimorfon z Chrystusem w sławie na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy Trójcy Przenajświętszej // *Od Kijowa do Rzymu. Z dziejów stonków Rzeczypospolitej ze Stolicą Apostolską i Ukrainą / Pod red. M. R. Drozdowskiego, W. Walczaka, K. Wiszowatej-Walczak.* – Białystok, 2012. – S. 1027–1041. Пор.: *Його ж.* “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 12.

¹² Корпус новгородських ікон з-перед початку XVI ст. див.: *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – Москва, 1976; *Смирнова Э. С., Латурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. – Москва, 1982.

¹³ Як слушно наголосила на прикладі іконографії Покрову Богородиці Марія Плюханова (Сюжеты и символы Московского царства. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 57), воно живиться винятково “ісконно русскими патристическими чувствами” і є витвором свідомості часів творення ідеології Московського царства. Ґрунтовний аналіз цієї старокиївської теми у її еволюції в українській мистецькій культурі на матеріалах з-перед кінця XVI ст. із відкликанням до новішого національного досвіду див.: *Александрович В.* Покров Богородиці.

¹⁴ *Александрович В.* Волинська іконографія... – С. 29.

¹⁵ Один з найновіших її конкретних прикладів виявлено з відкриттям намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці): *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, 64.

Інший так само суперечний з історичними реаліями момент – ніби ікони Спаса у славі “występują w przegrodzie ołtarzowej w centrum rzędu Deesis”. В Україні вказане походження мають тільки два з близько 60 зафіксованих об’єктів. Призначення українських ікон насамперед для намісних рядів автор у “московському полоні” не зауважив, хоча йдеться про принципову самотутню відмінність від московської практики¹⁶. Показова й подана географія теми – “tereny zachodniej Ukrainy, południowo-wschodniej Polski, a także wschodniej Słowacji”. Присутність у ній території нинішньої Словаччини продиктувало її церковне підпорядкування у відповідний час Перемишльській владичій кафедрі. Зовсім інший контекст чотирьох віднайдених досі ікон Волині¹⁷ – очевидний загальноукраїнський з київською основою¹⁸. Показово, що жодна з двох репродукованих українських ікон (s. 23, 67) у коментарі не відзначена.

Для викладеного сприйняття сюжету, як і феномену іконографії загалом, вимовним є також долучення до теми двох ікон XVII ст. (s. 68, 69) – центральних у молитовних рядах Преображенського собору в Любліні та з церкви святого Іоана Богослова в Перекопаній поблизу Перемишля (Перемишль, Народовий музей Перемишльської землі) – ця остання належить пензлеві знаного маляра з Судової Вишні Стефана Дзенгаловича. Їх охарактеризовано “uproszczoną barokową parafrazą tradycyjnego tematu” у першому випадку та відзначено через “zbarokizowane reminiscencje typu Zbawiciela na Mocach i Najwyższego Kapłana” у другому. Взаємозв’язок з іконографією Спаса у славі вказано слушно, проте висновок про її продовження, безперечно, неприйнятний. Насправді різниця настільки істотна, що можна відзначити тільки залучення поодиноких мотивів, навіть запозичених від відмінних конкретних джерел. Під самими репродукціями вміщено зовсім різні підписи! На прикладі найстаршого зразка такої трансформації – центральної ікони молитовного ряду Успенської церкви у Львові з доробку знаного львівського митця Миколи Мороховського Петрахновича (1638) уже показано ширший, загальноукраїнський контекст та київський родовід цієї іконографії¹⁹.

¹⁶ Александрович В. Волинська іконографія... – С. 12. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIV – першої половини XVII століть. – С. 429.

¹⁷ Про них див.: Пуцко В. Волинські ікони Спас в силах // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 15–19; Александрович В. Волинська іконографія... – С. 12–39.

¹⁸ Про виняткову своєрідність поширених у польській літературі уявлень щодо історичної мистецької географії українських земель див.: Александрович В. Вінкельман по ціцеронах... – С. 357–358; Його ж. Споконвіку була Молдова? – С. 274.

¹⁹ Александрович В. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон передвітарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616–1638 років // Збереження та порятунок сакральних пам’яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва “Студіон”. Львів, 4–5 травня 2006 року / Упорядники О. Войтюк, о. С. Дмитрух. – Львів, 2006. – С. 11–12. Пор.: Його ж. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2011. – С. 379–383.

