





*Студії з історії  
українського  
мистецтва*

4

# П О К Р О В



# Б О Г О Р О Д И Ц І

## УКРАЇНСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНОГРАФІЯ

Володимир  
АЛЕКСАНДРОВИЧ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ім. Івана Крип'якевича

ЛЬВІВ 2010

УДК 7.04:27-526.62  
ББК 85.146.5  
А 46

*Дослідження пропонує тлумачення Покрову Богородиці як перенесеної на старокиївський ґрунт ранньохристиянського сприйняття, розвинутого самостійним явищем національної релігійної традиції. Українська іконографія Покрову реалізувала ідею опіки Богородиці, утверджену в Києві за часів Ярослава Мудрого, опіку-покровительство витлумачено поняттям покрову. Розроблена в XIII ст. іконографія Богородиці в молитві за рік людський виходила від зображень в апсидах, нав'язуючи до підтвердження місії Заступниці у влахернському видінні святого Андрія Юродивого. Упродовж XIII–XIV ст. вона поширилася й на Північну та Північно-Східну Русь. Від XIII до кінця XVI ст. знані з українських та давніших російських пам'яток поодинокі схеми змінювали одна одну, відображаючи еволюцію шанування Богородиці у духовній традиції Київської митрополії. Від XV ст. через залучення мінейної служби та Акафісту акцент переміщено на ушавлення Заступниці. Покров Богородиці та його мистецька реалізація – єдиний так послідовно розбудований у колі східнохристиянської культури приклад самостійного розроблення візантійської богородичної традиції.*

**Рецензенти:**

доктор історичних наук, професор, академік НАН України

**Ярослав ІСАЄВИЧ**

доктор історичних наук, професор

**Микола КРИКУН**

*Друкується за ухвалою Вченої ради*

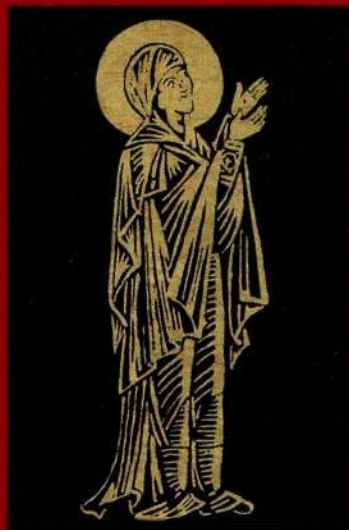
*Інституту українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України*

Видання здійснене із залученням коштів гранту  
**American Council of Learned Societies**

ISBN 978-966-02-5575-3

© Володимир Александрович, 2010  
© Федір Лукавий, макет, 2010

**СВІТЛИЙ  
ПАМ'ЯТІ  
МАТЕРІ**



СТАРОКИЇВСЬКИЙ  
КУЛЬТ БОГОРОДИЦІ  
ЗАСТУПНИЦІ ТА  
ПОЧАТКИ  
ІКОНОГРАФІЇ  
ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ

10–33

35–81

ВСТУП

I





НАЙДАВНІША  
НОВГОРОДСЬКА  
ІКОНА  
ПОКРОВУ

185–208

НАЙДАВНІША  
ЗАХІДНОУКРАЇН-  
СЬКА ІКОНА  
ПОКРОВУ –  
ІЛЮСТРАЦІЯ  
ДВОХ ВИДІНЬ  
СВЯТОГО АНДРІЯ  
ЮРОДИВОГО

83–181

II



НАЙДАВНІША  
СУЗДАЛЬСЬКА  
ІКОНА  
ПОКРОВУ

209–221

НАЙДАВНІШІ  
НОВГОРОДСЬКА  
ТА СУЗДАЛЬСЬКА  
ІКОНИ –  
ПАМ'ЯТКИ  
КИЇВСЬКОЇ  
ІКОНОГРАФІЇ

183–221

III



**ПЕРЕМИШЛЬСЬКА  
ІКОНА КІНЦЯ  
XV СТОЛІТТЯ  
З ЦЕРКВИ  
ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ В  
РИХВАЛДІ**

223—269

IV



**"ПОКРОВ  
БОГОРОДИЦІ"  
КИЇВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XV СТОЛІТТЯ  
У ГРАВЮРІ 1619 РОКУ**

274—296

V



**ІКОНА  
ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ  
З ЦЕРКВИ  
СВЯТОЇ ТРИЦІ  
У РІЧИЦІ**

297—344

**КИЇВСЬКА  
ІКОНОГРАФІЯ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XV СТОЛІТТЯ**

271—359



"ПОКРОВ  
БОГОРОДИЦІ"  
"РІЗДВА ХРИСТОВОГО  
ЗІ СЦЕНАМИ  
БОГОРОДИЧНОГО  
ЦИКЛУ" З ЦЕРКВИ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
В ТРУШЕВИЧАХ  
345—359



"ПОКРОВ  
БОГОРОДИЦІ"  
З ЦЕРКВИ  
ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ  
В ДУБРОВИЦІ

363—384



"ПОКРОВ  
БОГОРОДИЦІ"  
ДАВНІХ ЗБОРОК  
МУЗЕЮ  
"БОЙКІВЩИНА"  
В САМБОРІ

385—404

ІКОНИ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XVI СТОЛІТТЯ

361—404

VI

## ВСТУП

У релігійній традиції православного Сходу іконографія функціонує цілісним комплексом історичних мистецьких явищ, покликаних втілювати насамперед визначальні в її системі теологічні засади християнства. Тому для Східної Церкви мистецтво наділене значенням, що прирівнює його до Святого Письма та творінь отців Церкви, які розвивали Священне передання. Цю виняткову роль визначала здатність притаманними лише йому одному засобами, широкодоступними, дохідливими й вимовними, поширювати віровчення, реалізуючи унікальну можливість відтворювати зримий у відкритих для пізнання виявах образ незримого, вищого світу. Саме тому релігійне мистецтво посіло таку істотну позицію у повсякденній практиці молитовного звернення до Бога про спасіння — воно було одним із його найважливіших і найпоширеніших виразів, максимально наближеним до передання, зафіксованого текстами Святого Письма, своєрідним матеріалізованим виявом його вимови.

Глибока внутрішня духовна природа мистецтва Східної Церкви визначила, що, подібно до самого християнства, воно засновувалося на примноженні та розвитку традиції, даної актом Вплочення, закріпленої діяннями і наукою Богом прославлених членів християнської

спільноти. Внаслідок цього мистецька практика виробила стійку систему продиктованого внутрішньою потребою наслідування даного зразка — найближчого до першоджерела переказу істини, що й стало якнайширшою основою творчого методу. Одним із наслідків такої постави виявилася монолітність творчості й принципова внутрішня неможливість новацій так званого "революційного" характеру, до чого як нібито єдиного вияву вищого досягнення привчає свідомість епохи цілковитої деградації духовного начала в значенні всеосяжної визначальної цінності, втім також фундаментальної основи мистецької культури з її релігійним відгалуженням. На практиці це, звичайно, зовсім не означало того, що породжена "переговою" європейською свідомістю часів, коли розуміння цієї винятково високої культури втратили остаточно, вульгаризована наука практикувала заздалегідь різко засуджуванім "церковним консерватизмом", що його нібито мали насаджувати та утверджувати "церковники" легве чи не всупереч волі самих її творців. Таке "вицінення нерозуміння" — породження тих часів, коли світ східного християнства — не без загальновідомих зусиль тієї ж "незмінної передової" Європи — уже немало втратив із предметних особливостей свого самобутнього обличчя, причому акурат з-поміж визначальних. "Передова європейська думка" новішої доби послідовно плутала консерватизм — внутрішню данність традиції — із консервацією певних її елементів задля самозбереження. Засліплена власною "перевагою", вона не сприймала очевидності того, що так званий "консерватизм" класичного церковного мистецтва виходив із нього самого як одна з особливостей його внутрішнього життя, наділена зовсім не тим завідомо негативним значенням, яким його винагородило "вицінення нерозуміння". Зрештою, такі ознаки виявлялися насамперед у періоди занепаду, закономірно стаючи засобом збереження ідентичності, а водночас — виявом свідомого звернення до власної традиції, відмежування від незмінно руйнівних "благодійних" новацій іззовні. Зазначені особливості об'єктивно притаманні також культурі замкнутих історичних регіонів — так званого "провінційного" середовища, природно дистанційованого від зовнішнього світу і внаслідок цього — нововведень "великого" мистецтва.

Визначений таким способом глибинний зміст мистецького життя акцентував увагу потенційних творчих сил на розкритті внутрішньої суті й духовного наповнення. Об'єктивно узалежненими від них були безмірно скромніші за місцем у так організованій системі насамперед милі серцю новіших поціновувачів реалістично-приземлені чи формальні пошуки. Останні посіли центральну позицію лише в новітній, цілком "світській", посталій фактично поза колом основоположних духовних цінностей християнської традиції, мистецькій культурі Європи XIX—XX століть, яка на шляху "невпинного прогресу" послідовно розгубила визначальні елементи історичного духовного коріння. Однак донедавна саме тогочасна

контекстом східнохристиянського світу, диктувала систему уявлень про його мистецькі цінності. Що ж до "консерватизму" релігійного мистецтва, то пора врешті визнати, що розмови про нього живить здебільшого творча практика пізніх часів, природно мало репрезентативна для самої традиції. Визначальною особливістю тут з усією очевидністю зарисовується те, що релігійне мистецтво східнохристиянського світу внаслідок "тріумфу молодого Європи над старою Візантією" під тиском світської європейської культури остаточно втратило увесь стійкий комплекс визначальних самобутніх ознак. Тих, які лежали в основі його еволюції від самих початків, творячи обличчя цього історичного явища як одного з найбільших і духовно найглибших набань внутрішнього досвіду Старого Світу. Передумови наближення до його справжнього значення щойно починають складатися за найновіших успіхів сучасної візантиністики.

На тлі так окресленого комплексу найзагальніших закономірностей розвитку релігійної мистецької культури східного християнства репертуар тем і сюжетів церковної іконографії склався як цілісна, замкнута в собі, проте для власного кола, як і сама творчість, нічим не обмежена система, безконечно відкрита для внутрішнього розвитку та вдосконалення. За класичної доби вона закономірно не виходила поза вироблений традицією якнайтісніше взаємопов'язаний сталий комплекс сюжетів, укладений у Візантії ще в першому тисячолітті й остаточно утверджений на тлі боротьби з іконоборством і реалізації осмислених за її умов та немало власне завдяки їй засад. Дальша еволюція відбувалася шляхом насамперед актуалізації освоєних норм, історичного поглиблення їхньої вимови. Внаслідок всезагальної дії цієї моделі з християнізацією слов'янського світу на кінець першого тисячоліття та складенням молодих культур християнського кола на Балканах і в Східній Європі повторення й наслідування взірців об'єктивно стало домінуючим методом і для новопосталих відгалужень релігійної мистецької культури східнохристиянського родоводу.

Саме ця обставина перед кінцем XIX ст. привернула увагу перших російських дослідників церковного мистецтва до іконографії Покрову Богородиці. Тоді видавалося, що вона нібито пропонувала унікальний відступ від цього всезагального правила. Оскільки саму тему серед відомих давніх пам'яток поза тогочасною Російською імперією не нотували, на актуальному рівні уявлень про релігійне мистецтво східного християнства та його церковну традицію загалом видавалося нібито культ Покрову не мав прецеденту у власне візантійському світі. Так сформульований не без очевидної уже нині поспішності на досить поверхових підставах погляд ліг на благодатний ґрунт офіційного національного патріотизму. Він збігся із послідовно буюваною на всіх напрямках життя ідеологією імперії як продовження підупалої всеохоплюючої самодержавної ідеології. Знану лише за пізніми зразками іконографію Покрову Богородиці 12 проголошено рідкісним прикладом нібито самобутньої ре-

лігійної творчості, зрозуміло, — винятково російської. Цей вельми привабливий з огляду місцевого (однієї з найбільших світових держав) патріотизму погляд закорінився не лише в російській науці з-перед 1917 р. Його примножили не менш по-російському патріотично настроєні спадкоємці уже в "радянський" час. Канонізованого вигляду йому надав авторитет знавця християнської іконографії Нікодіма Кондакова. Далі зусиллями емігрантів та їхніх нечисленних неросійських послідовників від 1930-х років так укладену "норму" прийняла і європейська наука.

Одначе система поглядів на іконографію Покрову, розроблена й утверджена в контексті уявлень про релігійну мистецьку культуру східнохристиянського світу самого початку ХХ ст., через століття після того, як вона стала входити до наукового обігу здобутком новітнього досвіду, закономірно, потребує перегляду на рівні сучасних знань про традицію східного християнства в усьому розмаїтті її конкретних виявів. Твердження про принципову оригінальність на тлі релігійного мистецького досвіду православної Сходу витримало випробування часом і новітнє небачене розширення фонду впроваджені до наукового обігу мистецької спадщини повністю підтвердило його історичну правомірність. Однак погляд щодо відсутності прецеденту на візантійському ґрунті доводиться визнати тільки історіографічним здобутком. Новіший досвід переконує, що в колі церковної практики подібна нібито абсолютна, як подавалося, новація неможлива, позаяк така ймовірність суперечить визначеному визначальним внутрішнім закономірностям самої системи. Тим очевидніше немислимою є вона стосовно винятково багатопланої у релігійній культурі православної Сходу богородичної тематики, яка посідає одне з основоположних місць у розбудованій структурі релігійної традиції. Із позицій сучасних уявлень про релігійні набуття візантійського світу версія абсолютного новаторства Покрову та його іконографії — плід вступного періоду наукового осмислення відповідного кола проблем. Хоча це визнання стосується лише певного етапу розвитку самої наукової спільноти й, звичайно, ніяк не применшує ролі теми та її місця у церковному житті. Так само зберігає значення й погляд стосовно самотності іконографії, проте він має бути доповнений визнанням об'єктивної широкої східнохристиянської основи, на тлі якої зазначений акцент втрачає свої найяскравіші в дотеперішньому сприйнятті знамена. Настільки істотні уточнення виразно вказують на об'єктивно назрілу необхідність докорінного перегляду поглядів російських дослідників початку ХХ ст. та багатьох розвинутих шляхом їхнього прямого продовження положень новішої наукової думки.

Однак в основі усвідомлення необхідності перегляду поширених уявлень про іконографію Покрову лежить не тільки неминуче старіння наукових висновків столітньої давності з кола конкретної гуманітарної проблематики. Зрештою, на одному такому визнанні навряд чи вдалося б вибудувати принципово

відмінну систему поглядів. Критичне осмислення еволюції європейського наукового досвіду переконує, що радикальна зміна сприйняття можлива насамперед за докорінного переосмислення існуючої системи уявлень. Інтенсивний розвиток студії над духовною спадщиною візантійського світу упродовж останніх десятиліть творить для цього об'єктивні зовнішні передумови. Чинником, здатним стати безпосереднім поштовхом до нового осмислення знаної теми, покликане послужити відкриття досі майже не використаного українського ареалу побутування тематики. Назагал відомий за пізнім доробком передусім класичної "козацької" доби — XVII—XVIII століть<sup>1</sup>, він, як — зовсім не несподівано — виявилось упродовж останніх десятиліть, має найдавнішу традицію<sup>2</sup>, найширше й найпоширеніше розбудований репертуар іконографії, хоча й нібито доволі скромно відображений автентичними пам'ятками середньовічного періоду. Зрештою, найновіші дослідження неспростовно довели, що сама ідея Покрову в її вигляді, знаному за церковною традицією та релігійною мистецькою спадщиною Київської митрополії Константинопольської патріархії, втім також на історичних землях Північно-Східної Русі, де на зламі XIX—XX століть її заново відкрито як наукову проблему, зародилася ще в старокиївському середовищі щонайпізніше за часів Ярослава Мудрого. Її остаточне осмислення у значенні, сприйняттю й продовоженню як українською, так і російською релігійною культурою, започатковано від середини XII ст. з розвитком культу ікони Богородиці Заступниці Пирогощої, привезеної із Константинополя. Дослідження нечисленних конкретних об'єктів переконливо показали досить широку амплітуду пошуків періоду становлення іконографії у мистецтві старокиївського родоводу як на ґрунті Києва, так і в Галицькій та Волинській землях. Їх окреслюють хоча б справді вражаючі результати зіставлення двох (ніби майже нічим безпосередньо не об'єднаних) найстаріших в Україні ікон Покрову — не зафіксованого походження (НХМ України) та з церкви в Рихвалді (НМЛ). Проведені пошуки дали також підстави ствердити, що іконографічна формула в її українській версії, найчастіше стосованій навіть упродовж XVII—XVIII століть, виводиться власне від ікони Богородиці Пирогощої. Завдяки цьому склалася можливість не лише осмислити іконографію від самих її історичних початків. Така інтерпретація дозволила показати явище через еволюцію виведеної з візантійської основи завдяки конкретній ідеї та пам'ятці єдиної традиції старокиївського родоводу. Водночас зарисувалася можливість розглянути його як найяскравіший вияв самотутніх сторін духовного життя й визначеного ним стійкого комплексу релігійної мистецької культури київського зразка.

Проте зазначені аспекти іконографії вказують на роль Покрову найперше в самій культурі старокиївської основи. Не применшуючи цієї сторони, варто, однак, підкреслити вихід значення

<sup>1</sup> Плахтій, С. 34—39.

<sup>2</sup> Александрович 1994д, С. 48—68.



теми далеко поза межі старокиївської релігійної традиції. Необхідний ширший контекст диктувало те, що це єдиний так послідовно розбудований у колі східнохристиянських мистецьких культур візантійського походження приклад самостійно широко розробленої тематики. Хоча й виведена з візантійських джерел, якнайглибше в них закорінена, вона все ж поєднана з ними насамперед спільним контекстом богородичного культу та іконографії, їх найширшими та найрізноманітнішими виявами. Щодо цього Покров справді є рідкісним свідченням все ще мало сприйнятих самобутніх сторін духовної культури. Серед спадщини національної традиції на одному рівні з ним можна поставити хіба що такі теж основоположні для неї явища, як дерев'яне церковне будівництво та найтісніше пов'язаний із ним самостійний у своїй еволюції (хоча й значно більше безпосередньо залежний від спільної східнохристиянської основи) ансамбль ікон інтер'єру храму. Незмірно скромніше виглядає уже навіть іконографія національних святих. Причому, пунт показовим є очевидний занепад за умов нового періоду української історії княжого культу святих Гліба та Бориса на тлі розвитку виведеного з київського печерського середовища насамперед у його богородичному контексті шанування святих Антонія та Феодосія Печерських.

За природного базування на візантійській основі, її органічного продовження, іконографія Покрову не лише в українському, але й у випроваджених зі спільного старокиївського кореня російському та відомому лише за новішими пам'ятками XVII–XVIII століть білоруському варіантах стала явищем цілком самостійним й унікальним. Для східнохристиянської релігійної культури це єдиний приклад теми, так широко розбудованої у не зовсім візантійських конкретних виявах. Внаслідок цього вона може слугувати майже безпрецедентним для світу східного християнства взірцем рідко (поза, хіба що, тематикою національних святих, але це інший аспект проблеми) реалізованої можливості самостійної іконографічної творчості, заснованої на спільній візантійській основі й розробленої як її органічне продовження. Тут значення Покрову виходить далеко за межі проблематики релігійної мистецької культури старокиївського родоводу, утверджуючи внутрішній потенційний досвід мистецтва й загалом духовного життя. Акурат той, який через саму його природу, окрім цього унікального, як нині можна ствердити, для церковної практики православного Сходу випадку, не отримав реалізації.

Викладений у найзагальнішому зарисі попередній підсумок опрацювання еволюції іконографії Покрову на українському ґрунті об'єктивно диктував необхідність перш за все ретельного зіставлення розвитку існуючих поглядів на неї.

Як уже зазначалося, першість належить представникам ви-  
нятковно активної від другої половини XIX ст. російської  
школи церковно-історичних досліджень, які закономірно  
15 виходили від російських писемних переказів та нечислен-

них ще на той час пам'яток. Доступні джерела були неминуче пізніми й початки студій об'єктивно засновувалися на поширеній тоді церковній літературі. Тут основне місце посідає текст Прологу, що його в другій половині XV ст. зредагував Пахомій Серб, внісши до нього доповнення про встановлення свята в Константинополі з волі імператора та патріарха<sup>3</sup>. При цьому автор не міг, звичайно, не знати Життя святого Андрія Юродивого без згадки про присутність при об'явленні Богородиці в константинопольському Влахернському монастирі вищих осіб імперії<sup>4</sup>. Ця пізня стосовно історичного родоводу ідеї, в загальноприйнятих тоді традиціях доповнена версія потрапила до Великих Четв'ях Мінеї московського митрополита Макарія<sup>5</sup>, увійшовши завдяки їм до канону російської церковної літератури. Уже наприкінці XIX ст. її, зокрема, повторив архієпископ Філарет<sup>6</sup>.

Проте показово, що вже на самих початках наукових студій, попри канонізовану церковну версію, висловлено сумнів стосовно невізантійського походження свята. Нагадуючи розбудоване візантійське шанування мафорію Богородиці, Владімір Георгієвській схильний був вбачати початки Покрову на візантійському ґрунті<sup>7</sup>, вочевидь механічно поєднуючи всезагальну ідею опіки Богородиці зі скромним на її тлі шануванням мафорію як одним із часткових виявів конкретного богородичного культу. Вельми показово, що ці нетрадиційні, як тепер можна підкреслити, хоча, водночас, не одинокі для російської школи справді наукові міркування затьмарили зусилля послідовників патріотичного автохтонізму й новітня література заслуг фактичного предтечі наукового вивчення покровської іконографії звично не згадує.

Початки наукової історіографії свята Покрову в'яжуться із монографією чільного свого часу літургіста та знавця церковних літературних текстів архієпископа Сергія, який на підставі аналізу найдавніших Прологів дійшов висновку про встановлення свята в Києві ще в першій половині XII ст. з ініціативи великого князя київського. Як єдиний з-поміж дослідників і досі, він вивчив широкий комплекс церковних літературних джерел та встановив, що Покров виступає у Прологах з-перед кінця XII ст.<sup>8</sup> Архієпископ Сергій, звичайно, не міг обійти особи прибраного батька російської національної традиції — князя Андрія Боголюбського. Проте заслужений церковний письменник обмежився лише загальними розмірковуваннями про "близькість свята" князеві та визнав "спокусу" приписати саме йому встановлення празнику, для чого, змушений був, однак, підкреслити, немає жодних підстав<sup>9</sup>. Аргументовану критичну настанову авторитетного дослідника писемних джерел щодо ролі князя Андрія Боголюбського пізніша російська література невдовзі забула. Відкинувши засновані на джерелах висновки літургіста, вона вслід за новітньою московською традицією розвинула тему як послідовну апологію канонізованого князя та безпідставно віднесеного до нього "святого починання".

<sup>3</sup> ВЧМ. Стб. 19. Про доповнення Пахомія Серба див.: Словарь 1989. С. 168.

<sup>4</sup> ВЧМ. Стб. 19.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> П. Н. Ф. С. 201.

<sup>7</sup> Георгієвский 1893. С. 626—639.

<sup>8</sup> Сергий, архієпископ 1898.

<sup>9</sup> Там же. С. 624—625.

Всупереч дослідженням архієпископа Сергія, зовсім іншу, як би "народну низову" версію запропонував авторитетний історик церкви Євгеній Голубінскій. На його думку, свято, пов'язане з константинопольським влахернським культом, мав встановити настоятель якоїсь церкви, посвяченої на честь Покладення ризи Богородиці<sup>10</sup>. Такий здогад як би на продовження думки В. Георгієвського пов'язував культ зі шануванням богородичних реліквій, що згодом стало загально визнаним положенням. Звідси ж заслужений історик церкви висунув власну, донедавна залюбку, але, вслід за ним, — завжди тільки поверхово експлуатовану версію влахернського родоводу. Пропозиція не виглядає переконливою, оскільки в Пролозі йдеться не про "обитель", а князя і місто, що радше відповідало би київській пропозиції архієпископа Сергія. Однак із забутиям київської версії владимирського архієпископа виведений з константинопольського богородичного шанування відповідно коригований влахернський аспект перетворився на невід'ємну складову канону. За правилами "доброго тону" до нього належалося відкликатися при чергових зверненнях до проблематики, хоча манера не вберегла від систематичного елементарного плутання уже в самих реаліях влахернського культу. Зрештою, питання про його конкретне місце в традиції Покрову так само не постало й досі.

Неспростовно, правду кажучи, доведена хоча б уже тільки дослідженнями архієпископа Сергія історична київська версія для російської літератури передреволюційної пори виявилася неприйнятною з патріотичних міркувань. 1911 р. М. А. Остроумов у безцеремонно поверховому викладі відрогив обґрунтовано заперечений дослідженням вченого літургіста погляд про встановлення свята в середовищі князя Андрія Боголюбського<sup>11</sup>. Остроумов пропонував лише здогади, розвиваючи розмірковування архієпископа Сергія, послідовно опускав однозначно негативне наставлення попередника щодо ролі суздальського князя, поправляючи його незмінними високопатріотичними фразами. Опублікована в розрахованому на масового читача популярному релігійному виданні, стаття слугує взірцевим прикладом "історії якою вона повинна бути". Однак саме цю актуальну для офіційної російської дійсності з-перед Першої світової війни підкреслено патріотичну, й водночас цілковито безпідставну з історичного та наукового огляду інтерпретацію прийняла російська література. "Патріотичну" версію розробляли всі пізніші автори, зусиллями яких її уроблено загальне визнання. Вона стала основою культивованої ще й досі історіографічної норми, попри новітні проби часткового коригування, насамперед серед російських дослідників, надалі визначальної для комплексу уявлень про культ та іконографію Покрову Богородиці.

Якщо зазначені автори публікували свої міркування, здебільшого, хоча й у популярних свого часу виданнях, проте все ж журналах, розрахованих на не так уже й широке коло читачів, то оста-

<sup>10</sup> Голубинскій. С. 178.

<sup>11</sup> Остроумов. С. 401—419.

точної канонізації їхні погляди набули в фундаментальній не лише для свого часу "Іконографії Богоматері" Н. Кондакова<sup>12</sup>. До журналу зі статтею М. Осторумова, зрозуміло, вдавалися не дуже часто, тому саме висловлювання патріарха іконографічних студій відіграли роль того загальнодоступного авторитетного джерела, на підставі якого склалися основи поширеного уявлення про тему Покрову. Підводячи короткі підсумки зробленому попередниками, як і вони перебуваючи насамперед у колі притаманної тодішньому етапові науки підміни перевірених фактів припущеннями, заслужений іконограф трактував свято Покрову як таке, встановлення якого "предполагают возможным относить к началу XII в."<sup>13</sup>. Легке, але показове часове зміщення (архієпископ Сергій, нагадаємо, твердив про першу половину століття) супроти "можливих зусиль" Андрія Боголюбського не можна, звичайно, не відзначити. Не відкликаючись до аргументів, Н. Кондаков ствердив поширення церков Покрову Богородиці в Києві та Володимирі (Суздальському) уже в XII ст., Суздалі – в XIII ст., Новгороді, Пскові та Твері – XIV ст.<sup>14</sup> Виходячи з доступних на той час джерел, він відкликався до списку Служби на Покров XIV ст., де відзначено прославлення свята в "Російській землі"<sup>15</sup>. Ця обставина, текст проложного сказання та згадка в окремих Мінеях про нього як "нове" привели до прийняття згоду архієпископа Сергія нібито свято встановлено для певного місцевого храму, з якого воно згодом поширилося "по всей России". На завершення, опираючись на результати власного аналізу пізньої, XVI ст., ікони з церкви Увірування апостола Фоми на озері Мячини (ДРМ) з розбудованою композицією, Н. Кондаков висловив засноване на твердженні Є. Голубінського переконання, що "русское празднование в честь Покрова есть только (підкреслення мое. – В. А.) память въ определеннй день о священном явленіи, совершаемом еженедельно во Влахернской церкви по пятницам"<sup>16</sup>, повторивши його згодом ще раз<sup>17</sup>. Тобто, родовід традиції фактично обмежено влахернським чудом підняття завіси й навіть, всупереч звичній церковній практиці (!), вигінню святого Андрія Юродивого не придано ніби належного йому більшого значення. Використану пізню російську ікону дослідник інтерпретував як поєднання двох константинопольських чудес – "чуда в п'ятницю" та вигіння святого Андрія Юродивого<sup>18</sup>. Безперечно, плідотворним і перспективним був висновок про невідповідність літературного опису об'явлення у Влахернському храмі наявній на той час іконографії<sup>19</sup>. Проте послідовно уникаючи "складних" ситуацій, заслужений іконограф потрактував її як часткову, хоча, правду кажучи, одинока використана ікона справді дуже мало відповідає знаному описові, що природно мало б вказати на зовсім інші джерела цієї сторони традиції, як і співвідношення між нею й літературною основою. Однак, хоча проблема походження самого культу та іконографії уже постала, рівень

<sup>12</sup> Кондаков 1915. С. 92–98.

<sup>13</sup> Там же. С. 93.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 94.

<sup>17</sup> Там же. С. 98–99.

<sup>18</sup> Там же. С. 96.

<sup>19</sup> Там же. С. 97.

тогочасних знань не сприяв пошукам об'єктивної відповіді. Тодішня наука полишала такі запитання без уваги, проходячи мимо них. Крім того, Н. Кондаков нерідко перебував у полоні поверхових висновків попередників щодо родоводу та еволюції традиції. Показово, що дослідження архієпископа Сергія він фактично недооцінив. Проте водночас не сприйняв і патріотичного приписування свята князеві Андрієві Боголюбському.

На тлі згодом канонізованих поглядів заслуженого російського дослідника відвертим дисонансом звучав побіжно поданий із відсиланням до найдавнішого відомого зображення на Суздальських вратах зі звернутою у молитві до Христа Богородицею у супроводі ангелів висновок і на цей раз оригінального В. Георгієвського про зв'язок ранньої іконографії Покрову з іконою Богородиці Боголюбської<sup>20</sup>. Пізніші дослідники воліли не акцентувати на цьому своєрідному прикладі, який "не піддавався поясненню", навіть звертаючись до нього, оскільки він не дуже кореспондував із загальноновизнаною — у контексті наявного фонду церковно-літературних пам'яток російського походження — схемою еволюції. Тому відкриття В. Георгієвського теж виявилось "програмно" забутих.

Інший несподіваний і нетрадиційний аспект теми постав з наступного — після висунутої наприкінці ХІХ ст. київської версії початків Покрову — українського акценту. Його принесла публікація 1929 р. західноукраїнської ікони Покрову другої половини ХV ст. з церкви в Рихвалді на західній окраїні історичної Перемишльської єпархії на території нинішньої Польщі (НМА). У ній постать Богородиці подано за тим же зразком, що й у боголюбській іконі та пластині Суздальських врат<sup>21</sup>. Проте нове українське відкриття не дійшло до вченого світу, який і досі не виробив при звичаєння відзначати здебільшого скромні вияви українських наукових здобутків, зрештою, — спадщину національної мистецької традиції загалом.

Віг 30-х років на основі ранішої російської літератури та під її безпосереднім впливом тему Покрову стали відкривати поодинокі представники європейської науки<sup>22</sup>, не вносячи, однак, нічого принципово нового до її осмислення, а найчастіше тиражуючи міркування російських попередників<sup>23</sup>.

Наступним істотним кроком у розробленні проблеми стала написана перед початком 1950-х років кандидатська дисертація лєнінградської дослідниці Єлизавети Медведевої, присвячена спеціально давньоруській іконографії Покрову. Її не опубліковано, проте російські автори активно користали з цієї роботи, внаслідок чого вона немало визначила черговий етап уявлень про тему Покрову, значною мірою запрограмувавши їхній зміст на наступні десятиліття. Судячи з викладених у літературі фрагментів тексту та окремих положень, Є. Медведева залишалася у полоні "національної" схеми, цілковито сприйнявши "блискучу", за її переконаною ха-

<sup>20</sup> Георгієвский 1911. С. 103–104.

<sup>21</sup> Свенціцький-Святицький. Табл. 104, № 168 (паралельно вийшла також німецькомовна версія альбому).

Пам'ятку репродуковано без коментаря.

<sup>22</sup> Latoud. P. 302–314; Mysliwec. S. 191–206.

<sup>23</sup> Такий підхід зберігає і новіша література. Див., зокрема: Blankoff. P. 107–111; Christ. С. 126–137.

рактеристикою, "систему доказів" М. Остроумова, вбачаючи своїм першочерговим завданням розвиток його поглядів. Виходячи з пізніх джерельних свідчень часів цілеспрямованої розбудови московського шанування князя Андрія Боголюбського в XVII–XVIII століттях, насамперед після його канонізації 1702 р., вона, всупереч ранішим поглядам російських авторитетів, вивела культ Покрову від свята в пам'ять про об'явлення Богоматері князеві. Хоча тепер навряд чи може бути сумнів, що саме вигіння інспірувала давніша традиція богородичного культу в її досить конкретному вияві, а не навпаки. Однак за часів Є. Медведевої теж ще не дошукувалися першопричин й у науці також нерідко домінували якщо не "вищі міркування", то, принаймні, очевидна схильність до їх сприйняття та продовження.

Погляди на зародження і розвиток Покрову коротко виклав також Федор Спасскій<sup>24</sup>. Він виявився першим автором, що обережно підійшов до окремих тверджень попередників. Здоровий науковий критицизм російського емігранта уже у вступному реченні дав справедливе визначення Покрову як загадки російської літургії. Не менш важливим є інше вимовне визнання – що "уже в XV в<sup>к</sup> причина установа пражника забылась"<sup>25</sup>. Питання про конкретне джерело такого щонайменше дивного забуття, однак, так само не постало. Ф. Спасскій справедливо розглянув загадку в тексті Прологу про встановлення свята за розпорядженням імператора та патріарха як вставку автора відповідного тексту – Пахомія Сербя. При цьому дослідник вдався до іконографічного пояснення – хід Пахомія нібито мала інспірувати ікона Покрову із зображенням імператора та патріарха, хоча, як і при вигінні Андрія Боголюбського, правдоподібніша не інспірація тексту малярством, а, звичайно, для церковної практики, – навпаки. До того ж, ікони з імператором та патріархом, як побачимо далі, є щойно з-перед кінця XV ст. Проте автор навіть виніс обраний зворотний щодо історичного порядок у заголовок своєї статті, вмістивши проблему походження ікони наперед самого пражнику. У питанні про рогові свята він виходив від архієпископа Сергія, однак так само ставився до його висновків вибірково, приймаючи їх лише в частині, що стосувалася встановлення пражнику "къмъ то, имѣвшимъ большой вѣс въ жизни Руси"<sup>26</sup>. Визнання, звичайно, мало знаного адресата. Історіографія не давала підстав робити з цієї особи таємницю – нею за одностайним визнанням мав бути князь Андрій Боголюбський. Тому в устах чергового російського письменника цілком "логічним" було здійснене без мотивації (за наголошення її браку в попередника!) заперечення висновку архієпископа Сергія про київський рогові покровського культу: "для вывода, что установление произошло в Киевѣ, достаточных оснований не имѣется, да и не указана причина такого установления"<sup>27</sup>. Загадку в тексті служби на Покров про князя і місто Ф. Спасскій так само відніс до владиміро-суздальського контексту. Всупереч Н. Кондакову, джерелом теми

<sup>24</sup> Спасскій. С. 138–150.

<sup>26</sup> Там же. С. 139.

20 <sup>25</sup> Там же. С. 138.

<sup>27</sup> Там же.

Покрову він бачив лише грецьке Житіє святого Андрія Юродивого. Вказуючи на три значення самого поняття "покров" – мафорій Богородиці, її опіку та саму Богородицю як Заступницю, він справедливо наголосив: "Все же, главное разумение слова "Покровъ" в нашей службѣ относится къ понятію заступленія. Оно ближайшимъ образомъ и связано со внутреннимъ смысломъ иконы и праздника, и оно то и даетъ разъясненіе причины установленія и распространенія этого удивительнаго праздника"<sup>28</sup>. Аналізуючи текст служби на Покров, Ф. Спасскій на підставі поданих реалій дійшов висновку про її укладення для Успенського храму, що знову ж вело до кафедрального собору Владіміра й Андрія Боголюбського<sup>29</sup>. Ще раз пригадавши улюблену тезу російської історіографії, автор на підставі аналізу тексту тропаря прийняв висновок про передування встановленню свята прославлення ікони на відповідну тему. За його словами, "тропарь имѣетъ ввиду именно икону: и к Твоему пречистому образу взирающе, умильно глаголемъ: покрой насъ честнымъ Твоимъ покровомъ"<sup>30</sup>. Розвиваючи зазначений власний погляд про інспірацію культу іконою, застосований уже для пояснення діяльності Пахомія Сербя, автор і тут заклав, що укладач тропаря мав перед собою ікону Покрову<sup>31</sup>. Проті таке твердження є очевидним переключенням: у наведеному звороті йдеться про ікону не Покрову, а Богородиці, оскільки насамперед перед такою набирало сенсу звернення до Неї самої про опіку.

Ф. Спасскій торкнувся й питання про те, чому епізодичне навіть для Житія святого Андрія Юродивого, не кажучи про візантійську церковну традицію, об'явлення Богородиці маловідомому константинопольському святому набрало такого значення на Русі. Відповідь віднайдено в тому, що до встановлення празника спричинилося не лише видіння святого Андрія Юродивого, але й збіг історичних обставин, подібних до тих, які мали місце в Константинополі. Таким конкретним приводом нібито судилося стати з'явленню Богородиці князеві Андрієві Боголюбському. За традицією, зафіксованою щойно монастирською хронікою XVIII ст., йому об'явилася Богородиця Заступниця й він повелів саме так зобразити її в іконі, відомій згодом під назвою Боголюбської (ДВСІХАМЗ)<sup>32</sup>, намальованій для закладеної на місці видіння церкви.

Виклад Ф. Спасского як еміграційного автора і набагато пізнішого часу назагал менше переобтяжений "патріотизмами" літературної традиції. На відміну від попередників, він все-таки аналізував походження культу та іконографії, проте теж не зумів уникнути закоріненних у російській науковій свідомості "загально-визнаних" інтерпретацій. Тому йому так само не вдалося з'ясувати та пояснити очевидну своєрідність аналізованого явища.

Розвинуті в дисертації Є. Медведєвої погляди М. Остроумова стосовно зародження іконографії на землях Північно-Східної Русі у

<sup>28</sup> Спасскій. С. 142.

<sup>29</sup> Там же. С. 143.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Летопись. С. 3. Найновіші відомості про неї подає: Романова. С. 62–72.

двірицевому середовищі князя Андрія Боголюбського з її подачі для новітньої російської літератури остаточно "канонізував" Михайл Воронін, вочевидь знову ж таки вдаючись винятково до здогадів<sup>33</sup>. Його погляди склали основу новіших російських уявлень на відповідну тему.

1965 р. українські дослідники поповнили скромний доробок національної іконографії новою своєрідною і навіть винятковою позицією західноукраїнського походження – віднайденою ще під час Першої світової війни, проте за специфічних умов України від 1920-х років на десятиліття забутою не зафіксованого походження іконою з унікальною композицією. Окрім традиційного видіння Андрія Юродивого, вона включала центральне зображення Воплочення у рідкісній, не відзначеній серед старокиївської спадщини версії тронної Оранти й не розгадану (у її найприкметніших особливостях гонедавна навіть не зауважену) сцену з архиєреєм та дяконом<sup>34</sup>. Пробуючи інтерпретувати останній мотив, але звертаючись тільки до дякона, Людмила Міляєва вказала на традиційну для Покрову присутність Романа Сладкопівця<sup>35</sup>, справедливо зазначивши, що лише наголошений осягом сан здатний промовляти за можливістю такої ідентифікації зображеного. Проте це пояснення неприйнятне, оскільки ігнорує очевидну пару дякона – архиєрея у хрещатому осязі з оточеною німбом головою: зосередившись на дяконі, його авторка не згадала зовсім. Втім, ідентифікація помилкова ще й тому, що відсутність німбу вказує на неканонізовану особу.

Проте другий впроваджений до наукового обігу український "Покров" теж значною мірою залишився поза головною лінією вивчення іконографії, яка надалі розвивалася насамперед у російському науковому колі та руслі відповідної спадщини й традиції загалом. Характерно, що російська література опубліковану в авторитетному московському науковому виданні українську ікону знає мало й нечисленні короткі відкликання до неї нерідко плутані (див. далі).

Версію Є. Голубінського про ширший зв'язок Покрову з культом богородичних реліквій розпрацював Андре Грабар<sup>36</sup>.

Тоді ж Енгеліна Смірнова докладно розглянула новгородську іконографію на прикладі найдавнішого місцевого "Покрову" – храмового з церкви Звіринецького монастиря (НДІАМЗ)<sup>37</sup>, відповідно до теми зосереджуючись на новгородських аспектах традиції. Вслід за Н. Кондаковим, вона вбачала джерела іконографії у константинопольському видінні та чуді на вечірні в п'ятницю, не вдаючись до проблеми походження свята, за М. Остроумовим і М. Вороніним відзначила його встановлення при князеві Андрієві Боголюбському<sup>38</sup>. Водночас Е. А. Гордієнко на тому ж прикладі, засвідченому й рядом реплік пізнішого походження, простежила складення та особливості "новгородського" варіанту іконографії Покрову<sup>39</sup>. Вперше після архиєпископа Сергія дослідниця знову залучила окремі літературні тексти. Проте, відповідно до обраного "вузько-

<sup>33</sup> Воронін 1965. С. 208–218.

<sup>34</sup> Міляєва 1965. С. 249–258.

22 <sup>35</sup> Там же. С. 251, прим. 2.

<sup>36</sup> Грабар 1976. Р. 143–162.

<sup>37</sup> Смірнова 1976. С. 104–113, 222–227.

<sup>38</sup> Там же. С. 223.

<sup>39</sup> Гордієнко. С. 314–337.



го" аспекту, вона вдавлася винятково до літератури новгородського походження, нерідко досить пізньої, яка, природно, відображала насамперед (іноді, мабуть, — тільки) значно новіший етап розвитку ідеї й через те не могла бути повноцінним джерелом інтерпретації ранніх пластів традиції. Однак цього не враховано, до того ж, тему послідовно трактовано у вузькому контексті найперше і винятково місцевої релігійності. На такий підхід вказує, зокрема, наступний висновок: "В Новгороді "Покров" вирос також із місцевого традиційного почитання Богоматері, но в его основе яснее выражено героическое воинственное начало. Источником его был древнейший в Новгороде культ Софии", що й мало диктувати притаманне новгородському мистецтву загалом героїчне начало<sup>40</sup>. З таким підходом у конкретному історичному культурі Богородиці Заступниці, який, природно, склався й розвинувся далеко від новгородської дійсності і був для неї чимось привнесеним, акцентувалися лише елементи давнішої місцевої традиції. Внаслідок цього явище відривалося від безперечного якнайширшого церковно-історичного контексту, неминуче тратило прикметні особливості задля насправді йому невластивих нібито "автохтонних новгородських" рис. Наголошуючи на залежності іконографії від літературної першооснови, авторка відзначила відсутність у джерелах епізоду з розповіддю про те, як Богоматір тримала мафорію. Він, однак, є в текстах Життя святого Андрія Юродивого, де йдеться про мафорію, яку Богородиця мала розпростерти над присутніми в церкві: "Именно этот элемент рассказа стал ядром новгородской иконографической схемы"<sup>41</sup>. Висновок не може не викликати здивування, оскільки в "новгородській" версії тканину тримає не Богородиця, а ангели над нею. Проте різниці авторка не спостерегла. Новгородською особливістю потрактовано також напис зі зверненням святого Андрія Юродивого до учня та його відповідь (опублікована ще 1929 р. західноукраїнська ікона з аналогічним текстом пройшла повз увагу). Відзначаючи природні зв'язки зображення Богородиці з Її уславленням в Акафісті (жоден з них конкретного окреслення не отримав), Э. Гордієнко наголосила, що служба на Покров та ікона "создают впечатление величавой торжественности момента, в них явно ошутим акцент героизации образа"<sup>42</sup>. Звідсіля й прийшло переконання у притаманності новгородській іконографії героїчного начала, хоча таке твердження видається щонайменше не цілком вдалим. Складно зрозуміти, що героїчного можуть мати сприйняті як величава урочистість об'явлення Богородиці та молитва "за мир". Вбачаючи у цьому "великому й страшному", за текстом Прологу, чуді героїчне начало, авторка плутала надто далекі поняття, вийшовши навіть поза звичний контекст богородичного культу, оскільки сам він, природно, теж не включає жодних "героїчних" елементів. Як відомо, візантійські імператори брали шановані ікони у військові походи,

проте не через властиве їм "героїчне начало". Вони виступали в історично звичній функції реліквії-оберега й героїчне їм не приписувалося. Момент героїки підказало, звичайно, поширене в російській літературі наголошення новгородської "героїчної" традиції<sup>43</sup>. Е. Гордієнко, врозріз навіть зі самими російськими ганими про ширше побутування покровського культу як історичного явища, послідовно не лише акцентувала на місцевих пов'язаннях новгородського варіанту. Всупереч усій ранішій літературі, вона прийняла версію автохтонного походження теми без будь-якого відкликання до ширших, позановгородських елементів у тутешній практиці. Принцип побудови ікони з вертикальною організацією планів виведено від малярства XII–XIII століть<sup>44</sup> й звідси тим же часом авторка схильна була датувати можливі перші варіанти іконографії на місцевому ґрунті<sup>45</sup>.

Васілій Пуцко звернувся до ніби остаточно забутої версії В. Георгієвського про розвиток іконографії на основі візантійських зображень Богородиці Заступниці, доводячи, що конкретною пам'яткою, від якої безпосередньо виводилася традиція, мала послужити ікона Богородиці Десятинної знаної старокиївської церкви святого Володимира Великого<sup>46</sup>. Пропозиція заснована на літописній розповіді про чудо Богородиці — погромлення половців, які 1169 р. пляндрували маєтності Десятинної церкви в околицях Полонного на Житомирщині. Проте і в самій літописній повісті, і в огляді відповідних літературних вставок до тексту найдавнішого літопису<sup>47</sup>, до якого відкликався автор<sup>48</sup>, йдеться про чудо власне Богородиці. Конкретна "ікона Богородиці Десятинної", про яку твердив російський дослідник, не згадана зовсім. Тому доводиться визнати, що В. Пуцко її фактично вигадав. Проте, не дивлячись на таке цілком несподіване обернення ситуації (зрештою, в російському досвіді не одинокі), розглянута стаття, вжита в ній фактологічна основа важливі як нове підкреслення послідовно заперечуваного російською наукою старокиївського родоводу культу та іконографії.

Істотною позицією російської літератури про іконографію Покрову стало опрацювання новгородських ікон XV ст.<sup>49</sup>, проте воно не виходило поза завдання каталогу, назагал повторюючи усталену до того систему поглядів.

Новіший огляд проблеми походження свята Покрову Богородиці запропонував А. Александров<sup>50</sup>, який на вступі відзначив поєднання у церковній історії празника видіння Богородиці блаженному Андрієві у Влахернському храмі Константинополя та переказу про напад русько-варязької дружини на столицю Візантійської імперії й загибель кораблів нападників від бурі як вияв втручання Богородиці внаслідок звернутої до Неї молитви<sup>51</sup>. Автор теж відкинув версію архієписко-

<sup>43</sup> Зрештою, для російської літератури це загальноприйнятний сюжет, на чому, зокрема, неодноразово наголосила: Гордієнко. С. 321, 322, 323.

<sup>44</sup> Гордієнко. С. 331.

<sup>45</sup> Там же. С. 334.

<sup>46</sup> Пуцко 1982. С. 358–372.

<sup>47</sup> Хрущов. № 3. С. 233–236.

<sup>48</sup> Пуцко 1982. С. 360.

<sup>49</sup> Смирнова, Лауріна, Гордієнко. С. 58–59, 210–212, 231, 303.

<sup>50</sup> Александров. № 10. С. 74–78; № 11. С. 69–72.

<sup>51</sup> Там же. № 10. С. 74.

па Сергія про встановлення свята у Києві перед серединою XII ст., приєднавшись до тих, хто вбачав його історичну основу щойно в об'явленні Богородиці князеві Андрієві Боголюбському й шануванні ікони Боголюбської Богородиці. Відповідність зазначеної пам'ятки найдавнішому зображенню Покрову на Суздальських вратах вела до висновку про їхній "духовний" взаємозв'язок, а подібність повторення мотиву молитви Богоматері у вигінні та тексті проложного сказання на Покров сприймалася безперечним доказом взаємозв'язку боголюбського об'явлення з Покровом. А. Александров відзначив, що в такому ж ракурсі дослідники трактували й літературні тексти. Він із жалем констатував цілковиту відсутність уваги до київської версії архієпископа Сергія, заснованої на аналізі найдавніших списків Прологу, пригадуючи, що проведені тоді спудії привели до переконання у київському походженні всіх руських найдавніших свят разом із Покровом. Аргументи проти версії літургіста А. Александров характеризував як такі, що "вызывают весьма серьезные сомнения"<sup>52</sup>. За його словами, єдиним істотним доказом виступає співпадіння іконографії Боголюбської ікони та "Покрову" Суздальських врат<sup>53</sup>. Архієпископ Сергій вважав його другорядним<sup>54</sup>, для А. Александрова воно тратило силу з відкриттям найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Він став першим російським автором, який звернувся не лише до нього (очевидно, знаного насамперед зі статті Л. Міляєвої), але й хоча якоюсь мірою — української традиції загалом. Проте водночас у наведених пропозиціях немало такого, з чим погодитись не можна ніяк. Походження західноукраїнської ікони без аргументації інтерпретовано доказом "загальноруського" святкування Покрову "від Галичини до Суздаля" уже незабаром після його встановлення. Аналізуючи саму ікону й не входячи в деталі її вражаючої відмінності, А. Александров за Л. Міляєвою відзначив місцевий і народний характер стилю й водночас — розвинуту композиційну схему, що мало б вказувати на повторення ранішого оригіналу<sup>55</sup>, у якому він вбачав найдавнішу версію іконографії: "В самом деле, вряд ли можно предположить, что при наличии в XIII в. иконографии Покрова в суздальских вратах в Галиции могли решиться принять новую, существенно отличную иконографию"<sup>56</sup>.

У підсумку ікона без будь-яких доказів проголошена зразком раннього київського варіанту схеми, який "был вскоре после установления праздника вытеснен под влиянием чудесного явления Божией Матери святому Андрею Боголюбскому"<sup>57</sup>. Так бездоказово поєднано висновки архієпископа Сергія із боголюбською версією попри очевидне логічне протиріччя накресленої еволюції не від простішого до складнішого, а навпаки. Розвиваючи свій погляд, автор схильний вбачати в цій новій іконографії продовження політики суздальського князя, спрямованої на досягнення "церковної незалежності" від Києва — "сравнительно недавно и недостаточно

<sup>52</sup> Александров. № 10. С. 75.

<sup>53</sup> Там же. С. 76.

25 <sup>54</sup> Сергій, архієп. 1898. С. 125.

<sup>55</sup> Александров. № 10. С. 76.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. С. 77.

укоренившиєся празднование Покрова нашло поддержку и выражение в новой иконографии именно у святого князя Андрея Боголюбского"<sup>58</sup>. Далі вже навіть владимірський єпископ Симон, колишній чернець Києво-Печерського монастиря, при виконанні Суздальських врат (нагадаємо, – докладно не гатованих!), попри "ранішу" київську традицію, "все же предписывает изображать Покров в соответствии с явлением Божией Матери святому князю Андрею Боголюбскому", оскільки інакше при "святому князеві" (нагадаємо, канонізованому лише у XVIII ст.) та його спадкоємцях після боголюбського об'явлення... бути не могло"<sup>59</sup>. Розпочавши від виваженого, критичного погляду на початки традиції, цим визнанням російський автор фактично відмовився від обраного методу дослідження на користь безоглядної апології.

Наступний істотний момент констатації київських пов'язань найдавнішого західноукраїнського "Покрову" запропоновано на основі підкреслення, знову ж таки за Л. Міляєвою, спорідненості з іконою Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими брянського Свенського Успенського монастиря<sup>60</sup>. Розвиваючи гумку попередниці, висловлену в іншому контексті, й наголошуючи на відображенні влахернського культу Богородиці, А. Александров ствердив, що західноукраїнська ікона "по-видимому, воспроизводит чудотворную икону"<sup>61</sup>. Йшлося про відтворення привезеної з Константинополя до Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря "чудної" намісної, що неминуче мало утверджувати переконання про зв'язок найдавнішого періоду історії Покрову не лише з Києвом, але й Печерським монастирем. Навіть визнано можливим приписати оригінал першого західноукраїнського "Покрову" святому Алімпієві Печерському<sup>62</sup>. Водночас, відкликаючись до очевидної опікунчої функції намісної ікони Успенської соборної церкви, автор схильний був закладати: "Следовательно, она и могла быть первой иконой Покрова Пресвятой Богородицы на Руси, тем святым образом, о котором поет тропарь Службы"<sup>63</sup>. Проте такий висновок вочевидь плутає істотно відмінні поняття опіки Богородиці, вираженої через будь-яке зображення, з іконографією Покрову Богородиці конкретно, вузькою ідеєю найширше розбудованого її шанування. Питання про те, як намісна ікона могла відповідати ускладненій композиції найстаршого західноукраїнського "Покрову" навіть не постало. Показово, що розмірковуючи в такий достатньо вільний щодо джерельних переказів та гумок попередників спосіб, автор зовсім не сягав до їхніх пропозицій інтерпретації тих же пам'яток. Оскільки іконописний "подлітник" XVIII ст., на який звернув увагу Ф. Спасский, відносив появу свята до 1103 р. й цю дату подають також московські друковані Місяцеслови XVII ст., А. Александров визнав її гідною довіря й, не вдаючись до інших аргументів, прийняв встановлення свята за князя Володимира Мономаха, оголосивши ініціатором його<sup>64</sup>.

<sup>58</sup> Александров, № 10. С. 77.

<sup>59</sup> Там же. С. 78.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же. № 11. С. 70.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же. С. 71.

<sup>64</sup> Там же.

Підсумковий висновок ствердив лише започаткування самого культу вшанування Богородиці в Києво-Печерському монастирі та наступний етап його розвитку за часів князя Андрія Боголюбського у Владіміро-Суздальському князівстві<sup>65</sup>. Так нібито вдалося примирити обидві існуючі версії походження Покрову. Проте постійно опираючись на припущення, прийняті без доведення, "примирення" виявлялося штучним та грішило систематичним униканням відповіді на запитання, які в чималій кількості поставали за ходом опрацьованого на такий спосіб викладу. Показово, однак, що А. Александров повернувся до не сприйнятих серед російських дослідників київських джерел. Однак його розмірковування — лише "історія, якою вона повинна була бути". Вони не позбавлені влучних спостережень, що надаються для розвитку, але такі повинні, звичайно, функціонувати у властивому історичному контексті, бо тільки тоді здатні дати пояснення конкретного культурного явища.

Гадані київські початки Покрову В. Пуцко аналізував також у контексті вивчення енкаліпсіону з Княжої Гори поблизу Канева із зображенням Богородиці Заступниці<sup>66</sup> та спільних аналогічних зразків, хоча ніяких нових міркувань при цьому не запропонував.

Мечислав Гембаровіч, вдаввшись до широко закрової теми Покрову в культурі Центрально-Східної Європи, засновував свій виклад насамперед на давнішій російській літературі й подав еволюцію традиції дуже побіжно, не врахувавши навіть окремих важливих її прикладів. З українських середньовічних пам'яток він використав лише найдавнішу київського музею, проте інтерпретував її досить поверхово, та — з тим же підходом — ряд новіших зразків малярства і графіки щойно тільки XVII–XVIII століть<sup>67</sup>.

1989 р. в каталозі реставраційної виставки до наукового обігу без коментарів впроваджено наступне важливе поповнення української іконографії — одинокі пізньосередньовічну волинську ікону з церкви Святої Трійці в Річиці на Рівненщині (РОКМ)<sup>68</sup>.

1991 р. коротко торкнувся початків старокиївської традиції Покрову Олексій Толочко. Однозначно виводячи її від влахернського богородичного культу та вбачаючи корені у видінні святого Андрія Юродивого<sup>69</sup>, він був під враженням А. Остроумова, переймаючи його твердження щодо запровадження свята з ініціативи князя Андрія Боголюбського<sup>70</sup>. Київський автор навіть прийняв, що це відбулося наприкінці XII ст. коли, як звикли вважати<sup>71</sup>, написано відповідний текст Прологу<sup>72</sup>, хоча князя, як відомо, вбито ще 1174 р.<sup>73</sup> У висловлюваннях наявні й інші неприйнятні положення. Так, наприклад, стверджено: "Свято Покрова є свято омофора, тобто головного убору Богородиці"<sup>74</sup>, церква на Нерлі розглядається від самого початку як Покровська<sup>75</sup>. Зосередившись на проблемі влахернського богородичного культу в Києві, О. Толочко обстоював погляд про

<sup>65</sup> Александров. № 10. С. 72.

<sup>66</sup> Пуцко 1988а. С. 209–225.

<sup>67</sup> Gębarowicz. S. 79–178.

<sup>68</sup> Реставрація (без пагінації).

<sup>69</sup> Толочко. С. 61.

<sup>70</sup> Там само. С. 63.

<sup>71</sup> Словарь 1980. С. 422.

<sup>72</sup> Толочко. С. 65.

<sup>73</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 581 (Л. 205 об.).

<sup>74</sup> Толочко. С. 64.

<sup>75</sup> Там само.

його започаткування з появою на зламі XI–XII ст. Кловського "Вла-хернського" монастиря та пізніше "привласнення" напрацювань цієї обителі в печерському середовищі<sup>76</sup>. Попри влучні спостереження й переконливі висновки при аналізі літературних текстів, автор явно перебрав з "викриптям" "печерської легенди" – нібито винятково присвоєної кловської історії. Поза увагою залишилися раніші київські свідчення богородичного культу, на тлі яких кловський епізод – не його початок, що мало би бути за О. Толочком, а один із наступних етапів еволюції. Стосовно Покрову автор послідовно відтворив "нерозбірливу" попередню російську традицію.

1994 р. В. Пуцко опублікував короткий огляд найдавніших ікон Покрову, попри часове окреслення самої назви, залучивши зразки її пізнішого періоду – до XVIII ст. включно. Вперше разом розглянуто об'єкти українського та російського походження, проте не систематично, на що вказує уже традиційна не лише для російських авторів відсутність ікони з церкви у Рихвалді. Не відзначено й інших відно-тованих на той час українських пізньосередньовічних прикладів. Внаслідок цього все ще "нова" українська тема, як і раніше, потрактована досить поверхово й побіжно навіть щодо підходів не кажучи про спосіб викладу. При інтерпретації самого свята автор залишився під враженням стереотипів настільки, що коротко подаючи власну версію ранньої київської іконографії, яку виводив від ікони Десятинної церкви, цього разу визнав за темою Покрову суздальське походження<sup>77</sup>. Серед позитивних моментів слід відзначити залучення недовго впроваджені до наукового обігу річицької знахідки<sup>78</sup>. Її вперше докладніше опрацьованого в опублікованому через рік невеликому спеціальному дослідженні, яке наголошувало на винятковості композиції, визначеної оригінальністю трактування усіх її складових<sup>79</sup>.

Проте найголовнішим здобутком стугії середини 90-х років стала розвідка про скоріше ще цілком здогадно, але, як згодом виявилось, – справедливо наголошені в публікації архієпископа Сергія старокиївські початки культу та іконографії Покрову. Критичний аналіз обширної літератури та переосмислення найнові-ших опрацьовань із залученням нововідкритих українських об'єктів привели до переконаної підтримки столітньої давності версії ро-сійського літургіста про зародження і початковий розвиток куль-ту на старокиївському ґрунті. Традицію вперше показано як місцеве продовження візантійського шанування Богородиці Заступниці, підтвердженого для Києва уже стосовно часів Ярослава Мудрого свідченням митрополита Іларіона. Відповідно й еволюцію старо-київської іконографії виведено від привезеної до Києва з Констан-тинополя, за свідченням літопису, – в єдиному кораблі зі знаме-нитою візантійською іконою, що побувала в пізнійшій московській традиції як Владимірска, іконою Богородиці Пирогощиї одноімен-ної киево-подільської церкви, яка й стала первісним осередком най-

<sup>76</sup> Толочко. С. 60–68.

<sup>77</sup> Пуцко 1994. С. 30–37. Пор.: Пуцко 1997. С. 81–97.

<sup>78</sup> Пуцко 1994. С. 35 (іл.), 37. Водночас

в огляді рівненської колекції волінських ікон її коротко згадав та репродукував також Віктор Луць: Луць 1994. С. 40 (іл.), 42.

<sup>79</sup> Александрович 1995а. С. 9–11.

давнішого культу Покрову. Навіть поняття покрову виступає синонімом опіки Богородиці<sup>80</sup> й відповідна іконографія передавала його мистецькими засобами, природно, включаючи уславлення Богородиці Заступниці та через нього об'єднуючи численні пласти богородичної тематики. На цьому, розуміючи, однак, саме явище зовсім інакше, коротко наголосив ще Є. Голубінській і – в продовження його твердження – докладніше, але так само не сприйнявши справжнього ширшого контексту, – А. Грабар. Уславленням Богородиці іконографія Покрову поєднується з Акафістом, виступаючи синтезом поодиноких аспектів та мотивів богородичної теми в релігійній мистецькій культурі східнохристиянського світу<sup>81</sup>.

Конкретною реалізацією нового погляду на тему стало дослідження найдавнішого західноукраїнського її зразка, яке вперше запропонувало пояснення окремих виняткових особливостей використаного укладу. До них належить центральний мотив Вовлечення у версії тронної Оранти, ангели з переданою аркою тканиною та навіть не зауважена раніше сцена евхаристичного змісту із дяконом, який підносив архиєреєві чашу для благословення<sup>82</sup>. Водночас стаття давала приклад предметної студії, пояснюючи поодинокі прикмети рідкісного варіанту через його пов'язання серед новішого доробку майстрів перемишльського кола.

Докорінне переосмислення проблематики Покрову не лише побудоване на критичному перегляді літературних напрацювань та новоопублікованих пам'яток, але й водночас відображає актуальний етап інтерпретації теми в науковій традиції. У цьому переконує зіставлення вироблених тоді висновків з результатами новіших пошуків окремих російських дослідників.

Марія Плюханова так само запропонувала докорінний перегляд загальноприйнятих уявлень про зародження і розвиток Покрову, заснований на критичному аналізі російських напрацювань. Насамперед вона показала новітню російську наукову традицію Покрову як продовження і розвиток державної ідеології Московського царства. Зовсім відмінним закономірно виявляється й складення самого усвідомлення покрову Богородиці над Московським царством. Початкові московські зусилля природно замикалися у колі власної традиції: "Поиски символов, институализирующих новую власть и государственность на Северо-Востоке Руси, ведутся с конца XIV в. и первоначально разворачиваются далеко от идей Покрова"<sup>83</sup>. Вони йшли своїм власним шляхом: історична київська ідея Покрову як універсальної опіки Богородиці у них не фігурувала. Дослідниця переконливо показала концентрацію уваги на шануванні поодиноких чудотворних ікон – перенесеної до Москви Владімірської чи новгородського "Вовлечення", стосовно якого навіть саме теологічне визначення сюжету випіснило поняття чуда – знамення, й сприйняття опіки Богородиці через них<sup>84</sup>. Якщо

<sup>80</sup> На різних аспектах значення самого поняття, як зазначалося, наголосив ще Ф. Спаский (Спаский, С. 141).

<sup>81</sup> Александрович 1994г. С. 48–68.

<sup>82</sup> Александрович 1998б. Р. 125–135.

<sup>83</sup> Плюханова. С. 38.

<sup>84</sup> Там же. С. 31–51.

"Воплочення" стало свящиною Новгородської республіки, то розвиток культу названої Владімірською ікони, вивезеної з підкиївського Вишгорода, з вивищенням Москви послідовно нав'язував до константинопольської "Одигітрії святого Луки", слугуючи на пізній стадії своєрідною паралеллю трактуванню Москви як третього Риму. Виклад М. Плюханової переконливо показує принципово відмінний шлях еволюції російської традиції поза безпосереднім колом старокиївського досвіду, хоча й за очевидного використання його напрацювань. Звігси стає, зокрема, зрозумілим чому для російського середовища уже на XV ст. причина встановлення свята власне Покрову, за окресленням Ф. Спасского, "забылась".

Окремо М. Плюханова розглянула історіографію походження свята Покрову, характеризуючи М. Остроумова як творця версії про встановлення свята за князя Андрія Боголюбського. Його "метод" дослідниці окреслила поняттям "праздних рассуждений", наголошуючи на їхній очевидній небезпеці, оскільки в підсумку "із значальною неправильних аргументов" виросла концепція, укоренившася в научних дослідженнях і популярних представленнях"<sup>85</sup>. Далі досить докладно розглянуто версію встановлення свята за часів Андрія Боголюбського як елемент пізнього московського міфу "о святом основателе и строителе русской северовосточной христианской государственности"<sup>86</sup>. "Значение Андрея Боголюбского в истории Руси возрастает постепенно вместе с развитием идеи Московского царства"<sup>87</sup> й у тому розвинутому вигляді, який сприйняла новітня російська література, склалося лише з установленням його церковного шанування 1702 р. Проте свято Покрову князеві не приписує ще навіть боголюбський монастирський літопис XVIII ст.<sup>88</sup> Зрештою, М. Плюханова серед аргументів, які заперечували можливість появи такого свята з наданням йому від XIII ст. загальноруського значення, відкликала й до реального стану тогочасної владімірської церкви<sup>89</sup>, до чого варто додати об'єктивно визначене ним її скромне місце на загальноруському тлі. Доклавши зусиль до розвінчання новітнього московського покровського міфу, М. Плюханова саме становлення Покрову фактично обійшла увагою, позаяк ця давньокиївська ідея виходила далеко поза коло сюжетів, пов'язаних зі значно новішою на її тлі ідеологією Московського царства.

