

Володимир Александрович

**Пошуки київського
пізньосередньовічного малярства**

Аналізується можливість віднайдення зразків київського малярства другої половини XV–XVI ст. Показано перспективи його ідентифікації через іконографію, вивчення мистецької спадщини XVII–XVIII ст. та віднесення до Києва пам'яток, наділених притаманній місцевій школі своєрідною колористикою, що виступає індивідуальною особливістю київської традиції.

Ключові слова: київське малярство другої половини XV–XVI ст., ікони, іконографія.

There has been made an attempt to analyze the opportunities of the finding the samples of Kyivan paintings during the second half of the 15th and the 16th centuries. The research shows the prospects of its identification through iconography, the study of artistic heritage of the 17th and the 18th centuries and referring to Kyiv the artifacts based on the peculiar coloring that was immanent to the local school as a unique feature of the Kyivan tradition.

Keywords: the Kyivan paintings of the second half of the 15th and the 16th centuries, icons, iconography.

Відсутність спадщини київського малярства від XIII до середини XVII ст. — один з найдошкульніших моментів, які вкрай негативно відображаються на осмисленні не тільки усієї національної мистецької традиції, але й, як переконують найновіші дослідження, — ситуації у східноєвропейському регіоні загалом. У контексті пізньосередньовічної доби проблема увиразнилася й прибрала сталого комплексу ознак окремого самостійного явища актуального стану сприйняття національної традиції з відкриттям знаменного перелому в еволюції релігійного малярства — релігійної культури загалом — від другої половини XV ст., заданого відновленням Київської митрополії у її історичному центрі (1458)¹. Одним із найваж-

¹ До цього явища на матеріалі української пізньосередньовічної іконографії Покров Богородиці увагу привернуто: Александрович В. Покров Богородиці. Українська Україна в Центрально-Східній Європі. — Вип. 15. — К., 2015

ливіших, хоча й усе ще не відкритих і не сприйнятих у його власному значенні результатів тодішнього глибокого переосмислення усієї сукупності досвіду національної культурної практики стала опрацьована та послідовно засвідчена якнайширшою повнотою виявів нова система пізньосередньовічної малярської культури. Яскравим свідченням потенційних можливостей культурного пошуку на спільній східнохристиянській основі й водночас доказом самостійного шляху розвитку українського її відгалуження, як і найпоказовішою реалізацією таких можливостей, сприймається притаманний винятково українській традиції, унікальний для усього східного християнства ансамбль ікон у складі Деїсусу (Моління, у загальноприйнятій щойно від XIX ст. термінології — іконостас), доповненого як невід'ємна цілість утвореного на такий спосіб триєдиного комплексу монументальними композиціями на теми Страстей і Страшного суду².

Навіть не зауважену в дотеперішніх незмінно все ще немало «вступних» оглядах малярського напряму національної мистецької практики докорінну зміну її цілісної системи (не сприйнята досі насамперед через «наївне» переконання, нібито класична середньовічна ікона розвивалася «мало»), природно, визначили глибинні процеси її внутрішньої еволюції. Не випадає применшувати значення регіонального чинника у самому явищі, найкраще засвідченому найбагатшою для того часу спадщиною перемишльської школи релігійного малярства, — доробок інших регіональних відгалужень доступний до порівняння скромніше, а то й втрачений «безслідно»³.

середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. — Т. 4). — Львів, 2010. — С. 271–359.

² До зазначеного триєдиного ансамблю ядра комплексу ікон в інтер'єрі храму на чолі зі звичним для мистецької практики східнохристиянського світу їх зіставленням (у досить широкому, зрештою, репертуарі конкретних пропозицій укладу) як окремого самостійного явища національної мистецької культури увагу привернуто: *Александрович В.* Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // *Берестейська унія і українська культура XVII століття / Матеріали Третіх «Берестейських читань», Львів–Київ–Харків, 20–23 червня 1994 р.* — Львів, 1996. — С. 133. Пор.: *Його ж.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т.* — К., 2001. — Т. 2: Українська культура XIII — першої половини XVII століття. — С. 429, 431.

³ За поодинокими зразками його вдається стежити від другої половини XV ст. на львівському матеріалі. Тогочасну місцеву традицію репрезентують ікони Богородиці з Емануїлом з церков Різдва Богородиці у Старичах (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [Шептицького]), далі — НМЛ, репродукована: *Свенціцький І.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків. — Львів, 1928. — Ч. 3; *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. — Львів, 1929. — Табл. 114, № 187; *Александрович В.* Дар Львова. — Львів, 2014. — Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. — С. 59; *Гелитович М.* Українські ікони XIII — початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — К., 2014. — С. 254) та Святої Трійці в Гамульці (Львівський музей історії релігії, репродукована: *Скоп П.* Ікона «Богородиця на престолі» першої пол. XV ст. із збірки Львівського музею історії релігії //

Не можна не визнати системного характеру тодішніх нововведень у релігійному малярстві. Вони могли бути запропоновані тільки «зверху», на рівні самої церковної організації та поширені й утверджені насамперед через її структури. У цьому зв'язку роль київського осередку разом з проблемою неідентифікованої досі київської пізньосередньовічної малярської спадщини прибирають виняткового значення для розуміння широкого процесу незауваженого досі українського пізньосередньовічного відродження, як одне з найважливіших джерел до його історії.

