

Андрій Комарницький

НА ШЛЯХУ ДО НОВАТОРСТВА: ІКОНА БОГОМАТЕРІ ВЕЛИКОЇ ПАНАГІЇ ТА КИЇВСЬКА ТРАДИЦІЯ МОЗАЇЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ОРАНТИ

Монументальні пропорції ікони Богородиці Великої Панагії та її золотоносна традиція спонукають аналізувати ікону в контексті мозаїчної традиції зображень Оранти у храмах княжого Києва. Для вирішення цього завдання необхідно розглянути цілий комплекс самобутніх рис ікони Богородиці у зв'язку з конкретним середовищем її появи, а також специфіку формування образу Марії-Оранти у сакральній традиції Київської Русі.

Ікона Богоматір Велика Панагія тепер зберігається у Третьяковській галереї в Москві. Ця святиня належить до повнофігурного типу Богородиці-Знамення і відображає образ Оранти у такій редакції, яка не має прецедентів у мистецтві Київської Русі та й загалом у християнській традиції. З приводу атрибуції і датування твору існує достатньо широка і неоднорідна за висновками наукова література в Україні та Росії. Межові рамки датування ікони коливаються від кінця XI ст. до 1-шої половини XIII ст.

Богоматір Велика Панагія (Всесвята) зображена на повен зріст з піднятими руками і Дитям-Еммануїлом у мандорлі перед Її грудьми (мал. 1). Дзвіноподібний силует центральної постаті Марії є максимально виразним. Цьому сприяє вдале розташування трьох концентричних кіл: круглий диск із зображенням Еммануїла на грудях Марії перекликається з двома поясними Архангелами в колах у верхніх кутах ікони. Це сприяє репрезентативності ікони, – верхня частина якої є більш деталізована, тоді як нижня частина містить широкі узагальнені маси. Богоматір стоїть на овальній формі червоному поземі, який декорований орнаментом у вигляді дрібних листочків.

Особливістю ікони є щедре використання золота у вигляді геометричних площин на складках пурпурового мафорію та темно-синьої столи, а також на одязі Дитяти, перекликаючись з золотим тлом і білими німбами. Це є взірцем унікальної світлової ідеї, в основі якої – символічне трактування форми як виразу ірреального світла. Як зазначив В. Овсійчук, “таке, конструктивно чітке рішення колористики твору з наростанням світла від багряного через кіновар до білого на суцільному золоті є поодиноким...”¹.

Царське упишнення шат Богородиці на іконі досягається завдяки використанню коштовних каменів, якими оздоблено краї мафорію, та наявністю

¹ В. А. Овсійчук, *Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору*, Л. 1996, с. 58.



Мал. 1 Богородиця Велика Панагія (Оранта).
Київська ікона. Кін. XI – поч. XII ст. ДТГ. Москва

трьох зірок, які нагадують коштовні самоцвіти. Щедре використання золота, урочистість самого образу поряд з монументальними розмірами ікони (194x120 см) – все свідчить про репрезентативний характер ікони, яка призначалася для одного з провідних храмів держави з конкретним завданням заміни мозаїчного образу, або ж як центральна ікона намісного ряду іконостасу, чи бокового приділу – окремого молитовного комплексу, що функціонував поряд з іконостасом. Це підтверджує статус ікони, яка вважалася одним з найважливіших палладіїв княжого дому та захисницею Києва, його непорушною стіною².

Отже є всі підстави для дослідження важливої функції цієї ікони як княжого палладію і захисниці держави, яку репрезентує цей урочистий образ, цілком відповідного тому значенню, яке надавалося образу Марії-Оранти в контексті оздоблення храмів у період розквіту княжого держави XI ст. (мал. 2).

М. Алпатов глибоко відчув у цьому творі його виняткову особливість: “Узагальненість силуету, чистота і насиченість барв, виявлення найпростіших форм у “Ярославській Оранті” – все це характерні риси того живописного стилю, який складався на Русі ще в XI столітті”³.

І не випадково, що багато дослідників пов’язують створення цієї ікони з монументальною школою Києва (кінець XI – початок XII ст.). Проте значна частина російських вчених відносять її до ярославської або володимиро-суздальської школи (кінець XII ст. – перша половина XIII ст.). З цього приводу Г. Логвин влучно зауважив, що ікону Богоматері Великої Панагії датували хто як хотів, не завдаючи собі клопотів⁴.