Роксоляна Косів зосередилася на проблемі традиції та впливів в іконографії Богородиці у структурі західноукраїнських ікон Покрову, вперше оглянувши всі доступні на той час середньовічні приклади<sup>90</sup>. Комплект пізніх на загальному тлі зразків, збережених щойно від середини XVII ст. на території Білорусі впровадили до літератури білоруські дослідники<sup>91</sup>. Володимир Стасенко принагідно розглянув гравюру Покрову з ілюстрацій київського Анфологіону 1619 р.<sup>91а</sup> Лариса Членова 1999 р. в стислому викладі оприлюднила результати радіо-

<sup>85</sup> Плюханова. С. 53.

<sup>86</sup> Там же. С. 54–55.

<sup>87</sup> Там же. С. 57.

<sup>88</sup> Там же. С. 56.

<sup>89</sup> Там же. С. 58.

<sup>90</sup> Косів. С. 41–49.

<sup>91</sup> Карзлін, Мельнікау. С. 64–68.

<sup>91а</sup> Стасенко 2003. С. 159.



вуглецевого аналізу дошки найдавнішого західноукраїнського "Покрову", віднісши його до XII ст.<sup>92</sup> 2001 р. вона, розробляючи знану версію відображення в іконі влахернського вигіння та покровського культу князя Андрія Боголюбського, подала докладнішу, у порівнянні з власними попередніми публікаціями, дату: "середина или кінець XI века, может начало XII века", запропонувавши водночас немало зовсім фантастичних тверджень<sup>93</sup>. Тоді ж авторка ще раз звернулася до ікони, викладаючи матеріали досліджень деревини основи найдавніших пам'яток київського музею<sup>94</sup>. Три тексти подають різне датування, інтерпретація відзначена неприпустимо довільним трактуванням фактів та традиції загалом.

На зламі тисячоліть українська пізньосередньовічна іконографія Покрову поповнилася ще двома позиціями – "забутою" іконою з церкви Покрову Богородиці в Дубровиці<sup>95</sup> та пізнішою вигозміненою близькою її реплікою – давніх збірок музею "Бойківщина" в Самборі (НМЛ)<sup>96</sup>. Обидві вони помітно відходили від попередниць, проте перші публікації не пропонували пояснень очевидної своєрідності.

Найновіші звернення до ширшого контексту належать В. Пуцкові, який запропонував ще одну коротку версію огляду найдавнішої української іконографії при аналізі джерел композиційної схеми українських та білоруських ікон XVII–XVIII століть<sup>97</sup>. Заснована на раніше оприлюдненій системі поглядів, вона пропонувала й окремі нові міркування. Водночас винятково за доробком російських майстрів автор стисло виклав еволюцію теми у вступі до короткої статті про згадану пізню новгородську ікону з церкви Увірування апостола Фоми на озері Мячнині<sup>98</sup>. Новіший підсумковий огляд іконографії Покрову наголосив на суздальській версії її походження, хоча прямо про це й не заявлено. Обмежуючись самою констатацією фактів, автор відзначив появу в другій половині XIV ст. нової версії, заснованої на вигінні святого Андрія Юродивого, проте не з'ясував причину відмови від первісної схеми сюжету й поширення іншої, з нею нічим не пов'язаної. Найдавніший західноукраїнський "Покров" знову описано як спрощений варіант схеми, розробленої російськими мистцями, відзначено московські елементи річицької ікони та здебільшого пізніше походження української й білоруської іконографії, головною особливістю якої подано "європеїзацію"<sup>99</sup>.

Запропонований у дослідженні старокиївського культу Богородиці Заступниці глибший підхід до інтерпретації Покрову отримав продовження в опрацюванні молодших зразків теми. Принципово важливим для осмислення її еволюції, насамперед за часів пізнього Середньовіччя, став аналіз гравюри Анфоліону друкарні Києво-Печерського монастиря 1619 р., що виявилася реплікою київського оригіналу другої половини XV ст.<sup>100</sup> Через відображене нею явище постала проблема відродження на новому рівні київського

<sup>92</sup> Членова 1999. С. 36.

<sup>93</sup> Членова 2001.

<sup>94</sup> Членова 2001а.

<sup>95</sup> Александрович-Павличко. С. 49–52.

<sup>96</sup> Гелішович 2003. С. 38–41.

<sup>97</sup> Пуцко 2002а. С. 36, 37–38.

<sup>98</sup> Пуцко 2002. С. 26–27.

<sup>99</sup> Пуцко 2005. С. 83–84.

<sup>100</sup> Александрович 2003г. С. 5–15.

богородичного культу на тлі відновлення релігійного життя Києва в другій половині XV ст., що відкрило відмінні підходи до осмислення української пізньосередньовічної іконографії. Головний фонд західноукраїнських середньовічних пам'яток коротко проаналізовано в огляді об'єктів з теренів історичної Перемишльської єпархії<sup>101</sup>. Пропоновані висновки щодо найдавнішої західноукраїнської ікони розвинув огляд малярства історичної Холмської єпархії, зарисовуючи її вірогідний холмський родовіг<sup>102</sup>. Водночас показано помилковість пошуку давньокиївських початків іконографії Богородиці Заступниці у "старокиївській іконі Богородиці Десятинної" – не зафіксованій джерелами "реліквії", посталій через непорозуміння<sup>103</sup>. Стаття викликала гостру реакцію В. Пуцка<sup>104</sup>, проте його вігук у науковій частині послідовно працював проти нього самого, доводячи поверховість та бездоказовість стосованого методу, заснованого на патріотичному утвердженні великоросійського пріоритету<sup>105</sup>.

Висновки стосовно імовірних холмських джерел іконографії найстаршого західноукраїнського "Покрову" розвинув огляд найдавніших зразків малярства історичної Перемишльської єпархії. Тут вперше показано стилістичні зв'язки доступного нині першозразка української іконографії у колі малярства ранньопалеологівської традиції. На тлі підтвердженого додатковими аргументами холмського родоводу самої схеми це дало змогу інтерпретувати його як репліку останньої третини XIII – найдалі початку XIV ст. з первісного холмського оригіналу середини XIII ст.<sup>106</sup>

Аналіз сприйняття Покрову Богородиці в літературі від кінця XIX ст. на тлі докорінного переосмислення історичної спадщини самої теми показав, що поширені уявлення про становлення і розвиток культу та іконографії здебільшого засновані на продовженні "патріотичних" візій російських авторів зламу XIX–XX століть. Уся новіша історіографія розвивалася насамперед через їх послідовно апологетичне тиражування. Побудовані винятково на формулах "історії, якою вона могла (повинна була) бути", вони згодом нерідко трактувалися як необгрунтовані й недоведені. Проте таке розуміння не утримувало від переваги здогадів навіть за визнання їхньої бездоказовості: так своєрідний підхід відзначає усю російську літературу теми. Співвідношення лжепатріотизму та наукових критеріїв послідовно вибудовує численні приклади забуття відкрить, які не вписувалися до беззастережної апології владіміро-суздальської лінії на чолі з її гаданим святим творцем. В основі такого погляду, природно, лежали не конкретні факти, а зовсім новішої дати сприйняття суздальського князя "духовним батьком" російської історії. Показово, що остаточно забуто справедливий висновок знавця церковних текстів й одного з перших дослідників Покрову архієпископа Сергія про київські корені культу та іконографії. Пройшла повз увагу письменників-патріотів та їх продов-

<sup>101</sup> Aleksandrowycz 2004a. S. 119–130.

<sup>102</sup> Александрович 2005б. С. 87–88.

<sup>103</sup> Александрович 2005. С. 161–168.

<sup>104</sup> Пуцко 2006. С. 162–169.

<sup>105</sup> Див.: Александрович 2007. С. 322–332.

<sup>106</sup> Александрович 2006б. С. 101–102.

жувачів і думка В. Георгієвського стосовно початків теми в іконографії Богородиці Заступниці, яка так само вела від владіміро-суздальської візії до київської та візантійської історичної основи. Для російських авторів ХХ ст. "непатріотичні", спрямовані до київських джерел висновки, виявилися неприйнятними. Результатом такої постави стало те, що наукова традиція фактично заснована на безпідставних згодах. Насправді вона служить найперше утвердженню національного міфу, в полоні якого опинилася насамперед внаслідок безкритичного ставлення до висновків, привабливість яких переважила їх доказовий фундамент. Російська наука з дивною послідовністю не бачила покровських епізодів "Слова" митрополита Іларіона та "Похвали" князя Володимира Васильковича з Галицько-Волинського літопису, нерідко недобачає й нині розбудованого не лише за козацьких часів українського аспекту іконографії загалом. Саме продовженням цієї позиції є не так давно висловлене переконання одного з її новітніх представників, згідно з яким Покров не лише постав на землях Північно-Східної Русі, але й увесь його подальший розвиток у середньовічній Україні мав відбуватися винятково під впливом звітіля<sup>107</sup>. Однак рано чи пізно недалека апологія неминуче повинна поступитися перед загальноприйнятими в науці методами предметного джерельного аналізу та системою вмотивованих висновків.

Звідси черговий етап вивчення іконографії Покрову Богородиці повинен пройти насамперед через критичне осмислення усієї сукупності відомостей до походження і розвитку самого культу з якнайповнішим залученням найперше матеріалів стосовно його старокиївських початків та еволюції за умов українського Середньовіччя. Головною передумовою успіху повинно стати всебічне врахування якнайширшого контексту східнохристиянської богородичної традиції як об'єктивної історичної основи Покрову та його української версії зокрема. Дослідження останнього десятиліття переконують, що головна проблема стугій над відображенням теми в спадщині релігійного малярства Східної Європи полягає насамперед в інтерпретації. А тут єдиною запорукою відтворення історичної картини, позбавленої численних перерослих на норму домислів, є відхід від практикованого досі домінуючого методу "інтерпретації інтерпретацій". Його повинно заступити єдино прийнятне в науці дослідження та осмислення на рівні сучасних можливостей наукового процесу у якнайширшому історично-релігійному контексті. Недооцінений український матеріал створює для цього усі належні передумови. А старокиївські початки самої традиції та встановлений при систематичному опрацюванні української спадщини найактивніший її розвиток в Україні за часів Середньовіччя і Нової доби вказують, що тільки в українському середовищі й винятково через нього насамперед тема може отримати послідовне і всебічне наукове розкриття як розроблена, утверджена й найбільше поширена саме на українському ґрунті.



**СТАРОКИЇВСЬКИЙ КУЛЬТ  
БОГОРОДИЦІ ЗАСТУПНИЦІ  
ТА ПОЧАТКИ ІКОНОГРАФІЇ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ**

**I**

прѣдалъ люди твоє и градъ  
стѣи вѣславнїи скорѣи  
на помощь хрстианомъ  
стси бци

ПОКРОВАСТЪ ТНА  
БЦА



**Х**оча тема Покрову Богородиці привертала увагу дослідників ще ХІХ ст., належні передумови для всебічного висвітлення походження культу та іконографії, як і найдавнішого етапу їхнього розвитку, склалися лише останнім часом. На тлі істотного поглиблення методів історичних і мистецьких студій таку можливість забезпечує введення до наукового обігу нового матеріалу, який вперше показав справжні джерела традиції та найраніший етап її становлення, конкретні приклади звернення до окремих його здобутків пізніших періодів еволюції, стимулюючи перегляд інтерпретації поодиноких нібито загальновизнаних фактів.

Як зазначалося, проблема старокиївського родоводу Покрову постала ще наприкінці ХІХ ст. Проте невдовзі в цьому питанні неподільно запанували позанаукові, як усе більше виявляється, погляди патріотично настроєних російських авторів. При цьому замовчувався комплекс найдавніших київських свідчень до ранньої історії Покрову на чолі зі знаменним визнанням митрополита Іларіона, а з ними — значною мірою й київські аспекти явища загалом. Натомість йому послідовно надавали рис абсолютної російської самобутності як нібито зародженому на російському ґрунті щойно за часів князя Ан-



дрія Боголюбського. Жертвою такого підходу стало навіть якнайширше візантійське шанування Богородиці Заступниці, у російській літературі теми... майже не зауважене. Внаслідок цього Покров опинився ніби поза внутрішнім контекстом східнохристиянської духовності загалом. Посталий очевидний нонсенс також пройшов повз увагу російської і не лише російської науки...

Найголовнішим підсумком останніх десятиліть студій над темою Покрову є остаточно так і не сформований, але цілком назрілий висновок: культ та іконографія Покрову Богородиці аж ніяк не "исконно русские". Вони могли сформуватися тільки завдяки візантійській релігійності з переосмисленням певних її виявів на старокиївській основі і з Києва потрапити до підпорядкованих йому північно-східних земель, де згодом склалася російська цивілізація. Саму ідею у версії, послідовне розроблення якої засвідчують чимало новіших конкретних виявів національних культур старокиївського кореня, започатковано й утверджено в Києві. За його зразками вона поширилася як на терені Росії загалом, так і в колі спадкоємців її "нареченого творця" — князя Андрія Боголюбського зокрема. Причетність самого князя до Покрову виявилася пізньою агіографічною легендою<sup>1</sup>, що, зрештою, уже перед кінцем XIX ст. наголошував архієпископ Сергій. Цей очевидно несподіваний на тлі дотеперішньої російської та зорієнтованої на Росію літератури висновок нині вдається продовжити. Новіші дослідження переконують, що історично обумовлене київське тяжіння російські пам'ятки зберігали доти, поки не далися взнаки неухильно наростаючі розбіжності та глибокі різнобічні наслідки поділу на церковній основі з відновленням 1458 р. Київської митрополії, а Московська Русь не зробила визначальних кроків до неунікненого ряду перетворень: Московське князівство — Московське царство — Російська імперія...

Актуальний стан осмислення східнохристиянської духовної спадщини дає достатні підстави відкинути принципово хибну в найглибших світоглядних і цивілізаційних основах оригінальність самої ідеї Покрову. Поява за так пізніх для християнства часів як XII ст. зовсім нової лінії культу нібито без найменшої конкретної опори на винятково широко розбудоване у світі східного християнства від Єфеського собору 431 р. шанування Богородиці — немислима. Сам підкреслено "патріотичний" погляд — наївне породження періоду дуже скромних уявлень про систему законмірностей релігійної мистецької культури. Від нього слід відмовитись через його суперечність фундаментальним засадам цієї цивілізації, заснованої на безперервному оновленні та актуалізації традиції за конкретних історичних умов й водночас постійному відкаиканні до неї. Можна було б сказати, що над цим світом "тяжело" "приречення" своєрідного "nihil novi" з-поза нього, його власного історичного коріння. Живий досвід східного християнства неодноразово наголошував, зберігаючи силу переконання й

надалі, що новаторські імпульси виходили насамперед з його внутрішніх глибин та ґрунтувалися на постійному оновленні інтерпретацій. Тобто, це був світ, організований за зрозумілим з його власних позицій принципом "ніihil пові" іззовні, з-поза власного канону. Останні п'ять століть історії "Візантії після Візантії" дають безперервний ряд як доказів внутрішньої сили такої позиції, так і наслідків нехтування її засадами. На рівні мистецьких виявів Покров Богородиці — одне з найкрасномовніших підтверджень запропонованого положення.

У світі дотеперішніх досліджень Покров (покровительство, опіка) Богородиці для духовної культури та релігійної іконографії старокиївського родоводу за самою природою є синтетичною темою з винятково розгалуженим комплексом якнайширших історичних, мистецьких та теологічних взаємозв'язків. Він залучив до своєї орбіти чималий пласт середньовічних духовних напрацювань. Ця визначена універсальністю богородичного культу як історичного явища особливість вирізняється рідкісним всеохопленням та багаточисельністю взаємопереплетених поодиноких аспектів навіть на тлі розбудованої візантійської теологічної системи<sup>2</sup>. Усе послідовніше акцентований фаховою літературою (хоча й надалі ще без належного розуміння характеру та причин) якнайширший спектр традиції Покрову окреслило насамперед виняткове місце Богородиці в релігійній духовній культурі східного християнства. Об'єктивно не може не порушуватися питання про рівні та механізми поєднання окремих конкретних виявів культу й іконографії Богородиці загалом та неминуче вужчої на їхньому тлі, не позбавленої "конкретноісторичного" забарвлення ідеї Покрову. Пошуки вирішення, закономірно, потребують значно глибшого осмислення теми, ніж практикувала дотеперішня російська та інспірована нею західна література. Тільки так можна підійти до розв'язання проблем, яких дослідники звичайно не торкалися взагалі, з'ясувати немало таких, що їх здебільшого "вдало" уникали. Найголовнішою з них є внутрішня залежність окремих напрямів еволюції іконографії, її теологічна та іконографічна основа, взаємозв'язки з якнайширшою богородичною традицією. Тобто, йдеться про своєрідне на загальному тлі християнської цивілізації конкретне явище тривалого періоду історії релігійної культури в його внутрішньому розвитку та різнобічних всеохоплюючих пов'язаннях.

Новопостала ситуація, відзначена не констатацією і переказом фактів, а їх ретельним зіставленням, послідовним всебічним осмисленням, вимагає відповіді насамперед на питання про конкретний предмет Покрову та його історичні джерела. Як не дивно, над цією проблемою донедавна не замислювалися<sup>3</sup>. Його стосунок до залучених у контексті покровського культу ідеї опіки Богородиці, видіння святого Андрія Юродивого, влахернського чуда на

<sup>2</sup> Про неї див.: *Uspienski*. Російський переклад; *Успенский*.

<sup>3</sup> Перший крок у цьому напрямі зроблено щойно при вивченні старокиївських початків Покрову Богородиці: *Александрович* 1994г. С. 67.

вечірні в п'ятницю, шанування богородичних реліквій фактично так і залишився нез'ясованим. Внаслідок цього уявлення про розроблення самої теми позбавлені чіткої системи й логіки взаємозв'язків окремих аспектів. При цьому нерідко безкритично тиражуються висловлювання попередників, утім і не завжди належно аргументовані, неминуче поповнювані "актуальними" додатками наступних непорозумінь.

Оскільки новіші дослідження неспростовно довели історичний родовід Покрову від візантійського шанування Богородиці Заступниці, саме воно мусить стати першим об'єктом інтересу. Тема, закономірно, достатньо широка, тому необхідність її окремого всебічного дослідження не потребує наголошення. Докладний аналіз, природно, виходить за межі нинішнього завдання: випадає зупинитися лише на головних, визначальних для самої ідеї моментах.

Осмислення богородичної традиції перекоонує, що уявлення про опіку Богородиці сформувалося ще за раннього християнства. В остаточно складеному й завершеному вигляді його стосує уже святий Єфрем Сирійський (†378) – автор одинадцяти молитов до Богородиці Заступниці<sup>4</sup>. Виходу ідеї на якісно новий рівень, безперечно, сприяли ухвали Ефеського собору 431 р. – він утвердив шанування Марії як Богородиці, започаткувавши її якнайширше вшановування у церковній практиці.

Залишається нез'ясованим коли саме почала складатися відповідна іконографія, хоча існує доказ її побутування уже в V ст. Його дає знаний епізод життя святої Марії Єгипетської – щойно тільки після молитви перед іконою Богородиці<sup>5</sup> грішниця змогла увійти до церкви в Єрусалімі, що стало поштовхом до навернення й майбутнього подвижницького життя. Єрусалимський образ згодом перевезено до Константинополя і вміщено ліворуч від імператорських врат Софійського собору<sup>6</sup>. Найновіші дослідження переконують, що це була ікона Богородиці Заступниці<sup>7</sup>.

Проте перші збережені автентичні пам'ятки, як і зразки східнохристиянського релігійного малярства загалом, походять тільки з пізнішого часу. Найраніший приклад зберегли знані мозаїки церкви святого Дмитрія в Салоніках. Богородиця Заступниця двічі присутня серед віцілених фрагментів системи оздоблення храму, обидві композиції мають ту ж схему, проте стосують різні її редакції. У першому випадку її зображено в характерному для ранньохристиянських часів поході праведників: Вона подана фронтально й лише руки спрямовані до Христа. Унікальною особливістю вирішення є вміщення позаду двох архангелів із трьома донаторами<sup>8</sup>. Інший пропонує зображення Богородиці в парі з фронтальною постаттю святого Федора Тірона (мозаїка вотивна і є подякою за одужання замовника), над ними посередині – сегмент із невеликим погруддям Спаса. Тут фігура Марії вирішена за

<sup>4</sup> Гумилевский. С. 75.

<sup>5</sup> Звід найважливіших відомостей про неї див.: Лугов 1996. С. 46–47.

<sup>6</sup> Лугов 1996. С. 45.

<sup>7</sup> Такий погляд запропоновано: Александрович 1999. С. 65, 68.

<sup>8</sup> Кондаков 1914. Табл. VI, рис. 236.

класичною для Заступниці схемою — Вона звернута до Христа зі сувоєм із текстом молитви в руці<sup>9</sup>: "Моління Господи Боже, вислухай мою молитву, бо я молюся за світ"<sup>10</sup>. Раніше мозаїку відносили до VI ст., проте новіші дослідження передатували її на IX ст.<sup>11</sup> Аналогічну іконографію має поясна ікона збірки монастиря святої Катерини Александрійської на Синаї, яку датували VII ст.<sup>12</sup> До ранніх прикладів належить і мініатюра Християнської топографії Козми Індикоплова кінця IX ст. (ВАБ)<sup>13</sup>. Тема набула значного поширення й на західнохристиянському ґрунті, насамперед — в Італії уже за часів активного становлення власне національної малярської культури, з-перед кінця XIII ст.<sup>14</sup> Цікавий італійський приклад її використання поєднує іконографію Богородиці Заступниці з коронуванням Богородиці<sup>15</sup>. Саме як Заступницю Марію подає й "загадковий" досі (якраз через неврахування накресленої тут традиції) медальйон знаної мозаїки над головним входом константинопольського Софійського собору з імператором Львом VI (886—913) перед Христом<sup>16</sup>. Проте найважливішим свідченням ролі цієї схеми для практики релігійного мистецтва тогочасного візантійського світу виявляється її присутність серед п'яти основних зразків шанованих богородичних зображень на полі синайської ікони XI ст. зі сценами земної історії Христа (Синаї, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>17</sup>. Правда, тут Агіосорітиссою названа Богородиця, звернута до Христа не в небі, а на одному рівні з Ним як у молитовних рядах. Це вказує на відсутність на час створення синайського "реєстру" остаточно виробленої "пізнішої" системи іконографії. Не зменшувався інтерес до теми й надалі, що доводять насамперед нумізматики<sup>18</sup> та сфрагістика. Література знає зазначений варіант як Богородицю Агіосорітиссу<sup>19</sup>. Його здогадно виводять від ікони такого зразка, шанованої у константинопольському Влахернському монастирі, як підказує саме окреслення, — при релікварії з мафорієм Богородиці. Окрім літературних джерел, присвячених описові Влахернського храмового комплексу<sup>20</sup>, доказом такого висновку може бути один переочений досі в зазначеному зв'язку мотив російської середньовічної іконографії Покладення ризи Богородиці, приклади якого дають фреска 60—70-х років XV ст. новгородської церкви Симеона Богоприємця зі Звіринського монастиря<sup>21</sup> та пізніша, XVI ст., її станкова версія з Каргополя<sup>22</sup>. Однак згадана ікона святої Марії Єгипетської доводить, що таке зображення мало набагато ширше значення, як і значно давнішу історію.

<sup>9</sup> Кондаков 1914. Рис. 240.

<sup>10</sup> Там же. С. 367.

<sup>11</sup> Новіший виклад цієї проблеми див.: Anderson. P. 55—65.

<sup>12</sup> Євфрїюв. Т. I. P. 4—7; Weitzmann. P. 21—23.

<sup>13</sup> Лазарев 1986. Табл. 97.

<sup>14</sup> Звід відповідних пам'яток подає: Garrison. Nr 137—144.

<sup>15</sup> Кондаков 1915. Рис. 229, 230, 235, 236; Garrison. Nr 161.

<sup>16</sup> Лазарев 1986. Табл. 130.

<sup>17</sup> Євфрїюв. P. 146; Mother of God. P. 44. Pl. 87.

<sup>18</sup> Bertele. P. 233-234.

<sup>19</sup> Лухачев 1911. С. 56—62; Кондаков 1915. С. 294—315; Der Nersessian. S. 77—86; Andaloro. S. 85—92, 116—137; Пуцко 1975. С. 349—356. Найновіший звід відомостей див.: Lechner. S. 86—90.

<sup>20</sup> Їх новіший огляд див.: Этингоф 2000. С. 128—129.

<sup>21</sup> Лифшиц. Ил. 418.

<sup>22</sup> Пуцко 1992. С. 77—88.

Виражена через цю іконографічну схему тема опіки Богородиці як звернуте до Христа моління “за рід людський” близька ролі Богородиці на Страшному суді, відображеній Молінням-Dei-сусом. Класична композиція такого зразка завжди виступала насамперед Триморфоном: Богородиці відповідав Іоан Предтеча. Такий варіант зафіксували писемні джерела VII ст. коли аналогічний приклад вперше описав єрусалимський патріарх Софроній (629)<sup>23</sup>. Оскільки темою обох пропозицій є моління Богородиці, за поширеною версією доповнене молінням Предтечі<sup>24</sup>, принципову відмінність між ними визначило те, що виражене в Триморфоні заступлення Богородиці передає насамперед есхатологічну ідею Її місії на Страшному суді. Версія, найранішим втіленням якої стали солунські мозаїки, має конкретний вужчий, історичний характер, з якого, зокрема, й виводилася місія при другому пришестві.

Відмінність між обома темами найвиразніше виявила й стосована їх мистецька версія. Якщо іконографія Моління виводилася від візантійської придворної формули церемоніального пристояння, то заступлення Богородиці за рід людський перед Христом відтворювало давню формулу приватного молитовного звернення, джерела якої приховані глибинами передньоазійського релігійного мистецтва. Визнання цієї різниці усуває ґрунт з-під побудованої на очевидному непорозумінні дискусії чи має іконографія Богородиці Заступниці безпосередній стосунок до Моління. Серед думок з цього приводу не бракує й категоричного заперечення можливості їх прямого взаємозв'язку<sup>25</sup>. Оскільки об'єднані спільною ідеєю обидва варіанти наділені різною графічною формулою, вживати до них одне визначення, впроваджуючи окреслення кількості постатей замість виведених із самої традиції історичних означень Моління та Богородиці Заступниці в молитві перед Христом, недоцільно.

Перелічені приклади вказують на інтенсивне розроблення відповідної іконографії як важливого напрямку візантійської релігійної мистецької культури. Проте воно відбувалося ще в першому тисячолітті, тому такі свідчення нині уже об'єктивно досить нечисленні. Оскільки уявлення про зазначену тему й надалі немалою мірою перебувають під враженням від поглядів Н. Кондакова, розроблених насамперед на значно пізніших зразках, тому, природно, неминуче застарілих, нечисленні ранні об'єкти досі не осмислені як частини все ще надто мало сприйнятого цілого. Усе ж опрацьовані автентичні пам'ятки разом із джерельними свідченнями загалом відзначають чимале поширення культу та іконографії, даючи уявлення про ту конкретну широку східнохристиянську основу, на якій розвинулося старокиївське шанування Богородиці з прийняттям християнства візантійського варіанту поіконоборчої доби. Після дослідження В. Пуцка, який на давньокиївському матеріалі розвинув побіжно висловлену, здавалось, — остаточно забуту думку В. Георгієвського щодо зв'язків ранньої іко-

нографії Покрову та Богоматері версії Боголюбської (цей погляд, нагадаємо, підтримала також Є. Медведева), візантійські корені графічної формули безсумнівні.

Очевидність ширшого, східнохристиянського походження старокіївського культу Богородиці Заступниці закономірно ставить питання про час його перенесення на місцевий ґрунт. В. Пуцко, як зазначалося, спробував відповісти в той спосіб, що його започатковано ще з офіційним прийняттям християнства. Він пов'язав становлення традиції з Десятинною церквою святого Володимира Великого, приєднуючись до припущення Дмитрія Айналова про наслідування при її заснуванні влахернських зразків<sup>26</sup>. На ролі влахернського культу богородичних реліквій у розвитку ідеї Покрову наголошував ще Н. Кондаков, який вбачав тут поєднання влахернського чуда з відкриттям образу Богородиці на вечірні в п'ятницю та видіння святого Андрія Юродивого<sup>27</sup>. Проте згодом його позицію слушно критикували<sup>28</sup>, що, зрештою, не завадило їй оживати знову і знову, перш за все серед прямих російських спадкоємців. Значно ширший підхід запропонував А. Грабар. Всупереч новішій російській традиції, він, нагадаємо, однозначно наголосив на візантійському походженні іконографічної моделі Покрову<sup>29</sup>. Враховуючи, що найдавніший зразок на Суздальських вратах належить до циклу, присвяченого життю Марії і вміщений після Успіння, дослідник потрактував тему в історичному аспекті — зображенням одного з посмертних чудес<sup>30</sup>, підкресливши складність формування самої іконографії<sup>31</sup>. Новіша російська література зберегла версію зв'язку з константинопольським шануванням богородичних реліквій, яку активно підтримав В. Пуцко<sup>32</sup>. Проте значно ширша візія опіки Богородиці вказує, що насправді культ реліквій не має прямого та безпосереднього стосунку до власне Покрову. Він не побутував як його окрема органічна складова на початках формування ідеї, співвідносячись із нею лише через саму Богородицю. Конкретний зв'язок визначався найперше її особою, функціонуючи, отже, на зовсім іншому рівні, ніж стверджує загальноприйнятий погляд. На тлі цього висновку роль і місце константинопольського Влахернського храму в культурі та іконографії теми потребують зовсім інакшого висвітлення.

Досі зазначену проблему завжди штучно завужували, у її трактуванні немало наплаутано. Промовистим новішим підтвердженням може, зокрема, слугувати заснована на продовженні уявлень попередників цитована публікація В. Пуцка. Він стверджував походження Богородиці Оранти в іконах Покрову від мозаїки апсиди

<sup>26</sup> Пуцко 1975. С. 359–366.

<sup>27</sup> Кондаков 1915. С. 96.

<sup>28</sup> Lathoud. P. 306–307.

<sup>29</sup> Grabar 1976. P. 152–153.

<sup>30</sup> Ibid. P. 154. Таку інтерпретацію можна приймати як обумовлену в контексті видіння святого Андрія Юродивого та константинопольського чуда збавлення столиці від

нашестья слов'ян 860 р. Однак, як уже зазначалося, цей назагал історично оправданий підхід безконечно завужує якнайширшу ідею опіки Богородиці, зводячи її до двох конкретних епізодів насправді незрівняно більше розбудованої історичної традиції.

<sup>31</sup> Grabar 1976. P. 161–162.

<sup>32</sup> Пуцко 1982. С. 358–359, 361–363; Пуцко 1987. С. 139–140.

саме Влахернського храму, хоча тема моління Богородиці у цій редакції мала настільки широке побутування, що пропозиція конкретного джерела не може не викликати природного сумніву. Підстави для нього дає й сам автор, ототожнюючи згадану мозаїку в апсиді з... іконою, званою за чудом підняття завіси на вечірні у п'ятницю, повторюючи при цьому свідчення, що в останньому випадку Богородиця була зображена з Христом на руках. Далі "реалії влахернського храму" підказав навіть найдавніший західноукраїнський "Покров" із Орантою на престолі з погруддям Емануїла перед грудьми без будь-якого архітектурного додатку. Врешті, як ілюстрацію того ж чуда тут же потрактовано "Покров" суздальських врат з одинокою постаттю... Богородиці Заступниці<sup>33</sup>. Як усі вони здатні передавати один і той же конкретний прототип – питання, звичайно, завідомо риторичне. Насправді кожного разу відтворено різні варіанти іконографії й ніщо, природно, не доводить їхнього зв'язку винятково зі знаним столичним храмом. Тому суть проблеми слід шукати "поза мурами Влахерн".

Як зазначалося, В. Пуцко також твердив про походження найдавнішої іконографії Покрову, званої з пластини Суздальських врат, від ікони Богородиці, шанованої у київській Десятинній церкві<sup>34</sup>, нещодавно знову наполігши на цьому<sup>35</sup>. Пропозиція ніби відкривала шлях до пошуку джерел теми ще на самих початках місцевого християнства – уже за часів святого Володимира Великого. Запропонований погляд ґрунтується на зображенні клятви християн – дружинників князя Ігоря Олеговича при укладенні договору з греками 945 р. в мініатюрі Радзивилівського літопису: церемонія відтворена перед храмом із образом Богородиці Заступниці, як його потрактував В. Пуцко<sup>36</sup>. Про реалії церкви пророка Іллі, до якої укладач літописного повідомлення відніс подію, звичайно, не йшлося. Зрештою, щодо самого храму, окрім цілком побіжної єдиної літописної згадки, ніяких відомостей немає<sup>37</sup>. Відтворена в мініатюрі ікона могла передавати або загалом певне популярне на час створення оригіналу ілюстрації (це вельми істотне часове уточнення заслуговує окремого наголошення) зображення Богородиці, або ж конкретну ікону, шановану в Києві чи шановану на місцевому ґрунті. Однак В. Пуцко вибрав вузьку обмежену інтерпретацію, для якої вочевидь не було належних доказів.

Проблема потрактовано через київський культ певного образу. Де він міг зберігатися? Автор вважав, що у Десятинній церкві, висуваючи версію про посвячення храму певній шанованій іконі Богородиці (sic!) або Її реліквії (sic!)<sup>38</sup>. Тут не можна не побачити інспірованої припущенням Д. Айналава спроби перенесення на київський ґрунт нібито ще перед кінцем X ст. влахернського богородичного культу, для чого немає підстав, позаяк першим безпосередньо засвідченим "влахернським" храмом Києва є тільки

<sup>33</sup> Пуцко 1982. С. 356–357, 358.

<sup>34</sup> Там же. С. 359–364.

<sup>35</sup> Пуцко 2006. С. 164, 169.

<sup>36</sup> Кенигсбергская или Радзивил-

ловская летопись. Л. 26 об.

<sup>37</sup> Найновіший здогад вбачає тут вірогідну церкву князів Аскольда і Діра: Иванов. С. 9–18.

<sup>38</sup> Пуцко 1982. С. 360; Пуцко 1987. С. 136–140.

завершена, за повідомленням літопису, 1108 р. церква Богородиці на Клові<sup>39</sup>. Такий погляд не вдається аргументувати, оскільки джерела далеко не завжди подають конкретні посвячення найдавніших богородичних храмів<sup>40</sup>. Не зайве задуматися чи такі функціонували взагалі: за Києво-Печерським патериком на запитання майстрів стосовно майбутнього посвячення сама Богородиця мала відповісти: "Богородична будет"<sup>41</sup>. Проте всі подальші міркування стосовно "десятинного" родоуду Богородиці Заступниці розбудовано саме на зазначеному вихідному моменті. Вибираючи між іконою та реліквіями, В. Пуцко висловився проти реліквій, позаяк, за його словами, переховування таких у Києві не підтверджено жодними літературними чи історичними джерелами<sup>42</sup>. Останнє не відповідає дійсності, оскільки богородичні реліквії — берло, мафорій та сандалії (!), що на початку XV ст. переховувалися у Софійському соборі, фігурують при знаній справі київського митрополита Фотія<sup>43</sup>. Правда, це свідчення лише початку XV ст.<sup>44</sup>, збережене в переказі XVIII ст.<sup>45</sup>

Доказом наявності в церкві шанованої богородичної ікони не випадає прийняти також полонського чуда 1169 р., що його посилено експлуатував у відповідному контексті В. Пуцко. Літопис цілком виразно співвідносить погром половців, які пляндрували тоді маєтки Десятинної церкви в околицях міста Полонного (нинішня Житомирщина), не з допомогою конкретної ікони — такої текст повісті не згадує, — а заступленням Богоматері<sup>46</sup>. Однак В. Пуцко, керуючись навіть не самим літописом, а викладом М. Хруцова з аналізом літописних повістей, твердив, що чудо сталося від ікони<sup>47</sup>, чого насправді, як і текст самого джерела, стаття дослідника XIX ст. теж не стверджує. Проте російський автор настільки переконано вбачає у Десятинній церкві шановану богородичну ікону, що навіть згадку митрополита Іларіона про церкву святого Володимира Великого як храм "святых Богородица Мария"<sup>48</sup> схильний інтерпретувати через уподобану ідею. Її розвинуто уже зовсім незбагненим способом: "і це дозволяє припустити, що храм було присвячено певному образу Богоматері (виділення моє. — В. А.), або пов'язаним з нею

<sup>39</sup> *Ипатьевская летопись*. Стб. 260 (Л. 97 об.); *Повесть*. Стб. 283 (Л. 95 об.).

<sup>40</sup> Дуже показово є проблема, що постала перед Є. Голубінським у зв'язку з первісним посвяченням відомої церкви Покрову Богородиці на річці Нерлі поблизу Боголюбова: "Церковь неизвестного древнего имени, позднее и в настоящее время Покровская": *Голубинский*. С. 321. Наступні автори не надали значення цим аргументованим сумнівам авторитетного церковного історика. Див., зокрема: *Кондаков* 1915. С. 93; *Голочко*. С. 69. Новіша публікація навіть трактує спорудження церкви доказом появи свята Покрову (!): *Пуцко* 2005. С. 83.

<sup>41</sup> *Абрамович* 1931. С. 6.

<sup>42</sup> *Пуцко* 1982. С. 360.

<sup>43</sup> *Kiwczyński*. Р. 46. До новітньої наукової традиції впроваджено: *Рыбинский*. С. 132.

<sup>44</sup> В. Пуцко побіжно відгукнувся про нього як непевне (для чого, згідно з попереднім аналізом описаної тут соборної скарбниці, немає підстав), водночас віднісши джерело з історії Софійського собору до Десятинної церкви: *Пуцко* 2006. С. 167.

<sup>45</sup> У літературі переочено, що про них писав уже Яків Суша: *Susza*. С. 51. Є й давніша, правдоподібно із XVI ст., версія того ж свідчення, оригінал якої до нас не дійшов, а опублікована копія, очевидно, спотворена: *Архив* 1887. С. 450.

<sup>46</sup> *Ипатьевская летопись*. Стб. 554 (Л. 398). *Повесть*. Стб. 361 (Л. 121 об.). Пор.: *Хруцов*. С. 233–236. Докладніше з цього приводу див.: *Александрович* 2005. С. 165–166.

<sup>47</sup> *Пуцко* 1982. С. 380.

<sup>48</sup> *Молдован* 1984. С. 97, 127, 155–156, 179.



реліквіям"<sup>49</sup> (хоча наявність останніх раніше у Києві рішуче заперечено). Продовження наведеного твердження цілком очевидне: "Про знаходження ікони дозволяє говорити написане в XII ст. "Чудо Богородиці Десятинної" (з покликом на власну цитовану статтю 1982 р., аргументи якої викладено вище)<sup>50</sup>. Зрештою, В. Пуцко виявився не єдиним автором, якому щодо цього вдалося вичитати з джерел відомості, насправді в них відсутні. "Старокиївську ікону Богородиці Десятинної" згадав також Ханс Георг Туммель<sup>51</sup>. О. Етінгоф, взагалі не відкликаючись до жодних джерел, хоча в інспірації з боку В. Пуцка навряд чи випадало б сумніватися, так само ствердила як нібито загальновідомий факт: "В Десятинній церкві була знаменита чтимая "наместная" ікона Богоматері"<sup>52</sup>. Проте висловлювання дослідників про позірну давньокиївську реліквію лише вказують на здатність відкривати "чудотворні ікони" там, де їх не відзначають жодні джерела... Тому літописна повість про полонське чудо не може слугувати підставою для твердження про наявність у Десятинній церкві відповідної ікони та її шанування<sup>53</sup>. Не дають для цього ніяких доказів і зв'язки з Влахернським храмом Константинополя, на яких наголосив В. Пуцко<sup>54</sup>. Теза про них "з уточненням" розвиває згадане припущення Д. Айналова щодо можливого родо-воду посвячення Десятинної церкви від замиського храму "Богоматері Влахернської" у Корсуні, де, як допускалося за часів заслуженого російського дослідника, прийняв хрещення святий Володимир Великий, і через корсунське посередництво — константинопольського Влахернського храму<sup>55</sup>.

Отже, уся побудова навколо позірного образу Богородиці Заступниці Десятинної церкви ґрунтується на гіпотезах, заснованих на очевидному перекрученні конкретної вимови використаних літописних та літературних джерел<sup>56</sup>. Проте у новіших публікаціях В. Пуцка походження ранньої іконографії Покрову від вигаданої "старокиївської ікони Богородиці Десятинної" — уже доведений

<sup>49</sup> Пуцко 1995. С. 80.

<sup>50</sup> Там само.

<sup>51</sup> Tummel. S. 234.

<sup>52</sup> Этингоф 2000. С. 144. У поданій фразі наявна й очевидна алюзія до знамого епізоду тексту життя святого Алімнія Печерського у Києво-Печерському патернику про чудо з голубом, який сів за "іконою чудною богородичиною наместною": Абрамович 1931. С. 173 (поодинокі слова Патерника подають й інші згадки про "чудну" наміську ікону).

<sup>53</sup> Якщо В. Пуцко цілком очевидно "завузив" збережений літописним переказом сенс "полонського чуда" 1169 р., то новіший російський автор, навпаки, безмежно розширив його конкретну вимову. Підкреслюючи "святу віру на Русі" в заступництво Богородиці, він відкликається тільки до згаданого чуда: "Так, к примеру, киевский летописец выражает уверенность, что победа в войне с по-

ловцами одержана, благодаря помощи "креста честнаго и [церкви] святей Матери Божии Богородици великое Десятиннее, и яке бяхуть от [ее] волости заяли [половцы людей и добро. — А. М.]. Дааще Богъ не дасть въ обиду человека проста, егда начынутъ его обидати, аже онъ [даст в обиду] своею Матери дому?" (збережено авторське відтворення тексту. — В. А.). Таким образом, на Русі в XII в. считали, что Бог особо покровительствует и защищает от врагов ту волость, где имеется храм в честь Богородицы, и жители такой волости уже не есть "простые люди", так как с ними всегда помощь Богородицы": Майоров. С. 307. Проте цитований літописний текст не дає підстав для запропонованої інтерпретації, оскільки у відповідному місці йдеться не про опіку над "волостю" із храмом Богородиці, а покарання ворогів, які посягнули на майно посвяченої Богородиці Десятинної церкви, у такий спосіб завдавши "обиду" їй самій.

<sup>54</sup> Див.: Пуцко 1982. С. 360—361.

<sup>55</sup> Айналов 1915. С. 17—24.

<sup>56</sup> Див.: Александрович 2000. С. 322—337; Александрович 2005. С. 161—168.

факт<sup>57</sup>. Правда, найновіший такий виклад, відкидаючи критику цієї пропозиції (без спроби вникнення у її суть), "силу переконання" пом'якшив — нібито йшлося лише про "гіпотетичну побудову"<sup>58</sup>. Спосіб появи вочевидь вигаданої "реліквії" дозволяє не затримуватися на ній. Варто, однак, відзначити відсутність зображення Богородиці Заступниці в обширному ансамблі малярського оздоблення Софійського собору, що довелося б визнати дивним, приймаючи не лише побутування такої іконографії на київському ґрунті уже в Десятинній церкві, але й розвиток навколо неї найдавнішої місцевої богородичної традиції<sup>59</sup>.

Уважніше вивчення самої мініатюри провадить до висновку про запропоновану інтерпретацію як суцільне непорозуміння. Насамперед неможливо уявити зображення ікони з пеленою на фасаді храму. Окрім того, під пеленою добре видно ніжки, на яких вона стоїть. Отже, та знаходиться не на стіні церкви чи її фасаді й із храмом співвіднесена умовно: мініатюра цілком механічно зіставила два різних джерела, зрештою, — не тільки в розглянутій її частині. Припадаючи до образу з непокритими головами й друга група звернутих до нього, вміщених праворуч, зображених на повний зріст киян у шапках переконують, що й ця складова композиції так само поєднує різнорідні зразки. Попри істотну вимову такого відкриття, воно, однак, виявилось навіть не найголовнішим аргументом проти пропозиції російського автора. Найважливішим є те, що, всупереч його твердому переконанню, зображено навіть не Богородицю Заступницю, а зразок зовсім іншої іконографії — низько зрізане погруддя Богородиці з "Моління" чи від пари з Христом намісного зразка. Отже, гіпотеза про "старокиївську ікону Богородиці Десятинної" побудована навіть на помилковому відчитанні та тлумаченні джерела, використаного для самої розмови<sup>60</sup>.

Не може бути доказом настільки раннього побутування цієї іконографії на ґрунті Києва й рисунок жіночої фігури на полі одного з аркушів Ізборника 1073 р.<sup>61</sup>, який залучив до теми В. Пуцко. Скромний під фаховим оглядом начерк відтворює постать у позі Богородиці Заступниці, тому репліку "образу Десятинної церкви"<sup>62</sup> мав би давати й цей нібито сучасний самому рукописові<sup>63</sup> маргінальний прорис. Однак відверто непрофесійне виконання навряд чи здатне підтвердити висновок про його автентичність, особливо поряд з іншими рисунками на полях прикінцевої частини кодексу<sup>64</sup>. Їх зіставлення вказує на безперечне пізніше походження гаданої репліки "образу Десятинної церкви". Зрештою, інтерпретуючи ри-

<sup>57</sup> Пуцко 1987. С. 140; Пуцко 1992. С. 118; Пуцко 1994. С. 31.

<sup>58</sup> Пуцко 2006. С. 164.

<sup>59</sup> Зазначений аргумент наголошено: Александрович 2005. С. 166–167.

<sup>60</sup> Докладніше див.: Александрович 2007. С. 322–324.

<sup>61</sup> Ізборник. Л. 62.

<sup>62</sup> Пуцко 1987. С. 140; Пуцко 1992. С. 118.

<sup>63</sup> Пуцко 1992. С. 118; Пуцко 2006. С. 164, 166. В останній публікації автор рішуче стверджує, що рисунок виконано тим же чорнилом, що й текст (там само. С. 166). На чому опирається таке переконання — не відомо. Студія про рисунки на полях рукопису цього зображення не згадує. Коментарі до факсимільного видання кодексу його так само не відзначають, що, здається, також піддає запропонований погляд.

<sup>64</sup> Ізборник. Л. 250 об., 251, 263, 266.

сунок, В. Пуцко не звернув уваги не лише на професійність, але й деякі інші моменти. Як видається, постать... навіть поспішно ототожнена з Богородицею. Хоча голова й оточена німбом, обов'язкова для іконографії Богоматері монограма відсутня, що, з огляду на фаховий рівень, ще можна зрозуміти. Проте виразним запереченням запропонованої ідентифікації є текст, якого стосується рисунок. В. Пуцко взагалі обійшов питання про очевидність зображення як ілюстрації до нього, а новіша публікація ще й додатково наголосила: "дійсно цей малюнок не є ілюстрацією, бо належить до типу маргінальних"<sup>65</sup>. Проте взаємозв'язок виявляється надто виразним. Фрагмент тексту при рисункові варто навести повністю: "не вси съвладѣють страсъми имъ же не вси мудръ имоут помысль не елико же ихъ благочъстие творить отъ всего сѣрца то ти єдини могутъ съвладѣти пльными страсъми"<sup>66</sup>. З огляду вимови, цей виклад не може мати жодного стосунку до Богородиці й доводить, що рисувальник, "коментуючи" написане, мав на увазі "благочестиву жону"<sup>67</sup>. Застосована формула моління не притаманна, звичайно, лише богородичним зображенням. Мистецтво візантійського світу повсюдно вживало її й поза богородичним контекстом як загальноприйнятую, що не потребує конкретних прикладів. Зрештою, рисунок вочевидь так само не наділений вагою того твердого переконання, яку йому схильний віддавати В. Пуцко. Скромний начерк не може вирішувати нічого, бо, як доводить згадане зображення п'яти найважливіших варіантів трактування Богородиці на полі знаного синайського образу XI ст. зі сценами земної історії Христа, ця іконографія мала виняткове поширення у Візантії. Тому було б дивним, якби в Києві її не знали зовсім. Йдеться про інше. Серед спадщини періоду становлення київського християнства свідчень поширення такої версії не зафіксовано. Спроби ствердити протилежне безпідставні.

Отже, ні один із доказів побутування іконографії Богородиці Заступниці у київській церковній практиці ще кінця X ст. не витримує критики. Недостатньо обґрунтованим видається й погляд щодо конкретного константинопольського прообразу позірної реліквії Десятинної церкви. Хоча в Константинополі, як доводять новіші дослідження (див. вище), шановане зображення Богородиці такої версії, правдоподібно, знаходилося при мафорії у каплиці влахерського монастирського комплексу. О. Етінгоф згадала про можливість перебування такої ікони й у самому Влахернському храмі<sup>68</sup>. Проте водночас дослідниця відзначила, що зазначена версія, очевидно, не мала більшого поширення на Русі. В іконах відповідного зразка московська візантиністка схильна була вбачати насамперед відтворення Халкопратійської Богородиці й лише пластина Суздальських врат підказала висновок: "Поскольку и культ, и иконография Покрова, несомненно, восходят к Влахернской церкви, можно полагать, что в композиции суздальских врат воспроизведен образ именно из этого свя-

<sup>65</sup> Пуцко 2006. С. 166.

<sup>66</sup> Изборник. А. 62.

<sup>67</sup> Нещодавно В. Пуцко ствердив  
бути́мто у викладеній тут інтерпре-

тації, запропонованій 1994 р., "підкреслено нібито він (рисунок. — В. А.) не пов'язаний з текстом":  
Пуцко 2006. С. 166.

<sup>68</sup> Етінгоф 2000. С. 129.

тилища"<sup>69</sup>. Доказів на користь конкретного константинопольського образу, звичайно, немає — таке "завуження", як зазначалося, безпідставне. Зрештою, розглянута ситуація неминуче порушує питання чому мала бути репродукована неодмінно саме конкретна і константинопольська ікона. Чому зразком не могла стати репліка аналогічного взірця, яку послідовно повторюють знані київські енкаліпсії? Варто також пам'ятати, що копіювання шанованих ікон візантійська церковна традиція, здається, не надто заохочувала<sup>70</sup>. Хоча, як переконують найновіші дослідження, на українському ґрунті збереглася чи бодай зафіксована достатня кількість таких реплік<sup>71</sup>, що логічно вибудовуються як певна традиція — один зі своєрідних, досі навіть не зауважених аспектів релігійності княжої України. Сама ідея опіки Богородиці, втіленням якої є відповідне зображення, на час християнізації Києва була настільки розроблена у Візантії, що не може бути зведеною до якогось єдиного зразка. Тому твердження про "ікону Богоматері Заступниці Десятинної церкви" як репліку конкретного образу константинопольського Влахернського храму надто нагадує розглянуту ситуацію з гаданим влахернським прототипом зображення Богородиці в іконографії Покрову<sup>72</sup>. Те, що "шанована ікона Десятинної церкви" виявилася вигаданою, — лише зайве підтвердження такого погляду.

Однак немає сумніву, що впроваджене церковною та великокняжою владою вшанування Богородиці Заступниці поширилося на київському ґрунті ще перед серединою XI ст. Доказ зберіг переочений досі фрагмент знаного за початковими словами тексту як "Слово про закон і благодать" літературного твору<sup>73</sup> першого київського митрополита негрецького походження — Іларіона. У тій частині, що присвячена похвалі князя Володимира Святославича, описуючи розвиток держави за його сина і наступника Ярослава Мудрого, серед заслуг знаменитого князя, митрополит відзначив: "прѣдаль люди твоє и градъ стѣи всеславній скорѣи на

<sup>69</sup> *Эттингер* 2000. С. 147. Твердження є показовим прикладом завуження якнайширшої богородичної традиції: намагання обмежити шанування Богородиці як Заступниці "стінами" конкретного храму для так пізнього часу цілком безпідставне. Хоча водночас висновок справедливо наголошує виняткове значення Влахерн у широкому богородичному культі через їхні репліки.

<sup>70</sup> Див. описаний приклад із копією Ефеської ікони для святої Євфросинії Полоцької (*Шалица*. С. 206) чи обставини виконання пізніших московських копій XVII ст. афонської чудотворної ікони Богородиці *Портатисси* (*Евсеева, Шведова*. С. 339).

<sup>71</sup> Тема вартує окремого дослідження. Із конкретних встановлених випадків варто вказати два чи не найяскравіших. Один із них дає Дорогобузька ікона Богородиці *Одигітрі*, іншим не менш показовим є збере-

жена в репліці середини XVI ст. копія кінця XIII ст. влахернського рельєфу Богородиці *Оранти* XI ст.: *Александрович* 2005е. С. 116—135). У тому ж контексті виступає й константинопольська *Холмська* ікона Богородиці: *Александрович* 2001ж. Найдокладніший звід відомостей про візантійські ікони княжої України принагідно зібрала, віднісши їх до Росії: *Эттингер* 2004.

<sup>72</sup> Характерним щодо цього є визнання Н. Кондакова про ідентифікацію ікони *Халкопратійської* Богородиці (Заступниці) за "здогадом" *Густава Шлюмберже*: *Кондаков* 1915. С. 296. Це чи не найкрасномовніша демонстрація того, як непереконливими методами реалізувалися "класифікаторські" потяги іконографічної школи. Зрештою, література постійно наголошує, що конкретні іконографічні варіанти зображення Богородиці в написах окреслюються по-різному. Див., зокрема: *Grabar* 1976. Р. 169—171; *Tatić-Djuric*. S. 259—267.

<sup>73</sup> Уже традиційно його вважають проповіддю, хоча в тексті стверджено: "Ни къ невѣдѣвшимъ бо пишемъ, нь прѣвѣдѣхъ насытитъсьма сладоу книжнѣмъ" й сам він у продовженні окреслений як "повѣсть". Див.: *Молдован* 1984. С. 79.

помощь хрстианомъ стѣи бѣи"<sup>74</sup>. Хоча текст не має конкретної дати, акт Ярослава Мудрого мав би належати до другої чверті XI ст.<sup>75</sup> Звернення на початку до теми Мойсеевого закону наводить на думку промовистий літописний "вибір віри", а чимала увага до особи святого Володимира Великого підказує вірогідний історичний контекст: згадане в літописі під 1039 р. освячення Десятинної церкви<sup>76</sup>. Можливо, його теж приурочили до півстоліття офіційного прийняття християнства у державі святого Володимира Великого<sup>77</sup>. Рік відповідає також 25-літтю смерті князя-хрестителя. Проте незалежно від справжньої дати та обставин укладення (безперечно, дискусійних), "Слово" стверджує поширення на середину XI ст. культу Богородиці Заступниці константинопольського зразка на державному рівні. Вимова згадки характеризує його не лише як факт київської духовної традиції, але й перший епізод донедавна зовсім незнаного своєрідного старокиївського культу Богородиці. Поняття її опіки присутнє й у літописному тексті молитви при завершенні Десятинної церкви під 996 р.: князь просить Всевишнього почути кожного, хто молиться у церкві, й відпустити його гріхи "мѣтви рад прстыа бѣа"<sup>78</sup>. "Слово" зберегло також важливу вказівку на побутування самого поняття "покров": святий Володимир Великий характеризується як "бескровныи покровъ"<sup>79</sup>. Термін можна інтерпретувати єдино в значенні заступник чи покровитель, що вказує на тотожність обох понять та їхній взаємносинонімічний стосунок. Власне таким розумінням його наділив і давньоруський переклад Життя святого Андрія Юродивого. Священик Никифор, розповідаючи про вкладені до знаної константинопольської скульптури імператора святого Костянтина Великого цвяхи, якими був розп'ятий Христос, зазначив, що зроблено це "въ славу бжюю и въ покровъ и въ съблюденіе цсрву граду"<sup>80</sup>. Отже, засвоєна у старокиївському середовищі ще перед серединою XI ст. візантійська з походження ідея Богородиці Заступниці рівнозначна відомій на Русі від XII ст. ідеї Покрову Богородиці як власній київській версії давнього візантійського її шанування. Тому ні про яку оригінальність нового відгалуження культу йтися, звичайно, не може. Допустимо приймати хіба самотність конкретної інтерпретації як ідеї, так і – саме тут історична практика пропонує чи не найяскравіший зразок – іконографічної формули. До цього

<sup>74</sup> Молдован 1984. С. 97. У контексті історії теми Покрову Богородиці увагу до зазначеного місця привернуто: Александрович 1994а, С. 53.

<sup>75</sup> Про датування Слова див.: Молдован 1984. С. 5, прим. 8. Спроба Надії Нікітенко передати його на 1022 р. (Нікітенко. С. 208) не аргументована. Див.: Александрович 2000а, С. 649–650.

<sup>76</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 141 (Л. 57 об.); Повесть. Стб. 153 (Л. 52).

<sup>77</sup> Александрович 1994а, С. 55. Ірма Тоцька пов'язала освячення Десятинної церкви 1039 р. "з виконанням... нових фресок (частково, мож-

ливо, мозаїк)" (Тоцька. С. 82), хоча про такі роботи відомостей немає.

<sup>78</sup> У контексті висновку неминуче постає питання чому цей винятково важливий акт поза текстом митрополита Іларіона ніде не зафіксований. Відповідь, як видається, криється у долі київського літописання: пізніші редактори київської літописної традиції не зберегли цього аспекту старокиївської духовної культури.

<sup>79</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 109 (Л. 46 об.); Повесть. Стб. 124 (Л. 43).

<sup>80</sup> Молдован 1984. С. 99.

<sup>81</sup> Молдован 2000. С. 389. У сучасному російському перекладі: "во славу Бога и для защиты и оплота царственного града" (Житие. С. 99).

послідовно схиляє весь якнайширший контекст як еволюції самого поняття опіки Богородиці в українській Церкві, так і винятково розбудована її самобутня мистецька лінія.

Відаючи державу і народ під опіку Богородиці, Ярослав Мудрий повторив знану за його часів практику. Взірцем слугувала присята Богородиці Константинополя у VI ст.<sup>81</sup> Немає відомостей чи цей акт супроводило розроблення окремої іконографії, що логічно веде до відсутності такої. Єдиний приклад із візантійської мистецької культури, якого не можна не згадати, – тільки X ст., тому, безумовно, ретроспективна мозаїка "Богородиця з імператорами Костянтином та Юстиніаном" константинопольського Софійського собору<sup>82</sup>, вирішена за формулою донаторського портрету. Брак новіших слідів конкретного переказу, очевидно, свідчить, що посвячення не отримало окремого мистецького відображення. Наступний істотний аргумент на користь цього висновку – відсутність відповідної формули й серед старокиївської спадщини. Тому є всі підстави для твердження про її брак ще навіть перед серединою XI ст. коли ідею опіки Богородиці прищеплено на ґрунті недавно посталою нового відгалуження релігійної культури східнохристиянського світу, започаткованого з утвердженням християнства у державі святого Володимира Великого та його спадкоємців.

Висновок про константинопольський родовід старокиївського шанування Богородиці Заступниці підтверджує запропоноване положення щодо очевидних і незаперечних візантійських початків Покрову Богородиці, заново порушуючи питання походження як ідеї, так і іконографії. Після акту князя Ярослава Мудрого зрозумілими стають неодноразові звернення до мотиву опіки Богородиці найдавнішого київського літописання та Києво-Печерського патерика. Звідси ж так само очевидними виявляються джерела оповіді Патерика про те, як, з'явившись у сні константинопольським майстрам і посилаючи їх до Києва для зведення соборної Успенської церкви Києво-Печерського монастиря, Вона наголосила: "Приїду же и сама видѣти церкве и в ней хошу жити"<sup>83</sup>. Це твердження виводиться від промовистої старозавітної ситуації. Якве, даючи Мойсеєві докладні вказівки щодо спорудження храму, заявив: "Нехай вони мені спорудять святиню, щоб я міг жити серед них" (Вихід 25.8). Наведений уривок "Слова про приїзд майстрів церковних із Царгороду до Антонія і Феодосія" може співвідноситись із вихідним моментом чергового етапу київського богородичного культу чи, вірогідніше, відображати такі пошуки. Тепер уже складно з'ясувати наскільки унікальна можливість-"підказка" або бодай якісь імовірні моменти, що надаються для зіставлення з нею, використано в Середньовіччі. Принаймні ніяких розшуків щодо цього досі не велось. Конкретні сліди такого явища віднайдено в українській духовній культурі тільки XVII ст. (див. далі), однак новація, звичайно, не постала поза ранішим досвідом.

Новітній коментатор побачив у віднотованому на сторінках Києво-Печерського патерика київському богородичному культі кінця XI ст. лиш "творчість" автора відповідного тексту з початку XIII ст.<sup>84</sup> Однак, не відбираючи суздальському владиці Симонові заслуженої літературної слави, не можна не зазначити, що основи печерського богородичного шанування склалися, безперечно, ще на початках розбудови обителі перед кінцем XI ст. Намагання показати цей теологічно найголовніший аспект ранньої історії як нібито легенду щойно часу написання текстів збереженої версії Патерика під історичним оглядом не позбавлене очевидного "надкритицизму". Звичайно традиція, зафіксована у викладі головного печерського джерела початку XIII ст., не могла не стати продуктом еволюції й уникнути "актуалізації" при літературному опрацюванні. Певну роль при укладенні цієї версії мало відіграти й практично невідоме середовище Кловського Богородичного монастиря та його так само дотепер не ідентифікована вірогідна духовна спадщина, хоча таку можливість ніщо не підтверджує. Не варто, однак, забувати того знаного історичного факту, який у студії О. Толочка не прозвучав зовсім: сам Кловський монастир виріс із печерської основи, став її відгалуженням. Критик літературних джерел печерського кола не побачив, як заперечив... історичний родовід київського чернецтва, вивівши його щойно від Кловського монастиря.

Оскільки фактично не зауважена в наукових колах пропозиція О. Толочка закладала перегляд усієї старокиївської богородичної традиції, пропозиція вартує окремого спеціального розгляду, що очевидно виходить поза межі нинішнього завдання. Необхідно лише зазначити, що в ній своєрідно поєднано важливі відкриття зі сфери критики літературних джерел із відданістю давно застарілим "всесильним" ідеям на зразок позаджерельної версії започаткування Покрову в середовищі "святого князя Андрія Боголюбського". Що ж до кловського аспекту старокиївського богородичного шанування та внеску монастиря до прищеплення в Києві влахернської традиції варто вже зараз зробити декілька істотних уточнень.

Література називає Кловський монастир "Влахернським" й О. Толочко теж послідовно стосував цю версію іменування. Проте вона є очевидним непорозумінням. За свідченням святого Нестора в житті святого Феодосія Печерського, Стефан, пізніший суздальський єпископ, "състави собѣ монастирь на Кловѣ и церковъ възгради въ имя святыя Богородица и нарекъ имя ей по образу суцаго въ Костянтинѣ градѣ иже Влахернѣ"<sup>85</sup>. Загальноприйнятий погляд про влахернське найменування київського монастиря виведено саме звідсіля. Однак для такого висновку немає підстав. Насправді текст святого Нестора, як найчастіше тогочасні джерела<sup>86</sup>, втім також Києво-Печерський патерик, трактує про церкву Богородиці, посвячену так само, як монастирська у Влахернах. Всупереч нібито загальновизнаному тлумаченню її, звичайно, не могли посвятити "Влахернською"! Відповідний

<sup>85</sup> Абрамович 1931. С. 77.<sup>86</sup> На цьому наголосив, зокрема: Толочко. С. 63.

погляд пропонує лише очевидний історіографічний курйоз; таку можливість, зрештою, заперечувала церковна практика. Насправді святий Нестор ствердив аналогічність посвячення церкви Богородиці Кловського монастиря та головного храму знаменитого константинопольського монастирського комплексу, "по образу" якого її освячено.

Дослідники вже давно висловлювали думку, що літературна основа Покрову може виводитися від якогось конкретного київського середовища та ситуації зламу XI–XII століть. Першим на це вказав ще архієпископ Сергій<sup>87</sup>. А. Александров дійшов висновку, що свято Покрову запровадив князь Володимир Мономах<sup>88</sup>. Це нібито підтверджувала й подана московськими джерелами (правда, тільки XVII ст.) конкретна дата встановлення: 6611 (1103) р.<sup>89</sup> Водночас А. Александров співвідносив початки традиції з Успенською соборною церквою Києво-Печерського монастиря і навіть визнав, що першою іконою Покрову Богородиці "міг бути" його "чудний" намісний образ<sup>90</sup>. Відштовхуючись від цих висновків, О. Толочко вказав, однак, на іншого адресата, яким мала стати церква Кловського монастиря<sup>91</sup>, й подав аргументи на користь свого погляду, прийнявши, нібито виклад Києво-Печерського патерика про походження головного монастирського храму запозичено з історії власне Кловського монастиря.