Через відсутність тогочасних ікон у Києві та околиці, теренах його історичної гравітації⁴, на тлі дотеперішнього все ще надто скромного стану вивчення національної мистецької культури до проблеми пізньосередньовічної малярської спадщини духовної столиці українських земель майже не вдавалися⁵. Поодинокі пропозиції намагалися, зокрема, віднести до Києва молитовний ряд та храмове «Різдво Богородиці» перемишльської школи другої половини XV ст. з церкви у Ванівці (НМЛ)⁶ чи — приклад ще

Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. — Бюлетень 9: Інформаційний випуск. — Львів, 2007 [серед нумерованих кольорових ілюстрацій після с. 200]; *Александрович В.* Дар Львова. — С. 65). Від зламу XV–XVI ст. цей процес засвідчує також волинська спадщина. Короткий огляд тогочасних волинських ікон див.: *Łuc' W.* Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // *Przegląd wschodni*. — 2001. — Т. 7, zes. 3(27). — S. 749–770; *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. — С. 438.

⁴ Найближчою територіально автентичною пам'яткою є ікона другої чверті XVI ст. «Богородиця з Емануїлом» з церкви святого Миколая в Олевську на Житомирщині (місцезнаходження невідоме). До наукового вжитку впроваджена: *Луцко В.* Волинські ікони Богородиці Одигітрії // *Краківські українознавчі зошити*. — Краків, 1994–1995. — Т. 3–4. — С. 421. — Табл. 13. У контексті відповідного аспекту української іконографії Богородиці про неї див.: *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. Принагідно заслуговує відзначення, що сам Олевськ на час появи ікони належав до родини Немиричів: *Задорожна О.* Формування і територіальний склад Олевської волості Немиричів // *Theatrum Humanae Vitae*. Студії на пошану Наталі Яковенко. — К., 2012. — С. 248–258.

⁵ Не сприяє осмисленню ролі тогочасного Києва у мистецькому процесі на українських землях і відсутність докладніших відомостей про його мистецьке середовище. Новіший огляд відповідних матеріалів наведено: *Александрович В.* Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть // *Пам'ятки України: історія та культура*. — 1997. — Ч. 3. — С. 77–78.

⁶ Новіші репродукції див.: *Миляєва Л.* за участю *М. Гелитович*. Українська ікона XI–XVIII століть. — К., 2007. — С. 126–129. — Іл. 47–50; *Гелитович М.* Українські ікони... — С. 92, 97. Нічим не обумовлений здогад про їх київське походження висловив Володимир Овсійчук: «Важливо відзначити спільність живописного ладу і образної інтерпретації творів майстра Ванівки з мініатюрами Київського Псалтиря 1397 р. Останнє зауваження могло б стати важливим аргументом думки про київське походження майстра й уточнення періоду його діяльності — кінець XIV — перша половина

яскравіший — намальованого близько 1500 р. безперечного грецького походження «Спаса з апостолами» з Троїцької церкви у Річиці Володимирецького р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі — РОКМ)⁷. Однак не засновані на загальноприйнятій системі наукових доказів, породжені винятково «з нічого» «здогади», які приписують київському середовищу поодинокі зразки малярства, до того ж ще й без будь-яких очевидніших спільних ознак, найвиразніше виводять саму проблему поза можливість її прийнятної для науки розгляду...

На тлі таких надто непевних уже за залученими вихідними мотивами зусиль водночас не використано цілком реальних різномірних можливостей відкриття автентичної київської пізньосередньовічної малярської спадщини. Один з надійних за результатами шляхів можливих пошуків здатна запропонувати незмінно перспективна для відповідного культурно-історичного кола іконографія.

Зокрема, очевидним сприймається безперечний київський родовід постатей святих Антонія і Феодосія Печерських в молитовних рядах перемишльської школи з церков святої великомучениці Параскеви в Далаві⁸ та святого Миколая у Турі⁹ (обидві — НМЛ). Їх присутність¹⁰ для національної

XV ст.» (Див.: *Овсійчук В.А.* Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століття. — К., 1985. — С. 54). Дальший розвиток такого погляду згодом наведено: *Його ж.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996. — С. 177 («Кони майстра з села Ванівка найповніше відбивають ті художні тенденції, що кульмінаційно зав'язувались у такому мистецькому центрі, як Київ»). На безпідставність такої пропозиції коротко вказано: *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. — Т. 1). — Львів, 1995. — С. 163, приміт. 189.

