

## НОВИЙ ПРИКЛАД МАЛЯРСТВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО РАНЬОПАЛЕОЛОГІВСЬКОГО ЗРАЗКА В ІКОНІ БОГОРОДИЦІ З ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА В ІСАЯХ

Від пам'ятного віднайдення ікони Богородиці Одигітрії з Успенської церкви в Дорогобужі на Рівненщині (Рівненський обласний краєзнавчий музей)<sup>1</sup>, яке започаткувало новітнє відкриття малярської спадщини Галицько-Волинської держави<sup>2</sup>, минуло вже понад чверть століття<sup>3</sup>. За цей час фонд найдавніших ікон з її історичних теренів істотно поповнився не тільки автентичними об'єктами, а й новішими репліками давно втрачених оригіналів. Нині його розпочинає невелика група зразків своєрідного "мініатюрного стилю" середини – другої половини XIII ст.<sup>4</sup>, заснованих на вихідному візантійському досвіді як місцеве послідовне відображення взірцевої традиції, зіставлення цього скромного кількісно найстаршого малярського доробку західноукраїнських земель в іконах переконає, що, подібно до візантійської практики, в останніх десятиліттях століття на зміну "мініатюрному стилеві" тут також прийшла утверджена у Візантії із відновленням імперії підкреслено монументальна за виразом нова малярська система ранньопалеологіського зразка<sup>5</sup>. Саме з нею й

<sup>1</sup>Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // *Його ж.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). Львів, 1995. – С. 7–76. Численні фрагменти, які, однак, дуже поверхово відтворюють унікальні колористичні особливості оригіналу, див.: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24.

<sup>2</sup>Див.: *Александрович В.* Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 154–179.

<sup>3</sup>Ікону вивіз у 1984 р. науковий праців-

ник Рівненського краєзнавчого музею (тепер Рівненський обласний краєзнавчий музей) Віктор Луць й наступного року вона надійшла на реставрацію до Львівської філії Державної науково-дослідної реставраційної майстерні Міністерства культури України. Див.: *Луць В.* Збірка волинських ікон рівненського краєзнавчого музею // *Родовід.* Наукові записки до історії культури України. – Київ, 1994. – Ч. 8. – С. 46. Див. також: *Скрентович Н.* Реставрація дорогобузької ікони // *Вісник інституту "Укрзахідпроектреставрація".* – Львів, 1997. – Вип. 6. – С. 126–129.

<sup>4</sup>*Александрович В.* Західноукраїнські ікони "мініатюрного стилю" – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 163–188.

<sup>5</sup>Про цю зміну традиції див.: *Александрович В.* Відкриття... – С. 169.

співвідносяться найважливіші позиції доробку завершального періоду княжої доби в регіоні.

На західноукраїнському ґрунті само існування цього винятково важливого в контексті еволюції усієї національної традиції<sup>6</sup> місцевого відгалуження взірцевого візантійського досвіду вдалося відкрити щойно з віднайденням та осмисленням Дорогобузької ікони. За минулі відтоді чверть віку малярський напрям, який вона “започаткувала”, пошастило поповнити декількома дещо молодшими позиціями виняткового значення не тільки для західноукраїнських земель. Досі вони все ще не сприйняті і не визнані навіть у своєму власному “вузькому” контексті в самій Україні<sup>7</sup>, Про об’єктивний ширший розголос явища як окремого самостійного, помітного й, безперечно, вартого уваги на тлі всієї східнохристиянської традиції унікального відгалуження взірцевого візантійського досвіду, говорити не доводиться взагалі. У світі українські ікони тієї доби поки фактично не існують зовсім<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> До такого його значення увагу привернуто: *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. 1031.

<sup>7</sup> Свідченням цього сприймається, зокрема, зовсім незрозуміла несподівана відсутність відповідного кола пам’яток в огляді, написаному для найновішого багатотомного видання “Історії українського мистецтва”: *Пуцко В.* Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 577–656. З цього приводу див.: *Александрович В.* Ікони княжої доби на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 5. – С. 239–241; *Його ж.* Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // Церковний календар 2012. Видання Перемишльсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2011]. – С. 138–162. Уже доводилося відзначити, що автор не міг їх не знати, свого часу навіть схилився до прийняття запропонованої інтерпретації: *Його ж.* Ікони княжої доби... – С. 241. Пор.: *Пуцко В.* Про церковне малярство України XIV ст. // Істрія релігій в Україні. Науковий щорічник 2004 рік. – Львів,

2004. – Кн. 2. – С. 514. Отже, опущення цих виняткових для свого часу об’єктів мистецького доробку західноукраїнських земель ніяк не випадковість, а вияв очевидної свідомої позиції. Безперечногo позанаукового забарвлення такої постави не випадає наголошувати окремо.

<sup>8</sup> Під цим оглядом показовою є дотеперішня відсутність українських ікон у виданнях, які на вибраних прикладах показують історичну еволюцію іконопису східнохристиянського культурного кола. Один з небагатьох винятків: *Тумо S.* La pittura d'icone in Ukraina occidentale e Bielorussia XV–XVI secolo // *Felmy R. Ch., Lory B., Tumo S., Velmans T., Vocotopoulos P. L.* Le icone. Il viaggio da Bisanzio al'900 / A cura di T. Velmans. – Milano, 2005. – P. 199–225. Проте запропонований відбір пам’яток достатньо випадковий та мало репрезентативний, доробок національної традиції з-перед XV ст. у ньому не відображено зовсім. Українську мистецьку спадщину найдавнішого періоду вперше на міжнародному рівні ширше показано щойно на виставці візантійського мистецтва в нью-йоркському музеї Метрополітен 1997 р.: *Ревні O.* Kievan Rus' // *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era.* A. D. 843–1261. Exhibitions Catalogue / Edited by Helen C. Ewans and William D. Wixom. New York, Metropolitan Museum of Art, Marsch 11 – July 6, 1997. – New York, 1997. – P. 281–319.

Найважливіше місце серед досі віднайдених пам'яток, природно, посідають автентичні зразки – на чолі з усе ще не сприйнятими у стійкому і виразному комплексі їх прикметних особливостей такими класичними зразками напряду, як “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” (залишок унікального для тогочасної мистецької практики східнохристиянського світу монументального цілофігурного молитовного ряду\*) з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві поблизу Яслиськ, тепер на території Польщі (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ)<sup>9</sup>. Їх істотно доповнює того ж призначення скромніший за розмірами (висота 117 см) “Святий Георгій” з церкви святого Миколая у Тур’ї поблизу Старого Самбора на Львівщині (НМЛ)<sup>10</sup>. Вони належать уже до XIV ст. й відображають активний розвиток зазначеного малярського напряду на місцевому ґрунті в перших десятиліттях нового століття<sup>11</sup>.

Поряд із Дорогобузькою іконою, його початки засвідчують також втрачені зразки, які, судячи з доступних переказів про них, покликані були посідати помітне місце в культурній традиції епохи. Дослідження іконографії Богородиці в малярстві перемишльського кола другої половини XV – першої половини XVI ст. привело до переконання, що перед серединою XVI ст. аналогічна дорогобузькій ікона мала бути в перемишльському соборі Різдва святого Іоана Предтечі<sup>12</sup> (до пожежі 1530-х років?). Реплікою вірогідного дару князя Лева Даниловича для монастиря у Спасі виявилася

Однак ікон на ній не було, зрештою, переважна більшість доступних нині зразків у відповідному контексті на той час ще не були відкриті, створені вони поза часовими межами експозиції. На наступну виставку пізньовизантийського мистецтва, яка відбулася у 2004 р., український матеріал не потрапив. Див.: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London, 2004.

\* Розрахунок пропорцій обрізаних знизу дощок переконує, що вони повинні були сягати півтораметрової висоти.

<sup>9</sup> *Александрович В.* 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: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 41–75.

<sup>10</sup> *Його ж.* Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // *Київська Церква.* – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 212–221.

<sup>11</sup> Огляд відповідних пам'яток див.: *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 20–

30; *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; *Його ж.* Відкриття... – С. 169–176. Зазначені видання разом з декількома дослідженнями поодиноких зразків в окремих статтях (див. далі) власне й започаткували відкриття цього не зауваженого донедавна виняткового явища мистецької культури української країни візантійського світу.

<sup>12</sup> *Александрович В.* Дорогобузька ікона... – С. 64–67. Пор.: *Ejusdem.* Przemyski ośrodek... – S. 275; *Його ж.* Пам'ятки малярства Перемиської єпархії найдавнішого періоду // *Церковний календар 2007.* Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 2006]. – С. 10; *Його ж.* Відкриття... – С. 158.

Жидачівська чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) так само середини XVI ст. (Жидачів, церква Воскресіння Христового) також з виразними ознаками “дорогобузької” стилістики<sup>13</sup>.

Оскільки обидві зазначені ікони з найстаршого місцевого доробку відповідного малярського напрямку до нас не дійшли, досі уявлення про перемишльську спадщину такого зразка давали винятково молодші оригінальні пам'ятки, уже першої половини XIV ст. – названі й ще молодші. До них належать “Архангел Михаїл з діяннями” з церкви святого Миколая у Стороні на Дрогобиччині (НМЛ)<sup>14</sup> та того ж майстра\* цілофігурний “Спас” з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока (Історичний музей у Сяноку, далі – ІМС)<sup>15</sup>. Власне тільки ці пізніші перекази зберегли докази побутування описаної стилістики на перемишльському ґрунті ще перед кінцем попереднього століття, за умов практично не засвідченого процесу утвердження та початкового етапу поширення відповідного малярського напрямку на західноукраїнських землях.

На такому тлі виняткового значення насамперед для перемишльського контексту, звичайно, ним не обмежуючись, прибирає відкриття ікони Богородиці з Емануїлом<sup>16</sup> з церкви архангела Михаїла в Ісяях

<sup>13</sup> Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 116–135.

<sup>14</sup> Репродукції див.: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 4; Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 2; Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ 2007. – С. 116. – Іл. 34. Найдокладніше про нього див.: Свенцицкая В. И. Мастер иконы “Архангел Михаил с деяниями” второй половины XIV в. из села Сторонна на Бойковщине // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1988. – Москва, 1989. – С. 192–209. До контексту пізнього українського малярства монументального ранньопалеологічного зразка ікону віднесено: Александрович В. Мистецтво... – С. 29. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288; *Ejusedem*. Przemyski ośrodek... – S. 276.

\* Висновок автора на основі візуальних спостережень, підтверджений результатами спеціального фотографування ма-

лярської поверхні з великим збільшенням, яке провели реставратори Павло Петрушак та Анастасія Чабан.

<sup>15</sup> Репродукований: *Kłosińska J.* Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – II. 4; *Biskupski R.* Ikony w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – II. 3; *Ejusedem*. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – II. 21; Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2001. – S. 27; *Janoša M.*, ks. Ikony w Polsce od Średniowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. – S. 84. – Nr 63. Найдокладніше про нього див.: *Biskupski R.* Spas Pantokrator z Wujskiego. Ikona z drugiej połowy XV wieku. – Sanok, 1998. До доробку українського малярства монументального ранньопалеологічного зразка образ віднесено: Александрович В. Мистецтво... – С. 29–30. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288; *Ejusedem*. Przemyski ośrodek... – S. 277.

<sup>16</sup> Церковна традиція не пропонує терміну з адекватним описом зображення і в стосованих визначеннях сюжетів здебільшого вказує винятково на Богородицю, тоді як в іконографії виступає також Христос. Очевидно неприйнятною є поширена в найновішій українській літературі – насамперед за польським зразком (прийнятий і в західній, англо-



*Богородиця з Емануїлом. З церкви архангела Михаїла в Ісяях*

Турківського р-у Львівської обл. (НМЛ)<sup>17</sup>. Як переконає проведене дослідження, вона здатна істотно поповнити скромний фонд найдавнішої малярської спадщини перемишльського кола<sup>18</sup>. Не зауважений у перших публікаціях її конкретний історично-мистецький родовід послідовно відсилає до доробку періоду побутування монументального ранньопалеологіського зразка<sup>19</sup>. Сама ікона пропонує досить яскравий, хоча, на тлі відомої дотепер місцевої спадщини цього малярського напрямку, – немало своєрідний приклад відповідної стилістики.

Ісаївська “Богородиця” надійшла до музею Духовної семінарії – Богословської Академії у Львові в 1930-х роках<sup>20</sup>. Проте на той час вона була перемальована, тому не привернула більшої уваги, хоча давнє малярство на ній відкрили уже тоді (Михайло Драган). При бомбардуванні Львова 22 червня 1941 р., коли німецька бомба частково зруйнувала будинок, у якому знаходилася збірка, дошка зазнала нових немалих ушкоджень. Найбільше знищено лик Богородиці, менші й не так дошкульні випадки ґрунту з авторським малярством є практично на всій поверхні. Ікону відреставрували в 1980-х роках (Павло Петрушак), але через відсутність значної частини авторської малярської поверхні повернули до фондів й знову “забули”. Щойно 2008 р. її заново “віднайшли” й на короткий час навіть вмістили до постійної виставки музею (після того як численні втрати загоновано, що повинно було надати так званого “експозиційного” вигляду<sup>21</sup>), проте в ній ісаївська знахідка не втрималася...