Попри очевидну спорідненість обох ікон, немає підстав також їх зближувати. Вони пропонують достатньо незалежні приклади центрального образу молитовного ряду й споріднені з іконографією Спаса у славі винятково через тріаду ангельських сил при троні. Тому сприймати їх продовженням теми Спаса у славі неправомірно. Це підтверджує й відзначена рідкісність звернення до них в українських молитовних рядах і природне відтворення в обох іконах та ширшому колі відповідних пам'яток насамперед образу тронного Спаса з молитовного ряду²⁰. А постать благословляючого обіруч Христа запозичено від ікон Страшного суду²¹.

З визначенням сюжетів у позначеному очевидною перевагою іконографічного начала виданні немало й інших непорозумінь. “Нерукотворний образ” (“Мандиліон”) з церкви євангеліста Луки в Ястрембику (s. 59) із потоками крові (причому, не лише на чолі, а й з-під волосся обабіч підборіддя) – повинен бути визнаний “Платом Вероніки” (не зауваження різниці між обома сюжетами коментарів не потребує). Сам образ, звичайно, не має нічого спільного з іконами, а належить “реалістично” налаштованому провінційному польському майстрові. Той же родовід і в “Годишівської Богородиці” (s. 90). “Іконою” вона стала щойно в новітньому костьольному культі. Не зафіксованого походження нібито “Преображення” (Історичний музей у Сяноку) з Богородицею та архангелом Михаїлом обабіч Христа (s. 173) тільки використовує схему зазначеного сюжету. Ні Богородиці, ані архангела при фаворському об’явленні Святе Письмо, як відомо, не фіксує. Насправді відтворено фігурну частину створеної, очевидно, в Чернігові панегіричної гравюри, темою якої є маніфестація Божої сутності Христа²².

У виданні з послідовним акцентуванням іконографічних засад такі прорахунки на обраному поприщі вельми показові.

Чимало зауважень виникає і до запропонованого датування поодиноких пам'яток, посилюючи враження уже відзначених неладів з історією, тобто еволюцією традиції. Насамперед дивують прийняті часові визначення у межах століття, тоді як стилістика – здебільшого без надмірних зусиль – дає змогу обмежитися півстоліттям, а подекуди й вужчим проміжком часу. Окремі запропоновані датування очевидно помилкові. Так, ікона Богородиці в парафіяльному костьолі на Сулеювку у Варшаві (s. 91) за всіма ознаками належить не до XVII, а першої половини XVIII ст. Щонайраніше кінцем XVII ст. може бути датована віднесена до його першої половини “Богородиця” з церкви Різдва Богородиці в Лопенці (s. 121). Ікона Почаївської Богородиці (s. 120) намальована уже в XIX, а не в другій половині XVIII ст. й, безперечно, за гравюрою²³. “Різдво та Успіння Богородиці” з церкви

²⁰ Короткий огляд найстарших ікон див.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 89–88.

²¹ *Александрович В.* Моління... – С. 382.

²² Гравюра відома у двох відбитках (Варшава, Бібліотека народова; Київ, Національний художній музей України), перший примірник репродуковано: *Deluga W.* Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej (Biblioteka Tradycji. – Nr 21). – Kraków, 2003. – Tabl. XXVI. – Il. 43.

²³ Зображення є вільною парафразою основних елементів (можливо, за пізнішою частковою реплікою) дошки, виконаної у почаївському середовищі після коронації ікони в 1771 р.

Покрову Богородиці в Терлі безпідставно приписане щойно середині XVI ст., бо створене на самому його початку²⁴. “Введення Богородиці” (s. 147) з циклу великих празників належить не до другої половини, а другої чверті XVI ст. – до доробку анонімної перемишльської майстерні, спадщину якої об’єднано навколо комплексу ікон з церкви Покрову Богородиці в Полянні²⁵. Не в другій половині XV, а вже на початку нового століття намальована празникова ікона “Благовіщення – В’їзд до Єрусалиму” з церкви Різдва Богородиці у Вульці Змієвській (s. 151). Вона походить зі спадщини того ж майстра, що слушно датований саме початком століття “Святий Георгій” з церкви Різдва Богородиці у Великому²⁶ (s. 325). Знане “Успіння” з церкви Собору Богородиці в Жукотині (s. 223) ніяк не могли намалювати в першій половині XV ст., оскільки воно відтворює оригінал тільки останніх десятиліть XV ст. й, очевидно, походить щойно з наступного століття²⁷. Неприйнятною є запропонована докладна дата – “1530 р.” – молитовного ряду з церкви святих Кузьми і Дем’яна в Бортному (s. 251). Застосована в ньому графічна стилізація вказує на час після середини століття. Натомість не кінцем, а другою чвертю XVI ст. треба датувати “Пророка Іллію з двома ангелами”²⁸ (s. 308). Зате не до другої половини XVII, а першої XVIII ст. належить пределла з історією Хреста (s. 335) – твір анонімної майстерні, яка обслуговувала південно-західні терени історичної Перемишльської єпархії. Монументальний образ апостолів Петра і Павла (s. 383) намальований не в XVII, а теж у XVIII ст. Безперечно, тільки через непорозуміння аж до другої половини XVII ст. віднесено “Вознесіння” (s. 215), виконане ще в другій чверті XVI ст.