Провідні українські дослідники Г. Логвин, В. Овсійчук, Л. Міляєва, Д. Степовик приписують створення ікони Алімпію Печерському⁵.

На підставі оповіді з життя Алімпія в “Патерику” Г. Логвин дійшов до висновку, що ікону виготовлено за князювання у Києві Всеволода Ярославовича (1073–1093 рр.). Згодом Володимир Мономах (княжив у Києві 1113–1125 рр.) взяв “єдину ікону святу Богородицю і послав в град Ростов...”, як пише преп. Нестор. Вірогідно, що тут йдеться про ікону Великої Панагії, яка таким шляхом опинилася на півночі⁶. На північ ікона

² В.А. Овсійчук, *Op. cit.*, с. 54.

³ Оскільки праця М. Алпатова залишилася нам недоступною, цит. за: В.А. Овсійчук, *Op. cit.*, с. 56.

⁴ Г.Н. Логвин, *Київська Русь: монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра*, Історія української культури: в 5 т., К. 2001, т. 1, с. 914.

⁵ Див., напр.: В.А. Овсійчук, *Op. cit.*, с. 56–58; Г.Н. Логвин, *Op. cit.*, с. 914. Л. Міляєва зближує Велику Панагію із зображенням Христа (Євхаристія, Михайлівський собор), див.: *Українська ікона XI–XVIII ст.*, [авт.-упоряд. Л. Міляєва, за участю М. Гелитович], К. 2007, с. 15.

могла потрапити і внаслідок нищівного пограбування Києва коаліційними військами сездальського князя Андрія Боголюбського.

Ікона Богоматері Великої Панагії за багатьма ознаками стоїть осторонь іконописної спадщини Київської Русі. Тим більше це стосується візантійської традиції: живописні ікони Богородиці-Знамення у Візантії практично не збереглися. Очевидно одна з причин їх відсутності, що живописні ікони Знамення не були так популярні у Візантії, як у княжій Русі.

До нашого часу дійшла низка цікавих візантійських рельєфів Оранти, переважно з венеційського храму Сан Марко. Достатньо реалістичне трактування драперій на цих рельєфних постатях Марії підтверджує думку Н. Козака, що сакральна традиція Візантії (іконопис, рельєфна пластика) у значній мірі відображала принципи одухотвореного реалізму⁷.

Для успішної ідентифікації стильових пріоритетів цієї ікони варто звернути увагу на роль монументальної традиції. Всі деталі ікони Великої Панагії відображають принципи високого монументального мистецтва, починаючи від узагальненого силуету Діви Марії, яка є домінуючою вертикаллю у центризмі композиції ікони з подібністю до структури центрально-купольної церкви і до прийомів, пов'язаних з технологією виконання (мал. 1). Це – технологічні засади монументального мистецтва – рисункова (голкою), графія, золоті просвіти на драперіях мозаїчного характеру⁸. Що спонукає до аналізу стилю ікони у вужчому контексті традиції золотофонної мозаїки, до того ж, ікона Богородиці за своїм ідейним характером стоїть в одному ряді з грандіозними Орантами в монументальному мистецтві Русі-України. Варто зупинитися на цій проблематиці детальніше.

Традицію мозаїчного оздоблення найважливіших частин храму було започатковано зі спорудженням знакової для утвердження християнства у Київській Русі Десятинної церкви, яка була присвячена Божій Матері (966 р.).

Протягом XI ст. було зведено цілу низку храмів, які оздоблювалися мозаїкою і фрескою. Серед них виділялися – митрополичий храм Святої Софії (бл. 1018 р.)⁹ та Успенський собор Києво-Печерського монастиря

⁶ Г.Н. Логвин, *Op. cit.*, с. 914.

⁷ Н.Б. Козак, *Образ людини в мистецтві Київської Русі*, Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05, Л. 2000, с. 63–78.

⁸ В.А. Овсійчук, *Op. cit.*, с. 54–55.

⁹ Останні дослідження київських вчених Н. Нікітенко та В. Корнієнка остаточно поставили крапку у довготривалій дискусії щодо періоду заснування і завершення оздоби собору Святої Софії у Києві, який вкладається у часові межі (1011 – бл. 1018–22). Про це беззаперечно свідчать результати аналізу графіті на стінах Софійського храму. Див., напр.: Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания*, К. 2012, 232 с.