Проте навіть побіжне ознайомлення переконує у необхідності докладнішого розгляду застосованої аргументації. Уже згадувалося, що О. Толочко повністю сприйняв завідому вигадку М. Остроумова про складення ідеї Покрову у середовищі князя Андрія Боголюбського. Зазначені висновки щодо свята так само не позбавлені дискусійних моментів. Так, якщо Сказання на Покров стверджує, що церква, для якої, за О. Толочком, його встановлено, "аще не глаголы, но вещмы прославляаше пречистую Богородицю"<sup>92</sup>, робиться висновок, що йдеться про реліквії Богородиці<sup>93</sup>. Тоді текст слід визнати написаним для константинопольської влахернської церкви, оскільки богородичні пам'ятки, відомо, знаходилися там. Про згадані загадкові київські реліквії автор, здається, не знав. Завідомо неприйнятне (навіть абстрагуючись від очевидної підміни термінів) й наступне твердження: "Свято Покрова є свято омофора, тобто головного убору Богородиці (sic!)"<sup>94</sup>. Далі зацитовано фразу Прологу зі зверненням до Богородиці, яка покриває "ризюю милості" своєї, де прямо вказано на опіку (покров) як вияв її милосердя, тобто наголошено на ширшому, символічному значенні вжитого поняття. Однак автор послідовно дотримувався заздалегідь обраної влахернської версії й остаточний аргумент на її користь віднайшов у характерному для богослужбової літератури звороті Сказання: "Срадуйтеся и прочая грады и страны православныхъ и в нихъ вся священныя церкви, празднующей таковое свѣтлое торжество Богородица"<sup>95</sup>. Підкреслена вразливість на влахернську ідею підказала тут

<sup>87</sup> Сергій архієп. 1898. С. 66–67.

<sup>88</sup> Александров. № 11. С. 71.

<sup>89</sup> Спасский. С. 139; Александров. № 11. С. 71.

<sup>90</sup> Александров. № 11. С. 71.

<sup>91</sup> Толочко. С. 64.

<sup>92</sup> ВМЧ. Стб. 9.

<sup>93</sup> Толочко. С. 64.

<sup>94</sup> Там само. При цьому автор відкликається до пізнього свідчення церковної практики кінця XIX ст.: Сергій, архієп. 1901. С. 405, 406.

<sup>95</sup> ВМЧ. Стб. 14.



глибший сенс: "У сказанні... йдеться про численні, однаково при тому посвячені (sic!), шановані у всьому православному світі церкви, що, звичайно ж, вказує на Влахернські, надзвичайно поширені"<sup>96</sup>. Насправді зворот стверджує багаточисельність церков, у яких шанують Богородицю. Це, як відомо, притаманне кожній святині й не належить численним храмам "влахернської" посвяти, позаяк такої не існувало. Тобто, наголошено якнайширше за церковною практикою вшанування Богородиці — поза будь-яким окремим конкретним контекстом. Сказання нічим не вказує також на постійне функціонування влахернського чинника, який послідовно вбачається при зверненні до тексту. Показово, що далі навіть іменування Богородиці царицею прийнято за доказ зв'язку з печерською традицією, що стосує поняття "цариця Влахерну". Однак воно настільки загальновживане, що вбачати тут вузькі конкретні алузії не випадає — Богородиця не царювала винятково "на Влахернах". Наполегливо акцентуючи влахернські моменти, О. Толочко навіть одужання князя Володимира Мономаха завдяки поясові варяга Шимона, так само віднесене в нього до Кловського монастиря, теж сприйняв у влахернському контексті<sup>97</sup>.

Послідовно розвінчуючи "печерську легенду", київський автор вжив ще й такого аргументу. "Зближення Успенського собору Печерського монастиря з Влахернською Богородичною церквою у Константинополі і, відповідно, віра в надійність викладеної у Патерику версії заснування храму, неможлива й з таких обставин. Слово друге Патерика, власне Печерська легенда, є, по суті, сказанням про чудеса намісної ікони, і за формою, і за жанром аналогічним до популярного у Північно-Західній (sic!) Русі циклу сказань про чудеса Владімірської Богоматері"<sup>98</sup>. Як можна здогадатися, між рядками приховано визнання вторинності киево-печерських текстів також щодо гаданої суздальської релігійної творчості часів князя Андрія Боголюбського. Її сприймають у пізнішому апологізованому вигляді, позаяк знані досі списки історії чудес Владімірської Богородиці не виходять поза другу половину XV ст.<sup>99</sup>, хоча за ними й схильні вбачати протограф часів предтечі московської історії. За власним переконанням, О. Толочко нібито "довів", що найдавніша печерська богородична традиція виводилася від Софійського собору в Константинополі (?) й лише згодом замінена присутньою у тексті Патерика кловською версією<sup>100</sup>, вписавши свою побудову до історичного контексту діяльності князя Володимира Мономаха<sup>101</sup>. Однак про константинопольські софійські корені твердив, як зазначалося, ще А. Александров.

Запропоноване тлумачення, правдоподібно, пояснює окремі сторінки старокиївського культу Покрову Богородиці у їхніх не відзначених раніше можливих, хоча й не доведених зв'язках з

<sup>96</sup> Толочко. С. 64. Використаних доказів цього положення варто шукати в зацитованому без зазначення конкретних сторінок знаному дослідженні церковної географії Візантійської імперії (Jalil. P. 161–171), яке, однак, зовсім не стверджує "надзвичайного"

поширення влахернських посвят храмів у східно-християнському світі.

<sup>97</sup> Толочко. С. 65.

<sup>98</sup> Там само.

<sup>99</sup> Кучкин, Сумникова. С. 476–509.

<sup>100</sup> Толочко. С. 66–67.

<sup>101</sup> Там само. С. 67–68.

Кловським монастирем. Літературна традиція Покрову справді має монастирський родовід. Зрештою, ще Є. Голубінській припускав встановлення самого свята первісно в якомусь монастирському храмі<sup>102</sup>. Е. Гордієнко, яка найдокладніше розглянула нерідко пізніші новгородські покровські тексти, не відзначила на місцевому ґрунті жодного випадку відсилання до благословення ігумена<sup>103</sup>. Проте непоодинокі аналогічні відкликання є в рукописах перемишльського кола зі згадкою про всенощну відправу напередодні за дозволом ігумена. Конкретні приклади дають Мінея 1571 р.<sup>104</sup>, Анфологійон XVI ст.<sup>105</sup>, Мінея XVI ст.<sup>106</sup>, Мінея XVI ст.<sup>107</sup>, Мінея XVI ст.<sup>108</sup>, Мінея XVI ст.<sup>109</sup>, Мінея другої половини XVI ст.<sup>110</sup> Судячи з них (перелік, природно, далеко не вичерпний), для українських списків така нотатка стала загальноновживаною. Зазначена особливість копій переконливо доводить, що в основі літургійної практики покровських відправ Київської митрополії лежала монастирська традиція. Віднайдені пізні списки не зберегли відсилань до конкретного джерела: проблема потребує окремого дослідження. Через відсутність будь-яких відомостей щодо Кловського монастиря запропонована версія родоводу цього тексту – нічим не підтверджений здогад.

Зрештою, оскільки ідея Покрову Богородиці за продовженою тільки пізнішою практикою формулою znana лише від Суздальських врат, вона сформульована, як доводять новіші дослідження, не раніше останніх десятиліть XII ст.<sup>111</sup> З цього огляду для старокиївської традиції здогадний кловський епізод – явище не інакше, як достатньо віддаленого "доісторичного" значення. До того ж, воно цілком очевидно вкладається до найдавнішого київського, неминуче ще немало візантійського шанування Богородиці Заступниці, яке, наскільки можна здогадуватися, набуло питомо місцевих рис щойно з появою у головній церкві Подолу перед серединою XII ст. ікони Богородиці Пирогощої та поширенням її церковного почитання. Тоді найстарше зображення Покрову на Суздальських вратах органічно мало б виводитися від знаного насамперед за відтвореннями на енкаліціях мистецького аспекту київської церковної практики, розвинутої від середини XII ст. навколо константинопольської реліквії міської соборної церкви.

Якщо аналіз літературних джерел переконливо стверджує істотну роль культу Богородиці Заступниці в духовній культурі стародавнього Києва, то його історично-мистецький аспект поки сприйнято набагато менше. Можна навіть натрапити на твердження нібито відповідна іконографія не мала "відгуку на руському ґрунті"<sup>112</sup>. Воно, зрештою, не оригінальне, оскільки буквально повторює (без зазначення джерела інспірації) аналогічний висновок знаного російського дослідника середньовічної скульптури Георгія Вагнера, який став перед

<sup>102</sup> Голубинській. С. 403.

<sup>103</sup> Гордієнко 1983. С. 320, 323.

<sup>104</sup> НБВ, рук, Ақц. 2622, с. 163.

<sup>105</sup> Там само. Рук. Ақц. 2853, арк. 49 зв.

<sup>106</sup> НМК, рук. 310, с. 146.

<sup>107</sup> Там само. Рук. 318, с. 138.

<sup>108</sup> Ужгород, бібліотека університету, рук. 3 (аркуші не нумеровані).

<sup>109</sup> Там само. Рук. 101 (аркуші не нумеровані).

<sup>110</sup> НМА, Ркк 641, арк. 153.

<sup>111</sup> Сарабьянов. С. 108–109.

<sup>112</sup> Пуцко 1982. С. 361.

проблемою пояснення довготривалої відсутності іконографії Покрову Богородиці не лише після її загальноприйнятого для російської наукової традиції започаткування у суздальському князю середовищі, але ще й скульптурному ансамблі церкви Покрову Богородиці на Нерлі<sup>113</sup>. Мало не єдиним винятком<sup>114</sup> трактовано ікону, звану як "Боголюбська", що за пізньою монастирською розповіддю<sup>115</sup> мала бути виконана за замовленням князя Андрія Боголюбського на пам'ять про з'явлення йому Богородиці у сні (ДВСІХАМЗ)<sup>116</sup>. Навіть не піддаючи сумніву історичність самої події, інспірація об'явлення ранішими київськими культом та іконографією Богородиці Заступниці цілком очевидна. Тут, безперечно, так само спрацювала знана модель джерела влахернського видіння святого Андрія Юродивого. В. Пуцко відкинув традиційну монастирську версію, висунувши здогадку: нібито боголюбська ікона — київська копія гаданої "десятинної", вивезена з Києва чи княжої резиденції підкиївського Вишгороду разом з іконою, відомою у пізнішій Росії з окресленням Владімирської: "Неможливо цілком виключати, що цю ікону було вивезено разом з візантійською іконою Вишгородської-Владімирської Богородиці"<sup>117</sup>. У новішій публікації, відкликавшись до пізньої монастирської версії про її появу як зображення Богородиці в об'явленні князеві Андрієві Боголюбському близько 1158 р., він всупереч цьому висновкові ствердив: "Важко з'ясувати, звідки на той час у Володимиро-Суздальській землі міг з'явитися царгородський маляр, котрий до того ж володів технікою виконання XI—XIII ст." (sic!)<sup>118</sup>. Проте боголюбський образ вочевидь



*Богородиця Боголюбська.*

<sup>113</sup> Вагнер 1969. С. 130.

<sup>114</sup> Пуцко 1982. С. 361.

<sup>115</sup> Про цю легенду див.: Ebbinghaus. S. 182—183; Плюханова. С. 56—57.

<sup>116</sup> Летопись. С. 3.

<sup>117</sup> Пуцко 1982. С. 363; Пуцко 1992. С. 124.

<sup>118</sup> Пуцко 2006. С. 164. "Царгородського маляра" автор, як виявляється, перейняв із публікації про реставровану Боголюбську ікону: Романова. С. 72.

відтворює звичну для Києва на другу половину XII ст. іконографію. Незалежно від не зафіксованих обставин появи, він теж підтверджує ширше функціонування самої схеми на третю чверть XII ст. (згідно загальноприйнятого досі датування пізнього монастирського переказу). Втім, нез'ясованість походження унеможливає його використання аргументом при конкретному розгляді київської спадщини теми Богородиці Заступниці XII ст. Що звичайно не применшує значення самого образу при осмисленні здебільшого ігнорованого ширшого тла відповідного явища та його мистецьких виявів.

Прямим доказом побутування цієї версії іконографії у давньому Києві, як зазначалося, є енкаліпони другої половини XII – початку XIII століття з таким зображенням на нижній ступі<sup>119</sup>. Проте найважливішою пам'яткою, безперечно, повинна бути визнана збережена в надто скромних рештках й досі фактично не зауважена фреска нартексу Кирилівської церкви середини XII ст. На північному опорному стовпі хорів вміщено погруддя Богородиці в круглому медальйоні (від фрески вціліли лише фрагменти обрамлення), якому від півдня відповідає аналогічний медальйон із фронтальною півфігурою Христа. Наскільки вдається зорієнтуватися за опублікованими пам'ятками, кирилівська композиція є унікальним щодо іконографії вирішенням званої теми моління Богородиці перед Христом. Цей винятковий старокиївський приклад, очевидно, наслідує програму обрамлення імператорських врат Софійського собору в Константинополі<sup>120</sup>. Від XII ст. Богородиця Заступниця з написаною на розгорнутому сувої молитвою znana на передвітарних стовпах храмів<sup>121</sup>. Єдиною відновленою на території Київської Русі була фреска Спасо-преображенської соборної церкви Мірозького монастиря у Пскові<sup>122</sup>, вміщена на лівому передвітарному стовпі: разом із симетричним цілофігурним образом Спаса вона обрамляє арку вітара. Найближчу аналогію кирилівській композиції подають ще два приклади серед фресок нартексу Троїцької церкви в Сопочанах та церкви Святої Софії у Трапезунді<sup>123</sup>. До них необхідно додати фреску паперті церкви святого Георгія у Старо Нагорічіві<sup>124</sup>. Постаць Богородиці в обох перших випадках В. Пуцко потрактував елементом Моління<sup>125</sup>. Погляд на двофігурну композицію з Богородицею у молитві перед Христом як складову частину Моління висловлювали досить часто – чи не найхарактерніший приклад дає інтерпретація званої мозаїки з імператором Ісааком Комніном та черницею Меланією константинопольської церкви монастиря Хора (Кахріє-Джамі)<sup>126</sup>. Як уже зазначалося, це лише заплуते ситуацію. Кирилівська фреска – зайвий доказ того, що, попри принципову спільність самої ідеї, викори-

<sup>119</sup> Пуцко 1987. С. 140; Пуцко 1988а. С. 209–225; Пуцко 1992. С. 121; Коваленко, Пуцко. С. 303.

<sup>120</sup> На таку вірогідність вказано: Александрович 1999. С. 65–66. Про іконографічну програму імператорського входу константинопольської Софії див.: Лидов 1996 (автор, як і його попередники, не зміг встановити іконографію засвідчених писемними джерелами

зображень Христа та Богородиці обечіч головного входу до храму).

<sup>121</sup> Охунев. С. 234–235; Пуцко 1975. С. 353–354 (з переліком відповідних прикладів).

<sup>122</sup> Успенский. Табл. 42; Соболева. С. 18.

<sup>123</sup> Див.: Пуцко 1975. С. 354.

<sup>124</sup> Кондаков 1915. Рис. 170.

<sup>125</sup> Пуцко 1975. С. 354.

<sup>126</sup> Underwood 1966. P. 45–48. Fig. 36–41; Докладніше див.: Underwood 1955. P. 254–260.

стано зовсім різне конкретне вирішення. Кирилівський медальйон поєднано зі "Страшним судом" на стінах і склепінні нартексу, чим опіка Богородиці наголошена так, як хіба в жодному зі звернень до теми. Кирилівська композиція — найцінніше раннє свідчення київського шанування Богородиці Заступниці. А походження ансамблю монументального малярства з-перед 1169 р. коли храм вперше згадує літопис<sup>127</sup> переконує, що й чи не найраніше поміж доступними.

Окрім перелічених мистецьких творів княжої доби, свідченням старокиївського шанування Богородиці Заступниці може бути використаний знаний яскравий літературний факт, який донедавна не мав прийнятної інтерпретації. Йдеться про прикінцеві рядки "Слова о полку Ігоревім" із лаконічним описом поїздки князя Ігоря з подячною молитвою до киево-подільської церкви Богородиці Пирогощої. Чому з численних храмів міста князь вибрав саме цей? Адже літопис фіксує схему княжих молитовних відвідин столичних святинь, вказуючи на існування стосованого в таких випадках сталого "маршруту", який розпочинався від Софійського собору, провадив до Десятинної церкви та Печерського монастиря. Саме такою була, зокрема, траса галицького князя Володимирка Володаревича 1150 р.<sup>128</sup> Оскільки маршрут князя Ігоря не вкладається до цієї схеми, його продиктували якісь виняткові обставини. За інтерпретацією Леоніда Махновця, Ігор Святославич повернувся з полону напередодні Успіння: описаний урочистий виїзд до церкви мав припасти на празник. Але чи це пояснення наділене достатньою вагою? Чому князь не поїхав, наприклад, до Печерського монастиря? Автор також вперше пов'язав цю подію з культом літописної ікони Богородиці Пирогощої<sup>129</sup>, хоча й не надав спостереженню більшого значення. Питання про те, якою мала бути ця шанована старокиївська реліквія, перед ним не постало. Зіставлений із традиційними маршрутами княжих молитов у київських храмах, фінал "Слова" вочевидь відображає якусь спеціальну ситуацію. Чи не виводиться вона власне від літописної ікони Богородиці Пирогощої? Чи не була подільська церква осередком культу Богородиці Заступниці, а літописна її святиня — зображенням Богородиці саме такої редакції?

Жодних прямих доказів цьому нібито немає, проте існує по своєму вимовний підбір фактів, які підтверджують можливість позитивної відповіді на поставлене запитання. Передусім, це безперечний зв'язок поїздки князя з подячною молитвою за визволення з полону<sup>130</sup>. На тлі наявних відомостей про київський культ Богородиці Заступниці гаданий взаємозв'язок видається цілком переконливим. Інші аргументи дає історія самої церкви та її втраченої реліквії.

Засвідчене літописом спорудження храму припадає на 1132–1136 роки за Іпатіївським списком<sup>131</sup>, за версією Лаврентіївського

<sup>127</sup> Іпатьевская летопись. Стб. 534 (Л. 190).

<sup>128</sup> Там же. Стб. 403 (Л. 146 об.). Правда, спершу князь їздив до мавзолею святих Бориса і Гліба у Вишгороді.

<sup>129</sup> Махновец. С. 177.

<sup>130</sup> На такому значенні описаного моменту наголосив Л. Дмитрієв — "здесь подразумевается благодарственный молебен (sic!) князя за свое возвращение из плена"; Дмитрієв 1986. С. 18.

<sup>131</sup> Іпатьевская летопись. Стб. 294 (Л. 109 об.), 300 (Л. 111 об.).

його закладено 1131 р.<sup>132</sup> Не відомо за яких конкретно обставин до церкви потрапила привезена з Константинополя разом з іконою Богородиці Страстної — пізнішою Владимирською — візантійська ікона Богородиці Пирогощої, сліди якої надалі затрапилися. Літопис згадав її єдиний раз під 1155 р. коли вишгородський тоді князь Андрій Юрійович, знаний згодом як Боголюбський, від'їжджаючи супроти волі батька до Суздаля, "взд из Вышгорода икону стѣ Бци юже принесоша с Пирогощею ись Царьграда въ єдиномъ кораблі"<sup>133</sup>. Згадка зберегла глуху, проте виразну вказівку на якість своєрідне значення реліквії подільського храму. Його доводить спосіб літописної нотатки про "Пирогощу" як щось очевидно зрозуміле, що не потребує коментарів. Правда, важко сказати чи характер запису стосується безпосередньо часу події, чи це пізніша актуальна рефлексія літописця. Втім, часова різниця не мала бути дуже істотною. Так само до здогадів належать судження про час появи реліквії у Києві. О. Етінгоф, повторюючи Гліба Івакіна, ствердила, що це мало статися не пізніше 1130 (sic!) р. коли, нібито за свідченням літопису (sic!), завершено будівництво церкви<sup>134</sup>. Дмитрій Ліхачов та Г. Івакін приймали появу ікон у Києві ще до закладення самої церкви<sup>135</sup>. Шукаючи конкретної нагоди серед віднотованих на сторінках літопису фактів тогочасної київської історії, вони вказували 1130 або навіть 1129 р. У першому випадку ікони мав принести новий митрополит Михаїл<sup>136</sup>, в іншому — спроводити на зворотній дорозі посланці великого київського князя Мстислава Володимировича, які супроводили на заплання "у греки" родини полоцьких князів, покараних за відступ від хресного цілування<sup>137</sup>. В. Пуцко відходив від літописного повідомлення й, не наводячи доказів, пропонував широкую дату — на його думку, вона мала з'явитися у Києві "в первой половине XII в. (если не в конце предыдущего столетия)"<sup>138</sup><sup>139</sup>, а в іншому тексті стверджував перебування "Богородиці" у Вишгороді навіть "протягом кількох десятиліть" перед тим, як її вивезено звідтіля 1155 р.<sup>140</sup> Сама ж "Богородиця Пирогоща", за здогадом (найочевидніше, нічим не мотивованим), нібито лише "згодом" мала потрапити до церкви, закладеної у 1131 — 1132 роках<sup>141</sup>. Зрозуміло, що все це лише версії без підтвердження серед історичних джерел, приклади історії "якою вона могла бути". Підкреслимо тільки очевидну відмінність доль двох шедеврів константинопольського малярства, привезених до Києва "в єдиному кораблі". Один із них мав потрапити до підкиївського Вишгороду, інший — стати реліквією головного міського храму. Така відмінність, звичайно, приховує якийсь промовистий контекст. Єдине на чому зарисована ситуація наголошує однозначно — привізне константи-

<sup>132</sup> Повесть. Стб. 301 (Л. 100 об.).

<sup>133</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 482 (Л. 173); Повесть. Стб. 346 (Л. 116): "и принесе и да икону стую Бци юже принесоша въ єдиномъ кораблі съ Пирогощею ись Царьграда".

<sup>134</sup> Этингоф 2000. С. 157; Этингоф 2004. С. 139 (дату виправлено на "перед 1230").

<sup>135</sup> Ліхачев. С. 282; Івакін. С. 177.

<sup>136</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 294 (Л. 109 об.).

<sup>137</sup> Там же. Стб. 293 (Л. 109 об.).

<sup>138</sup> Автор, здається, не спостеріг, що прийняття такої пропозиції вимагало б віднесення ще до XI ст. візантійського образу, досі датованого півляки першою половиною XII ст.: Государственная Третьяковская галерея. № 1.

<sup>139</sup> Пуцко 1988. С. 90.

<sup>140</sup> Пуцко 1992. С. 131.

<sup>141</sup> Там же. С. 132.

нопольське малярство найвищого фахового рівня осідало не лише в середовищі княжих та церковних еліт, найбільших єпархіальних і монастирських святинях. Окремі його зразки могли побутувати і в міських храмах, що дає важливий підтрих до особливостей поширення на старокиївському ґрунті як візантійського мистецького імпорту загалом, так і богородичних ікон зокрема.

Останній висновок важливий як унікальне свідчення про одну зі сторін мало сприйнятої київської богородичної традиції. Досі краще знаний, хоча все ще систематично не опрацьований її печерський аспект. Пропонована інтерпретація ікони Богородиці Пирогощої дає інший важливий складник. Вони, безперечно, є елементами своєрідного київського культу Богородиці як значно ширшого явища. Одне з недооцінених дотепер унікальних його свідчень – віднотовані літописом під 1150 р. слова великого київського князя Вячеслава Володимировича до посла князя Юрія Володимировича (Довгорукого), які він сказав, "И зрѣса на стую бцю ѡже естъ над золотыми враты а тои ны прѣстелѣ гжи судити съ сямъ своимъ и Бмъ наши" въ сии вѣкъ и в будущи"<sup>142</sup>.

Хоча літописна згадка про реліквію киево-подільської церкви привернула увагу давно<sup>143</sup>, відсутність будь-яких відомостей стосовно неї, окрім одинокої, до того ж, – зовсім побіжної літописної нотатки, не пропонувала надійніших підстав для ідентифікації давно втраченої святині. Дослідники, які вдавалися до самої ікони, звично обмежувалися винятково формулою "могло бути". Першим цю проблему порушив ще перед кінцем ХІХ ст. Микола Петров, побіжно вказавши на можливість вбачати тут відтворення Богородиці Одигітрії<sup>144</sup>. Проте далі він віднаходив "вірогідні" репліки в керамічних іконках зовсім іншого укладу, одну з яких знайдено 1882 р. поблизу Софійського собору в Києві, а іншу – в селі Сахнівці на Черкащині<sup>145</sup>. Твердження, що це була ікона Богородиці Одигітрії взагалі обійшлося без доказів. До того ж, немає ніяких відомостей про розбудований культ приписаної церковним переданням святому Луці константинопольської ікони Богородиці Одигітрії та поширення її реплік у Києві вже перед серединою ХІІ ст.<sup>146</sup> О. Етінгоф теж

<sup>142</sup> Ипатьевская летопись. Стб. 431 (Л. 156).

<sup>143</sup> Історіографічну традицію започаткував А. Похилевич (Похилевич 1864. С. 31), новіше дослідження про ікону див.: Етінгоф 2000. С. 157–176. Пор.: Етінгоф 2004. С. 135–139. Огляд її історіографії див.: Пуцко 2003а. С. 582–586.

<sup>144</sup> Петров 1897. С. 76. Ширше про цю версію див.: Пуцко 1992. С. 150–151.

<sup>145</sup> Петров 1913. С. 15. Докладніше про них див.: Пуцко 1996а. С. 151–152.

<sup>146</sup> Зазначена ідентифікація ґрунтується на неоправданій інтерпретації самого поняття ікони Богородиці Одигітрії, яка йде від Н. Конда-

кова. Впроваджене в його дослідженні богородичної іконографії нібито загальноприняте поняття іконографічного типу породжене нерозумінням фундаментальної засади східнохристиянської іконографії, яка не знала "типу", а лише конкретний історичний зразок і його наслідування. Звідси окреслення "Богородиця Одигітрія" може стосуватися лише однієї шанованої константинопольської ікони та її автентичних списків, що, зокрема, підтверджують написи на багаточисленних репліках історичного зразка. У ставці українського релігійного малярства такі приклади дають ікони з церков святого Дмитрія у Підгородцях (НМА), Покрову Богородиці в Довгому та святої Параскеви Тирновської у Панищах (обидві – ІМС). Репродукції див.: Biskupski 1991. П. 19, 41; Biskupski 1991а. П. 17, 35; Овсіччук 1996. С. 212, 222, 236; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 312, 329, 345.

здогадно твердила про вірогідність відтворення у старокиївській реліквії іконографії "Воплочення"<sup>147</sup>. На завершення короткого огляду історіографії В. Пуцко визнав: "Сказати щось остаточне про зображення Богородиці Пирогощої ще не настав час"<sup>148</sup>.

Проте водночас існує й інша лінія осмислення проблеми, згідно з якою її уже розв'язано. Ще 1948 р. М. Шеффель висловив думку, що поняття "Пирогоща" відповідає грецькому "розрадниця"<sup>149</sup>, але водночас також "покровителька", отож і "заступниця". Проте його пропозиція не привернула уваги й виявилася забутою. Одначе, як побачимо, вона має й новіше незалежне продовження.

За таких обставин напрошувалося запитання чи не була втрачена візантійська реліквія, засвідчена літописом як "Пирогоща", іконою власне Богородиці Заступниці. Не можна оминати увагою того, що всі відомі досі певні пам'ятки київського шанування Богородиці Заступниці походять щонайраніше з другої половини XII ст. Значення цього факту ніби здатна применшити принаймні столітня історія культури Богородиці як покровительки Києва, відновлена текстом митрополита Іларіона. Проте водночас відсутність реальних слідів відповідної іконографії з-перед середини XII ст. теж мусить мати конкретні причини. Так само, зрештою, як і її поширення власне від середини XII ст. Обидва ці моменти навряд не випадкає тлумачити випадковістю – такий хід дає не пояснення, а відмежування від явища, що, природно, не усуває проблеми. Тоді чи не замикає свідчення "Слова о полку Ігоревім" кола питань, пов'язаних із загадкою ікони Богородиці Пирогощої? Прийняття цієї версії, хоча її й не вдавалося аргументувати докладніше, переконливою системою повноцінних наукових доказів, знімало запитання, які досі не піддавалися адекватному з'ясуванню. У цьому теж можна вбачати доказ правомірності запропонованої версії. Правда, В. Пуцко заперечив її як "не підтриману аргументами"<sup>150</sup>, невдовзі в полемічному запалі відкинувши знову<sup>151</sup>. Зрештою, заперечення повторено й після того, як остаточний аргумент уже з'явився, і то навіть вдруге. Не знаючи про версію М. Шеффеля, О. Етінгоф привернула увагу до значення терміну "Пирогоща" як одного зі звичних для візантійської церковної культури епітетів Богородиці – опори, оплоту<sup>152</sup>, тобто водночас і Заступниці. Російська дослідниця вказала на трактування у четвертому каноні святого Йосифа Піснетворця на свято покладення Ризи Богородиці мафо-

<sup>147</sup> Етінгоф 2000. С. 169–170; Етінгоф 2004. С. 136–139.

<sup>148</sup> Пуцко 2003а. С. 585.

<sup>149</sup> Szefiel. P. 148.

<sup>150</sup> Пуцко 2003а. С. 584.

<sup>151</sup> "версія про родовід Покрови від загадкової ікони Богородиці Пирогощої виявляється зовсім безпідставною, без жодного реального аргумента на її користь". Див.: Пуцко 2006. С. 168. Автор просто не сприйняв прочитаного: відкинутий текст трактував не про джерела теми Покрову Богородиці, а джерело зображення Богоро-

диці при зверненні пізніших українських майстрів до цього сюжету – в редакції ікони кияво-подільського храму (з конкретними прикладами). Див.: Александрович 1994г. С. 60 ("у контексті взаємозв'язку старокиївського культу Богородиці Заступниці з іконографією "Покрову Богородиці" особливий інтерес становлять українські зразки традиційної іконографії Покрову, у яких проступають ремінісценції іконографії Богородиці Заступниці. Вони виявилися у тому, що в ряді українських ікон Покрову Богородиці XV–XVIII ст. Марія зображена не фронтально, а в традиційній іконографічній схемі Богородиці Заступниці").

<sup>152</sup> Етінгоф 2000. С. 159.



рію – “покрову”, “укріплення” Константинополя як “царствуючого граду всіх градів”<sup>153</sup>. Поряд із міркуванням М. Шеффеля, це мало б зняти дискусію навколо проблеми. Втім, як побачимо, є ще й позакиївські та пізніші докази старокиївського культу ікони того зразка, з яким ідентифікується образ киево-подільського храму.

Ще виразнішу покровську алюзію зберегла проповідь патріарха Фотія у зв'язку з походом на Константинополь князів Аскольда і Діра 860 р.: “Коли ми надихалися надіями на Матір Слова і Бога нашого... до Ї покрову вдавалися як до стіни непорушної... ця пречесна риза... обходила стіни навкруг... вона обгороджувала місто... вона обтікала його”<sup>154</sup>. Відкликаючись до наведеного фрагменту, О. Етінгоф, здається, мала на думці насамперед мафорій Богородиці як покров. Проте текст надається й для іншого тлумачення. Патріарх твердив про зміцнення духу в надії на Богородицю, її опіку, окреслену поняттям покрову (покровительства). Мафорій, який обносили стінами обложеної столиці, за такого тлумачення набуває значення “історичного” доказу присутності Богородиці поміж обложеними так само, як влахернське видіння святого Андрія Юродивого стало доведенням її опіки для пізнішого київського культу Покрову.

Очевидно, що ідея опіки виражається через будь-яке зображення Богородиці. Проте візантійська культура виробила конкретно для неї окрему формулу Богородиці Агіосорітісси, що відповідає українському Заступниця. Тому тільки такою й могла бути київська репліка відповідної візантійської іконографії, збережена в літописній традиції під грецькою назвою Пирогощої. У цьому переконують насамперед численні відтворення власне такого зразка в пізнішому доробку майстрів українського релігійного мистецтва, втім уже навіть нової його епохи – XVII – XVIII століть (див. далі).

Для повноти старокиївської іконографії Богородиці Заступниці варто пригадати ще дві пам'ятки, які мають бодай дотичний стосунок до теми. Першою є медальйон із погруддями Богородиці та Іоана Предтечі у Молінні в намисті зі скарбу, віднайденого 1880 р. на вулиці Великій Житомирській у Києві<sup>155</sup>. Спрямовані до Христа руки Марії та Предтечі тут підняті догори, що може бути свідченням певного зв'язку з формулою Богородиці Заступниці. Другий приклад – золоті емалеві медальйони з Княжої Гори колишньої колекції Василя Гарновського<sup>156</sup>. За тією ж формулою подають фігуру й варіанти “Вознесіння” серед ілюстрацій Київського Псалтиря 1397 р.<sup>157</sup>, що, як відомо, повторюють константинопольський зразок XI ст. Не можна не наголосити ширшому побутування такого молитовного звернення на старокиївському ґрунті: ту ж формулу відтворює постать молодшого сина князя Святослава Ярославича з вихідної мініатюри Ізборника 1073 р.<sup>158</sup>

З-поза Києва особливий інтерес становить кам'яна іконка з Телжинецького городища (літописної Бакоти) на Хмельниччині –

<sup>153</sup> Етінгоф 2002. С. 162.

<sup>154</sup> Пападопуло-Керамевс. С. 390.

<sup>155</sup> Конгаков 1896. Табл. 1.

<sup>156</sup> Каталог. С. 11, № 94; С. 12, № 95.

<sup>157</sup> Киевская Псалтирь. Л. 64, 76 об.

<sup>158</sup> Изборник. Л. 1 об.

Богородицю зображено з піднятою догори лівою рукою у молитві поряд зі святим Миколою (ХКМ)<sup>159</sup>. До цієї групи має бути віднесена ще також відома з копії фреска XIV ст. Бакотського печерного монастиря<sup>160</sup>: зафіксована лише голова Богородиці в характерному положенні й фрагмент плеча, накритего платом на взірець, наприклад, званої візантійської мозаїки початку XIII ст. краківського монастиря кларисок<sup>161</sup>.

Київські пам'ятки розглянутого варіанту іконографії, як виявилось, також не обмежуються об'єктами середньовічної доби. Зрештою, широкий відгук такого давнього зразка зберегло нове українське мистецтво XVII–XVIII століть. Найраніші приклади його прямого використання віднайдено серед ілюстрацій київських видань — у заставках стародруків 1679<sup>162</sup> та 1680<sup>163</sup> років. Підкреслене зацікавлення викликає також зображення півфігури Богородиці Заступниці в парі зі Спасом Вседержителем з гравюри Никодима Зубрицького часу його діяльності у Львові "Причащення умираючого" (1696)<sup>164</sup>, яка дає пізній приклад композиції, засвідченої фрескою нартексу Кирилівської церкви. Пропозиція прибирає особливого значення через сам сюжет. Дереворит визначного львівського майстра не просто підтверджує ширший розголос теми в мистецькій практиці XVII ст. Він дає підстави закладати ймовірність побутування давньої іконографії Богородиці Заступниці в молитві перед Христом й у тогочасному малярстві<sup>165</sup>. Поміж доробком західноукраїнських майстрів доказів цьому віднайти не вдалося. Тут привертає увагу хіба не зафіксованого походження короґва XVII ст. із Волоченням та Богородицею Заступницею (НМК)<sup>166</sup>. Зате малярська спадщина Києва кінця XVII–XVIII століть зберегла вимовні приклади цієї старокіївської теми. Перший із них може мати певний стосунок до графіки, оскільки автором виявився один з найвизначніших українських граверів Інокентій (Іван) Щирський. Постать Заступниці є в його копії ікони Любецької Богородиці 1698 р. (НМІ України)<sup>167</sup>. Проте в контексті взаємозв'язку старокиївського культу Богородиці Заступниці з іконографією Покрову істотними є насамперед українські ікони з ремінісценціями образу Заступниці. Немала їх кількість залучає схему

<sup>159</sup> Николаева. Табл. 63.3; Гурцо 1962. Ил. 7. Незрозуміле поєднання фігур Богородиці Заступниці та святого Миколи можна пояснити бажанням об'єднати зображення Богородиці Заступниці з шанованим у ролі заступника свягим Миколою за схемою згаданої мозаїки Богородиці зі свягим Федором Троном в Салоніках. Новіші дослідження переконують, що в мистецькій практиці українських земель такий підхід мав більше повипрення, оскільки він відновлює те у XVI ст. своєрідною іконографією Христа та Богородиці зі свягим патроном храму. До цього рідкісного явища історії українського мистецтва увагу привернуло: Александрович 2006а. С. 436, 437.

<sup>160</sup> Леопаргов. С. 114.

<sup>161</sup> Dąb-Kalinowska 1973. S. 285–299; Dąb-Kalinowska 1973a. S. 115–124; Różycka Bryzek 1999. S. 42–46; Różycka Bryzek 2002. S. 405–426.

<sup>162</sup> Часослов. Арк. 23 зв. (Запаско, Ісаєвич 1981. № 573).

<sup>163</sup> Акафісти 1680. Арк. 95 (Запаско, Ісаєвич 1981. № 580).

<sup>164</sup> Апостол. Арк. 57 зв. (Запаско, Ісаєвич 1981. № 703).

<sup>165</sup> У цьому зв'язку не зайве пригадати, що Н. Зубрицький теж виявився малярем — його "Свята Катерина Александрійська" збереглася у монастирі святого Андрія в Карієс на Афоні: *Поліхотропю*. Р. 175. Пор.: *Deluga* 2000. S. 141. В українській літературі вперше відзначено: Александрович 2002а. С. 92.

<sup>166</sup> Каталог ікон музейної збірки відтворив "Волочення", стверджуючи, що з іншого боку вміщена "Богородиця Деїсуса", й датував короґву шойно XIX ст.: *Kłosińska* 1973. № 107.

<sup>167</sup> Милева 1994. С. 124–139.

Агіосорітиси. Як зазначалося, цією особливістю наділений уже згаданий перемишльський образ кінця XV ст. з церкви в Рихвалді. У спадщині львівського малярства першої половини XVII ст. її стосує також анонімна ікона майстерні П'ятницького ансамблю з околиць міста (приватна збірка)<sup>168</sup>, "Покров Богородиці зі святыми Антонієм і Феодосієм Печерськими" з церкви Різдва Іоана Предтечі в Черемошні (НМЛ)<sup>169</sup> та, в очевидно переробленій версії, – епітафія невідомої міщанської родини з монументальною постаттю Марії (Львів, церква святого Миколи)<sup>170</sup>. Той самий зразок вловлюється й у фігурі Богородиці волинської храмової ікони першої третини XVII ст. з церкви в Боблах поблизу Ковеля (ВКМ)<sup>171</sup> і навіть волинській храмовій іконі середини XVIII ст. з церкви в Коритному на Рівненщині (НХМ України)<sup>172</sup>. Саме за такою формою постать Богородиці перемальованій холмській іконі XVII ст. з церкви святого Георгія у Стрільцях (Холм, церква святого Іоана Богослова). Ця іконографія зберігається ще й у не зафіксованого походження київській (?) іконі першої половини XVIII ст., де Богородиця стоїть перед Христом на хмарі у супроводі численних святих (НМЛ)<sup>173</sup>. Така схема співзвучна зі званою пізньою російською редакцією<sup>174</sup>, впливи якої у східноукраїнському малярстві другої половини XVII – XVIII століть назагал вірогідні. Проте значно старша ікона церкви в Рихвалді та львівські початку XVII ст., природно, не можуть бути інтерпретовані у такий спосіб. Не варто, звичайно, забувати й київського історичного родоvodu самої московської схеми. Зрештою, навернення ми-



Богородиця. Фрагмент "Покрову" з церкви в Рихвалді.

<sup>170</sup> Репродукована без коментарів: Василік. II. 2.

<sup>171</sup> Репродукована: Волинська ікона. Іл. 10.

<sup>172</sup> Український іконопис. № 45. С. 87.

<sup>173</sup> Свенціцька, Сигор. Іл. 124.

<sup>174</sup> Приклади подав В. Пуцко, вбачаючи тут... "нову лінію іконографічного розвитку" богородицької ікони: Пуцко 1994. С. 33.

<sup>168</sup> Александрович 1995а. С. 9; Александрович 1996а. С. 132; Александрович 2001д. С. 667.

<sup>169</sup> Репродукована: Александрович

стецької практики XVII ст.<sup>175</sup> до ранньої іконографії Богородиці Заступниці підтверджують названі тогочасні гравюри. Безперечно, це лише частина окремого недослідженого досі явища, яке на київському ґрунті варто, мабуть, розглядати й у контексті могилянського звернення до старокиївської спадщини. Хоча вказані раніше як львівські, так і волинська пам'ятки, природно, переконують, що це набагато ширший процес.

Відображення Богородиці Заступниці в українській практиці XV–XVIII століть з різних періодів та місцевих варіантів культури пізнього Середньовіччя й Нового часу вказують на істотну роль виведеної від "Богородиці Пирогощої" іконографії у мистецтві попередньої епохи, втім також і княжої України. Посередньо вони зайвий раз підтверджують існування відповідної старокиївської традиції та її успадкування на наступних етапах національної історії.

Не опрацювавши чималого пласту різноманітних виявів іконографії й не знаючи окремих важливих об'єктів західноукраїнського походження, насамперед львівського середовища<sup>176</sup>, а водночас знехтувавши опублікованими матеріалами щодо продовження схеми Богородиці Пирогощої в українському малярстві XVII–XVIII століть, В. Пуцко ствердив: "поки доводиться з сумом констатувати, що власне київська традиція вшанування образу Богородиці Агіосорітісси після XIII ст., схоже, вмирає, як про те свідчать українські пам'ятки"<sup>177</sup>. Показово, однак, що "свідків" не названо, а прикладів, які заперечують таку позицію, калузький автор, як зазначалося, не знав, або ж не взяв до уваги. Чому старокиївський культ мав "умерти", звичайно, — не таємниця: "Надалі цей образ продовжує існувати тільки в творах, створених північніше і явно зобов'язаних тамтешнім оригіналам"<sup>178</sup>. "Не виключено, що деякі з них могли мати київське походження"<sup>179</sup>, проте від XIII ст. для українського мистецтва, на тверде переконання В. Пуцка, повинно існувати вже тільки джерело "північніше" та "явне зобов'язання тамтешнім оригіналам". Позиція, зрозуміло, не потребує коментарів<sup>180</sup>. Найкращим віддзеркаленням того, наскільки вона заснована на реальному історичному процесі еволюції української мистецької культури є не лише запропонований далі аналіз української середньовічної іконографії Покрову, але й увесь національний малярський доробок.

На актуальному етапі історично-мистецьких студій не лише вдається переконливо ідентифікувати іконографію літописної старокиївської "Богородиці Пирогощої". Впровадження до наукового обігу обширного фонду малярства східнохристиянської традиції та новітнє поглиблення іконографічних досліджень дозволяють

<sup>175</sup> Саме явище навернення до давнього взірця — одна з прикметних особливостей релігійної мистецької культури, одним з його найяскравіших зразків є сама покровська іконографія. Інший показовий приклад у спадщині українського релігійного малярства дає поширення намісних ікон Богородиці в другій половині XV–

XVI століттях. До змісту цього явища увагу привернуто: Александрович 1992. С. 518. Пор.: Александрович 1995. С. 19–20; Александрович 2001а. С. 429.

<sup>176</sup> Огляд вибраних українських пам'яток автор запропонував: Пуцко 2002а. С. 41–48.

<sup>177</sup> Пуцко 2006. С. 169.

<sup>178</sup> Там само.

<sup>179</sup> Там само.

<sup>180</sup> Див.: Александрович 2007. С. 350.

встановити і той конкретний прототип, який відтворювала втрачена старокиївська реліквія. Хоча не підлягає сумніву, що таких зображень було чимало, все-таки окремі позиції української спадщини Покрову Богородиці XIV – XVII століть послідовно ведуть до одного конкретного першовзору.

Окрім самої іконографії Богородиці Заступниці, вихідним пунктом для його визначення стали зображення Богородиці власне у цій версії біля ковчегу з мафорієм, які однозначно вказували на присутність саме такої ікони при реліквії у Константинополі. Найраніший приклад дає пластина Суздальських врат<sup>181</sup>. Правда фреска церкви святого Симеона Богоприємця в Новгороді 1470-х років пропонує у цьому зв'язку Богородицю з молитовного ряду<sup>182</sup>. Проте ікона XVI ст. з церкви в Каргополі знову повертається до класичної версії Агіосорітісси<sup>183</sup>. Вони неспростовно доводять, що при релікварії мафорію Богородиці у влахернській ротонді знаходився образ акурат такого зразка. Цей висновок зі свого боку підтверджує українська іконографія Покрову починаючи від ікони з церкви у Рихвалді, де на тлі влахернської ротонди зображена Богородиця версії "Богородиці Пирогощії" (докладніше див. далі). Результати викладених нижче студій над походженням та розвитком української середньовічної іконографії Покрову та її продовженням у мистецтві Нового часу переконують, що саме ця константинопольська ікона, що стала далеким прообразом головної лінії розвитку заснованої на старокиївській чудотворній "Богородиці Пирогощії" української іконографії Покрову, й була безпосереднім першовзором літописної старокиївської святині.

Проте розглянутий варіант зображення Богородиці Заступниці на старокиївському ґрунті не був єдиною стосованою у відповідному контексті формулою реалізації ідеї опіки Богородиці. Як і візантійська мистецька практика, київське мистецтво знало також зображення Оранти в молитві перед Христом. Дослідники схильні визнавати його входження вже до програми оздоблення Десятинної церкви<sup>184</sup>, що, однак, залишається лише логічним здогадом. Загальновідомою є вітарна мозаїка Софійського собору. Можна вважати доведеною наявність Оранти також у консі апсиди Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря<sup>185</sup>. Зрештою, репліки саме такого зразка, доповненого ідеєю Воплочення, зберегли "Ярославська Оранта"<sup>186</sup> та згадана західноукраїнська ікона середини XVI ст. у церкві Воскресіння Христового в Жидачеві<sup>187</sup> – вірогідне відтворення оригіналу останньої третини XIII ст.<sup>188</sup> Окремо варто наголосити, що в Україні з-перед середини XVI ст. ця тема отримала своєрідне продовження в унікальних для церковної

<sup>181</sup> Найкращу репродукцію див.: Овчинников 1978. Ил. 51.

<sup>182</sup> Лифшиц. Ил. 418.

<sup>183</sup> Найдокладніше про неї див.: Пуцко 1992а. С. 77–88.

<sup>184</sup> Айналов 1917. С. 26–28; Пуцко 1977. С. 194.

<sup>185</sup> Виконану в техніці мозаїки

Оранту бачив ще Павло Алеппський: *Алеппский* 1897. С. 52. Пор.: Пуцко 1977. С. 196–197, 198–199.

<sup>186</sup> Пуцко 1978. С. 247–256; Государственная Третьяковская галерея. № 15.

<sup>187</sup> Свенціцкий 1914. Зн. 2; Вуйцик 1994. С. 73–77; Александрович 2005е. С. 116–135.

<sup>188</sup> Александрович 1999а. С. 38–39. Докладніше див.: Александрович 2005е. С. 116–135.

практики східного християнства круглих іконах<sup>189</sup>, перелік яких розпочинає мало досі знаний образ середини XVI ст. з Вознесенської церкви у Багнуватому (НМЛ)<sup>190</sup>.

Зіставляючи обидва варіанти молитви Богородиці перед Христом, не можна, як уже наголошувалося, не відзначити ідентичності закладеної в них ідеї при відмінності мистецьких особливостей схем та їхнього конкретного вираження, але водночас і змісту. Профільна постань виразно програє перед величавою фронтальною Орантою, послідовно співвіднесеною зі знаним елементом оздоблення вітваря. Саме тому є підстави твердити, що сама формула відіграла важливу роль при становленні традиційної іконографії Покрову, відомої нині насамперед за новгородською редакцією від XIV ст. В Україні відповідний перелік розпочинає волинська ікона з церкви в Річиці. Для нового мистецтва XVII – XVIII століть така версія теж не була рідкістю<sup>191</sup>. Визнання цієї ролі пов'язане перш за все з очевидною залежністю схеми Покрову від системи оздоблення горішнього ярусу вітварної частини храму, визначене саме присутністю Оранти. Зрештою, молитва Богородиці в апсиді у візантійській теології закономірно асоціювалася з ідеєю молитовного заступлення перед Христом. Власне такий родовід, хоча й іншого конкретного зразка, випадає вбачати й за найдавнішим західноукраїнським “Покровом”. Однак виразні ремінісценції старокиївської формули Богородиці Заступниці в окремих іконах XV – XVIII століть вказують, що вона відіграла свою істотну роль при складенні цього аспекту національної мистецької культури. Проте майже цілковита відсутність об'єктів того періоду, до якого належить становлення самої теми, повна їх втрата на київському ґрунті, де відповідний процес, розвиваючи старокиївську традицію, мав би відзначатися найцікавішими рисами, ускладнює конкретне вивчення та предметний аналіз. Проте існує змога вловити окремі його аспекти через пізніші пам'ятки чи їхні репліки, або ж зразки, вцілілі поза Києвом.

Оскільки іконографія Богородиці Заступниці співвідноситься з початковим, насамперед старокиївським періодом поширення Покрову, до нього логічно випадає відкладати й ранній етап еволюції нової розбудованої схеми композиції. Розгляд проблеми через такий її родовід дає переконливі підстави приймати істотний внесок Києва до процесу становлення цієї схеми. Якраз послідовне ігнорування відзначеної ролі російською літературою стало головною причиною пануючого досі тотального плутання щодо походження і розвитку самої іконографічної практики.

У контексті старокиївського культу Богородиці Заступниці постає питання про його поширення поза власне київськими межами.

<sup>189</sup> Цей своєрідний аспект історії українського пізньосередньовічного релігійного малярства відзначено: Александрович 2005е. С. 120.

<sup>190</sup> До наукового обігу впроваджений: *Jareta* 1999. Fot. 17; *Sidor* 2001. Іл. 2.

<sup>191</sup> Пом'яж опублікованих пам'яток найяскравіший приклад дає наступна

ікона другої половини XVII ст. з Троїцької церкви в Річиці (РОКМ): Луць 1994. С. 47; Луцько 1994. С. 35, 45 Александрович 1996б. Іл. 6; Луць 1996. Іл. 34 – 50; Луцько 2000. С. 45 – 48; Луцько 2002а. С. 45. До неї варто додати перемальовану у XVIII ст. ікону з каплиці в селі Застав'є (ВКМ): Волинська ікона. С. 57. У спадщині нового львівського малярства найранішим зразком цього варіанту є храмова ікона в церкві Нового Села: *Gębarowicz*. II. 92.

Чимало напрацювань мистецької культури вказує, що вже на XII ст. це далеко не тільки столична ідея. З них географічно найближчим до Києва є погрудне зображення Богородиці Заступниці з кам'яної іконки, знайденої на мінському Замчищі<sup>192</sup>. Аналогом рязанського походження виступає постать Богородиці в молінні<sup>193</sup>. На півночі Росії безпосереднє продовження цієї версії дають медальйон передицької церкви Спаса<sup>194</sup> зі згаданою фрескою на передвітарному стовпі Спасо-преображенської соборної церкви Мірозького монастиря у Пскові та іконка новгородського походження<sup>195</sup> — з дрібної пластики.

Приклади, які, звичайно, немає підстав зводити до продовження тільки і єдино старокиївської лінії, вказують на істотну роль іконографії Богородиці Заступниці у мистецькій культурі не лише Києва, але й інших культурних осередків держави. Отже, вже перед кінцем XII ст. відповідні культ та іконографія так чи інакше побутували як явище загальнодержавне. Тому й із цього огляду вперто пропаговане російською науковою і навколонуковою традицією ХХ ст. їхнє суздальське походження, звичайно, теж безпідставне, оскільки власне суздальський контекст на той час ніяк не міг прибирати такого значення. Приймаючи зафіксований пізніми джерельними свідченнями переказ про видіння Богородиці Андрієві Боголюбському на місці майбутньої резиденції князя, доводиться, як зазначалося, визнати його інспірованим старокиївською традицією. Богородиця мала з'явитися в образі, знаному тоді на ґрунті Києва найперше за іконою Пирогощої. Відкриті заново старокиївські аспекти проблеми об'єктивно диктують необхідність розгляду гаданого північно-східноросійського покровського відгалуження згідно з його первісними київськими джерелами, загальнодержавним вшануванням Богородиці Заступниці й з'ясування спільного контексту цієї проблематики.

Питання про київське походження цього культу у Суздальській Русі не може становити наукової проблеми, оскільки однозначно засвідчується як самим родоводом, так і — найпромовистіше — ширшим контекстом діяльності князя Андрія Боголюбського. Це диктує необхідність розглядати північно-східноросійський аспект на тлі відомостей про особу та політику князя.

Є всі підстави ствердити, що справжня особистість Андрія Боголюбського (яка має небагато спільного з московським державним міфом історичного попередника великих московських князів, остаточно закріпленим встановленням 1702 р. його церковного шанування<sup>196</sup>), склалася відтоді, коли він вирішив перебратися на віддалені північно-східні землі Русі. Як показала уся його наступна діяльність, це рішення переслідувало виразні амбітні цілі. В їх основі лежало перенесення до владимірського середовища київської традиції й витворення на противагу "матері городів руських" нового політичного центру — намір, реалізацію якого за зовсім інших умов завершили московські спадкоємці князя. Це загальне історичне тло

<sup>192</sup> Николаева. Табл. 63.3.

<sup>193</sup> Там же. Табл. 55.5.

<sup>194</sup> Кондаков 1915. Рис. 174. Табл. X.

<sup>195</sup> Древний Новгород. Табл. 38.

<sup>196</sup> Плюханова. С. 54–55.

зобов'язує пригадати перетворення на паладіум Північно-Східної Русі візантійської ікони, вивезеної з підкиївського Вишгороду. Як відомо, Андрій Боголюбський навіть домагався створення окремої митрополії, але зустрів рішучу відмову<sup>197</sup>. Наслідування чи, точніше, дублювання Києва зайшло так далеко, що князь за його зразком не лише прикрасив свою столицю Золотими воротами, але навіть місцеві річки перейменував на Либідь і Почайну, влаштувавши ще й Поділ<sup>198</sup>. Навряд чи випадало сумніватися, що аналогічну метаморфозу пережив і сам культ Богородиці Заступниці. Зрештою, тут київські елементи очевидні в іконографії не лише Суздаля, але ще й Москви до кінця XV ст. (див. далі).

Найдавнішою пам'яткою присвоєння цього аспекту київської традиції на ґрунті Владівіра сприймається ікона, znana як Боголюбська. За віднотованим, як зазначалося, лише з початком XVIII ст. монастирським переказом, Богородиця мала бути зображена так, як з'явилася князеві у сні. Щодо інспірації цієї іконографії київською традицією сумніву, звичайно, немає. Що стосується чуда, то, не випадково новіша дослідниця чітко говорить про нього як продукт пізньої літературної творчості<sup>199</sup>, визначений перш за все "московско-руськими патріотическими чувствами"<sup>200</sup>. Сама ікона дуже знищена<sup>201</sup>, проте реставрація відкрила те, що залишилося на давній дошці, водночас вказавши деякі невідомі досі аспекти її історії. Виявилось, що образ поновлено наприкінці XIII ст., зокрема, тоді домальовано півфігуру Христа в правому верхньому куті<sup>202</sup>. Хоча конкретні обставини оновлення та його мотиви не відомі, воно засвідчує не лише певну подію в історії ікони. За ним могла стояти й не віднотована доступними джерелами віха еволюції культу та іконографії Богородиці Заступниці на місцевому ґрунті.

Визначена насамперед "московско-руськими патріотическими чувствами" російська літературна творчість від кінця позаминулого століття схильна вбачати джерелом владівірського шанування Богородиці Заступниці відіння Андрія Боголюбського, яке, за пізньою традицією, передає ікона Боголюбського монастиря, ставлячи в залежність саме від нього розвиток місцевого культу Покрову. Однак цей загальноприйнятий донедавна серед російських авторів погляд виявився заснованим на новітній версії монастирського літопису, складеного лише у XVIII ст. Вона, звичайно, повторює ранішу монастирську традицію, але наскільки давно? Переконаливих доказів її походження безпосередньо з кінця 50-х років XII ст. немає й загальноприйняте датування ікони ґрунтується лише на своєрідній круговій поруці тих, хто звертався до цієї проблеми. Воно нібито мало

<sup>197</sup> Див.: Воронин 1962. С. 29–50. Тверду позицію константинопольського патріархату у цьому обійдено тим, що через півтора століття митрополит з нібито "запустілого" Києва переїхав до Владівіра на Клязьмі.

<sup>198</sup> Голубинский. С. 112, прим. 1. Показово, що новітня російська література схильна свідомо фальшувати

історично очевидний київський родовід владівірської традиції, замовчуючи його, а навіть стверджуючи орієнтацію суздальських князів винятково безпосередньо на Константинополь. Див., наприклад: Овчинников 1970. С. 158.

<sup>199</sup> Плюханова. С. 57.

<sup>200</sup> Там же. С. 59.

<sup>201</sup> Романова. С. 63–68.

<sup>202</sup> Там же. С. 68.



знаходити підтвердження через виникнення покровської ідеї в середовищі Андрія Боголюбського. Проте ретельне вивчення джерел показує, що і тут далеко не всі складові новішої літературної схеми випадає вважати доведеними фактами. Звичайно, саме поширення богородичного культу не може бути поставлене під сумнів. Проте за наявними даними він концентрувався винятково навколо вивезеної з підкиївського Вишгорода ікони, зосереджуючись на ній, що цілком слушно підкреслив ще М. Воронін<sup>203</sup>. Дивно, але дослідники не побачили того, що храм, поставлений на місці з'явлення Богородиці князеві Андрієві Боголюбському, згідно з цитованою монастирською хронікою, — за наказом самої Богоматері (творець цієї версії не міг не читати Києво-Печерського патерика), посвячено Її Різду<sup>204</sup>. Правда раннє поширення покровського культу нібито мало підтверджувати посвячення церкви Покрову на Нерлі. Проте й тут, виявляється, маємо справу з пізньою традицією, зафіксованою передусім... Житієм Андрія Боголюбського<sup>205</sup>. І, мабуть, не випадково Перший Новгородський літопис згадує нерльський храм при спорудженні двох богородичних церков без конкретного посвячення<sup>206</sup>. На це вказав М. Воронін<sup>207</sup>, але переконаний у витворенні покровської ідеї середовищем владіміро-суздальського князя, не надав цьому значення.

Як найістотніший доказ владімірської версії походження свята подаються тексти "Проложного сказання" про його становлення, "Слова на празник Покрову" та відповідної служби. З них тільки остання znana за ранньою версією, але в списку лише XIV ст.<sup>208</sup> Це доводить певне її поширення уже на той час, проте щодо походження — дає тільки *terminus ante quem*, та й то, звичайно, з надто невиразними часовими межами. Датування двох інших текстів досить своєрідне. М. Воронін визнав у них давню основу, яка пізніше могла зазнавати оброблення<sup>209</sup>. "Слово" він взагалі згадав як "укладене, очевидно, в тому ж XII ст."<sup>210</sup>. Тому невідомо, що власне доводить походження протографів цих літературних текстів саме з XII ст., а тим більше — обґрунтовує їх виникнення власне в церковному середовищі князя Андрія Боголюбського. Аргументи М. Вороніна не дають жодних підстав для запропонованих висновків. Чи не найяскравішим доказом того, як далеко заходять його побудови, є погляд стосовно... княжого характеру покровського культу<sup>211</sup>. Тому не випадає нічого іншого, як визнати встановлення свята у владімірському церковному середовищі злам у 50—60-х років XII ст. позаджерельною версією<sup>212</sup> та, вслід за М. Пляхановою, — новішою легендою. Як відзначалося, дослідниця до-

<sup>203</sup> Воронин 1961. С. 121; Воронин 1965. С. 190—208.

<sup>204</sup> Летопись. С. 3.

<sup>205</sup> Воронин 1961. С. 262. З цього приводу варто нагадати наведену думку Є. Голубінського щодо первісного посвячення церкви Богородиці, без конкретного свята.

<sup>206</sup> Новгородская первая летопись. Стб. 435.

<sup>207</sup> Воронин 1961. С. 262.

<sup>208</sup> Там же. С. 122.

<sup>209</sup> Там же.

<sup>210</sup> Там же.

<sup>211</sup> Воронин 1965. С. 216.

<sup>212</sup> У новітній російській літературі її повністю сприйняла О. Лосева, яка в короткому зверненні до Покрову при дослідженні найдавніших церковних календарів київської традиції пішла за М. Вороніном; Лосева. С. 107.

речно вказала, що встановлення свята Андрієві Боголюбському не приписує ще навіть літопис Боголюбського монастиря, укладений, нагадаємо, з нагоди причислення князя до святих. Авторка слушно відзначила інтерес до його особи як надто пізній "міф", наголосивши, що будувати на цій основі будь-які висновки не випадає<sup>213</sup>. Історія, заснована на автентичних свідченнях джерел, дала їй переконливі підстави для такого підсумку: "Поиски символов, институализирующих новую власть и государственность на Северо-Востоке Руси, ведутся с конца XIV в. и первоначально разворачиваются далеко от идей Покрова"<sup>214</sup>. Не буде зайвим пригадати й позицію архієпископа Сергія, який так само відкидав надто очевидну покровську легенду святого князя.

Зрештою, справа літературних джерел заслуговувала б окремого дослідження, проте новіші студії переконливо довели, що вся так щедро експлуатована новітньою російською літературою владі-мірська легенда є плодом М. Остроумова, некритично підхопленим російськими патріотично настроєними дослідниками ХХ ст.<sup>215</sup> Такий підсумок несподівано різко, як для представника російського наукового середовища, але справедливо й аргументовано сформулювала М. Плюханова: "существование и распространенность в научных, околонуучных и популярных трудах идеи, будто праздник Покрова основан Андреем Боголюбскими выражает его устремление к строительству государственности нового типа питается в основном московско-русскими патриотическими чувствами, для которых необходимо видеть начало Московского государства в ореоле великих святых деяний, общерусских по своему значению"<sup>216</sup>.

Висновок, що, всупереч стійкому новітньому літературному при звичаєнню сприймати його саме так, свято Покрову не скла-лося на владімірському ґрунті часів Андрія Боголюбського, дає відповідь на запитання, яких наука з її нерідко своєрідним розумінням методології досі "щасливо" уникала. Найголовнішим із них є очевидна відсутність слідів культу серед тогочасної владімірської іконографії. Цієї теми не знає система скульптурного оздоблення церкви Богородиці на Нерлі та пізніших споруд, які розвивають її вихідний імпульс. Пробуючи дати пояснення, Г. Вагнер стверджував: "Сама сцена Покрова богоматери не могла быть изображена, так как ее иконография на Руси еще не была разработана, в византийском же искусстве того времени она, как известно, отсутствовала"<sup>217</sup>. Абстрагуючись від неспростовно тепер доведених візантійських джерел культу та іконографії Покрову, як і ролі старокиївської традиції у їх утвердженні, до запропонованої думки не можна не привернути увагу з огляду на наступне своєрідне її положення. Г. Вагнер належить до тих дослідників, що прийняли владімірську версію походження й утвердження Покрову з Владіміра від часів Андрія Боголюбського. Чому ж тоді за наявності

<sup>213</sup> Плюханова. С. 55.

<sup>214</sup> Там же. С. 38.

<sup>215</sup> Там же. С. 52–59.

<sup>216</sup> Там же. С. 59.

<sup>217</sup> Вагнер 1969. С. 130 (у цитаті збережено правопис оригіналу).

культу іконографія не мала бути розроблена? Чому ця "центральна", як намагалися твердити окремі автори<sup>218</sup>, ідея владимірських ідеологів так і не потрапила на стіни місцевих храмів? Чому гаданий так важливий здобуток тамтешнього духовного середовища 1160-х років, до того ж, на початок XV ст. уже нібито "забувся"<sup>219</sup>, утім також в іконографії?

Очевидно, відповідь на всі ці (й інші можливі аналогічні) запитання зводиться до того, що ідея опіки Богородиці хоча й була відомою на владимірському ґрунті вже за часів Андрія Боголюбського, тоді ще не вилилася у поширений однозначно пізніше культ власне Покрову. Тобто, насправді сам він мав викристалізуватися лише після того, як амбітний князь уже покинув Київ. Цей висновок пропонує важливу, єдину поряд із гаданим часом появи у місті ікони Богородиці Пирогощії, віху до хронології початкового київського періоду побутування ідеї. Звідси є підстави закладати її остаточне формування вже тільки упродовж другої половини XII ст.

Джерела не дають відповіді на запитання коли саме старокиївську традицію візантійського походження мало перейняти церковне життя Владимира. Пластина Суздальських врат доводить, що ще справді в XII ст., але, цілком очевидно, — поза середовищем князя Андрія Боголюбського, тобто вже після його смерті. Не може бути використана як аргумент і Боголюбська ікона. Не відомо чи пізня традиція її історії справді відповідає дійсності: перевірити версію новішого зацікавленого викладу монастирського літопису не вдається. Поширення найдавнішої київської пропозиції покровської іконографії на темтещиньому ґрунті насамперед підтверджує Боголюбська ікона, а крім неї — ще також рельєф Богоматері з "Моління" Георгіївської соборної церкви Юр'єва-Польського<sup>220</sup> й посередньо — зображення Марії у "Вознесінні" з того ж ансамблю<sup>221</sup>. Проте існування владимірської покровської іконографії старокиївського зразка з повним правом можна приймати лише від Суздальських врат, де збереглося найраніше зображення Покрову<sup>222</sup>. Воно не лише підтверджує факт поширення культу та іконографії, але й вказує, що сприйняття Богородиці Заступниці на теренах Владими́ро-Суздальської Русі тоді ще не вийшло поза залежність від старокиївської ікони Богородиці Пирогощії. Розповідь Києво-Печерського патерика про спорудження церков у Ростові та Суздалі на зразок новозбудованого монастирського соборного храму<sup>223</sup> дає яскраву модель того, як це могло відбуватися. Хоча, правда, висловлювалися сумніви щодо правдивості цього твердження як нібито конструкції автора відповідного тексту — суз-

<sup>218</sup> Нагадаємо як А. Овчинников писав про Покров, що це "визлюбленная тема суздальских художников": Овчинников 1970. С. 156.

