

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

## МІНІАТЮРА ЄВАНГЕЛІСТА МАРКА ТА ТИТУЛИ ДЕРМАНСЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ 1507 РОКУ

Фонд української рукописної книги пізньосередньовічного періоду<sup>1</sup> досі вивчено досить скромно, а ілюстрованих її зразків з-перед середини XVI ст., коли їх кількість істотно зростає, ідентифіковано вкрай небагато<sup>2</sup>. Після поодиноких ілюмінованих рукописів княжої доби<sup>3</sup> в історії української ілюстрованої книги спостерігається довготривала перерва – наступні приклади збереглися щойно від самого початку XVI ст. Надто скромний тогочасний перелік відкриває Євангеліє з тільки двома вцілілими мініатюрами з окремими пізньоготичними елементами в оздобленні – з церкви пророка Іллі в селі Серни Яворівського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)], далі – НМЛ)<sup>4</sup>. Третю ілюстрацію цього кодексу ідентифіковано у Євангелії початку XVII ст. з храму Покладення Пояса Богородиці в селі Добротів Надвірнянського

<sup>1</sup> Загальне уявлення про нього дають вибрані репрезентативні пам'ятки, підібрані у виданні: Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995.

<sup>2</sup> Новіший огляд українського пізньосередньовічного книжкового малярства з-перед середини XVI ст. див.: Пуцко В. Ілюмінування рукописної книги. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 964–971.

<sup>3</sup> Їх огляд див.: Запаско Я. П. Пам'ятки... С. 125–242. Пор.: Ганзенко Л. Ілюмінування рукописної книги. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 675–738; Пуцко В. Ілюмінування... С. 951–959.

<sup>4</sup> Запаско Я. П. Пам'ятки... № 73.

р-ну Івано-Франківської обл. (Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника)<sup>5</sup>. Першою датованою пам'яткою нині виявляється відоме в літературі<sup>6</sup> втрачене Євангеліє 1507 р. вкладу великого литовського гетьмана князя Костянтина Івановича Острозького († 1530)<sup>7</sup> до Троїцького монастиря в селі Дермань Здолбунівського р-ну Рівненської обл., яке на кінець XIX ст., коли відомості про нього потрапили до літератури, мало вже тільки одну мініатюру євангеліста Марка.

Останнім часом стали доступні фото з цього унікального рукопису у складі альбому фотографій Адріана Прахова з об'єктів давньої волинської спадщини (Нью-Йорк, Метрополітен-музей)<sup>8</sup>. На них зафіксовано не тільки єдину вцілілу мініатюру, а й титульні аркуші Євангелій від Йоана та Луки<sup>9</sup>. Незважаючи на відсутність самого оригіналу, завдяки виявленим і впровадженим до наукового вжитку фотоматеріалам вперше забезпечено передумови для докладнішого розгляду певних реалій унікального кодексу, втім і його мистецького оздоблення самотнього знамого досі волинського ілюстрованого рукопису з-перед часу створення Пересопницького Євангелія 1556–1561 рр.

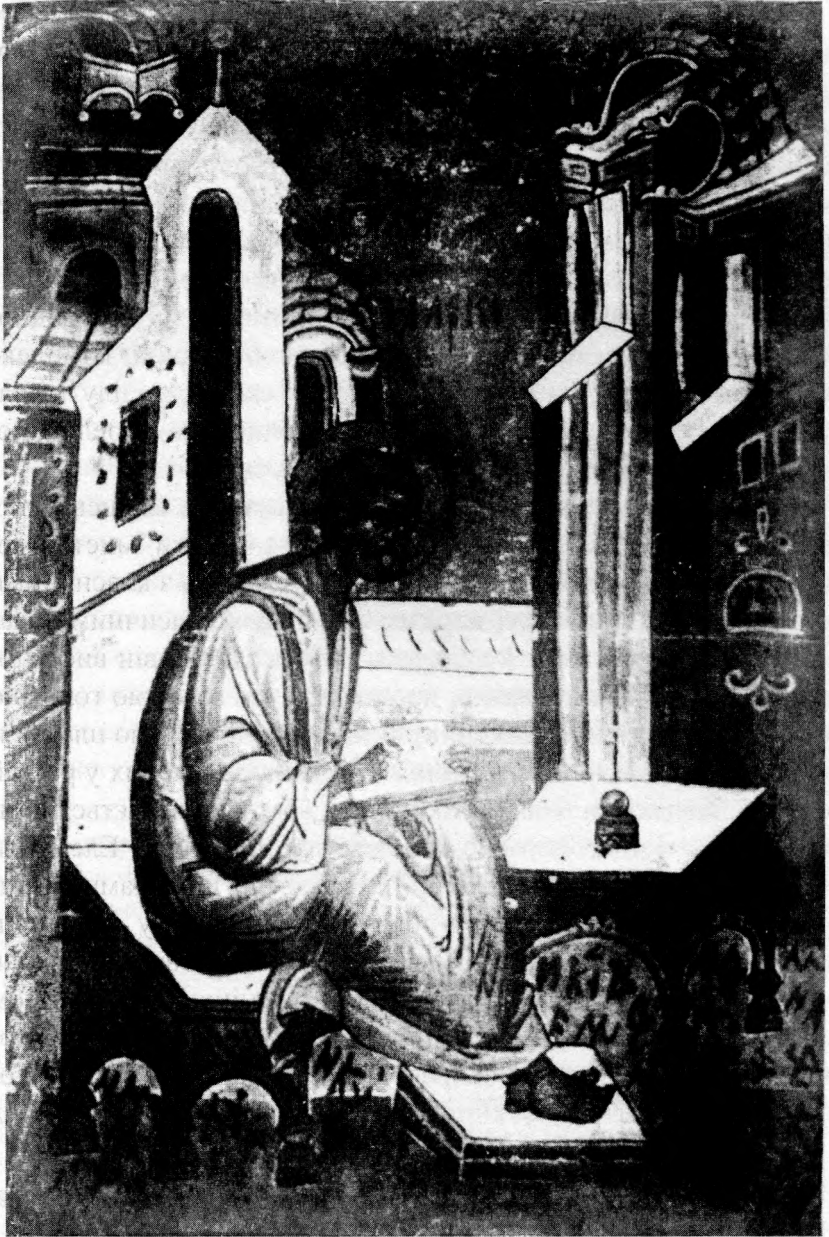
<sup>5</sup> Александрович В. Малярі Рожнятівщини у другій половині XVI ст. (Зі студій над найдавнішою малярською спадщиною батьківщини Івана Вагилевича). *Шашкевичіана*: зб. наук. праць. Львів; Вінніпег, 2000. Вип. 3–4. С. 1564.