(1089 р.). Саме ці грандіозні споруди займали провідне місце як загальнодержавні осередки духовного, суспільного та культурного життя княжої Русі. Становлення мистецького стилю, позначеного національними формами на основі переосмислення візантійської традиції і канону у княжій добі було найтісніше пов'язане з живописною традицією оздобу цих провідних київських храмів.

Станкова ікона в системі храмового оздоблення Русі-України у період XI ст. не мала такого значення, як мозаїчні й фрескові сцени, що килимом вкривали практично весь храм. Це можна віднести до специфіки “руської традиції”, адже у Візантії нижній регістр стін храмів облицьовувався нейтральним мармуром, а відтак давав кращі можливості для розміщення більшої кількості ікон, ніж у Київській Русі.

У цей період існувала традиція низького іконостасу, який складався з одного або двох рядів ікон. Гіпотетичне уявлення про склад тодішнього темплону можна мати з Києво-Печерського патерика, де оповідається, що один христоробець замовив іконописцеві Алімпію для новозбудованої церкви сім ікон: дві для нижнього ряду (вірогідно, зображення Христа і Божої Матері) і п'ять ікон “Деїсісу”¹⁰ у першому ряді на архітраві могли бути намісні ікони, а на другому – темплон з деїсісним чином. Ікони у храмах, окрім колони з архітравом (темплону) розміщували на стінах, стовпах.

Це свідчить про те, що роль монументальної традиції оздоблення провідних храмів протягом XI – середини XII ст. була визначальною. Закономірно, що саме зрілі монументальні рішення та стилеві особливості, які репрезентували комплекси Десятинної, Софії, Печерського і Михайлівського соборів Києва були формотворчим та ідейним джерелом наслідування для станкової ікони. Окрім Києва практично не відоме застосування мозаїк у храмах в інших містах давньої Русі¹¹. Отже, саме з оздобленням цих найголовніших святинь логічно пов'язувати становлення нових художніх форм та естетичних норм, які були визначальними для появи новаторської стилістики Великої Панагії та низки таких ікон, як: “Святий Юрій” поясний, (174x122 см) та на весь зріст (240x142 см), “Апостоли Петро і Павло” (236x147 см), “Корсунське (Устюзьке) Благовіщення” (229x144 см), “Спас Золота Риза” (бл. 235x120 см), “Дмитрій Солунський” (156x108 см), а також ікони менших розмірів: “Печерська Богоматір зі св. Антонієм і Феодосієм”, “Спас Нерукотворний”, “Ангел Золоте Волосся”.

¹⁰ В. Рожко, *Українські православні святі історичної Волині IX–XX ст. Історико-краєзнавчий нарис*, Луцьк 2003, с. 126–127.

¹¹ На півночі Русі навіть подібного прецеденту не було. Тільки у Софії Новгородській було декоровано мозаїкою нижній регістр з горним сідалищем під зображеннями святих.

Всі ці названі ікони становлять окрему групу і репрезентують важливий напрям київської художньої традиції, який, за визначенням Ю. Асєєва характеризується терміном “1-ша київська школа”¹². Цей етап розвитку домонгольського іконопису характерний домінуючим впливом золотофонної мозаїки провідних храмових комплексів Києва. Він проявлявся не тільки у конкретних стилістичних засобах виразу, але й на рівні формотворчого начала. Названі ікони відносяться до 1-шої київської школи на підставі цілого комплексу спільних характеристик:

- значні розміри ікон, що часто перевищували 2 метри;
- монументальна виразність композиційно-декоративної схеми – статика, масивність і центроформуєчий характер постаті чи півпостаті святого, переважна відсутність додаткових зображень;
- система колористики – принцип тетрахромії;
- світлова система – домінування золота у поєднанні з білим, активне застосування золотих асистів, орнаментальних деталей у вигляді дрібної золотої сітки на одязі святого та інших деталях ікони;
- характер типажу святого – надособистісність образів, піднесено-урочисті, просвітлені лики інспіровані духовними ідеями Софії-Премудрості, які протягом XI ст. набули загальнодержавного статусу.