⁷ *Овсійчук В.А.* Українське малярство... — С. 227; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... — С. 157. — Іл. 95. У вступному тексті до альбому ікона слушно охарактеризована як така, що «асоціюється із законсервованою школою середньовічного мистецтва на Балканах... в Греції, або на Криті». Проте водночас без докладнішого входження у її стилістичні особливості відзначено кириличні написи, які нібито «дають певні підстави припускати, що на рубежі XV–XVI ст. так могли писати і в Києві» (Там само. — С. 36). Не випадало би дискутувати, що само поняття «законсервована школа середньовічного мистецтва на Балканах... в Греції, або на Криті» мало би об'єднувати надто різні за їх індивідуальною природою явища. Тому закладати тут якусь окрему «сукупність» немає ніяких підстав. Так само позадискусійним виявляється й питання про об'явлення такої неприродної «сукупності» у Києві, до того ж, без виразнішого сліду в українській мистецькій культурі новішої доби. Найдокладніше про річицького «Спаса» у властивому пізньовізантійському контексті див.: *Пуцко В.Г.* Греческо-волинська ікона Христа Пантократора // *Cyrrillomethodianum.* — Thessalonique, 1989–1990. — Т. 13–14. — С. 111–128.

⁸ *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... — С. 166–167. — Іл. 106.

⁹ Там само. — С. 136. — Іл. 61 (святий Антоній Печерський).

¹⁰ До відповідної групи пам'яток серед доробку перемишльського кола та зазначеного явища релігійної мистецької культури українських земель увагу привернуто: *Александрович В.* Моління зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими в ансамблях ікон переддівтарної огорожі західноукраїнських храмів XV–XVI ст. // *Могилянські*

мистецької практики — приклад досить рідкісний¹¹, якогось більшого поширення вони не набули. Проте саме явище сприймається безперечним. За ним, поза всяким сумнівом, вгадується київський зразок, а конкретним протографом мав, очевидно, бути не засвідчений у джерелах молитовний ряд оновленої на 1470 р.¹² Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря. Зрештою, новіші дослідження переконують у ширшому процесі тогочасного відновлення київських храмів. До такого висновку провадить, зокрема, посередньо засвідчене зафіксованим свого часу антимінсом, який у 1474 р. освятив митрополит Мисаїл¹³, практично одночасне відновлення й історичного київського осередку шанування Богородиці Заступниці — міської соборної церкви Богородиці Пирогошої¹⁴.

Виразніше й не до порівняння докладніше відображеним в українській мистецькій спадщині явищем виявився опрацьований останнім часом внесок київського середовища до пізньосередньовічної іконографії Покрову Богородиці. Його встановлено через гравюру київського «Анфологіону» 1619 р.¹⁵ та різномірне відтворення практики пізньосередньовічного осередку в іконах західноукраїнського походження. Графічний цикл «Анфологіону» 1619 р. зберіг й інші перекази київської іконографії другої половини XVI — початку XVII ст. Завдяки цьому він виявився чи не єдиним джерелом для з'ясування особливостей процесу становлення нового малярства XVII ст. на місцевому ґрунті¹⁶. Найважливішим з них сприймається «Різдво Богородиці»¹⁷, ком-

читання 2000. Збірник наукових праць: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. — К., 2001. — С. 11–22.

¹¹ Унікальним він виявляється для релігійної мистецької культури українських земель загалом як єдиний знаний досі приклад впровадження святих національної Церкви до молитовного ряду. Для національної малярської спадщини він сприймається безпрецедентним випадком і здатний вказати на відтворення певного конкретного взірця з монастирського середовища. На таку можливість натякає очевидна паралель в одинокому включенні святого Володимира Великого до молитовного ряду посвяченої йому в 1414 р. надбрамної церкви Новгородського кремля (Москва, Державна Третьяковська галерея, далі — ДТГ): *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. — М., 1982. — Кат. № 4. — С. 393 (ил.).

¹² Хроника литовская и жемойтская // Полное собрание русских летописей. — М., 1975. — Т. 32. — С. 89. Дату пропонує також пам'ятна таблиця, згодом вмурована у велику лаврську дзвіницю. Найновішу репродукцію див.: *Александрович В.* Скульптура та архітектурний декор // Історія українського мистецтва: У 5 т. — К., 2010. — Т. 2: Мистецтво середніх віків. — С. 896.

¹³ *Л[ашкаре]в П.* Еще одна из древнейших церквей в Киеве // Киевская старина. — 1887. — Т. XII. — С. 781.

¹⁴ *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 291.

¹⁵ Анфологіон. — К., 1619. — Арк. 28 (другого рахунку), 255 (*Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. — Львів, 1981. — Кн. 1: 1574–1700. — № 120).