Наукове відкриття ісаївської “Богородиці” співпало з останньою реставрацією\*: вона впроваджена до літератури 2008 р. і є “наймолодшою”

мовній науковій традиції) “Matka Boska z Dziesiętkiem” – калка “Богородиця з Дитям”. Оскільки “Дитя” – волочений Бог наголошувати на “дитячий” природі тут, радше, не випадало б. Не доводиться обговорювати також впровадженого до літератури останнім часом словосполучення “малий Спас(!). Тому видається найприйнятнішим застосоване в цій публікації поняття Богородиці з Емануїлом – воплоченим Богом як “Путевідниці на шляхах до Христа”. Воно відповідає й теологічному та тематичному наповненню намісного ряду, для якого найчастіше призначалася така ікона, у зіставленні з парним “Спасом” з текстом логосу на Євангелії: “Я є світло світу: хто ходить по мені, той не має ходити у тьмі” (Іо. 8,12). Цілком своєрідним винаходом “мистецтвознавчої науки”, як і “сучасної української мови”, є також зроджене не так давно у львівському середовищі новомодерне іменування Богородиці “Дороговказиця”, вперше застосоване у ви-

данні: Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень № 9. – Львів, 2007. – С. 91–92, 127–129, 135–138.

<sup>17</sup> КВ 43395, І-3138, дерево, темпера, 82,5х61,5 (знизу обрізана).

<sup>18</sup> У такому контексті до ікони увагу привернуто: *Александрович В.* Відкриття... – С. 174–176.

<sup>19</sup> Вперше з відповідним малярським напрямом ікону співвіднесено: *Александрович В.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 110.

<sup>20</sup> Коротко про історію ікони див.: *Гелитович М.* “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2008. – № 6(11). – С. 138, 140.

<sup>21</sup> *Гелитович М.* “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 141.

\* Необхідність реставраційного втручання викликало насамперед знамените перенесення музейної колекції з Вірмен-

серед групи новоідентифікованих найдавніших західноукраїнських ікон<sup>22</sup>. Однак перші згадки в літературі короткі й обмежені загальними відомостями про новітню історію та стислим описом, пропагують “модне” останнім часом у музеї визначення часу створення на підставі датування деревини методом радіо-вуглецевого аналізу<sup>23</sup>. При цьому стверджено відсутність близьких іконографічних відповідників<sup>24</sup>, а дату – широко, XIV ст., – подано винятково в заголовках статей<sup>25</sup>. Водночас запропоноване “уточнення” аналізу деревини нібито мало вказувати щойно на час після 1370 р. Зрештою, новіше висловлювання з відповідного приводу, як уже зазначено, на тих же підставах пропонує... третю чверть століття.

Прийняте без найменшої аргументації й фактично нічим не обумовлене датування видає насамперед знану з української літератури, достатньо давно вже незрозумілу боязнь перед рубезем XIV–XV ст., що тривалий час не дозволяла відносити найдавніші українські ікони поза кінець XIV ст. Відкриття останніх десятиліть здатні применшити цей “страх”, проте засвоєний “обов’язковий” – виявляється – бар’єр тільки... пересунувся на другу половину XIV ст. Запропоноване датування ісаївського образу засвідчує це послідовно й виразно. Показово, однак, що пропозицію не супроводив пошук можливих аналогів. Скромним винятком стало побіжно відзначене зелене тло<sup>26</sup>. Підставою для поданого датування виявився винятково “улюблений”

ського собору, де вона перебувала пів століття: через катастрофічне в наслідках різке порушення багаторічних умов зберігання немала частина збірки опинилася в аварійному стані.

<sup>22</sup> Гелитович М. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 138–141; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам’ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2008 року. – С. 44–46. Див. також: Богородиця Одигітрія з Ісаїв (Бойківщина) XIV ст. – Львів, [б. р.].

<sup>23</sup> Відповідний виклад не позбавлений цілком своєрідного забарвлення – щиро визнається “вік деревини – 1370 р.” (Гелитович М. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 44), а іншого разу – “вік деревини – 1370–1410 рр.” (Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви... – С. 140). В останній публікації навіть подано “арифметично” виведену конкретну річну (!) дату – 1395 р.: там само. – С. 44, 45. Як видається, це найпереконливіший вказівка на “серйозність” практикованого підходу до проблеми.

“Докладне” датування з власним... коригуванням “на потребу”, звичайно, не підлягає коментуванню. Воно надто вже очевидно покликане вуалювати рівнозначне неспроможності небажання вивчати об’єкти загальноприйнятими “традиційними” методами історично-мистецького дослідження. Не кажучи про очевидну схильність сумнівної “пристрасті до дошки” ігнорувати малярство, значення якого не випадало б обстоювати... Втім, у новітній публікації як час створення ікони – так само без аргументів – вказано на третю чверть століття: Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї // Богородиця Одигітрія... – Не номерована сторінка № 3.

<sup>24</sup> Гелитович М. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 46; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї... – С. 140.

<sup>25</sup> Її ж. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 44; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї... – С. 138.

<sup>26</sup> Її ж. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 140; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї... – С. 46.

у музеї аналіз деревини. Відсилення до найдавніших західноукраїнських ікон Богородиці – Дорогобузької та дещо молодшої з Покровської церкви в Луцьку (Київ, Національний художній музей України)<sup>27</sup> – так само залишилося жестом без конкретного наповнення. Про неодмінний ширший, позаукраїнський контекст пам'ятки не йшлося взагалі. Щойно в лаконічному описі відзначено окремі своєрідні особливості стилістики<sup>28</sup>, проте досить побіжно, без найменшої спроби їх пояснення чи інтерпретації.

Однак запропоноване датування XIV ст. – як зазначено, малася на увазі друга його половина – не може бути прийняте ніяк. Серед спадщини малярства перемишльського кола завдяки відкриттям останніх десятиліть склалася виразно окреслена, зі сталим комплексом стійких особливостей група ікон, аргументовано віднесених до другої половини століття<sup>29</sup>. З якими ісаївська “Богородиця” не має рішуче нічого спільного. Вона ніяк не відкликається до знаного невеликого кількісно центрального комплексу тогочасних пам'яток, виконаних під впливом учення ісихастів, або принаймні із залученням елементів відповідної стилістики<sup>30</sup>. Так само немає у ній нічого, здатного нагадати й дещо молодшу групу ікон зламу століть з церков святої Параскеви Тирновської у Радружі та святого Георгія у Вільшаниці (усі – НМЛ), співвіднесених з діяльністю українських майстрів при дворі польського короля литовського походження Владислава II Ягайла<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Репродукції див.: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XVII; *Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.* – Київ, 1999. – С. 22. – № 3; *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 289; *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Альбом.* – Київ, 2005. – С. 37. – № 3; *Міляєва Л. за участю М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 109. – Іл. 23; *Пуцко В.* Іконопис. – С. 929. Зіставлення літератури з-перед 2002 р. див.: *Александрович В.* “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник.* – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22, приміт. 2 (публікації останнього десятиліття досі не зібрані й не систематизовані).

<sup>28</sup> *Гелитович М.* “Богородиця Одиґітрія” з Ісаїв. – С. 140.

<sup>29</sup> Новіший їх короткий огляд див.: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1029–1049.

<sup>30</sup> Про них див.: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини... –

С. 1040–1042. Пор. також: *Його ж.* “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 10, 12. В останній статті привернуто увагу до своєрідного “паралельного” зазначенням іконам, посталим під впливом учення ісихастів, явища в тогочасному західноукраїнському малярстві, свідченнями якого виступають класичне “Преображення” з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (НМЛ) та знаний нині тільки на підставі голови Христа із “Зішестя до аду” (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник; про значення фрагменту для історії тогочасного малярства докладніше див.: *там само.* – С. 10–12) ансамбль фресок луцького собору святого Іоана Богослова.

<sup>31</sup> Зазначені ікони – окреме самостійне своєрідне явище західноукраїнської мистецької спадщини, засноване на одному з менше знаних відгалужень візантійської традиції другої половини XIV ст. Разом вони згруповані: *Александрович В.* Священік Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // *Його ж.* Українське малярство... – С. 168–178. Пор.: *Його ж.*



За таких обставин не випадає вдаватися до пошуку паралелей і серед тогочасної взірцевої візантійської спадщини. Отож, навіть цілком поверхове побіжне зіставлення перекоонує, що запропоноване без будь-якої аргументації датування XIV ст., під яким – випадає здогадуватися – розумівся його кінець, неприйнятне. Сама ікона не тільки не вписується до знаної з більшої кількості автентичних і достовірних зразків чималої уже тепер спадщини тодішнього релігійного малярства перемишльського кола, а й не виказує ніяких, навіть віддалених пов'язань із нею. З огляду на стилістику та численність західноукраїнських ікон XV ст. (здебільшого, однак, уже другої половини століття), про пізніше походження твердити так само не випадає. Тому, попри намагання побачити в ісаївській “Богородиці” оригінал щойно останніх десятиліть XIV ст., її, все ж, належить визнати давнішою.

Окрім уже відзначеної відсутності ширшої аргументації та бодай намагання поставити “нововідкритий” об'єкт до чітко окресленого історичного контексту, головним недоліком запропонованого датування виявляється очевидне ігнорування актуальної ситуації в осмисленні спадщини західноукраїнського малярства княжої доби, яка склалася від часу відкриття Дорогобузької ікони. Проведені відтоді дослідження як поодиноких пам'яток, так і ширшого контексту еволюції традиції за період від середини XIII ст. до зламу XIV–XV ст. підвели до декількох принципових висновків, здатних не тільки докорінно змінити дотеперішні уявлення про малярство регіону пізньої княжої доби. Водночас вони пропонують цілком конкретне розуміння традиції регіону на тогочасному історичному етапі, засноване на автентичних пам'ятках та підкріплене їх зіставленням із класикою тодішнього релігійного малярства візантійського культурного кола, залученням широкого контексту східнохристиянського світу.

Найважливіший підсумковий умовивід полягає у винятковому для історичної ситуації Центрально-Східної Європи<sup>32</sup> якнайтіснішому прямому

Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 292; *Ejusdem*. Przemyski ośrodek... – S. 279–280; *Його ж.* Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1042. Пор. також: *Його ж.* Монументальне малярство // *Історія українського мистецтва...* – С. 910. Новіші дослідження показали, що стилістично вони виводяться від того напряму візантійського малярства другої половини – кінця XIV ст., який презентують, зокрема, ікона святої Єрусалими з дітьми з однієї з церков Верії (Афіни, Візантійський музей, далі – ВМ, репродукована: *Acheinastou-Potamianou M.* *Icons of the Byzantine Museum of Athens.* – Athens, 1998. – II. 16) та архангел Гавриїл з “Благовіщення” на звороті “Богородиці” з церкви Богородиці Перивлепти в Охриді (Белград, Національний музей; репродуковане: *Byzantium...* – No 152; *Va-*

*kalova E., Petković S.* *Ikonografia bizantina // Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliiu A., Velmans T., Vocotopoulos P. L.* *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio / A cura di T. Velmans.* – Milano, 2008. – P. 156. – II. 128). До цього візантійського контексту зазначеної групи пам'яток перемишльського кола увагу привернуто: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1042.

<sup>32</sup> Принагідно випадає наголосити на цілковитій відмінності цієї ситуації від тієї картини, яка спостерігається у спадщині окремих шкіл російського малярства, де в так званій “післямонгольський період” домінувало послідовне відмежування від візантійської традиції й повторення давніших взірців, що вказує на відсутність контактів з актуальним

й безпосередньому зв'язку і якнайпослідовнішій залежності тогочасної галицько-волинської малярської культури від "взірцевого" візантійського досвіду. Такий стосунок підказує насамперед аналіз найстарших доступних зразків малярської спадщини регіону – мініатюр Архирейського Службника першого перемишльського єпископа Антонія з 1220–1225-х років (Москва, Державний історичний музей, далі – ДІМ)<sup>33</sup> та Євангелія (Москва, Державна Третьяковська галерея)<sup>34</sup>. Найдавніші збережені на місцевому ґрунті щойно від середини століття ікони, зі свого боку, тільки продовжили цей стверджений двома випереджуючими зразками зі спадщини книжкового малярства, випрацюваний та утворений, як випадає здогадуватися, від початків поширення тут християнської традиції<sup>35</sup> визначальний історичний напрям орієнтації<sup>36</sup>. Яскраво відображена послідовна візантійська залежність залишалася стійким фактором мистецького процесу в регіоні ще навіть за поступової глибокої зміни історичних умов від середини XIV ст.<sup>37</sup> Вона виявляється тією визначальною особливістю, яка поставила мистецьке життя "нової" української окраїни візантійського світу на цілком винятковій позиції у тогочасній Східній Європі, оскільки комплекс явищ подібної орієнтації досі спостерігався хіба що в сусідніх із Візантією країнах Балканського півострова. З огляду на географічну близькість та задане нею тяжіння, там вона, закономірно, природно обумовлена і зрозуміла. Зовсім інакше виглядає така залежність на немало віддалених від центру традиції галицько-волинських теренах, де вона об'єктивно була прищеплена, розвинулася та функціонувала як на зовсім іншому історичному ґрунті, так і в зовсім іншому живому контексті.