<sup>6</sup> Перші короткі друковані згадки: Рафальський [Л.] Село Дермань. *Волинские губернские ведомости*. 1867. № 1. С. 4; Иерофей. Историческая записка о Дерманском монастыре. *Волинские епархиальные ведомости*. 1873. № 9. С. 328.

<sup>7</sup> З новішої літератури про нього див.: Ульяновський В. Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків. Київ, 2012. С. 248–251.

<sup>8</sup> Бендюк М. Дерманські вклади князя Костянтина Івановича Острозького та супутні пам'ятки в альбомі Адріана Прахова. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012* / відп. ред. В. Александрович. Львів, 2019. С. 31–42.

<sup>9</sup> Репродуковані: Бендюк М. Дерманські вклади... С. 33, 36–37.



Євангеліст Марко

Одинока відома в фотографії мініатюра Дерманського Євангелія належить до унікальних зразків книжкового малярства. Таке її значення заздалегідь запрограмувала наявність ідентифікованих, лише поодиноких, українських ілюстрованих рукописних книг першої половини століття з мініатюрами серед віднайденої дотепер книжкової спадщини. Окрім уже згаданих, до них належить ще тільки визначене як волинське не зафіксованого походження Євангеліє (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека)<sup>10</sup>. Проте водночас зазначене становище підтримує також цілісний комплекс стилістичних особливостей, відносячи єдину вцілілу мініатюру дерманського кодексу поміж визначні позиції релігійної мистецької культури українських земель свого часу.

У східнохристиянському світі й насамперед взірцевій для нього візантійській традиції найвищі здобутки мистецької культури здебільшого незмінно співвідносяться з класичними тенденціями. Мініатюра виразно позначена класичним началом, засвідченим усім її складом. Найвиразніше він виступає в самій постаті видовжених пропорцій із невеликою головою на тонкій довгій шиї. Фігура трактована підкреслено пластично, з послідовним акцентуванням об'ємів, виявлених у різній спосіб. Завдяки залученим акцентам, вона сприймається компактною цілісною формою без здрібнених деталей. Елементи здрібнення привносять хіба що пророблені штрихами та висвітленнями поодинокі другорядні на загальному тлі деталі вбрання, втім єдине скромне декоративне доповнення до так організованої цілості у двох вирішених за іншим принципом невеликих кінцях плаща – одному опущеному вертикально донизу під зігнутим коліном правої ноги та іншому перекинутому через ліве коліно під книгою на колінах євангеліста<sup>11</sup>. Серед

<sup>10</sup> Запаско Я. П. Пам'ятки... № 80. Пор.: Пуцко В. Ілюмінвання... С. 969, 971 (іл.).

<sup>11</sup> Своєрідна «надута» форма першого з них має аналог у деталі гіматію Емануїла в намісній «Богородиці з Емануїлом» початку XVI ст. з

залучених при цьому засобів – притемнення основного кольору вздовж тильної сторони фігури, від сидіння та вздовж лівої сторони рукава при ній. Водночас при правій нозі від долу тінь передано штрихуванням. Штрихування аналогічного цілком декоративного характеру, прокладене тонкими чорними лініями від гори з лівої ноги додолу на праву застосовано також при відтворенні поверхні відповідної частини плаща. Останній засіб дещо відмінний від домінуючої стилістики мініатюри й привносить до неї певний, немов чужорідний елемент, ніби навіть порушуючи її цілісну систему.