¹⁶ *Александрович В.* Київська іконографія початку XVII століття у переказі книжкової гравюри. Особливості «празникового» циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року //

позиція якого докладно відтворює гравюру Мінеї (Святкової мінеї) Божидара Вуковича (Млеци, 1538)¹⁸. Іншою не менш послідовною реплікою окремих елементів того ж зразка є храмова ікона середини XVI ст. з церкви в Долині на Івано-Франківщині (НМЛ)¹⁹. Проте опрацьована й розвинута власне в київському середовищі тема Покрову Богородиці²⁰ з усіх ілюстрацій циклу виявилася заснованою на найдавнішому за часом конкретному зразку, який відсилає до періоду знаменного перелому в еволюції релігійної мистецької культури пізньосередньовічного Києва.

Не дивлячись на пізнє походження, гравюра Покрову з лаврського видання зберегла виразні елементи іконографічної традиції другої половини XV ст.²¹ як у розташуванні фігур кулісами обабіч ядра композиції, так і їх вміщенні трьома рядами один над одним по три постаті²². Аналіз своєрідно потрактованих «реалістичних» елементів ківорію, на тлі якого передано Богородицю, разом з новішим «печерським» його відтворенням у гравюрі, привели до висновку про можливість відображення у цьому новішому переказі встановленого близько 1470 р. гаданого нового ківорію відбудованої Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря²³. Це дало підстави інтерпретувати гравюру скромно актуалізованою²⁴ реплікою оригіналу з печерського середовища другої половини XV ст.²⁵ Фактично вона є

Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2012 рік. — Львів, 2012. — Кн. 2. — С. 460–471.

¹⁷ Анфологон. — Арк. 28 (другого рахунку), 156.

¹⁸ Репродукована: *Медаковић Д.* Графика српских штампаних књга XV–XVII века. — Београд, 1958. — Табл. XXXI, 1.

¹⁹ *Сидор О.* Икони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ // Літопис Національного музею у Львові. — Львів, 2000. — № 1 (6). — С. 124–127. Кольорову репродукцію див.: *Словник художників України.* — К., 1973. — С. 64.

²⁰ Про її зародження і розвиток в українській мистецькій традиції середньовічної доби та ремінісценції тогочасного досвіду в мистецькій практиці українських земель XVII–XVIII ст. див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. Найновіші дослідження переконують у розробленні заснованої на старокиївській іконі Богородиці Пирогощої первісної версії іконографії Покрову, званої за її реплікою на пластині Суздальських «Золотих врат» (Суздаль, собор Різдва Богородиці), у київському середовищі незадовго до 1225 р.: *Його ж.* Найдавніша ікона Покрову Богородиці: доповнення до джерел іконографії та хронології // *Theatrum Humanae Vitae.* — С. 133–134.

²¹ Її докладний аналіз під відповідним оглядом див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 271–296.

²² *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 278–279.

²³ Там само. — С. 282–283.

²⁴ Одиним виразним слідом очевидної актуалізації тут виступають додані обабіч композиції у тлі нічим не пов'язані з нею дві будівлі з декоративними формами, завершеннями фасадів, притаманними іконографії початку XVII ст.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 277; *Його ж.* Київська іконографія... — С. 461.

²⁵ *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 290.

досить докладною репродукцією, що послідовно відтворює увесь комплекс особливостей ікони, створеної, як випадає здогадуватися, найправдоподібніше, в малярській майстерні Києво-Печерського монастиря. Такий висновок дає змогу бачити в ній рідкісний переказ тогочасної київської іконографії, визначеної як нова, актуалізована версія теми Покрову, розроблена в тодішньому київському середовищі. Поміж малярської спадщини епохи дещо віддаленим від оригіналу відтворенням такого зразка виступає ще також молодша композиція на обрамленні ікони Різдва Христового другої чверті XVI ст. з Покровської церкви в Трушевичах (НМЛ)²⁶.

Особливістю укладу, який пропонує гравюра 1619 р., є притаманне українській пізньосередньовічній покровській іконографії перенесення акценту з властивого давнішим часам трактування Богородиці як «Господомолитвениці»²⁷ на її уславлення²⁸. Це опрацьоване саме в другій половині століття нове наповнення традиції адекватно реалізовано у схемі, найстарший знаний приклад якої пропонує ікона кінця XV — початку XVI ст. зі згаданої Троїцької церкви в Річиці (РОКМ)²⁹. На тлі панівного донедавна переконання, нібито сама тема Покрову виводиться від влахернського видіння святого Андрія Юродивого³⁰, вона вирізняється своєрідним зіставленням святих в окремих «ликах» та вміщенням святого юродивого на другому плані. Докладний аналіз укладу дає змогу стверджувати, що тут розвинуто давнішу композицію, знану, зокрема, за іконою кінця століття з Покровської

²⁶ Найдокладніше про цю композицію див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 347–359. Про взаємозв'язки цієї іконографії у молодшій київській традиції див.: Там само. — С. 353. Привертає увагу рідкісність самої схеми, найяскравішою прикметою якої виявляється вміщення Богородиці на тлі ківорію, для мистецької практики історичного перемишльсько-львівського регіону. Крім зображення в історичному циклі ікони Різдва Христового з Покровської церкви в Трушевичах (НМЛ, найдокладніше про нього див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 345–359; про мотив ківорію у цьому зображенні див: Там само. — С. 352–353), її пропонує ще тільки ікона початку XVII ст. з церкви у Медвежій поблизу Дрогобича (НМЛ) (Там само. — С. 282). Цю обставину також випадає розглядати як свідчення привнесення відповідного укладу на місцевий ґрунт й посередній аргумент на користь його вірогідного київського походження.