Нововідкрита ісаївська "Богородиця", звичайно, не може бути сприйнята й осмислена поза найзагальнішим візантійським тлом та все ще

візантійським досвідом. Див., наприклад: *Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – Москва, 1976. – С. 22–61; Лифшиц Л. И. Заметки о стиле житийной иконы "Илья пророк" из села Выбуты близ Пскова первой половины – середины XIII в. // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – С.-Петербург, 1997. – С. 327.*

<sup>33</sup> Найдокладніше по них див.: *Попова О. С. Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство. Русь... – С. 274–289. Передрук див.: Еє же. Византийская и древнерусская миниатюра. – Москва, 2003. – С. 107–122.*

<sup>34</sup> *Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура Домонгольской Руси. – Москва, 1972. –*

*С. 315. Передрук див.: Еє же. Миниатюры Галицко-Вольнского Евангелия-апракос первой трети XIII в. // Еє же. Византийская и древнерусская миниатюра. – С. 107–122.*

<sup>35</sup> Доступне коло джерел не дає змоги на конкретних прикладах докладніше проаналізувати відповідну орієнтацію місцевої традиції давнішого часу. Найстаршим мистецьким свідченням такої зорієнтованості виступають мініатюри Добрилового Євангелія 1164 р. (ДІМ). Їх єдина репродукція у комплекті: *Ганзенко Л. Ілюмінування рукописної книги // Історія українського мистецтва... – С. 734–737.*

<sup>36</sup> Див.: *Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1029–1049; Його ж. Західноукраїнські ікони "мініатюрного стилю"... – С. 163–188; Його ж. "Музейне відкриття"... – С. 9–10.*

<sup>37</sup> *Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1029–1049.*



*Богородиця Одигітрія. З Успенської церкви в Дорогобужі*

недооціненою у західноукраїнському аспекті її власної вимови широкою і різномірною відповідною зорієнтованістю тодішньої української мистецької культури. Проте запропоноване у перших публікаціях визначення нововпровадженої до наукового обігу ікони, засноване на поки за всіма ознаками надто непевних результатах аналізу деревини, нехтує не тільки обов'язковим і незмінним з історичного огляду тлом. Воно насамперед ігнорує ту нову ситуацію з вивченням спадщини найдавнішого західноукраїнського іконопису, яка поступово складається упродовж останніх десятиліть із утвердженням у їх природному взаємовідношенні згаданих поодиноких зразків малярства, створених від середини XIII до зламу XIV–XV ст. Завдяки відкриттю нових та переосмисленню окремих уже віддавна відомих позицій найстаршої західноукраїнської спадщини з мозаїки розпорошених фактів складається цілісна картина найдавнішого відображеного в конкретних пам'ятках етапу еволюції традиції ще від середини XIII ст. Внаслідок природної візантійської прив'язаності характер тогочасної творчості закономірно визначили насамперед відповідні процеси у взірцевій візантійській культурі. Проте не тільки вони. Зафіксований у надто скромному кількісно доборі автентичних зразків та їх пізніших переказів місцевий мистецький процес водночас не позбавлений яскравих елементів самобутності. У цьому новому дослідницькому сприйнятті знаходить своє конкретне, не побачене в перших публікаціях, місце й “нововіднайдена” ісаївська “Богородиця”.

Нинішній стан збереженої в церкві карпатського села ікони, коли вже не існують більша частина лику Богородиці й немало інших істотних елементів зображення, природно, немало ускладнює сприйняття та окремі аспекти дослідження. Проте водночас збережене й доступне авторське малярство пропонує для докладнішого всебічного розгляду достатньо широкий спектр визначальних особливостей пошкодженого оригіналу. Їх систематичний аналіз дає змогу виробити уявлення про всю сукупність його найістотніших складових. Попри дошкульні втрати, за умови цілеспрямованого скрупульозного вивчення збережене в змозі виявитися надійною основою всебічної аргументованої історично-мистецької інтерпретації.

На тлі найдавнішої малярської спадщини західноукраїнських земель ісаївський образ насамперед сприймається об'єктом з-поза кола класичної традиції. Для цього досить співставити його із взірцевою за стійкою сукупністю ознак для усього східнохристиянського доробку дорогобузькою “Одигітрією”. У цьому переконуює найперше композиція, загальний уклад обох постатей, трактування та співвідношення поодиноких елементів зображення. Обрізана знизу дошка відзначена видовженими пропорціями й вузькими боковими полями при широкому верхньому (аналогічним, очевидно, було також нині відсутнє нижнє). Таке зіставлення розмірів обрамлення не належить до практикованих частіше. В українській спадщині воно засвідчене тільки в поодиноких випадках. З них у богородичній іконографії подібні широкі горизонтальні поля має ще тільки згадана ікона

з Покровської церкви в Луцьку (бокові обрізані)<sup>38</sup>. Рідкісність самого підходу здатна підказати вірогідну певну близькість у часі, а навіть ймовірний якийсь дальший взаємозв'язок між ними.

Прикметною особливістю композиції є також велика незаповнена площа тла над головою Богородиці. Уже була нагода відзначити присутність подібного чималого вільного тла у поодиноких українських (і не тільки українських) іконах з-поміж найстаршої спадщини XIII–XIV ст., починаючи від найдавнішого західноукраїнського “Покрову Богородиці” з церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові поблизу Мостиськ на Львівщині<sup>39</sup> (НХМ)<sup>40</sup>. Стилистично вони нічим не пов'язані: їх зближує тільки відзначене співвідношення. В обох знаних досі українських прикладах воно стало наслідком пристосування композиції до іншого формату основи. Особливості ісаївської ікони вказують на прийнятність аналогічного пояснення і для неї.

В іконах реалізованого зразка головний акцент звично робився на Богородиці. Як уже відзначалося, її півфігуру характеризують виразно наголошені підкреслено антикласичні тенденції, сукупність яких сприймається найважливішим елементом стилевого наповнення. Найяскравіше їх виявлено в самій Богородиці. Постаці притаманний високий зріз, хоча через своєрідні пропорції та втрату нижньої частини дошки конкретизувати його в деталях складніше. Привертають увагу перебільшено широке праве плече й далеко опущена донизу непропорційно применшена права рука з водночас виразно вкороченим передпліччям. Права сторона фігури загалом сприймається підкреслено розбудованою поряд із послідовно меншою лівою, перед якою знаходиться Емануїл. У зіставленні з постаттю невеликою сприймається голова Богородиці, водночас наділена яскраво вираженими монументальними формами. Особливістю постави є притаманне й фігурі загалом чітке звернення праворуч. Внаслідок цього в голові виєкспонувано розбудовану праву щоку<sup>41</sup>, а ліва відтворена в підкреслено різкому скороченні (малярство тут втрачено майже повністю). Застосований ракурс особливо виразно сприймається через зіставлення з двома згаданими найстаршими західноукраїнськими іконами Богородиці. У Дорогобузькій з її величною, чітко витриманою фронтальністю лик тільки незначно звернутий праворуч, тому скорочення лівої щоки мінімальне. Луцька, натомість, з прикметним глибоким нахилом повернутої до Емануїла голови, пропонує

<sup>38</sup> Репродукції див.: Шедєври... – С. 23; Український іконопис... – С. 37. – № 3; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 109. – Іл. 23. У молодшій спадщині широким верхнім полем вирізняється також монументальне храмове “Преображення” середини – другої половини XVI ст. з церкви в Белзі на Львівщині (НМЛ): там само. – С. 196. – Іл. 144.

<sup>39</sup> Конкретне походження ікони встановила: Ходак І. Ікона “Покрова Бого-

родиці” з колекції Національного художнього музею України: проблема походження // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Ч. 4. – С. 53–54.

<sup>40</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С. 114–115.

<sup>41</sup> Своєю масою вона здатна пригадати лик Богородиці зі знаної візантійської мозаїкової ікони кінця XIII ст., де її супроводжує епітет “Епіскепис” (BM): *Acheimastou-Potamianou M. Icons...* – II. 7.

ліву щоку в значно різкішому ракурсі. Відмінність ісаївської ікони визначає послідовна фронтальна постава голови. За цією ознакою вона загалом немало наближена до дорогобузького зразка.

У лику виявляються виразно побільшеними підборіддя та права щока. В очевидному контрасті з геометризованими, не позбавленими сухості гострими складками одягу, відзначеними домінуванням довгих прямих ліній, форми голови та поодинокі прокреслені в ній лінійні елементи послідовно заокруглені. Судячи з незначних залишків авторського малярства, вуста, як і в обох найстарших волинських “Богородиць”, теж були невеликими. Вцілілі рештки підказують, що губи на загал намальовано так само, як і краще збережені у Христа. Від них вцілів фрагмент лівого краю короткої нижньої губи та ліва гостра сторона залишеної в підмальовку характерної тіні під нею. Вище проглядає також невеликий червоний фрагмент центральної частини верхньої губи та її обведення білилом, як і ліва сторона відтінення білилом нижньої губи. Доступні елементи носа вказують, що він був дуже тонким і прямим, такого ж рисунку, як і в Емануїла, з невеликою лівою ніздрею у вигляді кульки (на місці правої суцільна втрата). Рисунок носа так само здатний зблизити образ із луцьким. Тільки білилом досить широкою лінією поверх підмальовка виконана видна з-під очіпка нижня частина правого вуха.

Цілком своєрідно побудоване праве око (ліве втрачене). Впадина невелика за розмірами, сягає тільки до половини надбрівної дуги, скруглена і, як можна здогадуватися, максимально наближена до перенісся (втрачене). Райдужна оболонка не природно кругла, а легко видовжена. Зовні вона обведена широкою чорною лінією, підкресленою тонкою лінією біло-голубих білил з невеликою їх плямою від носа (збережена фрагментарно). Таке вирішення нагадує трактування ока дорогобузької “Богородиці”. Яблуко теж залишилося у підмальовку. Воно применшене, вузьке. Від низу його підкреслює невеликий розширений мішок, відтінений здолу мало акцентованим притемненням, а зверху, при повіці – тонкою лінією білил. Око прикрите довгою верхньою повікою з тонкою чорною вією, яка ліворуч заходить аж на вилицю. Над вією повіка продубльована двома тонкими лініями білил. Впадина прикрита розбудованою, так само довгою надбрівною дугою. Відтворюючи рисунок повіки, вона теж продовжується до вилиці й на кінці опускається донизу. Брова з надбрівною дугою відтворені трьома тонкими лініями чорної фарби й знизу від лівої сторони ока підсилені розбіленням, а зверху, над бровою – суцільною лінією білил. Чоло під очіпком низьке, практично позбавлене моделювання, тільки над надбрівною дугою виділене широкою слугою білила, яка на вилиці за рухом надбрівної дуги опускається донизу. Лик зі скромно зазначеним делікатним підрум'яненням моделюваний узагальнено, без деталей, з послідовним накладенням відтінків від світлого коричневого підмальовку до інтенсивного висвітлення біля ока, найактивнішого при лівому куті. Розбілення не потрактоване суцільною плямою – його утворює густа сітка тонких дрібних ліній.

Описаний спосіб моделювання очей віддалено нагадує особливості класичних для стилістики монументального ранньопалеолітичного



*Лик Богородиці*

взірця останньої чверті століття виконаних у 1260-х роках намісних “Богородиць” афонських монастирів Хіландар<sup>42</sup> та Ватопед<sup>43</sup>. Проте зауважену подібність визначає загальний контекст епохи й ближчого безпосереднього взаємозв'язку між ними немає. Індивідуальний почерк “ісаївського” майстра досить далекий від носіїв відповідного напрямку візантійської традиції. Маляр виходив також від інакшого конкретного зразка, на що вказує зовсім інше співвідношення постатей з тлом та поодинокі деталі. Серед аналогій з епохи можна казати також лик виконаної близько 1290 р. намісної “Богородиці” роботи Мануїла Панселіноса в соборному храмі монастиря Протатон на Афоні<sup>44</sup>. Очевидних формальних аналогій не позбавлений і парний намісний Спас<sup>45</sup>. Від цієї традиції у лику Богородиці, безперечно, виходив також автор виконаної близько 1316–1321 рр. мозаїки “Богородиця Заступниця у молінні перед Христом з імператором Ісааком Комніном та монахиною Меланією” (Стамбул, церква монастиря Хора)<sup>46</sup>. Віддалено нагадує вона й образ знаменитого мозаїкового “Моління” другої чверті XII ст. (Стамбул, Софійський собор)<sup>47</sup>. Наведені паралелі послідовно вміщують аналізований образ поміж класикою візантійського малярства пізньої стадії традиції монументального ранньопалеологіського зразка та перед ранньою спадщиною початкової версії стилю зрілих Палеологів.

Однією з показових особливостей моделювання лику ісаївської “Богородиці” є відсутність графічних ліній, окрім як при відтворенні ока та зовнішньої контурної. Натомість їх активно використано при моделюванні досить масивної шиї, де форму (окрім контуру) “конструюють” три впевнено прокладені виразно скруглені по поверхні тонкі довгі розбілені висвітлення при щоді, проведені від потилиці допереду. Ще активніше масивну шию моделюють три інші лінії знизу від мафорію. Верхня з них, покликана передати перехід до грудей, додатково підсилена тонкою коричневою лінією.