<sup>219</sup> Спасский. С. 138.

<sup>220</sup> Кондаков 1915. Рис. 168.

<sup>221</sup> Валнер 1964. Табл. 23.

<sup>222</sup> В. Пуцко (Пуцко 1982. С. 366) несправедливо поправив А. Грабара коли той назвав пластину Суз-

дальських врат першим зображенням Покрову Богородиці — жодна з раніших пам'яток іконографії Богородиці Заступниці не може бути інтерпретована як "Покров", хоча фактично всі вони ілюструють цю ідею. Йшлося, однак, не про саму ідею, що на той час мала, як тепер виявляється, вже майже тисячолітню історію, а конкретну формулу іконографічної реалізації, яка справді не мала прецеденту. Тому тут А. Грабар, безперечно, цілком мав рацію.

<sup>223</sup> Абрамович 1931. С. 12.

дальського єпископа Симона<sup>224</sup>. Проте приїзд висвяченого на владі - мірського єпископа ченця Києво-Печерського монастиря та його діяльність на місцевому ґрунті надавали нову конкретну нагоду для поширення київських здобутків<sup>225</sup>. Очевидно, перед кінцем XII ст. сталася певна етапна подія, наслідком якої було надання старокиївському культіві Богородиці Заступниці нового значення через перетворення його на культ Покрову Богородиці, засвідчений написом на



"Покров Богородиці". Пластина Суздальських врат.

пластині врат. Доказом змін є також уже відзначене поновлення боголюбської ікони з доданням погруддя Христа.

Центральною — і єдиною — автентичною пам'яткою цього етапу виявляється виконана в техніці наведення золотом пластина Суздальських врат. Вони не мають певного датування. Останнім часом, як зазначалося, з'явилася обґрунтована пропозиція щодо їх родоvodu ще з перед кінця XII ст. Генетична основа найдавнішого зображення Покрову, виражена в його походженні від іконографії Богородиці Заступниці, виявляється цілком виразно. Відмінність визначила насамперед присутність ангелів, що ніби нав'язує до згаданого зображення Марії на чолі походу праведників із церкви святого Дмитрія у Салоніках — очевидний слід відкликання до давніх взірців. Чотири ангели супроводу настільки нагадують ангелів "Вознесіння" Георгіївської соборної церкви у Юр'єві-Польському, що взаємозв'язок між ними безсумнівний. Заслугове уваги й аналогічність їхньої функції: вони вказують на Христа, але, на відміну від звичної схеми Вознесіння, пози значно динамічніші. Присутність ангелів, безперечно, визначила їхню роль супутників Марії. Проте не цілком зрозуміла суть наявності їх у композиції, традиційно обмеженій постатями Богородиці та Христа. Не може не привернути уваги й збільшення кількості ангелів супроти звичної для Вознесіння, як і богородичної іконографії, пари.

<sup>224</sup> Словарь 1980. С. 393.

<sup>225</sup> Про нього див.: Словарь 1980. С. 293–296.

Версія Н. Кондакова нібито ангели підтримують над Богородицею мафорій<sup>226</sup> неприйнятна, оскільки вони не дотикаються до зображеної над ними тканини. Під нею, звичайно, немає підстав вбачати конкретний мафорій Богородиці<sup>227</sup>, тиражуючи популярну "реалістичну", але часткову на якнайширшому історичному тлі богородичної традиції версію про безпосередній зв'язок теми Покрову з культом реліквій Богородиці. Можна ствердити хіба уособлення опіки-покровительства, той покров милості Богородиці, про який йдеться у тексті третьої стихіри на великій вечірні з XIV ст.<sup>228</sup> Це дуже добре розумів уже Н. Кондаков<sup>229</sup>. Тоді роль ангелів суздальської пластини співвідноситься з їхньою функцією при видінні святого Андрія Юродивого. Проте ця аналогія надто далека щоби дати підставу для висновку про конкретний зв'язок найдавнішого зображення Покрову з об'явленням, яке згодом стало одним зі складових елементів іконографії як "історичний" доказ опіки Богородиці, на чому виразно наголосив текст Прологу. Пластина суздальських врат не так підтверджує цей зв'язок, як доводить цілком інше основне джерело – візантійського походження зображення Богородиці Заступниці старокиївської редакції. Що ж до групи ангелів, то мистецька практика східнохристиянського Середньовіччя переконливо показує за ними конкретний зразок. Відсутність цього мотиву надалі свідчить про заникання відповідної лінії та очевидне давніше його походження. Тому ангелів варто розглядати насамперед доказом недооцінених ранніх відкликань найдавнішої покровської іконографії, які лише останнім часом починають привертати увагу (див. далі).

Найстарший відомий "Покров" не просто вказує на візантійський родовід та підтверджує його. Як уже зазначалося, пластина найперше дає підстави для висновку про еволюцію ранньої покровської ідеї в межах старокиївського культу Богородиці Заступниці, хоча від себе й окреслює новий етап його розвитку. Це виявлено не лише через символічне відтворення полотнища як додаткового елемента давньої формули (нового лише для неї самої, звичайно), але й залучення сцени до ширшого богородичного циклу<sup>230</sup>, що ніби прирівняло її до найважливіших богородичних свят, щонайменше співставило з ними. Мабуть, тут теж варто вбачати варті уваги вияви тогочасної церковної практики, оскільки аналогічний контекст згодом виступить ще також у Пскові в XIV ст. та Перемишлі – XVI ст. (див. далі). Зазначене зіставлення не можна не сприймати ствердженням винятково високої позиції молодого "невізантійського" культу. За ним, цілком очевидно, стоять й істотні зміни в історії Покрову. Їх вдається співвіднести хіба із задокументованим Галицько-Волинським літописом повторенням у Володимирі за часів князя Володимира Васильовича (1269–1288) ранішого київського посвячення міста й люду під опіку Богородиці. Зрештою, новіші дослідження доводять тогочасну активіза-

<sup>226</sup> Кондаков 1915. С. 97.

<sup>227</sup> До Богородиці цю тканину віднесено: Косів, С. 42–43.

<sup>228</sup> Сергий, архиеп. 1898. С. 65.

<sup>229</sup> Кондаков 1915. С. 102.

<sup>230</sup> Овчинников 1970а. С. 150–151.

цію ідеї Покрову не лише на Волині, але й у перемишльському середовищі. Як видається, є усі підстави говорити й про конкретні мистецькі свідчення цього процесу (див. далі).

Від XIII ст. вціліло досить небагато вказівок на поширення культу та іконографії Покрову. Проте не можна не підкреслити, що святці вперше фіксують цей празник саме в другій половині XIII ст.<sup>231</sup> Однак ще на початку століття свято внесено до місяцеслову ростовського Євангелія (ДІМ)<sup>232</sup>, а Сказання — тогочасного ж новгородського Прологу (РНБ)<sup>233</sup>. Правда, серед ранніх церковних календарів його відзначають ще тільки західноукраїнське Полікарпове Євангеліє 1307 р., короткий місяцеслов якого включає лише найважливіші церковні свята, та місяцеслов XIII—XIV століть Галицького Євангелія 1144 р. (обоє — ДІМ)<sup>234</sup>. До них слід додати також місяцеслов сербського Євангелія третьої чверті XIII ст. (ВАБ)<sup>235</sup>. Поява в ньому київського церковного свята служить ще одним істотним доказом сербсько-українських зв'язків княжої доби<sup>236</sup>. Від кінця століття походять також перші збережені винятково на російському ґрунті згадки й про посвячення поодиноких церков<sup>237</sup>. Перед 1296 р. вже існував Покровський монастир "на Волоку"<sup>238</sup>. 1305 р. збудована Покровська надвратна церква у Новгороді<sup>239</sup>, 1310 р. — кам'яна церква Покрову серед його парафіяльних храмів<sup>240</sup>. До цих фактів варто долучити єдину, до того ж — посередню й підтверджену лише пізнім переказом згадку про надання холмському соборові села Покровка, яке здійснив князь Лев Данилович (1264—1301) (докладніше див. далі). Перелічені відомості вказують на початок інтенсивного розвитку культу та іконографії щонайпізніше з-перед кінця XIII ст. Варто пригадати й виконане, за реставраційним висновком, власне тоді відновлення Боголюбської ікони, внаслідок якого з'явилася півпостать Христа. Може, воно є свідченням продовження іконографічної традиції пластини Суздальських врат? Цьому нібито мала суперечити фреска із зображенням Покрову псковського Снітогорського монастиря<sup>241</sup>. Проте ця композиція не заперечує можливості появи перед початком XIV ст. й інших версій схеми. Зрештою, саме такий шлях еволюції доводять усі найраніші зразки теми в мистецтві як Росії, так і України та їх пізніші відображення. Цілком очевидно, що ті зміни, які східнохристиянська іконографія переживала з утвердженням ранньопалеолігівської традиції, накладені на піднесення релігійної мистецької культури в державі Романовичів (для Києва цей "темний" період, як переконують хоча б тексти Києво-Печерського патерика, теж не став безплідним), не могли не мати наслідків і в

<sup>231</sup> Голубинский. С. 404.

<sup>232</sup> Лосева. С. 108.

<sup>233</sup> Абрамович 1907. С. 203.

<sup>234</sup> Лосева. С. 167.

<sup>235</sup> Там же. С. 108.

<sup>236</sup> В українській літературі увагу до них привернуто: Мошин. С. 98. О. Лосева побачила в сербській згадці про Покров свідчення лише "о непосредственных связях Владимиро-Суздальской Руси с Сербией при Всево-

лоде Большое Гнездо или его сыновьях": Лосева. С. 108.

<sup>237</sup> Нерідко повторюване побіжне твердження Н. Кондакова (Кондаков 1915. С. 93) про поширення церков, посвячених Покрову Богородиці, вже у Києві в XII ст. джерелами не підтверджується.

<sup>238</sup> Щепкина, Протасьева, Кослюхина, Гольштенко. С. 160.

<sup>239</sup> Новгородская четвертая летопись. С. 46.

<sup>240</sup> Там же. С. 47.

<sup>241</sup> Лазарев 1970. С. 160 (ил. на стр. 162).

цьому її аспекті. Одним із них стало, зокрема, пізніше очевидне як би накладення Покрову на Акафіст. Поширення останнього від XIV ст.<sup>242</sup>, як видається, допомагає з'ясувати глибшу причину того, чому а к у рат відтоді починається засвідчений збереженими насамперед на теренах Росії зразками інтенсивний розвиток самої теми<sup>243</sup>. Для втілення цієї версії іконографія київського родоvodu взірця пластини Суздальських врат за умов активної розбудови іконної схеми в тогочасному релігійному малярстві надавалася, звичайно, менше. Власне тому з новим етапом богородичної традиції, мабуть, й опрацьовано актуальну версію, яка увібрала окремі аспекти та іконографічні знахідки богородичного культу, й вироблено величаву формулу об'явлення Оранти на тлі храму (його вітварної частини). При цьому перекладене ще в XII ст. Життя святого Андрія Юродивого, попри ніби однозначну декларацію початкових рядків відповідного тексту Прологу, фактично відіграло роль лише зовнішнього приводу, оскільки іконографія мало йшла за його вимовою. Винятковий приклад унікальної амплітуди пошуків дає вже найдавніша західноукраїнська ікона з єдиним віднотованим прямим зверненням до теми Воплочення, де, попри одинокє долучення основоположної ідеї християнства, постать Богородиці, зрештою, теж вирішена за канонем нової, молодшої редакції. Головні особливості схеми виражені в ній уже достатньо послідовно (див. далі). Присутність святого Андрія Юродивого вказує, що на цьому етапі його видіння також ставало нормою. Водночас воно так само ще не набуло звичного для пізніших часів значення, як і вираження, засвідченого більшістю відомих ікон, а тим очевидніше — не виступило домінуючим і навіть єдиним "приводом" як у тексті Прологу. Зрештою, до цього не дійшло ніколи, що дає рідкісне, коли навіть не унікальне для практики релігійного мистецтва, проте винятково показове промовисте розходження словесної (літературної) та малярської версій єдиної теми. Його можна пояснити лише через складний процес формування традиції, використання при цьому різних вихідних мотивів, внаслідок чого, природно, не кожен із випадково вцілілих зразків поодиноких етапів шліфування ідеї та її мистецького вираження наділений завершеною прийнятою згодом формою. Найкращою ілюстрацією такого положення є найдавніший західноукраїнський "Покров". А з текстом Прологу відбулося, найправдоподібніше, щось на зразок тієї своєрідної метаморфози, яка судилася написаній для "високодостойного Теофіла" розповіді святого Луки, що стала одним із чотирьох канонічних Євангелій.

Повертаючись до проблеми часу складення розвинутої редакції Покрову Богородиці, яка репрезентувала наступний після старокіївського етап її історичного розвитку, необхідно відзначити, що попри очевидне використання у ній конкретних елементів репертуару XIII ст., це могло статися не лише тоді, але й пізніше — уже в XIV ст. До такого висновку схиляє досвід вив-

<sup>242</sup> Таке датування поширення іконографії Акафісту вказано ще: Кондаков 1915. С. 385. Пор.: Громова. С. 9–10.

<sup>243</sup> Ідея гімну на честь Богородиці як головної теми Покрову, але лише щодо суздальської редакції, висловлена: Овчинников 1970. С. 162.

чення найдавніших напластунів "новгородської" іконографії та "суздальської" й рихвалдської ікон (див. далі). Зокрема, "суздальська" версія, здається, майже буквально ілюструє влахернське видіння. Правда, його відтворено не в інтер'єрі як належалося за текстом та з очевидним відходом від докладної вимови самої розповіді — до цього окремими деталями, назагал, ближча "новгородська" редакція, а на тлі святині, до якої додано ротонду, збудовану для мафорію Богородиці<sup>24</sup>. Зрештою, таке нібито перенесення відповідало звичному східнохристиянському канону сцени в інтер'єрі — його класична спадщина незмінно трактує їх саме на такий спосіб. Цим до реалістичної основи додавалися незмінні для східнохристиянського світосприйняття елементи символічного трактування конкретної події, її ширшого теологічного, а тому — неодмінно позареалістичного, "незаземленого" осмислення та сприйняття. Єдиним моментом з-поза історичної основи Життя святого Андрія Юродивого в іконі виявляється зображення святого Романа Сладкопівця на амвоні. Воно вказує, що вже на цій ранній стадії, навіть пропонуючи нібито досить докладну ілюстрацію опису видіння у Влахернському храмі, інтерпретація сюжету водночас виходила на обов'язковий для традиції ширший контекст богородичного культу. Нав'язуючи через постать святого Романа Сладкопівця до послідовно розробленого від XIV ст. Акафісту, іконографія й тут нехтувала класичним принципом єдності, якого, виявляється, немає в жодному зі знаних прикладів теми.

Викладені вступні міркування вказують на багатоплановий процес формування іконографії Покрову від самих початків її еволюції та постійне звернення до якнайширшого репертуару богородичної тематики. Ці попередні висновки підтверджує й аналіз "новгородської" композиції. За нових умов, природно, переосмислювалася та неодмінно повинна була відійти до історії з усім сталим комплексом її внутрішніх прикмет початкова старокиївська редакція, виведена безпосередньо від візантійської іконографії Богородиці Заступниці й через те заснована на її надбаннях. Відмову від неї диктувало не лише й не насамперед фактичне походження з-поза внутрішнього давньокиївського культурно-історичного контексту. Визначальним виявилось те, що тема Богородиці Заступниці в такій її версії об'єктивно стала продуктом значно ранішої релігійної культури — з-поза власного історичного контексту пізньовізантійської доби. Саме тому в мистецтві Палеологів вона виразніше не виявилася, що й окреслило ширший контекст новіших українських звернень до образу Богородиці Заступниці. Ікони Покрову лише повторювали його історичний вихідний момент — графічну формулу старокиївської "Пирогощі" як елемент своєї "рідної", проте теж уже достатньо віддаленої традиції. Наступний оригінальний приклад зберіг "Покров" із церкви в Рихвалді, а за ним — зразки вже тільки нового релігійного ма-



лярства XVII ст. Немало дальших, у контексті розвитку мистецького процесу неминуче ще більше опосередкованих звернень пропонує й наступне століття. Цей вочевидь привнесений і навіть "привласнений" елемент іконографії фактично спрацював за тією ж знаною моделлю, відповідно до якої в основу широкого напрямку староукраїнського церковного мурованого будівництва лягла Успенська соборна церква Печерського монастиря, постала зусиллями спроваджених візантійських майстрів. У колі власної традиції графічна формула імпортованої старокиївської ікони Богородиці Пирогошої надалі стала своєю, суто старокиївською й тому для прямих спадкоємців традиції — безсумнівно власною, питома українською й власне як така збереглася й була продовжена найперше на українському ґрунті.

Як зазначалося, ще А. Грабар слушно підкреслив складність мистецького вираження ідеї Покрову<sup>245</sup>, однак завдання з'ясувати саме явище перед ним не постало. Не торкалися цього питання й інші дослідники, які розвивали свій російський, тепер усе більше виявляється, — найперше патріотично-пропагандистський погляд, нерідко культивованій цілком свідомо, зі щирим переконанням, хоча, на тлі еволюції традиції, — насамперед однозначно поверховий. Вирішення проблеми пропонує щойно осмислення теми через ідею уславлення Богородиці<sup>246</sup>. Воно давало змогу рішуче відійти від неодмінних за канonom іконописання східнохристиянського кола вузькоісторичних реалій, що їх вимагала достатньо скромна на якнайширшому тлі богородичного культу тема видіння святого Андрія Юродивого як конкретна подія, й вільніше вибирати окремі мотиви в обширному репертуарі богородичної спадщини східного християнства. Саме звідси, зрештою, поодинокі варіанти з доробку українського та російського релігійного малярства, попри чительну спільну основу, вочевидь вельми істотно відходили один від одного. Власне звідси й поставала нібито нездоланна перешкода для дослідників, які намагалися зрозуміти нерідко настільки відмінні поодинокі зразки найперше і винятково тільки через сам контекст історичного влахернського об'явлення. Найвідвертішою щодо цього виявилася знову ж таки М. Плюханова, у міркуваннях якої акцентована "сильная, самостоятельная, никак не возводимая к Суздалю новгородская иконографическая традиция Покрова"<sup>247</sup>. Ще раніше Є. Медведєва з цього приводу навіть писала: "Новгородский тип как будто нарочно игнорирует связь Покрова с Владимиром-Суздальской Русью"<sup>248</sup>. Обидві вони не знали найстаршої ікони західноукраїнського походження, яка, окрім зображення святого Андрія Юродивого та його учня й ангелів з полотнищем, ніби не має зовсім нічого спільного

<sup>245</sup> Grabar 1976. P. 156.

<sup>246</sup> "Гимн на честь Богоматері" як основну ідею суздальської іконографії Покрову Богородиці подав ще А. Овчинников: Овчинников 1970. С. 162. Проте його висновок засно-

вувався винятково на новітній суздальській іконі й був сформований на знанні "вузькопатріотичний" ідеї місцевої автохтонності — до проблеми можливого ширшого контексту явища автор не вдавався зовсім.

<sup>247</sup> Плюханова. С. 59.

<sup>248</sup> Цит. за: Плюханова. С. 59.

як зі "суздальською" так і "новгородською" редакціями, тобто так само теж їх найочевидніше "нарочно игнорирует". Це ще більше ускладнювало й без того непростий для російської науки урбленний патріотичний погляд стосовно становлення іконографії нібито винятково на суздальській основі. Додавала свої не менш істотні акценти й дружно переочена новіша західноукраїнська ікона перемишльської школи з церкви в Рихвалді. На перший погляд завдяки використанню мотиву аркади вона видається мовби не позбавленою "історичного новгородського" елемента, проте уважніше вивчення показує тут лише подібність окремих деталей, за якою вловлюється зовсім інший характер взаємозв'язку. А ротонда за Богородицею водночас ще й однозначно відкликається до одного з центральних елементів "суздальської" редакції старшого "місцевого" зразка. Цей висновок не менше стосується також єдиної досі волинської середньовічної ікони та інших щойно останнім часом відкритих та впроваджених до наукового обігу західноукраїнських прикладів XVI ст.

Перегляд і послідовне зіставлення на якнайширшому тлі усього комплексу східнохристиянського релігійного досвіду збережених на українському ґрунті з-перед кінця XVI ст. пам'яток приводить до несподіваного висновку, що подібно до "суздальського" та "новгородського" варіантів, їх так само тісніше здатні поєднати хіба лише поодинокі конкретні мотиви реалізованих схем. Тому українська іконографія Покрову, що дотепер не привертала уваги дослідників як окреме самостійне історичне явище й у загальному контексті теми в кращому випадку незмінно з'являлася принагідно при побіжних оглядах, зроблених, до того ж, з опущенням більшості доступного матеріалу, повинна стати об'єктом скрупульозного всебічного самостійного дослідження. Докладніше осмислення поодиноких зразків української спадщини перекоонує, що вона виявляється унікальним, досі навіть так і не зауваженим (цілеспрямовано "не побаченим") й зовсім не використаним цінним джерелом для всебічного розроблення відкритого ще перед кінцем XIX ст., проте дотепер фактично систематично ігнорованого історичного старокиївського родоуду теми Покрову в українській та російській релігійних культурах.

Вивчення українських напрацювань перекоонує, що вони послідовно розвивали стійкий комплекс внутрішніх особливостей найдавніших пластів іконографії як надбання своєї власної традиції, тому уберегли окремі істотні свідчення поодиноких особливостей її еволюції — втім також найдавнішого періоду — значно ближчими до їхнього історичного контексту. Завдяки цьому саме український матеріал доніс не тільки найважливіший, але й визначальний підбір конкретних переказів про походження та еволюцію Покрову. Тому, цілком природно, лише через нього вдається з'ясувати справжню суть цього виняткового у ретельно розбудованій системі якнайширшої богородичної традиції явища світу східного християнства. Усі безперечні, хоча

досі все ж не визнані, стали "не-вдачі" літератури, що, попри очевидні чималі зусилля уже декількох поколінь учених, дотепер так і не спромоглася вийти на шлях всебічної наукової інтерпретації Покрову, встановлення історичних джерел та найважливіших закономірностей еволюції самої традиції, виводяться насамперед власне від впертого систематичного "недобачування" старокиївського історичного початку і водночас – його ширшого візантійського контексту, послідовного, іноді навіть (є всі підстави ствердити) послідовного свідомого нехтування усією стійкою вимовою сукупності київських аргументів. Тому планомірне вивчення найглибшої культурно-історичної основи, усього фонду пам'яток українського походження з їх безперечним природним старокиївським родоводом постає першочерговим завданням не лише студій над Покровом. Відповідний не використаний комплекс відомостей є фундаментального значення матеріалом для виявлення як найширшої природи та генези іконографії Покрову – окремого самобутнього явища релігійного мистецького життя східнохристиянського культурно-історичного кола у його варіанті, закоріненому, опрацьованому й утвердженому на старокиївському ґрунті та найдокладніше розробленому в пізнішій українській мистецькій традиції як безпосередній прямий спадкоємниці найдавнішого київського досвіду.



**НАЙДАВНІША  
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ІКОНА  
ПОКРОВУ – ІЛЮСТРАЦІЯ  
ДВОХ ВИДІНЬ СВЯТОГО  
АНДРІЯ ЮРОДИВОГО**

**II**

Види блженый анрси мѹ жа сѣда, велми красна въ стѣи бжии софии съ множествомъ пришедша, держаще врьбие и хрестыца, молниино блискание имѹюще, и полаху пѣ краснѹ, другъ же друга честаще мимоидохѹ, како къ амвонѹ идѹще, сѣдѹи же онѹ держаще г҃сли и г҃дѹше, пропѣвала поющимъ, какоже огласившосѹ блженомѹ велми и оукрашившосѹ видинимъ, иъзигратисѹ и рещи, "помѹни г҃и, двѹда и всѹ кротости его, и слышали есмь госпожю г҃домолитвеницю, да обрѣлѣ ю есмь и подобнѹ софию краснѹ".

и како се г҃ше, нѣции премѹдри съще тѹ, глахѹ к немѹ, "како, похабѣ, како осе ни сего еси исправилъ, таже есть ли въ псалтыри г҃жа мѹтвеница написана въ стисѣхъ, да что есть, еже то г҃ши".

речъ к нимъ стѹи, "домъ и домъ бни покои, а иже се есть реклѣ, како ти г҃детъ въ г҃сли, а бысте видили".

се они слышавше, невѣдѹще помродаша, смѹющесѹ, се г҃ше, видивъ двѹда с прѹркы, пришедша тамо, "вижѣ", рече "г҃не давиде, въ дрѹвденнихъ родѣхъ, стоже еси глалѣ, "дондеже обрѣщю мѣсто г҃ви и село бѹ инаковлю, покои и жилище", въ первыхъ молящююсѹ за ны великѹю влѹцю, потомъ сию великѹю бию црквѣ, домъ бо бни есть она и домъ си какоже есмь часѣ поють мысленна пог҃дснна, да бысте видили".

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑ



1132

Дослідження початків культу та іконографії Покрову Богородиці на старокиївському ґрунті показало цілеспрямовані багатопланові зусилля місцевого середовища над їх опрацюванням й розбудову розробленої за часів Ярослава Мудрого на основі константинопольської традиції VI ст. ідеї опіки Богородиці над князем та його державою. Постає ще на початках київського християнства, спільна для тогочасного візантійського світу тема конкретизувалася, поступово набуваючи рис, за якими кристалізувалися її місцеві історичні ознаки. Київський богородичний культ, сформувавшись у княжому оточенні на самому заранні місцевого християнства в першій половині XI ст., від останніх його десятиліть отримав своєрідне продовження у середовищі Києво-Печерського монастиря, що переживав тоді період високого духовного піднесення<sup>1</sup>. Від середини XII ст. склався третій — міський — осередок шанування Богородиці. Відтоді воно стало зосереджуватися також навколо візантійської ікони Богородиці Заступниці (грецьк.: Пирогошці) у соборній церкві на Подолі й саме це наймолодше відгалуження набрало особливого значення в українській духовній традиції.

<sup>1</sup> Його найважливішим свідченням є збережені в редакції початку XIII ст. монастирські перекази про походження та оздоблення Успенської соборної церкви, постанці за інспірації та безпосередньої участі Богородиці: Абрамович 1931. С. 5–7.



Не підлягає сумніву, що цей процес мав отримати належне мистецьке відображення. Однак втрата місцевої малярської спадщини від середини XII ст. — періоду після завершення ансамблю фресок Кирилівської церкви — позбавляє прямих автентичних свідчень про нього. Комплекс кирилівських фресок пропонує образ Богородиці Заступниці як парний до Христа в медальйоні нартексу<sup>2</sup>, так і композиції південного вітваря "Святі Кирило та Афанасій Александрійські перед Богородицею"<sup>3</sup>. У першому випадку це, як відзначалося, традиційний варіант Агіосорітісси, тоді як фреска вітваря стосує формулу Оранти. Так, наскільки відомо, вперше на старокиївському ґрунті зустрілися обидві версії трактування, які згодом продовжила іконографія Покрову. Як зазначалося, масовим мистецьким переказом тієї пори залишились лише відтворення Богородиці Пирогощої на енкалпіонах.

Поза їх колом одинокою автентичною пам'яткою відповідного етапу побутування традиції є пластина з "Покровом" із зображенням Богородиці редакції шанованої ікони києво-подільського храму, збережена в комплексі Суздальських врат. Як і Боголюбський образ, вона доводить поширення культу Покрову й у суздальському середовищі, що, зрештою, органічно вписується поміж знаними фактами суздальського копіювання Києва за часів князя Андрія Боголюбського. Загальновідомий перебіг подій переконує, що саме так було започатковано піднесення Суздаля.

Перелічені приклади окреслюють засновану на формулі шанованої ікони києво-подільської церкви найдавнішу схему Покрову як добре знану на території тодішньої Київської митрополії. Це доводять не лише поодинокі зразки різного походження, але й пізніші наслідування при трактуванні Богородиці, втім також уже Нового часу.

На такому історичному тлі мало б видатися щонайменше несподіваним, що традиція Покрову вже тоді розвивалася не лише в руслі, визначеному найдавнішою київською ідеологією та іконографією XI—XII століть. Проте вона зовсім не замикалася на здобутках, утверджених у середовищі після середини XII ст.

До такого ніби несподіваного на ранньому київському тлі висновку провадить найдавніша пам'ятка західноукраїнського походження, що показує набагато ширший характер і зміст культу Покрову та його іконографії. Доводиться визнати: уже на досить ранньому етапі — не пізніше середини XIII ст. (датування обґрунтовує подальший виклад) тема Покрову розроблялася не лише згідно з напрямом, заданим іконою Богородиці Пирогощої. Вона мала принаймні ще одну відмінну, навіть значно глибшу, виняткову пропозицію реалізації, яка з усією очевидністю показує наступне, пізніше осмислення ідеї опіки Богородиці.

<sup>2</sup> На значення унікальної кирилівської композиції як репліки зафіксовано у розповіді життя святої Марії Єгипетської єрусалимської ікони не пізніше як другої половини V ст., згодом перевезеної до Кон-

стантинополя і вміщеної ліворуч від імператорського входу до константинопольського Софійського собору, коротко вказано: *Александрович* 1999. С. 65, 68.

<sup>3</sup> Репродукцію див.: *Марголіна, Ульяновський*. С. 132.

Нині ті часи характеризує насамперед майже повна втрата релігійного малярства. Ситуацію поглиблює невивченість як самого мистецького доробку (окрім опрацьованої насамперед зусиллями російських дослідників — із неминучим для них зацікавленням підходом — старокиївської спадщини), так і відображення осягнень епохи творчими надбаннями пізніших майстрів. Через актуальний стан наукових студій, історично обумовлений перебігом подій в Україні упродовж останніх трьох століть, цей цікавий сам по собі й винятково важливий на тлі цілісного процесу еволюції національної духовної традиції аспект української релігійної іконографії перебуває у все ще не пережитому стані попереднього відкриття. Правду кажучи — взагалі знаходиться ще перед ним. Зрештою, так своєрідне з наукового огляду "відкриття" яскраво відображає показові тенденції актуального становища як власне української науки, так і водночас якнайширшого процесу досліджень середньовічної релігійної культури східнохристиянського (і, звичайно, не лише цього) кола.

До висновку про можливий глибший, ніж уявлялося досі, зміст іконографії Покрову вже на ранньому етапі її еволюції схилив аналіз унікальної за структурою та складовими компонентами найдавнішої західноукраїнської ікони<sup>4</sup>. Її конкретне походження не зафіксовано: відомо лише про надходження з території Західної України. Це наперед звужує можливості окремих аспектів інтерпретації. Проте новіші студії над спадщиною теми Покрову та поглиблене вивчення самого київського зразка, як і віднайдених досі ремінісценцій його схеми на перемишльському ґрунті, істотно применшують неминуче ускладнення, постає через відсутність справжнього походження.

З історії ікони нині достовірним є лише те, що Данило Щербаківський 1915 р. вивіз її з території, зайнятої тоді російськими військами австрійської Галичини. Як свідчить його запис на звороті дошки, конкретного населеного пункту він не віднотував і на час появи зазначеного напису вже не пам'ятав. Тому можливість ідентифікувати храм та місцевість, мабуть, втрачена назавжди. Знаний збирач і дослідник українського мистецтва придбав тоді для київського музею декілька зразків релігійного малярства в околицях Калуша на території нинішньої Івано-Франківщини, поблизу Львова та на Яворівщині<sup>5</sup>. З огляду на географію найдавніших вцілілих у регіоні пам'яток, до яких київський "Покров" входить однією з перших позицій, привертають увагу насамперед сільські місцевості, розташовані на території історичної Перемишльської єпархії на Яворівщині (Львівська область). Із церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові до Києва потрапили "Апостоли Петро і Павло" другої половини XV ст.<sup>6</sup> та "Спас у

<sup>4</sup> НХМ України, И-14, дерево, темпера 79,5х47. Висловлюю щирі подяки завідувачці відділу давнього мистецтва НХМ України Галині Беліковій за можливість докладного візуального вивчення пам'ятки.

<sup>5</sup> Їх найповнішу публікацію див.: Шедєври. № 2, 5, 7–9, 12–14, 17–20

(з ранішою літературою). Пор.: Національний художній музей. № 5–6, 7–14, 16, 21; Український іконопис. № 2, 4, 6–9, 10–19, 21, 23–25.

<sup>6</sup> Свенціцька 1967. С. 243 (іл.), 244; Откович. С. 11 (іл.), 23; Коць-Григорчук 1998. С. 605; Шедєври. С. 10. Іл. 7; Національний художній музей. № 6; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 136–139; Український іконопис. № 4.

славі" першої половини XVI ст.<sup>7</sup> До них слід додати також "Воскресіння" кінця XVI ст. з церкви Зішестя Святого Духа в Немирові (раніша література помилково вказувала на надходження з церкви в Раві Руській)<sup>8</sup>. Як зазначалося, новіші дослідження дали змогу ідентифікувати відкриття певних елементів найдавнішого західноукраїнського "Покрову" в окремих збережених на теренах Перемишльської єпархії пізніх зразках, насамперед XVII ст. Це неспростовно доводить тривале користання з поширених на місцевому ґрунті невідомих взірців, найранішим прикладом яких і є образ київського музею. Завдяки цьому, як побачимо, його вдається переконливо вписати до зовсім конкретного історичного періоду, а навіть середовища.

Хоча ікона віднайдена ще 1915 р., її опубліковано лише рівно через півстоліття<sup>9</sup>. Впроваджуючи до наукового обігу щойно розкрити з-під пізніших перемалювань первісну композицію<sup>10</sup>, Л. Міляєва характеризувала її як виняткову й таку, що посідає особливе місце в іконографії. Найважливішу прикмету закономірно пропонувало фронтальне зображення Богородиці Оранти на троні з Емануїлом на лоні<sup>11</sup>. Серед російських зразків теми, до яких насамперед апелювала київська авторка, як і знаних на той час українських, таке трактування не зустрічалося, тому не могло не викликати закономірного здивування. Л. Міляєва навіть зізналася: "если бы не надписи на фоне, более поздняя, XV—XVI вв. "покровъ ПРСТА БЦА" (sic!) и ранняя XIII в., обнаруженная в ходе расчистки, "покровы СТѢ БА" (sic!) можно было бы даже сомневаться при первом взгляде на икону — "Покров" ли это"<sup>12</sup>. Короткий опис нижньої частини дошки вказує "групи святителів (? — В. А.), среди них Андрей Юродивый и Епифаний"<sup>13</sup>. Аналізуючи іконографію, дослідниця з-поміж деталей, які інтерпретувалися неоднозначно, привернула увагу до тла постаті Богородиці: "Фигура Богоматери под покровом на багряном фоне вписана в голубое полукружие, удлинненное книзу. Предельно упрощенный рисунок иконы затрудняет расшифровку этой детали композиции. Трудно понять, означает ли она решенный крайне схематично киворий, или же таким образом мастер хотел передать углубление апсиды, в которой находилась Богоматерь. Во всяком случае создается определенное впечатление, что покров отделен от условной стены интерьера"<sup>14</sup>. Конкретизуючи опис лівої сторони, Л. Міляєва побачила уже не одну з груп "святителів", а "два священнослужителя"<sup>15</sup>. Стихар одного з них немов відсилав

<sup>7</sup> Шедеври. № 5; Національний художній музей. № 5; Гелітович 2005а. С. 5. Іл. 3; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 102—103, 104 (іл.); Український іконопис. № 7. У новішій літературі, всупереч усьому комплексові стійких стилістичних ознак, її відносять ще до XV ст. Зокрема, таке датування подали: Гелітович 2005а. С. 5; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 104 (кінець XV ст.); Український іконопис. № 7 (друга половина XV ст.).

<sup>8</sup> Шедеври. № 17; Національний художній музей. № 16; Український іконопис. № 21.

<sup>9</sup> Міляєва 1965. С. 249—258.

<sup>10</sup> Розкриття провів петербурзький реставратор Ніколай Перцев. Див.: Міляєва 1965. С. 251, 252; Перцев. С. 49—52.

<sup>11</sup> Міляєва 1965. С. 251.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же (у цитаті збережено оригінальний правопис та вживання великої літери).

<sup>15</sup> Там же.

до святого Романа Сладкопівця, знаного від "суздальської" репліки другої половини XIV ст. При цьому цілком слушно наголошено, що стихар — одинокий аргумент на користь такої ідентифікації<sup>16</sup>. Аналіз колориту знищеного оригіналу підказав переконання щодо розвинутого декоративного чуття анонімного автора, а пошуки вірогідних пов'язань провадили до єдиної можливої аналогії серед тогочасних українських ікон: вона "ближе всего по колориту к свенской Богоматери, с которой... одновременна"<sup>17</sup>.

Звертаючись до місця найдавнішого західноукраїнського зразка в еволюції традиції, Л. Міляєва насамперед відзначила наявність до цього відкриття лише двох варіантів схеми — "суздальсько-московського" та "новгородського", ствердивши, що обидва "прочно вошли в русскую и украинскую иконопись"<sup>18</sup>. Дві найдавніших західноукраїнських ікони — з церкви в Рихвалді, яку ще 1929 р. опублікував І. Свенціцький, та молодша — з церкви Покрову Богородиці в Дубровиці, вперше побіжно віднотована щойно в примітці до аналізованої статті, — більшої уваги не привернули. І це — при безперечній їх оригінальності на тлі знаних "російських" варіантів, а навіть винятковості вирішення останньої. Залишилися не зауваженими й очевидні спільні елементи рихвалдського образу з обома "російськими" версіями. Авторка відзначила в київській репліці "все признаки неустоявшейся иконографии"<sup>19</sup>, започаткувавши майже канонічне їх наголошення надалі. На її думку, своєрідність укладу виходила з того, що та "вероятно, в каждом из княжеств сначала шла своим путем"<sup>20</sup>. Таке твердження підривало загальноприйнятий російський погляд стосовно походження традиції (як і, зрештою... основи самої іконографії загалом — докладніше див. далі), проте воно не отримало ні наголосу, ані відгуку.

Іншим неодмінним для пізнішої літератури положенням стало підкреслення близькості нововідкритої композиції до богородичного культу влахернського храму<sup>21</sup>. Такий висновок виводився від влахернської версії походження Покрову, яку запропонував Є. Голубінській й канонізував Н. Кондаков. Конкретною його підставою стало переконання про відображення реаліями західноукраїнської пам'ятки влахернського чуда підняття завіси над іконою Богородиці на вечірні у п'ятницю<sup>22</sup>. Сам погляд уже традиційно за літературою на відповідну тему, в основі якої лежить найперше виклад Н. Кондакова, подано плутано. Спершу стверджено, нібито чудо відбувалося з Орантою в апсиді храму<sup>23</sup>. Проте зразу ж наведено текст, за яким реліквія мала знаходитись на правій стороні передвітарної огорожі<sup>24</sup>. Показовою, однак, є не лише успадкована від попередників плутанина. Коли зазначена чудотворна ікона справді мала бути Орантою в апсиді, то логічно постає запитання як і для чого таке зображення могло закриватися завісою? Не-

<sup>16</sup> Міляєва 1965. С. 251, прим. 2.

<sup>17</sup> Там же. С. 252.

<sup>18</sup> Там же. С. 253.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 255.

<sup>22</sup> Кондаков. 1915. С. 57–59.

<sup>23</sup> Міляєва 1965. С. 256.

<sup>24</sup> Там же.

зрозуміло також, яким чином такі реалії константинопольського чуда можуть стосуватися Богородиці київського "Покрову", зображеної Орантою на троні. Отже, навіть поверховий розгляд "популярної" версії переконує, що звернення до неї продиктували окремі особливості тамтешнього богородичного культу, сліди якого вбачалися в іконі. Проте залежність західноукраїнської пам'ятки саме від нього конкретно ніколи не розглядали, а рїогі приймаючи за очевидний факт. Нібито наявна "влахернська" завіса насправді має далеко не однозначне вираження. Навіть сама присутність мотиву власне завіси дискусійна, оскільки реалії "Покрову" послідовно інтерпретовано не згідно з їхнім власним контекстом, а насамперед вочевидь з оглядом на влахернське чудо. Тому такий підхід також ніяк не надається для остаточних висновків. Так само побудованою винятково тільки на безпідставних і некоректних за самою природою припущеннях, виведених лише з історії галицько-візантійських стосунків, виявилася "галицька" версія родоvodu Покрову та можливість його виникнення нібито за часів князя Романа Мстиславича<sup>25</sup>, тобто не пізніше 1205 р. Відсутність будь-яких відомостей про церковні та мистецькі починання творця Галицько-Волинського князівства (як і їхні пізніші історичні паралелі) позбавляє такий погляд підстав, виводячи його поза систему наукового дослідження. Відштовхуючись насамперед від результатів реставраційного вивчення<sup>26</sup>, Л. Міляєва доволі обережно висловила щодо походження: "Поневоле приходяться думати об утраченном первоисточнике композиции, копией которого является рассматриваемая икона"<sup>27</sup>.

Зразу ж після першої публікації "Покров" впроваджено до загального контексту історії українського мистецтва<sup>28</sup>. Стислий виклад не додав нічого істотного до вже запропонованої інтерпретації, а лише коротко переказав міркування Л. Міляєвої (цей текст, мабуть, теж належить їй). Тут так само стверджено про вміщення біля ніг Богородиці (sic!) "священнослужителів", "серед них (sic!) – Андрій Юродивий з піднятою рукою і його учень Єпіфаній з розкритою книгою"<sup>29</sup>. Відзначивши унікальність зображення Богородиці з Емануїлом, авторка ще раз вдалася до влахернського культу й на цій підставі навіть запропонувала погляд на ікону як одне з найраніших його відображень у мистецькій спадщині<sup>30</sup>. Короткий аналіз завершив висновок, знову виразно спрямований проти ідеї російських коренів: "Така винятковість композиції галицької пам'ятки – досить вагома підстава для того, щоб пов'язувати походження сюжету "Покрова Богоматері" не тільки з середньоруськими, а й західними землями Русі, де він міг з'явитися незалежно від Владимиро-Суздальського князівства"<sup>31</sup>. Зрештою, це твердження тільки перифразувало думку нібито еволюція "в кождом из княжеств сначала шла своим путем". Воно вловило відмінності між поодинокими ран-

<sup>25</sup> Міляєва 1965. С. 256.

<sup>26</sup> Див.: Міляєва 1965. С. 252.

<sup>27</sup> Міляєва 1965. С. 256.

<sup>28</sup> Богусевич, Міляєва. С. 338 – 340.

<sup>29</sup> Там само. С. 340.

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Там само.

німи зразками, проте при їх поясненні нехтувало фундаментальним принципом середньовічної релігійної іконографії, яка розвивалася, звичайно, ніяк не "знизу", "стихійним" шляхом.

У короткому огляді малярства Галицько-Волинської держави як складової культурної історії князівства ікону згадав Ярослав Ісаєвич. Назагал він відштовхувався від інтерпретації Л. Міляєвої, повторив головні її положення<sup>32</sup>. Проте в декількох моментах історик відійшов від них, прийнявши, зокрема, що дугоподібний покров у руках ангелів "напоминает завесу, изображенную на иконе в константинопольском храме (sic!)". За його словами, саме знайомство з константинопольською святиною "дало толчок развитию самостоятельной иконографии Покрова, культ которого ассоциировался с идеей защиты от внешних врагов". Перефразовуючи попередницю, він також визнав: "этот культ примерно в одно и то же время развивался в разных княжествах, но иконография его различна: каждое княжество стремилось мотивировать идею избранности своего государства, особо покровительствуемого "небесной заступницей" в борьбе за независимость". Виходячи з характеру самого малярства та розвиваючи погляд про відтворення конкретного візантійського зразка, відкликаючись до обох раніших українських публікацій, Я. Ісаєвич ствердив: "Очевидно, это примитивная копия с оригинала, являющегося переработкой влахернской иконы". Відзначені стилістичні особливості підказали також важливий висновок щодо однієї з істотних прикметних особливостей тогочасної мистецької культури західноукраїнських земель: "Наличие такого рода копий свидетельствует о том, что уже в первой половине XIII в. станковая живопись стала массовым жанром; что наряду с мастерами, обслуживавшими соборы и другие главные городские храмы, было много живописцев, работавших для широкого круга заказчиков для сельских и "рядовых" городских церквей". Визнання чималого поширення відповідного малярського напряму, звичайно, сприймається безперечним перебільшенням. Проте водночас не можна не погодитись, що наявність самої такої течії найдавніша західноукраїнська ікона доводить цілком переконливо.

Водночас XII–XIII століттями її датував Святослав Гординський<sup>33</sup>, у вступі до альбому подавши як "твір галицького маляра поч. 13 ст."<sup>34</sup>. Лаконічна характеристика відзначила: "Ікона невисокої художньої вартості... Дуже можливо, що це твір якогось маляра-примітивіста, що працював у фресці, риси якої помітні в цій іконі"<sup>35</sup>. Погляд про ремінісценції фрескового малярства виявився самотнім — у літературі він ніколи більше не виникав.

Альбом українського середньовічного малярства репродукував "Покров" із датою XII–XIII століття<sup>36</sup>. Вступна стаття у короткому викладі повторила погляд Л. Міляєвої про його походження з часів князя Романа Мстиславича й ствердила "доволі точно" передачу "влахернського чуда"<sup>37</sup>. Рецензія В. Пуцка наголосила на

<sup>32</sup> Ісаєвич. С. 106.

<sup>33</sup> Гординський. С. 74. Л. 30. Пор.:

Hordynsky. S. 18.

<sup>34</sup> Гординський. С. 11.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. С. 8, 9. Табл. XV.

<sup>37</sup> Там само. С. 9.

очевидному, на його думку, генетичному зв'язку композиції, "неправомерно отнесенной здесь к XII – XIII вв.", з російськими візантизуючими іконами так званого домонгольського часу<sup>38</sup>. Що саме автор мав на увазі, підкреслюючи таку залежність, – залишилося невідомим. Ні сам він, неодноразово вдаючись згодом до західноукраїнської пам'ятки, ані ніхто інший з-поміж дослідників ніяких аналогій ніколи не вказував. Позицію дещо розкриває наступне твердження з очевидним перефразуванням та розширенням думки Л. Міляєвої: "Этот примитив XV в. явно восходит к иконографии раннего прототипа, непосредственно связанного с изображением во Влахернском храме в Константинополе, о котором можно судить по мраморным рельефам"<sup>39</sup>. Зразком при цьому подано "Воплочення" церкви Santa Maria Mater Domini у Венеції зі стоячою Богородицею. Отже, насправді йшлося лише про головний мотив Воплочення, а не, що фактично ствердив опублікований текст, – композицію загалом. Зрештою, на відміну від Л. Міляєвої, яка вбачала в іконі київського музею зображення влахернського "чуда на вечірні у п'ятницю", В. Пуцко знайшов конкретну алюзію (при цьому цілком очевидно неприпустимо завужуючи значення теми) лише в самому мотиві Воплочення. Вловлений таким способом зв'язок потрактовано дуже загально і плутано. Побіжно висловлена пропозиція стосовно датування щойно XV ст. не підкріплена жодними доказами, а дата насправді є неприйнятно пізньою. Її заперечують як найважливіші реалії самого укладу (див. далі), так і увесь склад чималого корпусу східнохристиянського малярства відповідного часу.

Після публікації Л. Міляєвої до західноукраїнської ікони зверталися й інші російські автори, але робили це побіжно і без докладнішого розпізнання оригіналу. Е. Смирнова, вдавшись до київського "Покрову" при дослідженні новгородської іконографії, не аргументуючи, обережно твердила про його походження з першої половини XIV (?) ст.<sup>40</sup> У примітці вона відзначила прецедент зображення тронної Оранти (помилково вказавши на вміщення по грудях Христа на тлі диску) у мініатюрі Ечміадзінського Євангелія, й, виходячи з цієї аналогії, ствердила можливість нав'язання до давніх східнохристиянських (сирійських) зразків. Водночас дослідниця припускала вірогідність відображення тут також іконографії Печерської Богородиці, вдаючись, як і Л. Міляєва, та не без її інспірації, до цієї єдино можливої аналогії зі старокиївського станкового малярства. Хоча, окрім хіба надто загального сприйняття тронної Богородиці, потрактованої, зрештою, в обох випадках зовсім інакше, щось спільне між обидвома найранішими українськими іконами навряд чи випадало би вбачати. Показово, що російські автори навіть ствердили присутність у київському "Покрові" розкритої над престолом завіси на зразок деталі одного зі знаних варіантів новгородської іконографії (саму ікону при цьому віднесено до XIV ст.)<sup>41</sup>.

Проте насправді нічого такого він не має — вирішення полотнища цілком інше, а вірогідна спорідненість надто далека, оскільки може визначатися самою наявністю такого мотиву.

За публікацією Л. Міляєвої ікону докладніше використав А. Александров<sup>42</sup>. Однак, на відміну від київської попередниці, він побачив в об'єкті свого інтересу зовсім протилежне — доказ "об общерусском праздновании Покрова — от Галиции до Суздаля — вскоре после установления праздника"<sup>43</sup>. Незвичайною особливостю далі відзначено найперше зображення Богородиці Оранти на троні, короткий опис також "переконано" вказав на присутність святого Романа Сладкопівця. Стиль автор трактував свідченням місцевого, народного походження. Відкликаючись до реалізованої розвинутої, на його думку, схеми та вслід за попередницею, яка засновувалась на висновках реставратора, він бачив в образі повторення "более древнего и совершенного оригинала"<sup>44</sup>, на чому, як пам'ятаємо, наголошували, хоч і з інших мотивів, також Я. Ісаевич та В. Пуцко. На користь такої думки наведено ще одне міркування, яке теж відкидало погляд Л. Міляєвої про розвиток теми Покрову в місцевих регіональних варіантах. На відміну від київської дослідниці, "продовжувач" подав яскравий приклад російськоцентричного мислення, рішуче й категорично ствердивши через залучення показових виразів актуальної для епохи фразеології: "В самом деле, вряд ли можно предположить, что при наличии в XIII веке иконографии Покрова в суздальском варианте (версии, зафиксированной на пластине Суздальских врат. — В. А.) в Галиции могли решиться (подчерслення моє. — В. А.) принять новую, существенно отличную иконографию"<sup>45</sup>. Переконаність щодо неподільного домінування у XIII ст. формули Суздальських врат скерувала до пошуку аргументів на користь... ранішого походження взірця західноукраїнської ікони. Вихідним пунктом стало твердження Л. Міляєвої, що "украинские легенды связывали с культом Покрова непосредственно Успенский собор Киево-Печерского монастыря"<sup>46</sup>. Як доказ використано опублікований свого часу фрагмент тексту рукописного Учительного Євангелія 1635 р. з викладом об'явлення Богородиці під час нападу татар на Київ. На третій день нашестя Вона з'явилася над Успенською соборною церквою Печерського монастиря, покрити її своєю ризою. Розповідь не конкретизує обставин чуда, проте має незаперечні ознаки літературної творчості щойно XVII ст.<sup>47</sup> На вартість викладу як джерела можливих суджень стосовно ранньокіївської ситуації вказує продовження відповідної оповіді, згідно з яким саме це київське об'явлення бачили святий Андрій з Єпіфанієм (!), які й показали "народови хр'їтанскому ласку бжію и сто" бци"<sup>48</sup>. Перенесення влахернського видіння на київський ґрунт достатньо виразно показує наскільки цю винятково

<sup>42</sup> Александров. № 10. С. 76—78; № 11. С. 70.

<sup>43</sup> Там же. № 10. С. 76.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Міляєва 1965. С. 256.

<sup>47</sup> Цю пізню легенду відзначено також: Богусевич, Міляєва. С. 340.

<sup>48</sup> ЛНБ РК, ф. 2, стиг. 62, арк. 192 зв. Відповідний фрагмент тексту опубліковано: Возняк. С. 124.



цікаву (звичайно, для XVII ст.) поетичну легенду припустимо сприймати потрактованим на спосіб А. Александрова доказом зв'язку ідеї Покрову з Києво-Печерським монастирем за старокиївських часів. Проте російський автор не лише прийняв зазначений погляд, але й поєднав його з думкою Л. Міляєвої про найбільшу "сюжетну близькість ікони" (?!) до богородичного культу Влахернського храму в Константинополі. Це положення української дослідниці, уже не аголошувалося, засноване на сприйнятті ілюстрацією влахернського чуда зображення ангелів із покровом над Богородицею. А. Александров зі своїх позицій, природно, визнав неаргументованим припущення про встановлення свята в Галицько-Волинському князівстві на зламі XII–XIII століть. Проте він знову ж відштовхувався насамперед від новітнього російського сприйняття "відваги". Показуючи й тут традиційне нехтування висновками архієпископа Сергія, російський автор, розвиваючи окремі спостереження Л. Міляєвої щодо протографу, використав їх зовсім несподівано. За його словами, найстарша західноукраїнська ікона мала бути реплікою втраченого давнього київського варіанту "Покрову" – ще з-перед появи версії, званої за пластиною Суздальських врат<sup>49</sup>. Попередньо прийняте нібито неподільне домінування у XIII ст. схеми Суздальських врат виразно заперечувалося датуванням західноукраїнської ікони XIII ст. Проте очевидної суперечності не зауважено і з неодноразово показаною легкістю з'ясовано ситуацію так, нібито після видіння Богоматері князеві Андрієві Боголюбському, відтвореного в "Богородиці Боголюбській", формула боголюбського зразка мала витіснити ранішу старокиївську схему найдавнішої західноукраїнської ікони<sup>50</sup>. Далі А. Александров підкреслив зв'язок композиції як із Києвом, так і константинопольським Влахернським храмом<sup>51</sup>. Підтвердженням київської залежності подано знану зі статті Л. Міляєвої "близькість" іконографії до "Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими" зі Свенського монастиря<sup>52</sup>. А розвиток влахернської теми й цього разу привів до Влахерн та твердження про відтворення тамтешньої чудотворної ікони<sup>53</sup>, прославленої підняттям завіси.

Незалежно від А. Александрова, проте майже водночас із ним, за пошук пояснення переходу від зображення Богородиці у версії Суздальських врат до фронтальної Оранти взявся також М. Гембаровіч<sup>54</sup>, так само зазнаючи очевидних труднощів з інтерпретацією. Його побіжний опис пропонував міркування, що доволіно трактували певні особливості оригіналу, відзначаючи навіть такі деталі, яких насправді немає. Так уже перше речення стверджувало нібито Емануїл сидить на колінах Богородиці, а трон має високе опертя, ангелів автор побачив злітаючими. Саме зображення Богородиці з Христом він вважав переробленою версією свенської ікони<sup>55</sup>. Пропоноване датування XIII ст. мало бути засноване

<sup>49</sup> Александров. № 10. С. 77.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 78.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же. № 11. С. 70.

<sup>54</sup> Gębarowicz. S. 141–142.

<sup>55</sup> Ibid. S. 141.

нібито насамперед на формальному та технологічному аналізі знищеної малярської поверхні, тому не видавалося достатньо переконливим. Критичний перегляд короткого тексту польського дослідника виявляє не лише поверхове сприйняття оригіналу, але й очевидну схильність до поспішних висновків. Він навіть зазначив: "jeśli w pewnych jego częściach stwierdzono ślady (sic!) techniki średniowiecznej, mogą one tylko świadczyć o starości samej deski, na której wykonano istniejące obecnie malowidło, ale znacznie później"<sup>56</sup>. І це після того, як Л. Міляєва досить докладно писала про реставрацію та розкриття перемальованого образу!

Зрештою, чіткого уявлення про історичний родовід ікони М. Гембаровіч не запропонував. Нібито однозначно заперечуючи можливість раннього датування, у підписі під ілюстрацією він все ж подав XIII ст., хоча й під запитанням<sup>57</sup>. Головною причиною сумнівів стала гадана подібність<sup>58</sup> до не зафіксованого походження пізньої (ймовірно, щойно XVIII ст.) ікони зі збірки краківського Національного музею<sup>59</sup>. Однак, як переконує зіставлення обох об'єктів, спільність може стосуватися лише мотиву ангелів із тканиною. М. Гембаровіч, як і раніше В. Пуцко, поширив висновок щодо далекої спорідненості одинокої деталі пізньої репліки на всю композицію, що й стало причиною відзначених вагань. Твердження про наявність новгородських елементів засноване на відтворенні постаті Богородиці з погруддям Емануїла: відповідному фрагментові тексту передують пояснення переходу від трактування Богородиці у версії Суздальських врат до фронтально стоячої Оранти через новгородську іконографію Воплочення<sup>60</sup>. При цьому не взято до уваги не лише істотної відмінності між тронною Орантою та приписаним до Новгороду Воплоченням з цілофігурною чи півфігурною Богородицею. Пройгноровано й набагато ширше значення ідеї та іконографії Воплочення, що ніяк не зводяться до скромних на широкому східнохристиянському тлі новгородських виявів. Тому інтерпретація польського дослідника виявилася некоректною, поверховою й через те штучною ідеєю з-поза реального історичного контексту самого об'єкту.

Юрій Асеев репродукував ікону як приклад малярства початку XIII ст. навіть не згадавши її у вступному тексті свого альбому<sup>61</sup>. Короткий нарис Василя Отковича про народне малярство відзначив "Покров" єдиним зразком "з-під пензля малярів-самоуків", вочевидь значно "омолодивши" ситуацію. Стислий опис, викладаючи зі своєрідним підходом реалії композиції, згадав, зокрема, ангелів із покровом обабіч Оранти, уточнивши: "перед грудьми у неї малий (sic!) Христос", "нижче — група (sic!) з п'яти фігур". Насправді зображено не групу, а дві та три постаті обабіч центру. На завершення стверджено: "На іконі відсутній багатий архітектурний стафаж, що мав би одночасно представляти інтер'єр та екстер'єр (? — В. А.) храму, в

<sup>56</sup> Gębarowicz. S. 141.

<sup>57</sup> Ibid. Ryc. 86.

<sup>58</sup> Ibid. S. 141.

<sup>59</sup> Kłosińska 1973. Nr 35.

<sup>60</sup> Gębarowicz. S. 141

<sup>61</sup> Асеев. Іл. 186.

якому за легендою з'явилася богородиця"<sup>62</sup>, що дає наступний до- вільний виклад особливостей образу. Як найдавніший приклад ук- раїнського народного малярства ікона увійшла й до альбому його зразків<sup>63</sup>. Її теж не згадано у вступній статті, але, виявляється, — цього разу "перепрацював" редактор. До такого висновку приво- дить наступний фрагмент обширного російськомовного резюме: "О существовании целого пласта народного творчества в домонгольский период на территории Галицко-Волынского княжества свидетель- ствует уникальная икона "Покров Богоматери" XIII века, чрезвы- чайно интересная архаичностью еще не вполне установленного канона изображения этого сюжета и экспрессивной выразительнос- тью законченной композиции, усиленной напряженностью крайне ограниченной цветовой гаммы"<sup>64</sup>. Короткий коментар до ілюстрації відзначив відмінність композиції "від загальноприйнятої тоді (sic!) іконографічної схеми зі стрункою постаттю пречистої Марії на тлі храму посеред ангелів, святих, з Романом та Андрієм Юродивим", а ангелів із полотнищем покрову подав ілюстрацією константинополь- ського чуда. Ромуальд Біскупський згадав "Покров" датований XIII ст., проте наголосив непевність такого окреслення "ze względu na przymywny charakter malowidła"<sup>65</sup>.

1992 р. опубліковано короткий виклад документації про рестав- рацію ікони, яка включила реставраційний протокол із докладним опи- сом об'єкту до відновлення, пояснення принципів розкриття та ха- рактеристики дошки й використаних малярських матеріалів<sup>66</sup>. Поміж поновлень окремо вказано сіре тло навколо постаті Богородиці, цег- лястий покров над її головою та сіру лузгу й тільки загально, без переліку, відзначено ще й інші прикмети<sup>67</sup>. Лише згодом прямо стверд- жено, що записом є також жовте тло<sup>68</sup> й так само переписано по- статі<sup>69</sup>. Щодо загальної характеристики малярства, найголовніший вис- новок сформульовано так: "Примитивность, даже сугубая прими- тивность исполнения. Автор произведения не имел высокой живо- писной культуры"<sup>70</sup>. З огляду подальшої інтерпретації не меншої уваги заслуговує наступне чітко, хоча й стисло викладене переконання: "Па- мятник не является оригинальным произведением, и был создан как своего рода вольная копия с другого"<sup>71</sup>. Найважливішим доказом дав- ності подано принцип зображення ликов, заснований на застосуванні вохряної карнації без покриття санкірем<sup>72</sup>. Наведені результати ре- ставраційного дослідження неспростовно доводили давнє походження унікаму київського музею, відносили його до найраніших віцліліх на

<sup>62</sup> Откович, С. 21 (у цитатах збе- режено правопис оригіналу).

<sup>63</sup> Свенціцька, Откович. Табл. 1. Текст належить Вірі Свенціцькій і є єдиним зафіксованим висловлюван- ням знаної дослідниці давнього ук- раїнського мистецтва про цей уні- кальний об'єкт західноукраїнської середньовічної релігійної іконографії.

<sup>64</sup> Свенціцька, Откович. С. 28. Пе- реклад цієї короткої характеристики є також в резюме англійською,

французькою та німецькою мовами: там само. С. 31 (французьке і німецьке резюме на вкладних аркушах, с. 2, 7).

<sup>65</sup> Biskupski (1991a). S. 11.

<sup>66</sup> Перцев. С. 49–52 (матеріали до публікації підготувала Л. Міляєва).

<sup>67</sup> Там же. С. 49.

<sup>68</sup> Там же. С. 50, 51.

<sup>69</sup> Там же. С. 50.

<sup>70</sup> Там же. С. 51.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же.

українському ґрунті зразків станкового релігійного малярства. Однак для окремих авторів навіть вони остаточним аргументом не стали.

Як "народний примитив с развитой иконографической схемой, указывающей на XV в.", при черговому зверненні "Покров" визначив В. Пуцко, ще раз підкресливши неправомірність виведеного, за його твердженням, з архаїзму художньої форми (так нібито не залучено інших критеріїв) датування XIII ст.<sup>73</sup> Коротко розглядаючи композицію на тлі найдавнішої іконографії сюжету, він відзначив "на перший погляд" дуже своєрідну схему, наголосивши на зображенні співаків. Цілоком "літературно" підходячи до пояснення складу пристоячих ("Чи то ще не визначені чітко групи, чи навпаки, наслідки певного спрощення розвиненої композиції?"<sup>74</sup>) й не вловлюючи в такому протиставленні очевидної різниці, автор віддав перевагу останній версії<sup>75</sup>, до прийняття якої схилили міркування попередників. Врешті, визначальним стало зовсім не вивчення ікони. Про неї йшлося у досить побіжному та до того ж – виразно літературно забарвленому викладі й вирішальний аргумент залучено з новішого дослідження іконографії музикантів. Головну підставу датування підказала поширена щойно від XIV ст. форма... шапок хористів. На закінчення ще раз відзначено знану зі спостережень Л. Міляєвої "спрощену схему" (від себе В. Пуцко додав: "з усіма ознаками, притаманними палеологівському іконопису", за при звичаєм до лаконічних визначень і цього разу не розкривши запропонованого положення) й визнано походження пам'ятки телер уже з XIV ст.<sup>76</sup>

Отець В. Ярема, відштовхуючись від поглядів А. Александрова, потрактував образ як найдавніше київське зображення Покрову, нібито поширене... ще від часу прийняття християнства за князя Аскольда близько 860 р. та лише згодом витіснене темою видіння святого Андрія Юродивого<sup>77</sup>. Автор, зокрема, не зауважив, що остання наявна в самому зображенні. Белетризований коментар фактично описав... жанрову картину, тому неприйнятний навіть поза очевидною проблемою доказів. Водночас, ствердивши відсутність серед давніх ікон примітивів, В. Пуцко застерігся: "крім єдиного досить сумнівного прикладу: галицької ікони Покрови, котра насправді є реплікою розвиненої іконографічної схеми XIV ст."<sup>78</sup>. Таке визначення логічно мало б вказувати на пізні походження.

Тезовий виклад 1993 р. подав нові погляди на іконографію інтригуючого образу, втім вперше запропонував інтерпретацію лівої групи постатей як архиєрея, що благословляє чашу з вином, яку підносить диякон<sup>79</sup>. Зазначені міркування докладніше розроблено при розгляді композиції у контексті еволюції іконографії<sup>80</sup>. Тут розвинуто запропонований раніше погляд на уславлення Богородиці Заступниці як центральну тему аналізованого сюжету<sup>81</sup>, ретельніше простудійовано

<sup>73</sup> Пуцко 1991. С. 368.

<sup>74</sup> Пуцко 1994. С. 33.

<sup>75</sup> Там само. С. 34.

<sup>76</sup> Там само.

<sup>77</sup> Ярема. С. 13–14. Погляд згодом докладніше подано в окремій

невеликій статті: Дмитрій, *патріарх*. С. 130–131.

<sup>78</sup> Пуцко 1996. С. 177.

<sup>79</sup> Александрович 1993. С. 5–6.

<sup>80</sup> Александрович 1996. Р. 125–135.

<sup>81</sup> Александрович 1995а. С. 9.