²⁷ Термін з київського списку Життя святого Андрія Юродивого, виконаного в середині XV ст. для Києво-Печерського монастиря (Москва, Російська державна бібліотека): *Молдован А. М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. — М., 2000. — С. 333.

²⁸ *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 229–230; *Ejusdem.* Źródła literackie oraz tradycja ikonograficzna w przedstawieniach Pokrowu Bogurodzicy // Dajles historijos studijos. — Vilnius, 2010. — Т. 4: Socialinių tapatumų reprezentacijos. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje. — S. 372, 395.

²⁹ Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 298–344.

³⁰ Про його властиве місце в покровській традиції див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 326–328.

церкви в Рихвалді (НМЛ)³¹, й буквально проілюстровано текст служби на свято Покрову з Мінеї зі зверненням до Богородиці, яка молиться разом з ангелами, апостолами, мучениками, пророками, святителями³². До реалізованої тут схеми нерідко вдавалися й автори численних реплік з доробку ширше сприйманої київської школи ще й XVIII ст.³³ Ця пізня практика, зі свого боку, так само переконливо доводить історичний київський родовід запрезентованого укладу³⁴.

Безперечно, ініціативи митрополії та її культурних еліт належать і такі унікальні для усього східнохристиянського світу поширені від другої половини XV ст. системного характеру показові іконографічні нововведення національної мистецької практики, як не знаний поза Україною намісний образ Спасу у славі³⁵ й парна до нього «Похвала Богородиці» (Богородиця з пророками)³⁶. Правда, серед доступних ікон перемишльського та львівського кола поки не вдається ідентифікувати жодної, іконографічну традицію якої були б переконливі підстави виводити власне з київського середовища. Побутування теми «Похвали Богородиці» на київському ґрунті засвідчує

³¹ Про неї див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 223–269.

³² Там само. — С. 329.

³³ Там само. — С. 327–328.

³⁴ Там само. — С. 328.

³⁵ Найдокладніше зіставлення української іконографії цієї теми з каталогом головної збірки ікон відповідного зразка див.: *Гелитович М.* Українські ікони «Спас у славі». — Львів, 2005. До не засвідчених оригінальними пам'ятками початків поширення цієї теми в українській пізньосередньовічній традиції відсилає незафіксованого походження волинська ікона луцької школи середини XVI ст. (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей), яка відтворює оригінал майстра другої половини XIV ст., очевидно, зайнятого при виконанні ансамблю фресок луцького собору святого Іоана Богослова (*Александрович В.* Незафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спасу 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. Пор.: *Його ж.* «Музейне відкриття» іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. — Луцьк, 2011. — Вип. 3. — С. 10; *Його ж.* Малярство середньовічного Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація. — Луцьк, 2015. — Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. — С. 8). Як відомо, крім України, в іконах до теми Спасу у славі частіше зверталися тільки майстри московської та залежних від неї шкіл малярства, проте там вона незмінно виступає у молитовних рядах (*Луцко В.Г.* Византийское наследие в искусстве Московской Руси. «Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.) (окончание) // Византийский временник. — 1997. — Т. 57 (82). — С. 243, 244–245). Показово, що у Візантії та на Балканах з Молдовою включно образ Спасу у славі в іконах відповідного часу не зафіксований.

³⁶ Короткий каталог найбільшої колекції українських ікон зазначеного зразка див.: *Гелитович М.* Богородиця з Дітями і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. — Львів, 2005.

тільки спадщина книжкової гравюри, проте тут її вперше зафіксовано щойно в «Тріюді пісній» 1640 р.³⁷

Іконографія підказала ще один перспективний напрям пошуків через віддавна відзначене співпадіння певних мотивів перемишльського та новгородського малярства, спершу зауважене на прикладі «Страшних судів»³⁸. Однак саме відкрите явище пояснення тоді не отримало. Контакти, природно, йшли зраним розбудованим «історичним» шляхом прищеплення київської традиції на новгородському ґрунті. Новіші дослідження дали підстави розширити відповідний взаємозв'язок також через безперечні споріднені елементи іконографії Спаса на престолі XV ст.³⁹, яка виявилася ще одним яскравим прикладом проникнення київського досвіду до Новгороду та його закріплення на берегах Волхова. Зіставлення пам'яток переконує, що й тут спільність теж заснована на вихідному київському досвіді⁴⁰. Додаткове яскраве підтвердження чинності такого напрямку контактів принесло вивчення іконографії Покрову Богородиці. Знана «новгородська» її версія⁴¹ з прикметним індивідуальним «своїм» мотивом потрійної аркади як символічного відтворення храму виявилася очевидним тиражуванням історичного київського протографу⁴². Такий висновок підказує як присутність зазначеного мотиву у пізньому й істотно трансформованому варіанті ще в згаданій іконі перемишльської школи кінця XV ст. з церкви в Рихвалді⁴³, так і побутування аркади навіть у значно молодшій перемишльській покровській традиції зламу XVI–XVII ст. (де вона, природно, вже немало переосмислена)⁴⁴.