Лик Богородиці обрамляє досить широке яскраве червоно-оранжеве облямування зовнішнього краю плаща. На голові мафорій розбудований мало, його маса дещо зміщена ліворуч, а складки і зовнішній контур окреслені чорними лініями. Світліші елементи показані суцільними неширокими штрихами, прокладеними по формі на всій поверхні. Застосованих на грудях інтенсивніших висвітлень, досягнутих через додавання до основного кольору білил, на голові немає. На грудях коричнева пляма мафорію

<sup>42</sup> Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.8.

<sup>43</sup> Ibidem. – No 2.10.

<sup>44</sup> *Αχειμαστον-Ποταμιανου Μ. Βυζαντινὸς τοῦ[οὔραφιες]. – Αθῆναι, 1993–1995. – Πιτ. 96–97.*

<sup>45</sup> Ibidem. – Πιτ. 100.

<sup>46</sup> Ibidem. – Πιτ. 102. У літературі композиція традиційно подається як “Деїсус”, що, однак, є помилковим з огляду на відсутність неодмінної за такої умови навіть у найкоротшому варіанті укладу постаті Іоана Предтечі. Коротко про історичну

традицію та зміст цієї композиції див.: *Александрович В. Фреска нартексу київської Кирилівської церкви “Богородиця Заступниця у молінні перед Христом” та її константинопольський прототип // 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. 15–21.*

<sup>47</sup> *Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Москва, 1985. – Таблицы. – Ил. 295.*





*Постать Емануїла*

графічно розроблена системою складок з прокресленими чорним заламами та мало розбіленими лініями вздовж них і незалежно від них, значна частина яких прокладена в одному напрямі. Поодинокі висвітлення утворюють невеликі за розмірами нечисленні заглиблення і заломки, іноді достатньо глибоко “вирізані” в поверхні.

Декоративно потрактована й традиційно спрямована до Христа права рука Богородиці. Тут з-під тканини виглядає фрагмент сіро-зеленого вузького рукава туніки з широким подвійним оранжевим манжетом як скромною паралеллю маєстатичної кольорової плями вбрання Емануїла. Кисть руки видовжена з підкреслено довгими, тонкими пальцями, передана суцільною масою, мало нюансованою відтінками кольору. Ліва рука, яка підтримує Христа, – з-під мафорію видно тільки пальці та фрагмент кисті при них – відтворена єдиною узагальненою формою з видовженими пальцями й відставленим коротким неприродно тонким великим пальцем. Тут теж переважає колір підмалювку, розбілення використано економно: окремі невеликі штрихи зверху прокладено на пальцях й густіше – на кисті.

Відзначене при описі фігури Богородиці зміщення ліворуч служить також для наголошення постаті Емануїла, поданої перед непропорційно вкороченою лівою стороною грудей Богородиці. Підкреслено видовжені пропорції делікатного високого, ефектно виділеного яскравим кольором тонкого, “пломеніючої” форми силуету контрастно зіставлено з приглушеною темною масою мафорію, вони нагадують Емануїла Дорогобузької ікони. Проте спорідненість між ними виразніше вловлюється хіба на рівні пропорцій. Того аристократичного їх модулю та співвідношення, яким відзначений волинський шедевр, тут немає зовсім. Постаць набагато тонша, позбавлена підкреслення форм, деталізації, послідовно дематеріалізована. Хітон і плащ одного глибокого оранжево-червоного відтінку відтворені суцільною плямою з мінімальним нюансуванням кольору. Деталі промодельовано мало зазначеними складками, утвореними незначним притемненням основного відтінку. Їх доповнюють також скупі темніші лінії та твердо прорисовані чорні різної інтенсивності лінії, вжиті насамперед в окресленні вирізу хітону біля ший і значно меншої нустоти – в закінченні широкого рукава.

Своєрідним є також положення рук Емануїла. Ліва зі значно рідкіснішим в іконографії темного кольору (в українській спадщині він більше не відзначений) сувоєм не опущена, як звично, на коліно, а мовби зігнута в лікті й дещо піднята, знаходиться ніби при поясі, через чималу втрату деталі моделювання тут не сприймаються. Права рука відставлена ліворуч, проте положення далеке від прикметного широкого жесту дорогобузького Емануїла. Як і ліва, вона вкорочена, хоча й менше, ніж у Луцькій іконі. У благословляючому жесті піднята тільки видовжена кисть з двома відставленими догори пальцями, третім як би горизонтально покладеним у їх основу та двома іншими, притиснутими до долоні. Як і долоня, пальці відтворені досить об'ємно й за залученими засобами загалом пригадують моделювання носа Емануїла. Цим трактування руки принципово відрізняються від обох рук Богородиці, позбавлених виразнішого наголошення елементів третього



*Лик Емануїла*

виміру й градації кольорів. Як і в Дорогобузькій іконі, це додатково наголошує на відмінності конкретних залучених засобів малювання обох постатей.

Лик Емануїла теж зберігся не без істотних втрат, проте вони не суцільні, переважно дрібніші й здебільшого знаходяться поза найважливішими елементами структури та моделювання (окрім правого ока, знищення якого компенсує загалом добре вціліле ліве). Тому Його лик не тільки доступний набагато повніше, а й завдяки нинішньому станові здатний стати найважливішим і найістотнішим джерелом аналізу усього комплексу історично-мистецьких особливостей поруйнованої пам'ятки. Врешті, саме він зберіг найважливіші конкретні відсилання до чітко окресленого репертуару стилістичних норм, які виявляються визначальним матеріалом для розробленої у процесі дослідження образу запропонованої інтерпретації.

Як і в дорогобузькій та луцькій “Богородицях”, голову Емануїла відзначає підкреслено високе чоло (майже половини усієї її висоти). У кольоровому моделюванні послідовно домінує світлий охристий санкір. Висвітлення застосовано скупо – для підкреслення надбрівних дуг, широкої, з піднятими догори кінцями лінії над ними та невеликої плями відтінення вузьких темніших коротких космиків чубчика над чолом. При видовжених, а навіть підкреслено видовжених пропорціях лику, які загалом відповідають ликові Богородиці, голова Емануїла сприймається досить округлою. Обличчя відзначають розбудовані круглі щоки, невеликі очі під вкороченими круглими бровами, знаними з дорогобузької “Богородиці” та ікон відповідного взірця, короткий тонкий ніс з реалістично відтвореним на зразок підкреслено об'ємної висячої грушовидної перлини круглим кінцем і ледь зазначеними обома ніздрями. Це рідкісне для іконографії моделювання має очевидну аналогію у фресках кінця XIII ст. церкви Панагії Олімпіотіссі в Елассоні<sup>48</sup>, як і – дальшу – в згаданій фресковій намісній “Богородиці” монастиря Протатон<sup>49</sup>. Показовим є моделювання очей (аналіз зроблено насамперед на підставі лівого, оскільки праве, як зазначалося, майже втрачене), на відміну від лику Богородиці, позбавлене деталізації. Поверх коричневого підмалювання відтворено тільки неправильної форми зіницю з райдужною оболонкою і в лівому кутку – невелику пляму білил. Вище проведена чорна лінія брови, згори відділена розбіленням тілесного кольору.

Прикметний також рисунок уст, загалом у репертуарі засобів та стилістики дорогобузького майстра. Так само широка верхня губа посередині має виступ догори, тільки тут вона, як і коротка, трапецієподібно розширена донизу нижня губа, яскравого червоного кольору. Горизонтальні бокові частини верхньої губи натомість залишені в підмалювку. Від носа верхня губа обведена тонкою лінією білил. Як і в Богородиці, лик Емануїла промодельований аналогічно прокладеними розбіленнями, найінтенсивнішими під очима. Так само ледь зазначено рум'янець. Водночас, на відміну від Богородиці, темна лінія обводить не тільки зовнішній контур голови, а й відмежує підборіддя від шиї. Фіксуючи контур шиї, на грудях вона

<sup>48</sup> *Αχειμαστον-Ποταμιανον* Μ. Βυζαντινῆσ τοῖ[ο]γραφεῖς. – Πιτ. 116.

<sup>49</sup> *Ibidem.* – Πιτ. 96–97.

переходить в обрамлення вирізу хітону, а праворуч, на плечі опускається далеко донизу, немало заходячи на поверхню плаща (!). Це вказує на цілком декоративне трактування залученого темного контуру, що пропонує одну з показових особливостей стилю та індивідуального почерку анонімого майстра, як і, зрештою, їх історично-мистецького родоводу (див. далі).

Відмінним від застосованого в постаті Богородиці виявляється і моделювання шії Емануїла. Ліворуч висвітлення відтворене суцільною плямою, розтягнутою праворуч й завершеною неширокою лінією. Інтенсивність висвітлення поступово зменшується донизу. Спереду при переході до грудей розбілення обводить характерну різко окреслену прямокутно завершену форму, нагадуючи кадик, присутню також в обох згаданих найстарших волинських “Богородицях”. Ліворуч відтворено вміщену під кутом ще одну аналогічну вужчу фігуру, яка нагадує відповідні елементи трактування шії у знаній синайській іконі архангела Михаїла XIII ст.<sup>50</sup> та сучасній їй парній до “Михаїла” іконі архангела Гавриїла<sup>51</sup>, а також тогочасній же поясній іконі Христа<sup>52</sup> (усі – Синай, монастир святої Катерини Александрійської). У найближчій українській спадщині щось подібне пропонує тільки “Свята великомучениця Параскева зі сценами історії” з придорожньої каплиці в Кульчицях на Самбірщині (Львівська національна галерея мистецтв, далі – ЛНГМ)<sup>53</sup>. Зазначені форми обрамляє, так само акцентуючи на декоративному началі, утворене досить хаотично накресленими лініями широке розбілення.

Волосся Емануїла передане суцільною світлою масою у підмальовку й відділене від чола відзначеною темною лінією. Поодинокі пасма та локони виявлені мало, на правій стороні делікатним натяком на моделювання поверхні прокладено декілька тонких темніших ліній. Прикметою зачіски є відзначених підкреслених розбіленням шість тонких коротких пасм над чолом. Вони належать до рідкісних елементів іконографії. З молодших й безперечно віддалених аналогів можна вказати цілофігурну ікону Богородиці з Емануїлом першої половини XIV ст. (Афон, монастир Ватопед)<sup>54</sup> чи згадану ікону третьої чверті століття (з Благовіщенням на звороті) з церкви Богородиці Перивлєпти в Охриді. Проте подібне трактування волосся над чолом, очевидно, виводиться від давніших зразків, на що вказує присутність його ремінісценцій уже, наприклад, у знаній мозаїковій іконі Богородиці останньої чверті XIII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>55</sup>. Пізніший і яскравіший приклад пропонує ікона першої половини XV ст. (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж)<sup>56</sup>. Серед української спадщини віднайдено ще тільки два виразно пізніші аналоги – в Емануїла Ігорівської Богородиці з

<sup>50</sup> Byzantium. – No 240.

<sup>51</sup> Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες της Μονης Σινα. – Αθηνα, 1956. – Τ. 1. – Πιν. 73; Βοκοτοπουλος Π. Α. Βυζαντινες εικονες. – Αφινον, 1995. – Πιν. 81.

<sup>52</sup> Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες... – Πιν. 68.

<sup>53</sup> Найкращу репродукцію див.: Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006. – С. 45. Докладніше про її зв'язки з ісаїв-

ською “Богородицею” див. далі.

<sup>54</sup> The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – No 23.

<sup>55</sup> Ibidem. – No 207.

<sup>56</sup> Sinai Byzantium Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century / Ed. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell Mango. – London, 2000. – Кат. No B. 135.

Успенського собору Києво-Печерської лаври (втрачена)<sup>57</sup> та в “Спасі нерукотворному” з церкви святої Параскеви Тирновської в Радружі (НМЛ)<sup>58</sup> зі згаданої групи ікон, співвіднесених з монументальним малярством, посталим на замовлення польського короля Владислава II Ягайла. Останній з них заснований, очевидно, насамперед на спільності засобів, виведених з традиції монументального малярства. Показова також виразна перевага в радрузькій іконі графічного начала, поєднаного з графічною сухістю.

Відомості, отримані з аналізу особливостей трактування постатей, вдається доповнити шляхом вивчення інших складових композиції. Серед них насамперед привертають увагу німби, колір яких збігається з основним кольором тла, що для ікон з кольоровим тлом видається винятковим. Німби виконано із застосуванням графі, яка в іконі більше не простежується. Єдиним засобом відмежування від тла слугує червона лінія, в німбі Емануїла використана також для перехрестя з характерними розширеними назовні кінцями.