Наведені приклади так само наголошують на тому, що історично-мистецька проблематика в її прикметних особливостях не завжди промовляла до упорядника.

(Київ, Національний музей історії України), репродукована: Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 774. До репродукції тут додано підпис: “Кліше Київської друкарні. XVII ст.” (!).

²⁴ Його майстрові належить також знана “Похвала Богородиці” з церкви святої Параскеви Тирновської у Панишах (Історичний музей у Сяноку) й “Святий Миколай з історією” з церкви Різдва Богородиці в Коросному (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького), які ніяк не можна віднести аж до середини століття. На зазначений взаємозв’язок вказано: *Александрович В.* Нова експозиція... – С. 72.

²⁵ *Гелитович М.* Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромилля та пам’ятки його кола // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 94.

²⁶ Належність обох ікон до доробку одного майстра відзначено: *Александрович В.* Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці // *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. 10 (вказано на спільну майстерню).

²⁷ *Александрович В.* Так звана “найстарша українська ікона в польських колекціях” // *Перемиські дзвони.* – 1995. – № 1(18). – С. 4–6.

²⁸ Див.: *Александрович В.* Нова експозиція... – С. 73.

Очевидний курйоз пропонує досить “популярне”, зрештою, у повсякденному житку поняття “дияконські врата” (s. 269–271): церковна практика знає царські врата й дияконські двері.

Мабуть, не всі ці зауваження стосуються безперечних помилок, можливо навіть – не завжди авторських: книга видає досить активне “втручання” видавців. Однак більшість їх все таки має глибшу основу в позиції автора, позначеній не малим відстороненням від об’єкту інтересу, та науковій школі.

При глибшій увазі до залученого матеріалу – за умови сприйняття його в об’єктивному історичному контексті – він підказує важливі для осмислення явища коментарі. Щонайпізніше від другої половини XVII ст. видно притаманне перемишльській окраїні поширення ікон з провінційних майстерень латинської традиції. Його ілюструють “Новозавітна Трійця” 1668 р. з церкви святих Кузьми і Дем’яна у Бересті (s. 53) та ікона того ж сюжету з церкви святих Кузьми і Дем’яна в Богуші (s. 55), поданий як “Нерукотворний образ” згадний “Плат Вероніки”, намісний образ Спаса церкви в Бортному (s. 63), доповнена пророками копія 1637 р. “Богородиці” з римського храму святої Марії Великої (s. 111), датований 1747 р. вотивний образ Страждаючої Богородиці з церкви в Бересті (s. 137), “Стрітєння” 1631 р. з Успенської церкви у Щавнику (s. 164), “Богоявлення” другої половини XVII ст. (в альбомі помилково датоване початком століття) з церкви в Бересті (s. 168), “Тайна вечеря” з церкви святих Кузьми і Дем’яна у Войковій (s. 180–181). Процес зазначився досить рано – до нього відсилають уже розписи церков святого Якова в Поворознику (1607)²⁹ та Різдва Богородиці в Горайці³⁰, малювання Войцеха Лежайського у знищеній церкві святих Кузьми і Дем’яна в Старому Селі поблизу Любачева (1620)³¹. На різні етапи поширення цього явища вказують намісний “Христос” у церкві в Бортному, “Покров Богородиці” (s. 243) й “Свята великомучениця Параскева” (s. 375) у церкві святої великомучениці Параскеви в Чирній, “Добрий пастир” і “Євангелісти” в церкві святих Кузьми і Дем’яна в Тиличі (s. 34, 262–263), “Свята Варвара” в Успенській церкві в Андріївці (s. 286, 287).

На доповнення до уже наголошених проблем історичного кола не можна погодитися і з твердженням про появу російських ікон у Польщі³² нібито щойно за московських кампаній часів короля Зигмунта III. Початки їх поширення логічно ви-

²⁹ Про них див.: *Giemza J. Malowidła ścienne jako element wystroju drewninych cerkwi w XVII wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 105–108.*

³⁰ *Giemza J. Malowidła ścienne... – S. 90–91.*

³¹ *Ibidem. – S. 89.*

³² Цій темі частково присвячена книга: *Kruk M. P. Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej (Biblioteka Tradycji. – Nr 105). – Kraków, 2011.* Автору у традиційному для нього викладі у жанрі “romylenia z poplątaniem”, зокрема, вдалося “не побачити” нагромадженого від середини XIX ст. обширного фонду опублікованих описів церковного та приватного майна з численними вказівками ікон російського походження й обмежитися щедро цитованою одинокою набуттю для власної бібліотеки новітньою білоруською публікацією.