³⁷ Тріюдь пісна. — К., 1640. — С. 726; *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки... — № 282.

³⁸ Див.: *Свенціцька В.* Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* — Львів, 1998. — Т. 236: Праці Секції мистецтвознавства. — С. 85–93.

³⁹ *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. 29–30.

⁴⁰ Там само. — С. 30.

⁴¹ Послідовне наголошення новгородської автохтонності відповідної традиції див.: *Гордиенко Э.А.* «Покров» в новгородском изобразительном искусстве (Источники образования типа) // *Древний Новгород: история, искусство, археология. Новые исследования.* — Москва, 1983. — С. 315, 322. Критику найважливіших положень запропонованих міркувань див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 192–194.

⁴² *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 203–207.

⁴³ Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 223–268. Про особливості трактування залученого в іконі мотиву аркади див.: Там само. — С. 237.

⁴⁴ *Александрович В.* Покров Богородиці. — С.206–207; *Його ж.* Ікони Покрову Богородиці з доробку «п'ятницької майстерні» // *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2009, 2010.* — Львів, 2015. — С. 200.

Наведені приклади вказують на досить широкі й різнобічні київські контакти новгородського малярства. Ця обставина робить новгородський доробок чи не найважливішим позаукраїнським джерелом для подальшого вивчення київської малярської традиції того періоду, автентичної спадщини якого в самому Києві не збереглося. Знані історичні пов'язання вказують також на необхідність докладного перегляду доробку новгородського малярства для виявлення потенційної київської складової місцевого мистецького синтезу — насамперед, звичайно, часу з-перед московського завоювання 1471 р. Очевидно, в Новгороді могли б зберегтися й оригінальні київські зразки відповідного періоду, хоча серед загальновідомих вцілілих тут ікон ідентифікувати чогось подібного досі не пощастило (врешті, ніяких зусиль для цього дотепер і не прикладалося).

До проблеми пізньосередньовічної київської спадщини, як видається, здатна відіслати конкретна ікона, збережена в іншому знаному історичному осередку північно-східної старокиївської окраїни — у Володимирі. Багата пам'ятками різного часу місцева мистецька збірка включає не зафіксованого конкретного походження ікону святого Миколая з житієм (Державний Владимиро-Суздальський історико-архітектурний і художній музей-заповідник)⁴⁵, яка істотно відрізняється від усіх знаних дотепер зразків цієї іконографії з доробку місцевих регіональних шкіл. Для прикладу варто зіставити її з таким класичним об'єктом, як віднесена до новгородської школи ікона першої третини століття (Москва, Успенський собор Московського Кремля)⁴⁶. На їх тлі володимирська належить до цілком іншої історичної традиції, репрезентує відмінний, не знаний за іншими зразками відповідного кола уклад. Водночас вона виказує очевидний взаємозв'язок зі знаними українськими іконами перемишльської школи⁴⁷ XV–XVI ст., які виводяться від спільного гаданого місцевого прототипу XIII ст.⁴⁸ Таку можливість стверджує насамперед іконографія. Втім, очевидно, заснований на тому ж зразку уклад поодиноких сцен історичного циклу, зокрема, «Святий Микола потішає трьох мужів у темниці» та «Вигнання біса з біснுவатого». Вони явно мають спільний іконографічний родовід, причому ніби без ближчих аналогів

⁴⁵ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись... — Кат. № 48; Иконы Владимира и Суздаля (Древнерусская живопись в музеях России). — Москва, 2006. — № 16.

⁴⁶ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись... — Кат. № 5.

⁴⁷ Публікацію основної колекції ікон відповідного зразка див.: Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — Львів, 2008.

⁴⁸ Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. — Львів, 2001. — Ч. 3. — С. 156–181. Пор. також: Гелитович М. Святий Миколай... — № 5, 6, 7, 9, 17.

серед візантійської спадщини⁴⁹. Це здатне вказати на знане старокиївське шанування святого Миколая, хоча й винятково скромно засвідчене автентичними іконографічними переказами. Засвідчена стилістика у поєднанні з відсутністю аналогів серед малярства відповідного історичного регіону та суміжних з ним теренів дає змогу бачити у владимирській іконі — незалежно від конкретного походження її самої — об'єкт українського історичного родоводу. Водночас є очевидною її істотна відмінність від доробку майстрів перемишльської школи, де віднайдено аналоги образу, що вказує на належність до інакшої регіональної традиції. Тому видається досить вірогідним, що збережена у Володимирі ікона може виводитися власне з київського осередку. Хоча це припущення, закономірно, потребує ширшого аргументування й докладнішого опрацювання оригіналу. Зазначена можливість потребує докладнішого вивчення як вірогідний аргумент, здатний вказати ще один правдоподібний аспект пошуку київської малярської спадщини.