На бокових раменах хреста прочитуються залишки елементів літер – ліворуч вони незначні, проте добре збереглися хвиляста титла, а взаємне розташування та співвідношення решток червоної фарби підказує тут “W”. Праворуч знаходяться різної висоти вгорі взаємно прихилені вертикальні елементи, в яких, відповідно до іконографічної традиції, випадає вбачати “Н” зі своєрідно прихиленими вертикалями. Однак написи на німбі Христа не обмежуються цим загальноприйнятим традиційним скороченням. Ліворуч над перехрестям, попри втрати, виразно прочитується монограма “IC” під оригінального рисунку круглою титлою. “I” збереглося практично тільки від половини донизу, причому внизу воно помітно довше за сусідню літеру. Зате “C” вціліло майже повністю. Його прикметами є мало розвинута верхня частина, тонка вертикальна сторона та помітно розбудована праворуч широка товста нижня горизонтальна лінія, яка робить враження засохлого згустка фарби, що ніби сюди стекла. Праворуч на німбі вціліли тільки зовсім незначні сліди літер. У рештках нахиленої вертикальної лінії та залишку іншої, яка під прямим кутом відходить від неї праворуч, вгадується “X”. Чималу червону цятку праворуч за аналогією з описаною літерою лівої сторони монограми належить прийняти за одинокий скромний решток нижньої горизонтальної частини “C”, званої з набагато краще збереженою лівою половиною монограми. Виразніші сліди літери “O” на вертикальному рамені перехрестя над головою не проглядаються.

Вміщення монограми Христа на німбі є очевидною іконографічною рідкістю. Одиноким аналогом з тогочасного малярства вдається вказати “Поцілунок Юди” в ансамблі фресок 1298 р. церкви святого Миколи в Прилепі у Сербії<sup>59</sup>, однак тут немає монограми на перехресті<sup>60</sup>. В іконі з ісаївської

<sup>57</sup> Репродукцію фрагмента з докладним відтворенням цієї деталі див.: *Поллюшко Г.* Ігорівська ікона Божої Матері. Історія і доля святині. – Київ, 2012. – С. 19.

<sup>58</sup> Репродукцію див.: *Міляева Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 114. – Іл. 31.

<sup>59</sup> *Ђурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославију. – Београд, 1974. – Ил. 16.

<sup>60</sup> Українська спадщина пропонує щонайменше ще один приклад такого вміщення монограми Христа хоча й значно новіший, – у гравюрі “Тайна вечеря” анонімого львівського майстра 30-х років

церкви таке вміщення монограми Христа сприймається тим несподіванішим, що монограма Богородиці (ліва половина, на місці правої – суцільна втрата) традиційно знаходиться в тлі ліворуч від голови. Хоч ліва сторона монограми Богородиці “MP” так само збереглися з численними дрібними ушкодженнями, літери та їх рисунок не тільки прочитуються цілком виразно. Вони виявляються єдиним краще збереженим в іконі написом і через те здатні запропонувати важливий матеріал для аналізу як незначних залишків інших, набагато більше ушкоджених скорочень, так і особливостей палеографічного репертуару анонімного майстра загалом. Як нерідко трапляється у богородичних іконах, в аналізованій монограмі обидві літери об’єднані. Внаслідок цього “P” виступає скромним додатком до правої вертикальної сторони “M”, підкреслено широкого, в накресленні близького до квадрату. Усі три його вертикалі відтворені з відзначеним притаманним почеркові анонімного майстра легким нахилом праворуч. Показово також, що знизу вони теж не завершуються на одній горизонтальній лінії, а виразно порушують відповідний принцип. Найбільше піднято праву сторону. Прикметною особливістю накреслення бокових вертикальних складових є помітне потовщення кінців як вгорі, так і знизу. Аналогічне розширення – через стан збереження саме воно проглядається найкраще – має й центральний вкорочений елемент, об’єднаний з боковинами тонкими лініями пружного впевненого рисунку. Над монограмою суцільним нешироким розчерком виписана фігурна титла з невеликим заломом, який припадає, очевидно, на місце втрати над правим вертикальним елементом літери “M”. Загалом накреслення монограми відповідає палеографії написів з української спадщини монументального ранньопалеологічного зразка (у Дорогобузькій іконі вони втрачені разом з тлом), насамперед найяскравіших під цим оглядом ікон архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви в Даляві<sup>61</sup>. Монограма ісаївської “Богородиці” видається ранішою й здатною випереджувати їх аристократичну каліграфію. Вона так само може сприйматися вказівкою на очевидне давніше походження образу ісаївської церкви.

Підходячи до проблеми датування, природно, не можна не визнати її залежності насамперед від ширшого контексту традиції, окремі відкриття до якого виявлено й показано при описі ікони. Найважливішим підсумком сприймаються численні відсилання до стилістики, яка в українській спадщині послідовно асоціюється насамперед зі взірцевим об’єктом відповідного кола в Дорогобузькій іконі. Через втрати в лику Богородиці, комплекс таких ознак актуально найпослідовніше сприймається у лику Емануїла. Він, безперечно, репрезентує саме такий історичний родовід. Проте визнання цієї очевидної залежності зобов’язує акцентувати насамперед на

XVII ст.: Євангеліє. – Львів, 1636. – Арк. 356 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 253). Повторно використана неодноразово, один з пізніх

прикладів: Тріодь цвітна. – Львів, 1701. – Арк. 65 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва. – Львів, 1984. – Кн. друга, ч. перша: 1701–1764. – № 768).

<sup>61</sup> Про особливості палеографії їхніх написів див.: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття... – С. 67–71.

принциповій відмінності обох близьких за часом ікон. Ісаївська “Богородиця з Емануїлом”, загалом відтворюючи історичний спектр ознак зазначеної традиції, далека від високої аристократичної культури своєї сучасниці, її елітарного наповнення й стійкого комплексу яскравих особливостей. Водночас у ній немає й притаманної дорогобузькій “Одигітрії” тієї своєрідної дещо здрібненої графічної стилізації, яка дозволяє запропонувати можливе уточнення датування волинського шедевру\*. Виразне відкликання до визначальної для візантійської практики останньої третини XIII ст. мистецької системи в ісаївській іконі видається цілком очевидним. Проте у зіставленні з відкритими досі українськими пам'ятками відповідного напрямку кінця XIII – першої половини XIV ст. сам конкретний результат зовсім інакший.

Внаслідок цього сукупність стилістичних особливостей ісаївської “Богородиці” вказує на її досить своєрідне місце серед тогочасного доробку перемишльського кола. Найперше, як уже відзначено, на тлі незмінно домінуючих серед місцевої спадщини об'єктів аристократичної культури вона – при очевидній найвиразнішій відмінності конкретних форм – репрезентує інший і за всіма ознаками скромніший пласт професійної практики, одним зразком якого досі сприймався найстарший західноукраїнський “Покров”<sup>62</sup>. Разом вони виявляються важливим доказом більшого поширення відповідного стилістичного напрямку в тогочасній культурі західноукраїнських земель. Дотеперішні відкриття акцентували увагу насамперед на закономірно домінуючих у мистецькій практиці епохи елітарних зразках аристократичного кола. На відміну від них, найстарший західноукраїнський “Покров”, як і аналізована ікона Богородиці, наголошують на мало знаному, донедавна практично навіть не зауваженому ширшому контексті, тому скромнішому рівневі побутування, який у найдавнішій історії малярства західноукраїнського регіону дотепер практично не привертав уваги і внаслідок цього в науковій свідомості фактично не існував. Вивчення “Покрову” на конкретному яскравому прикладі показало не тільки само побутування цієї течії. Проведене дослідження переконливо підтвердило очевидну якнайтіснішу залежність такого малярства від взірцевої аристократичної культури як його найголовнішу особливість, відтворення у ньому зразкових моделей високого професійного мистецтва<sup>63</sup>.

Не меншою мірою це стосується й ісаївської “Богородиці”. Загальнопрактикований у колі традиції метод наслідування й відтворення конкретного зразка підказує у ній спрощену – відповідно до особливостей індивідуального почерку анонімного майстра – репліку давнішого оригіналу. Сам протограф, як випадає здогадуватися, не належить до найважливіших поширених у тогочасній візантійській практиці варіантів зображення

\* Відповідні міркування буде викладено в окремому дослідженні.

<sup>62</sup> Про “провінційні” елементи його стилістики див.: *Александрович В. Покров Богородиці*. – С. 169–170. Правда, вони не несуть нічого специфічно так званого “примітивного”, поверхово приписано-

го найдавнішому західноукраїнському “Покрову” ще від часів його реставрації. Докладніше з цього приводу див.: там само. – С. 108–110.

<sup>63</sup> *Александрович В. Покров Богородиці*. – С. 111–112.



Богородиці з Емануїлом. Візантійський канон, засвідчений ще перед кінцем XI ст. на полі званої ікони зі сценами чудес та страстей Христа (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>64</sup>, закріпив відповідне співвідношення постатей Христа та Богородиці насамперед в іконі Богородиці Одигітрії. Проте образ церкви в Ісаях здатний пригадати зафіксований у синайській пам'ятці зразковий уклад тільки в найзагальніших рисах. Він виводиться від істотно відмінного в деталях, іншого конкретного, водночас, очевидно, – також безперечно молодшого з походження протографу.

Дотеперішні студії над українською богородичною іконографією у широкому східнохристиянському контексті з нагоди відкриття поодиноких українських середньовічних ікон Богородиці показали очевидну цілковиту нерозбірливість поширеної досі практики відповідного напряму історично-мистецьких досліджень. Незмінно поверхове сприйняття, без належного заглиблення у реалії поодиноких, нерідко достатньо відмінних за стійким комплексом особливостей залучених об'єктів, практично в кожній іконі відповідного укладу схильне бачити “Богородицю Одигітрію”. Проте досить цілком побіжного погляду на найдавніше знане нині зображення цієї реліквії Константинополя – однієї конкретної ікони з притаманним їй стійким набором індивідуальних особливостей – на полі згаданого синайського образу кінця XI ст., аби визнати її єдиним віддаленим наслідуванням в українській спадщині винятково одну згадану репліку з Покровської церкви в Луцьку. Водночас Одигітрією є також немало відмінна від неї Дорогобузька ікона, яка передає зовсім інший, інакший у сукупності численних прикметних деталей зразок<sup>65</sup>. На українському матеріалі це підтверджують, зокрема, пізніші відтворення з вказівкою на копіювання саме цієї ікони, як, наприклад, “Похвала Богородиці” з церков святого Дмитрія у Підгородцях біля Скольного на Львівщині (НМЛ)<sup>66</sup> та святої Параскеви Тирновської в Панищах південніше Перемишля (нині на території Польщі)<sup>67</sup>, намісна з церкви Покрову Богородиці в Долині поблизу Сянока<sup>68</sup> (обидві – ІМС). Пізньовізантійська мистецька практика пропонує немало прикладів того, що в останній період існування імперії та після її падіння у середині XV ст. саме цей

<sup>64</sup> Репродукована: Σωτηριου Γ. και Μ. Ευκονεζ... – Πιv. 146–147. Пор.: *Baltoyan-ni C. The Mother of God in Portable Ikons // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Edited by Maria Vas-silaki. – Milan 2000. – Π. 81. – Ρ. 144; Π. 88. – Ρ. 145.*

<sup>65</sup> Їх докладніший аналіз див.: *Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 51–56.*

<sup>66</sup> Репродукована, зокрема: *Логвин Г., Міляева А., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXII (фрагмент без похвали); Овсіїчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 222;*

*Міляева А. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 124. – Іл. 45.*

<sup>67</sup> *Biskupski R. Ikony w zbiorach Muzeum... – Π. 35; Ejudem. Ikony w zbiorach polskich. – Π. 41; Ikonen uit Polen. Oekraïense ikonen uit de verzameling van het Muzeum Historyczne te Sanok. 30 november 1991 t/m 1 maart 1992. Museum voor Religieuze Kunst, Uden. – Uden, 1991. – Kat. Nr 13. – Afb. V; Овсіїчук В. А. Українське малярство... – С. 236; Ikony. – S. 49.*

<sup>68</sup> *Biskupski R. Ikony w zbiorach Muzeum... – Π. 17; Ejudem. Ikony w zbiorach polskich. – Π. 19; Ikonen uit Polen. – Kat. Nr 5; Овсіїчук В. А. Українське малярство... – С. 212; Ikony. – S. 44.*

прототип сприймався константинопольською “Одигітрією святого Луки”, що, як і в Україні, так само підтверджують написи на поодиноких іконах<sup>69</sup>. З конкретних найяскравіших прикладів можна, зокрема, вказати ікони зламу XV–XVI ст. з Успінням знизу (Хора, Кімонос, церква святого Іоана Златоуста)<sup>70</sup>, роботи Феофана з Криту (між 1535–1545) (Афон, монастир Івірон)<sup>71</sup>, другої половини XVI ст. роботи Андреа Павія (Ватикан, *Camposanto Teutonico*)<sup>72</sup>, Михаїла Дамаскіноса<sup>73</sup> та анонімного майстра<sup>74</sup> (обидві – ВМ), Михаїла Дамаскіноса (Корфу, митрополичий палац)<sup>75</sup>, другої половини XVII ст. з Акафістом (Іоаніна, каплиця архієпископського палацу)<sup>76</sup>.