Ці характеристики є спільними для ікон 1-шої київської школи на основі тісного зв’язку із золотофонною мозаїкою та реалізацією принципів високого монументального мистецтва. Мозаїчні образи храмів були джерелом найсміливіших новацій і передових художніх ідей, які в іконописі домонгольської епохи отримали своє продовження. Водночас, рухаючись руслом візантійської традиції реалізація принципів мозаїки в іконописі відображала окремі ідейні та естетичні цінності вже місцевого, київського середовища.

З відмовою від дорогої мозаїки в оздобі храмів та спорудженням менших за розмірами, переважно одnobанних церков, починаючи з XII ст. набуває більшої актуальності фресковий розпис. Це у свою чергу було одним із ключових факторів, які визначали вже інший напрям розвитку іконопису у княжій добі. Зміна пріоритетів в іконописі торкнулася насамперед світлової естетики, у багатокольоровості, драматизмі й екзальтованості святого образу, зменшення розмірів ікон, динамізму композицій.

Таким чином мистецтво Київської Русі за цілим комплексом ознак формотворчо-стилістичного та образного характеру поділяється на два етапи: 1-ша київська школа (XI – середина XII ст.) і 2-га київська школа (середина XII ст. – 40-ві роки XIII ст.).

¹² *Мистецтво Київської Русі*, [упор. Асєєв Ю.С.], К. 1989, с. 43.

Ікона Богородиці Великої Панагії є взірцем синтезу кращих досягнень золотоносної мозаїки та прикладом реалізації принципів монументального мистецтва у форматі станкового твору. Це найкраще ілюструє порівняння ікони Великої Панагії з мозаїчною Оррантою Софії Київської (мал. 3). Попри те, що ікона Богородиці є значно витонченіша за виконанням, за образним втіленням вона є найбільш спорідненою з мозаїчною Оррантою. Насамперед це стосується якостей монументальної виразності, які у Великій Панагії є безпосереднім відголосом прийомів мозаїки.

Це насамперед спосіб написання ликів: ідеальний овал з прегарними рисами Матері і круглий масив голови з динамічними рисами Сина прорисовані червоним кольором, як у мозаїках київських святинь¹³. Реставратори помітили, що “письмо ікони відзначається своєрідністю – лик Марії написано дрібними мазками, покладеними вряд один з одним, ніби набраними мозаїстом”¹⁴. Виразний силует обидвох Богородичних зображень, їх образно-пластичні засоби наближено розкривають важливу символічну ідею – ідею Непорушної Стіни держави. За цим урочистим, репрезентативним характером, ікона Богородиці Великої Панагії є найближчою до мозаїчної Орранти з Софії Київської, на підставі того, що ці твори втілювали провідну Богородичну тему княжої доби – тему Орранти.

У контексті сакрально-літургійного змісту монументальної оздобы київського храму Софії, Марія-Орранта уособлює Премудрість Божу, є правителькою, світовлаштувальницею, молільницею й покровителькою держави, столиці вірних “людей нових”. Тоді як у візантійських мозаїках Богоматері акцентується на Її гідності як Матері Господа та уславленню щедрот і побожності імператорів¹⁵.

Аналіз образу Орранти в апсидах храмів Київської Русі і у Візантії доводить, що впровадження типу Марії-Орранти у Київській Русі хоча в основному розвивало візантійську традицію, проте мало самотутні особливості. Насамперед йдеться про ідейно-стилеві відмінності.

У конхах апсид уцілілих храмів на території Київської Русі бачимо переважно Богородицю у типі Орранти:

- 1) Десятинна церква Успіння (989–996 рр.). Храм не зберігся, проте, на думку дослідників, найімовірніше апсиду прикрашала Марія Орранта¹⁶.
- 2) Софійський храм (1011–1018 рр.). Мозаїчна Орранта в апсиді – єдине з зображень такого типу, що збереглося у первісному вигляді до наших днів.

¹³ В.А. Овсійчук, *Op. cit.*, с. 58.

¹⁴ *Українська ікона XI–XVIII ст.*, с. 15.

¹⁵ Г.Н. Логвин, *Op. cit.*, с. 901.

¹⁶ О.Е. Этингоф, *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII в.*, Москва 2000, с. 146.