Знане за чималою кількістю автентичних зразків пізніше київське малярство — кінця XVII–XVIII ст. — вирізняється як яскравою прикметою школи винятковим колоризмом. Проте специфічною складовою місцевої традиції він, закономірно, не став щойно за нової доби, а виявився значно раніше. Його пропонує зіставлення яскравих теплих відтінків оранжевої та коричневої барв уже в безперечного київського походження «Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими» зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська (ДТГ)⁵⁰, яку за стилістичними ознаками є підстави відносити ще до рубежу XI–XII ст.⁵¹ Цю ж традицію продовжує і знана храмова ікона другої половини XIV ст. святих Бориса і Гліба з історією з церкви в Коломні (ДТГ)⁵², де київський родовід іконографії об'єктивно визначила сама тема. Водночас його вірогідність підтверджують й певні особливості трактування сцен історичного циклу, насамперед незнані класичній іконографії поодиноких шкіл регіону ротонди серед архітектурних мотивів.

На основі своєрідного колористичного наповнення є підстави співвідносити з Києвом також окремі ікони XVI–XVII ст., збережені на Волині. Ця тенденція яскраво виявлена вже у згаданому річицькому «Покрові»⁵³.

⁴⁹ Найповніше досі зіставлення візантійської іконографії життя святого Миколая запропонував: *Ševčenko N.P. The Life of Saint Nicholas in byzantine Art.* — Torino, 1983.

⁵⁰ Государственная Третьяковская галерея. — № 16.

⁵¹ *Овчинников А.Н.* «Пантелеймон» из ГМИИ и «Богоматерь Печерская» из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков: Сборник статей. — М., 1986. — С. 52–60; *Александрович В.* Найдавніша київська ікона — «Богородиця зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими» зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська // Історія в школах України. — 2008. — Ч. 4. — С. 53–56.

⁵² Государственная Третьяковская галерея. — № 58.

⁵³ Опис колористичних особливостей при нагоді аналізу іконографії див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. — С. 313–343.

Можливо, до них належать виконані, очевидно, після 1516 р. унікальні намісні «Спас» та «Богородиця» з соборної церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці)⁵⁴. Принаймні, їх виняткова для тогочасного волинського малярства кольорова палітра теплих тонів, як і ширший контекст побутування відповідної іконографії не тільки на Волині, а й пов'язаних з нею українських історичних теренах нинішніх Білорусі⁵⁵ та Польщі⁵⁶, здатні підказати можливість такого висновку. Найпоказовішим у ньому є трактування білої сорочки Емануїла з поєднанням на основному білому кольорі делікатних відтінків голубого, зеленого, коричневого. Втім, з камінь-каширською парою, вірогідно, пов'язані також чудотворна Межиріцька Богородиця (Межріч-Острозький, Троїцька монастирська церква), за монастирською традицією — дар великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького⁵⁷, та перемальована в XVII ст. ікона Богородиці з молитовного ряду, мабуть, Успенського собору чи Троїцької монастирської церкви у Вільнюсі (Вільнюс, Литовський музей мистецтв)⁵⁸.

Ще очевиднішою сприймається ймовірність київського походження храмового «Преображення» середини XVI ст. з церкви в Кураші на Рівненщині

⁵⁴ *Александрович В.* Ікона Богородиці початку XVI століття... — С. 60–68; *Його ж.* Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація / Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. — Луцьк, 2007. — С. 8–17; *Ejusdem.* Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. — 2008. — Т. 51. — S. 22–24; *Його ж.* Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. — Луцьк, 2012. — Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. — С. 14–25. До колористичних особливостей ікон увагу привернуто з їх реставраційним відкриттям: *Чабан А., Петрушак П.* Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському (попереднє повідомлення) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. — Луцьк, 2003. — Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. — С. 36; *Їх же.* Колористичні особливості волинського малярства XVI–XVII століття на прикладі вибраних ікон з околиць Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація / Матеріали XI міжнародної наукової конференції... — С. 69.

⁵⁵ *Александрович В.* Ікона Богородиці початку XVI століття... — С. 62.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Коротко про неї див.: *Луц В.* Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu: historia, kultura, sztuka. Konferencja naukowa. — Zamość, 2000. — S. 117–119; *Його ж.* Мистецька спадщина // Ричков П.А., Луц В.Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. — К., 2002. — С. 110–111; *Aleksandrowycz W.* Ikony Matki Boskiej... — S. 24–26.

⁵⁸ Про неї див.: *Александрович В.* Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького // Національний університет «Острозька Академія»: Наукові записки. — Острог, 2011. — Вип. 18: Історичні науки. — С. 113–124.