Важливу роль у пластичному трактуванні відіграють також досить активно пророблені висвітлення на поверхні одягу – як із залученням відтінків основного кольору, так і, як випадало би здогадуватися, правдоподібно також із накладенням традиційних для цього мазків чистих білил на найінтенсивніше освітлених ділянках поверхонь. Такі розбілення та білила застосовано і для підкреслення пластичної форми чималого, немало розбудованого нижче ліктя рукава правої руки (захід явно не «реалістичний», оскільки тут насправді повинна би бути глибока тінь). Само трактування відповідної частини рукава пропонує чи не найкращий та найпереконливіше опрацьова-

---

церкви пророка Іллі в місті Камінь-Каширський Волинської обл., див.: Александрович В. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Каміні-Каширському. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк, 2012. Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. С. 18. Найближчий попередній зразок пропонує аналогічна складка на колінах Спаса у досі мало відомому й усе ще недооціненому шедеврї перемишльської школи українського малярства кінця XV ст. «Спасі на престолі з чотирма ангелами» з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі (НМЛ), репродукована в: Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Київ, 2014. № 110. С. 230. Найдокладніше про неї див.: Горда-Цибко О. Найстарші ікони з церкви Успіння Богородиці у Вовчому в Перемишлі. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2011. № 1–2. С. 22 (іл.), 25–26.

ний у мініатюрі приклад ретельно проробленого в деталях, послідовно витриманого пластичного моделювання форми.

Засвідчене в постаті пластичне начало не менш послідовно розпрацьовано і в її оточенні. Насамперед відповідні акценти у цій частині зображення передають елементи найближчого оточення – форми меблів: сидіння, підніжжя та низького столика з невисокою широкою пляшкою-каламарем, увінчаною чималою кулею на накривці на його поверхні, та оздобленою графічно прорисованими ромбами долішньою частиною. Прикметною особливістю відтворених меблів є великі білі площини горішніх поверхонь, а також оздоблення тонкими довгими лініями, які відкликаються до аналогічного золотого штрихування вихідних історичних протографів.

Притаманне мініатюрі пластичне начало не менш виразно засвідчене й при трактуванні головного елемента архітектурного тла – невеликої базилікальної конструкції монументальної споруди за поstattю євангеліста ліворуч, із високою головною та пониженою лівою боковою навою. Центральна нава має високий тонкий темний отвір (входу), а розділена тонкою горизонтальною лінією навпіл бокова під накритим «черепицею» схилом даху в горішній частині, немов усупереч традиції, – невелике прямокутне, видовжених пропорцій вікно. У невисокій боковій стіні центральної нави над дахом бокової влаштовано єдине низьке широке вікно з півциркульним завершенням. Правої нави не видно, хоча в іконографії подібні споруди незмінно виступають тринавними, з головною та симетричними боковими<sup>12</sup>. Натомість до будівлі праворуч

<sup>12</sup> Яскравим прикладом волинського походження здатний слугувати відповідний мотив загальновідомого «Благовіщення» (1579) маляра Федуска з міста Самбір Львівської обл., збереженого у церкві в селі Іваничі Володимирського р-ну Волинської обл. (Харківський художній музей). Кольорові репродукції див., зокрема: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ, 1976. Табл. ХСІІІ; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. Київ, 2007. С. 253. Іл. 222.

примикає невелика споруда з тонким темним отвором входу та заокругленим, накритим «дахівкою» невисоким верхом, від правої сторони спертим на тонку темну колонку з простою круглою капітеллю. Спосіб поєднання цієї прибудови та основної споруди, як і співвідношення між ними, виразніше не зазначено. Проте логічно повинно йтися про окрему стоячу невелику самостійну будівлю при зовнішній стіні базиліки. На її вірогідну незалежність від головної споруди здатний вказати окремий вхід. Обидві вони розташовані ніби на одній лінії, і вміщений під кутом фасад базилікальної будівлі наділений виразним просторовим акцентом, спрямовує до глибини. Таке наголошення моментів просторового характеру при вирішенні архітектурної куліси виявляється рідкісною для української пізньосередньовічної мистецької спадщини індивідуальною особливістю одинокої дерманської мініатюри, безперечно, заснованою на конкретному давнішому візантійському зразкові.

Попри знану домінуючу умовність архітектурних мотивів новішого східнохристиянського релігійного малярства, у вихідному першозразку відтворені форми базиліки та будівлі при її південній стіні, безперечно, відкликаються до якогось конкретного протографа<sup>13</sup>. Хоча водночас вміщена на даху нави невелика над-

<sup>13</sup> Таку можливість підтримує, зокрема, досвід вивчення архітектурних мотивів українського релігійного малярства. Так, наприклад, в унікальний для візантійської іконографії святого ротонді в тлі окремих сцен історичного циклу пізньосередньовічних ікон святого Миколая перемишльської школи, заснованих на гаданому місцевому протографі XIII ст., побачено вірогідне відтворення реальної місцевої посвяченої йому ротонди: Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть. *Ковчег. Науковий збірник із церковної історії*. Львів, 2001. Ч. 3. С. 173. Інший аналогічний приклад віднайдено в одному з напрямів української середньовічної іконографії Покрову Богородиці з ідентифікованим саме завдяки цій іконографії зображенням у тлі ротонди Мафорію Богородиці при базиліці Влахернського монастиря у Константинополі: Його ж. Покров Богородиці. *Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. Т. 4)*. Львів, 2010. С. 216–219. Сам зазначений мотив ротонди