Мал. 3 Богоматір Оранта. Мозаїка центр. апсиди Софії Київської. Бл. 1018 р., Богородиця Велика Панаяія (Оранта). Київська ікона. Кін XI – поч. XII ст. ДТГ. Москва

- 3) Успенський собор Києво-Печерської Лаври (1073–1089 рр.). За свідченням Павла Алепського (XVII ст.), у головному вівтарі храму зображена Оранта¹⁷.
- 4) Михайлівський Золотоверхий собор (1108–1113 рр.). До зруйнування храму більшовиками апсиду прикрашала мозаїчна постать Оранти.
- 5) Кирилівський храм (середина XII ст.). В апсиді розміщена Оранта, зображення Богоматері перемальоване, проте очевидно відображає первісну іконографію¹⁸.
- 6) Каплиця Володимира Мономаха в Острії (1097 р.) – Оранта з Архангелами¹⁹.

¹⁷ Н.Б. Козак, *Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.*, Л. 2007, с. 81. Дослідник висловлює доволі дискусійну думку, що у вівтарі Успенського собору могла відобразитися не Оранта, а Богородиця в типі Печерської – аналогія з мініатюрним зображенням Печерської Богородиці (Трійська Псалтир).

¹⁸ На сьогодні, поряд з Богородицею Орантою в апсиді Кирилівського храму існують також зображення шістьох ангелів. Проте, первісна іконографія очевидно відображала тільки постать Богородиці, у іншому випадку Марію-Оранту могли доповнювати постаті двох Архангелів.

¹⁹ Г.Н. Логвин, *Ор. cit.*, с. 910.

На півночі Русі, окрім фрески Марії-Оранти з архангелами у церкві Спаса на Нередиці (1199 р.) (мал. 4) в апсидах переважно зображений Христос на троні.

Такого всезагального поширення і водночас домінуючого значення, яке мав у Києві образ Оранти-Непорушної Стіни, не знала візантійська традиція. Це підтверджує аналіз візантійських храмових інтер'єрів того часу. В апсидах знаних візантійських храмів, як Софія Константинопольська, Хосіос Лукас (початок XI ст.) (мал. 5), Монреаль (Марторана), (кінець XII ст.) (мал. 6) та інших присутнє зображення Богородиці з Дитям на троні, яке було найпоширенішим у мистецтві Візантії. Значно рідше зустрічається зображення Оранти та Нікопеї. У мозаїці апсиди церкви Успіння в Нікеї (707 р.) видовжена постать Богородиці з Дитям представляє тип Одігтрії. У Грузії у храмі Гелаті (бл. 1130 р.) мозаїчний вівтарний образ Богородиці з Дитям є взірцем типу Нікопеї.

За масштабом і розмірами Богородичні зображення в інтер'єрах храмів княжого Києва та Візантії суттєво різнилися; можна відмітити значно скромнішу роль Богоматері як змістовного акценту, яку демонструє Візантія в інтер'єрах храмів. Скромна і відносно невелика постать Богородиці з Дитям на троні (кінець IX ст.), розташована на верхній частині центральної апсиди, у масштабах грандіозного простору Софії Константинопольської губиться (мал. 7). Мозаїка Богоматері в церкві Богородиці-Ангелоктисти (VIII ст.) на Кіпрі, де вона зображена з Дитям на руках і з почтом Архангелів Михаїла та Гавриїла, – переобтяжена, постатям затісно, а це не сприяє ясності ідейно-образного змісту. Те ж спостерігається й у зображенні Богородиці з Дитям на руках та імператорами Юстиніаном та Константином (друга половина XI ст.) по боках, на мозаїці південного вестибюлю Софійського собору в Константинополі²⁰.

Слід зазначити, що у візанто-італійських храмах Марія Оранта не зображується одноосібно. У мозаїці апсиди храму у Чефалу (XII ст.) Богородиця Оранта стоїть посередині між двома Архангелами (мал. 8). У Сан Марко (початок XIII ст.) Богоматір Оранту оточують зображення пророків (мал. 9). Поодиноким винятком є масивний фресковий образ Богородиці-Нікопеї з апсиди храму Святої Софії Охридської (бл. 1040 р.) (мал. 10).

Наведені приклади свідчать, що образ Оранти у сакральній традиції княжого Києва відображав принципи масштабності та монументальної виразності Богородичного ідеалу, як сформоване явище, яке у такому системному порядку не мало прецедентів у християнській культурі світу.

²⁰ Г.Н. Логвин, *Op. cit.*, с. 900.