Зіставлення численних ікон Богородиці з Емануїлом переконує, що поряд з докладними репліками обох зазначених історичних версій\* Одигітрії, у мистецькій практиці східнохристиянського світу, об'єктивно відображаючись і в українській спадщині, набули поширення численні інші варіанти відповідного укладу. Вони виводилися здебільшого від немало відмінних оригіналів та пропонували достатньо різноманітні не тільки в поодиноких деталях, а нерідко й за загальною схемою, версії композиції та співвідношення постатей. Проте “нерозбірлива традиція”, яку для науки на початку XX ст. канонізував знаменитий російський систематизатор Никодим Кондаков<sup>77</sup>, без будь яких на те підстав досі, не задумуючись над незгідністю деталей, сприймала їх за відтворення нібито єдиного зразка. Цей поверховий, як правило немало віддалений від реалій окремих пам'яток законсервований погляд вступного етапу опрацювання релігійної мистецької спадщини побутує й надалі якнайзагальнішою нормою канону сприйняття та осмислення широкої практики всього східнохристиянського релігійно-культурного кола. Проте з поглибленням студій стає усе очевиднішим, що звично іменовані “Одигітрією” численні позірні “близькі” ікони Богородиці з Емануїлом насправді виводяться від різних конкретних взірців й репрезентують цілком відмінні позиції та самостійні напрями розвитку мистецької творчості. Цей висновок відображає насамперед мало вже нині відоме у його конкретних виявах якнайширше побутування богородичної іконографії класичної візантійської доби. За ним виявляється багаточисельність самих “взірцевих” ікон як зразків для винятково розбудованого в його

<sup>69</sup> Їх побутування потребує окремого дослідження. З новішої літератури до цієї теми див.: *Tatić-Djurić M. L'icône de l'Odigitria et son culte au XVI siècle // Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. – Princeton, 1995. – P. 557–564.*

<sup>70</sup> *Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1885 – January 6th 1986. – Athens 1985. – No 120.*

<sup>71</sup> *Treasures... – No 2.40.*

<sup>72</sup> *Vocotopoulos P. L. Iconografia e stile nel Bacino Mediterraneo e nei Balcani // Le Icone... – Il. 13.*

<sup>73</sup> *Acheinastou-Potamianou M. Icons... –*

*Il. 52.*

<sup>74</sup> *Ibidem. – Il. 58.*

<sup>75</sup> *Icons itinerant Corfu, 14<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century. June – September 1994, Church of George in the Old Fortresse, Corfu. – [S. 1.], 1994. – P. 84. – No 11.*

<sup>76</sup> *Byzantine and Post-byzantine Art. – No 164.*

\* Їх співвідношення та взаємозв'язок повинні стати темою окремого дослідження, яке готується до друку.

<sup>77</sup> Див.: *Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – Петроград, 1914–1915. – Т. 1–2.*

конкретних виявах відтворення<sup>78</sup> та все ще не сприйнятий і недооцінений у його історичній вимові якнайширший спектр таких похідних реплік.

Ісаївська “Богородиця”, найочевидніше, нічим не нагадує того протографу Одигітрії, який відтворено на полі згаданої синайської ікони. Вона видається ближчою до дорогобузького оригіналу, проте, все ж, не може бути визнана докладною реплікою того ж зразка. При близькому нібито укладі, їм притаманні зовсім інакші деталі та їх співвідношення. Тому ісаївська версія відтворює відмінний конкретний взірець, який тільки в найзагальніших рисах та при цілком поверховому погляді можна сприйняти за основу константинопольської класики монументального ранньопалологівського зразка у її дорогобузькому відтворенні. За відсутності інших докладних реплік ісаївського першовзірця не випадає пропонувати висновки щодо взаємозв'язку оригіналів обох близьких за часом українських “Богородиць”. Видається тільки, що опрацювання зауваженої проблеми здатне провадити до походження родоводу не тільки самої дорогобузької “Одигітрії”, а й джерел відповідної стилістичної течії візантійської традиції. З чималого репертуару відмінностей, не вдаючись до їх докладного перерахування, досить вказати тільки на дві випадково поєднані в композиції деталі. У Богородиці в ісаївській версії за давнішою традицією мафорій прикриває груди до самої шиї, тоді як у дорогобузькій уже за новішою схемою зверху на грудях він розхилений і відкриває туніку з облямуванням вирізу при шиї. Власне на тлі мафорію, який закриває груди при шиї, вміщено долоню благословляючої піднятої у кисті правиці Христа, тоді як у дорогобузькій репліці рука в широкому жесті відставлена ліворуч і долоня, продовжуючи її рух, теж подана майже горизонтально. Навіть цих двох елементів досить аби визнати за ісаївською “Богородицею” певний незалежний прототип, пошуки якого випадає віднести до завдань для майбутнього. Докладніше зіставлення їх обох переконує, що йдеться не про змінений у деталях<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Див., наприклад, численні богородичні ікони, які Добриня Ядрейкович зафіксував у Софійському соборі в Константинополі: Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа новгородского, в 1200 г. // Православный Палестинский сборник. – 1899. – Вып. 51 (Т. 15, вып. 3). – С. 2, 4, 5, 7, 9, 16, 17. Пор. також новіші висновки про одразу декілька шанованих ікон Богородиці у Влахернах (*Zervou-Tognazzi I. L'Iconografia e la “Vita” delle miracolose icone della Theotokos Brefokratousa: Blachernitissa e Odighitria // Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata. Nova seria. – Grottaferrata, 1986. – Vol. 40. – P. 215–287*), що, природно, передбачає неодмінну наявність й інших, не виокремлених окремо розбудованою традицією вшановування. Аналіз скупих літописних пе-

реказів про ікони часів князів Данила Романовича та Володимира Васильковича переконує в істотній ролі таких об'єктів індивідуального поклоніння, природно, – не тільки богородичних, у храмах княжої Волині: *Александрович В. Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам'ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012. – Кременець, 2012. – С. 50–51*. Зрештою, це норма традиції, у дотеперішніх студіях, схильних відносити поодинокі ікони насамперед до ансамблів передвітарної огорожі, усе ще не тільки недооцінена, а й навіть мало зауважена.

<sup>79</sup> Про практикування таких “змін” на прикладі волинської іконографії намісного образу Спаса твердив: *Пуцко В. Волинські ікони Спас в силах // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий*

єдиний першовзір. Таку можливість найвиразніше заперечують найперше визначальні елементи, насамперед цілком інакша постава голови Богородиці, вимова якої посилена й іншими, скромнішого значення деталями, зокрема, жестом правиці Емануїла. Настільки істотні відмінності не властиві середньовічній творчій практиці, заснованій на послідовному відтворенні канонізованого прообразу з мінімальними відхиленнями (ця норма поступово втрачала силу, проте сам процес виразніше зазначався пізніше за умов загального об'легшення відчуття канону). Причому, такий підхід ніяк не "накинута" зовні – він склався як результат внутрішньої еволюції традиції й виступає невід'ємною складовим елементом якнайширшого творчого процесу східнохристиянського культурно-історичного кола. Тому різниця між обома найдавнішими західноукраїнськими "Богородицями" – дорогобузькою і, як тепер виявляється, – ісаївською, насправді значно глибша, ніж може видатися при поверховому побіжному їх сприйнятті.

Хоча сама ісаївська ікона виглядає досить рідкісною і навіть сприймається самотньою на тлі не тільки української мистецької спадщини, все ж, погодитися з проголошеною відсутністю близьких іконографічних відповідників (М. Гелитович) не випадає. Проведений докладніший аналіз стилю та іконографії показав цілий ряд очевидних паралелей з двома знаваними досі найстаршими західноукраїнськими "Богородицями" – дорогобузькою та луцькою. Проте ними зв'язки в національній іконографії не обмежуються. Є очевидною також віддалена подібність видовженого передпліччя з тим, як його вирішено в іконі Богородиці страсної з церкви апостола Луки в Доросині неподалік від Луцька (ЛНГМ – Музей-заповідник "Одеський замок")<sup>80</sup>. Вона належить тільки до XVI ст., проте відтворює константинопольський оригінал третьої чверті XIV ст.<sup>81</sup> Зіставлення з колом її протографів переконує, що ця особливість виводиться власне від них і є безперечним елементом тогочасної традиції (з очевидним відкликанням до давнішого

збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 17; *Його ж.* З історії волинського іконопису першої половини XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 72. Однак докладніше опрацювання відповідних зразків переконує, що погляд російського автора тільки відтворює відзначену на прикладі богородичної іконографії знану історичну "нерозбірливість традиції", втім, і щодо особливостей функціонування іконографічної норми, та засвідчує насамперед вкрай поверхове сприйняття малярської спадщини: *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. 15.

<sup>80</sup> Репродукції див.: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXXVIII; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 176. – Іл. 116.

<sup>81</sup> Най докладніше про неї у відзначеному контексті див.: *Александрович В.* Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.



*Свята великомучениця Параскева зі сценами історії.  
З каплиці в Кульчицях*

досвіду), який вимагає окремого дослідження. Окрім передпліччя, ісаївську “Богородицю” в ній нагадують також підкреслено видовжені пропорції своєрідної, так само тонкої, як видається, постаті Емануїла. Відзначені аналоги в доросинській іконі, безперечно, достатньо віддалені, проте на тлі ствердженої відсутності “близьких іконографічних відповідників” вони, все ж, виявляються певною можливістю розширити конкретне історичне тло унікальної пам’ятки та показати її не зауважені досі безперечні ширші взаємозв’язки у східнохристиянській мистецькій практиці.

З мистецької спадщини заключного періоду княжої доби та найближчих наступних десятиліть з нею варто зіставити також згадану ікону святої великомучениці Параскеви з однієї із церков Кульчиць (зване “шляхетське” село мало чотири церкви; з котрої з них походить виявлена в придорожній каплиці ікона – гадати не випадає). Кульчицька ікона святої великомучениці досі не привернула належної уваги<sup>82</sup>, хоча за всіма ознаками повинна бути визнана однією з найсвоєрідніших серед найдавніших українських ікон. Дотепер щодо неї наголошено тільки очевидне певне зближення зі стилістикою обох найдавніших українських версій іконографії кінного святого Георгія – з церкви Собору святих Йоакима і Анни у Станілі (НМЛ) та перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику (Львів, збірка “Студіон”)<sup>83</sup>. З ісаївською “Богородицею” її співвідносить насамперед трактування лику. Водночас варте уваги не відзначене досі оригінальне поєднання аристократичного зразка, не позбавленого очевидних відкликань до малярської практики монументального родоvodu (кремезна постать)<sup>84</sup>, з елементами аристократичної традиції (використання золота, чіткий класичний рисунок контуру та складок лівого краю мафорію). Хоча за індивідуальними ознаками кульчицька ікона немало відмінна й стилістично виразно пізніша, притаманні їй наголошення графічного начала (найяскравіше виражені в трактуванні складок туніки й відзначеного краю мафорію)

<sup>82</sup> На це, зокрема, вказує послідовне віднесення її у літературі щойно до XV ст. не дивлячись на очевидну істотну відмінність на тлі тогочасної української іконографії. Огляд давніших українських ікон святої див.: *Жишківнич В.* Іконографія образу “Св. Параскеви П’ятниці” в українській іконі XIV – початку XVI століть // *Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Науковий збірник. – Львів; Рудно, 2005. – Вип. 3: Матеріали III Міжнародної наукової конференції, м. Львів–Рудно, 25–26 травня 2005 р. – С. 46–53. Пор. також: *Цимбаліста М.* До питання іконографії святої Параскеви в українському іконописі кінця XIV – початку XVI століть (на прикладі пам’яток

зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) // *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. – Львів, 2011. – № 8(13). – С. 94–106.

<sup>83</sup> *Александрович В.* Мистецтво... – С. 40; *Його ж.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288, 290; *Його ж.* Західноукраїнські ікони... – С. 1040–1042.

<sup>84</sup> Серед української спадщини ця особливість зближує її з одинокою, як видавалося донедавна, під відповідним оглядом згаданою іконою архангела Михаїла з церкви святого Миколая у Стороні. Кольорові репродукції див., зокрема: *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – Іл. 2; *Світ...* – Іл. 2; *Міляева Л.* за участю *М. Гелтович.* Українська ікона... – С. 116. – Іл. 34.



*Свята великомучениця Параскева зі сценами історії.  
З церкви архангела Михайла в Ісяях*

та лінійна стилізація відкликаються до ісаївської “Богородиці” як єдиної ідентифікованої досі прямої попередниці під відповідним оглядом серед малярської спадщини перемишльського кола. Хоча як виразний “класичний слід”, так і відсутність – окрім лику – очевидних деформацій форми, вказують на перевагу в молодшій пам’ятці орієнтації, виведеної від аристократичної лінії східнохристиянської малярської традиції. Кульчицька “Свята великомучениця Параскева” – ще один не зауважений досі приклад (віддалений, у цьому сенсі самотній і через те винятково цікавий) чималого і, як виявляється, різноманітнішого, ніж досі уявлялося, впливу візантійської малярської культури монументального ранньопалеологічного зразка на українську мистецьку традицію. Водночас, як і ісаївська “Богородиця”, вона яскраво засвідчує глибокий творчий підхід місцевих майстрів до взірцевого візантійського досвіду та й очевидні самостійні результати такої постави. Разом вони так само наголошують на ширшому контексті розвитку національної малярської культури, природно, не обмеженої найперше досі сприйнятим аристократичним напрямом<sup>85</sup>.