будова у вигляді невисокої прямокутної конструкції на чотирьох завершених кульками ніжках, з якої ліворуч до обрізу аркуша перекинута тонку, вкриту, як і сама будівля, «дахівкою» арку, має виразно декоративні як форми, так і наповнення. Прикметною особливістю зазначеної базилікальної споруди є співвіднесена з відзначеними аналогічними горішнім поверхнями зображених меблів не розроблена суцільна біла площина фасаду. Вона вказує на родовід відповідного мотиву протографа мініатюри у тому напрямі візантійського малярства, з котрого, зокрема, виходив чинний упродовж 1510–1530-х рр. у Перемишлі анонімний виходець з півдня – Майстер циклу великих празників зі згаданої Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі<sup>14</sup>, стилістиці якого притаманне активне використання таких білих площин<sup>15</sup>.

На відміну від лівої сторони, вміщений праворуч архітектурний елемент виглядає здрібненим і трактованим з очевидним відмежуванням від монументального й виразною перевагою декоративного начала. Тут так само застосовано мотив, немало переосмисленим присутній у доробку зазначеного

---

присутній і в інших богородичних сюжетах у пізнішій іконографії уже без відкликання безпосередньо до влахернського монастирського ансамблю: Там само. С. 213–214. До того ж аспекту національної практики відсилає й зображення дерев'яного порталу входу до вівтаря у передвітарній огорожі, вміщене у виконаній близько 1500 р. іконі Покрову Богородиці з Троїцької церкви в селі Річиця Заріччянського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей): Там само. С. 332–334. Новіші кольорові репродукції ікони див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... С. 156. Іл. 94; Культурна спадщина Рівненського краю. [Рівне, 2010]. С. 26; 150 святинь Великої Волині. [Рівне, 2011]. С. 36.

<sup>14</sup> Про нього див.: Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття). *Вісник Львівського університету. Серія історична*. Львів, 2000. Вип. 35–36. С. 76–98. Від нього зазначений мотив поширився у мистецтві перемишльського кола та в пізніших провінційних послідовників місцевих майстрів середини другої половини століття. Див.: Там само. С. 95–96.

<sup>15</sup> Александрович В. Майстер... С. 86.



перемишльського майстра, – дві поєднані від глибини, намальовані також під кутом до основного зображення, взаємно паралельно встановлені стіни зі своєрідними прямокутними вирізами в горішній частині, перекриття яких тримають невисокі тонкі колонки<sup>16</sup>. При цьому зображення пропонує знаний, поширений в іконографії оптичний «курйоз», оскільки їх вміщено не вертикально<sup>17</sup>. Якщо капітелі підтримують передні частини виступів, то на долі колонка від глибини «встановлена» не тільки близько до правої сторони зазначеного вирізу, а й... від глибини поза нею й від долу зрізана вирізом стіни. Ближча колонка хоча й подана ніби вертикально, проте від долу теж стоїть поза дальшою зовнішньою лінією долішньої частини зазначеного вирізу. Обидві стіни увінчують оперті на завершені стилізованою листоподібною формою фігурні тонкі декоративні аркоподібні «дашки», теж перекриті «черепицею».

Від заду описані елементи архітектурного тла, доходячи до рівня плечей євангеліста, поєднує невисока біла низька стіна з майже не розпрацьованою поверхнею. Одиноким мотивом її оздоблення виявляється не зовсім чітко переданий у доступній фотографії рапорт коротких темних, нахилених під

<sup>16</sup> Аналогічний варіант у близькому трактуванні при фронтальному, однак, вміщенні самої конструкції пропонує архітектурний мотив у лівій половині храмового «Зіслання Святого Духа» з церкви в селі Викоти Самбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ). Зображено, правда, тільки праву половину споруди з темним отвором у глибині, що здатне вказати на передане в такий спосіб обрамлення порталу. В іконі немає вирізу в горішній частині, і колонка намальована на всю висоту (від долу прихована постаттю апостола). Кольорову репродукцію див.: Гелитович М. Українські ікони... С. 127. № 43.

<sup>17</sup> Яскравий його приклад у доробку вже пізнішого львівського малярства – це трактування двох передніх стовпів аркади в іконі Благовіщення з циклу великих празників П'ятницької церкви у Львові, див.: Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові. *Львів: історичні нариси*. Львів, 1996. С. 123. Одинока репродукція в кольорі: Овсійчук В. А. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996. С. 298.

кутом нерегулярних ліній, покликаних, очевидно, відтворити знаний в іконографії мотив ряду консолів<sup>18</sup>. Позем виповнюють дрібні декоративні елементи, виконані темною фарбою на світлішому тлі, які графічно нагадують стилізовані літери.