окремі елементи схеми, вперше вказано конкретні приклади повторення рисунку ангелів із тканиною серед спадщини перемишльської школи західноукраїнського малярства XVII ст. Проведений аналіз підказав висновок, що звернення до теми Воплочення ніби відсунуло на дальший план визначальну для Покрову молитву Богородиці перед Христом та виведену від неї ідею уславлення Заступниці. Саме тут і побачено причину того, що мистецька практика не закріпила реалізованої версії — єдиний вцілілий приклад виявився унікальним. Як пам'ятку, не зовсім вписану до загальнопоширеної "російської" схеми, західноукраїнську ікону відзначив перший короткий принагідний огляд української іконографії Покрову у вступній частині статті про унікальний середньовічний волинський зразок теми<sup>82</sup>. На тлі спадщини українського релігійного малярства княжої доби її розглянуто також у короткому огляді мистецтва Галицько-Волинського князівства<sup>83</sup> та в тексті багатотомної "Історії української культури"<sup>84</sup>. Лідія Коць-Григорчук, зосередившись на палеографії, схилилася до датування кінцем XII — початком XIII ст.<sup>85</sup>, фактично повторивши первісну пропозицію Л. Міляєвої. Однак при цьому ні словом не згадано про два написи, на чому наголосила попередниця<sup>86</sup>, як і опубліковані матеріали реставраційного дослідження<sup>87</sup>, та взято під увагу лише виконаний чорною фарбою пізніший. Авторський кіноварний виявився проігнорованим й прийняту ранню дату виведено з... пізнішого запису.

Декілька разів до ікони зверталася Лариса Членова. Спочатку вона подала результати дослідження деревини основи, вказавши на походження дошки з XII ст.<sup>88</sup> Запропоноване без коментарів визначення не може, однак, сприйматися вмотивованим; сама авторка далі пропонувала відмінні версії дати. Насамперед вона опублікувала статтю, подавши деякі нові відомості стосовно дослідження, та, виходячи з матеріалів аналізу деревини, виклала свою власну інтерпретацію<sup>89</sup>. Тут обстоюється ще раніше — порівняно з першою публікацією 1999 р. — датування основи методом радіовуглецевого аналізу, потрактоване "еще одним веским аргументом для определения даты создания иконы — середина или конец XI века, может начало XII века". Результатом стало ствердження її належності "к более ранней поре утверждения христианства на галицких землях", ніж вважалося раніше. Наголосивши неістотну відмінність нового датування від прийнятого, авторка визнала його "немаловажное значение" "для прояснения истоков и развития покровской иконографии". "В этом аспекте икона представляет особый интерес, поскольку до сих пор ему не уделялось серьезного внимания", тому "должны быть внесены определенные коррективы и пересмотрены некоторые теории в частности формирования самой иконографии". Навіть заведено мову про конк-

<sup>82</sup> Александрович 1995а. С. 9.

<sup>83</sup> Александрович 1999а. С. 32–34.

<sup>84</sup> Александрович 2001д. С. 284, 286.

<sup>85</sup> Коць-Григорчук 1998. С. 603–

<sup>86</sup> Мильева 1965. С. 251.

<sup>87</sup> Перцев. С. 50.

<sup>88</sup> Членова 1999. С. 36. Пор.: Членова 1999а. С. 93.

<sup>89</sup> Членова 2001 (у цитатах послідовно збережено авторський правопис).

ретне першоджерело чи давній прототип, "который мог бы возникнуть в Византии или Древнем Киеве", але при цьому водночас визнано: "Все это пока на уровне предположений, доказать это трудно из-за отсутствия источников" (sic!).

Дальший виклад заснований на самих припущеннях, в основу яких покладено чудо підняття завіси, інтерпретоване "під" західноукраїнську пам'ятку. Навіть у влахернському храмі визнано лише ікону "изображающую сидящую на престоле Богоматерь с младенцем Христом, закрытую пурпурным покрывалом-занавесом". До обіцяних перегляду і коректив сприйняття не дійшло – усе звелось до версії Н. Кондакова, на яку Л. Членова працювала цілеспрямовано, послідовно множачи припущення. "Отголоском этого явления могла быть и галицкая икона. Изображение Богоматери с молитвенно поднятыми руками в позе оранты, сидящей на престоле, держащей на концах мафория (sic!) Христа-Эммануила, над которым (sic!) взвывается вверх занавес-покрывало, позволяю сделать такое заключение". Пропоновані інтерпретації поодиноких елементів надалі стали тільки довільними. Уже наступний абзац повертається до реалій трактування тканини: "Особое значение в композиции иконы уделено покрову. Речь идет о размерах этого покрова-полога, который держат два ангела, вызывая ассоциации с занавесом, поднимающимся над влахернской иконой как напоминание о чуде, происходившем в том храме". "Значення", як видно, полягає у скеруванні до влахернського чуда.

За так облеглих підходів навіть постало завдання "проследить связь, хотя бы и смысловую, с древним прототипом, положенным в основу иконографии. Образная символика галицкой иконы обнаруживает эту связь с византийским оригиналом". Розвиток візантійської версії приїс показовий набір тверджень, серед яких випадає відзначити продовження поданої цитати: "Богородичный культ издавна существовал в Византии, а сама идея Покрова означала идею духовного покровительства, свойственную этому культу". Надалі все замкнулося "мурами Влахерн". "В этом храме могла также воплотиться идея Покрова, в образе Богоматери Оранты в сочетании с поднятым вверх мафорием (sic!). Здесь, видимо, надо искать истоки самой иконографии, отсюда, по нашему мнению, следует вести линию к нашему памятнику". Авторка навіть схилилася до версії про занесення композиційної схеми з Візантії. Прийняте за результатами технічного дослідження деревини основи раннє датування підказало висновок: "в той или иной схеме, но создание или развитие иконографии на галицких землях уже происходило в XI–XII веках". Під нього підведено й ширший історичний контекст – зовсім "рукотворний". Адаже твердження "летописи говорят... о постройке храмов, расписанных фресками, о развитии иконописания" продовжує підбір фактів "на потребу", оскільки насправді літописна традиція XI–XII століть не зберегла жодного такого прикладу. Нічого, зрештою, дивного, що у відтворенні візан-

тійського, як пам'ятаємо, за Л. Членовою, оригіналу, "в упрощенной моделировке и угрубленной живописной форме можно увидеть отголоски романской культуры, проникавшие из соседних европейских стран". "Скорее, всего — это произведение галицкого иконописца того времени, когда постулаты византийской эстетики только осваивались и трансформировались местной культурой". На завершення стверджено складність ідентифікації поодиноких персонажів через втрати авторського малярства. Далі йде фраза: "Важным было бы выяснить степень распространения культа Покровы в Византии, на киевских и галицких землях, что категорически отрицалось прежде многими учеными. Теперь это уже оспаривается некоторыми исследователями". Як видно з контексту, йшлося про поширення заперечуваного раніше культу Покрову у Візантії та його визнання поодинокими істориками. При цьому авторка відкликається до статті Є. Лазарева, який нібито першим мав вказати у західноукраїнській іконі іконографію з-перед запровадження свята "за часів князя А. Боголюбського"<sup>90</sup>. Насправді ж, як зазначалося, таку фантастичну версію висунув ще А. Александров й підтримав о.В. Ярема. Так само неприйнятна думка (врешті, запозичена від Л. Міляєвої — див. вище) про канонічність "для всей последующей русской и украинской живописи" двох іконографічних схем — "новгородської" та "суздальської", розроблених, як стверджено, в XIV ст.<sup>91</sup>

Майже водночас авторка ще раз вдалася до "Покрову" в контексті дослідження найдавніших об'єктів музейної збірки методом радіо-вуглецевого аналізу основи<sup>92</sup>. Тут як результат вивчення дошки спершу подано другу половину XII ст. Проте його зразу ж "уточнено": "Нам представляется возможным датировать икону концом XI — началом XII века учитывая строительство христианских храмов и возникновение иконописных центров в западных регионах Киевской Руси". Як уже зазначалося, вжитий аргумент позаджерельний. Надалі використовуючи винятково "логические размышления или предположения", авторка вдалася до версії близькості ікони "к прототипу или оригиналу, возникшему в Византии или Древнем Киеве", зрозуміло прихилившись до першого. Результатом стало визнання: "Композиция галицкой иконы как бы отражает... "Влахернское чудо". Проте наголошуючи на візантійських зразках, Л. Членова сприймала відмінність західноукраїнської ікони від них, пропонуючи своє пояснення. "Ее упрощенный, линейный, огрубленный живописный стиль является как бы антитезой утонченно-рафинированной гармонии византийской живописи эпохи Комнинов. Она написана по законам примитива, редкого в искусстве того времени, характеризует "низший" пласт художественной культуры. Но учитывая западное положение галицких земель и соседство с романским Западом — то романские отголоски в ее живописной моделировке вполне могли

<sup>90</sup> Лазарев 1994. С. 9.<sup>91</sup> Членова 2001.<sup>92</sup> Членова 2001а (у цитатах послідовно збережено авторський правопис).

быть". На тлі постійного звернення до фактів, які "могли быть", виклад завершило наступне показове щодо стосованих методів міркування: "Следует обратить внимание на то, что Н. Кондаков предполагал стротельство в Киеве в XII в. Покровских храмов, но следов их ни в летописи ни в археологических раскопках пока не обнаружено. Это касается также и Галицко-Волынского княжества. Хотя найти остатки церквей или упоминания о них в письменных источниках было бы важной поддержкой идеи существования покровского культа в этих землях. Прежде всего это ломало бы традиционное мнение о возникновении покровской иконографии только на русских землях в конце XII или XIII веках, поскольку наш памятник явно предшествовал всем поздним редакциям и его связь с византийским прототипом и древними истоками складывающейся иконографии следует считать обоснованным (sic!)".

Зрештою, найголовнішим моментом публікацій мали бути результати дослідження деревини основи. Проте їх викладено плутано й вагання у межах другої половини XI–XII століть вказують, що чітко сформульованого датування дерева музею не отримав. Коментарі самої Л. Членової здатні лише остаточно затемнити і без того непевну ситуацію, оскільки дослідження дали достатньо відмінні результати, з яких подано лише один. На якій підставі його вибрано й чому матеріали радіо-вуглецевого аналізу фактично виявилися прихованими – можна тільки здогадуватися. Один з отриманих аналізів, відносив дошку ніби навіть... на кінець X ст.\* Очевидно, подано результат, що відповідав... прийнятому датуванню. Підхід, зрозуміло, не потребує коментарів. Окрім того, він підриває довіру і до самих можливостей використання методу радіо-вуглецевого дослідження деревини як критерію датування<sup>93</sup>. Не можна не відзначити, що Л. Членова зовсім довільно виклала навіть опубліковані результати реставраційного вивчення.

Вальдемар Делюга, категорично не визнаючи можливості існування серед давніх українських ікон ранніх – княжої доби, побіжно згадав "Покров" у контексті звинувачення українських вчених, які "na podstawie kilku zniszczonych obiektów, przesuając datowanie znanych już zabytków prubują przedstawić rozwój malarstwa od wieku XIV", у витворенні внаслідок цього "хаосу"<sup>94</sup>. Разом із дорогобузькою "Богородицею Одигітрією" (РОКМ) доказом "викритого злочину" використано "Покров"<sup>95</sup>. Основу погляду колеги повторив Мірослав Крук – тут обидва польських історики мистецтва на диво однотайні. Проте в М. Крука ті ж автори датують ті самі ікони... XII–XIII століттями<sup>96</sup>. З можливістю раннього походження "По-

\* Висловлюю щире подяку завідувачці відділу давнього мистецтва НХМ України Галіні Беліковій за люб'язно надані додаткові відомості про матеріали дослідження.

<sup>93</sup> Аналогічну ситуацію відтворює датування деревного вугілля й зерна з

основи насипу везі з каплицею в селі Стопн (Стопн'є) поблизу Холма: Kutyłowska. S. 28. Пор.: Buko. S. 290.

<sup>94</sup> Deluga 2000. S. 52.

<sup>95</sup> З приводу очевидної "оригінальності" запропонованих поглядів див.: Александрович 2003. С. 273–283.

<sup>96</sup> Kruk 2000a. S. 23.



крову" краківський історик мистецтва рішуче розквітався у декількох рядках. "Niezwykle wczesne datowanie ikony Matki Boskiej Pokrow budzi szczególne kontrowersje, ponieważ poziom jej wykonania wskazuje jej miejsce raczej wśród ikon datowanych na wiek XVII zgodnie z poglądami M. Gębarowicza"<sup>97</sup>. Проте заслужений польський дослідник, як зазначалося, аж ніяк не пропонував датування конкретно XVII ст. — він взагалі не сформулював чіткого уявлення щодо часу (наплутавши при цьому, як і його "інтерпретатор")<sup>98</sup>. Дві постаті поряд зі святим Андрієм Юродивим М. Крук окреслив як "trudne do rozpoznania, natomiast o stojących po przeciwnej stronie można mniemac, że jest to biskup z diakonem"<sup>99</sup>. Ситуація з датуванням об'єкту в межах XII—XVII століть (!) настільки самовимовна, що не потребує коментарів.

М. Гелитович, впроваджуючи до наукового обігу незнаний доти "Покров" кінця XVI ст., згадала найдавнішу західноукраїнську пропозицію теми як одинокую в спадщині українського середньовічного малярства, давши лаконічний опис композиції, "де два ангели тримають у вигляді арки рушник-покров (sic!) над Богородицею, що сидить у положенні (sic!) Оранти з поясным зображенням (sic!) малого Спаса на грудях та п'ятьма постатями обабіч на передньому плані"<sup>100</sup>.

Оглядаючи особливості трактування Богородиці в західноукраїнських "Покровах", до ікони коротко вдалася Р. Косів. Вона намагалася вивести родовід ангелів від давнішої візантійської іконографії, проте, всупереч поглядам попередників, не схильна була вбачати мотиву в конкретних пам'ятках. Запропоновано ширший підхід, відшукуючи можливий зразок у знаній постаті персоніфікації ночі мініатюри "Молитва пророка Ісаї" Псалтиря X ст. (Париж, Національна бібліотека Франції). Авторка побачила відповідник її драперії і в полотнищі пластини Суздальських врат, за М. Гембаровічем так само віднісши тканину до Богородиці<sup>101</sup>.

В. Пуцко ще раз звернувся до найстаршого західноукраїнського "Покрову" при огляді джерел іконографічної схеми українських та білоруських ікон XVII—XVIII століть. Як уже відзначалося, тепер він, хоча й визнав раніше київське "почитание одежд Богоматери" та бачив найдавнішу іконографічну формулу уже на київських енкалпіонах, все ж далі твердив про "новгородсько-псковську" схему самої іконографії Покрову щойно XIV ст. Лише після цього автор вдався до західноукраїнської ікони, прихилившись до її датування першою половиною XIV ст. "когда уже шла разработка классического варианта композиции, хорошо известного по новгородским иконам"<sup>102</sup>. У тексті немає навіть спроби поставити рідкісну пам'ятку в контекст ранішої традиції: вона з'являється ніби Афіна з голови Зевса. "Наиболее существенным отличием этой иконы служит образ сидящей Богоматери-Оранты с

<sup>97</sup> Крук 2000. С. 23.

<sup>98</sup> Докладніше з приводу цього твердження краківського автора див.: Александрович 2003. С. 354.

<sup>99</sup> Крук 2000. С. 23.

<sup>100</sup> Гелитович 2003. С. 39—40.

<sup>101</sup> Косів. С. 42—43.

<sup>102</sup> Пуцко 2002а. С. 36.

младенцем рідчайший в византийській іконографії і відомий по зображенню на свинцевій печаті XII в., де включений в композицію і предстоящі (sic!) ангели; єдинственне відміння — образ Христа-Еммануїла заключений в медальон"<sup>103</sup>. Попри рідкість цієї іконографії, наведена печатка, як уже зазначалося, — не єдиний аналог: російська література називала ще мініатюру Євміадзінського Євангелія. Зрештою, ангели на печатці ніяк не відповідають зображеним в іконі, тому їх не випадає визнавати тотожними. Запропонований далі опис не полишає сумнівів щодо особливостей авторського підходу. Рідкісний західноукраїнський образ легко підпорядковано прийнятій за основну "новгородсько-псковській" лінії іконографії. "Что касается общей схемы галицкой иконы, то она выдает следы упрощенности развитой многофигурной композиции, элементы которой не были поняты народным мастером"<sup>104</sup>. Хоча В. Пуцко й висловив переконання, що, не дивлячись на таке нерозуміння, вони "могут быть вполне истолкованы современным исследователем"<sup>105</sup>, його тлумачення не завжди вказує належне розуміння складових композиції, а навіть сприйняття пам'ятки в її найприкметніших особливостях, тому виявляється неприйнятним. Таким, зокрема, є безпосереднє продовження зацитованого твердження: "В частности, фигуру облаченного в дьяконский стихарь Романа Сладкопевца художник сдвинул влево, к изображению святителя, а жестикулирующего Андрея Юродивого поставил впереди певцов"<sup>106</sup>. Нагадаємо, що з приводу зображеного диякона ще Л. Міляєва наголосила, що стихар — "единственное основание считать Романом неизвестного святого". Зрештою, випереджуючи виклад, відзначимо, що диякон не належить до святих, оскільки не має німбу, чого не вловили ані Л. Міляєва, ні В. Пуцко. Запропонована інтерпретація найочевидніше ігнорує також "незрозумілого" святителя. Святий Андрій Юродивий, зрештою, не "жестикулює", а вказує на Богородицю. Дискусійним є також твердження нібито автор його "поставил впереди певцов". При так виразно облегшених підходах до реалій, звичайно, не випадає погоджуватися з В. Пуцком як уособленням "сучасного дослідника", нібито "непіддатливий об'єкт" вдалося витлумачити "вполне". Насправді все звелось до наперед прийнятого погляду про "не все понимающего" "народного майстра" та "упрощения в сочетании с явно архаизирующим стилем"<sup>107</sup> з аналогами й аналогічними, на думку автора, помилками щодо датування серед пізньої спадщини новгородської провінції"<sup>108</sup>.

Новіший альбом київської колекції репродукував ікону як створену наприкінці XII — на початку XIII ст.<sup>109</sup>, а в останньому альбомі збірки подано "кінець XII — перша половина XIII ст."<sup>110</sup> (у вступній статті повторено попереднє окреслення)<sup>111</sup>. З огляду на влахернське чудо, тут Л. Членова знову ствердила появу перших

<sup>103</sup> Пуцко 2002а. С. 36.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> Там же. С. 36–37.

<sup>107</sup> Там же. С. 37.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Національний художній музей. С. 107. № 2. У вступній статті ікону не відзначено.

<sup>110</sup> Український іконопис. С. 36.

<sup>111</sup> Там само. С. 9.

ікон Покрову у Візантії. Водночас вона висловила припущення про можливу подібність іконографії до розробленої у Влахернах з утвердженням там культу Покрову (sic!)<sup>112</sup>.

М. Гелитович відзначила самотність найдавнішого західноукраїнського "Покрову", що, за її словами, "утруднює атрибуцію"<sup>113</sup>. Наводячи принагідний короткий огляд української середньовічної іконографії, найранішого зразка самої теми вона практично не заторкнула. Р. Біскупський згадав пам'ятку серед прикладів "непрофесійного" малярства, як і раніше датуючи її на XIII ст.<sup>114</sup>

Нові спостереження запропоновано в огляді середньовічних ікон Покрову з теренів Перемишльської єпархії<sup>115</sup>. Тут розвинуто окремі положення ранішого дослідження іконографії, вперше подано як аналогію палеографії повторного напису ікону святої великомучениці Параскеви зі сценами історії з придорожньої каплиці в Кульчицях (ЛГМ)<sup>116</sup>. Водночас огляд малярства історичної Холмської єпархії запропонував аргументи за вірогідність холмського родоводу реалізованої схеми<sup>117</sup>. Дещо докладніше їх виклав перегляд найдавнішого його фонду на теренах історичної Перемишльської єпархії<sup>118</sup>. Ширші пов'язання серед західноукраїнської малярської спадщини постали при дослідженні чудотворної ікони Воплочення у церкві Воскресіння Христового в Жидачеві<sup>119</sup>. В. Пуцко в короткому огляді церковного малярства України XIV ст. знову повторив погляд нібито тут "репрезентовано в спрощеному варіанті розвинену композицію, в основу якої покладено вже палеологівську багатофігурну схему"<sup>120</sup>. Він так само рішуче відкинув новішу інтерпретацію групи святих з дияконом: "Вкрай непереконливою є спроба пояснити фігури святих і диякона (з сувоєм) як сцену причастя, бо келих мав би бути в руках першого і, звичайно, не в часі вечірньої богослужби, коли мало місце об'явлення Богородиці, свідком якого став св. Андрій Юродивий зі своїм учнем Єпіфаном"<sup>121</sup>. У наведеному тексті привертає увагу нотатка про диякона зі "сувоєм", якого насправді в іконі немає, та віднесення видіння всупереч розповіді життя святого Андрія Юродивого до "вечірнього богослужіння".

Патріарх Димитрій (Ярема) відзначив примітивність рисунку, проте справедливо наголосив на ролі перемалювань як доказів давності самої пам'ятки<sup>122</sup>. На підставі насамперед зовнішньої по-

<sup>112</sup> Український іконопис. С. 9. У цьому положенні вочевидь повторено викладене в розглянутих раніше статтях авторки відверто фантастичне твердження про розроблення відповідної іконографії у Візантії.

<sup>113</sup> Гелитович 2003. С. 39.

<sup>114</sup> *Biskupski* 2004. S. 127.

<sup>115</sup> *Aleksandrowicz* 2004a. S. 121–124.

<sup>116</sup> *Ibid.* S. 123. Репродукції у к о л б о р і д и в.: Олеський замок (ілюстрації не нумеровані); Львівська галерея. С. 14. Пор. також: *Александрович* 1999а. С. 99; *Александрович* 2001а. С. 284, 430; *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іл. 189. У музеї вважається пам'яткою XV ст.: Львівська галерея. С. 14. На її раніше походження та стилістичні зв'язки зі "Святими Георгіями" з церков у Станілі та Старому Кропивнику вказано: *Александрович* 1999а. С. 40; *Александрович* 2001а. С. 288, 290.

<sup>117</sup> *Александрович* 2005б. С. 87–88.

<sup>118</sup> *Александрович* 2006б. С. 99–102.

<sup>119</sup> *Александрович* 2005е. С. 118–119, 126.

<sup>120</sup> *Пуцко* 2004а. С. 516.

<sup>121</sup> Там само.

<sup>122</sup> *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 39.

дібності та стану збереження він за репродукціями зблизив її з інтерпретованою в літературі як візантійська іконою святого Стефана зі збірки Ермітажу, ствердивши їхнє створення в єдиному середовищі. Унікальність іконографії інтерпретовано свідченням близькості до першовзору теми, а одинокий споріднений зразок за Л. Міляєвою вловлено в київській "Свенській Богородиці". Єдину подібність з "новгородською" схемою відзначено у величчю, що його тримають ангели, проте спільність стосується хіба самого мотиву, оскільки конкретне вирішення в обох випадках зовсім різне. Загалом "непіддатливий" об'єкт також потрактовано цілком побіжно, хоча автор й відмовився від раніших очевидно "перелітературизованих" інтерпретацій.

Так само зовсім принагідно В. Пуцко торкнувся найдавнішого західноукраїнського "Покрову" у полеміці щодо позірної "давньокиївської ікони Богородиці Десятинної". Не дивлячись на не так уже й великий обсяг публікації, до того ж — на достатньо відмінну тему, образ згадано двічі. Обидва відкликання ніяк не узалежені й навіть суперечать одне одному. Твердячи про знану іконографії Покрову "переважно класичну схему багатофігурної композиції видіння Богородиці у Влахернському храмі Константинополя, репрезентовану переважно в новгородському та суздальському малярстві від XIV ст.", він побіжно зазначив: "Існує ще східно-галицька ікона, датування котрої є дуже непевним, попри те, що дошка начебто виявляється дуже ранньою"<sup>123</sup>. Висловлюючи достатньо розбіжні погляди на ікону, автор раніше ніколи не наголошував жодної колізії між основою та малярством. Джерело "натхнення" ідентифікувати не складно — ним стала наведена аналогічна думка М. Гембаровіча<sup>124</sup>. Чим вона мала схилити до переписування (без поклику!) попередника — гадати, звичайно, не випадає. Проте інше судження далі назагал звичне: "Галицька ікона у Києві стосовно іконографічного образу Богородиці, звичайно, може наслідувати як уславлене апсидальне зображення Влахернського храму, так і його мозаїчне відтворення у Великій церкві Києво-Печерського монастиря, так само, як і відома ярославська ікона Богородиці Великої Панагії, близько 1220 р. Однак збережений твір неможливо датувати раніше, ніж XIV ст., адже його схема містить скорочену версію вже розвиненої композиції"<sup>125</sup>. Коментар підрядкової примітки стверджує: "Відомо, що основою сюжету композиції стали видіння Андрія Юродивого, а також певний обряд (sic!), виконуваний на всеношній службі, в ніч перед суботою у Влахернському храмі і саме останнє відбито в ранніх зображеннях (ангели підіймають покров)"<sup>126</sup>. Далі ще раз наголошено на помиловості інтерпретації сцени зі святителем та

<sup>123</sup> Пуцко 2006. С. 162.

<sup>124</sup> Цей фантастичний погляд отримав несподіване продовження у твердженні про походження з XIV ст. лише основи званої "Богородиці" з Покровської церкви в

Луцьку, тоді як саме малярство відбито мало постати шойно близько 1500 р.: Пуцко 2004. С. 50.

<sup>125</sup> Пуцко 2006. С. 168 — 169.

<sup>126</sup> Там само. С. 169, приміт. 22 (автор не контролював тексту, який зводить чудо до церковного обряду, а ангелів робить його... виконавцями).

дияконом: "Пропоноване... тлумачення фігур святителя і діакона як евхаристичний мотив... безпідставне — в такому вигляді він незнаний і келих мав би бути в руках святителя"<sup>127</sup>. Новіша публікація калузького автора прямо узалежнює найдавнішу західноукраїнську ікону від найстаршої суздальської разом із новгородськими фрескою церкви святого Федора Стратилата та іконою Звіринецького монастиря другої половини XIV ст.: "Упрощенный вариант этой развитой композиции представляет галицкая народная икона, воспроизводящая ее структуру и опускающая детали"<sup>128</sup>. Тезовий виклад залишив поза рядком конкретну основу та підстави такого висновку. Адже навіть усі три російські зразки не мають виразніше виявлених спільних моментів. Яким же чином досягнуто такого спрощення, за якого західноукраїнська ікона окрім, як буде показано, одинокої деталі насправді нічим безпосередньо жодну з них не нагадує, — тим більше таємниця! Новітня спроба остаточного підпорядкування найстаршого в Україні "Покрову" російському досвідові засвідчує лише настільки ж безапеляційне, наскільки й бездоказове намагання всупереч реальному історичному процесові втиснути українську спадщину в російське русло. На тлі усієї сукупності пам'яток обох національних традицій його випадає сприймати свідченням очевидної переваги "потрібного" над дійсним, яка виводить проблему поза науковий ракурс. Такий своєрідний ніби підсумок зусиль російських авторів, спрямованих на пояснення іконографії, зайвий раз доводить необхідність радикального переосмислення літературних напрацювань та освоєння принципово нових підходів до сприйняття та інтерпретації самого явища.

Перегляд опублікованих міркувань про найдавнішу західноукраїнську ікону Покрову відтворює досить своєрідну ситуацію навколо її вивчення. Дослідникам вдалося з'ясувати певні важливі аспекти самотньої іконографії, нерідко навіть несподіваної на тлі доступних нині звернень до цієї теми. Проте, попри всі зусилля, так і не пощастило пояснити походження, а тим більше — значення окремих нетрадиційних елементів композиції, хоча увагу природно концентрували насамперед на них. Невдачу визначила очевидна безкритична прив'язаність до висловлювань попередників та зосередження на пам'ятці без належного врахування її ширшого контексту. При нерозумінні поодиноких елементів цілість, звичайно, виявилася ще незрозумілішою. Так само не осмислено конкретного місця київської ікони в еволюції іконографії загалом й української зокрема. Навіть саме питання про нього залишилося у сфері прозрінь та здогадів. Деякі деталі унікальної схеми зігноровано: їх не те що не пояснено, а й навіть не помічено. Водночас описано елементи, яких насправді немає. Написане досі ніяк не з'ясовує найголовнішого очевидного: чому наступний в іконографії київської традиції "Покров" нічим не нагадує свого попередника на пластині Суз-

дальських врат й так само — жодної пізнішої зі знаних пропозицій. Не меншою загадкою сприймаються також джерела такої своєрідності, питання про які навіть не поставало. Натомість виразно простежується очевидне намагання сприймати невіддатливий "горішок" через призму пізнішої іконографії, співвіднесення з якою насправді виявляється надто віддаленим.

Опубліковане дає чимало показових прикладів того, що в літературі далеко не завжди пропонувалося ретельне й систематичне послідовне дослідження: можливості наукової студії використано все ще скромно. Над ними переважило призвичаєння інтерпретувати, виходячи з усталених уявлень про окремі близькі, як видавалося тому чи іншому авторові, явища культу та іконографії з пізнішого доробку релігійного мистецтва. Таку позицію останньо виклав В. Пуцко, критикуючи увагу до "другорядних", як він висловився, деталей та закликаючи до належного шанування все-сильної, на його думку, "схеми"<sup>129</sup>. До того ж, ніхто не вдавався до послідовного доведення пропонованих інтерпретацій. Оприлюднені міркування здебільшого є побіжними висловлюваннями, які, однак, за знаним неухильним законом перетворень неминуче прибирали ознак "останнього і остаточного" слова. За так послідовно облегшених підходів немало також наплутано. Не бракує й поглядів безвідповідальних та відверто позанаукових. Фактично унікальний об'єкт не лише української покровської, але й водночас східнохристиянської богородичної іконографії залишається нерозгаданим. Його так і не пояснено в найістотніших особливостях, сукупність яких визначила своєрідне місце цього виняткового явища релігійної мистецької культури серед духовних надбань східного християнства. Тому згідно з викладеними уроками історіографії вивчення надалі повинне йти шляхом переосмислення висловлених поглядів, комплексу внутрішніх взаємозв'язків у системі Покрову й богородичної іконографії, українській мистецькій традиції відповідного часу, релігійній мистецькій культурі загалом.

Проведені студії переконують: визначальною стилістичною особливістю київської ікони є те, що, на відміну від усіх інших знаних досі зразків українського малярства княжої доби, вона репрезентує не неподільно домінуючий високопрофесійний, а відмінний пласт творчості. Найстарший західноукраїнський "Покров" постав на значно менше вже нині знаному напрямі образотворчої традиції, іншими зразками тогочасного малярства на місцевому ґрунті не засвідченому. Було б, однак, несправедливо окреслювати його стиль, як це здебільшого робилося, звичним для новіших часів поняттям примітиву. Така постава неприйнятна, оскільки до визначення неминуче вкладався новітній зміст, виразно суперечний з усіма найприкметнішими ознаками пам'ятки. Звичайно, немає підстав розглядати об'єкт мистецької культури княжої доби й через категорії періоду утвердження від XVI ст. низової течії малярства з усім при-

таманим йому складом рис самостійного широкого напряму образотворчої культури значно молодшої епохи. Такий підхід заперечує, зрештою, стійкий комплекс стилістики, проте він є однією з тих реалій, які в їхній власній вимові — поза хіба що зовсім поверхово сприйнятою "примітивністю" — здебільшого залишалися поза увагою. До них належить насамперед достатньо докладно розроблений колорит, оскільки палітра кольорів, не кажучи про шкалу відтінків, виходить поза звичне коло започаткованої від другої половини XV ст. низової течії малярства. Зіставляючи об'єкт нашого дослідження з "примітивами" нової доби, не можна не відзначити основоположної різниці між ними. Її визначило те, що новіша епоха виробила для цього напряму окрему цілісну систему своєрідного вислову, яка неухильно відходила від мови професійної культури. Давні ж зразки поставали внаслідок послідовного відтворення стійкого комплексу ознак високого мистецтва як його "копійна" версія<sup>130</sup>. Найстарший західноукраїнський "Покров" усім своїм складом засвідчує саме такий підхід. Це доводять як композиційна схема, так і окремі її деталі з найпромовистішим асистом на одязі ангелів. Заперечують можливість такого трактування й збережені на напівзруйнованій поверхні елементи завершення форми, насамперед моделювання кольором туніки Богородиці та голубої арки над нею як ще один переконливий доказ відкликання до високопрофесійного зразка. Проте найпоказовішою є відсутність притаманного стилістиці пізніших примітивів акцентування графічного рисунку та локальних кольорових плям, окреслених лінійним контуром. Отже, за комплексом стійких ознак це, безумовно, — "допримітивна" стилістика. Звідси навряд чи коректною є розмова про примітив як такий у звично вживаному стосовно української мистецької спадщини новішому значенні цього поняття. Нагадаємо, що реставратор М. Перцев твердив про зрозумілу з позицій високопрофесійного мистецтва примітивність виконання, при цьому, безперечно, так само її перебільшуючи вже навіть самою формулою "примитивність, даже сугубая примитивность исполнения". Насправді це, звичайно, явище, якнайбільше властиве внутрішнім закономірностям розвитку досі все ще дуже мало званої за якнайширшим спектром її різноманітних виявів мистецької творчості пізньої княжої доби.

Зрештою, як показує аналіз опублікованих висловлювань, найістотнішим джерелом переконання щодо "примітиву" є найперше домінуюче поверхове сприйняття. Не така вже й багата література дає достатньо прикладів послідовного (якщо тут прийнято вжити таке окреслення) "недобачування" усього комплексу прикметних особливостей своєрідної пам'ятки.

Об'єктивні труднощі сприйняття не в останню чергу визначені своєрідним стилем, який надає унікального забарвлення на тлі мистецької спадщини княжої доби української історії ще й тому, що християнська релігія, а тим паче релігійне мистецтво, за

тогочасних умов неминуче побутували насамперед серед правлячих еліт, церковного кліру та їхнього найближчого оточення. Назагал нечисленні зразки західноукраїнського походження — ікони та мініатюри XIII — першої половини XIV століть — стверджують найперше очевидну елітарність тодішньої мистецької культури<sup>131</sup>. "Покров" — унікальне свідчення того, що вже на цьому етапі побутування на західноукраїнських землях релігійне малярство мало не тільки зорієнтований на візантійські напрацювання високопрофесійний пласт. Поряд, як і на візантійському ґрунті, природно існував мало оцінений самостійним історичним явищем окремих напрямів скромнішого фахового рівня. Одиноким досі його речником серед малярства й виявився незрозумілий і несприйнятий унікум київського музею. Його винятковість певною мірою порушило тільки попереднє впровадження до наукового обігу наприкінці 2006 р. "Святої великомучениці Параскеви зі сценами історії" з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ)<sup>132</sup>. Зрештою, порушення виявилось лише частковим, оскільки нова знахідка все-таки ближча до елітарної культури. Проте це найновіше поповнення спадщини найранішого західноукраїнського малярства переконливо доводить очевидне, однак досі все ще не враховане: "Покров" тільки видається винятком за актуального стану корпусу ранніх українських ікон. Насправді серед них він репрезентує ширший самостійний напрям. Це, зрештою, доводить і реставрована ще в середині 1980-х років, проте "забута" в фондах музею близька до згаданої "Святої Параскеви" того ж походження достатньо відмінна "Богородиця". Вона відтворює ідеал ранньопалеологічного зразка ще виразніше, ніж "Покров". Тому за аналогією з іконою дорогобузької церкви ісаївську "Богородицю", очевидно, теж слід зближувати з останньою третинною XIII ст. (відкриття потребує окремого докладного вивчення).

З огляду на притаманний релігійній мистецькій культурі східнохристиянського світу основоположний, хоча й не завжди належно сприйнятий новітньою наукою, метод наслідування взірців, визнання київської ікони фактом низової образотворчої культури природно вело насамперед до відтвореного оригіналу. Його наявність акцентувала на проблемі ранньої хронології теми Покрову, вказуючи на поширення відповідної версії й до того, як постав найраніший вілілий аналізований її зразок. Такий висновок стверджує значніший засяг самого явища, позаяк його не випадає обмежити цими двома цілком випадковими об'єктами.

Питання про прототип найдавнішого західноукраїнського "Покрову" постало вже перед Л. Міляєвою, проте вона не надала йому

<sup>131</sup> Короткий огляд пам'яток подано: *Александрович* 1999а. С. 12–49. Пор.: *Александрович* 2001д. С. 286, 288, 292.

<sup>132</sup> *Гелитович* 2005г. С. 2–4; *Гелитович* 2006. С. 91–93. У другій публікації як дату вказано XIV ст., хоча водночас відзначено "архаїчність" нововіднайденної пам'ятки у по-

рівнянні зі згаданою іконою святої з каплиці в Кульчицях. Новіша література, у якій докладніше викладено погляд стосовно походження кульчицької "Святої великомучениці Параскеви" з XIV ст., залишилися поза полем зору авторки.

\* Ікона досить знищена. Відомості про неї завдячую реставраторові Павлові Петрушаку, якому складаю вирази щирої подяки.



спеціального значення. Вдруге авторка вказала на нього в тексті до каталогу М. Перцева. Докладніше відповідний аспект потрактував А. Александров. Проте його намагання примирити старокиївські початки іконографії з прийнятою "за традицією" розбудовою культу за часів Андрія Боголюбського та нічим не підтверджений здогад про відтворення у західноукраїнському образі нібито первісної київської редакції, витісненої згодом формулою Богородиці Заступниці, відверто надумані. Під такий висновок підпадає також версія київського походження іконографії найдавнішої західноукраїнської ікони. Власне вірогідності не слід відкидати задалегідь з огляду на виняткову роль Києва у становленні як самої ідеї, іконографії сюжету, так і релігійної мистецької культури західноукраїнських земель загалом. Можливість, природно, не є доведеним фактом. Твердження російського автора позбавлені мотивації, заперечують відображену усім комплексом доступної іконографії послідовну еволюцію схеми композиції, трактуючи ранній етап процесу акурат навпаки. Так само очевидно безпідставні пошуки конкретного візантійського прототипу, які воскресила Л. Членова.



Ангели. Фрагмент "Покрову".

Натомість висновок про відтворення ранішого взірця не лише прийнятний з огляду основ східнохристиянського мистецтва. Нині його можна підтримати новими спостереженнями над реаліями, які не тільки обґрунтовують погляд щодо наслідування певного прототипу, але й вказують на окремі його риси. Вони неспростовно доводять не лише існування оригіналу, але й переконливо стверджують його належність до кола професійної творчості та підкреслено елітарного пласту мистецької культури.

При дотеперішньому насамперед побіжному й через те немінуче поверховому сприйнятті особливості прообразу "Покрову" не привертала уваги, хоча їхня присутність цілком очевидна. До такого висновку провадить не зауважений досі найістотніший доказ – переданий жовтою фарбою асист на хітонах ангелів<sup>133</sup>. Він досить добре збережений на лівій постаті, натомість авторська малярська поверхня правої виявилася значною мірою зруйнованою, тому тут від нього залишилися доволі незначні сліди. Це відкриття не тільки доводить наявність в оригіналі виконаного золотом асисту, але й засвідчує по-

ширення не відготованих поки серед доробку майстрів тогочасного українського малярства пам'яток із застосуванням вказаного технічного засобу<sup>134</sup>. До такого взірця відсилає й трактування доволі докладно переданих біллом висвітлень, найкраще збережених на піднятих руках Богородиці та лівій стороні голувої "арки", — так само явище з-поза звичного репертуару "примітивів". Наступні докази відтворення високопрофесійного зразка виводяться від окремих стилістичних та іконографічних особливостей репліки, про які йтиметься згодом.

Київський "Покров" намальовано на невеликій вертикального формату дошці підкреслено видовжених пропорцій, обрамленій ширшими горизонтальними й вузькими боковими полями. Особливість основи, виражена через своєрідність полів та їх співвідношення, для доступного досі раннього українського малярства є винятковою. Можна лише здогадно твердити про аналогічне обрамлення званої "Богородиці" з Покровської церкви в Луцьку (НХМ України)<sup>135</sup>, яка має подібні широкі поля згори і знизу (бокові втрачені). Так само широке горизонтальне поле (нижнє обрізане) зберегла й згадана "Богородиця" з церкви архангела Михаїла в Ісаях. Щодо цього спосіб приготування основи належить до рідкісних на ті званої спадщини українського середньовічного релігійного малярства (не варто, зрештою, забувати, — здебільшого новішої). Показовими є, однак, віддалені аналоги серед значно пізнішого доробку — у своєрідній і під цим оглядом "Похвалі Богородиці" з церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові (НМА)<sup>136</sup> та верхньому полі мало досі знаного монументального храмового "Преображення" середини XVI ст. з церкви в Белзі (НМА)<sup>137</sup>. Такі поля — стала ознака найранішої доби<sup>138</sup>. Очевидно, всі вони так чи інакше відкликаються до скромно засвідчених перших століть історії релігійного малярства західноукраїнських земель. До таких прикмет належать також набиті на торцях шпуги, наявні лише в нечисленних найдавніших іконах — обох версіях кінного "Святого Георгія", "Преображенні" з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (НМА)<sup>139</sup>, до яких додалися обидві згадані ікони з церкви в Ісаях. Дошка назагал не виглядає дібраною надто ретельно<sup>140</sup>, що теж належить до аргументів на користь своєрідного походження, про яке випадає хіба здогадуватися. На правому полі на рівні ангела основа має чимале вищерблення, постає через усунення сучка, яке так само окреслює застосований підхід до вибору основи.

<sup>134</sup> Серед відомої спадщини українських митців його використано лише в книжковому малярстві — починаючи від мініатюр Євангелія новгородського посадника Остромира (РНБ; найновіше видання див.: Остромирово Євангеліє. Найлізніший приклад дають скопійовані з візантійського зразка XI ст. мініатюри Київського Псалтиря 1397 р. Публікацію див.: Киевская Псалтирь. На взірць вперше вказала: *Мінер*. Р. 242, 253. Пор.: *Лихачева* 1972. С. 38—47.

<sup>135</sup> Належить до найкраще знаних об'єктів української мистецької спадщини, проте систематично не опрацьована. Бібліографію з-перед 2002 р. див.: *Александрович* 2002. С. 22, приміт. 2.

<sup>136</sup> *Гельштович* 2005. С. 18.

<sup>137</sup> *Павличко* 1999. С. 51; *Гельштович* 2003б. С. 74.

<sup>138</sup> *Перцев*. С. 51.

<sup>139</sup> Воно належить до найкраще знаних в українській мистецькій спадщині, проте все ще не опрацьоване. Найдокладніше про нього див.: *Петрушак, Свенцицкая*. С. 213—223.

<sup>140</sup> Найкраще відтворення основи дає репродукція в альбомі: *Свенцицкая, Откович*. Іл. 1.

Зображення виконане в неглибокому ковчезі, обрамленому виразно зазначеною помальованою чорною фарбою лузгою. Серед зразків давнього українського релігійного малярства таке пофарбування більше не трапляється<sup>141</sup>. Поодинокі приклади дають також найраніші ікони, збережені на території Росії<sup>142</sup>. Воно притаманне насамперед численним об'єктам візантійського походження, здебільшого із середовища хрестоносців, або ж постає під їхнім впливом. Застосований засіб слід розглядати відображенням певних особливостей традиції XIII ст. ширшого значення. Проте аналогічний декоративний мотив знало й класичне візантійське мистецтво — як приклад можна навести "Богородицю" 1192 р. з церкви Богородиці в Лагудері на Кипрі (Нікосія, Візантійський музей фундації архієпископа Макаріяса III)<sup>143</sup>. На такому тлі скромна за значенням деталь, відсилаючи до давніших візантійських взірців, що вартує окремого наголошення при виразних загальних ретроспективних тенденціях, ще раз підкреслює головний історичний напрям контактів найстаршого західноукраїнського релігійного малярства<sup>144</sup>. Звідси ж випливає очевидний висновок про присутність візантійських зразків чи їхніх ремісничих у середовищі, де склався протограф аналізованої композиції<sup>145</sup>. Безперечно, тут також виявляється ще один істотний аспект історичної "візантійської школи".

Як відзначив М. Перцев, первісне тло ікони не мало кольору або ж втратило його ще до поновлення коли з'явилася нинішнє жовте зафарбування відповідної площини<sup>146</sup>. Серед пізнішої української спадщини небагато аналогів має також своєрідне червоно-вишневе тло більшої частини композиції. Воно зустрічається як у Візантії<sup>147</sup>, так і доробку місцевих шкіл російського малярства, насамперед новгородської<sup>148</sup>. Проте, поза одинокою іконою Спаса з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Милику (НМА)<sup>149</sup> та знищеною "Богородицею" другої половини XV ст. з церкви святого Миколи у Старій Сушиці (НМА)<sup>150</sup>, українське мистецтво практикує

<sup>141</sup> М. Крук, працюючи на власну версію пізнього походження, твердив нібито таке пофарбування лузги властиве також двом іконам кінця XVII ст., які він пов'язав із середовищем рибницьких майстрів, — "Розп'яття" та епітафії Стефана Комарницького 1697 р.: *Крук* 2000а. С. 23. Насправді малася на увазі одна пам'ятка — епітафія з портретом померлого біля Розп'яття, оскільки під першим із поданих номерів в альбомі, до яких відкликається краківський автор, репродуковано пределу "Перемога Нестора над Лем" з церкви Різдва Богородиці в Баличах. Всупереч твердженню краківського історика мистецтва, епітафія чорної лузги не має.

<sup>142</sup> *Перцев*. С. 51.

<sup>143</sup> *Beltting*. Abb. 141; Mother of God. No 62.

<sup>144</sup> Попри історично обумовлену особливість зазначених пов'язань як

очевидну загальну закономірність української мистецької культури, новіші дослідження дали цілком конкретні наступні приклади серед найдавнішого фонду українського малярства: *Александрович* 2006. С. 38–49.

<sup>145</sup> Новий погляд на цю проблему, заснований на виявлених конкретних наслідуваннях візантійських зразків XI ст. в українських пам'ятках XIII–XIV століть, запропоновано: *Александрович* 2006. С. 38–49.

<sup>146</sup> *Перцев*. С. 50.

<sup>147</sup> Червоний його колір рідкістю для візантійської практики не був — до ранніх прикладів належить цикл мініатюрних ікон великих празників XII ст., з яких "Воскресіння Лазаря" тепер належить Візантійському музеєві в Афінах (Acheimastou-Potamianou, No 2), а "Преображення" — Державному Ермітажу в Санкт-Петербурзі (*Byzantine Art*. Pl. 232). Пор.: *The Glory*. N 67 A.B.

<sup>148</sup> Государственная Третьяковская галерея. № 11, 17, 18, 27.

<sup>149</sup> *Логвин, Міляєва, Свенціцька*. Табл. XXXVI.

<sup>150</sup> *Гелішович* 2005. № 4.

такий підхід хіба як оранжеві тла групи ікон перемишльського кола другої половини XV ст.<sup>151</sup> Це теж вказує на належність "Покрову" до середовища, інших слідів творчості якого не віднайдено. Відзначена однорідна червона площина не має прецедентів також серед фонду найдавніших українських ікон. Правдоподібно, вона виводиться від аналогічного тла візантійських пам'яток зразка композицій згаданого афонського циклу великих празників XII ст. Не



"Святий Георгій" з церкви у Старому Кропивнику.

можна не наголосити, що й на візантійському ґрунті її теж не практикували частіше. Отже, ця особливість знову відсилає до проблеми поширення візантійського малярства в Україні, загалом візантійської складової українського мистецького синтезу княжої доби. Так потрактоване тло зобов'язує відзначити зауважену при вивченні згаданої волинської ікони Покрову з церкви в Річиці своєрідну окрему "площину" за фігурами та розбудованою архітектурними мотивами, яка ніби "передує" звичному тлу (див. далі).

До особливостей композиції належить також незаповнена чимала порожня площина верхньої частини дошки. Н. Перцев підкреслив невластивість такого вирішення для давніх пам'яток та його появу внаслідок спрощення оригіналу в репліці з-під пензля представника, як послідовно наголосив каталог петербурзького реставратора, "невисокої художественної культури"<sup>152</sup>. Фігури зосереджує насамперед нижня половина дошки, верхня ж виявилася облегшеною, а горішня — взагалі порожньою. Аналогічний незаповнений простір має щонайменше ще одна з давніх українських ікон — кінний "Святий Георгій" другої половини XIV ст. з церкви Перенесення мощів святого Миколи у Старому Кропивнику поблизу Дрогобича (Львів, збірка

Grządziela 1974, S. 51–80. Правда, спадщина цього анонімного митця на місцевому ґрунті достатньо відосіблена.

<sup>152</sup> Перцев. С. 51.

<sup>151</sup> З конкретних прикладів вдається вказати насамперед доробок майстра ікон з церкви святого Дмитрія у Жогатині. Його огляд див.:

"Студіон")<sup>153</sup>. Таким же підходом відзначена й згадана "Богородиця" з церкви в Ісаях. Дальші ремінісценції зазначеного вирішення, очевидно, видає також щедре заповнення архітектурними мотивами тла центрального поля "Стрітіння з історією Марії за протоевангелієм Якова" з церкви Собору Йоакима та Анни в Станілі (НМА)<sup>154</sup> й аналогічний уклад поодиноких сцен його історичного циклу. Судячи з перелічених прикладів, використане співвідношення тогочасна містецька практика стосувала частіше й, мабуть, не лише на українському ґрунті. Його відображають також окремі клейма новгородського храмового образу святого Миколи XIV ст. з церкви погосту Любоні (ДРМ)<sup>155</sup>. Порівняння старокропивницького "Георгія" з його станільською версією<sup>156</sup> допроваджує до висновку, що незаповненість тла найправдоподібніше, як вказав Н. Перцев, виникла внаслідок пристосування взірця до іншого співвідношення сторін використаної основи<sup>157</sup>. Ці міркування, мабуть, слід залучити й для пояснення своєрідного формату дошки. Хоча навряд чи справедливо наголошувати на визначеності цієї особливості потенційними можливостями майстра "невысокой художественной культуры". Оригінал не відзначався підкресленим вертикалізмом, очевидно, міг бути ближчим до класичного в таких випадках стоячого прямокутника. Хоча, як побачимо далі, акцентовані вертикальні пропорції належать до прикмет більшості давніших західноукраїнських ікон.

Порожня площина заповнена лише традиційним для східнохристиянської іконографії титулом з окресленням сюжету. За висновком Н. Перцева, він знаходяться у тлі, яке не мало кольору, або ж його втратило<sup>158</sup>. Тут вжито ту ж фарбу своєрідного червоного відтінку, що й у полотнищі в руках ангелів, тлі за Богородицею, гіматії Христа,



Титульні написи на "Покрові".

<sup>153</sup> До наукового обігу в короткій згадці впроваджена: *Александрович* 1995б. С. 177, приміт. 212. Про неї див.: *Александрович* 1997. С. 8–12; *Александрович* 1998. С. 13 (іл.), 14; *Александрович* 1999а. С. 40, 97 (іл.); *Александрович* 2001д. С. 288; Врятовані; *Бонифатій, Радомська*. № 29; *Радомська, Колпакова*. С. 9–18.

<sup>154</sup> *Свенціцька, Сигор*. Іл. 5; *Свенціцька, Откович*. Іл. 4; *Петрушак, Свенцицкая*. С. 211–224. Найдокладніший аналіз ікони див.: *Александрович* 2003е. С. 36–62.

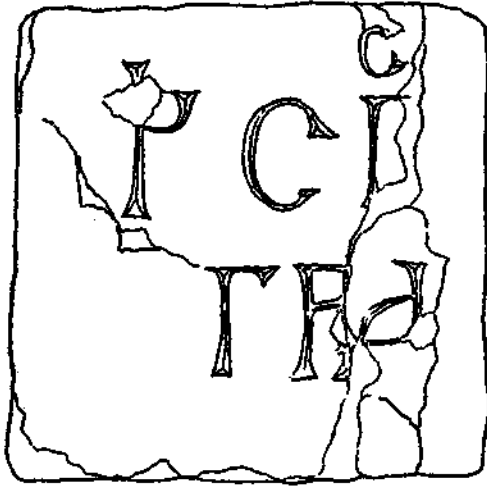
<sup>155</sup> *Смирнова* 1976. С. 286–291.

<sup>156</sup> До наукового обігу її впровадив: *Zaloziecky*. Abb. 1. Коротке зіставлення обох ікон див.: *Александрович* 1997. С. 8–12. Як і більшість фонду найдавнішого західноукраїнського малярства, докладніше вона не опрацьована.

<sup>157</sup> Аналогічний випадок демонструють також зелені поля в нижній частині ікон "Зішестя Святого Духа" зламу XIV–XV століть з церкви святої Параскеви Тирновської у Радуржі (НМА, репродукована: *Свенціцька, Сигор*. Іл. 9; *Александрович* 1995б. Іл. 31; *Свенціцька, Откович*. № 6; *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 143) та "Святій Іоан Богослов" початку XVI ст. з церкви святого Миколи у Старій Сушиці (НМА, репродукована: Реставрація.).

<sup>158</sup> *Перцев*. С. 50.

опліччі й орарі диякона, одязі особи з розкритою книгою на передньому плані та її сусіда. Напис відтворено ніби досить неорганізовано, без послідовного врахування принципу двох ліній, які обмежують літери зверху та знизу. Його розміщено вільно, дещо "хвилясто", що повторює й розташування літер пізнішого запису (про нього див. далі). Авторський титул "ПОКРОВЪ СТЬ БЦА"<sup>159</sup> виконано підкреслено великим уставом. Таке побільшення невластиве титулам і візантійських



Напис на плиті з Холма. Прорис.

ікон. Тому й щодо цього найдавніший західноукраїнський "Покров" теж виявляється винятковим об'єктом мистецької спадщини. Зіставлені з очевидно здрібненими фігурами персонажів, знаки напису створюють їм як би своєрідну протилежність. На їх розмірах випадає наголосити окремо, оскільки титульні написи більшості найдавніших західноукраїнських ікон значно дрібніші. Класичними прикладами можуть бути обидві згадані версії кінного святого Георгія. Аби не залишатися в одному колі, варто відзначити цю ж тенденцію також у монограмах луцької "Богородиці". Єдиним винятком є знана пара архангелів молитовного ряду початку XIV ст. з церкви великомучениці Параскеви в Даляві (НМА)<sup>160</sup>. Їх теж виконані кіновар'ю великі, послідовно завужені, видовжених пропорцій підкреслено аристократичного рисунку літери вміщені під самою лузгою. Близьким є титул ненабагато молодшого від них "Спаса" з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока (ІМС)<sup>161</sup> та скопійованого з подібного зразка знищеного "Спаса" уже XVI ст. з церкви архангела Михаїла у Висовій (ІМС)<sup>162</sup>. Прямим аналогом написи далявських ікон, звичайно, сприймати не випадає. Така особливість літер, очевидно, теж мала б вказувати на раніший родовід, відсилаючи до того періоду мистецької історії західноукраїнського регіону, конкретних прикладів якого не збереглося. Тому не зайвим буде пригадати певну близькість їхнього накреслення і до опублікованого прорису фрагментованого тексту на кам'яній плиті XIII ст. з Холма<sup>163</sup>. Як виявляється, ця аналогія не позбавлена глибшої вимови (див. далі).

<sup>159</sup> У публікації А. Міляєвої "п о - крову СТЬ БА": Милыева 1965. С. 251. Каталог Н. Перцева відтворює первісний титульний напис у такій версії "ПОКРОВЪ СТЬ БЦА": Перцев. С. 50.

<sup>160</sup> Аналіз особливостей написів обох ікон див.: Александрович 1998а. С. 67 – 71.

ікон. Тому й щодо цього найдавніший західноукраїнський "Покров" теж виявляється винятковим об'єктом мистецької спадщини. Зіставлені з очевидно здрібненими фігурами персонажів, знаки напису створюють їм як би своєрідну протилежність. На їх розмірах випадає наголосити окремо, оскільки титульні написи більшості найдавніших західноукраїнських ікон значно дрібніші. Класичними прикладами можуть бути обидві згадані версії кінного святого Георгія. Аби не залишатися в одному колі, варто відзначити цю ж тенденцію також у монограмах луцької "Богородиці".

Єдиним винятком є знана пара

архангелів молитовного ряду початку XIV ст. з церкви великомучениці Параскеви в Даляві (НМА)<sup>160</sup>. Їх теж виконані кіновар'ю великі, послідовно завужені, видовжених пропорцій підкреслено аристократичного рисунку літери вміщені під самою лузгою. Близьким є титул ненабагато молодшого від них "Спаса" з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока (ІМС)<sup>161</sup> та скопійованого з подібного зразка знищеного "Спаса" уже XVI ст. з церкви архангела Михаїла у Висовій (ІМС)<sup>162</sup>. Прямим аналогом написи далявських ікон, звичайно, сприймати не випадає. Така особливість літер, очевидно, теж мала б вказувати на раніший родовід, відсилаючи до того періоду мистецької історії західноукраїнського регіону, конкретних прикладів якого не збереглося. Тому не зайвим буде пригадати певну близькість їхнього накреслення і до опублікованого прорису фрагментованого тексту на кам'яній плиті XIII ст. з Холма<sup>163</sup>. Як виявляється, ця аналогія не позбавлена глибшої вимови (див. далі).

<sup>161</sup> Найдокладніше про ікону див.: Biskupski 1998. Палеографію напису автор не аналізував, відзначивши лише "podobieństwo kroju liter" на Євангелії з аналогічним елементом "Спаса у славі" з церкви Покрову Богородиці в Новосільцях (ІМС): ibid. S. 14. Відзначена подібність, зрештою, видається достатньою віддаленою.

<sup>162</sup> Biskupski 1998. II. 7.

<sup>163</sup> Прорис опубліковано: Риннопорт. С. 322.

Розміщення напису розраховано не зовсім вдало: ліворуч залишено чималий відступ від лузги, тоді як із протилежної сторони остання літера підходить до неї значно ближче, що в українській малярській спадщині, зрештою, не дивина<sup>164</sup>. Із палеографічних особливостей первісного титулу привертає увагу насамперед накреслення "Р" у першому слові з продовженим вертикальним елементом та "Ц" в останньому з довгим прямим відгалуженням знизу, близьким до відзначеного елементу "Р". Двічі вжитий "ъ" кожного разу має інший нахил та рисунок потрактованої трикутником нижньої частини. У першому слові в ній переважає горизонтальна тенденція й вона має розбудований правий кут, тоді як у другому накреслення наближається до рівностороннього трикутника. При останньому знакові першого слова видніється вкорочена вертикальна лінія, частково прикрита зверху правим елементом літери "Ы" новішого напису, а знизу загублена у втраті (тут вона мала стикатися з видовженою правою стороною попереднього знаку). Л. Міляєва прийняла її за правий елемент "Ы". Таке прочитання ніби здатна підтримати аналогічна версія "ПОКРОВЫ" на різьбленому хресті кінця XV – початку XVI ст., який Іларіон та Мотря Іваницькі 1576 р. подарували до Благовіщенської церкви в Іваничах поблизу Володимира (ДМУНДАМ)<sup>165</sup>. Однак запис на самій іконі також вживає версію "ПОКРОВЪ". Тому на прочитанні Л. Міляєвої немає підстав наполягати. Хоча водночас доводиться визнати, що значення вертикального знаку наприкінці першого слова не піддається з'ясуванню.

Окремого наголошення вартує унікальне накреслення титли над другим словом. Від неї краще збереглася лише права горизонтальна частина з опущеним додолу штрихом-завершенням. Проте вивчення малярської поверхні вказало очевидні сліди піднятої високо догори, точніше розпочатої на чималій висоті від умовної верхньої горизонтальної лінії, майже втраченої більшої лівої половини знаку скорочення. Збережена частина виявилася лише меншим правим фрагментом. Подібно до накреслення поодиноких літер, рисунок титли наділений виразною артистичністю, яка вносить несподіваний акцент до "спрощеної", як її звично сприймали досі, графічної системи. Тут теж тільки зарисовується не зовсім коректне з огляду сталого комплексу її історичних особливостей враження спрощеності. Як зазначалося, його викликає насамперед нинішній стан малярства, спотвореного глибокими розривами густого кракелюру та численними втратами фарбового шару.

Література без докладнішої аргументації визнала авторський напис таким, що не суперечить реставраційному висновку про походження ікони з початку XIII ст.<sup>166</sup> чи, за версією М. Перцева, – кінця XII – початку XIII ст.<sup>167</sup> Л. Коць-Григорчук, розглядаючи палеографічні

<sup>164</sup> З-поміж найдавніших прикладів див. назагал менше відомого "Спаса нерукотворного" другої половини XV ст. з Преображенської церкви в Ковиничах (ЛГМ): Олеський замок; *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 372. Іл. 458.

<sup>165</sup> Білоус, Пуцко. С. 102. Іл. 6.

<sup>166</sup> Міляєва 1965. С. 252. Авторка відкликала до відповідного висновку співробітниця Ермітажу М. П. Скотніковою.

<sup>167</sup> Перцев. С. 49. На зазначену різницю варто звернути увагу, оскільки матеріал статті до каталогу, як зазначалося, готувала також Л. Міляєва.

особливості, як зазначалося, не взяла його до уваги, зосередившись на другому, новішому титулі. Цим звернення до найстаршого пласту палеографії обмежуються. Зрештою, аналіз нечисленних палеографічних досліджень давніх українських ікон виказує скромні результати проведеної роботи. Стосована методика послуговувалася винятково надто загальними описовими підходами, які не давали чітких визначень бажано вужчих часових меж, нерідко елементарно



Титул ікони "Свята великомучениця Параскева зі сценами історії".

плуталася, пропонуючи відверто неприйнятні висновки<sup>168</sup>. Тому дотеперішні спроби палеографічних студій над українським матеріалом не лише не мають повноцінного самостійного значення при опрацюванні спадщини релігійного малярства, але й взагалі мало надаються до практичного використання.

Титул ікони є єдиним авторським написом. Слідів первісних монограм Христа та Богородиці, зрозуміло, не виявлено. Адже вони були на давньому тлі, яке за реставраційним висновком втрачене, або ж перекрите новішим записом. Так само не збереглося виразніших елементів літер на розкритій книзі в руках середньої постаті правої групи.

Над первісним авторським титулом вміщено пізніший, дещо відмінний – "ПОКРОВЪ ПРСТЫА БЦА"<sup>169</sup>, який лежить на найдавнішому поновленні тла<sup>170</sup>. Він зроблений частково поверх ранішого так, що літери "ТЪ" заходять на "Ъ", "Ц" перекриває "Ъ" і кінець титли другого слова, а останнє "А" – первісне кіноварне "Б". Титул виконано чорною фарбою, в написах на найдавніших українських іконах стосованою лише в поодиноких випадках; він має свої особливості. Серед знаних ранніх пам'яток таку фарбу для окреслення сюжету подає ще тільки згадана "Свята великомучениця Параскева зі сценами історії" з каплиці в Кульчицях, а в клеймах – також зазначене станильське "Стрітіння". Співставлення фрагментарно збереженого імені кульчицької святої (початкова літера втрачена) "[П]АТКА" з новішим написом "Покрову" переконує, що накреслення "К" та "А" в обох випадках досить близьке. Насамперед привертає увагу рисунок очка при відгалуженні лівого елемента останньої з них. Він пропонує спрощений варіант аристократичної каліграфії згаданих ікон архангелів із церкви в Даляві. Палеографічна система їхніх титулів явно виво-

<sup>168</sup> Красномовним їх прикладом, окрім наведеного "куруйозу" з вивченням написів "Покрову", є віднесена до "двірцевої школи" другої половини XIII ст. за аналізом саме палеографічних особливостей "Похвала Богородиці" щойно другої половини XV ст. з

церкви Жон Мироносиць в Болехові (НМА): Коць-Григорчук 1998. С. 615. Помилковість цієї пропозиції відзначено: Гелітович 2005. С. 17.

<sup>169</sup> У. Л. Міляєвої – "покровы СТЪ БА": Міляєва 1965. С. 251. У каталозі М. Перцева – "ПОКРОВЪ ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ": Перцев. С. 50.

<sup>170</sup> Перцев. С. 50.