падає вбачати принаймні в довготривалому правлінні короля Владислава II Ягайла, сина тверської княжни. Як переконують хоча б краще опрацьовані під відповідним оглядом львівські архівні матеріали, в описах майна з-перед кінця XVI ст. різноманітні речі російського походження присутні вже досить регулярно.

Короткий огляд українських та білоруських ікон акцентує насамперед окремі моменти політичної історії з наголошенням входження західноукраїнських земель до Польщі та наслідків цього процесу для мистецької традиції. Водночас Галицько-Волинське князівство, своєрідну позицію якого в еволюції іконопису сприйнято все ще вкрай скромно, визнано “znaczącym ośrodkiem artystycznym” XIII–XIV ст. Однак його роль не конкретизована, навіть не пригадана. Втім, про самі ікони не йдеться зовсім – автор вдався до побіжного, не без очевидних систематичних спрощень (вибрані приклади наведено вище) огляду широкого історичного тла з послідовним акцентуванням польської присутності й цивілізаційної місії Польщі та Заходу (“знаменитого” поняття у тексті, правда, немає). Цілком стисло показано технологічні зміни, зрештою, – теж не без не завжди зрозумілих на тлі загальновідомих реалій мистецької спадщини моментів. За приклад може послужити твердження про зникання ковчегу й появу накладних рам уже нібито від середини XVI ст. (s. 26), хоча це загальновідоме надбання тільки наступного століття. Так само олійна техніка завершення малярства поширилася не в XVI, а щойно XVII ст. Справедливо зауважений відхід багатьох чинних на периферії виконавців від традиційних форм, як уже відзначено, співвідноситься насамперед з активністю провінційних майстрів західного культурного кола: окциденталізацію несли саме вони. Показово також, що стилістичні зміни визнано лишень від XVI ст. (s. 27) і теж зведено насамперед до західних впливів, здебільшого тієї ж іконографії. Очевидним перебільшенням є твердження про “іконізацію” костьольного малярства (s. 27). Характеристика “Розп’яття” краківської “Тріоди цвітної” Швайпольта Фіоля як виведеного “z ukraińskiej tradycji miniatorskiej” (s. 28) видає надто скромну обізнаність з українським книжковим малярством (навіть у тому обсязі, у якому воно стало доступним з каталогу вибраних українських ілюстрованих рукописів³³), як і самою гравюрою з притаманними їй стійкими ознаками західної іконографії. Інших складових стилю навіть шукати не випадає. Зі східнохристиянським культурним досвідом вона не має нічого спільного, попереджуючи, зрештою, окремі звичні особливості еволюції графіки в Україні, насамперед на її початках³⁴.

Невідомо де автору трапилися “wiejscy ikonopiscy” (s. 28). Опрацювання писемних джерел та нечисленних авторських підписів переконує, що малярство – професія насамперед міської культури. Поодинокі майстри могли проживати й у селах, проте це, радше, виняток навіть для значно ближчих часів.

³³ *Запаско Я.* Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995.

³⁴ Майже через століття те ж саме запропонує перша гравюра в українській друкованій книзі – “Євангеліст Лука” фронтиспису львівського “Апостола” 1574. Правда, її виконано за рисунком місцевого українського маляра: *Александрович В.* Лаврін Пухала (Пухальський) // *Його ж.* Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів, 1998. – С. 35–40.

Неодноразово відзначене відмежування від реалій мистецького життя виявляє й опис перемін канону. Приймаючи їх у XVI ст., не можна не визнати постійності самого процесу. Наголошення на них щойно від XVI ст. робить з традиції “монстра”, який до того не змінювався та ожив щойно під... знайомими “благодатними впливами” “незмінно прогресивного Заходу”. Не з українського мистецького контексту постав також висновок нібито уже в XVI ст. “*ucjęcie płaszczyznowo-linearne zaczyna ustępować miejsca przestrzenno-realistycznemu*” (s. 21), “*pojawia się forma bardziej malarska*” і “*stopniowo “perspektywa odwrotcona” ewoluuje w kierunku linearnej perspektywy optycznej*” (s. 22). Наведені твердження – ще один приклад “доброї” теорії, яку цілковито перекреслюють презентовані в альбомі пам’ятки. Не можна погодитись з автором нібито із впровадженням у другій половині XVII ст. замість золоченого орнаментованого тла голубого неба зображення “*z rzeczywistości metafizycznej staje się rzeczywistością fizyczną*” (s. 30). Насамперед така заміна – і то здебільшого часткова – зрідка виявляється щойно під кінець століття. Продукція релігійного малярства надалі залишалася “метафізичною”, хіба що прийняла наближені до фізичних форми (“краса виконання ликів і одяг” Павла Алепського), не переступаючи при цьому грані обох світів. Фактично тоді на іншому рівні повторився знаний процес періоду становлення нової малярської культури XVII ст., проте знову – так само без глибших якісних змін.