Якість доступної фотографії не дає змоги докладніше розглянути «портрет» євангеліста. Невелика, виразно вкорочених пропорцій, характерна голова на тонкій, довгій, помітно розширеній донизу шиї з горизонтально покладеними на ній у три ряди штрихами білил висвітленнями здатна відкликатися до одного з напрямів візантійського малярства другої половини XIV ст., у руслі якого вже як місцеве його відображення створена, зокрема, постать святого Йоакима в унікальній іконі «Принесення Марії до храму з історією Марії за Протоєвангелієм Якова» з церкви Собору святих Йоакима і Анни в селі Станіля Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ)<sup>19</sup>. Загалом, такий аналог спроможний вказати на певне взорування – пряме чи опосередковане – на традиції другої половини XIV ст., хоча, радше, власне не безпосередньо, а, судячи з окремих підкреслено декоративних архітектурних мотивів, – у якійсь конкретній молодшій, зі значно багатше

<sup>18</sup> Ранній, немало відмінний приклад див. у згаданому викотівському «Зісланні Святого Духа».

<sup>19</sup> Гелитович М. Українські ікони... № 7. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. «Стрігання зі сценами життя Марії за Протоєвангелієм Якова» з церкви Собору Йоакима та Анни у Станілі (з колишнього Музею Духовної Семінарії Богословської Академії у Львові). *Українська Греко-Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Львів; Рудно, 2003. Вип. 2: Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220-літтю Львівської Духовної Семінарії, м. Львів-Рудно, 22 грудня 2003 р. С. 36–62. Справжній сюжет унікальної ікони встановив: Майоров О. Галицько-волинський князь Роман Мстиславович, володар, воїн, дипломат: У 2 т. Біла Церква, 2011. Т. 2. С. 439–443; Его же. Русь, Византия и Западная Европа. Из истории внешнеполитических и культурных связей XII–XIII вв. (Studiorum Slavicorum Orbis. Т. 1). Санкт-Петербург, 2011. С. 384–387.

опрацьованими деталями редакції. Щодо цього переконують окремі залучені декоративні форми, найвиразніше – накриття дахів, вибагливі лінії яких не властиві так ранній традиції, як і, зрештою, – доступним досі виявам національної мистецької практики<sup>20</sup>. Тому повинно йтися про прямо чи опосередковано використаний певний «південний» – візантійський або ж балканський – протограф. Сам портрет послідовно звернутий до найближчого попереднього періоду й передає його традицію, яка упродовж першої половини XVI ст. досить активно змінювалася, наближаючись до прийнятого на завершальній стадії пізньосередньовічної доби ідеалу. У цьому, зокрема, переконує відповідна мініатюра Пересопницького Євангелія (Київ, Національна бібліотека України імені Володимира Вернадського, далі – НБУВ), де лик євангеліста помітно видовжений, з інакше потрактованими, немало визначальними для його індивідуальної характеристики волоссям та бородою<sup>21</sup>.

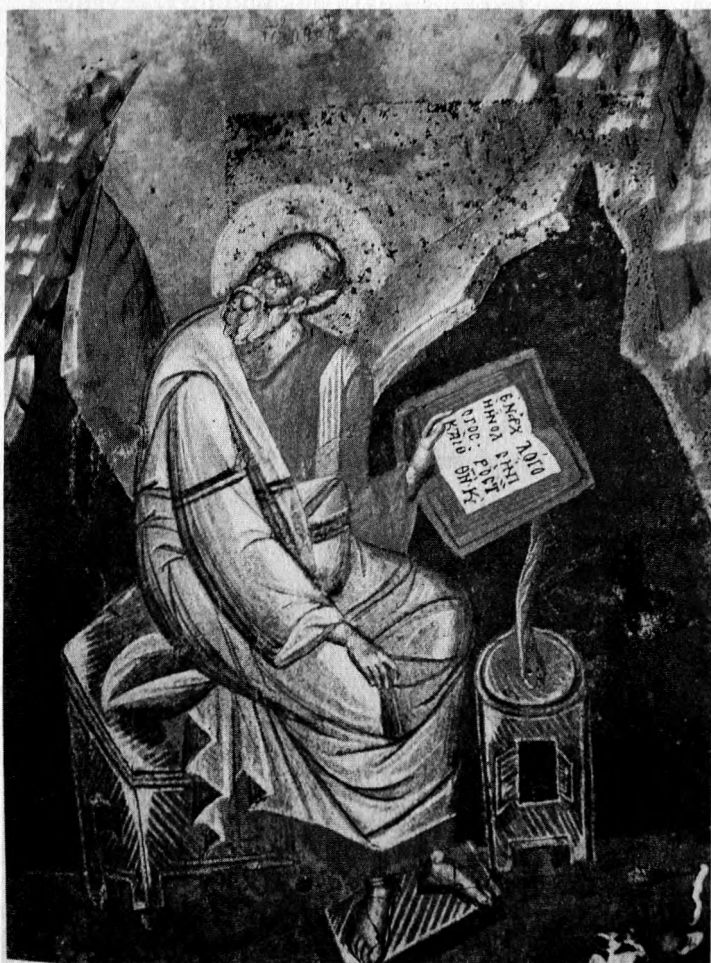
За відзначеної виняткової нечисленності спадщини українського книжкового малярства відповідного періоду конкретні аналоги серед національного доробку відшукувати непросто. Проте показовою сприймається певна близькість самого мотиву плоского фасаду базилікальної будівлі праворуч та стіни, покликаної поєднати обидві сторони композиції, до вміщеної в стилістично пізнішій мініатюрі «Євангеліст Матвій» згаданого волинського Євангелія<sup>22</sup>. Це, як і відзначений аналог у доробку чинного в Перемишлі анонімного майстра,

<sup>20</sup> Один з небагатьох прикладів пропонує унікальна для національної спадщини ікона святого Йоана Богослова з Прохором на острові Патмос із однієї з церков у селі Сушиця Велика Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ). Новішу кольорову репродукцію див.: Гелитович М. Українські ікони... С. 281. Кат. № 141.