диться від спільного кола джерел. Особливістю накреслення аналізованого молодшого й скромнішого виявилось здрібнення поодиноких елементів літер (P, B, Ъ, Ы, Б), великий розрив між обома заокругленими частинами "B", підкреслено широке, на відміну від усіх інших знаків, "K". Слід так само вказати винесене над рядком "C". Вивчення доводить також, що кульчицький напис випереджує накреслення "Покрову". Проте вловлена близькість не пропонує переконливих аргументів для висновків щодо можливої часової різниці між ними. Палеографія повторного напису виглядає спрощеною версією того професійного взірця, приклад якого зберегла "Свята великомучениця Параскева". Притаманні їй елементи наслідування візантійського малярства досі назагал співвідносилися з ісихастським нуртом духовного життя східнохристиянського світу. Спільність виявляло найперше трактування висвітлень лику як густої сітки довгих гострих штрихів білид, спонукаючи до датування у межах останньої третини XIV ст. Однак найновіші опрацювання візантійської спадщини дозволяють не наполягати на неодмінно так пізньому походженні зазначеного мотиву. Ранні аналоги тепер є й серед доробку ще першої половини століття<sup>171</sup>. Вловлений зв'язок палеографічних особливостей слугує підставою для визнання походження новішого напису київської пам'ятки з другої половини XIV ст. або ж дещо пізнішого, проте назагал близького часу. Таке сприйняття підказує й виразна графічна сухість накреслення поодиноких літер та їх елементів. Поновлення, очевидно, варто визнати слідом якогось важливого моменту історії образу, можливо також не лише його самого, але й культу Покрову. Проте на конкретні відомості щодо цього розраховувати не доводиться. На основі відзначених зв'язків можна лише ствердити, що при появі напису ікона мала перебувати в тому ж середовищі, що й "Свята великомучениця Праскева" чи бодай близько до нього. Поновлення міг зробити майстер того ж кола. Такий результат провадить до ще одного важливого для історії аналізованої ікони висновку, який, однак, через відсутність відповідних документальних матеріалів не вдається обґрунтувати ширше. Проте за ним так само стоять певні, хоча й недоступні нам у їхніх конкретних виявах, особливі моменти побутування аналізованого "Покрову". Отож, знані зразки українського середньовічного малярства, як правило, записувалися за новіших часів коли на тлі неухильної "європеїзації" релігійної мистецької культури докорінно змінилися критерії історичної вартості самого церковного мистецтва та його сприйняття. Давні перемалювання середньовічних ікон на західноукраїнських землях належать до винятків, одним з яких і є аналізований "Покров". Не останню роль при цьому відіграла та обставина, що поза поодинокими випадками їх зберегли сільські церкви. Так раннє замалювання образу у сільському храмі логічно пояснити навряд чи вдалося б. Тому напрошується

припущення, що спершу "Покров" належав до зовсім іншого середовища й лише за новіших часів мав потрапити туди, де його 1915 р. розшукав Д. Щербаківський. Як переконує новітня практика, облаштування інтер'єрів церков "подорожувало" досить часто й вивчення доробку українського релігійного малярства все послідовніше наголошує на цій особливості корпусу рухомих об'єктів давньої мистецької спадщини.

Побіжне зауваження Л. Міляєвої, яка не аналізувала пізнішого напису, стосовно його походження щойно з XV–XVI століть засноване на реставраційному висновку М. Перцева<sup>172</sup>. Проте опубліковані матеріали вказують, що така пропозиція постала через непорозуміння. Реставратор, судячи з каталогу (відповідну позицію, нагадаємо, до друку підготувала Л. Міляєва), ствердив наступну його прикмету: "Употребление в первой записи аурипигмента, который вследствие своей токсичности практически повсюду был изъят из употребления в XV–XVI вв. Это помогает датировать первое поновление концом XV – началом XVI в."<sup>173</sup>. Насправді тут випадало би вбачати хіба що *terminus ante quem*, а ніяк не конкретну дату, визначену, до того ж, вочевидь "на око". Аурипигмент у нашому випадку, звичайно, не мусили використовувати акурат перед самим його виходом із професійної практики. Зрештою, вилучення теж не могло не стати тривалішим процесом. Не буде зайвим пригадати також, що російський реставратор природно відкликався до російського досвіду, а ситуацію в Україні навряд чи міг знати докладніше. Тому з усіх можливих оглядів запропоноване пізнє датування напису поновлення повинне бути визнане необґрунтованим і внаслідок цього – помилковим. На його недоведеність, зрештою, вказують відзначені палеографічні особливості самих літер, які не мають нічого спільного зі знаною за численними прикладами палеографією релігійного малярства перемишльського кола другої половини XV – першої половини XVI століть.

Висновок щодо зв'язку поновленого титулу серед спадщини майстрів перемишльської школи малярства з-перед кінця XIV ст. пропонує ще один істотний, хронологічно найраніший аргумент на користь якщо не вірогідного перемишльського походження, то, принаймні, функціонування пам'ятки у цьому культурному середовищі. Кульчицька "Свята великомучениця Параскева", попри певне спрощення трактування лику (таке враження не в останню чергу навіює стан авторського малярства, що частково втратило верхній шар), все ж відзначена високим фаховим рівнем виконання. Його виявляє артистична лінія контуру постаті, віртуозний рисунок правого краю плаща, який графічними засобами через майстерне розкладення на червоній площині чорних штрихів створює враження об'єму складок, використання золота при оздобленні пластичного німбу та тонкій золотій лінії облямування

<sup>172</sup> Перцев. С. 51.

<sup>173</sup> Там же.

мафорію. Тому найдавніший український "Покров" обертався у не так уже й глибоко провінційному середовищі, що можна було б прийняти за поверховим першим враженням (насправді, як буде показано згодом, фактично помилковим) від унікальних на українському ґрунті особливостей стилю. Цей висновок здатний стати важливим аргументом при розгляді непростой через актуальний склад ранньої малярської спадщини проблеми співвідношення аристократичної та низової течій тогочасного мистецтва. Принаймні він однозначно вказує на досить тісний взаємозв'язок між окремими напрямками мистецької культури західноукраїнських земель, амплітуду творчих пошуків поодиноких авторів, — достатньо розбудованої уже перед кінцем XIV ст.<sup>174</sup> Інакше, зрештою, й не могло бути за умов ще доволі "тісного" світу, позаяк його послідовне "розширення", судячи зі збереженого малярського доробку, розпочалося лише від другої половини XV ст. Цей процес засвідчує помітне наростання корпусу пам'яток та опрацьований фонд джерельних матеріалів до історії професійного середовища майстрів перемишльської школи, який показав активну розбудову осередку щойно від останніх десятиліть XV ст.<sup>175</sup>

До часу поновлення належать також виконані так само чорною фарбою монограми Христа й Богородиці. Невеликі, збережені із чималими втратами, здрібнені, чіткого рисунку літери монограм Христа вміщені над руками Марії на рівні плечей. Зовсім інакше потрактовано скорочення обабіч полотнища в руках ангелів на рівні завершення останнього. Таке розташування для сюжетних композицій східнохристиянського Середньовіччя, правду кажучи, не зовсім звичне: написи, природно, знаходилися здебільшого безпосередньо при постанях, яких вони стосувалися. Від лівої частини монограми нині проглядається лише три залишки вертикальних елементів, за якими її навіть не вдається до кінця переконливо реконструювати. Твердження Л. Коць-Григорчук про об'єднані знаком лігатури літер "МИР"<sup>176</sup> за теперішнього їх стану — домисл без достатнього обґрунтування самими доступними фрагментами. Значно краще, хоча теж не без втрат, вціліла друга половина скорочення — "ΩΣ" (першу літеру Л. Коць-Григорчук чомусь назвала омегою<sup>177</sup>). Його особливістю є видовжені пропорції вузької "Ω" та низько осаджена перекладина. Таке накреслення дає переважна більшість новіших зразків перемишльського малярства починаючи від напису згаданого не зафіксованого походження "Моління" давніх збірок музею "Стривігор". Раніших оригінальних зображень Богородиці цього кола не збереглося. Одинокий згаданий приклад з церкви в Ісаях відповідну половину монограми втратив. Виразною декоративністю наділене й заключне "Σ" з його широкою приплюснутою на зразок горизонтально розтягнутої омеги основою та артистичним рисунком роз-

<sup>174</sup> До такого висновку приводить зіставлення поодиноких об'єктів різномірного комплексу спадщини перемишльського кола відповідного часу. Його короткий огляд див.: Алек-

сандрович 1999а. С. 25–38; Александрович 2001а. С. 286–290.

<sup>175</sup> Александрович 2000. С. 45–52.

<sup>176</sup> Коць-Григорчук 1998. С. 604.

<sup>177</sup> Там само.

хилених врізнобіч верхніх кінців. Обидві літери мають пізніші декоративізовані аналоги серед ікон перемишльської школи другої половини XV ст., наприклад, — в "Одигітріях" одного майстра з церкви Покрову Богородиці в Рихвадді (МНБС)<sup>178</sup> та не зафіксованого походження (НМК)<sup>179</sup>, церкви Покрову Богородиці в Долині (ІМС)<sup>180</sup>. Їх пізніший рисунок так само доводить давніше походження запису найстаршого західноукраїнського "Покрову", додаючи аргумент проти намагання вмістити його в межах щойно XV—XVI століть.



*Проповідь апостола Петра. Фреска. Софійський собор у Києві.*

Зіставлена з назагал нібито недбало відтвореним титулом, виконана тією ж чорною фарбою монограма Богородиці, судячи за краще збереженою частиною, накреслена ретельніше й наділена чіткішим рисунком. Вцілілі монограми, як зазначалося, з'явилися разом із новим титулом. Найправдоподібніше, за цією зміною криється якийсь істотний момент історії ікони, здатний пояснити, зокрема, причини її поновлення перед кінцем XIV ст., проте про його конкретні обставини випадає хіба здогадуватися.

Композицію "Покрову" творять чітко організовані три виразно відосіблених групи, вирішених за схемою пристояння, званою на українському ґрунті ще від фресок київського Софійського собору на зразок "Проповіді апостола Петра" у північному боковому вітварі<sup>181</sup>, а серед ікон — від знаної свенської "Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими". Проте слідів можливого безпосереднього зв'язку навіть в останньому випадку добачати немає підстав. Швидше випадало б наголосити найзагальнішу подібність поєднання окремих частин, природно співвіднесених на засадах раніших напрацювань іконографії, відображених, зокрема, київською свенською іконою. Як побачимо, окремі елементи композиційного укладу зберегли й інші приклади використання такого досвіду. Проте три головні компоненти реалізованої схеми об'єднано на зовсім іншій основі, найочевидніше — згідно з каноном пізнішого етапу еволюції східнохристиянської іконографії (див. далі). Нерідко підкреслювану вслід за Л. Міляєвою

<sup>178</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. С. 19. Табл. ХСІХ (помилково вказано на походження з церкви архангела Михаїла в Яворнику Руському); Александрович 1995. С. 28. Іл. 16; Grządziela 1994. П. Е; Ikona 1999. № 1; Biskupski 2000. S. 15–16. П. 19;

Ikony. S. 45; Biskupski 2006. S. 35. П. 26; Патриарх Димитрій (Ярема). С. 311. Іл. 374.

<sup>179</sup> Гордінський. Іл. 66; Kłosińska 1973. № 28; Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. ХСVІІІ.

<sup>180</sup> Найдокладніше про неї див.: Biskupski 1999. S. 15–22.

<sup>181</sup> Логвин 1971. Іл. 135.

спільність між обома найранішими київською та західноукраїнською іконами може виводитися хіба що від наголошеної композиційної особливості. Зрештою, на цьому акцентує ще також чимала часова різниця, оскільки свенська "Богородиця", як зазначалося, виявилася набагато старшою. Конкретне ж походження "Покрову" та його своєрідні "антикиївські" нотки (про них йтиметься згодом) переконають щодо принципової малоправдоподібності якогось реального зв'язку не лише самих зіставлених об'єктів, але й навіть їхніх іконографічних основ.

Ядром композиції є Богородиця Оранта на троні з погруддям Емануїла в складках мафорію перед грудьми. Через значні втрати малярства в нижній половині дошки Її постаць краще збереглася лише від колін. Судячи з елементів рисунку пошкодженої частини, насамперед досить чітко прокреслених складок туніки на ногах, тканину загалом потраковано доволі об'ємно. Знизу кінці туніки легко розходяться врізнобіч і з-під неї, мабуть, як звичайно, виднілися ноги на підніжжі. Через суцільні втрати трудно докладніше охарактеризувати конструкцію трону. Можна лише ствердити, що він був низьким на зразок лави з незмінною подушкою, проте без запліччя, що здатне відсилати насамперед до давніших взірців. Тлом постаті, як зазначалося, слугує суцільна однотонна площина вишнево-червоного кольору, окреслена синьою "аркою", ніби продубльованою згорнутим покрывом у руках ангелів. Такий же колір присутній обабіч "арки" під покрывом — на ньому зображено всі постаті. Його залишки



Свенська ікона Богородиці зі святыми Антонієм і Феодосієм Печерськими.

проглядаються й у нижній частині. Відтворення суцільною площиною вказує на очевидно умовне трактування. Можна говорити про символічність так переданого тла, що не

тури, які схильні були тут добачати<sup>182</sup>. Підставою таких намагань вочевидь стали не так самі реалії, як прийнята версія про відтворення влахернського чуда. Не останню роль у появі твердження про елементи архітектури відіграла, мабуть, також аналогія із пізнішою іконографією, незмінно наділеною ними.

Проте уважніше вивчення ікони все ж переконує, що її композиція включає складник, що може належати до архітектури.



Йдеться про незрозумілу згадану вузьку синю, неправильної форми "арку" над Богородицею. Вона розширена вгорі як і згорнутий покров понад нею ніби дублює її контур чи, точніше, навпаки. Наголошена символічність підходу до зображення, закономірно позначена спрощенням засад "реалізму", та фаховий рівень виконання підказують, що так передано арку, під якою, чи, докладніше, — перед якою вміщена Богоматір. Це традиційне тло для візантійських композицій починаючи від досить ранніх часів. Аналогом могло б, наприклад, бути вирішення, знане з пізнішої за походженням, останньої третини XIII ст., згаданої візантійської мініатюри Богоматері на троні з двома ангелами, де центральна арка навіть так само голуба. Зазначена ймовірність також вказує на відтворення ранніх джерел, у чому переконує й неодноразово наголошена унікальність самої композиції. Зрештою, це лише один із конкретних прикладів більшого числа відкликань до напрацювань попередньої епохи. Вжиті на цій конструкції з внутрішньої сторони згадані висвітлення білими (їх відсутність з правого боку вказує на умовне джерело світла, спрямоване звідсіля) підтверджують, що передано саме арку, перед якою знаходиться

Богородиця. Як доказ побутування мотиву можна навести й мініатюру грецького Псалтиря (бл. 1274), де Вона зображена на троні під голубою аркою, поєднаною, правда, зі стіною (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>183</sup>. Не буде зайвим пригадати так само появу аркади як елементу тла й у пам'ятках київської традиції. Насамперед доречно вказати на один із варіантів іконографії Покрову, найранішою реплікою якого на українському ґрунті є одинока ікона церкви в Рихвалді (про неї див. далі), знаний і за пізнішими спорідненими відтвореннями. Приклади цього мотиву, як зазначалося, відомі також із книжкового малярства Новгороду та Твері, отже він побутував у мистецтві київської орієнтації й поза темою Покрову.

У цій не зовсім зрозумілій досі складовій слід вбачати істотний елемент відтвореного оригіналу, вірогідно, — переданий не цілком докладно й саме тому, за здебільшого побіжних дотепер звернень до найдавнішої західноукраїнської ікони, в "реалістичному" аспекті вимови не розгаданий.

Над голубою "аркою" зображені обабіч навколішки на рівні Богородиці ангели тримають за кінці кіноварне полотнище, подане своєрідним скрученим "жгутом" так само помітно ширше в зеніті. Р. Косів, намагаючись узгодити його з описом самого видіння, за яким Богородиця розпростерла в храмі над віруючими свій мафорій, ствердила, нібито кіноварний колір є канонічним для цього елементу її одягу<sup>184</sup>. Насправді для тогочасної східнохристиянської мистецької практики він малохарактерний і з канонічного огляду — швидше винятковий. Таку барву використано лише в поодиноких давніших іконах на зразок "Богородиці" XIV ст. (Охрид, церква Богородиці Перивлепти)<sup>185</sup>, постає, однак, як видається, насамперед під західним впливом. З того ж джерела її запозичили й численні ікони пізньовізантійського періоду<sup>186</sup>, як і, очевидно, нове українське малярство XVII ст. Одинокий для його ранньої спадщини червоний мафорій пропонує наділене чималою кількістю унікальних особливостей згадане станильське "Стрітіння"<sup>187</sup>, що здатне сприйматися додатковим аргументом на користь відзначеного ймовірного його тіснішого взаємозв'язку з аналізованим "Покровом"<sup>188</sup>. Тут вони могли відходити від попередньої місцевої традиції, зразки якої нині не відомі, а відображення таких пізнішою малярською спадщиною — не вловлені. На давність зазначеного "кольорового епізоду" здатна вказати й відсутність прямих його слідів серед винятково багатой західноукраїнської пізньосередньовічної богородичної іконографії — від другої половини XV ст. Щойно за прогресуючого переосмислення доробку середньовічної мистецької культури з початком наступного століття позначені запозиченнями зі спадщини майстрів європейського культурного кола поодинокі ікони знову стосують червоний колір різних відтінків.

<sup>183</sup> Byzantium. P. 343.

<sup>184</sup> Косів. С. 42.

<sup>185</sup> *Pogojuh*. Сл. 37.

<sup>186</sup> Див., зокрема: *Baltovanni*.

<sup>187</sup> Докладніше див.: *Александрович* 2003е. С. 43.

<sup>188</sup> *Александрович* 2003е. С. 44. 45.

Показово, що вперше, наскільки відомо, його використав прибулий іззовні готизуючий "Майстер циклу великих празників з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі" — він присутній у "Різді Христовому" зазначеного циклу (НМЛ)<sup>189</sup> та його ж освяченій 1534 р. "Богородиці" з каплиці палацу вірменських архієпископів у Львові (ЛГМ)<sup>190</sup>. Вірогідно, саме звідси такий колір перейнято і в згаданій трушевицькій іконі "з історією" та ще одному близькому до неї "Різді" — не зафіксованого походження (НМК)<sup>191</sup>. Під впливом анонімного майстра, чинного в Перемишлі та, вірогідно, — Львові (принаймні для міста), постала також об'єднана спільним зразком з "Богородицею" 1534 р. намісна "Богородиця" із церкви святого Симеона Богоприємця у Звертові поблизу Львова (НХМ України)<sup>192</sup>. Дальші приклади доносять ікона церкви Різдва Богородиці в Ліскуватому (НМЛ)<sup>193</sup>, "Похвала Богородиці" та Богородиця в "Молінні" з церкви святого Дмитрія у Рівному (Бардиїв, Шариський музей)<sup>194</sup>. Їх перелік поповнюють виконана з використанням готичних елементів "Похвала Богородиці" з церкви Різдва Богородиці в Терлі (НМК)<sup>195</sup> й так само готизуюча в орнаментальних деталях — з церкви архангела Михаїла в Кам'янці (НМЛ)<sup>196</sup>. Отже, майже всі вони виводяться від єдиного джерела, яким була творчість перемишльського Майстра циклу великих празників. Тобто, генетично, а насамперед з огляду на очевидні готицизми індивідуального почерку "ініціатора" більшості поданих прикладів, — перед нами феномен з-поза кола власної традиції. Такого висновку не здатний змінити навіть зовсім винятковий для перемишльського осередку вплив цього анонімного митця на місцеву школу українського релігійного малярства XVI ст.<sup>197</sup> Отож, і тут західний чинник безперечний. Зрештою, як переконають численні пізньовізантійські об'єкти, відзначене явище входить до найширшого східнохристиянського контексту. Ще одна опублікована як львівська ікона Похвали Богородиці з церкви великомучениці Параскеви в Повергові (НМЛ)<sup>198</sup> ніби позбавлена готицизмів, проте так само не змінює ситуації, оскільки належить до мистецького імпорту<sup>199</sup>.

Ікону Богородиці у червоному мафорії з багатою градацією відтінків відкрито також на Волині (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці)<sup>200</sup>. Попри безперечно давній зразок, у ній наявні яскраві ознаки малярства початку XVI ст.<sup>201</sup>, втім присутня пізньо-

<sup>189</sup> Александрович 2000в. С. 79.

<sup>190</sup> Репродукована: Овсійчук 1996. С. 154. Ікону най докладніше проаналізовано й атрибуцію об'єкту наведено у підготовленому до друку дослідженні автора.

<sup>191</sup> Klošičska 1973. Nr 14.

<sup>192</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. LIV; Шедеври. № 8; Патріарх Димитрій (Ярема). Іл. 380; Український іконопис. № 6.

<sup>193</sup> Репродукцію див.: Гелитович 2005. С. 70.

<sup>194</sup> Grešlik. S. 23, 29.

<sup>195</sup> Klošičska 1973. Nr 29; Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. CI. Оче-

видно, це рання позиція доробку майстра, спадщина якого об'єднана навколо групи ікон з церкви Покрову Богородиці в Полянні. Про них див.: Гелитович 2003. С. 83-105.

<sup>196</sup> Zaloziecki. Abb. 2; Гордінський. Іл. 128; Гелитович 2005а. С. 140-141. № 5; Гелитович 2005. С. 53.

<sup>197</sup> Про нього див.: Александрович 2000в. С. 85, 86.

<sup>198</sup> Гелитович 2005. С. 50.

<sup>199</sup> Впроваджена до літератури без докладної аргументації як львівська (Гелитович 2005. С. 51), вона не має аналогій як серед достовірних зразків львівського, так і загалом українського малярства.

<sup>200</sup> До наукового обігу впроваджено: Чабан, Петрушак 2003. С. 36-38.

<sup>201</sup> Докладніше по неї див.: Александрович 2004а. С. 60-68. Пор.: Пуцко 2007. С. 17-23.



готична з походження орнаментика<sup>202</sup>. Тому колір мафорию тут також має знаний родовід. Тим більше, що для Волині камінь-каширська версія поки одинока й пізніші наслідування того ж протографу<sup>203</sup> наголошеної особливості не відтворюють. Червоний колір мафорию з'явився щойно в репліці зламу XVI—XVII століть (Більськ, церква Різдва Богородиці)<sup>204</sup>. Проте це може бути даниною підходам наступного століття, за умов якого він задомінував неподільно.

Неканонічний для давньої богородичної традиції червоний колір полотнища в руках ангелів уже з цього огляду потребує пояснень як гаданий мафорій. Аргумент на користь такого сприйняття ніби пропонує "суздальська" ікона: тут в опущених руках Богородиці знаходиться саме червона тканина. Однак ангели, що підтримують кінці, долучають до "реалістично" трактованого зображення неодмінний для християнського сприйняття елемент символічної вимови. Інтерпретуючи їх як постійних супутників Марії — яскравим прикладом цього в початковій покровській спадщині є пластина Суздальських врат, — канон допускав перехід тканини до них, що, зрештою, засвідчує "новгородська" схема та волинська ікона з церкви в Річиці. Проте чи справді полотнище в руках ангелів і навіть самої Богородиці є мафорієм, асоціювалося саме — чи, принаймні, насамперед — із ним? Доказів цьому, зрозуміло, не подавалося — перед дотеперішньою літературою питання про їх необхідність не поставало. Невідповідність ангелів із тканиною "історичному" видінню святого Андрія Юродивого та недооцінена, а навіть недобачена досі в такому контексті присутність ранньої версії самого мотиву полотнища на Суздальських вратах поза контекстом не лише ангелів, але навіть Богородиці, навряд чи здатні схилити до загальноприйнятого дотепер трактування аналізованої деталі. До того ж, зазначена суздальська ікона подає саму Богородицю у "звичному" мафорії. Наступна українська — з церкви в Рихвалді — йде ще далі: тканина біла з червоними хрестами та вузькими горизонтальними того ж кольору смугами. Таке трактування отримало відгук і в новому українському малярстві XVII ст. Не лише колір, але й присутність хрестів рішуче заперечують ототожнення полотнища з мафорієм (докладніше див. далі). Оскільки вихідним моментом сюжету є молитва Богородиці, мотив тканини на її тлі навряд чи здатний набувати істотнішого значення. Його другоплановість іконографія проводить послідовно аж до повної відмови від нього, що в Україні з-поміж середньовічних зразків пропонує, правда, тільки трушевицьке клеймо.

Закономірно запрошується й зіставлення цієї тканини з мафорієм, у якому зображено Богородицю. Для Середньовіччя він завжди коричневий незалежно від того яким є полотнище в її руках або

<sup>202</sup> Про їх поширення у релігійному малярстві тогочасної Волині див.: *Александрович* 2002. С. 22–25. Камінь-каширська "Богородиця" істотно поповнила коло відповідних пам'яток. Показово, однак, що багато

орнаментоване тло згаданого парного "Спаса" має зовсім інший рисунок без виразніших елементів класичного готичного складу. Про нього див.: *Александрович* 2007б. С. 8–17.

<sup>203</sup> Їх огляд див.: *Александрович* 2004а. С. 62.

<sup>204</sup> *Tomalska*: S. 138.

в ангелів і чи є воно взагалі. Тому немає підстав вдаватися до "реалістичного" тлумачення, приймаючи своєрідно скручену тканину саме за мафорій. Зрештою, в пластині Суздальських врат йому взагалі не випадало б приписувати ніякого спеціального значення. Аналіз іконографії підказує, що за посередництвом тканини могла також передаватися сама ідея опіки Богородиці чи навіть покров неба загалом. Вона виражалася, зокрема, й через історичний мафорій у Вла-



Голова лівого ангела. Фрагмент "Покрову".

хернах як уособлення її присутності. Тобто, назагал звичний для іконографії мотив тканини може мати не лише єдино сприйняту досі "реалістичну" асоціацію з мафорієм. Водночас іконографія доводить його здатність функціонувати без співвіднесення з тим, як за описом видіння сама Богородиця використала мафорій при об'явленні у Влахернському храмі. Правдоподібно, власне в цьому, ніби насамперед символічному контексті полотнище і вжито в усіх знаних нині схемах. Таке трактування прийняте й при відданні його ангелам (мотив не позбавлений, мабуть, формальної асоціації з ангелами, що згортають небо в "Страшних Судах"), чого література пояснити не зуміла. Звідси зрозумілою є також відсутність тканини. Тому в аналогічному ракурсі жгут ви-

падало б сприймати й у нашому конкретному випадку. Зрештою, за походженням — це найперше декоративний велюм пізньоантичної доби: він, очевидно, здатний зберігати ще й певний елемент цього — первісного — генетичного значення. Саме такого, зокрема, сенсу йому, найправдоподібніше, надано, на суздальській пластині, де тканина перебуває поза зв'язком із зображеними. Отож, мотив тканини в руках ангелів, найвірогідніше, є ремінісценцією якогось рідкісного вирішення відповідного елемента іконографії давнього зразка й навіть з-поза кола символіки, співвіднесеної безпосередньо з Богородицею. Це, зокрема, доводить його трактування й у нашому конкретному випадку, яке нічим, звичайно, не відкликається до історичного мафорію константинопольських Влахерн.

Західноукраїнська ікона наділена своєрідним графічним рисунком тканини, справжні джерела інспірації якого через нинішній стан найдавнішої спадщини як українського малярства, так і доробку майстрів візантійського культурного кола загалом, встановити не вдається. На тлі відмінних версій

вирішення, засвідчених "новгородською" та "суздальською" схемами, ця одинока деталь так само стверджує інтенсивні пошуки за умов раннього етапу розроблення традиції та активний процес її опрацювання уже при тогочасних шуканнях, автентичні зразки яких нині недоступні. Не віднайдено аналогів такого мотиву й серед візантійської спадщини. Показово, однак, що він виявився єдиним елементом структури, часто відтворюваним надалі, — не лише за часів пізнього Середньовіччя, але також у новому малярстві XVII, втім навіть ще й XVIII ст. З чого виходила така прив'язаність — розгадати поки не вдається. Проте такий рисунок тканини ніколи не трапляється сам, без ангелів, а винятково тільки разом із ними, тому питання про його поширення випадає віднести до них.

Ангелам відведено назагал доволі скромне місце. Їхнім постатям ніколи не приділялося більшої уваги — донедавна в літературі окремо вони навіть не відзначалися. Хоча уважніше вивчення показує їх не лише одним з істотних, але й найважливіших елементів при з'ясуванні певних аспектів походження самої композиції.

Лівий ангел опущений дещо нижче й торкається німбу зображеного під ним святителя, правого вміщено на певній відстані над головами сусідніх персонажів. Позбавлені послідовніше окреслених індивідуальних характеристик, їх видовжені округлі лики без виразніше розроблених рис звернуті досередини й водночас на глядача. Голови з чималими шапками коричневого прямого волосся оточені вузькими жовтими німбами, які наслідують золото першовзірця. Голова правого ангела майже втрачена (від неї існують уже тільки незначні фрагменти). У лівого вона вціліла досить добре — це навіть чи не найкраще збережений з-поміж усіх ликів. Попри яскраву індивідуальну манеру анонімного майстра, зазначений лик лівого ангела наділений стійким комплексом ознак, які послідовно вкладаються до конкретного, вузького напрямку еволюції східнохристиянського малярства. Це легко видовжене обличчя із округлими щоками, короткими заокругленими бровами, прямим носом, невеликим підборіддям. Такі риси на українському ґрунті вперше наголосила згадана "Богородиця Одігітрія" кінця XIII ст. з Успенської



Голова Богородиці. Фрагмент Дорогобузької ікони Богородиці Одігітрії.

церкви в Дорогобужі<sup>205</sup>. Подальші дослідження дали можливість ствердити їх уже на прикінцевому етапі побутування відповідного напрямку в групі ікон перемишльської школи перших десятиліть наступного століття<sup>206</sup>. Пізніми ремінісценціями такого роду наділена ще навіть луцька "Богородиця" другої чверті того ж століття. Завдяки такій спорідненості аналізовану ікону вдається співвіднести з українською версією монументального стилю ранніх Палеологів як унікальне відображення цієї підкреслено аристократичної культури на зовсім іншому, достатньо віддаленому від неї за всіма ознаками рівні. "Покров" зберіг важливе свідчення того, що українській історії зазначеного напрямку властиві не лише знані досі елітарні вияви, але й інші пласти. Наскільки відомо, це надає йому унікального значення на тлі ранньопалеологівської традиції не лише для української спадщини, але й певною мірою східнохристиянського культурного кола загалом. Вловлена спорідненість належить, звичайно, до найважливіших датуючих прикмет, однак до цього аспекту проблеми випадає вдатися згодом — на ширшому матеріалі аналізу різних сторін структури та особливостей студійованого образу.

Ангели одягнуті в яскраво-зелені хітони без оздоблення, прикрашені лише переданими жовтою фарбою висвітленнями. Останні вирішені як довгі гострі промені, що виходять від невеликих суцільних плям жовтого кольору найінтенсивніше освітлених місць на рукавах та ногах. Оскільки постать правого ангела, як зазначалося, збереглася з чималими втратами, тут є лише незначні залишки асисти, здатні хіба що ствердити його присутність.

Асист викликає підкреслену увагу, бо в такій інтерпретації серед доробку майстрів українського мистецтва не знаний. Назагал не часто він оздоблює одяг ангелів й у Візантії. До нечисленних аналогів належать такі зразки аристократичного малярства, як архангели тронної "Богородиці" другої половини XIII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>207</sup>, ікона архангела Михаїла першої половини XIV ст. (Афіни, Візантійський музей)<sup>208</sup> та архангела Гавриїла з "Моління" третьої чверті XIV ст. (Афон, монастир Ватопед)<sup>209</sup>. Усе це приклади елітарної, аристократичної культури, що ще раз наголошує на колі орієнтирів. Тому наш конкретний випадок, звичайно, — не продовження візантійського канону, а насамперед користання з певного рідкісного, як і перелічені аналоги, зразка. За ним, цілком очевидно, стоїть наступний доказ безпосереднього відкликання до напрацювань візантійських майстрів.

Унікальний на українському ґрунті приклад якнайширшого залучення золота для одягу зберегли мініатюри виняткового щодо цього для української мистецької спадщини Київського Псалтиря 1397 р., як зазначалося, — відтворення елітарного константино-

<sup>205</sup> Александрович 1995. С. 59.  
Бібліографію з-перед 2002 р. див.:  
Александрович 2002. С. 22, приміт. 1.

<sup>206</sup> Александрович 1999а. С. 25–30;  
Александрович 2001а. С. 286, 288;

Александрович 2002. С. 27; Aleksandrowycz 2004.  
S. 275–277.

<sup>207</sup> Byzantium. No 208.

<sup>208</sup> Acheimastou-Potamianou. No 8.

<sup>209</sup> Treasures. No 2.23.

польського оригіналу XI ст. У "Покрові" золоте облямування наслідує також тонка жовта лінія біля краю мафорію Богородиці в тій його частині, що опускається з піднятих рук. Аналогічне використання золота поміж ранніми українськими пам'ятками дає ще кульчицька "Свята великомучениця Параскева". Видається вірогідним, що за золотим асистом одягу ангелів стоїть якийсь своєрідний напрям місцевої малярської культури на зразок того, в руслі якого постали взоровані на візантійських напрацюваннях XI ст. мініатюри Оршанського Євангелія XIII ст. (НБ України) з їх підкресленою увагою до золота — ним виконано хітони євангелістів<sup>210</sup>. Зрештою, як переконують візантійські ікони монастиря святої Катерини Александрійської на Синаї, ілюстрації йдуть за аристократичними константинопольськими XI ст.<sup>211</sup> Тому із зазначеного огляду найдавніший західноукраїнський "Покров" теж є свідченням природної ширшої візантійської орієнтації тогочасного українського малярства<sup>212</sup>.

Окремого наголошення заслуговує присутність асисту лише на вбранні ангелів. Як не дивно, але його слідів немає ані на погрудді Христа, ні на одязі Богородиці, хоча за візантійським канonom у них він мав би бути найперше. Звичайно, на підставі вцілілого відтворення не випадає гадати чи щодо цього докладно повторено оригінал чи так своєрідний хід слід віддати авторові репліки, визнавши його виявом самостійної ініціативи. Проте оздоблення одягу ангелів асистом за його відсутності у Христа та Богородиці для релігійної мистецької культури східнохристиянського світу, наскільки відомо, — явище безпрецедентне. Хіба ангелів перенесено з відповідного "багатого" зразка, тоді як ядро композиції могло мати інше джерело. Проте, незалежно від конкретного вирішення, "інтрига" очевидна.

На тлі багатой української іконографії своєрідно потрактовано крила ангелів, які теж не мають аналога серед мистецької спадщини київського родоводу. Їх передано як суцільну приглушеного коричневого відтінку площину, на якій чорним прорисовано окремі пера. Форма крил дещо відмінна, як би індивідуальна, у правого ангела вони менші. Колір крил відповідає волоссю.

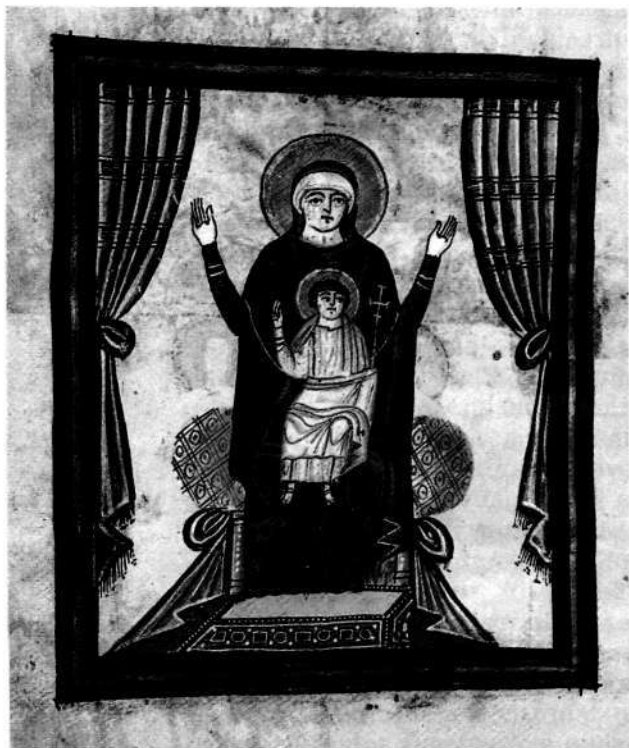
Подане жгутом червоне полотнище, синя арка й червоне тло обрамляють фронтальну постать тронуючої Богородиці. Вона зображена у традиційній синій туніці й червоно-вишневому мафорії, який мало виділяється на тлі того ж кольору. Єдиним засобом розмежування слугує відзначена чорна лінія, що обводить приховані під одягом форми. Мафорій, як завжди в найдавнішій іконографії Богородиці, повністю закриває груди, залишаючи відкритою лише шию. Його рисунок має особливість, виведену від вміщення фігури на троні, визначену тим, що ззаду тканина звисає поза його лавою. Ця скромна деталь вартує уваги як не притаманна для іконографії — досить вда-

<sup>210</sup> Репродуковані: *Заласко*. С. 233, 235.

<sup>211</sup> *Mother of God*. Pl. 87.

<sup>212</sup> До цієї проблеми як явища національної мистецької культури увагу привернуто: *Александрович* 2006. С. 38–46.

тися до нормативного значення загальновідомої свенської ікони. Вона переконує, що звично кінець не відкидався за лаву: його брали під себе — на нього сідали. Отже, за зображенням Богородиці стоїть інший зразок. З огляду на аналізовану деталь, немає підстав заперечувати, що його основою стала стояча постать, — тільки за такої умови застосоване трактування мафорію набуває логічного оправдання. Київська репліка не зберегла матеріалів для визначення того



Богородиця Оранта на троні.  
Ечміазінське Євангеліє.

Хоча жидачівська версія відтворює Богородицю на весь зріст, руки вказують на можливість звернення до спільної іконографічної основи. Найновіші студії переконують: джерелом міг бути підхід, знаний за втраченим мармуровим рельєфом монастирського храмового комплексу константинопольських Влахерн<sup>216</sup> — тим самим, зрештою, що його мав на увазі В. Пуцко, твердячи про влахернські корені найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Проте до зазначеної аналогії російський автор не дійшов.

<sup>213</sup> До наукового обігу впроваджена: Свенціцкий 1914. Табл. 21. Історію ікони найповніше викладено: Вуйцик 1994. С. 73–77. Найдокладніше опрацьована: Александрович 2005е. С. 117–135. Тут же вказано й конкретний влахернський родовід відзначеного положення рук: там само. С. 127–128.

чи таке вирішення запозичено з ранішого оригіналу чи пристосування цілофігурного взірця опрацював сам автор відтвореного протографу. Проте взорування на повнофігурному "Воплоченні" видається переконливим, а окремі деталі навіть здатні провадити до конкретного прототипу.

Голова Марії оточена нешироким жовтим німбом. Підняті догори руки розведені врізнобіч, а положення долонь з відведеними пальцями нагадує знане "Воплочення" середини XVI ст. (Жидачів, церква Воскресіння Христового)<sup>213</sup>, проте їх рисунок відходить від послідовно вираженої однозначної горизонтальності. Жидачівська Оранта виявилася вірогідною реплікою оригіналу ще останньої третини XIII ст. — правдоподібного за-престольного образу монастирської церкви в Спасі поблизу Старого Самбора<sup>214</sup>, імовірного дару князя Льва Даниловича<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> Александрович 1998в. С. 73; Александрович 1999а. С. 38–39. Іконографічний родовід Жидачівської чудотворної ікони Богородиці ("Воплочення") та її місце у мистецькій культурі західноукраїнських земель найдокладніше викладено: Александрович 2005е. С. 117–135.

<sup>215</sup> Александрович 2005е. С. 126.

<sup>216</sup> Там само. С. 127–128.

Унікальності постаті Богородиці надає насамперед зображення її сидячою на троні й водночас як Оранти з молитовно піднятими руками. Мистецтво східнохристиянського світу знало таку формулу, проте стосувало вкрай рідко. Найраніший приклад дає згадана мініатюра вірменського Ечміадзінського Євангелія (Єреван, Матенадаран)<sup>217</sup>. Серед матеріалів візантійського походження їх перелік поповнюють печатка XII ст. колишньої збірки Ніколая Ліхачова з оплічним Емануїлом у диску й двома цілофігурними ангелами (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж)<sup>218</sup> та срібна пластина на шаті ікони Богородиці початку XIV ст. (Охрид, церква Богородиці Перивлепти)<sup>219</sup>. Вірменська мініатюра стверджує ранній родовід цієї іконографії. Е. Смірнова, як зазначалося, на такій підставі навіть визнавала за західноукраїнською пам'яткою давні сирійські ремінісценції, правду кажучи, логічно непрості для сприйняття на тлі знаного процесу еволюції релігійної мистецької культури українських земель. Проте віднайдені доволі численні пізніші приклади схиляють до прийняття ширшого значення застосованого вирішення. Вони доводять побутування цієї схеми й у класичній візантійській культурі того періоду, з яким безпосередньо пов'язане походження західноукраїнського "Покрову". Ермітажна печатка здатна мати навіть конкретний родовід, оскільки ангели, які поклоняються Богородиці на троні, виразно залежать від одного з варіантів малярського оздоблення храмових апсид. Аналогічний зразок тронної Богородиці за схемою Оранти, але без Христа дає мініатюра болгарського "Псалтиря Томіча" другої половини XIV ст. (ДІМ)<sup>220</sup>, сучасного "Акафісту" тієї ж збірки<sup>221</sup> та "Акафісту" початку XV ст. (Ескуріал, бібліотека)<sup>222</sup>. Звернення до відповідних візантійських зразків (версія з Емануїлом на грудях) знає й у середньовічному мистецтві латинського Заходу. Його зберегло романське книжкове малярство — англійська мініатюра Псалтиря зі Шефтсбері, виконана близько 1130–1140 років (Лондон, Британська бібліотека)<sup>223</sup> та німецька мініатюра переписаного близько 1175 р. Євангелія Генріха Льва (Гмюнден, Welfenbibliothek)<sup>224</sup>. На тлі вказаних пам'яток Візантії, Вірменії, Сербії, Англії та Німеччини київська ікона — один з унікальних зразків рідкісної для європейського Середньовіччя версії Воплочення. Такою її робить виняткове на тлі тогочасного мистецтва залучення до складу розбудованої сюжетної композиції. Проте для України, як побачимо, — це не відособлений приклад.

Погруддя Емануїла вміщене в складках мафорію Марії перед грудьми без обрамлення диском — як, зрештою, найчастіше у релігійній мистецькій культурі візантійського ареалу. Поєднання тронної Оранти з Воплоченням пропонує редакцію теми, що її мистецтво візантійського світу використовувало винятково рідко.

<sup>217</sup> Сокровища. С. 31. На цю рідкісну мініатюру в контексті іконографії найдавнішої західноукраїнської ікони Покрову, як зазначалося, вказала Е. Смірнова.

<sup>218</sup> Кондаков 1915. Рис. 39.

<sup>219</sup> Там же. С. 102. Рис. 30.

<sup>220</sup> Щелкина. Табл. LIII, ил. 85.

<sup>221</sup> Ліхачева 1977. Табл. 45.

<sup>222</sup> Byzantium. No 172.

<sup>223</sup> Kauffmann. II. 48; Barral i Altet, Avril. Abb. 179.

<sup>224</sup> Reallexikon. S. 823–824.

Вона не відзначена в "Покровах"<sup>225</sup> і – у цьому переконає запропонований перелік – лише декілька разів вловлена серед якнайширшого кола візантійської богородичної спадщини загалом.

Однак, не дивлячись на своєрідність розглянутого вирішення, є підстави приймати більше поширення окремих елементів відтвореної в іконі схеми на перемишльському ґрунті (див. вище). Це доводить, що репліка та її оригінал не могли бути унікалами, підказуючи в них



Радимський П. Богородиця Оранта на троні з ангелами.

<sup>225</sup> Показово, що ця ідея має реалізацію й у релігійному малярстві Італії періоду коли воно ще не відійшло від візантійського впливу. У центральному образі поліптиху святого Варфоломія Сімоні де Кусіре "Мадонна милосердя" (1393) та пізнішого триптиху Якобелло да Фіоре (обидва – Венеція, Галерея Академії) Богородиця теж зображена з Емануїлом у диску на лоні: Pittura. Fig. 335, 615. Спільності між західноукраїнською та італійськими пам'ятками, природно, немає. Зіставлення доводить ширше значення цього назагал рідкісного серед збережених прикладів вирішення для релігійної іконографії європейського Середньовіччя.

прикладі якогось окремого, проте нині недоступного в інших автентичних середньовічних об'єктах своєрідного явища релігійної мистецької культури. До такого ж висновку провадить і тронне "Воплочення" першої половини XVII ст. з церкви Різдва Богородиці в Хотинці поблизу Перемишля (НМПЗ)<sup>226</sup>. Воно дає унікальний щодо конкретного розв'язання, а водночас – один із найпізніших прикладів зазначених притаманних для релігійного малярства перемишльського кола "Воплочень", що за традицією прототипу жидачівського образу (?) від середини XVI ст. в наслідування системи оздоблення церковного вівтаря засобами монументального малярства поширилися у мистецтві Перемишля та його історичних спадкоємців<sup>227</sup>. Хотинецька репліка доводить частіше звернення до цієї рідкісної версії у місцевій мистецькій практиці. Такий висновок заслуговує окремого наголошення

<sup>226</sup> Ikony 1981. II. XIV (віднесено до XVIII ст.); Biskupski 1991a. II. 71 (сюжет подано як "Собор Богородиці"). Ікона належить до чималого добробку званого за датованим 1623 р. "Страшним Судом" (Поворозник, церква апостола Якова – тепер парафіяльний костюл) Павлинтія Радимського, що працював насамперед для сільських парафій південно-західних теренів Перемишльської єпархії. Авторську ідентифікацію пам'ятки на підставі стійкого комплексу ознак індивідуального почерку запропоновано: *Александрович* 2005е. С. 119.

<sup>227</sup> Згідно з наголошеним підходом, хотинецька ікона, найправдоподібніше, призначалася для вівтарної частини храму, хоча могла знаходитися в інтер'єрі і як окремий образ. Так, наприклад, "Воплочення" відзначає при одному зі стовпів опис львівської Успенської церкви 1667 р.: *Александрович* 2005е. С. 117.



за безперечної провінційності самого образу П. Радимського, який мусив відкликатися до ранішого професійного зразка.

Очевидно, тронна Оранта більше побутувала в Україні. Це доводять насамперед зображення Богородиці в раю західноукраїнських "Страшних судів". Приклади пропонують фрагмент другої чверті XVI ст. з Хрестовоздвиженської церкви в Дрогобичі (Дрогобич, Музей "Бойківщина")<sup>228</sup> та згадана ікона П. Радимського 1623 р.<sup>229</sup> Відкликання, природно, не обмежуються темою Страшного суду. Оранта такого ж зразка входить і до не зафіксованого походження пределли кінця XVII ст. "Святі Антоній та Феодосій Печерські" (НМК)<sup>230</sup> при відтворенні звичного для іконографії печерських подвижників об'явлення Богородиці в небі.

Перераховані репліки однозначно стверджують, що назагал рідкісна для релігійної мистецької культури православного Сходу версія Воплочення з сидячою Орантою побутувала не лише в княжому Перемишлі. Її продовжила й творчість пізніх спадкоємців місцевої школи з регіональних осередків. Вона зберігала актуальність щонайменше доти, поки на тлі глибинних перемін мистецької системи від зламу XVI–XVII століть релігійне малярство подекуди ще дотримувалося історичного контексту окремих напрацювань середньовічної доби. Перелічені приклади доводять поширення на перемишльському ґрунті ще одного досить рідкісного давнього мотиву візантійського малярства, даючи наступне вимовне свідчення істотної ролі візантійського досвіду в еволюції української мистецької культури навіть того періоду, коли вона, видавалося, уже ніби остаточно відійшла від візантійських першоджерел<sup>231</sup>. Водночас вони знову наголошують надалі недостатньо усвідомлене значення української спадщини для відтворення певних усе ще мало сприйнятих аспектів візантійської, як і загалом східнохристиянської мистецької системи<sup>232</sup>.

Постать Богородиці найдавнішого західноукраїнського "Покрову" досить своєрідно вивичена над усіма іншими, помітно дрібнішими від неї фігурами, чого дотепер так само не зауважено. Композиція виявляє ніби дзеркальне співвідношення з пристоячими стосовно однозначно побільшених постатей святих Антонія та Феодосія Печерських в іконі Свенського монастиря. "Покров" не настільки різко протиставляє фігури, проте відмінність підходів власне такого зразка очевидна. Застосоване зіставлення природно наголошує на значенні Богородиці на той спосіб, як це пропонувала згадана софійська фреска з апостолом Петром. Тому взаєм-

<sup>228</sup> Репродукцію див.: Скоп 2004. С. 34; Скоп 2006. (кольорова вставка після с. 56; без нумерації).

<sup>229</sup> Репродуковано: *Gietza* 2003. II. 7. *Kłosińska* 1973. Nr 36.

<sup>231</sup> Втім, візантійська складова відіграла свою роль й у становленні нового малярства XVII ст., що вдалося вловити за львівськими пам'ятками, проте в цьому ніяк не випадає вбачати явище "місцевої" ситуації. У

літературі цю особливість львівського малярства XVII ст. відзначено: *Александрович* 1998а, С. 88, приміт. 23. Докладніше див.: *Александрович* 1999г. С. 93, 96. Вона пов'язана з класицистичними тенденціями, вперше у львівській спадщині наголошеними: *Александрович* 1996а. С. 110.

<sup>232</sup> До цього її значення на самотньому, проте винятково вимовному прикладі композиції "Богородиця Заступниця в молитві перед Христом" у нартексі київської Кирилівської церкви увагу привернуто: *Александрович* 1999. С. 68, приміт. 43.

ний стосунок постатей теж належить до ігнорованих досі особливостей, так само здатних відсилати до ранішої традиції.

Подана в скромно опрацьованому варіанті тронної Оранти версія Воплочення, звичайно, — не єдиний елемент з аналогами серед новішої спадщини перемишльської школи. Наступний приклад принесло вивчення пізньої іконографії Покрову в доробку майстрів перемишльського кола. Ікони з Успенських церков у Гру-



“Покров” з Успенської церкви у Волі Кривецькій.

шовичах (НМК)<sup>233</sup>, Волі Кривецькій поблизу Перемишля (НМПЗ)<sup>234</sup>, Торках також в його околицях (НМЛ)<sup>235</sup>, не відомого походження (НМК)<sup>236</sup>, церкви святого Миколи у Старій Сушиці поблизу Дрогобича (МНАПЛ)<sup>237</sup> та не зафіксованого походження (МНБС)<sup>238</sup>, приватної збірки в Кракові<sup>239</sup> показали застосування досить близького вирішення ангелів із покровом. Їх використовує ще навіть анонімний автор не встановленого походження західноукраїнської ікони перемишльського кола XVIII ст. (НМК)<sup>240</sup>, що свого часу “ввела в оману” М. Гембаровіча та його послідовників. Від новіших носіїв перемишльської традиції зазначений мотив потрапив також на територію нинішньої Івано-Франківщини<sup>241</sup>, де його зберегла невелика ікона кінця XVII ст. (?) з однієї із церков Долини (НМЛ)<sup>242</sup>. Зрештою, найраніші випадки такого цитування донесли об’єкти — не лише перемишльського кола — ще другої половини XVI ст.: згадані зразки теми Покрову з церкви в Дубровиці та не зафіксованого походження.

Проте знаний за найдавнішою західноукраїнською іконою мотив ангелів серед спадщини малярства перемишльської школи функціонував, виявляється, не лише з його власним історичним вирі-

другої половини XVI ст. митців Самбора. До їхньої діяльності на Івано-Франківщині й, зокрема, в Долині увагу привернуто: *Александрович 2000б*. С. 162–163. Очевидно, такі зв’язки продовжилися й у наступному столітті, проте ця тема досі не привертала уваги, оскільки окрім одинокого краще знаного ансамблю ікон Святодухівської церкви у Рогатині спадщина тогочасного малярства регіону залишається майже невідомою.

<sup>242</sup> *Павличко 2005*. С. 47.

<sup>233</sup> *Kłosińska 1973*. Nr 35.

<sup>234</sup> *Ikony 1981*. II. 20.

<sup>235</sup> *Giemza 2006*. II. 107.

<sup>236</sup> *Kłosińska 1973*. Nr 35.

<sup>237</sup> *Музей*. № 28.

<sup>238</sup> *Ikony 2001*. S. 97.

<sup>239</sup> *Kruk 2004*. II. 2.

<sup>240</sup> *Kłosińska 1973*. Nr 35.

<sup>241</sup> “Передача” відбулася насамперед через чинних у регіоні від

шенням. Наділена релігійними стилями з-перед кінця XV ст. при відтворенні архітектури триверхоного храму ікона початку XVIII ст. (?) з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Корчині на Сколівщині (НМЛ)<sup>243</sup> пропонує інший своєрідний приклад звернення до цієї схеми — через фігури ангелів обабіч Богородиці без жгута-арки. Архітектура відтвореної святині зберегла очевидні прикмети давнішої середньовічної іконографії. Бани під "черепицею", наприклад, має ще тільки одинокий згаданий волинський образ. Центральний елемент тридільного храму нагадує окремо стоячу ротонду рихвалдського зразка, до якої "доставлено" мовби позаду два симетричних об'єми, увінчаних верхами. З огляду на так виразно архаїчні деталі, варто наголосити також на проблемі прототипу корчинського образу. Він виявляється єдиним ідентифікованим досі конкретним посередником при передачі мотиву ангелів між "Покровом" київського музею та вказаними пам'ятками другої половини XVI ст. й пізнішого часу. Оскільки полотнище в корчинській іконі відсутнє, положення рук ангелів повторено, проте вони торкаються країв одягу Богородиці. Зрештою, стосований підхід так само не унікальний, оскільки корчинське вирішення випереджує значно раніша аналогічна пропозиція початку XVII ст. з церкви святого Миколи у Медвежій поблизу Дрогобича (НМЛ)<sup>244</sup>. Його сліди зберегла й не зафіксованого походження західноукраїнська ікона першої половини XVIII ст. (Київ, приватна збірка)<sup>245</sup>. Для пізнього, відповідно з домінуючими тенденціями епохи — немало латинізованого церковного малярства перемишльського кола XVIII ст. він теж виявляється актуальним. Прикладом цього періоду здатний послужити європеїзований у формах образ другої половини століття з церкви святого Симеона Стовпника в Наклі поблизу Перемишля (НМПЗ), де ангелів згідно з віяннями часу замінили голенькі путті<sup>246</sup>. Цю ж тенденцію ілюструє й сучасна неопублікована ікона з церкви Воздвиження Хреста в Библі (ЛГМ). Двох зображених навколішки



"Покров" з церкви в Корчині.

243 Павличко 2005а. С. 148.  
244 Павличко 2003. С. 76; Скоп 2003.  
С. 75–77; Скоп 2004. С. 189.

245 Репродукцію див.: Степовик 2003. С. 23 (без-  
підставно датована XVII ст.).

246 Sztuka. II. 47.

ангелів, правда, з руками, молитовно складеними перед грудьми, зберегла навіть ікона першої половини XVIII ст. з церкви Різдва Богородиці в Бистрому (МЗА)<sup>247</sup>. Вона відтворює західний образ Мадонни Милосердя, проте лише із зазначеними ангелами, вміщеними під плащем; голова Богородиці виразно повернута вбік ніби за схемою "Пирогощі". Усі вони пропонують яскраві докази живучості окремих елементів традиції навіть за умов остаточної втрати її самої як історично складеної цілісної системи.

Віднайдені несподівано численні та – що вартує окремого наголошення – різноманітні ремінісценції рідкісних іконографічних мотивів найдавнішого західноукраїнського "Покрову" серед нового релігійного мистецтва XVII–XVIII століть, звичайно, не випадкові. Вони неспростовно доводять, що ця версія мала ширший відгук у творчості не лише майстрів класичної доби перемишльської школи релігійного малярства – XV–XVI століть, але й їхніх пізніх послідовників. Причому, це стосується як скромно відображеного відкритими досі зразками середньовічного етапу, так і наступного періоду поширення від кінця XVI ст. уже нового європеїзованого мистецтва. Численні відкликання до елементів схеми збереженої у сільському храмі ікони серед досить далеких між собою різночасових зразків релігійної мистецької культури перемишльського кола вимовно переконують, що зазначену композицію на місцевому ґрунті репрезентувала більша кількість різнорідних та різночасових пропозицій. Частина з них, безперечно, мусила належати тривалому "проміжному" періодові від створення київської ікони до утвердження нової мистецької системи XVII–XVIII століть. Адже насамперед такі об'єкти зразка найдавнішого зафіксованого – корчинського протографу – мали зберегти своєрідні елементи давньої іконографії, зробивши їх надбанням тих майстрів нової епохи, результати зусиль яких дійшли до нас. Лише нинішня малочисельність<sup>248</sup> оригіналів середньовічного періоду та неопрацьованість найбільшої колекції західноукраїнських ікон Національного музею у Львові, яка включає не менше шістдесят зразків іконографії Покрову<sup>249</sup>, здебільшого вже новіших часів, не дають змоги за наявним ком-

<sup>247</sup> Biskupski 1991. Nr 133.

<sup>248</sup> Про неї доводиться говорити із застереженнями, оскільки лише в Національному музеї у Львові за підрахунками завідувачки відділу давнього українського мистецтва й охоронця фонду ікон, кандидата мистецтвознавства М. Гелитович зберігається близько дев'ятисот пам'яток XIII – початку XVII століть, які поза нечисленими винятками (насамперед із досі все ще мало опрацьованого львівського доробку) належать майстрам перемишльської школи та їхнім послідовникам з регіональних осередків перемишльської традиції середини – другої половини XVI ст. На жаль, чималий фонд західноукраїнського релігійного малярства досі систематизова-

но мало. Найістотнішим кроком у цьому напрямі доводиться визнати книгу патріарха Димитрія (Яреми), де вперше репродуковано майже вичерпний корпус пам'яток з-перед початку XVI ст.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Однак запропонований текст не постав внаслідок дослідження зібраного матеріалу, а продовжує традицію оглядів, переповнений дискусійними та навіть позадискусійними твердженнями, зокрема, як відзначалося, послідовно перебільшує роль європейського елемента в українському релігійному малярстві.

<sup>249</sup> Таку кількість подано: *Сигор* 1999б. С. 69 (цифра, очевидно, не є остаточною й не враховує повного складу збірки). Жодної з пам'яток цієї унікальної колекції у чергових версіях постійної експозиції музею останніх десятиліть не виставляли – до них увійшла єдина ікона київського чи східноукраїнського походження XVIII ст. Репродукована: *Свенцицька, Сигор*. Іл. 124. Лише на початку 2007 р. в експозиції з'явилася найстарша в колекції ікона з церкви в Рихвалді.

плексом збережених прикладів вичерпно простежити відображення розгляданої схеми мистецькою культурою західноукраїнських земель. Стосовно спадщини нового малярства XVII–XVIII століть це, зрештою, вочевидь тема окремої розмови.

Відзначені наслідування поодиноких іконографічних мотивів найдавнішого західноукраїнського "Покрову" зобов'язують наголосити ще на двох аспектах, винятково важливих на тлі малочисельності так раних пам'яток. Вловлену залежність, звичайно, ніяк не випадає виводити від самої київської ікони чи її безпосереднього прототипу. Уже зазначалося, що вона заснована на ширшому колі об'єктів, які до нас не дійшли. Звідси випливає висновок про базування цієї традиції на майже невідомій нині малярській спадщині другої половини XIII ст. Тому з історичного огляду ікона водночас є одним із виняткових оригінальних свідчень досі практично ще не відкритої так своєрідної епохи мистецької історії перемишльсько-львівського регіону<sup>250</sup>.

Проте якщо мотив ангелів із тканиною жгутом має немало реплік XVII–XVIII століть і навіть до унікального зображення Богородиці Оранти на троні віднайшлися аналоги, то для лівої сцени з архиєреєм серед доробку майстрів українського релігійного малярства жодних пов'язань вказати не вдалося. Тут могли б заслуговувати на увагу хіба зовнішньо й дуже віддалено подібні постаті за престолом лівої частини гравійованого аркуша календаря на жовтень з друкарні Києво-Печерського монастиря 1629 р. (Оксфорд, Бодлеянська бібліотека)<sup>251</sup>. Проте далека спільність мотиву духовних осіб біля престолу, звичайно, – не підстава вбачати конкретну ремінісценцію, а хіба – доказ ширшого значення такої іконографії.



Святий Іоан Златоустий з дияконом.  
Фрагмент "Покрову".

<sup>250</sup> На ролі мистецької спадщини зазначеного періоду як широкого історичного власного фундаменту мистецької традиції західноукра-

їнських земель вперше наголошено: *Александрович* 1999а, С. 42–43.

<sup>251</sup> *Заласко, Ісаєвич* 1981. № 192. Репродуковано: *Deluga* 2003. Tabl. XVII.

Унікальна сцена так і не отримала переконливого тлумачення, значною мірою виявилася навіть... не побаченою. Л. Міляєва спочатку загально для усього нижнього ряду згадала "групи святих, серед них Андрія Юродивого с Епифанием"<sup>252</sup>, а далі відзначила двох священнослужителів – одного в хрещатій ризи з головою, оточеною німбом, й іншого – в стихарі<sup>253</sup>. Не пробуючи розшифрувати зображення, вона обмежилася коротким коментарем для примітки: "С XIV в. в "покровные" ікони вводиться изображение Романа Сладкопевца. Его дьяконская одежда – стихарь. Это единственное основание считать Романом неизвестного святого"<sup>254</sup>. "Священнослужителів", серед них святого Андрія з Епифанієм, авторка відготувала й наступного разу<sup>255</sup>. Здогад щодо особи святого Романа Сладкопівця уже як погляд від неї перейняв А. Александров, так само побіжно відготувавши в іконі святого диякона<sup>256</sup>. В. Пуцко спочатку, вилічуючи зображених, відзначив: "нижче стоять святий, одягнений в саккос (що до XIV ст. вживали лише патріархи), диякон"<sup>257</sup>. Проте згодом теж побачив "фігуру облаченого в дьяконский стихарь Романа Сладкопевца", якого "художник сдвинул влево к изображению святого", але цього останнього обійшов увагою зовсім<sup>258</sup>. Мотиви такої ідентифікації зрозуміти не важко. Починаючи від старшої "суздальської" ікони, постать святого Романа майже обов'язкова\*. Проте приймати запропоновану інтерпретацію, побудовану на тому, що зазначений персонаж одягнений у стихар, не випадає. Не додає аргументів й інший, не врахований донедавна "атрибутуючий" елемент літургійного вбрання дияконів – перекинутий через ліве плече орап. Л. Міляєва, а вслід за нею й А. Александров та В. Пуцко, сприймали диякона за канонізовану особу... безпідставно, позаяк, на відміну від архиєрея та святого Андрія Юродивого, він не має німбу.

Проте проблема окреслюється не лише відсутністю німбу. Є ще й інші, не менш істотні причини не приймати пропонуваного нічим не доведеного визначення. Насамперед необхідно відзначити, що, як і гаданий "співець" групи святого Андрія Юродивого, диякон теж поданий поза загальнообов'язковим для іконографії контекстом автора Акафісту. Окрім того, вивчення ікони показало: досі дослідники недостатньо ретельно оглядали відповідний фрагмент композиції – повз їхню увагу пройшли деталі, що принципово змінюють не тільки трактування обох постатей, але й аналізованої сцени загалом<sup>259</sup>. Вони надають зовсім іншого спрямування не лише інтерпретації ікони, але й проблемі її походження та зображених у ній аспектів західноукраїнської іконографії.

<sup>252</sup> Міляєва 1965. С. 251.

<sup>253</sup> Там же. С. 251.

<sup>254</sup> Там же. С. 251, прим. 2.

<sup>255</sup> Богусевич, Міляєва. С. 340.

<sup>256</sup> Александров. № 10. С. 76.

<sup>257</sup> Пуцко 1994. С. 33; Пуцко 1997. С. 86.

<sup>258</sup> Пуцко 2002а. С. 36.

\* В унікальний спосіб потрактовано диякона у згаданій храмовій іконі з

церкви в Боблах, де Роман зображений у правій групі присутніх, а його традиційне місце займає святий з довгою вузькою бородою. Оскільки постать архиєрея фланкують імператор, імператриця та два священники, в ньому випадає вбачати константинопольського патріарха.

<sup>259</sup> Викладена далі інтерпретація розвиває й поглиблює погляд на відповідний фрагмент ікони, вперше в найважливіших рисах коротко запропонований: Александрович 1998б. С. 133–134.

Насамперед, особа праворуч від архиєрея й справді дякон — одяг, і не стільки стихар (тут через стан малярства могли б поставати сумніви), як докладно переданий опущений із правого плеча червоний орар, у літературі "побачений" щойно зовсім недавно<sup>260</sup>, — не полишає місця для іншої інтерпретації. Однак немає підстав відносити дякона до лику святих, оскільки німб йому, як зазначалося, не прислуговує. Персонажів із німбами та без них автор розрізняв послідовно, що є звичним для того часу. Правда, відступи не забарилися, оскільки раннім конкретним прикладом є старша сусдальська ікона, а в Україні — згадане трушєвицьке клеймо, як і загалом ікона, в складі якої воно збереглося.

Досі не надавалося значення також засадам взаємозв'язку між обома постатями. Дивуватися цьому не випадає, оскільки "незрозумілого" святителя, як переконує історіографічний огляд, здебільшого не сприймали, найчастіше роблячи вигляд, нібито його й немає. Взаємний стосунок між фігурами важливий тим, що їх співвіднесення не лише не вкладається до звичної схеми пристояння перед Богородицею, але й є очевидним виключенням із канону. Звичайно, не випадало б твердити, що святитель з дяконом не мають ніякого стосунку до головної постаті сцени. Проте, на відміну від симетричної групи, взаємозалежність виражена інакше — визначальною особливістю виявляється брак виразнішого виявлення її назовні.

Всупереч незмінній нормі, яка об'єктивно диктувала звернення усіх зображених до Богородиці, група святителя та дякона наділена вимовними ознаками окремої, відособленої самодостатньої сцени, зі самою Богородицею безпосередньо не співвіднесеної. Обидві постаті ніби не об'єднані навіть між собою й на Неї начебто... не реагують зовсім. Це також повинно бути визнане не лише незвичним, але й безпрецедентним. Обох фігур, що завдяки взаємній зорієнтованості на себе утворюють як би самостійну сцену сюжетного забарвлення, не можна не зіставити із загальновідомою інтерпретацією одностайно звернутої до Богородиці через головного її учасника симетричної групи святого Андрія Юродивого. Проте, як виявляється, між постатями архиєрея та дякона насправді підкреслено не лише послідовно виражений назовні внутрішній взаємозв'язок. Ніхто не зацікавився тим, що все-таки реально їх об'єднує, надаючи сцені, дійовими особами якої вони є, своєрідних мовби жанрових елементів. Дивуватися не випадає, оскільки, почавши від Л. Міляєвої, архиєрея, як зазначалося, вдавалося послідовно не зауважувати; в кращому разі на нього вказували зовсім побіжно. Проте саме його постать виявилася ключем не лише до цієї сцени, але й походження ікони загалом.