Мал. 4 Богоматір Знамення. Фреска центр. апсиди храму Спаса на Нередиці. 1199 р.



Мал. 5 Інтер'єр собору Хосіос Лукас. Фокіда. Поч. XI ст.



Мал. 6. Інтер'єр собору в Марторано. XII ст.



Мал. 7. Інтер'єр собору Софії Константинопольської. Кін. IX ст.



Мал. 8. Інтер'єр собору в Чефалу. XII ст.

Із низки мозаїчних Орант, які прикрашали апсиди провідних храмів Києва, тільки образ Софійської Оранти у монументальному мистецтві та ікона Богородиці Великої Панагії залишилися вцілілими як уособлення найграндіознішої теми, яка будь-коли мала місце у давньокіївській художній культурі.

Така популярність образу Оранти (найбільше спостерігалася у давньому Києві) була зумовлена синтезом візантійської Богородичної традиції із язичницькою традицією слов'янської Березині. Давньоязичницька традиція, обумовлена тисячолітніми уявленнями про материнське заступництво, викликала в Русі-Україні глибокі асоціації з автохтонною Матір'ю богинею-Берегинею та античною Афіною Палладою²¹.

²¹ Г.Н. Логвин, *Op. cit.*, с. 901.



Мал. 9. Марія Оранта. Мозаїка храму Сан Марко. Венеція. XI–XII ст.



Мал. 10. Богоматір Нікопея. Фреска центральної апсиди Софії Охридської. Бл. 1040 р.

Кульмінаційним у розвитку християнського ідеалу Богородиці стало нерукотворне відображення грандіозного мозаїчного образу Оранти у вівтарі Печерського Успенського храму, що зафіксовано у Печерському Патерику²². Ікона Великої Панагії теж мала статус нерукотворної. Цим обумовлювалася специфіка Богородичної духовності Київської Русі-України,

²² Патерик Києво-Печерський. За ред. 1462 р. печерським ченцем Касіяном, Упоряд. адапт. укр. мов. І. Жиленко, К. 2001, с. 160.

яку на рівні ідейному, формальному та іконографічному втілювала присутність грандіозної постаті Марії-Оранти, яка безроздільно панує на значному просторі центральної апсиди у молитві до Христа-Пантократора у центральному куполі.

Отже, перед нами постає важлива проблема – вяснити, яким чином Богородична духовність княжого Києва визначала основні принципи формування грандіозного образу Оранти у засобах візуального мистецтва. Ікона Богородиці Великої Панагії як найдовершеніший прояв київської Богородичної духовності й водночас взірець типу руської Богоматері та мозаїчна Оранта з Софії Київської в основному відображала принципи формування цього маєстатичного образу, який мав місце в апсидах інших відомих соборів (Десятинний, Печерський, Михайлівський). Це – насамперед велетенські розміри образу Божої Матері, його центроформуєчий характер у системі оздоби храму, монументально-декоративна виразність, трактування образу як колористичного акценту на суцільному золотому тлі конхи апсиди, світлоносна характеристика при активній ролі золотих асистів у постаті Богородиці та золотого сяйва навколо неї. Кожний храм княжої доби безперечно демонстрував цілий комплекс стилістичних засобів реалізації святого образу, які все ж не заперечували спільні принципи монументалізованого зображення, у багатьох компонентах відображаючи специфіку місцевого, руського середовища. Це добре ілюструє співставлення мозаїчних сцен Євхаристії з Софії Київської і Михайлівського Золотоверхого. Поряд з важливими відмінностями стилістики, які мали еволюційний характер, незмінною залишається роль світла і золотих асистів.

Така важлива роль золотих асистів як способу відображення ірреального світла у княжій добі була характерною для раннього періоду XI – середина XII ст. (1-ша київська школа). Однією з важливих передумов для цього явища були духовні ідеї Софійного буття²³, які на загальнодержавному рівні супроводжували процеси утвердження світлоносної естетики і визначали самосвідомість княжої доби. Ця важлива концепція зв'язку золотоносної мозаїки та золотих асистів і виразу світлоносності з ідеєю Софії-Премудрості, як домінуючою у становленні самосвідомості столичного Києва знаходить своє підтвердження в аналізі мініатюрних кодексів.