(НМЛ) з винятковим для української пізньосередньовічної малярської спадщини зіставленням на золотому тлі яскравих насичених кольорів на чолі з червоною та зеленою барвами в одязі пророків. Принаймні, ікона виразно виділяється серед малярського доробку Волині свого часу як об'єкт з-поза звичного для регіону мистецького контексту. А колористичні особливості у поєднанні з постаттю потенційного замовника — власника села, який став архимандритом Києво-Печерського монастиря⁵⁹, додатково підтримують вірогідність такої пропозиції.

Відзначена пізніша київська спадщина кінця XVII–XVIII ст., для якої заснований на зіставленні чистих відкритих барв багатий колорит виявляється однією з найважливіших індивідуальних історичних особливостей, підказує висновок, що поодинокі збережені на Волині ікони XVI ст., виділені своєрідним на тлі місцевої традиції прикметним багатством кольорової гами, повинні прямо чи опосередковано належати до кола історичних попередників безперечного пізнішого київського малярства. Такий висновок, зі свого боку, підтримують як збережені в регіоні безперечні новіші об'єкти київського малярства — XVII–XVIII ст.⁶⁰, так і znana загальновідома історична київська гравітація Волині та її мистецької культури.

Наведені приклади вказують окремі реальні напрями пошуків київських ікон знаменного періоду історії місцевої мистецької традиції, започаткованого відновленням митрополії. Попри відсутність у самому місті та його найближчій околиці автентичної малярської спадщини епохи, вже нині є змога на різний спосіб ідентифікувати поодинокі досить певні зразки київського малярства пізньосередньовічної доби. Вони здатні стати основою для дальших поглиблених пошуків загубленої мистецької спадщини міста на

⁵⁹ Луць В. Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник / Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. — Луцьк, 1998. — С. 34, 45.

⁶⁰ Коротко про них див.: Александрович В. «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації / Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. — Луцьк, 1997. — С. 11–12, 15–16, 18–19; *Його ж.* У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII — першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: Науковий збірник. — Луцьк, 2001. — Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. — С. 26; *Його ж.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. — К., 2003. — Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. — С. 886, 888; *Його ж.* Волинський іконопис XVI–XVIII ст. // Музей волинської ікони: книга-альбом. — К., 2012. — С. 48, 49. Пор. також: *Його ж.* «Моління» — нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. — 2007. — Ч. 1. — С. 55–68.

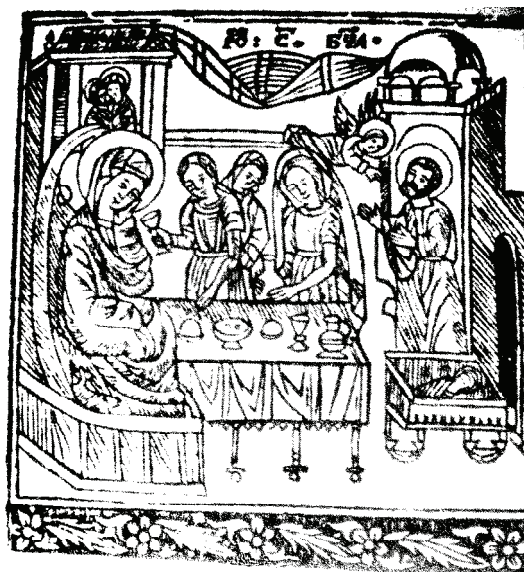
поодиноких можливих напрямах такої роботи, окреслених дотеперішніми зусиллями на відповідному шляху.

Зібрані приклади важливі як переконливий доказ існування цілком реальних можливостей применшити дошкульну відсутність малярського доробку осередку, який, безперечно, відіграв важливу роль у розвитку релігійної мистецької культури пізнього середньовіччя не тільки в Україні. Розглянуті пам'ятки не лише пропонують прийнятні, з наукового погляду, шляхи пошуку. Водночас вони подають і певні конкретні орієнтири такої роботи. Тобто, окреслено реальні принципи, послідовне розпрацювання яких здатне поставити саму проблему на надійну наукову основу. У парі зі всебічним поглибленням студій над мистецькою спадщиною українських земель пізнього середньовіччя, доробком національної релігійної мистецької культури загалом, запропонований погляд на проблему пізньосередньовічної малярської спадщини Києва, видається, визначає прийнятний для найближчого часу шлях для заповнення однієї з найдошкульніших «білих плям» в історії не тільки національної мистецької традиції, а й культурного процесу в усій тогочасній Східній Європі.

Ілюстрації



Покров Богородиці. 1619. Гравюра



Різдво Богородиці. 1619. Гравюра



*Різдво Богородиці.
Храмова ікона з церкви в Долині*



*Покров Богородиці. Фрагмент
обрамлення ікони «Різдво Христове»*



*Святий Миколай з житієм.
Ікона київської іконографії*



*Преображення.
Храмова ікона київської школи*