У піднятих мало не до рівня червоного опліччя руках дякона зображено достатньо чітко окреслений чорною контурною лінією невеликий темний предмет, який у загальних рисах передають навіть репродукції. Його видно й попри втрати авторського малярського

шару. Елементи форми, як і, зрештою, загальностосована церковна практика, слугують підставою для ідентифікації цієї навіть не зауваженої донедавна речі з чашею<sup>261</sup>. Значення у літургійній практиці церкви надає чаші того смислового навантаження, що робить цей переочений елемент основою конкретного трактування самої сцени та її ширшої інтерпретації через контекст усєї композиції. Саме до чаші спрямований жест витягнутої руки другого учасника групи.



Святий Іоан Златоустий. Фрагмент "Покрову".

Його голова з німбом, звичайно, вказує не на рядового "священнослужителя". Хрести на одязі (досить нечіткі на поруйнованій малярській поверхні), як і елементи крою, насамперед, — широкий правий рукав, дають підстави приймати вбрання за саккос. Тобто, зображено представника вищого духовенства в урочистому одязі, який за давніших часів вживався винятково й щойно від XV ст. став звичним для літургійних шат архієпископів<sup>262</sup>. Німб однозначно стверджує його належність до лику святих. Отже, це історична канонізована особа з-поміж ієрархів, відтворена за підкреслено урочистих обставин.

З огляду на стилістичні особливості зображення, до яких додався також актуальний стан збереження, прикметні риси зовнішності персонажів передано не так уже й докладно. Проте щодо цього лик святи-

<sup>261</sup> В. Пуцко навіть відзначив "диякона (з сувоєм)": Пуцко 2004а. С. 516. Найправдоподібніше, тут у своєрідний спосіб все-таки врешті визнано, що в диякона у руках "щось є". Проте форма цієї речі нічим не нагадує загальновідомого в іконографії рисунку сувоїв, зрештою, не знає

такої деталі й іконографія дияконів. А підкреслені чорною контурною лінією елементи форми ведуть до запропонованої інтерпретації "загадкового" предмету як чаші.

<sup>262</sup> Walter. S. 31 — 32. За наведеним тут свідченням Димитрія Хоматіана, у XIII ст. патріарх одягав саккос лише на Різдво, Великдень і Зішестя Святого Духа. Пор.: Голубинский. С. 263.



значене, що виразно контрастує з підкреслено пишною зачіскою диякона. З огляду на сан, за переліченими портретними рисами святий може бути визначений лише як святий Іоан Златоуст. Для порівняння варто навести такі загальновідомі ранні зразки його образу з мистецької спадщини старокиївського кола, як постань святицького чину головного вівтаря київського Софійського собору<sup>263</sup>, мініатюри Архирейського Службника (між 1220 – 1225) першого перемишльського єпископа Антонія (ДІМ)<sup>264</sup> та Соловецького Службника XIII ст. (РНБ)<sup>265</sup>. Вказані прикмети природно продовжила й українська пізньосередньовічна іконографія. Можна навести постаті другої половини XV ст. з "Молінь" Хрестовоздвиженської церкви в Дрогобичі (Дрогобич, Музей "Бойківщина")<sup>266</sup> та церкви святої великомучениці Параскеви в Ільнику (НМЛ)<sup>267</sup>, групи "Молінь" із вибраними святими на одній дошці другої половини XV – початку XVI століття<sup>268</sup>. Коло зразків поповнюють значно численніші аналогі візантійського походження<sup>269</sup>. Проте, не дивлячись на цілком своєрідний почерк анонімного митця, індивідуальні особливості зовнішності мають настільки чітку персональну зорієнтованість, що з огляду конкретного місця цієї постаті в іконі сумніви щодо запропонованого ототожнення навряд чи можливі.



Святий Іоан Златоустий. Фрагмент. Софійський собор у Києві.

Докладніше вивчення самої сцени давало ще переконливіші підстави для ідентифікації святиця, оскільки вона, як уже наголошувалося, має доволі яскраво виражений жанровий характер. Його не зауважували, звичайно, через неодноразово відзначене надто поверхове сприйняття оригіналу, а іноді навіть – незрозумілу упе-

<sup>263</sup> Логвин 1971. Ил. 81–82.

<sup>264</sup> У літературі відомий як "Службник Варлаама Хутинського": Сводный. № 311. Ідентифікацію перемишльського походження кодексу запропоновано: Пуцко 1993. С. 45. Кольорові репродукції мініатюри див.: Ророва. Pl. 14; Запаско. С. 212. Мініатюри рукопису найдокладніше розглянуто: Попова 1997. С. 274–

289 (перемишльське походження авторка не сприйняла за доведене).

<sup>265</sup> Ророва. Pl. 25.

<sup>266</sup> Милуяєва. II. 92; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 436.

<sup>267</sup> Свенціцький 1928. Ч. 97; Свенціцький-Святицький. Табл. 121, № 201.

<sup>268</sup> Їх огляд див.: Biskupski 1986. S. 106–127.

<sup>269</sup> Про візантійську іконографію святого Іоана Златоуста див.: Demus. P. 113–118.

редженість. Внаслідок цього уваги уникав увесь стійкий комплекс тих ознак групи, за якими й зроблено запропоноване визначення.

Найперше, хоча погляд архиєрея й спрямований на глядача, він, як зазначалося, зображений із витягнутою до диякона на рівні грудей рукою. Через втрати долоня з пальцями нині проглядається нечітко, проте положення руки, як і жест, вказують єдино можливе трактування – архиєрей благословляє чашу в руках диякона. До



Святий Василій Великий з дияконом біля престолу. Софійський собор в Охриді.

цього слід додати ще одну також переочену деталь, зі свого боку теж здатну конкретизувати зміст сцени. Обоє стоять перед обмеженою вузькою чорною лінією зеленою горизонтальною площиною, низ якої, як і нижня частина ікони загалом, нівелюється втратами, горішній контур проглядається досить виразно. Проте, не дивлячись нібито на очевидне, дотеперішні описи її теж не врахували. Зазначена площина в поєднанні з постатями святого Іоана Златоуста та диякона веде до висновку, що це престол, перед яким вони знаходяться. Підтвердженням такої ідентифікації може стати також віддалена подібність до званої складової "новгородських" зразків із трьома святителями за престолом. Не дивлячись на очевидно інший зміст та відмінність конкретного вирішення, найзагальніша спільність мотиву вловлюється виразно. Зрештою, зображення святителя та диякона біля престолу під час літургії для мистецтва східнохристиянського світу не є винятковим. Варто пригадати хоча б знану фреску першої половини XI ст. собору Святої Софії в Охриді "Літургія святого Василя Великого", де схиленому над престолом святителеві праворуч від нього товаришує диякон<sup>270</sup>. Охридська фреска неспростовно доводить поширення у візантійській іконографії, синхронній найдавнішому українському християнству, композицій того зразка, який відтворює найстарший західноукраїнський "Покров".

Проведене дослідження переконує, що характер і справжній сенс цієї донедавна навіть не зауваженої сцени засновується саме на сукупності переочених елементів. Залучення описаного їх комплексу

дозволило запропонувати врешті конкретну інтерпретацію цієї усе ще "загадкової" складової композиції. Благословення чаші з вином належить до євхаристичного циклу й ширше — загалом літургії<sup>271</sup>. Сцена однозначно пропонує те роз'яснення смислу чаші, що його Христос дав найближчим учням під час Тайної Вечері: "Ця чаша — це новий завіт, що за вас проливається" (Лк. 20.22). Таке значення чаші, як і сцени з нею, має найочевидніший стосунок до головної ідеї центрального зображення Богородиці з Емануїлом — Воплочення як вихідного моменту Нового Завіту. Саме на цьому рівні обидві ніби нічим прямо не об'єднані складові композиції виявляються єдиним цілим з якнайглибшим на тлі східнохристиянської теології внутрішнім змістом. Можна було сподіватися, що як і за центральним Воплоченням у версії тронної Оранти, за цією частиною структури так само може стояти конкретне літературне джерело. Ним виявилось знову ж таки Житіє святого Андрія Юродивого, де мотив чаші навіть як прообразу самого Христа присутній серед запитань Єпіфанія та відповідей святого Андрія Юродивого: "чаша бо ксть гъ нашъ ісѣ хъ свершенныи чавкъ вино сухо естъ слово бие двѣгубъ бо бѣаше и бѣ и чавкъ гъ ісѣ чаша ксть чавчство кго вино сухо ксть бество кго безъ лести бесъ суда бо нѣздѣ вина держати тако и бесъ плоти бия премдѣтъ невидима суци не хоташе примѣситисѣ"<sup>272</sup>. За таким тлумаченням чаша, окрім Воплочення, наголошує й божу сутність Христа.

<sup>271</sup> Проти запропонованого трактування не вдаючись до аргументації, категорично висловився В. Пуцко: "Только досадным недоразумением можно объяснить утверждение В. Александровича, будто бы здесь изображены стоящие у престола архиереи и дьякон с чашей в руках, что представляет сцену причастия. Во первых, дьякон в таком случае должен быть препоясан орарем, во-вторых, чаша была бы в руках архиерея, и, наконец, как это соотносится с вечерним богослужением во Влахернском храме, когда совершалось "обычное чудо", а, следовательно, произошло чудесное видение Андрея Юродивого": *Пуцко 2002a. С. 37, прим. 13*. Непорозуміння, жертвою якого став російський дослідник, засноване на намаганні трактувати зображене подією. Насправді, як тепер з'ясовано (див. вище), сюжет не має ніякого стосунку до влахернського чуда й даліше — видіння святого Андрія Юродивого, яке залучено задля "доказу" опіки Богородиці. Тому запропоноване сприйняття євхаристичної сцени суперечне з Житієм святого Андрія Юродивого, який бачив Богородицю не під час літургії, а о четвертій годині ночі (Житіє. С. 103; *Молдован 2000. С. 399*). Трактування видіння конкретним епізодом богослужіння мусить заміститись в арсеналі здогадів, суперечних літературній основі зображеного. Як і, зрештою, тлумачення сцени архиерея з дияконом.

Тут кадузький автор силою власного знання цілком вито пригнобив свою ж здатність пізнання. Справа, звичайно, не в тому, як повинна зображатися така сцена євхаристичного циклу, оскільки це не має ніякого стосунку до аналізованої пам'ятки. Чашу справді зображено в руках диякона, який стоїть навпроти архиерея перед престолом. Проте В. Пуцко не захотів не тільки пояснити цих унікальних елементів композиції, але навіть визнати їх наявність. Ситуація, звичайно, не потребує коментарів. Однак питання про наукову вартість такого поводження з пам'яткою коли автор ніби виявляється сам по собі зі своєю наукою, а об'єкт наукового інтересу — зі свого боку також сам по собі, як і заснованих на такій "куртуазії" висновків, мало б постати немінуче. У новітніх публікаціях автора зазначена позиція викладена лаконічніше. "Вкрай непереконливою є спроба пояснити фігури святителя і диякона (з сувом) як сцену причастя, бо келих мав би бути в руках першого, і, звичайно, не в часі вечірньої богослужби, коли мало місце видіння Богородиці, свідком якого став св. Андрій Юродивий зі своїм учнем Єпіфаном": *Пуцко 2004a. С. 516*. "Відомо, що основою сюжету композиції стало видіння Андрія Юродивого, а також певний обряд, виконуваний на всеношній службі вночі перед суботою у Влахернському храмі (sic!) й саме останнє відбито в ранніх зображеннях (ангели піднімають покров). [...] Пропонуємо... тлумачення фігур диякона і святителя як євхаристичний мотив безпідставне — в такому вигляді він незнаний, і келих мав би бути в руках святителя": *Пуцко 2006. С. 169, приміт. 22*. В останньому випадку, не вдаючись до малоістотного, не можна ще раз не відзначити трактування влахернського чуда підняття завіси над іконою Богородиці на вечерні в п'ятницю як... звичної церковної церемонії!

<sup>272</sup> *Молдован 2000. С. 370. Пор.: Житіє... С. 92.*

Так потрактована сцена мусить виводитися із літургійної практики. Дослідження Сергія Муретова переконує: вона відображає давню традицію, за якою диякон готував дари і підносив єпископу (священику), а той ставив їх на престол<sup>273</sup>. Тема вартує спеціального вивчення. Проте заслуговує наголошення реалізований тут ще один аспект неодноразово відзначеного звернення до давнішої традиції — так само винятково глибокий за його внутрішнім змістом. Непоодинокі такі приклади, встановлені при аналізі найдавнішої західноукраїнської ікони, вибудовують досить своєрідний історичний контекст, очевидно відмінний від того, з яким ікона незмінно функціонувала досі. Вперті пошуки пов'язань майже винятково серед пізніших прикладів стали головним фактором того суцільного нерозуміння, яке переслідує її навіть на сторінках найновішої літератури.

Що ж до так своєрідного акцентування головної ідеї Нового Завіту, то варто навести ще два також унікальних, хоча й зовсім інакших приклади пізнішої іконографії Покрову, які так само ілюструють тему Воплочення не менш оригінальним і рідкісним способом. Перший пропонує згадана храмова ікона початку XVII ст. церкви в Новому Селі поблизу Львова — тут архиєрей тримає в руках перед грудьми Нерукотворний образ<sup>274</sup>. Сліди такого трактування зберегло також ніби повторене за попереднім зразком (що насправді уявити, звичайно, неможливо) положення рук архиєрея (та імператора поруч із ним) волинської ікони 1649 р. з церкви святого Миколи у Малориті (НММ Білорусі)<sup>275</sup>. Очевидно, за ними обома стоїть якийсь спільний прототип. Наступний донесла унікальна так само волинська, проте з іншого регіону, ікона кінця XVII ст. Богоявленської соборної замкової церкви в Острозі (ОДІАЗ). Тут у композиції, що відтворює схему "Madonna Misericordiae", голову Христа зразка іконографії Нерукотворного образу подано стоячою поверх хреста (!) на тканині, яку обіруч тримають зображені навколішки під постаттю Богородиці імператор та патріарх<sup>276</sup>.

<sup>273</sup> Муретов. Сентябрь. С. 218, 238; Ноябрь. С. 449.

<sup>274</sup> Gębarowicz. Р.с. 92

<sup>275</sup> Высоцкая. 1980. Ил. 36.

<sup>276</sup> Gębarowicz. S. 175. Р.с. 145 (датована: XVIII — XIX ст.). М. Гембаровіч в архиєреві з Нерукотворним образом новосільської ікони та патріархові острозької безпідставно вбачав святого Ананію. Причому, в першому випадку польський дослідник вважав його також малярем — секретарем царя Авгара, знам'ям з історії Нерукотворного образу (!), хоча водночас відкидався до візантійської церковної практики коли патрірх показував Нерукотворний образ, ілюстрацією якої і є унікальний фрагмент острозької композиції: *ibid.* S. 150 — 151. При цьому він твердив про зображення плату Вероніки (*ibid.* *Passim.*), а в іншому місці — Нерукотворного образу (*ibid.* S. 175), вочевидь їх не розрізняючи (*sic!*). Це зайвий раз доводить помилковість інтер-

претації, як і очевидну поверховість підходу до з'ясування ситуації. Цю новітню "Авгарову легенду" М. Гембаровіч перейняв з необгрунтованого побіжного зауваження Я. Клоєнської, яка вказала святого серед осіб, що "прибули" до давньої схеми упродовж століть — "biskup Ananiasz bizantyjski święty, któremu również poświęcono jest dzień 1 października": *Kłosińska* 1973. S. 187. За обома авторитетами до неї відкидався також: *Kruk* 2004. S. 345. Іконографія святого Ананія znana від мініатори Прологу кінця XIV — початку XV ст. (РНБ, репродукція див.: *Запаско*. С. 282) без зв'язку з темою Покрову. Це підтверджує і їх взаємний стосунок у київському гравірованому календарі на жовтень (1629). Насправді в обох іконах зображений присутній у різних версіях іконографії Покрову від останньої третини XV ст. патріарх, що показує Нерукотворний образ. — М. Гембаровіч сам згадав про цю практику: *Gębarowicz*. S. 175. Проте Ананію польський дослідник вбачав навіть у патріархові згаданого дереворізу київського Анфологіону 1619 р. (*ibid.* S. 154) без будь-яких додаткових асоціацій із зазначеним константинопольським церемоніалом, що прямо вказує на ігнорування тексту Прологу.

Визначення євхаристичного змісту сцени з архиєреєм та дияконом дає змогу встановити конкретний спосіб її зв'язку з центральним Воплоченням і через нього — обумовленість появи самої групи. Для історичної інтерпретації ікони основоположного значення прибирає постать святого Іоана Златоуста.

Така ідентифікація природно потребує мотивації самотньої для іконографії його присутності. Випадковість при так винятково глибокій теологічній програмі досі зовсім недобаченої у цьому першорядної ваги аспекті унікальної пам'ятки, звичайно, немислима. А літературна традиція не зберегла слідів взаємозв'язку Покрову з культом знаменитого константинопольського архієпископа. Літературні тексти природно відзначають серед співучасників молитовного звернення Богородиці не його — одного з найвизначніших представників покоління отців Церкви, а історичних біблійних Іоанів: Предтечу та Богослова, що найяскравіше відобразила новгородська іконографія. Іоан Златоуст присутній лише поміж святителями за престолом композицій новгородської редакції. Проте цей мотив нічим не перегукується з його місцем, як і роллю, у найдавнішій західноукраїнській іконі. Отже, присутність знаменитого константинопольського архиєрея визначили інші чинники.

Ситуацію вочевидь ускладнює те, що українське церковне передання взагалі не донесло виразнішого переказу самотійного ширшого шанування святого Іоана Златоуста: в українському контексті він постає тільки як автор Літургії та один з отців Церкви. Слідів його окремого культу не пропонують досить повно збережені ансамблі малярського оздоблення київських Софійського собору та Кирилівської церкви. Серед старокиївських храмів такого посвячення не зафіксовано. Тому присутність святителя не виводиться з початкового, старокиївського періоду розроблення традиції, а долучена на якомусь пізнішому конкретному етапі історичної еволюції. Оскільки подібного акцентування не знають і новіші українські ікони, "експеримент" постав поза визначальною лінією іконографії студійованого сюжету.

Конкретні підстави для твердження про культ канонізованого константинопольського архієпископа віднаходяться лише на західноукраїнських землях, зводячись до унікального, проте виняткового за вимовою епізоду. Їх зберіг Галицько-Волинський літопис у холмській його частині. Як відомо, другий за значенням храм своєї столиці — Холма князь Данило Романович посвятив власне Іоанові Златоусту. Літопис подає короткий, але вимовний опис церкви й саме при цьому згадує різьбяра — "хитреця Авдія", який оздобив святиню багатим різьбленням, втім також золоченим рельєфним зображенням святого патрона храму над боковим південним входом (над головним західним, за свідченням літописного оповідання, вміщено аналогічний образ Спаса)<sup>277</sup>. Унікальний для княжої доби української історії холмський культ святого обумовило те, що він,

можна здогадуватися, був покровителем засновника міста — князя Данила Романовича, охрещеного Іваном, правдоподібно, саме на честь константинопольського архиєрея. Окрім відзначеного на сторінках літопису одинокого рельєфу майстра Авдія, холмська іконографія святого Іоана Златоуста не зафіксована<sup>278</sup>. Тому ніби не мало бути підстав для пошуку її сліду в іконі. Однак холмський культ виявляється єдиним моментом духовної історії західноукраїнських земель, який вдається співвіднести з винятковим місцем святителя у найдавнішому українському "Покрові".

Зрештою, несподіваними є найперше відзначені елементи жанрової сцени, нібито без аналогів серед малярського доробку. Вони здатні викликати певні асоціації хіба поміж сценами історичних циклів життій святих, перш за все, звичайно, Миколи, оскільки до його чималої української іконографії<sup>279</sup> під цим оглядом із середньовічного періоду нині можна додати ще тільки одиноку храмову ікону святого Василя Великого з церкви в Лосьому (ІМС)<sup>280</sup>. Немає підстав відкидати можливість того, що за аналізованим зображенням теж міг стояти один із сюжетів такого зразка, хоча цей здогад обґрунтувати не вдається. "Жанрові" моменти без аналогій серед українського середньовічного релігійного малярства мовби виводять ікону за звичний згодом контекст. Ніби всупереч усьому стійкому комплексові переважної більшості дотеперішніх поглядів на неї (відверто фантастичні під увагу, вочевидь, брати не доводиться), вони обґрунтовують можливість її раннього походження. Тому цим "Покров", мабуть, так само зберігає певні особливості своєрідної релігійної мистецької культури кола гаданого взірця, які згодом безслідно зникли, або ж у кращому разі й досі не ідентифіковані в доступних виявах.

Оскільки історичні цикли ікон поодиноких святих — єдина можлива тематична аналогія, до якої, зрештою, відсилає й зазначена охридська фреска святого Василя Великого, зображеного з дияконом так само біля престолу, вони вартують докладнішого розгляду. Зразу ж слід відзначити, що знана винятково за іконами українська іконографія святителів Миколи та Василя Великого має

<sup>278</sup> Новітня російська література відзначає також дерев'яну скульптуру святого Іоана Златоуста в холмському соборі Різдва Богородиці: Сперлигова 1997. С. 272, прим. 25. Проте єдине джерело відомостей про храми княжого Холма — літопис такої не знає. Зазначена вказівка є результатом курйозного непорозуміння, посталого внаслідок фантастичного тлумачення літописного опису ківорію, який справив для собору холмський владика (у збереженому тексті літопису само слово "ківорій" відсутнє): "же в нем блжнныи пискоуп иван. из дрєва красна. точен. и позлащен. дгѣ и вгѣ дивленію подобень". Див.: Ипатьевская летопись. Стб. 846 (Л. 282). Наведену фантастичну інтерпретацію запозичено з досить вільного популярного перекладу літопису: "Было там

изображение блаженного епископа (!), Иоанна Златоуста, выточенное (!) из прекрасного дерева и позолоченное. Снаружи и изнутри храм был достоин удивления": ГВА. С. 346, 347. "...drewniana, pozlacana figura biskupa (!) Jana Zlotoustego" znana й М. Сморгонь Ружичків: *Smorgoń Różycka* 1999. S. 17. До цієї інтерпретації приєднався також Ілья Антіпов — "В последней части летописного отрывка речь идет, очевидно, о деревянной статуе святого Иоанна Златоуста": *Антипов*. С. 109.

<sup>279</sup> Огляд головної лінії українських зображень святого Миколи в пам'ятках перемишльської школи релігійного малярства, заснованої на відтворенні раннього зразка XIII ст., див.: *Александрович* 2001г. С. 156 — 181. Середньовічну східнохристиянську іконографію святителя найдокладніше опрацювала: *Sevcenko*.

<sup>280</sup> Репродукції див.: *Логвин, Міалева, Свенціцька*. Табл. XXXIV; *Biskupski* 1991. II. 18; *Biskupski* 1991a. II. 13; *Grządziel* 1994. II. А. Докладніше про неї див.: *Луцко* 2006а. С. 78 — 89.

чітко окреслений набір сцен "історії" та посмертних чудес — у випадку святого Миколи<sup>281</sup>. Такий мотив чи його дальші аналоги не входять і до докладніше розроблених циклів, знаних за візантійською іконою святого Миколи XIII ст. з церкви в Какопетрії на Кипрі (Нікосія, Візантійський музей архієпископа Макаріоса III)<sup>282</sup> чи новгородською наступного століття — храмовою церкви погосту Озерово (НДАМЗ)<sup>283</sup>. Нічого не додає й унікальна тверська (?) ікона святого Іпатія Гангрського кінця XV — першої половини XVI сто - ліття (ДТГ)<sup>284</sup>. Проте сама тема однозначно скеровує до житійних циклів і, закономірно, — на-самперед ікон чи, принаймні, сюжетів цього кола. Оскільки проведене дослідження перемишльської іконографії святого Миколи вивело на першозразок XIII ст., суголосний відповідним найранішим візантійським<sup>285</sup>, щось подібне випадає вбачати й за аналізованою сценою. Тоді досвід вивчення ікони святого Миколи підказує наявність у холмському патрональному храмі князя Данила Романовича зображення його святого покровителя з історією. Групу архиєрея із дияконом випадало б трактувати реплікою однієї зі складових її циклу. Можливість існування такої іконографії природно доводять церкви, посвячені в пам'ять святого Іоана Златоуста. Звичайно, вони не набули значнішого поширення. Проте серед українського релігійного малярства є й унікальні цикли, як, наприклад, того ж святого Василя Великого<sup>286</sup> чи не впровадженій до наукового обігу, перемальованій і навіть не відзначеній у літературі — апостолів Петра і Павла з первісної скитської церкви Крехівського монастиря роботи анонімного майстра зламу XVI—XVII століть з осередку в Кам'янці Буській (Крехів, церква святої великомучениці Параскеви). Оскільки таке припущення потребує розгляду можливого ширшого холмського контексту пам'ятки, докладніше його опрацювання варто відкласти надалі.



Святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм та отроком. Фрагмент "Покрову".

<sup>281</sup> На прикладі ікони з церкви Покрову Богородиці в Рихвалді цикл най докладніше розглянув: *Biskupski* 2006. S. 22–24.

<sup>282</sup> *The Glory*. No 263.

<sup>283</sup> *Смирнова* 1976. No 13.

<sup>284</sup> *Попов, Рынчина*. Кат. No 26.

<sup>285</sup> *Александрович* 2001г. С. 162.

<sup>286</sup> Див. також помилково приписану до Волині ікону XVII ст. з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Максимовичах поблизу Самбора на Львівщині (ЛГМ): *Луць, Откович*. С. 27 (іл.), 28.

Єдиним традиційним, загальнопоширеним елементом аналізованого образу є права частина, відведена видінню святого Андрія Юродивого. Її реалізовано через зображення юродивого з учнем — пізнішим константинопольським патріархом; біля краю, при самій луззі вміщено ще одну молоду особу без конкретнішого окреслення. Ця група як складова частина укладу цілком чительна за своїм конкретним призначенням. Окрім деталей, насамперед внутрішнього значення, її інтерпретація не викликає істотних запитань.



Присутність святого Андрія вказує, що на час створення протографу домінуюча в пізніших літературних текстах і майже обов'язкова для іконографії (хоча, як тепер виявляється, усе-таки не завжди — див. далі) тема його видіння уже потрапила в поле зору творців цього унікального зразка. Зрештою, за висновками літературознавців, Житіє святого Андрія Юродивого перекладено ще перед серединою XII ст. Невеликий фрагмент цієї розповіді є вже на сторінках, хоча й як пізніше доповнення<sup>287</sup>, київського Ізборника 1073 р. (див. вище), тому дивуватися такому використанню не випадає. Аналіз викладу переко-нує, що саме він став основою композиції не лише при опрацюванні групи святого Андрія Юродивого. Як показано вище, з нього виводиться й унікальне для іконографії трактування ядра з Богородицею, а навіть, як тепер виявилось, — і "зовсім загадкова" сцена архиєрея з дияконом. Російська історіографія, як зазначалося, утвердила погляд нібито ікона Покрову передає саме видіння святого Андрія Юродивого. Цілковита невідповідність мистецького переказу літературному описові об'явлення очевидна, проте її не сприйнято зовсім. Незалежно від такої епізодичності, неминуче мало б постати питання чому це

<sup>287</sup> Факсимільне видання відносить сторінку з ним до другої чверті XIII ст.: Костюхина, Шульгина. С. 62.



глибоко маргінальне для візантійської церковної історії об'явлення, ніколи не привертаючи уваги самих греків, набрало такого значення для мистецтва київського родоводу. Проте декілька поколінь дослідників не усвідомили навіть самого завдання дошукуватися причини. Проблеми "не бачили" або ж плавно переводили в "задане" річизце російської національної апології через уславлення "діянь святого князя Андрія Боголюбського". Зрештою, уже досить давно зафіксована російська провінційна ікона XVI ст. (Англія, приватна збірка) без відкликання до видіння святого Андрія Юродивого<sup>288</sup>. До неї долучається ікона XVIII ст. із Введенської церкви в Ростоці на Закарпатті, у якій його так само немає (приватна збірка)<sup>289</sup>. Не знає його й високопрофесійна волинська ікона київського походження другої половини XVIII ст. з церкви Покрову Богородиці в Боблах (ВКМ)<sup>290</sup> та інша середина XVIII ст. з церкви Симеона Стовпника в селі Борок (НММ Білорусі)<sup>291</sup>. Ця версія виглядає насамперед скороченням загальноприйнятої схеми, але чи випадає інтерпретувати її саме так і – найголовніше – лише так? Адже тексти Прологів, як і провідна лінія розроблення іконографії, неодмінно трактували Покров Богородиці, послідовно акцентуючи на контексті видіння святого Андрія Юродивого. Тобто, для церковної літературної традиції він незмінно функціонував насамперед через влахернське об'явлення. Однак за зазначеними нічим не пов'язаними між собою нечисленними зразками, безперечно, так само стоїть ширше явище. Вони неспростовно доводять здатність обходитися і без "додаткового" мотиву історичного влахернського з'явлення<sup>292</sup>. Хоча нині такі приклади доступні лише з пізнього етапу еволюції теми, закладена в них тенденція очевидна. Це ще один доказ, що Покров ніяк не є ілюстрацією видіння, щонайменше насамперед нею, а тим більше – тільки ілюстрацією. Нічого дивного вбачати тут, звичайно, не випадає, оскільки ідея опіки Богородиці належить до найважливіших засад християнської теології. Вона всезагальна й набагато старша від самого влахернського об'явлення, як зазначалося, безперечно інспірованого раннім візантійським культом Богородиці Заступниці. Тому намагання звести покровський контекст до видіння святого Андрія Юродивого лише стверджує притаманну

<sup>288</sup> Stuart, Pl. С. До контексту іконографії Покрову старокиївського родоводу П поставлено: *Александрович* 1998б. С. 126.

<sup>289</sup> З усіх звичних персонажів у композиції присутні лише Богородиця та святий Роман Сладкопівець. Ікону коротко описав Василь Откович, помилково прийнявши фундатора – Романа Тяскайла (у В. Отковича – Таскало), який, очевидно, й інспірував виняткове наголошення постаті свого патрона, за маляра: *Откович*. С. 93.

<sup>290</sup> Волинська ікона. № 29.

<sup>291</sup> *Высоцкая* 2003. № 89.

<sup>292</sup> Показово, що всі ці зразки є пізніми й постали на тому етапі розвитку іконографії коли в ній від другої половини XV ст. запанувала засно-

вана на Акафісті та введена з його мистецьких формул ідея уславлення Богородиці Заступниці. До початків цього явища на київському ґрунті увагу привернуто: *Александрович* 2003г. С. 5–15. Докладніше про нього див. далі. Влахернське об'явлення Богородиці ніяк не відображене в Акафісті. Це могло стати однією з причин відмови від мотиву видіння святого Андрія Юродивого в поодиноких пізніх іконах Покрову. Хоча сам цей факт найперше стверджує знану "нерозбірливість" низової церковної традиції. Равний зафіксований такий приклад зберегло згадане станильське "Стрієння". Продане, згідно з вміщенням на ньому 1466 р. написом, до місцевої церкви як титульний образ Собору Йоакима і Анни, воно як таке не лише функціонує в храмі, але й "вводило в оману" новітніх дослідників. Цей своєрідний історичний "курйоз" з'ясовано: *Александрович* 2003г. С. 54.

певному етапові розвитку науки відсутність історично глибшого розуміння всеохоплюючого значення теологічної системи як основи релігійної мистецької культури східного християнства. Саме тому для літератури скромний епізод традиції – влахернське видіння зовсім заступив собою якнайширшу основу її самої, окреслену винятково розбудованим церковним шануванням Богородиці.

Дослідження джерел іконографії показало цілком інше місце константинопольського з'явлення у культурі Покрову. Воно виявилось єдиним прийнятним церковною практикою конкретним історичним підтвердженням молитви Богородиці перед Христом "за мир". На цьому його значенні виразно наголосив вочевидь пізній щодо самого шанування Богородиці Заступниці текст Прологу, викладаючи "страшне чудо", яке святий бачив у Влахернському храмі. Значно новіша за часом розповідь проложного збірника, безмірно завузила давню ідею опіки Богородиці, послідовно узалежнюючи її від епізодичного для східнохристиянської теології видіння. Оповідання припадає на пізні навіть щодо давньокиївських початків самого культури часи. Тому з огляду еволюції традиції його текст історичний не більше, ніж "уточнення" Пахомія Серба про встановлення свята з волі імператора та патріарха. Джерела зафіксували також з'явлення Богородиці анонімному священикові Софійського собору в Константинополі. Однак релігійна мистецька культура – показово, що не тільки Візантії, але й Русі, – його не сприйняла. Для історії цей факт врятувало лише те, що новгородський прочанин Добриня (пізніший новгородський архієпископ і перший перемишльський єпископ Антоній), описуючи собор, відзначив загороджене місце, на якому мала молитися Богородиця<sup>293</sup>. Обгородження вказує на пам'ять про саме об'явлення, однак слідів його шанування не віднайдено. На тлі винятково широкої візантійської богородичної традиції це, звичайно, не може не викликати подиву, проте зафіксована ситуація від цього не втрачає вимови. Забуття софійського з'явлення тим несподіваніше, що видіння святого Андрія Юродивого завдячує свою "кар'єру" соборному клірові. Автором Життя святого був софійський священик Никифор<sup>294</sup>. Чому влахернському епізодові судилася інша доля – ще належить з'ясувати. Найправдоподібніше, вирішальну роль відіграла випадковість – складення обширного Життя з послідовно наголошеним комплексом богородичних мотивів, що отримали відгук у візантійському та – що через контекст давньокиївських початків покровської традиції має особливе значення – давньокиївському інтелектуальному середовищі. З утвердженням у Києві та поширенням на зону його впливу константинопольська "випадковість" поступово прибирала знамен місцевої історичної закономірності. Джерел такої кар'єри випадало б дошукуватися насамперед у досить ранньому перенесенні на київський ґрунт окремих елементів немалою мірою концентрованого навколо Влахерн (але, звичайно, – не лише них) константино-

польського богородичного культу. Як можна здогадуватися, переказ про видіння мали зберігати насамперед самі Влахерни й власне звідти йому належалося потрапити в поле зору київських книжників. Проте як походження Житія святого Андрія Юродивого з середовища кліру Софійського собору, так і "недобачений" якнайширший контекст шанування Богородиці зобов'язують утриматися від наголошення винятково влахернських моментів. Перенесення назагал могло статися за Ярослава Мудрого, проте, судячи з висловлювання митрополита Іларіона, тоді ще орієнтувалися на ранішу ідею посвячення Богородиці Константинополя. Важливий етап розвитку київського богородичного шанування перед кінцем XI ст. визначило також новопостале середовище Печерського монастиря. Наступну й нібито безпосередньо "влахернську" нагоду давало заснування наприкінці XI ст. практично незнаного вже нині монастиря Богородиці на Клові. Одним з аргументів на користь такого сліду могли, зокрема, бути поодинокі елементи іконографії влахернського храмового комплексу в пізнішій мистецькій спадщині київського кола (див. далі). Проте можливі кловські алюзії не виходять поза сферу здогадів.

Безперечно, епізод зі святим Андрієм Юродивим аналізований "Покров", як і традиція загалом, залучили власне задля додаткового "історичного" обґрунтування молитви Богородиці, що, зрештою, акцентував текст Прологу. Така співвіднесеність вказує на імовірність тіснішого взаємозв'язку обох явищ, проте до цієї проблеми варто вдатися після завершення аналізу самого образу.

Група святого Андрія Юродивого стала майже обов'язковою для українських ікон (окрім поодиноких пізніх винятків). Проте відсутність цього мотиву в першому зnanому "Покрові" серед пластин Суздальських врат доводить, що тему святого Андрія Юродивого, як зазначалося, "прилучено" до раніше розробленої ідеї опіки Богородиці щойно на пізнішому етапі її опрацювання. За відсутності ширшого фонду пам'яток не вдається встановити коли це сталося, як і окреслити конкретне місце найдавнішого західноукраїнського "Покрову" в цьому процесі. Не підлягає, однак, сумніву, що сама ікона відображає ранню стадію еволюції відповідного етапу традиції (далі висновок обґрунтовано докладніше). Ці зауваження важливі як наголошення на очевидному розвитку й самого бачення місця влахернського видіння на широкому тлі іконографії теми, найяскравіше виявленому, природно, у зіставленні з пізнішими зразками.

Серед доступних прикладів вирішення сцени зі святим Андрієм Юродивим відзначене очевидними оригінальними моментами. Оскільки надалі вони не простежуються, вказані особливості так само дають надійний, не використаний досі матеріал для визначення конкретного місця аналізованої пам'ятки в іконографії.

До них належить насамперед одяг святого. Юродивий зображений у зеленому хітоні, що закриває постать нижче колін (далі мали виднітися ноги, проте тут малярська поверхня зруйнована зовсім), із вирізу на грудях виглядає лише шия, а з вузьких рукавів — руки до зап'ясть. Близький приклад одягу подає

ще тільки найдавніша новгородська ікона. Очевидно, щодо цього обидві вони відтворюють переказ раннього трактування Юродивого, яке згодом зникло з мистецької практики і в основному фонді іконографії, збереженої від другої половини XV ст., не зустрічається. Врешті, його не знає уже суздальська ікона другої половини XIV ст. Таке зіставлення пропонує ще один доказ найдавнішого родоводу репліки київської збірки, зайвий раз наголошуючи на безпідставності розмов про її пізні чи навіть дуже пізні походження.

Руки святого виразно вкорочені. Вказівним пальцем правої з піднятою над рівнем плеча долонею він вказує на Богородицю, у розташованій при грудях вище пояса лівій тримає довгу тонку палицю, кінець якої губиться на рівні плеча. Палиця — також унікальна, ніколи більше не зафіксована деталь. Подане на тлі вузького жовтого німбу обличчя Андрія над правою скронею та вздовж лівої сторони обрамлене вузькою смугою сивого, судячи з трактування, — прямого рідкого волосся, яке заходить за плечі.

Праворуч позаду зображено молодого супутника. Яскраво-червоний одяг наглухо прикриває його постать, замикаючи серед суцільних втрат малярської поверхні. Святий заступає майже всю праву сторону молодика, що своєрідно акцентує хіба тільки таким способом виражене просторове начало. З поодиноких деталей вбрання на зруйнованій поверхні вгадуються контури верхньої частини лівого рукава (знизу він губиться серед втрат), а біля шиї — вузька біла смужка без докладнішого окреслення. На голові юнак має немалу круглу шапку із заокругленим плоским верхом й відділеними від нього вузькою темною смугою достатньо високими вилогами. Уздовж контуру голови справа під шапкою видніється темне волосся. На підкреслено видовженому обличчі виділяються тонкий довгий ніс та вузьке підборіддя, скошена права щока й дещо кругліша ліва. Образ природно відповідає розглянутим ликам ангелів, проте відтворює спільний ідеал не так яскраво. Перед грудьми цей персонаж тримає розкрити книгу, на сторінках якої уже тільки вгадуються сліди письмен. Хоча юнак за притаманною композиції сталою особливістю співвідношення персонажів ніби безпосередньо нічим не пов'язаний зі святим Андрієм Юродивим і той навіть наче на нього не реагує, тут слід вбачати Єпіфанія<sup>295</sup>. Так само з розгорнутою книгою<sup>296</sup> його подають новгородські ікони: згадана з Покровської церкви монастиря на Звіринці, залежна від неї середини — другої половини XV ст. зі збірки І. С. Остроухова (ДТГ)<sup>297</sup> та уже XVI ст. — з церкви села Куржекса поблизу Витегри (ДРМ)<sup>298</sup>. Усі вони, правда, відтворюють відмінний зразок — книга знаходиться не при грудях, а біля пояса при лівій

<sup>295</sup> Так його потрактовано у першій публікації: Міалева 1965. С. 251.

<sup>296</sup> При наголошенні на книзі так цей персонаж ідентифіковано: Богусевич, Міалева. С. 340. В. Пуцко, захопившись відкритою для себе візантійською іконографією співців, послідовно нехтував цією вимовною деталлю, наполегливо трактуючи Єпіфанія з книгою як співця: Пуцко

1994. С. 33, 34; Пуцко 1997. С. 86; Пуцко 2002а. С. 37. Пройгноровано не лише книгу як звичний елемент "новгородської" іконографії Єпіфанія, але й відсутність будь-яких аналогів зображення гаданого співця з книгою. Проте стосованому методові послідовний пошук причин не властивий, тому численні питання, які неминуче поставали за ходом викладу, залишалися без відповіді.

<sup>297</sup> Смирнова, Лауріна, Гордченко. № 19.

<sup>298</sup> Смирнова 1976. С. 227.

стороні фігури. Згадана фреска новгородської церкви святого Федора Стратилата подає книгу на рівні грудей у відставленій руці з написом зі знаним зверненням вчителя до супутника<sup>299</sup>. Тому цей текст, мабуть, мали передавати й відзначені залишки літер західноукраїнської ікони, хоча розміри сторінок унеможлилювали вміщення більшого напису. Очевидно, тут міг бути лише початковий зворот — як на книзі Симеона Богоприємця зі станильського "Стрітіння"<sup>300</sup>.

Новгородські приклади яскраво показують, що персонаж за юридичним — Єпіфаній. Хоча українські пам'ятки (слід мати на увазі — значно молодші) книги більше не стосують, така версія найстаршого західноукраїнського "Покрову" доводить поширення мотиву в мистецтві київського родоводу найдавнішої доби. Водночас це переконливий доказ, що власне звідсіля його запозичив Новгород<sup>301</sup>, де, на відміну від української мистецької спадщини, книга, окрім цього сюжету, не виявлена.

Висновок про українське походження зазначеного елемента підтверджує присутність близької постаті з розкритою перед грудьми книгою у декількох інших темах із доробку західноукраїнського релігійного малярства. Перше і найближче за часом продовження дає згаданий святий Симеон Богоприємець станильського "Стрітіння". Тут на сторінках книги, яку він притримує біля грудей лівою рукою, вміщено молитву "Господи Боже наш". Як зазначалося, цей випадок доводить, що на книзі Єпіфанія теж міг бути початковий зворот історичного звернення святого Андрія Юродивого. Мотив розкритої книги винятковий і для іконографії Стрітіння<sup>302</sup>, тому його слід виводити від



Єпіфаній і святі воїни. Фрагмент "Покрову" зі Звіринецького монастиря.

<sup>299</sup> Ковалева. С. 252–253; *Лифшиц*. Ил. 298. Е. Гордієнко помилково окреслила зображеного тут Єпіфанія як мученика: *Гордієнко*. С. 316. Єдиний можливий аналог дає незнана в Новгороді іконографія Христа Вседержителя, фіксована в Україні від згаданої ікони першої половини XIV ст. з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському. Її найдокладніше розглянув:

*Biskupski* 1998. Датування на XIV ст. запропоновано: *Александрович* 1999а. С. 29–31. Пор.: *Александрович* 2001д. С. 288; *Aleksandrowycz* 2004. С. 277.

<sup>300</sup> До тексту на книзі увагу привернуто: *Janocha*. S. 261–262 (помилково вказано на наявність Симеонівної молитви — виправлення А. Майорова, усно).

<sup>301</sup> Вперше цей погляд коротко обґрунтовано: *Александрович* 2003е. С. 45.

<sup>302</sup> *Janocha*. S. 261–262. Пор.: *Александрович* 2003е. С. 44.

давніших зразків місцевої традиції, єдиним прикладом якої і є аналізований "Покров". Показово, що персонаж із книгою на українському ґрунті зберегло ще тільки "Воздвиження з євангельськими сценами" Хрестовоздвиженської церкви у Здвиженні поблизу Ліска (НМА)<sup>303</sup>. Тут на чолі групи осіб праворуч від сцени "Імператор Константин та імператриця Олена з Хрестом" вміщено фронтальну постать старця, судячи за накриттям голови<sup>304</sup>, — пророка, який пальцем вказує текст



156 Пророк Мойсей з жидами.  
Фрагмент "Воздвиження".

на сторінках розкритої книги, тримаючи її на грудях лівою рукою подібно до святого Симеона зі станильського "Стрітіння". За аналогією з відповідним елементом західноукраїнських "Страшних судів" його слід ідентифікувати як пророка Мойсея<sup>305</sup>. Це наймолодший і, найочевидніше, — уже запізнілий доказ використання постаті з розкритою книгою. Отже, в пізніх ремінісценціях відповідна знахідка залишалася актуальною щонайменше до другої половини XV ст. А брак інших звернень із пізньосередньовічної доби зі свого боку так само доводить значно раніший її родовід.

Постать Єпіфанія наділена ще однією унікальною деталлю, оскільки історичного супутника святого Андрія Юродивого ніколи не подають із покритою головою. Не стосована, наскільки відомо, в Україні форма шапки, очевидно, передбачає конкретний візантійський взірєць, проте на підставі не зовсім "реалістичного" відтворення щось певне про нього сказати годі. Зрештою, зауваження щодо накриття голови в іконі стосується не лише Єпіфанія. Перегляд опублікованих зразків показує, що персонажі з накритими головами для іконографії Покрову не

<sup>303</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. XXXIX.

<sup>304</sup> Увагу до цієї постаті в зазначеному контексті привернуто: Александрович 2003е. С. 44.

<sup>305</sup> Ідентифікація коротко обґрунтована: Александрович 2003е. С. 44.

характерні взагалі, окрім, природно, тих, хто завжди подавався з покритою головою, як, наприклад, пророки. Винятком того ж походження є також зображення патріарха та імператора (про цей варіант див. далі), а окрім них – ще тільки співців при амвоні святого Романа Сладкопівця в іконі з церкви в Рихвалді та сучасній їй – із церкви Зачаття святої Анни Покровського монастиря в Суздалі (ДВСІХАМЗ)<sup>306</sup>. Ймовірно, за цією деталлю стоїть певна ширша тенденція раннього етапу українського релігійного малярства, майже не вловлена через малочисельність його спадщини. До такої думки схиляє так само унікальне накриття голови святого Симеона Богоприємця зі станильського “Стрітіння”<sup>307</sup>. Цей рідкісний для іконографії обох сюжетів мотив є наступним аргументом на користь неодноразово наголошеного їх тісним взаємозв’язку. Однак покриття голови святого Симеона вдається оправдати належністю його шапки до комплекту літургійного одягу. Що ж стосується Єпіфанія (та його сусіда), то тут з історичного огляду сцени в храмі та через їх пристояння перед Богородицею з Христом пояснити накриття голови складніше. Проте візантійська іконографія знає аналогічні приклади<sup>308</sup>, тому логічно допускати можливе звернення саме до них. Навряд чи слушно піддавати сумніву вмотивованість такої особливості, однак пояснення, очевидно, приховує якийсь не віднайдений досі елемент традиції.

З накритою головою зображений також сусід Єпіфанія біля самої лузги. Його круглу, подібно до інших персонажів, дещо видовжену, з недрібними рисами голову видно над плечем попередника: вона ще більше нагадує лики ангелів. Єпіфаній так само значно перекриває сусіда, чим підкреслено розташування його постаті позаду. Тут виявляється ще один своєрідний акцент просторового зіставлення, відзначений на прикладі святого Андрія та Єпіфанія. На тому ж місці двох персонажів пропонує також найстарша новгородська ікона та виведені від єдиного протографу її новіші репліки. Німби вказують на канонізованих осіб, а зіставлені з пізнішими аналогами молоді лики та одяг схиляють до ідентифікації їх зі святими воїнами-мучениками<sup>309</sup>. Для найдавнішої західноукраїнської ікони таке визначення неприйнятне: його заперечує одяг з-поза іконографії святих воїнів та “одинокість” самої особи.

Особливістю постаті є знана з візантійського мистецтва від XIV ст. шапка з дещо скошеними відлогами та вузьким конічним гострим верхом над ними. В. Пуцко на підставі зображень співців у візантійському малярстві схильний вбачати співця не лише тут, але й, як зазначалося, також у попередньому сусідові, визначеному як Єпіфаній<sup>310</sup>. Хоча така ідентифікація й заснована на конкретних зразках накриття голів, достовірність переказу яких не підлягає сумніву,

<sup>306</sup> Овчинников 1970. С. 155–175.

<sup>307</sup> Про іконографію Стрітіння див.: Schott. P. 17–32. На матеріалі українського та білоруського походження її найдокладніше розглянув: Japocha. S. 257–261. Fot. 99–112.

<sup>308</sup> Одним із них може бути опрацьований комплекс ілюстрацій званих різдвяних стихир: Джуріч. С. 246–255.

<sup>309</sup> Смирнова 1976. С. 227.

<sup>310</sup> Пуцко 1994. С. 33; Пуцко 1997. С. 86; Пуцко 2002а. С. 37.

вона непереконалива. Випадає визнати, що надміру захопившись відкриттям іконографії співців, російський автор самою іконою та її безпосередньою історичною вимовою фактично... мав знехтувати.

Насамперед незрозуміло чому відомий тільки від другої половини XV ст. хор у конкретному значно ранішому випадку мав бути репрезентований... одинокою особою, оскільки юнака з книгою все таки немає підстав сприймати інакше, ніж Єпіфанія, чи навіть, якщо йти за В. Пуцком, — двома особами. Врешті, мотив хору загалом не належить до поширених. На українському ґрунті єдиний його приклад зберегла ікона з церкви в Рихвалді, у спадщині давнішого російського малярства — тільки зазначена молодша суздальська ікона та таблетка новгородського Софійського собору (НДАХМЗ)<sup>311</sup>. Хор ілюструє епізод життя святого Романа Сладкопівця: на Різдва йому увісні з'явилася Богородиця і, вручивши сувій з текстом, веліла співати кондаки. Прокинувшись, він, зійшовши на амвон, заспівав різдвяний кондак, початок якого традиційно вміщується на сувої в руках святого диякона. Найдавніший західноукраїнський "Покров" ані Романа, ні хору не знає, що відповідає найстаршій редакції теми, збереженій в окремих її елементах молодшими новгородськими репліками. Тому якщо прийняти сусіда Єпіфанія за хориста, це був би не лише унікальний випадок зображення співця поза загальноприйнятим для нього контекстом, але й, до того ж, — із несподівано раннього часу. За В. Пуцком, застосовано мотив "одинокого співця", який не набув поширення серед ранньої іконографії, знаної насамперед за пам'ятками новгородського та суздальського походження. Надалі гаданий "музичний акцент" відсутній до самого кінця XV ст., тобто, його нібито "забули". Лише практика другої половини XV ст. вдалася до нього знову — уже як надбання пізнішого етапу традиції й тепер його вже інтерпретовано невеликим хором. На такі знаних загальних особливостей зміни релігійної іконографії східного християнства така схема, звичайно, неприйнятна — визнавати пропозицію вмотивованою немає підстав.

Зовсім незрозуміло так само, чому співець, завжди виступаючи лише з Романом Сладкопівцем, до того ж, — тільки в складі невеликого хору, мав бути віднесений до чітко окресленої, зі своєю власною функційною та тематичною структурою, групи святого Андрія Юродивого. В. Пуцко, пропонуючи таку версію, поспішив за відкритими для себе деталями одягу (не зрозумівши, виявляється, їх справжнього значення, і надалі все ще не вловленого), не віддавши водночас належного іншим, не менш вимовним прикметам зображення, недостатньо врахувавши, врешті, й іконографічну традицію. Щодо шапки, то вона добре знана за візантійською спадщиною палеологівської доби й може бути інтерпретована одним з елементів тогочасної моди. Врешті, сама ця загадкова постать видавалася недостатньо чітко окресленою тільки через очевидне непорозуміння. Звернення до Життя святого Андрія Юродивого переконує, що на-



магання побачити в сусідові Єпіфанія хориста й справді безпідставні. Опис видіння Богородиці щодо цієї третьої особи подає зовсім конкретне пояснення, яке усуває необхідність "інтерпретаційних" зусиль. За Житієм тієї ночі, коли святий Андрій мав об'явлення Богородиці, "бѣаше же епифанъ и отрокъ его єдинъ с нимъ"<sup>312</sup>. Після такого відсилання навряд чи може піддаватися сумніву, що саме отрок Єпіфанія і є третім персонажем аналізованої групи. Не буде зайвим нагадати, що Житіє відводить йому достатньо важливе місце: він теж хотів прийняти юродивість, проте на скерований до Бога запит святого Андрія з цього приводу не отримав благословення<sup>313</sup>.

Запропонована ідентифікація має ширше значення, яке виходить поза межі конкретної аналізованої сцени. Вона неспростовно доводить, що джерелом схеми у всіх без винятку окремих її складових, поза — хіба що — мотивом ангелів з укладеною дугою тканиною, стало Житіє святого Андрія Юродивого. За висновками дослідників, воно, як зазначалося, перекладене не пізніше початку XII ст. Однак інтрига полягає не в самому зверненні до літературної першооснови, а конкретному способі її використання. Житіє — не єдине джерело, на основі якого опрацьовано реалізоване вирішення сюжету, хоча вказівку на присутність при об'явленні не тільки Єпіфанія, але й його слуги (зрештою, наголошувалося, не тільки цей епізод) проілюстровано буквально. Проте ікона не є власне ілюстрацією літературного тексту так само, як не йдуть докладно за його вимовою й усі наступні знані нині варіанти іконографії. Звідси напрашується висновок, що вже на ранній стадії розпрацювання "звичної" мистецької версії Покрову влахернське видіння слугувало лише одним з її джерел. Найдавніша західноукраїнська ікона неспростовно доводить це з усією очевидністю. А надалі заданий стосунок до літературної першооснови набув послідовного розвитку. Досить буквально й докладне ілюстрування першоджерела в зіставленні з тим, як зарисовується його присутність у пізнішій іконографії, виразно вказує, що Житіє як літературна основа тратило значення. Із цього огляду твердження про нібито пізні походження аналізованої композиції так само безпідставне. Порівняльний розгляд послідовно переконує, що українське пізньосередньовічне малярство вивело на перший план іншу, визначальну для відповідного етапу осмислення богородичного шанування літературну першооснову. Саме це від другої половини XV ст. спричинило розвиток зовсім відмінного етапу іконографії. Тільки після цього й стала можливою несподівана, як видавалося, відмова від "застарілого" видіння святого Андрія Юродивого.

Слід мати на увазі, що одинокий "супутник Єпіфанія" найдавнішого західноукраїнського "Покрову", правдоподібно, має також вірогідний відгук в іконі другої половини XVI ст. з церкви Покрову Богородиці в Дубровиці. Попри відмінність вирішення

<sup>312</sup> Молдован 2000. С. 398. Відповідне місце перекладу докладно відтворює грецький оригінал Житія.

Див.: Житіє... С. 103 ("Был там также Епифаний и один из его слуг вместе с ним").

<sup>313</sup> Житіє... С. 13, 43–44; Молдован 2000. С. 138–239.

складу фігур на поземі, тут так само використано характерний мотив ангелів із покровом. Тому видається ймовірним, що юнак біля правого краю композиції прямо чи посередньо так само міг бути взорованим на тому ж зразку (див. далі).

Три постаті розглянутої групи розташуванням одна за одною до глибини своєрідно акцентують елементи просторового начала. Інший близький, хоча й не так послідовно наголошений, не настільки "багатоплановий" приклад пропонує вміщення святого Іоана Златоуста з дияконом перед престолом. Тому найдокладніше показане співвіднесенням учасників правої групи своєрідне зіставлення з підкресленням елементів третього виміру *e*, звичайно, виразом реалізованої першозразком композиції ширшої тенденції. Вона вловлюється ще також у вміщенні Богородиці на престолі, як і, зрештою, — обох груп постатей переднього плану, на тлі арки та співвідношенні з усіма ними ангелів. Проте просторові тенденції належать до тих явищ тодішньої мистецької культури, які репліка відображає скромніше. При дотеперішніх здебільшого побіжних звертаннях особливої своєрідного складу ікони не відзначалися. Назагал вони вкладаються у звичний для того часу візантійський контекст, знаний, наприклад, за мініатюрою Псалтиря Гамільтона. Просторові елементи зі свого боку так само наголошують на несправедливості того поверхового сприйняття "примітиву", яке досі постійно супроводило ікону.

Група святого Андрія Юродивого — найвимовніший за виразом, а тому й назагал обов'язковий елемент додаткового, "історичного" підтвердження опіки Богородиці. Через те її відсутність на українському ґрунті досі віднотовано, як відзначалося, лише в трьох пізніх пам'ятках, врешті, достатньо далеких від канону середньовічної традиції й поставих на зовсім іншій основі.

Ідентифікація усіх складових найдавнішого західноукраїнського "Покрову" та справжнього змісту кожної з них дала змогу з'ясувати й правдоподібну якщо не причину, то, принаймні, основу появи "найнепіддатливішої" групи святого Іоана Златоуста, вкладений у неї сенс та її взаємозв'язок із центральною для укладу ідеєю Воплочення. Він заснований на тому, що Воплочення, як і жертва Христа, повторювана в освяченні Дарів, є автентичними символами Нового Завіту. Східнохристиянська теологія розглядає серед них й місію Богородиці Заступниці, виведену з Воплочення. Проте унікальний для іконографії центральний мотив визначила не універсальна теологічна ідея — її виразно ускладнена за формою реалізація теж запозичена з конкретного літературного джерела. Ним стало знову ж таки Життя святого Андрія Юродивого. Властивий привід, безперечно, дало завершення згаданого об'явлення святому пророка Давида в константинопольському Софійському соборі у Вербну неділю. Нагадаємо як за Життям відреагував юродивий на видіння пророка. Його слова відкликаються до вірша 131 псалма (131; 1.6): "и слышали есть господю гсдомолитвеницю"<sup>314</sup>. Коли ж, за свідченням священника Никифора,

"мудреці" заперечували, що ці вірші вказують на Богородицю як Заступницю, святий мав звернутися до пророка: "Перебуваючи серед давніх поколінь, ти сказав: "Допоки не віднайду місця Господеві, вмістилища — Богові Іакова (Пс. 131.5)". Поглянь же, тепер ти віднайшов вмістилище Богові, відпочинок і дім..., Велику Заступницю за нас"<sup>315</sup>.

Наведені фрази через вирази, властиві візантійській релігійності, пропонують саме те самобутнє й загадкове досі без звернення до його літературного першоджерела поєднання ідей Воплочення та опіки Богородиці, яке так своєрідно реалізувала унікальна іконографічна формула найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Це відкриття переконує, що ідею композиції не лише у звичному для пізнішого досвіду мотиві видіння святого Андрія Юродивого, але й трактуванні Богородиці з наголошенням теми Воплочення підказав переклад Життя святого Андрія Юродивого. Саме ця літературна основа визначила зовсім незрозумілий досі відхід від первісної іконографічної формули пластини Суздальських врат. Зрештою, як виявилось, усі три складові виводяться від поодиноких конкретних моментів Життя. Тому є підстави розглядати цю пропозицію свідченням власне початків нової лінії іконографії, заснованої на Житті святого. На тлі доступних нині пізніших прикладів — навіть найближчих за часом найдавніших новгородського та суздальського — вона виявляється однозначно найранішою. Акурат тому так істотною є різниця з обома наступними схемами, збереженими пам'ятками російського походження. Радикально переосмислені надбання пізньосередньовічної доби, з якими її пробовано зіставляти, звичайно, не випадає навіть згадувати. Водночас запропоноване відкриття неспростовно доводить, що справжнім джерелом цієї нової версії, на якій, попри очевидну відмінність від неї усіх новіших зразків теми, побудована вся знана пізніша образотворча традиція, судилося виступити перекладові константинопольського Життя.

Безперечно, вирішальною тут теж стала випадковість, роль якої випало відіграти літературному текстові. Проте цього разу вона не переросла на закономірність й конкретна версія "Покрову" київського музею не набула розвитку. Причини цього слід, звичайно, шукати в утверджених уже на той час особливостях українського шанування Богородиці та його мистецького вираження. За свідченням як переказу пластини Суздальських врат, так і вимови заключних рядків "Слова о полку Ігоревім", початкові київські пошуки на відповідному напрямі концентрувалися на запозичених від Візантії співзвучних самій ідеї Покрову вихідних для неї опрацюваннях образу Богородиці Заступниці. У пам'ятці київської збірки основоположний контекст опіки Богородиці об'єктивно виявився не головною ідеєю: над нею задомінувало Воплочення. Саме ж поняття опіки така версія виражала, вдаючись до досить ускладненої формули, заснованої на далеко не загальновідомому й вочевидь

другорядному щодо поширення ідеї джерелі. Так потрактована визначальна для Покрову тема молитви Богородиці, поступово все активніше поєднуваної з її уславленням, перед Воплоченням закономірно відходила на дальший план. Як переконує опрацьована останнім часом українська спадщина пізнього Середньовіччя та Нового часу, ця версія набула певного відголосу на місцевому ґрунті через деталі й не пройшла для іконографії безслідно. До такого висновку схиляють насамперед зазначені пізні зразки перемишльського кола з ремінісценціями поодиноких елементів укладу. Однак ускладнене вираження ідеї, загалом невластива українському релігійному мистецтву її своєрідна ніби зашифрованість на теологічному рівні, суперечили фундаментальним засадам простоти й чіткості висловлення класичної східнохристиянської іконографії. Вони обмежували можливість активнішого використання запропонованої схеми. Із кінцем XIII ст. наступна епоха, мабуть, так само не сприяла утвердженню настільки заглиблених теологічних пошуків. Зрештою, такі шукання можуть бути справою лише зовсім конкретного й неодмінно вузького середовища. Найправдоподібніше, вони перебували загалом поза колом переважаючого інтересу української культури, не схильної вдаватися до ускладнених форм вислову. Можливі приклади не лише належать до пізніх часів, але й постали через запозичення конкретних західних зразків<sup>316</sup>, тобто засновані на зовсім іншій традиції. Тому, склавшись у стороні від головної — київської — лінії еволюції Покрову, західноукраїнська пропозиція фактично так і залишилась на обочині магістрального русла її розвитку. У цьому, зрештою, виявилася й об'єктивна еволюція українського мистецтва від буквального наслідування візантійських взірців до їх творчого переосмислення. Окрім того, вироблена на загалом невластивому Покрову докладному наслідуванні літературного зразка унікальна "побічна" пропозиція, природно, не мала шансів утриматися поряд зі значно лаконічнішою й простішою за висловом традиційною для візантійського світу, уже давно засвоєною мистецтвом київського родоводу іконографією Богородиці Заступниці. Тією, вихідним мотивом нового етапу еволюції якої у київському середовищі від середини XII ст. став культ привезеної з Константинополя в одному кораблі з Вишгородською старокиївської ікони Богородиці Заступниці — "Пирогощої".

Застосована в найдавнішому західноукраїнському "Покрові" ускладнена стосовно головної ідеї схема, зрештою, достатньо своєрідно трактувала й влахернське видіння святого Андрія Юродивого, яке на певному етапі розвитку культури вийшло на перший план, що виразно засвідчує загальнопоширений у Київській митрополії текст Прологу. Він якщо й не робив центром зосередження влахернське об'явлення,

<sup>316</sup> Чи не найвідоміший приклад — знана ікона, мабуть, початку XVIII ст. (у літературі датується XVII ст.) "Христос у точилі" з церкви святого Георгія у Мотилівці на Київщині (НХМ України), яка докладно відтворює графію Єрмола Віркіса: Сак. С. 84–90.

<sup>317</sup> Вона не може не пригадати розглянуте твердження А. Міляєвої про вірогідне розроблення іконографії у кожному з князівств "своїм шляхом", яку нібито здатна підтвердити, проте з врахуванням істотного щодо зазначеної версії уточнення: йдеться про одиникий виняток із загального правила.

природно підкреслюючи значення самої молитви Богородиці, то, очевидно, наголосив на ролі відповідного епізоду для історичного обґрунтування місії Заступниці. Щодо цього проложне оповідання відображає ніби ту ж стадію еволюції, яку увіковічив найдавніший західноукраїнський "Покров". Проте через масове поширення текст Прологу міг відіграти якнайістотнішу роль при утвердженні традиції. Ікона ж, що визначали, звичайно, не лише "видові" особливості, але й загалом та лінія іконографії, свідченням якої вона є, залишилася одиноким прикладом. Ускладненій у вислові, опосередкованій і ніби "додатковою" щодо неї версії, заснованій на використанні центральним мотивом також зовсім другорядного стосовно головної лінії теми епізоду видіння святому Андрієві Юродивому пророка Давида, яке в деталях виразно попереджує влахернське об'явлення, ніби наперед програмуючи його, об'єктивно судилося відійти на другий план.

Наведені міркування показують, що основою наступної після вихідної пропозиції пластини Суздальських врат іконографічної схеми Покрову справді став принцип ілюстрування видіння святого Андрія Юродивого. Однак у своїх конкретних формах він, виявляється, мав небагато спільного з прийнятим раніше поглядом на опрацювання Покрову як ілюстрацію Життя. Перша пропозиція визначалася винятковою для епохи теологічною глибиною й засновувалася на трьох вибраних фрагментах літературного тексту, трактуючи не тільки (і не стільки) про опіку самої Богородиці, як отриману через Неї і мовби завдяки Їй опіку Її Сина. Звідси стає зрозумілим як вирішення центрального елементу композиційної схеми через акцентування Воплочення, так і відведення тій же ідеї лівого компоненту триєдиного укладу. При такому зіставленні саме видіння святого Андрія Юродивого неминуче тратило на значенні. Вироблена самодостатня теологічна конструкція об'єктивно не відводила його скромній вимові помітнішої ролі. Внутрішній потенціал та глибина вираження "лінії воплощення" мали бути плодом цілком конкретної й неминуче вузької історичної ситуації, що й стало головною причиною незрозумілого з її власного огляду забуття так своєрідної пропозиції.