Попри виразну спорідненість із кульчицькою іконою, аналізована пам’ятка має навіть значно ближчий об’єкт серед української спадщини, на який у такому сенсі досі не звернуто уваги, хоча у них єдине походження й окремі виразні спільні риси. Ще перед відкриттям ісаївської “Богородиці” до наукового обігу впроваджено “Святу великомученицю Параскеву зі сценами історії” з того ж храму (НМЛ)<sup>86</sup>. Вона так само не отримала докладнішого опрацювання й опинилася у канонізованому розряді “ікон XIV ст.”<sup>87</sup>. З “Богородицею” її не зіставлено, очевидно, через... природну іконографічну відмінність, а до ширших пластів традиції авторка скромних публікацій про неї не сягала. Проте стилістика, позначена послідовним своєрідним дематеріалізуванням форми, та однокольоровою червоною плямою мафорію святої на зеленому тлі здатна виразно зблизити обидві ікони. Водночас зображення святої великомучениці за багатьма прикметами вирізняється істотно відмінними рисами (вузький розріз очей, мініатюризація та стилізація форм рук, їх рисунок та “готичний” (з огляду на час створення ікони, випадало б говорити про “передготичний”) уклад складок мафорію, які звисають з рук, його закінчення знизу обабіч постаті й рисунок білилом складок туніки). Тільки в поодиноких деталях (вуста та їх обведення білилом, малювання світлих частин лику) подібність сприймається ближчою. Проте,

<sup>85</sup> Цей не зауважений донедавна “паралельний” пласт традиції з усією очевидністю постав шойно з новітнім “відкриттям” найдавнішого західноукраїнського “Покрову Богородиці”. Див.: *Александрович В. Покров Богородиці*. – С. 83–181.

<sup>86</sup> Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. – [Львів, 2005]; *Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам’ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові імені Андрея*

Шептицького // *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. – Львів, 2006. – № 4(9). – С. 91–93.

<sup>87</sup> Новіша публікація відносить її уже безпосередньо до кінця століття: *Цимбаліста М. До питання іконографії...* – С. 95 (водночас подано також дату XIV ст.: там само. – С. 96). Стаття укладена як огляд іконографії на основі музейної збірки, до аргументації датування авторка при цьому не вдавалася.



попри спільне походження, на тлі перелічених принципових відмінностей індивідуального почерку єдине авторство, все ж, не видається вірогідним<sup>88</sup>.

Через малочисельність найдавнішої спадщини та достатньо широкий спектр стилістичних пропозицій поодиноких її зразків, до того ж, не позбавлених виразної присутності візантійського елементу, пошуки аналогів виявляються складнішим завданням. Проте докладний аналіз з усією очевидністю показав окремі безперечні її особливості, притаманні для малярського напрямку, заново відкритого в Україні з віднайденням Дорогобузької ікони. Причому, спільність виявляється насамперед на рівні ранньої стилістики, а не її молодших прикладів – зрілих виявів традиції з-поміж спадщини уже першої половини XIV ст. Відповідний комплекс аргументів виявляється найважливішим доказом належності ісаївської знахідки до доробку майстрів “перехідної” версії малярства монументального ранньопалеолітичного зразка. З такою інтерпретацією вона мала б бути загалом синхронною дорогобузькій “Богородиці” чи тому малярству, яке та репрезентує.

Збережена в сільській церкві “Богородиця” відображає відповідну традицію через її спрощення поза сферою побутування аристократичної культури, взірцевим прикладом якої серед мистецької спадщини східнохристиянського кола виступає образ дорогобузького храму. Як уже зазначалося, цією особливістю аналізована ікона принципово вирізняється серед більшості ідентифікованих досі ранніх західноукраїнських зразків малярства, послідовно “приділених” до аристократичної культури. Втім, навіть один унікальний для свого часу малнівський “Покров Богородиці” здатний переконати в непоодинокості таких прикладів. Проте походження ікони як явища за часів його утвердження в Україні насамперед культури еліт та активніше поширення низового напрямку місцевої мистецької практики щойно від другої половини XV ст.<sup>89</sup> у поєднанні з нинішньою

<sup>88</sup> Ісаївська “Свята великомучениця Параскева” виразно співвідноситься зі згрупованими щойно останнім часом найдавнішими західноукраїнськими іконами “мініатюрного стилю” середини – другої половини XIII ст.: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю”... – С. 179–181. Пор.: *Його ж.* Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1038–1040. Проте водночас за особливостями індивідуальної манери анонімного автора вона виявляється немало відмінною, що, зрештою, зі свого боку, показало й зіставлення з ісаївською “Богородицею”. На тлі доступної нині малярської спадщини регіону ікона святої великомучениці сприймається досить відособлено й потребує дальшого всебічного ретельного дослідження. Безперечною видається присутність у ній еле-

ментів західної іконографічної традиції, що надає їй зовсім виняткового значення на тлі відомої досі малярської спадщини галицько-волинської доби.

<sup>89</sup> Цей важливий аспект національної мистецької традиції усе ще очікує докладнішого вивчення. До найраніших представників відповідного напрямку малярства належить анонімний автор групи ікон другої половини XV ст., об’єднаних навколо храмового “Різдва Богородиці” з церкви у Новій Всі (НМЛ). Його доробок згруповано: *Александрович В.* Священик Гайль... – С. 169, приміт. 1; *Ejusdem.* Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowisko przemyskie do początku XVI wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 61–62.

малочисельністю ранньої малярської спадщини визначили нинішню закономірну рідкісність виявів відповідного пласту традиції.

Зрештою, щодо цього українська ситуація не оригінальна, а знову ж таки простує за історичною взірцевою моделлю, на визначальному напрямі розвитку якої аристократичний пласт так само панував неподільно. Проте в студіях над візантійською спадщиною останнім часом теж активніше привернуто увагу до малярства з-поза елітарного кола та периферійних відгалужень традиції. Одне з показових щодо цього відкриттів – не зафіксованого походження ікона Богородиці з Емануїлом початку XIII ст., відзначена унікальним для східнохристиянського культурного кола не тільки тієї доби образом юної Марії<sup>90</sup>. Зазначену в ній лінію еволюції відображає також “Богородиця Гликофілуса” з Північної Греції<sup>91</sup> (обидві – ВМ). Цей же напрям репрезентує й “Богородиця” з однієї із церков Верії (Верія, Археологічний музей)<sup>92</sup>. Їх визначальною спільною прикметою сприймається очевидна залежність від зразків аристократичного родоводу, поєднана з відтворенням їх засад на зовсім іншому рівні. В ісаївській “Богородиці” такий підхід так само безперечний, проте водночас його показано в ще дальшому від класичної традиції відтворенні. Аналізована ікона видається якщо не ближчою до пізніших візантійських пам’яток аналогічного напрямку, то принаймні створеною у тому ж руслі завдяки активному використанню геометризації. Одним з можливих таких віддалених аналогів, наділених яскраво вираженим графічним началом, може бути наближена до ісаївського образу за характером стилізації та окремими кольоровими акцентами “Богородиця страсна” другої половини XIV ст. із однієї з церков Верії (ВМ)<sup>93</sup>. Стилистично вона, правда, значно молодша й безпосередньо випереджує згадані перемишльські ікони малярів короля Владислава II Ягайла кінця XIV – початку XV ст. Проте застосоване спрощення образної характеристики, формальної сторони високої професійної культури та співвіднесення з ними посилення графічного начала й очевидне обмеження кольорової гами тут також засвідчені цілком виразно.

Особливості зазначеного напрямку візантійського малярства, немало задані насамперед певним геометризуюванню форм, їх лінійно-площинним трактуванням не належали, звичайно, до явищ винятково провінційного кола чи – тим більше – не були його винаходом, а так само засновані на повторенні практики високої традиції. У цьому переконує хоча б згадана візантійська “Богородиця” XIII ст. Відповідна течія малярства класичної доби виявляється досить розбудованою, причому насамперед акурат в елітарному його відгалуженні. Зокрема, очевидним “укороченням” лівої сторони постаті при послідовній розбудові правої відзначена згадана ікона Богородиці останньої чверті XIII ст. з афонського монастиря Ватопед. Тими ж

<sup>90</sup> *Acheimastou-Potamianou M. Icons...* – II. 4. Докладніше про неї див.: *Mouriki D. A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens // Dumbarton Oaks Papers.* – 1987. – Vol. 41. – P. 403–414.

<sup>91</sup> *Acheimastou-Potamianou M. Icons...* – II. 3.

<sup>92</sup> *Вокотополос П. А. Вуζαντινεσ εικονες.* – Пів. 17.

<sup>93</sup> *Acheimastou-Potamianou M. Icons...* – II. 17.

рисами наділений і парний до неї “Спас”<sup>94</sup>. Аналогічними особливостями позначена й намальована близько 1300 р. того ж походження ікона святого Дмитрія<sup>95</sup>. Серед пізнішої спадщини елементи такого підходу видають парні намісні “Спас” та “Богородиця” соборної церкви монастиря Хіландар на Афоні<sup>96</sup>. Не так давно опубліковані нові пам’ятки збірки Ватопеду пропонують ще більше матеріалу до цієї теми. З них до перелічених можуть бути додані намісна ікона Спаса другої половини XIII ст.<sup>97</sup>, того ж часу чудотворна ікона Богородиці Портайіссі<sup>98</sup>, близький до відзначеного “Святого Дмитрія” “Святий Георгій”<sup>99</sup>. Своєрідне деформування постатей закономірно отримало в них зовсім інше вираження, проте загальну тенденцію та ширший контекст явища вони засвідчують цілком виразно й однозначно.

Наведені візантійські приклади підтверджують складення ісаївської ікони в загальному руслі головного напрямку еволюції східнохристиянської мистецької традиції, наголошуючи водночас на окремих своєрідних особливостях з-поза кола як класичної візантійської культури, так і місцевого її відображення. У них випадало би вбачати насамперед вірогідний саме місцевий внесок, до якого з усією очевидністю відіслало новітнє відкриття найдавнішого західноукраїнського “Покрову Богородиці” та найперше спосіб його залежності від опрацьованого в Холмі за часів князя Данила Романовича першозвірця<sup>100</sup>. Цей “позавізантійський” і внаслідок цього наділений найяскравіше виявленим автохтонним началом напрям мистецької культури перемишльського кола підтримує також збережена в численних відтвореннях XV–XVI ст. оригінальна для східнохристиянського культурного кола іконографія житійного циклу святого Миколая, згодом заснована на відтворенні втраченого храмового образу XIII ст. з посвяченої мірлікійському святителю перемишльської ротонди<sup>101</sup>. Молодший приклад самостійних

<sup>94</sup> Treasures... – No 2.11.

<sup>95</sup> Ibidem. – No 2.13.

<sup>96</sup> Ibidem. – No 2.16, 2.17.

<sup>97</sup> The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – No 13.

<sup>98</sup> Ibidem. – No 15.

<sup>99</sup> Ibidem. – No 22.

<sup>100</sup> Про холмський родовід іконографії найдавнішого західноукраїнського “Покрову” див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 139–149, 173–178. Обґрунтовану тут холмську версію застосованого укладу підтвердила не так давно впроваджена до наукового обігу храмова ікона Покрову (Мінськ, Національний мистецький музей Білорусі) з церкви в Андронові (нині в межах міста Кобрин) на Берестейщині: *Його ж.* Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андронові поблизу Кобрин // Україна: культурна спадщина, на-

ціональна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71. Ще один близький образ (перемальований) походить з церкви в недалеких Хабовичах Кам’янецького р-ну (Мінськ, Музей стародавньої білоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнології і фольклористики імені Кондрата Крапіви НАН Білорусі). Висловлюю щире подяку науковому працівникові музею, кандидатові мистецтвознавства Миколі Мельникову, який привернув мою увагу до цієї ікони у відповідному контексті. Коротко про нього без зазначення зв’язку з описаним аспектом української традиції див.: *Карелін У., Мельнікаў М.* Асаблівасці ізводаў Пакроў і Апёка на Брэстчыне // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Вип. 10. – С. 65.

<sup>101</sup> Про неї див.: *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона

аспектів традиції випадає вбачати також в унікальних для релігійної мистецької культури світу східного християнства згаданих монументальних цілофігурних далявських архангелах, призначених для молитовного ряду. Одиноким їх попередником – винятковим прикладом цілофігурної ікони з молитовного ряду для усього культурного кола візантійської орієнтації є “Євангеліст Матвей” кінця XIII ст. (Охрид, Галерея ікон церкви святого Климента – Богородиці Перивлепти)<sup>102</sup>. Ісаївська “Богородиця”, зі свого боку, здатна підтримати цю на тлі малочисельності оригінальних зразків тогочасної спадщини поки достатньо скромно зазначену тенденцію релігійної мистецької практики західноукраїнських земель пізньої княжої доби. Вона виявляється наступною пам'яткою епохи, за якою і завдяки якій виразно вирисовується значно менше досі підтверджений автентичним матеріалом скромніший напрям малярської культури. Він виступає свідченням глибшого закорінення східнохристиянського малярського досвіду на місцевому ґрунті та не відомих уже нам успіхів, внаслідок яких його місцеве відгалуження сприймається ширшим, уже певним чином розбудованим на другу половину XIII ст. явищем із достатньо різномірним, судячи з обох найстарших оригінальних його зразків, набором конкретних виявів.