<sup>21</sup> Репродуковано неодноразово, див., зокрема: Культурна спадщина... С. 232; Запаско Я. П. Пам'ятки... С. 360.

<sup>22</sup> Репродукції див.: Запаско Я. П. Пам'ятки... С. 330; Пуцко В. Ілюмінація... С. 371.

зокрема, здатне доводити певну їх часову спорідненість, водночас пропонуючи варте уваги уточнення до тільки загально досі визначеного в межах усього століття часу створення зазначеного анонімного рукопису.



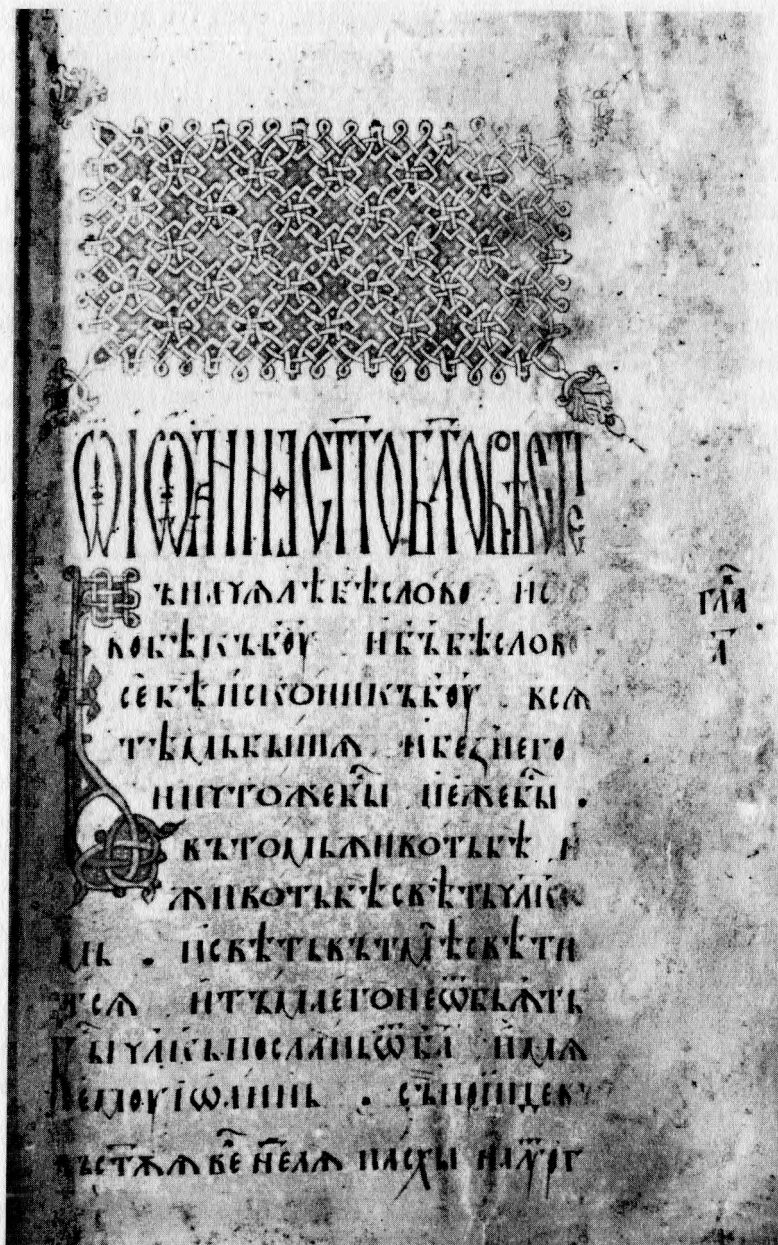
*Євангеліст Йоан на острові Патмос.  
Афон, монастир Діонісіат*

Певні аналогії вдається відшукати серед багатого доробку візантійського книжкового малярства. Зокрема, вміщення правої руки на тлі висвітленої поверхні тканини на боці пропонує мініатюра євангеліста Йоана загально датованого XVI ст. Євангелія (Афон, монастир Діонісіат)<sup>23</sup>. Мініатюра євангеліста Марка з того ж кодексу<sup>24</sup> як за портретом, так і характером оточення виразно пізніша. Наведені аналоги дальшого плану, зі свого боку, на конкретних прикладах підтверджують історичний візантійський родовід дерманської мініатюри, ще раз наголошуючи на дотепер практично не зауважених і через те досі практично не сприйнятих візантійських пов'язаннях української пізньосередньовічної мистецької культури періоду «Візантії після Візантії» – з-перед початку їх активного переосмислення від середини XVI ст. в напрямі відходу від історичної генетичної спадщини візантійської традиції.