Постійне “непотрапляння” у тему так само підказало твердження про появу в іконостасах XVII ст. нових рядів. Насправді структура ансамблю усталена ще в першій половині XVI ст. Наступне століття принесло тільки мало стосовані Страшний цикл та цикл П’ятидесятниці. Також не належить до XVII ст. “*upowszechnienie się ołtarzy bocznych w postaci retabulów*” (s. 31), хоча різьблене обрамлення ікон подано винятково так. Найновіші дослідження переконують у поширенні вівтарів уже в XVII ст., втім і в православному середовищі³⁵, проте у вказаному контексті вони утвердилися тільки в латинізованій уніатській Церкві XVIII ст.

Дискусійні нотатки на полях можна продовжити, однак сама їх кількість вказує, що вихідний намір написати “добру” рецензію на польську книгу про українське мистецтво реалізувати знову не пощастило... Звичайно, відгук – не повинен бути реєстром “помилко”. Не можна не жалкувати з приводу як кількості зауважень, так і їх змісту.

“Непожаданий результат” запрограмували дві найважливіших причини. Першу з них на цілком іншому матеріалі показав французький славіст Даніель Бовуа як польську призвичаєність говорити про “східні народи” давньої Польщі (у цьому випадку – їх спадщину) так, ніби вони “заледве існують”. Другу визначило те, що польська література про ікони – поза досить нечисленими винятками – послідовно “облегшена продукція”. Вона не так пояснює явище з позицій об’єктивного знання та обізнаності конкретного автора, як показує насамперед суцільне незнання. У кращому разі – це цитування чужого знання при нерозумінні (поверховому розумінні) з неодмінним щедрим відкликанням до “найдоступнішого” російського досвіду. Оскільки М. Яноха належить до середовища духовенства, випадає додати

³⁵ *Александрович В.* Скульптура // *Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 83–84, 390–392.*

ще й третій момент, визначений “зобов’язаннями цеху” й реальним станом сучасного релігійного мистецтва в Польщі (Польща тут, звичайно, ані в “кращому”, ні в “гіршому” становищі). Як класичного прикладу не можна не пригадати певного ксьондза “старої дати”. Він служив у так “розмальованому” сучасному костьолі, що якимось щиросердечно признався у відчутті щастя, коли під час месси можна повернутися обличчям до вірних і не мати перед очима “своїх” малятур.

Про Ікону за такої релігійності згадувати, звичайно, не дуже й випадає...

Саме тому, зрештою, відібрані пам’ятки стали ще й підручним матеріалом для зовсім відчайдушних експериментів на полі “*orgasowania graficznego*”... – аж до використання у заголовках окремих уподобаних літер кириличного алфавіту...

* * *

Класична книга Роберто Лонгі з історії раннього італійського малярства отримала назву “*Il gusto degli primitivi*”. Густ заснований на відчутті традиції, природному схильнню перед нею. Спадкоємцям епохи “мы наш, мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем” (гасло найголосніше співали більшовики, проте це зовсім не означає, що усі інші вели і ведуть себе неодмінно принципово інакше), звичайно, непросто його віднайти...

“Густ” до ікон втрачено ще декілька століть тому. В Україні вони зберігали власний історичний контекст найдовше у всьому православному світі (звичайно, не на периферії традиції). На це вказує насамперед відкрита щойно від 1990-х років у поодиноких уже нині зразках і все ще не сприйнята справді велика під усіма оглядами київська спадщина кінця XVII – середини XVIII ст.

Проте історична доля українського народу упродовж двох останніх століть обернулося так, що нині цей винятковий дар і скарб дуже мало хто здатний відчувати навіть у самій Україні. Чи дивуватися, що його не розуміють поза нею? Особливо там, де в українському питанні надалі неподільно домінує стійкий власний інтерес...

Що ж до аспекту суто польського – наукового опрацювання спадщини ікон у Польщі, то випадає хіба що повторити уже цитоване з цього приводу за іншої нагоди: “*Quo vadis?*”...