Доволі обмежений репертуар віднайденого дотепер у регіоні й доступного нині в різномірних виявах малярства останнього століття княжої доби виразно вказує на декілька відмінних, а нерідко водночас і немало віддалених поміж собою аспектів його побутування. Таке співвідношення поодиноких зразків та їх співіснування в одному достатньо вузькому середовищі здатні підвести до висновку про явище як окремих, досить розбудований самостійний аспект традиції. На першому плані, закономірно для все ще доволі раннього етапу еволюції, виділяється візантійський імпорт. Показовою особливістю спадщини західноукраїнських земель княжої доби виявляється щойно останнім часом стверджена його послідовна зорієнтованість насамперед на доробок столичних константинопольських майстрів, що, звичайно, не заперечує можливості пов'язань і на інших напрямках. У цьому виявляється одна зі щойно останнім часом встановлених прикметних історичних особливостей малярської культури Галицько-Волинської держави. Така орієнтація виступає саме сталою ознакою, закономірно властивою не тільки часам найбільшого піднесення. Відповідний контекст притаманний і для періоду сходження традиції за умов другої половини XIV ст., що найяскравіше доводить насамперед взірцевий у цьому його наповненні переказ константинопольського протографу доросинської ікони.

Відповідно до структури візантійсько-українських мистецьких взаємозв'язків<sup>103</sup>, наступний рівень визначили репліки візантійських оригіналів. У найновіших дослідженнях ця проблема постала навіть на матеріалі, який зберіг відкликання до візантійських зразків, синхронних першому

святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

<sup>102</sup> *Velmans T.* Lo stile dell'icona e la regola

constantinopolitana i Balkani e la Russia (VI–XV secolo) // *Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliu A., Velmans T., Vocotopoulos P. L.* Il viaggio... – P. 56. – Il. 34.



*Богородиця з Емануїлом, Моління та апостоли.  
Афон, монастир Пантократора*

століттю українського християнства<sup>104</sup> (що дає змогу хоч якось вдатися до досвіду зовсім “темного” дотепер періоду еволюції іконопису в Україні). Серед найдавнішої малярської спадщини Галицько-Волинської держави власне таким об’єктом за всіма прикметами сприймається Дорогобузька ікона, винятково висока аристократична культура якої немислима поза якнайглибшим візантійським контекстом<sup>105</sup>. Перелік прикладів відповідного малярського напрямку розширює того ж кола згаданий втрачений оригінал кінця XIII ст. Жидачівської чудотворної ікони Богородиці (“Воплочення”) з прототипом у мармуровому рельєфі константинопольського Влахернського монастиря<sup>106</sup>. З дещо молодшої спадщини не менш яскравим підтвердженням виявляються виняткові для власне позавізантійської традиції нечисленні українські ікони, створені під впливом напрямку, заснованого на вченні ісихастів<sup>107</sup>.

Аналізована “Богородиця”, безперечно, теж зберігає переказ візантійського першовзірця. На це вказують пізніші наслідування близького до неї зразка, зокрема, в постаті Емануїла (пропорції, положення благословляючої руки) в іконі початку XV ст., де Богородицю з Емануїлом оточують Моління та апостоли (на повний зріст) на полях (Афон, монастир Пантократора)<sup>108</sup>. Нині репліки відповідного протографу нечисленні, що вказує на, радше, скромний розголос самого прототипу. Проте, на відміну від переважної більшості актуально доступних пам’яток княжої доби, ісаївська ікона за усім складом ознак відтворює не аристократичний зразок, а об’єкт скромнішого рівня, позначений іншими ідеалами. Вона репрезентує той напрям професійної творчості, який, закономірно виходячи від канону високого мистецтва, інтерпретував його поза контекстом визнаних вершин професійної культури. Винятково яскравим прикладом цієї тенденції виявився малнівський “Покров”.

Аналізований образ, хоча й, безперечно, виводиться від малярства монументального ранньопалеологічного зразка, не продовжує, як і, зрештою, Дорогобузька “Богородиця”, досвіду майстрів його ранньої візантійської класики на зразок згаданої намісної ікони соборної церкви монастиря Ватопед чи старшої від неї, виконаної ще, очевидно, в 60-х роках XIII ст. – з монастиря Хіландар<sup>109</sup>. Так само тільки на рівні загальніших

<sup>103</sup> Див.: *Александрович В.* Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // *Вісник Львівського університету. Серія історична.* – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.

<sup>104</sup> *Александрович В.* Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // *Студії мистецтвознавчі.* – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49.

<sup>105</sup> Відзначене намагання В. Пуцка відшукати в ній неодмінне “спрощення” високого візантійського зразка засноване на лише на послідовному “недобачуванні” винятково яскравого комплексу

послідовно виражених аристократичних елементів стилю реліквії Дорогобужа, а й водночас, їх, як випадає визнати, цілеспрямованому свідомому не тільки применшенні, а й навіть ігноруванні. З цього приводу див.: *Александрович В.* Ікони княжої доби... – С. 234–240.

<sup>106</sup> *Александрович В.* Чудотворна ікона... – С. 128.

<sup>107</sup> Їх короткий огляд див.: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1040–1042.

<sup>108</sup> The Holy Monastery of Pantocrator. – No 039.

<sup>109</sup> Treasures... – No 2.8.

закономірностей стилістичної еволюції випадало б співвідносити її з Дорогобузькою іконою та малярством відповідного напрямку, причому, вона виразно попереджує виведену на українському матеріалі від дорогобузького протографу, як найяскравішого зразка відповідного кола, лінію еволюції. Саме ці моменти переконують у ранішому від неї походженні ісаївської “Богородиці”, принаймні, вона відображає попередній щодо стилістики своєї одинокої ближчої оригінальної паралелі серед місцевої богородичної іконографії етап еволюції традиції на західноукраїнському ґрунті.

Віднайдення цієї нової позиції малярської спадщини галицько-волинської доби з усією очевидністю диктує необхідність глибшого, ніж це вдалося зробити при відкритті самого явища, дослідження особливостей Дорогобузької ікони та пов'язаного з нею напрямку західноукраїнського малярства завершальної стадії княжої доби. Є очевидною потреба уточнення співвідношення укладеного досі комплексу ікон зі стилістикою класики раннього малярського доробку монументального ранньопалеологічного зразка та уточнення й конкретизації місцевих пов'язань серед взірцевої традиції. Першим кроком у цій роботі сприймається встановлене випередження ликом дорогобузької “Богородиці” ликів дів супроводу Марії з хіландарського “Введення”<sup>110</sup>. Вони, безперечно, не тільки відображають спільний контекст, а й належать до близьких етапів його внутрішнього розвитку. Проте лики дів образу Хіландарського монастиря послідовно засвідчують наростання графічної стилізації, що вказує на стосовно молодше походження відповідного відгалуження стилістики. Як переконують новіші дослідження, коло таких аналогів у візантійській спадщині може бути розширене й іншими, до того ж, докладно датованими об'єктами – з доробку монументального малярства. Одним з таких прикладів здатні стати лики дів згаданого “Введення” Троїцької церкви в Сопочанах та малярство відповідного кола (див. вище).

Звідкіля виводиться своєрідна стилістика аналізованого образу? Зіставлення як з українськими зразками княжої доби, так і значно чисельнішими візантійського походження підводить до висновку про перевагу в ісаївській “Богородиці” не іконного начала, винятково яскравим прикладом якого є її дорогобузька паралель, а методів, притаманних техніці монументального малярства. Найвиразніше це виявилось насамперед у трактуванні лику Богородиці. Якщо в дорогобузькій та луцькій іконах застосовано – не без очевидних чималих індивідуальних відмінностей у кожній з них – традиційну техніку висвітлення поверх санкірю, то в моделюванні ликів ісаївської підмальовок відіграє цілком інакшу роль. У Богородиці він, як відзначалося, майже суцільно перекритий верхнім шаром рожевої фарби з білилами, які слугують також для підкреслення найінтенсивніше освітлених місць та обведення поодиноких деталей. У лику Христа верхній шар прокладений не так густо. На щоках і шії під ним проглядається чимало підмальовку, а

<sup>110</sup> До цієї аналогії увагу привернуто: *Александрович В.* Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // *Волинська ікона:*

питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 20.

чоло здебільшого залишене в ньому, розбілену ж рожеву фарбу вжито винятково для окремих ліній, покликаних завершити моделювання. Більшою плямою вона використана тільки для підкреслення коротких пасм волосся над чолом. Таким способом викінчення лику наділена ще тільки згадана ісаївська ікона святої великомучениці Параскеви. Тому аналізований образ, безперечно, належить до рідкісних об'єктів малярського доробку регіону. Прикметні для нього відсилання до канонів монументальної традиції засвідчують як окремі елементи стилістики, так і наведені аналогії у візантійському культурному колі. Це надає йому зовсім своєрідної винятковості на західноукраїнському тлі, оскільки традиція монументального малярства на місцевому ґрунті за тогочасних умов скромно відображена джерельними переказами для середовища володимирського князя Володимира Васильковича<sup>111</sup> та надто незначними археологічно віднайденими рештками монументальних ансамблів<sup>112</sup>. Співвідносячись із досвідом монументального малярства, ісаївська “Богородиця” здатна хоч якось розширити уявлення як про цей скромніший свого часу й маловідомий уже нині аспект творчості, так і мистецьку культуру західноукраїнського регіону загалом. Само по собі таке виразне виявлення традицій монументального малярства для епохи не дивина – саме цим виділяються на ціле століття молодші згадані “радрузькі” ікони малярів короля Владислава II Ягайла. Зрештою, це загальновідома особливість релігійної мистецької практики східнохристиянського культурного кола й на західноукраїнському ґрунті новоідентифікований приклад – тільки найраніший дотепер встановлений.

Очевидно, на актуальному етапі студій над мистецькою спадщиною Галицько-Волинської держави й при безперечній оригінальності ікони на місцевому тлі не просто докладніше виявити увесь комплекс її своєрідних особливостей. Не підлягає, однак, сумніву, що в зіставленні як з поодинокими ранішими, так і численнішими пізнішими позиціями малярського доробку вона – разом зі ще своєріднішою за стилістикою “Святою великомученицею Параскевою зі сценами історії” – помітно розширює загальний образ тогочасної культури. Як і малнівський “Покров”, хоча на зовсім іншому рівні, вона теж пропонує поповнення репертуару практикованих форм і засобів з-поза найпоширенішого й через те ніби “звичного” кола. Це не тільки збагачує скромний відображений в автентичних пам'ятках досвід усе ще мало відомого важливого періоду історії мистецької культури західноукраїнських земель додатковим, не відзначеним досі істотним аспектом. Ісаївське відкриття додає до нього принципово новий, навіть дещо несподіваний на тлі дотеперішніх уявлень, струмись, показує не просто ширший контекст самої традиції. Йдеться водночас і про очевидний тісніший взаємозв'язок зі взірцевою візантійською практикою. Завдяки відкриттю

<sup>111</sup> Найновіший аналіз відповідних матеріалів див.: Мельник В. Писемні джерела до історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 148–150. Пор. також:

Александрович В. Малярство княжої Волині... – С. 47–99.

<sup>112</sup> Найновіший короткий огляд відповідного аспекту тогочасної традиції див.: Александрович В. Монументальне малярство. – С. 905.



ісаївської “Богородиці” візантійська присутність та внесок в утвердження українського відгалуження сукупного досвіду східнохристиянського світу виявляється зафіксованим у ще одній, оригінальній для місцевої спадщини іконі. Вона, зі свого боку, так само вимовно показує виразне відкликання до візантійського взірця як прикметну якнайширшу основу традиції, невід’ємний історичний компонент її власного внутрішнього складу.

На тлі відсутності серед спадщини перемишльського кола оригінальних зразків періоду переходу від засвідченого щойно останнім часом ідентифікованою групою найстарших об’єктів місцевої традиції давнішого малярства “мініатюрного стилю” до панівної на заключному етапі галицько-волинської доби хронологічно наступної молодшої версії монументального ранньопалеолітичного взірця нововідкрита ісаївська “Богородиця” зайняла досить своєрідну й водночас вельми показову позицію. Вона виявляється одинокою на місцевому ґрунті автентичною позицією, здатною поєднати найстарші збережені в регіоні ікони середини – другої половини XIII ст. з наступною немало відмінною за сталим комплексом ознак їх групою, уже першої половини XIV ст., створеною за умов останніх десятиліть існування Галицько-Волинської держави. У ширшому, загальному східнохристиянському, контексті це ще одна пам’ятка, яка на яскравому прикладі підтверджує щойно останнім часом не тільки зауважені, а й показані через вимовний підбір конкретних показних зразків якнайтісніші пов’язання галицько-волинського малярства середини – другої половини XIII та XIV ст. у взірцевій візантійській традиції. Вона не тільки розширює уявлення про візантійську орієнтацію західноукраїнської мистецької практики на відповідному напрямі. Пропонуючи досить своєрідну на місцевому тлі її версію, ісаївська знахідка істотно розширює контекст побутування взірцевого досвіду, переконує, що він не обмежувався винятково сферою класики аристократичної орієнтації. Вона вказує на той мало відомий широкий контекст малярської культури, який на тлі доступного фонду малярської спадщини щойно останнім часом починає відкриватися й осмислюватися як невід’ємна складова частина широкої творчої практики західноукраїнських земель княжої доби.

*Інститут українознавства імені Івана Крип’якевича НАН України*