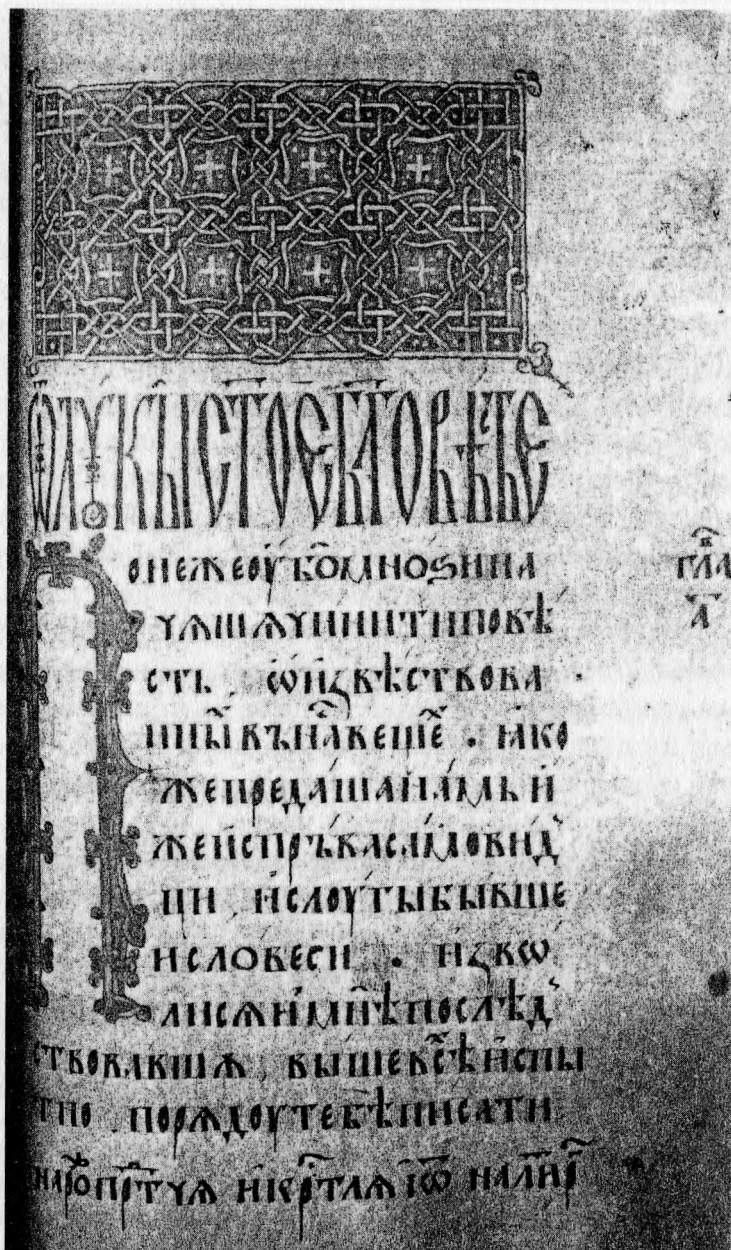
Два зафіксовані в доступних фотографіях початкові аркуші євангельських текстів від Йоана та Луки належать до характерних зразків мистецького оздоблення кодексів епохи. Звично для практики української рукописної книги, при відтворенні єдиної схеми вони різні й достатньо незалежні. Цілковито відмінним виявляються заставки. Заставка Євангелія від Йоана укладена з утворених тонким, звершеним назовні петлями, безконечним, досить пластично переданим згуптом рядів невеликих взаємопереплетених кіл, об'єднаних у місцях перехрещення невеличкими квадратами. У заставці Євангелія від Луки згупт утворює три за горизонталлю і п'ять за вертикаллю рядів геометричних фігур, незаповнені прямокутники між якими виповнюють два ряди по чотири невеликі

<sup>23</sup> Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts. Miniatures Headpieces Initial Letters. Athens, 1974. Vol. 1: The Protaton and the Monasteries of Dyonysiou, Koutloumoussiou, Xeropotamou and Gregoriou. Il. 165.

<sup>24</sup> Ibid. Il. 163.



Титул Євангелія від Йоана



Титул Євангелія від Луки

рівносторонні хрестики. Жгут в обох заставках потрактований доволі пластично, об'ємно, що є їх істотною прикметною особливістю. Для Волині вона не унікальна, оскільки близьку інтерпретацію пропонує також заставка Євангелія від Луки волинського, як вважають, походження (конкретне не зафіксовано) кодексу кінця XV – початку XVI ст. (НБУВ)<sup>25</sup>, де жгут, правда, інакший, набагато ширший і відкликається до давніших зразків<sup>26</sup>. Віддалену подібність виказує також стилістично пізніша заставка Євангелія першої половини століття (Державний історико-культурний заповідник, м. Острог)<sup>27</sup>.