Мініатюрні кодекси, на вміну від домонгольських ікон, здебільшого є датовані. А оскільки провідні види візуальних мистецтв формувалися

²³ А.С. Комарницький, *Образ Богородиці і художня культура Київської Русі (Становлення національних особливостей)*, Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01, Івано-Франківськ 2014, с. 94–96.

в єдиному руслі спільних художніх ідей та цінностей, то у такому разі аналіз розвитку мініатюри може стати наочною ілюстрацією головних закономірностей мистецького процесу.

Три мініатюрні кодекси: “Остромирове Євангеліє”, “Ізборник Святослава”, “Трірська Псалтир”, як це переконливо довели Я. Запаско та Н. Козак, походять зі столичного Києва другої половини XI ст.²⁴, а отже, поряд з монументальним живописом уцілілих соборів доповнюють справжню картину мистецьких вподобань столичного Києва XI ст. у порівнянні з іншими осередками княжої Русі.

Найперше чим характерні названі мініатюрні кодекси це – щедрим застосуванням золотих асистів. Наприклад, мініатюрна постать Апостола Луки (Остромирове Євангеліє) буквально пронизана мережею золотих асистів. Як доповнення до золота важливу роль у цій мініатюрі відіграє білий колір. Як тут не згадати ікону Богородиці Великої Панагії, світлова ідея якої теж побудована на інтенсивному звучанні золота і білого (мал. 1). Такою ж мірою золотом пронизана мініатюрна постать Божої Матері з Трірської Псалтирі, причому золотий асист покладений за принципом столи ікони Великої Панагії – золотом по темно-сірій основі.

Для жодного мініатюрного кодексу Київської Русі пізнішого періоду XII–XIII ст. такі засоби виразу світлоносної ідеї з допомогою активного поєднання золота і білого не будуть характерні. І це закономірно, адже розпочався новий період, період ослаблення Києва, спричинений посиленням міжкнязівських конфліктів і як наслідок покаєнними, трагічними настроями, де вже світлому, оптимістичному світосприйняттю попередньої епохи не буде місця. Це підтверджує очевидність зв'язку мистецького стилю з історичними і духовними цінностями конкретної епохи, тим більше культури Київської Русі, яка синтезувала всі види візуально-пластичних мистецтв на основі монументалізму.

Спосіб трактування ірреального світла, обов'язковий для образу Оранти в XI ст. на основі принципів світлоносної мозаїки у київській редакції, в іконі Богородиці Великої Панагії досягне свого апогею. Великі золоті площини геометричної форми, які щедро і водночас з глибоким розумінням природи монументальної форми вкривають вишневий мафорій і темно-синю (темно-сіру) столу. Це трактування ірреального Божественного світла унікальне тим, що відображало специфіку ранньокіївської сакральної традиції, яка не була властивою для Богородичних

²⁴ Я.П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга*, Л. 1995, с. 23–45.

мозаїк візантійського світу. Для образу Божої Матері у візантійських мозаїках (Софія Константинопольська, Нікея, Хосіос Лукас, візанто-італійських храмів: Сан Марко, Чефалу, Марторана) притаманне поєднання темного пурпуру з глибоким синім, вживання золотого асисту не практикувалося.

Все це дає можливість підвести підсумки: нестандартне трактування ірреального світла в іконі Божої Матері Великої Панагії було підготовлене цілою версією мозаїчних Орант з провідних київських храмів. Оригінальна концепція моделювання одягу Богородиці, деталей, прикрас, а також світлова естетика ікони відповідає принципам золотофонної мозаїки, тому ікона Богородиці Великої Панагії залишилася поодиноким твором в історії сакральної традиції України.

Дослідження стильових засад і технічного виконання Великої Панагії виключає будь-яку можливість походження ікони з Ярославля. У процесі уточнення місця її створення безсумнівним залишається той факт, що ікона Богородиці Великої Панагії за своїм значенням є твором елітарного духовного середовища, яке поєднувало високі досягнення монументального мистецтва мозаїки та водночас потенціал самобутніх національних форм Богородичної духовності. Оскільки саме Києво-Печерський монастир був найбільш відомим центром шанування Божої Матері в Київській Русі, тому ікона Богородиці Великої Панагії є твором киево-печерської школи, можливо авторства легендарного Алімпія. Ікона відноситься до 1-шої київської школи і створена незадовго після завершення оздоби Успенського храму (кінець XI ст.).