Відзначені відмінності не є випадковими, оскільки аналіз почерків обох аркушів переконує у роботі над ними різних переписувачів, що може стосуватися й авторства ініціалів. Виконавець тексту Євангелія від Луки ближчий до традицій класичного півуставу. Літери в нього чіткі, видовжені, розставлені рідше, вертикальні й похилені потовщені лінії ширші. Особливо виразно відмінність почерків обох переписувачів виявляється в заголовках. Почеркові автора Євангелія від Йоана притаманне здрібнення, помітне як у заголовку, так і в письмі загалом. У заголовку літери в нього тонші, вужчі, зі значно скромнішим вираженням монументальним началом, що засвідчує тяжіння до спрощення письма, вказує на присутність певних тенденцій, споріднених з пізнішим скорописом. Ініціали достатньо відмінні. При цьому ініціал «В» Євангелія від Йоана опрацьовано на спорідненій із заставками засаді плетення із суцільного жгута. Він вузький, за розмірами менший, і сягає висоти семи рядків основного тексту. Ініціал «П» Євангелія від Луки розпрацьований не так багато, мотив плетення жгута, відповідно до конструкції літери, в ньому вико-

<sup>25</sup> Сторінка репродукована: Запаско Я. П. Пам'ятки... С. 309.

<sup>26</sup> Для прикладу пор. трактування стилістично значно ранішого подібного мотиву в Луцькому Євангелії XIV ст. (Москва, Російська державна бібліотека), репродукції див.: Запаско Я. П. Пам'ятки... С. 263, 265.

<sup>27</sup> Репродуковано: Культурна спадщина... С. 241.



ристано насамперед для зовнішнього контурного обведення та скромнішого рисунку його мало розроблених декоративних деталей. Він більший за розмірами й відповідає висоті дев'яти рядків основного тексту.

Попри нинішню дошкульну нечисленність зразків рукописної книги Волині відповідного періоду еволюції пізньосередньовічної традиції, мистецьке оздоблення Дерманського Євангелія сприймається у ширшому контексті її розвитку як один з характерних виявів місцевого досвіду та ранніх, актуально доступних із пізньосередньовічної доби автентичних свідчень активності на мистецькому поприщі осілих тут еліт. У цьому ряду Євангеліє Дерманського монастиря постає у колі таких визначних позицій релігійної мистецької культури регіону, як співвіднесені з мистецькими ініціативами князя К. І. Острозького Межиріцька чудотворна ікона Богородиці з Емануїлом (Межиріч Острозький, Троїцька монастирська церква)<sup>28</sup> та князів Сангушків – споріднені з нею намісні ікони Спаса й Богородиці з Емануїлом із церкви пророка Іллі в місті Камінь-Каширський Волинської обл.<sup>29</sup> Вони попереджують засвідчений

<sup>28</sup> Новіші кольорові репродукції див.: Культурна спадщина... С. 14; 150 святинь... С. 26.

<sup>29</sup> Про них див.: Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 р.* Луцьк, 2004. С. 60–68; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 р.* Луцьк, 2007. С. 8–17; Його ж. Візантійські джерела... С. 14–25. Вони мають ще один відповідник в іконі Богородиці з молитовного ряду теж вірогідного дару князя К. І. Острозького – до Успенського собору або Троїцької монастирської церкви у Вільнюсі (Вільнюс, Литовський музей мистецтв). До наукового вжитку впроваджена: Dolinskas V., Tarandaitė D., Verbiejūtė B. Lietuvos didžiosios kunigaikštystės valdovų ir ridikų portretai iš ukrainos muziejų. *Tarpautunės parodas katalogas. Vilniaus paveikslų galeria 2012 m. Liepos 4– spalio 28 d. Vilnius, 2012. Nr III 1* (кольорова репродукція).

нині уже тільки поодинокими автентичними зразками розквіт релігійної мистецької культури під опікою місцевих еліт. Він став породженням нової ситуації в національній культурі, започаткованої її піднесенням у другій половині XV ст., з відновленням історичної Київської митрополії з центром у Києві та наступним якнайглибшим оновленням усього комплексу духовного життя на тлі завершального періоду середньовічної доби<sup>30</sup>. Мистецьке оздоблення Дерманського Євангелія князя К. І. Острозького 1507 р. відображає власне цей комплекс явищ за своєрідних специфічних умов волинського історично-культурного регіону розвитку національної традиції, немало визначених домінуванням у ньому – як єдине таке явище в Україні – власних історичних еліт.

---

Докладніше про неї див.: Александрович В. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького. *Національний університет «Острозька академія». Наукові записки*. Острог, 2011. Вип. 18: Історичні науки. С. 113–124. Правда, ікона перемальована в XVII ст. (з давнішого оригіналу актуально доступне лише орнаментоване тло) й запис належить до шедеврів релігійної мистецької культури свого часу. Кольорову репродукцію див. також: Там само (вставка після с. 124).

<sup>30</sup> Українська наукова думка якось не зауважила цих фундаментальних процесів і все ще не віддала їм належного. Вперше на одному зі скромніших їх конкретних аспектів в іконографії Покрову Богородиці увагу до відповідного визначального для тогочасної національної традиції комплексу явищ пізньосередньовічної доби привернуто в: Александрович В. Покров Богородиці... С. 286–359.