Проте з'ясовуючи проблему літературної основи, ці міркування не пояснюють мистецького родоводу. Застосована схема пристояння, а навіть очевидне акцентування її структурою Воплочення самі по собі такого конкретного джерела не розкривають. Дотеперішня література до цього практично не вдавалася. Лише В. Пуцко, характеризуючи згадану пізню, за його датуванням, — середини XVI ст., новгородську ікону з церкви Увірування апостола Фоми на озері Мячині, виходячи від особливості її іконографії, ствердив: "Усложненная композиция иконы Покрова со схемой, подобной Вознесению Христа на небо, возникает значительно позднее, когда уже активно разрабатывалась на Балканах тематика, основанная на иллюстрации богослужебных гимнов"<sup>317</sup>. Зазначений значно новіший приклад з винятково розробленою структурою замість звичної для Новгороду півпостаті бла-

гословляючого Спаса пропонує Його сидячим, оточеного сіянням слави, що справді виводиться від укладу Вознесіння. Проте ця пізня версія не має нічого спільного ні з первісним трактуванням Христа в давніх новгородських "Покровах", ані навіть схемою самих цих ікон. Сприймаючи набагато новішу мячинську композицію мовби на одному рівні з процесами, які духовна культура східного християнства переживала від кінця XIII ст., автор допустив хронологічне зміщення на декілька століть! Застосоване зіставлення зі схемою Вознесіння явно припало до вподоби, оскільки далі до такого взаємозв'язку В. Пуцко вдався ще раз. За цим продовженням уклад інтерпретованого як "подія" "Покрову" "однако, следует воспринимать не как реально происходящее, а в качестве воображаемого, подобно Вознесению или сложной и впечатляющей картине Страшного суда"<sup>318</sup>. Запропоноване твердження ще й явно некоректно зіставляє композиції усіх трьох сюжетів, особливо останнього. Так само зовсім незрозуміло чому історичне Вознесіння мало потрапити до "воображаемых" сюжетів разом зі Страшним судом. Проте Вознесіння як джерело укладу Покрову новіша публікація того ж автора подає уже встановленим фактом: "Композиция построена по схеме Вознесения, а группы в нижней части иконы обнаруживают сходство со сценами, появляющимися в византийском искусстве с конца XIII в."<sup>319</sup>.

Однак, приймаючи такий зразок, доведеться визнати, що конкретним його доказом є тільки сам найзагальніший уклад, визначений вміщенням Богородиці на другому рівні над постатями по земі. З огляду на унікальність цієї спільності, її безперечно віддаленість та відсутність очевидного конкретного зв'язку поміж іконографією Вознесіння й Покрову неминуче постає питання про істотність такої залежності. Тому чи справді уклад Покрову заснований на схемі Вознесіння? Видається, що калузький автор прийняв їх залежність винятково механічно – реального взаємозв'язку між ними немає. Використана ієратична версія зображення Богородиці неспростовно доводить природне взорування на знаному загальновідомому оздобленні храмових апсид. Історично та логічно лише ця пропозиція здатна була стати джерелом усіх знаних досі варіантів іконографії Покрову. Безпосереднім взірцем ядра найдавнішої західноукраїнської ікони послужила одна з версій зображення Богородиці на троні – рідкісний варіант з Орангою, по трактованню як Воплочення. На тлі східнохристиянської іконографії цей історичний родовід сприймається також не до порівняння істотнішим ніж залежність від конкретного літературного джерела. Навряд чи може підлягати сумніву, що саме він визначив справжній стосунок із залученою першоосновою. При переході до реалізації суто мистецької акурат йому судилося відіграти роль поштовху до вибору можливої схеми та її опрацювання. Такий хід має свою власну вимову щодо наступних пропозицій, серед яких, попри відданість вихідному старокиївському образу Богородиці Пиро-

гощої, все ж неминуче переважило об'єктивне взорування на Оранті з конхи апсиди. Тому є всі підстави закладати: щодо цього саме версія найдавнішого західноукраїнського Покрову запропонувала головний, як згодом виявилося, варіант. Така інтерпретація цілком виразно несе конкретний доказ того, що, попри нібито очевидну відсутність тіснішого безпосереднього взаємозв'язку, вираженого через запозичення й продовження композиційної схеми та поодиноких елементів її структури, на визначальному для сюжету рівні загальної організації укладу найстарший західноукраїнський "Покров" одноосібно стоїть біля джерел усієї пізнішої творчості.

Викладені міркування, природно, стосувалися лише центрального ядра. Проте вирішення співвіднесених із ним обох бокових груп також пропонує історичну основу відповідних елементів новішої іконографії. Так само вже тут закладено й своєрідне для мистецтва східнохристиянського світу співвіднесення між ними, визначене протиставленням Богородиці (з долученими пізніше постатями супроводу) більше чи менше розбудованому складові фігур на поземі. Отож, композиція реалізує той принцип поєднання, який став визначальним для центральної теми релігійного малярства — ансамблю ікон інтер'єру храму, вміщеного на передвітарній огорожі, в Україні від другої половини XV ст. доповненого монументальними композиціями на теми Страстей та Страшного суду. Так конкретна, нібито "вузька" на тлі збереженого фонду пам'яток тема і щодо цього виявляється невід'ємною складовою якнайширшої картини еволюції релігійної мистецької культури.

Запропоновані висновки переконують, що попри очевидну відмінність усієї пізнішої іконографії від найстаршої пропозиції її вирішення, власне тут зафіксовано вихідний етап подальшої еволюції. Взаємозв'язок виявився не через повторення схеми і навіть деталей, а засади komponування та смислове навантаження поодиноких елементів. Як доводить аналіз усієї покровської спадщини, визначальну роль відіграв саме цей незрівнянно глибший за підходами принцип.

Із наведеного зіставлення постають певні висновки щодо вірогідних обставин появи аналізованої рідкісної редакції. Вихідним пунктом, природно, став київський родовід теми, що для західноукраїнського регіону джерельно підтверджує й походження не зафіксованого в його конкретних виявах володимирського культу опіки Богородиці часів князя Володимира Васильковича. При такій основі ще несподіванішою видається відсутність не те що виразніших, а будь-яких відкликань до старокиївської "Богородиці Пирогощої". Чому так сталося — показало віднайдене літературне джерело, яке, звичайно, не з'ясовує справжньої причини. Проте поза її власною вимовою, очевидна відмежованість від історичної київської основи ніби цілеспрямовано заперечує можливість обов'язкових, як мало б видаватися для звично сприйманого контексту, об'єктивних асоціацій. Це виглядає "антикиївською" налаштованістю, хоча запропонований висновок може стосуватися лише іконографічної реалізації й, вочевидь, — жодною мірою самої ідеї.

Таке наставлення, безперечно, мало бути частиною ширшої тенденції. Її своєрідним виявом сприймається зафіксована літописною Похвалою волинського князя Володимира Васильковича географія його численних церковних вкладів — серед неї Києва шукати марно. Показовою є й присутність святого Андрія Юродивого, якого не має ще цілком "київська" пластина Суздальських врат. Звідси напрашується висновок, що історичний протограф належить до тих часів, коли тема влахернського видіння уже була долучена, проте ще не посіла остаточно закріпленого за нею місця, знаного за українськими (і не лише) пам'ятками пізньосередньовічної доби. У нашому конкретному випадку вона навіть приборала такого значення, якого їй не судилося досягнути більше ніколи. Найближчою щодо неї під оглядом докладності відтворення влахернського епізоду є найдавніша суздальська ікона, опрацьована, однак, ніби незалежно й зовсім інакше (див. далі). Така спорідненість теж належить до факторів, визначальною вимовою співвіднесених із раннім контекстом традиції.

Пропонований висновок стосується також загальновідомої розвинутої схеми композиції, нормативно утвердженої дещо пізніше й відображеної на українському ґрунті тільки від другої половини XV ст. Тому мала рацію В. Свенціцька, яка свого часу, нагадаємо, наголосила на збереженій в іконі архаїчності ще не зовсім встановленого канону<sup>320</sup>. Показово, що — це доводить проведений аналіз (див. далі) — знана досі насамперед за новгородськими прикладами, до яких лише зараз додається скромніший за обсягом, але не менш важливий, хоча й пізніший з походження відповідний український матеріал, хронологічно наступна схема зберігає прикмети тієї ж другої половини XIII ст. Зрештою, тему Андрієвого видіння утвердила "новгородська" лінія: відома за оригінальними пам'ятками від кінця XIV ст.; вона, однак, відкликається до попередніх напрацювань. Викладені міркування також підводять до висновку, який, звичайно, потребує ширшого обґрунтування, що київський "Покров" мав бути реплікою оригіналу XIII ст., а, можливо, — й близьким за часом його відтворенням.

До такого датування схиляють насамперед ознаки принесеної на західноукраїнський ґрунт з останніх десятиліть XIII ст. системи малярства ранніх Палеологів. Вони виявляються у ликах ангелів та отрока-слути (див. вище). Через своєрідну стилістику інших конкретних ранньопалеологівських слідів шукати не просто, хоча певні такі можливості — побачимо — все ж є.

В Україні цей комплекс прикмет (у монументальній версії) зберегла, як відзначалося, насамперед дорогобузька "Богородиця Одигітрія". Його продовження серед доробку майстрів перемишльського кола та одинокий (однозначно пізній у рамках зазначеної стилевої течії) приклад із Волині — лущька "Богородиця" переконують, що, подібно до самої Візантії, відповідний напрям уже від 1320-х років<sup>321</sup> так само

<sup>320</sup> Свенціцька, Откович. С. 28.

<sup>321</sup> Таку верхню часову межу доводять насамперед результати вивчення згаданої "Богородиці" з По-

кровської церкви в Луцьку у її зіставленні з найближчими аналогами зі спадщини малярства візантійського кола. Див.: Александрович 1999а, С. 24–25; Александрович 2001д, С. 236.



мав виходити з практики. Так докладне наслідування певної системи високого мистецтва на зовсім іншому рівні зрозуміле насамперед за розквіту відповідної традиції. Тому навряд чи випадало б датувати часом дуже пізнішим від початку XIV ст. й можливу верхню часову границю появи "Покрову". Пропозицію підтримують як розвиток загального історичного контексту, так і викладені міркування щодо виконання першого поновлення ще в другій половині XIV ст. Отож, його створення ніби вдається окреслити достатньо вузькими часовими межами останніх десятиліть XIII – щонайпізніше початку XIV ст. Своєрідність стилістики не вселяє надії на можливе звуження виведеної хронології. Зрештою, за унікальності самої пам'ятки, як і малочисельності зразків найдавнішого українського малярства, даліше уточнення навряд чи випадає сприймати завданням для розв'язання.

Пропоноване датування підтримують і розмірковування щодо загальної іконографічної схеми, конкретні особливості якої досі так само проходили повз увагу. Ніхто не віддав належного своєрідності структури застосованого укладу, що також не має ближчого аналога в українській та, здається, – загалом східнохристиянській мистецькій спадщині. Хоча сам він, як зазначалося, заснований на знаній в Україні уже за свенською іконою версії пристояння перед Богородицею, конкретна реалізація цілком унікальна. Це стосується навіть відомої найближчої за часом пам'ятки – неодноразово згаданої мініатюри Псалтиря Гамільтона. Зрештою, вона пропонує достатньо розбудовану сцену поклоніння іконі з п'ятьма стоячими при образі постатями юнаків та парою донаторів навколішки на передньому плані. Адже якщо у візантійських зразках і свенській "Богородиці" пристоячими виявляються поодинокі фігури, то перед нами зовсім інша й нібито пізніша, як вона звично сприймалася, пропозиція. Елемент композиції зі святим Андрієм Юродивим дає пристояння групи фігур, що в Україні знане вже за відзначеною "Проповіддю апостола Петра" київського Софійського собору. Але чи не випадало б при цьому пригадати й загальновідомий груповий портрет родини князя Святослава Ярославича з Ізборника 1073 р.<sup>322</sup> Унікальну мініатюру ніколи не співвідносили з найдавнішим західноукраїнським "Покровом", проте вона теж повинна зайняти своє місце у відповідній лінії еволюції.

"Жанровим" наповненням цілковиту відмінність вносить сцена святого Іоана Златоуста з дияконом. Ця винятковість та, зрештою, спосіб поєднання поодиноких елементів, зі свого боку, – є всі підстави ствердити згідно з наведеним висновком В. Свенціцької – також мають усі ознаки "ранньої проби". Сама композиція не відтворює конкретного зразка й повинна бути визнана винаходом її творців, заснованим на загальновідомій схемі пристояння. Запропонований уклад є новаторським щодо вирішення навіть поряд із розробленою щойно він кінця XIII ст., що свого часу підкреслив ще А. Грабар<sup>323</sup>, у чому його продовжив В. Джурич, іконографією поклоніння іконі Богоро-

<sup>322</sup> Найновіше її опрацювання запропоновано: Козак. С. 51 – 70.

<sup>323</sup> Grabar 1936. P. 206.

диці зразка мініатюри Псалтиря Гамільтона. Зрештою, до мініатюри додаються й хронологічно раніші фрески зі сценами процесій з іконами<sup>324</sup>; серед них виділяється винятково багатофігурна композиція XIII ст. монастиря в Арті (Греція), на якій відтворено процесію з іконою Богородиці Одігітрії<sup>325</sup>. Однак стосовані в таких випадках підходи можуть бути хіба загальними дальшими попередниками аналізованого зразка. Тому й тут найдавніший західноукраїнський “Покров”



Поклоніння іконі Богородиці. Мініатюра Псалтиря Гамільтона.

теж започатковує згодом значно докладніше розроблену версію. Серед аргументів за раннім походженням слід також наголосити на особливостях структури та співвідношення поодиноких елементів. Навіть з огляду на спрощення схеми з кола професійної культури, вона, безперечно, відтворює зразок ранішої іконографії. У цьому переконає насамперед лаконізм, найпоширеніше виявлений обома групами пристоячих та їх складом. Важливою прикметою є також очевидна здібненість постатей, їх своєрідна мініатюрність. Щодо цього “Покров” нагадує хіба трактування фігури святого Георгія у станильській іконі (більша за розмірами старокропивницька щодо цього істотно відмінна). Правда, обидві вони значно молодші. Аналогом з епохи може служити насамперед фрагмент із вибраними святими з церкви у Яворі (НМЛ)<sup>326</sup>. Цей пізно впроваджений до наукового обігу<sup>327</sup> й досі зовсім не досліджений винятковий об’єкт<sup>328</sup> — при всій відмінності стилістики досить докладно відтвореного візантійського зразка — унікальний приклад аналогічних здібнених постатей, відосіблених,

теж започатковує згодом значно докладніше розроблену версію.

Серед аргументів за раннім походженням слід також наголосити на особливостях структури та співвідношення поодиноких елементів. Навіть з огляду на спрощення схеми з кола професійної культури, вона, безперечно, відтворює зразок ранішої іконографії. У цьому переконає насамперед лаконізм, найпоширеніше виявлений обома групами пристоячих та їх складом. Важливою прикметою є також очевидна здібненість постатей, їх своєрідна мініатюрність. Щодо цього “Покров” нагадує хіба трактування фігури святого Георгія у станильській іконі (більша за розмірами старокропивницька щодо цього істотно відмінна). Правда, обидві вони значно молодші. Аналогом з епохи може служити насамперед фрагмент із вибраними святими з церкви у Яворі (НМЛ)<sup>326</sup>. Цей пізно впроваджений до наукового обігу<sup>327</sup> й

<sup>324</sup> Їх короткий огляд див.: Етингоф 2000. С. 163–164.

<sup>325</sup> Mother of God. P. 376. Pl. 211; Byzantium. No 77.

<sup>326</sup> Репродукції див.: Свенціцька, Сигор. Іл. 1–2; Петрушак, Свенціцька. С. 221; Українська ікона; Александрович 1999а. С. 83; Патріарх Димитрій (Ярема). С. 36, 37.

<sup>327</sup> У літературі ікону вперше згадав 1973 р. Я. Ісаєвич: Ісаєвич. С. 106. Далі її побіжно відзначила В. Свенціцька: Свенціцька 1983. С. 288;

Свенціцька 1983а. С. 16–17; Свенціцька 1990. С. 7–8. Іл. 1–2.

<sup>328</sup> Єдина досі загублена в малотиражному регіональному виданні невелика окрема стаття про ікону обстоює ідею візантійського імпорту: Пуцко 1996. С. 72–77. Зрештою, в короткому побіжному викладі автор навіть не зайнявся очевидною колізією, яка постає у його інтерпретації внаслідок присутності в цій нібито візантійській іконі винятково кириличних написів. Найістотніший пласт візантійської традиції безсумнівний хоча б через саму тему, однак так само незаперечними є й очевидні не менш яскраві елементи позавізантійського контексту (див. далі).

мало поєднаних між собою (що в останньому випадку, зрештою, немалою мірою визначено жанром, проте природно задано не тільки ним). Наголошуючи на відповідності, слід, однак, мати на увазі очевидну різницю між оригінальним зразком та пізнішою, виразно скромнішою реплікою. Проте, з огляду на реконструйовані особливості втраченого першовзірця, є достатні підстави співвідносити цей вірогідний холмський оригінал з унікальною для української мистецької спадщини яворської пам'яткою. Принципи композиційної побудови не менше нагадують також особливості нововідкритої ікони святої великомучениці Параскеви з церкви в Ісаях — насамперед лаконізмом вирішення сцен історичного циклу та тією ж мініатюрністю. Тобто, усі прикмети, вловлені при аналізі цілісного комплексу стійких ознак рідкісного образу київської збірки, послідовно скеровують до найдавнішої історії релігійної мистецької традиції західноукраїнських земель, однозначно вміщуючи "Покров" поміж найранішими її зразками. Він істотно поповнює скромний фонд доступної нині спадщини щойно останнім часом відкритого в його конкретних виявах початкового етапу побутування ікон на місцевому ґрунті. Тогочасні пошуки, природно, не могли не засновуватися на попередніх візантійських взірцях та загальній схемі їхнього укладу, що зі свого боку переконливо засвідчив проведений докладний аналіз студійованого образу. Поряд із ним найближчі до нього серед західноукраїнського релігійного малярства "Вибрані святі" та "Свята великомучениця Параскева з історією" доводять, що це був окремий розбудований напрям малярської культури. За переконанням ширшого контексту явища, від останньої третини XIII ст. він відступав перед активною експансією винятково притягального, судячи зі збережених зразків, для українських замовників монументального стилю ранніх Палеологів. Звернутий до давніших ідеалів, київський "Покров" вписується поміж поодинокими найстаршими вцілілими західноукраїнськими іконами як невід'ємна складова частина відображеного в них ранішого, за багатьма ознаками об'єктивно ще немало "візантійського" етапу еволюції місцевої малярської культури.

Проте якщо усі аспекти студій так послідовно спрямовують до походження ще з XIII ст., звідкіля взялася версія про нібито спрощену "розвинуту" схему, а навіть "московський вплив" щойно аж кінця XV ст.? Само по собі це питання, звичайно, є позадискусійним. Для з'ясування справжнього зарису гаданої залежності варто відкликатися до єдиної притягнутої до Москви новішої суздальської ікони (зрештою, як буде показано далі, — насправді київського зразка щойно другої половини XV ст.) чи навіть уже зовсім московської фрески Діонісія початку XVI ст. у соборній церкві Феропонтівського монастиря<sup>329</sup>. Спільне між ними можна відшукати хіба при зовсім своєрідному баченні. В основі запропонованого погляду лежить очевидне перебільшення ролі абстрактно, поза не оціненими і навіть не побаченими донедавна реаліями аналізованого образу, сприйнятої

"примітивності" та фактичне нехтування його конкретними стилістичними особливостями. Окрім В. Пуцка, таку позицію не менш виразно показали М. Гембаровіч та М. Крук і В. Делюга. Трактують "примітивності" як нібито пізньої ознаки стало основою переконання про буцімто неминучо пізні походження. Проте вивчення усієї сукупності реалій та комплексу найширших взаємозв'язків в іконографії послідовно переконує: застосована схема не пропонує спрощеного відтворення новіших зразків. Вона є очевидним попередженням не тільки найраніших знаних оригінальних ікон Покрову, але й поодиноких деталей та їх поєднання. Такий висновок водночас стосується збережених новішими об'єктами окремих елементів іконографії, родовід яких вдається простежити до XIII ст. Тому композицію некоректно розглядати (що систематично робилося дотепер), зіставляючи її насамперед із насправді нічим безпосередньо не пов'язаними з нею пізнішими, а навіть набагато пізнішими варіантами теми. Тим неоправданішим є практиковане поверхове сприйняття цього раннього об'єкту винятково через радикально переосмислену значно молодшу спадщину.

Однозначно плідотворнішим та результативнішим виявляється не використаний досі шлях, що його відкрила Е. Смірнова, вказавши давній родовід центрального мотиву тронної версії Воплочення. Проведене дослідження переконує у визначальній ролі компоненту попередніх напрацювань при складенні унікальних особливостей "Покрову", вказуючи саме в них домінуючий стилетворчий фактор. Їх "недобачення", фактичне послідовне ігнорування й "підтягування" ікони до значно новіших прикладів теми стало головною причиною несподіваного, як мало б видатися, наростання загадковості пам'ятки з віддаленням її відкриття. Незрозуміла недоступність стійкого комплексу історичних прикмет неминуче заповнювалася чужорідними, позірно близькими, а насправді поверхово сприйнятими "аналогіями", звично, — насамперед іконографічного складу. Проте з відходом від не здатних нічого пояснити поверхових зіставлень зовні нібито подібних мотивів, за якими стоїть намагання вписати непіддатливий об'єкт до готової схеми (цю тенденцію, як зазначалося, останньо відверто проголосив В. Пуцко), стає очевидним, що справжній історичний контекст творять ніяк не пізні зразки. Його варто шукати серед ранніх українських прикладів аналогічно вирішеної композиції. Їх дають софійська фреска з проповіддю апостола Петра та "Богородиця зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими" Свенського монастиря на широкому тлі візантійської спадщини періоду становлення та утвердження українського християнства. Попри очевидний стилістично пізніший пласт реалій самої ікони, її рання основа сприймається безсумнівною.

Що ж до нібито "московського" впливу та ще й зразка лише кінця XV ст., то родовід такої показово фантастичної візії зовсім простий. На час її висунення В. Пуцка — є усі підстави ствердити — полонила певна "теорія", оскільки

луцькій "Богородиці"<sup>330</sup>. Не буде зайвим нагадати, що надалі таке трактування більше не поставало. Зрештою, візія нібито пізнього походження, що показано на непоодинокому прикладі, "трішить" очевидним несприйняттям проголошених "не вартими уваги" найприкметніших деталей та особливостей, фактичним незнанням об'єкту. А заснована на зіставленні з Житієм святого Андрія Юродивого інтерпретація остаточно вибиває будь-який ґрунт з-під таких намагань. Тому гадане пізнє походження має зайняти належне місце серед неунікненних (виявляється!) курйозів історіографії.

Під аналогічний висновок підпадає й "історичне" вже призвичаєння до неодмінного пояснення фактів та явищ українського культурно-історичного буття насамперед, а то й винятково – московськими (російськими) пріоритетами за відвертого нехтування історично заданим за старокиївських часів руслом взаємодії. Зміна вектору, як відомо, наступила значно пізніше, зарисувавшись уже поза межами епохи нинішнього дослідження. Всепоглинаючих виявів російський вплив набрав щойно за умов поступового прогресуючого винищення національної традиції від початку XVIII ст., остаточно утвердившись в Україні лише в наступному столітті.

Повертаючись до самого "Покрову", не можна не відзначити окремою загадкою його винятковості під оглядом іконографії та теології. Виходячи з історичного родоvodu, несподіване "забуття" унікальної схеми найвірогідніше визначив також розвиток ситуації на західноукраїнських землях від середини XIV ст. із занепадом Галицько-Волинського князівства. Скромна за зовнішніми прикметами київська ікона – рідкісне свідчення про мало зафіксовані його своєрідні ранні мистецькі напрацювання. "Забуття" так оригінальної за всіма ознаками редакції, складеної – тут не повинно бути найменших сумнівів – у колі високої культури, може вказувати, що схема постала поза головною лінією накопичення релігійного мистецького досвіду так само й західноукраїнських земель. Зрештою, слід мати на увазі ще й нинішнє сприйняття останнього надалі – майже до самого кінця середньовічного періоду – найперше за малярством перемишльського осередку. Правдоподібно, ці моменти теж криють вказівку, здатну вивести до імовірних обставин походження іконографії. Така можливість набирає значення завдяки зібраним прикладам пізнішого використання окремих елементів схеми найдавнішого західноукраїнського взірця майстрами перемишльської школи новішої генерації. Віцілілі пам'ятки другої половини XV ст. та наступного часу стилістично значно молодші й постають як продовження духовного піднесення Києва найближчих десятиліть після відновлення 1458 р. Київської митрополії. Вони є істотним доказом виняткової ролі цієї майже не зауваженої досі події та її наслідків для подальшої еволюції національної культурної традиції. Поза одинокою ще частково заснованою на давніших зразках іконою рихвалдської церкви, уся перемишльська іконо-

графія Покрову розвинулася як відображення київського духовного досвіду другої половини XV ст., віддзеркалює стійкий комплекс ознак тогочасної релігійної культури. Звідси не повинна дивувати її своєрідна ніби "відмежованість" від давніших прикладів, поставих на місцевому ґрунті.

Однак якщо сама аналізована версія мала виявитися "малопридатною" для розвитку, то не цілком зрозумілим є забуття так по-слідовно концентрованого виразу основоположної для християнства ідеї Воплочення. Занепад цієї редакції, зі свого боку, також вказує на істотні зміни в іконографії Покрову (західноукраїнській релігійній іконографії загалом) та тій культурно-історичній ситуації, з якої виводився цей процес. Судячи зі спадщини малярства XIV – першої половини XV століть, наступний після княжої доби період позначений глибоким переосмисленням традиції. Студії над доробком майстрів перемишльського кола другої половини XV – початку XVI століть все більше утверджують переконання про розроблення за тогочасних умов актуального, за найприкметнішими ознаками істотно відмінного від напрацьовань попереднього періоду комплексу малярської культури<sup>331</sup>. У цьому є підстави вбачати певну закономірність еволюції мистецького процесу історичного перемишльсько-львівського регіону, оскільки корпус пам'яток середини – другої половини XVI ст. так само віддзеркалює чергову зміну стилю (докладніше див. далі). Ще виразніше аналогічна тенденція зазначилася при розробленні й утвердженні від кінця XVI ст. нової мистецької системи XVII – XVIII століть. Послідовна зміна епох постає однією з визначальних особливостей внутрішнього розвитку національної традиції. Тому чи не належить вбачати в такій переміні ширшої закономірності еволюції релігійної малярської культури загалом? Тоді чи не випадає за тією ж схемою закладати істотні новачі малярства і XIV ст. порівняно з попереднім періодом? Ідентифікована тогочасна спадщина, здається, дає достатні підстави для такої розмови. Зіставлення групи найдавніших ікон, до яких належить й аналізований "Покров", з нечисленними зразками місцевого варіанту ранньопалеологівської традиції та доробком майстрів другої половини XIV ст. виразно показує переміни стилю. Забуття цього рідкісного іконографічного шансу виявляється водночас одним із наслідків ще й такого процесу. Хоча втрату, звичайно, не випадає тлумачити самотнім окремо взятим фактором. Слід враховувати й те, що іконографія Покрову так само переконливо засвідчує послідовну зміну стосованих схем. Тому забуття збереженої унікальною іконою київського музею ранньої версії є ще й результатом внутрішньої еволюції теми. Такий висновок здатне підтвердити досить часте звернення пізніх відтворень до мотиву ангелів із тканиною, оскільки використання поодиноких елементів давніх укладів виявляється сталою прикметою їх українського сприйняття. Зі свого боку цей ракурс також доводить давність самого аналізованого зразка.

<sup>331</sup> Найдокладніший досі огляд малярської спадщини тогочасного Перемишля див.: *Александрович* 2001а, С. 429 – 435.

Проте визначальним фактором незрозумілого "забуття" цього зовсім виняткового на тлі усього комплексу доступних виявів релігійної культури західноукраїнського Середньовіччя доробку стала доля того середовища, у якому розроблено так своєрідну іконографічну пропозицію. Відсутність — поза поодинокими відзначеними деталями, які, цілком очевидно, функціонують на зовсім іншій основі, — прямого продовження оприлюдненого тут досвіду виразно свідчить про занепад комплексу культурних явищ, у якому постала так своєрідна й на довгий час унікальна на західноукраїнському ґрунті спроба. Її одиноком аналогом з епохи виявляється хіба зазначений втрачений оригінал перемишльських реплік ікони святого Миколи з історією, які так само зберігають стійкий комплекс ознак XIII ст. Усі пізніші західноукраїнські зразки Покрову, знані щойно від кінця XV ст., на тлі визначальних тенденцій духовного життя тогочасної України — уже зазначалося — послідовно звернуті до актуальних київських джерел.

Запропонований висновок щодо ширшої причини зникнення своєрідних іконографічних здобутків найдавнішого західноукраїнського "Покрову" асоціюється зі зною історичною долею холмського культурного середовища, що склалося від 40-х років XIII ст. й перестало існувати зі смертю засновника міста ще недовзі після середини 60-х років того ж століття.

Об'єктивна відсутність відповідних документальних та образотворчих матеріалів, зрозуміло, унеможливило послідовне відтворення історії аналізованої редакції. Проте вельми показово, що наступний український "Покров" — перемишльський з церкви в Рихвадді — не позбавлений елементів мистецької традиції XIII ст. (див. далі). Правда, при цьому не можна не наголосити закоріненості рихвадського образу водночас в інших, цілком очевидно київських давніх та новіших джерелах, останніх — через виразний пласт найновішого складу постатей позему. Разом з окремими елементами "новгородської" версії вони доводять вироблення саме в XIII ст., але вже після того, як постала унікальна схема аналізованої найдавнішої ікони, нового вирішення теми, знаного як за автентичними об'єктами пізнього Середньовіччя та їх західноукраїнськими наслідуваннями уже XVII ст. Це міркування так само доводить раніше походження "Покрову" київського музею.

Не відзначена дотепер за її конкретними виявами ширша зміна в еволюції іконографії, що сталася в XIII ст., природно скеровує насамперед до літописного акту Володимира Васильковича й посередньо засвідченого ним вірогідного пошкваллення теми Покрову на західноукраїнських теренах. За обґрунтованих присутності святого Іоана Златоуста холмських елементів родоводу неодмінно постає питання про відповідний володимирський контекст. Найновіші студії наголосили насамперед історичний, зворотний напрям зв'язків, доводячи не зауважені донедавна істотні володимирські елементи початків мистецького аспекту холмської історії<sup>332</sup>. Проте ці факти сто-

суються насамперед періоду найбільшого пожвавлення контактів, викликаного розбудовою Холма — осередку володінь князя Данила Романовича на попередній володимирській основі. Згодом, судячи з повідомлень Галицько-Волинського літопису, долі обох центрів не могли не розійтися, що, зрештою, не усуває проблеми їхніх взаємозв'язків, втім і мистецьких, надалі, разом зі зворотними холмсько-володимирськими. Однак проведені останнім часом дослідження переконують, що в другій половині XIII ст. культ Покрову Богородиці на західноукраїнських землях не концентрувався винятково навколо Володимира, а лише прямо зафіксований у місцевому середовищі лаконічним літописним свідченням. На це вказали найперше відзначені елементи тогочасної іконографічної традиції образу церкви в Рихвалді. Не менш важливою є також підказка найдавнішої західноукраїнської ікони в акцентуванні культу святого Іоана Златоуста. Це збагачує загальну картину щонайменше холмським елементом (з перемишльським, як побачимо, продовженням), що веде до висновку про ширше значення ідеї на тогочасному етапі еволюції релігійної культури західноукраїнського регіону.

Попри скромність, такий слід, усе ж, вдається розвинути у власному історичному колі та в напрямі, що провадить до комплексу пам'яток західноукраїнської іконографії пізнього Середньовіччя й Нової доби. Його вдається вловити завдяки виявленню холмського акценту різними аспектами студій і через поширення поза наслідуванням поодиноких складових іконографії давнього образу пізньою малярською спадщиною перемишльської школи.

Вихідним пунктом розроблення такого сліду став віддавна знаний, проте досі так належно й не прокоментований епізод книги холмського уніатського єпископа Якова Суші, присвяченої Холмській чудотворній іконі Богородиці<sup>333</sup>. У літературі побутує думка, нібито він мав ствердити, що князь Лев — у джерелі Я. Суші чи в нього самого — Василькович (sic!) 1262 р. подарував село Покровка в околицях Холма місцевому соборові. Сучасний історик Холмської єпархії підкреслив сумнівність повідомлення "o rzekomym dokumencie fundacyjnym księcia Lwa z 1262 r. wsi Pokrowka, ofiarowanej do "cerkwie i Obrazu Panny Najświętszey Chelmskiej"<sup>334</sup>, наголошуючи, що автентичні джерела нотують цей населений пункт щойно 1476 р.<sup>335</sup> Новіша стаття того ж автора відкликала й до інших міркувань. Насамперед тут підкреслено, що "Lew Daniłowicz nie mógł wykonywać jakiegokolwiek realnej władzy monarszey (a do atrybutów takiej władzy należało niewątpliwie dysponowanie własnością ziemską) na terenie działu swego oycy przed jego śmiercią w 1264 r. Co więcej, wiadomo, że w ostatnim okresie życia Daniel Romanowicz odsunął Lwa od sukcesji całego państwa halicko-wotyńskiego, obdarowując go skromnym działem z Przemyślem i może Lwowem"<sup>336</sup>. З цими твердженнями можна б дискутувати в частині фактичних положень, оскільки подарувати село міг власник навіть значно скромнішого

<sup>333</sup> Susza. S. 51. Див.: *Gił* 1999. S. 68, 194.

<sup>334</sup> *Gił* 2003. C. 107; *Gił* 2004. S. 206.

<sup>335</sup> Czarniecki. S. 30—31.

<sup>336</sup> *Gił* 2006. S. 196.



суспільного статусу. Проте перспективу сперечання усуває сама наведена дата, оскільки вона постала як очевидне виразне непорозуміння (див. далі).

Звертаючись до того ж факту, інший польський автор, користуючись книгою Я. Суші у виданні київського уніатського митрополита Максиміліана Рилло 1780 р.<sup>337</sup>, ствердив нібито обидва тексти відсилають до праць польських хроністів Яна Длугоша та Марціна Бельського<sup>338</sup>. Проте насправді ті нічого такого не згадують<sup>339</sup>. Вдаючись до їхніх текстів, Я. Суша та його пізніший видавець, виявляється, мали на увазі зовсім інше. Викладаючи обставини появи чудотворної ікони Богородиці в Хо́лмі, її апологет ствердив: "Jakim więc sposobem ten klejnot do Chełma zawiał ta była i jest od lat czterdziestu kilku sędziwego głosu ludzi niepodejrzanych y ramięc oyców swoich wznawiających powieść. Iż go z drugimi skarbami y klejnotami Duchownemi z Konstantynopola od Greckich Cesarzów zostawszy Chrześcijaninem i iak oby w podarkach wywiozł posagowych X[iaże]. Ruskie Włodzimierz Basili na krzcie mianowany. *Wspomina ogulem o tych zbawiennych klejnotach takim sposobem wziętych Długosz y inni Historykowie* (виділено. — В. А.)"<sup>340</sup>. Інших відсилок до Я. Длугоша в тексті книги немає, а подана цитата, всупереч твердженню новітнього варшавського автора, княжого надання, як бачимо, не стосується. Так само виглядає й "справа М. Бельського". "A że ten ś[więty]. Obraz był na tym miejscu wzmianka o nim w fundacyi wioski Pokrowy którą Xiaże Ruskie Lew Wasilkiewicz Synowiec (a według Bielskiego w r. 1262 Syn (виділено. — В. А.) Daniela Króla Ruskiego do cerkwie y Obrazu Panny Naysw[iętszej]: Chełmskiej uczynił"<sup>341</sup>. Отже, Я. Суша згадав хроніста лише через те, що під 1262 р. той називає князя Льва не племінником, як використане джерело відомостей холмського єпископа, а, що відповідає дійсності, — сином князя Данила Романовича. Уточнення про надання села до церкви "й ікони" холмський єпископ, звичайно, долучив від себе, оскільки фіксована автентичними джерелами середньовічна практика таких дарів до шанованих ікон не знала. Уявлення про звичні формули дарчого запису пропонує, наприклад, знаний вкладний текст на Луцькому Євангелії: "святому великому Спасу на монастир Красноселски под Луцком"<sup>342</sup>. Вірогідний аналогічний запис із логічною адресою "Святій Богородиці" Я. Суша — підкреслено гострозацікавлений (це блискуче показав А. Гіль) автор — поправив "потрібним" "іконі Богородиці". За часів холмського єпископа на такі "тонкощі" не зважали. Зрештою, А. Гіль довів, що насправді культ ікони як чудотворної розвинув сам Я. Суша щойно від 1640-х років за конкретних історичних обставин "на насущу потребу". Отже, всупереч твердженню варшавського автора, обидва польських історики холмського дару князя Льва не знали.

<sup>337</sup> *Запаско, Ісаєвич* 1984. № 3043.

<sup>338</sup> *Делюга*. С. 120.

<sup>339</sup> Ситуацію з'ясовано: *Александрович* 2005а. С. 141.

<sup>340</sup> *Susza*. S. 51 (тут і далі в цитатах збережено правопис оригіналу).

<sup>341</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>342</sup> *Запаско*. С. 264.

Зіставлення показує також, що 1262 р. лише через непорозуміння вважається навіть у найновіших публікаціях конкретною датою самого надання. Насправді Я. Суша такої не подав, тому запис належало б вмістити лише в широкому часовому проміжку правління князя Льва Даниловича, яке припадає на 1264–1301 (останній приблизно) роки<sup>343</sup>. Зрештою, дату логічно вдається істотно звузити. Оскільки Холм князь набув лише зі смертю брата Шварна 1269 р.<sup>344</sup>, подарування навряд чи могло статися до того. Найправдоподібніше, воно мало місце в 1270-х роках, позаяк далі місто перейшло до його сина — князя Юрія Львовича. Той 1288 р. скаржився двоюрідному дядькові — князеві Володимирові Васильковичу, що батько відбирає від нього надані раніше Белз, Червен і Холм<sup>345</sup>. Судячи з порядку переліку, на той час Холм уже втратив те виняткове значення, якого набув від 1240-х років. Втім, на переміну статусу здатний вказати також сам перехід міста до рук сина князя Льва. Посередньо це теж схиляє до датування дару найближчим часом після того, як Лев Данилович успадкував Холм та може розглядатися одним зі звичних заходів нового правителя. Проте, за наявними відомостями, інтереси князя концентрувалися насамперед навколо Львова та, на певному етапі, — Перемишля: свідченням цього стали найперше знані монастирі, що їх князь заснував у Спасі та Лаврові поблизу Старого Самбора. Зацікавленість до останніх у контексті нашої теми привертає посилену увагу (див. далі).

Проте, навіть сумніваючись щодо самого факту надання, назву села поблизу княжого Холма не можна не сприймати доказом поширення ідеї Покрову в холмському середовищі. Що ж до появи населеного пункту, то, звичайно, не варто переоцінювати вимову самої дати першої автентичної згадки про нього з другої половини XV ст. Вона, зрозуміло, здатна вказати тільки якнайширший *terminus ante quem*: село, природно, існувало й раніше.

Намагання поставити повідомлення Я. Суші під сумнів не отримало переконливого обґрунтування. Висуваючи таку пропозицію, А. Гіль керувався тим, що єпископ не знав холмського літопису й розвинув цей цілком доречний висновок так, ніби він взагалі не мав ніяких історичних джерел. Однак єдиний на всю книгу конкретний сюжет історії княжого Холма — згадка про надання — не виглядає неавтентичним хоча б з огляду на реальність особи самого князя, із містом, нагадаємо, ніяк особливо не пов'язаного. Подібні дари, як відомо, іноді фіксувалися на напрестольних Євангеліях. Має такий запис жертводавця, зокрема, й Холмське Євангеліє XIII ст. (РДБ)<sup>346</sup>. Зрештою, найраніша віднайдена автентична згадка про село другої половини XV ст. знає його серед маєтків холмської кафедри, внаслідок

<sup>343</sup> Найновіші міркування щодо його правління див.: *Dąbrowski*. S. 60–77; *Войтович*. С. 143–156.

<sup>344</sup> *Ипатьевская летопись*. Стб. 870 (Л. 289 об.).

<sup>345</sup> Там же. Стб. 911 (Л. 300).

<sup>346</sup> *Запаско*. С. 244. У літературі

погляди стосовно його автентичності розійшлися на ґрунті того, що в тексті запису князь Юрій — помилково — названий сином князя Данила Романовича. З огляду на знані факти історії міста, такий вклад може належати лише згаданому князеві Юрієві Львовичу, насправді — внукові князя Данила.

чого питання про час та обставини входження до них мало б постати неминуче. Тому в розпорядженні Я. Суші все ж було якесь повідомлення й трактувати нотатку вигадкою єпископа не варто. Скромний комплекс джерел до початків княжого Холма та найближчого наступного періоду й нинішній стан їх опрацювання, не дають змоги розвинути унікальний холмський задокументований епізод Покрову.

Дальші докази стосунку князя Льва Даниловича до покровської традиції вдається віднайти серед відомостей щодо найдавніших її слідів в околицях Перемишля, а також мережі храмів Покрову Богородиці на теренах Самбірського Підгір'я – поблизу знаних монастирів княжої фундації у Спасі й Лаврові<sup>347</sup>. Нагадаємо, що при розподілі батьківщини Лев Данилович, окрім Львова, успадкував також Перемишля. Щодо Перемишля найважливішим раннім свідченням культу є відзначена документом польського короля Владислава II Ягайла 1418 р. уже на той час існуюча Покровська церква на городищі Копистно біля Риботич<sup>348</sup>. Розташування Копистна неподалік від Перемишля дає підстави припускати, що місто як центр єпархії могло стати одним з осередків розвитку й поширення ідеї. Правда, в самому Перемишлі церква такого посвячення не зафіксована. Проте на підтвердження запропонованого висновку про вірогідну роль столиці єпархії у закоріненні традиції можна використати наявність в околицях міста групи сільських церков такого посвячення, рання історія яких не засвідчена, а існування на початок XVI ст. підтверджено скарбовими реєстрами. Це парафіяльні храми Болозви Горішньої, Бушкович, Гурка, Клокович, Купна. До наведеного списку слід також додати церкви Поляни, Попелів, Трушевич в Самбірських горах, Горуцка, Губич, Добрівлян, Заріччя поблизу Дрогобича<sup>349</sup>. Хоча реєстри подають тільки священиків, немає підстав ставити під сумнів давню традицію храмів, які згодом існували в перелічених місцевостях із посвяченням Покрову Богородиці. Географія вилічених парафій відзначає їх концентрування не лише в безпосередніх околицях єпархіального осередку, але й навколо іншого важливого історичного центру Перемишльщини – монастирів у Спасі та Лаврові. Ці зіставлення схиляють до висновку про походження принаймні частини вказаних найстарших парафій якщо не безпосередньо з кінця XIII – першої половини XIV ст., то найближчого наступного періоду. Внаслідок цього зарисовується можливе відображення їхньою системою того процесу поширення покровського культу на західноукраїнських землях, найвиразнішим слідом якого серед відліалих джерел є акт князя Володимира Васильковича у поєднанні з даними місяцесловів окремих рукописів.

Наведені міркування підтверджують вірогідність привнесення на перемишльський ґрунт у другій половині XIII ст. холмської версії

<sup>347</sup> Певних відомостей про заснування монастирів з ініціативи князя не віднайдено, тому давніша література подавала таку можливість

лише як здогад на підставі пізніх та неавтентичних джерельних свідчень: *Крип'якевич*. С. 100, 101.

<sup>348</sup> *Zbiór* 1974. S. 274.

<sup>349</sup> *Budzyński*. S. 135–155.

іконографії Покрову, єдиною сучасною пам'яткою якої і є ікона киявського музею. Холмський родовід дає змогу з'ясувати також унікальність цього виняткового прикладу. Він виник у специфічному й дуже мало знаному духовному середовищі Холма 40–50-х років XIII ст., яке, попри всю його своєрідність історичного явища, постало, нагадаємо, на руїнах монгольського розорення, виявився лише короткотривалим епізодом. Фактично, по Холмові князя Данила Романовича залишилася й нині доступна лише одна справді велика позиція автентичної спадщини – створені тут сторінки Галицько-Волинського літопису. Лише 2000 р. до них додався й не менш визначний зразок мистецької культури, привезений, правда, з Константинополя, – Холмська ікона Богородиці (ВКМ)<sup>350</sup>. Не дивлячись на візантійський родовід, вона вже в наш час відіграла важливу роль при винесенні на належну висоту княжого міста як визначного явища не лише національної, але й східноєвропейської історії. Видається, що найдавніша західноукраїнська ікона Покрову розроблена – є підстави здогадуватися – саме в Холмі, додає до цих міркувань важливі докази з релігійно-мистецької сфери. А укладення її унікальної композиції на підставі тексту Життя святого Андрія Юродивого здатне долучити ще один цінний штрих до не званої – поза колом свідчень Галицько-Волинського літопису – літературної історії холмського середовища.

Викладені аргументи доводять, що своєрідна схема найдавнішого західноукраїнського "Покрову" мала скластися саме в Холмі та відобразити особливостей місцевого культурного життя середини XIII ст. Вона є першим віднайденим досі конкретним слідом малярської традиції міста князя Данила Романовича й неминуче сприймається у знаменному зіставленні з константинопольським шедевром, яким є Холмська ікона Богородиці. Водночас – це єдиний поки що доказ іконографічних пошуків місцевого середовища й ширше – самостійних теологічних та тематичних шукань, природно спертих на візантійську першооснову. Без них реалізована в запропонованій схемі так винятково глибока богословська концепція, звичайно, немислима. Наскільки б не видавався несподіваним висновок про місцеву творчість, він все ж має підтвердження ще в одному встановленому факті тогочасної мистецької практики – перемишльській іконографії святого Миколи з його історією. Вона зі свого боку підтверджує відповідні зусилля осередку, наголошуючи на ширшому явищі, єдиним ідентифікованим оригінальним слідом якого виступає найдавніший західноукраїнський "Покров".

Його не можна не зіставити з найяскравішим свідченням духовної культури холмського середовища – не менш унікальною за самобутністю літературною концепцією написаних тут сторінок Галицько-Волинського літопису. Пізніша перемишльська кар'єра холмської іконографії Покрову – важливий доказ засвідченого досі насамперед особою князя Льва Даниловича та розвитком подій після

смерті засновника й творця Холма очевидного перенесення традиції міста на перемишльський ґрунт. Вона дає конкретний приклад її своєрідного мов би "перетікання" від головного осередку XIII ст. до того центру, якому судилося відіграти роль столиці українського духовного життя західноукраїнських земель на наступному важливому етапі їхньої історії.

Запропоновані висновки, як видається, вмотивовують і зібрані відомості про поширення культу Покрову в інших регіонах України. Так, на Волині продовженням відзначеної на володимирському ґрунті кінця XIII ст. традиції є надання великого литовського князя Вітовта для церкви Покрову Богородиці в Луцьку, що, за свідченням цього акту, існувала уже перед початком XV ст.<sup>351</sup> Приклади з Поділля дають знані муровані церкви XV ст. в Шарівці та Сутківцях. Показово, що так посвячено й замкові церкви Вінниці<sup>352</sup> та Кам'янець-Подільського — її мали заснувати князі Коріатовичі, одного з яких поховано в ній<sup>353</sup>. У такому разі храм можна відносити ще до останньої третини XIV ст. Наводячи ці факти, не можна не підкреслити їхнього походження з часів та регіонів, в українській історії задокументованих, назагал, скромно. Не дивлячись на малочисельність, вони окремими штрихами відзначають достатньо багатопланову картину. Їх можна розглядати не інакше як випадково збережені фрагменти українського пізньосередньовічного культу Покрову — окремого широкого явища в його послідовній внутрішній розбудові.

Докладніший за вимовою комплекс матеріалів до процесу поширення церковних посвят перемишльського походження, звичайно, не є випадковим: загальновідомо, що ці терени краще відображені писемними джерелами. Матеріали про мережу парафіяльних храмів перемишльського кола, безперечно, зберегли лише один з аспектів еволюції ідеї Покрову в церковному житті єпархії. Із розвитком парафіяльних структур, їх утвердженням на нових територіях вона, природно, виходила поза первісний ареал побутування у найближчих околицях столиці єпархії та давнє скупчення сільських поселень поблизу другого її історичного центру — Старого Самбора. Пам'яткою цього мало відомого процесу є наступна збережена на українському ґрунті ікона с церкви в Рихвалді. Вона віддзеркалює ще одну загально визнану особливість релігійної культури перемишльського кола: саме до її спадщини належить основний фонд українських пізньосередньовічних ікон. Тому хоча їх статистика досі не опрацьована, попередні дані вказують на

<sup>351</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, dział na Wawelu, Archiwum Sanguszków, sygn. rkps. 313, s. 6. Це важливий доказ відзначеної уже на київському ґрунті другої половини XIV ст. практики підтримуваної новими литовськими правителями "Україна литовської" автохтонної історичної традиції: Aleksandrovičius, S. 30—33.

<sup>352</sup> Архив 1886. С. 599.

<sup>353</sup> Конкретну вказівку про поховання Коріатовича зберіг опис Кам'янецького замку 1613 р., який, правда, не наводить посвячення замкової церкви: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Skarbu Koronnego, dz. 56, sygn. K4/L, k. 62. Храм був дерев'яний, споруджений з дуба: опис наголошує на його походженні від початків самого замку. Висловлюю щиро подяку кандидату історичних наук Віталієві Михайловичу, який привернув мою увагу до цього запису. Пор.: Сіциньскій. С. 482, 483.

співвідношення приблизно понад тисячі до неповної сотні пам'яток, вцілілих на терені всіх інших разом взятих регіонів розвитку української мистецької культури.

Чимала кількість парафіяльних храмів, освячених на честь Покрову Богородиці на території епархії, давала підстави сподіватися, що на її теренах, як наголосила Р. Гжондзеля, могло б вціліти більше ікон із цим сюжетом. Однак тут входить інша закономірність, за якою нині ми володіємо тільки поодинокими зразками з того, що свого часу складало реальну картину живої традиції. Тому "Покров" церкви в Рихвалді — єдина донедавна ікона на цю тему серед доробку майстрів перемишльської школи українського пізньосередньовічного малярства. Водночас, як показали найновіші дослідження, вона зберігає істотний пласт прикмет попереднього етапу розроблення відповідної схеми, відкликаючись до XIII—XIV століть.

Конкретне значення найдавнішої західноукраїнської ікони Покрову, природно, виходить далеко поза свідчення еволюції самої теми. За нею насамперед стоять досі ще навіть не зауважені, несподівані на тлі дотеперішніх уявлень про релігійну мистецьку культуру західноукраїнських земель княжої доби самостійні пошуки, увінчані результатом, який випадає визнати рідкісним навіть для релігійної традиції всього східнохристиянського світу. Проведений аналіз привів до висновку про вірогідне походження першовзірця з винятково своєрідного для української історії XIII ст., проте зовсім забутого й досі все ще не відкритого заново холмського осередку. Ця версія через місцевий культ святого Іоана Златоуста дає змогу пояснити наявність унікального зображення саме його з дияконом у сцені євхаристичного циклу, а через особу князя Льва Даниловича — поширення ремінісценцій холмської схеми серед пізньої спадщини перемишльського кола. Водночас це і єдиний слід іконографічних пошуків поза досвідом первісних київських здобутків, що, як переконує збережений матеріал, із відродженням Києва у ролі загальноукраїнського церковного осередку та відновленням митрополії від другої половини XV ст. все ж запанували в Україні неподільно (див. далі).

Найдавніший західноукраїнський "Покров" повинен бути окремо відзначений і рідкісною пам'яткою релігійного малярства свого часу. Проведені дослідження дають усі підстави відійти в цьому аспекті осмислення від послідовно акцентованих досі в зазначеному зв'язку насамперед рис примітиву. Вивчення ікони відкрило в ній переказ важливої конкретної позиції ранньої спадщини західноукраїнського релігійного малярства, що попереджує поширення на місцевому ґрунті від кінця XIII ст. своєрідний варіант монументального стилю ранніх Палеологів. "Покров" доводить: цей зорієнтований безпосередньо на візантійські зразки напрям малярства, унікальним свідченням якого досі сприймався яворський

фрагмент з вибраними святими, був ширшим явищем місцевої релігійної мистецької культури. Саме в цьому

про процеси і явища культурної історії західноукраїнського регіону, надто скромно відображені раннім фондом оригінальних пам'яток, тому в дотеперішніх дослідженнях все ще майже не присутні.

Що ж до значення у контексті теми Покрову, то доводиться визнати: розроблений на ґрунті Холма унікальний власний досвід виявився забутим, принаймні в його найважливіших і найхарактерніших рисах. Така ситуація виразно накладається на широкий загальноісторичний процес, визначений, зокрема, занепадом Холма вже за князя Льва Даниловича й далшим поглибленням цієї тенденції за польської присутності, з одного боку, та піднесенням значення Києва як загальноукраїнського духовного центру від другої половини XV ст. — з іншого. Проведені дослідження уже довели розроблення у тогочасному Києві нових напрямів еволюції теми<sup>354</sup>. Систематичне вивчення української середньовічної спадщини додає до цього значно ширший, нерідко навіть досить несподіваний матеріал. Проте незалежно від конкретних причин, з'ясування яких — окреме непросте завдання, пізньосередньовічна західноукраїнська іконографія Покрову виглядає поверненням до історичних старокіївських першоджерел. Наступні пам'ятки переконливо показують їх утвердження визначальною основою побутування теми в релігійному малярстві західноукраїнського регіону пізнього Середньовіччя та Нового часу.





НАЙДАВНІШІ  
НОВГОРОДСЬКА ТА  
СУЗДАЛЬСЬКА ІКОНИ —  
ПАМ'ЯТКИ КИЇВСЬКОЇ  
ІКОНОГРАФІЇ

III

сты" оуродівши ан^рси  
показоує' епифану  
пречстоую на воздоусѣ  
мољцоус за ро^ хр' тїанскї"



## НАЙДАВНІША НОВГОРОДСЬКА ІКОНА ПОКРОВУ

**Н**айраніша західноукраїнська ікона Покрову у досить своєрідній, не знаній за іншими прикладами формулі реалізувала ідею, утверджену на київському ґрунті від середини XII ст., надаючи їй зовсім нового розвитку, як виявилось, — визначального для усієї традиції. Відмежованість цієї версії від очевидніших київських відсилянь свого часу навіть підказала Л. Міляєвій тезу щодо гаданого розроблення теми “в кожному з князівств” своїм шляхом. Однак такий погляд, слушно акцентуючи на самому явищі, давав йому пояснення, неприйнятне з огляду норм середньовічного мистецтва. Насправді західноукраїнський “Покров” лише при побіжному ознайомленні видавався більше унікальним винятком із магістральної лінії, ніж її органічною репрезентацією. Не може бути сумніву, що без київського культу Богородиці Заступниці XI—XII століть у ролі широкої історичної основи це зовсім відмінне від попередніх вирішення з’явитися не могло. Звідси його не випадає сприймати інакше як засноване на старокіївському досвіді. Тому, хоча і в очевидно “прихованому” (особливо на тлі пізнішого доробку теми) вираженні, спільний фундамент безперечний. Зрештою, аналіз усієї сукупності доступного фонду пам’яток як пізнього Середньовіччя, так і Нового часу неспростовно доводить

послідовне цілеспрямоване розпрацювання головної лінії Покрову саме на старокиївській практиці та з постійним відкликанням до неї і її актуалізованих молодших версій. Увесь процес еволюції Покрову не лише в українському середньовічному малярстві, але й доробку місцевих російських шкіл (щонайменше до кінця XV ст.) заснований насамперед на каноні київської іконографії та церковного передання, даючи їх послідовний розвиток через внутрішньо залежні наступні модифікації. Тому цілком очевидно, що еволюцію теми й упродовж не відображеного нині оригінальними власне українськими прикладами XIV ст. так само визначало продовження старокиївських надбань. Загальним тлом процесу став своєрідний культ Богородиці в духовній культурі княжої України, винятково яскраво відображений уже в Києві XI ст. й на початку XIII ст. зафіксований унікальним комплексом текстів Києво-Печерського патерика. Запропонована інтерпретація найдавнішого західноукраїнського "Покрову" вперше наголошала не на послідовно сприйраних досі його своєрідних особливостях, викликаних до життя конкретною і — виявилось — короткотривалою, "вузькою" історичною ситуацією. Найновіші дослідження переконують: насправді на перший план однозначно виведено закономірності визначальної основи подальшого розвитку іконографії, що пропонує зовсім відмінний підхід до осмислення самої традиції й цілком інакше ставить проблему її еволюції на початковому та наступних етапах. Опрацьований і вперше запропонований тут погляд виводиться не з неподільно домінуючого досі літописного викладу фактів. Він ґрунтується на матеріалах всебічного аналізу об'єктивних закономірностей історичної еволюції явища, тому природно, набирає виняткового значення для осмислення періодів, скромніше відображених корпусом мистецької спадщини.

Під цим оглядом в українській історії своєрідне місце посідає епоха, наступна після появи найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Хоча новіші студії над доробком українського малярства наголошують на важливій ролі цього відрізка його еволюції, переважну більшість здобутків тогочасних майстрів втрачено. Нині монументальний напрям репрезентують лише поодинокі скромні фрагменти<sup>1</sup>, станковий — нечисленні ікони; окрім луцької "Богородиці", вони належать до перемишльської школи<sup>2</sup>. Зрештою, їхнє всебічне відкриття — все ще завдання на майбутнє. Наукова свідомість тільки починає сприймати це самобутнє історичне явище через — не позбавлене й болісних виявів — подолання призвичаєння неодмінно бачити найдавніші українські ікони такими, що нібито мали зберегтися щойно з-перед самого кінця XIV ст. Цей невеликий фонд, який, проте, нараховує уже два десятки позицій, мінімально поповнює й книжкове малярство — насамперед ілюстрації згаданого Київського Псалтиря 1397 р., а також Лавришівського Євангелія (НМК)<sup>3</sup> та одинока вціліла мініатюра Ковровського Євангелія (ІРЛ)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Огляд пам'яток див.: *Александрович* 2001а, с. 278–279, 427.

187 <sup>2</sup> *Александрович* 1999. С. 24–42; *Алек-*

*сандрович* 2001а, с. 283–292; 429–433.

<sup>3</sup> Про його мініатюри див.: *Smorag Ružycka* 1999.

<sup>4</sup> *Запаско*. № 53; *Пуцко* 1999. С. 83–89.

Оскільки комплекс доступних пам'яток опрацьований усе ще скромно, спадщина XIV ст. надалі відома мало. Те, що відбувається останнім часом у вивченні українського малярства княжої доби, насамперед станкового, сприймається не інакше, як повернення з небуття зовсім переоценого донедавна важливого етапу еволюції національної культури. До цього об'єктивно спонукає неухильно наростаючий від 1980-х років "оеувте" тогочасних майстрів. Доводиться, однак, визнати, що його реальне залучення до наукового обігу поки своєрідно "зависає" між впровадженням поодиноких нововідкритих об'єктів та канонізуванням того цілком попереднього й безперечно своєрідного погляду на XIV ст. як нібито "темний період", що його свого часу запропонувала безнадійно застаріла з такими підходами "Історія українського мистецтва" середини 1960-х років (відповідні томи побачили світ 1966 та 1967 р.).

Позаяк автентичних українських зразків Покрову XIV ст. не розшукано, про його еволюцію перед XV ст. залишалося хіба що здогадуватися. Єдиним доступним джерелом осмислення цього процесу могли стати елементи тогочасної іконографії, збережені об'єктами пізньосередньовічного періоду та ранньомодерного часу. Проте під таким оглядом тодішній доробок, як зазначалося, майже не розглядався. Вказаний аспект культурно-історичного значення спадщини кінця XV – XVI століть при дотеперішньому стані історично-мистецьких досліджень в Україні залишався непоміченим. Його відкриття принесло лише новіше значно глибше осмислення еволюції теми на тлі студій за поодинокими конкретними прикладами над іконографічною основою корпусу українського середньовічного малярства.

Проведений аналіз переконує, що найдавніший український "Покров" зберіг основи старокиївської іконографії у мало безпосередньо пов'язаній із нею особливостями укладу унікальної версії, посталій в холмському середовищі князя Данила Романовича та прищепленій на ґрунті Перемишля упродовж останньої третини століття за його сина й наступника князя Льва Даниловича. Спадщина майстрів місцевої школи періоду пізнього Середньовіччя та їхніх продовжувачів, чинних уже за умов нового етапу еволюції мистецької культури українського Перемишля від початку XVII ст., – уже зазначалося – доводить збереження поодиноких елементів "холмської" схеми навіть на тлі радикальних перемін релігійної мистецької культури XVIII ст. Проте показово, що усі знані нині випадки безпосереднього звернення будують вірність традиції на використанні окремих елементів, концентруючись на самотньому мотиві ангелів із покровом. Сама ж унікальна композиція з її найважливішими складовими виявилася поза полем інтересу майстрів та замовників. Наступна оригінальна ікона перемишльської школи – з церкви в Рихвалді – ніби не має зі своєю безпосередньою історичною попередницею нічого спільного. Звернення до образу Богородиці версії старокиївської "Богородиці Пирогошої", на-  
188 впаки, стверджує не найдавніший зафіксований власний –

“холомський”, а київський родовід. Не меншою мірою це стосується й наступних, очевидно актуалізованих пам'яток того ж кола XVI ст. Тому “повернення до київських першоджерел” слід визнати виявом найглибшої закономірності внутрішньої еволюції не лише творчої практики перемишльської школи, але й національної мистецької культури пізнього Середньовіччя загалом. Такий висновок підтверджують й віднайдені досі об'єкти з Волині.

Звичайно, широкий процес побутування теми Покрову на перемишльських теренах не випадало б обмежувати двома випадково збереженими оригіналами. Проте не варто недооцінювати й вимови зарисованої ними тенденції. Їх зіставлення є показовим виразом того не засвідченого автентичними прикладами шляху еволюції, який тема пройшла на місцевому ґрунті за два століття, що відділяють обидва найраніших зразки зі спадщини перемишльської школи. Очевидний київський акцент при трактуванні постаті Богородиці (далі побачимо — його немає підстав сприймати єдиним) другої з них виявляється основоположним для визначальної лінії побутування Покрову в Перемишлі упродовж зазначених століть.

Оскільки українська мистецька спадщина з-перед появи рихвалдської ікони ніяких матеріалів до цього винятково важливого (судячи навіть з проведеного найзагальнішого зіставлення) періоду не зберегла, доцільно звернутися до синхронних зразків, знаних на території Росії.

Таку необхідність підказує не лише київський родовід культу та іконографії Покрову. Не меншою мірою до залучення російського матеріалу уповажнює старокіївська основа російської релігійної культури, виражена, зокрема, численними, проте в її вимовному ряді все ще мало опрацьованими (тут досі не зроблено навіть перших кроків) прикладами відтворення київських взірців серед доробку місцевих російських шкіл. В історії Росії систематичне звернення до київських джерел<sup>5</sup> характерне для періоду, що передував зарисованому щойно від кінця XV ст. за умов знаних консолідаційних процесів під зверхністю Москви утвердженню домінуючого московського стандарту. Це давало підстави сподіватися на збереження матеріалами російського походження важливих київських елементів, в самій Україні не зафіксованих, або ж виявлених доступним нині комплексом джерел набагато скромніше. Тому спадщина місцевих шкіл російського малярства подекуди здатна істотно поповнити втрату власного доробку на українському ґрунті. У цих пошуках, звичайно, не повинно відлякувати, що російська наука проблему київського контексту наголошувала й надалі наголошує мало. Засновуючись на знаних позанаукових, насамперед патріотичних почуттях та переживаннях, задля національного пріоритету наукова та навколонукова свідомість розробила широку гаму засобів замовчування якнайширших давньокиївських — українських — джерел власної традиції. Тому російські дослідники й досі не зауважують

ані київського родоvodu теми Покрову, відкритого в їхньому ж середовищі ще перед кінцем XIX ст., ні її української середньовічної іконографії. А якщо до неї й звертаються, то насамперед для наголошення у ній суперечного історичному процесові "російського сліду". Втім, й сама українська мистецька культура для них — хіба що поза так званим спільним у їхньому "оберненому" щодо історичного процесу (не з Києва на північно-східні приєднані до нього території, а навпаки) баченні старокиївським періодом — явище здебільшого віддалено екзотичне.

Зрештою, долучити найстаріші новгородську та суздальську ікони зобов'язує ще й те, що наступна серед доробку майстрів перемишльської школи — з церкви в Рихвалді — застосувала елементи, знані не тільки за новгородською редакцією, але й найдавнішим суздальським зразком. Це найперше мотив потрійної аркади, притаманний, як зазначалося, перемишльській спадщині ще й початку XVII ст. Інший, не менш яскравий дає унікальна для обох випадків ротонда. Причому, при докладнішому вивченні виявляється, що спільність не обмежується найпоказовішими мотивами архітектури. Тому навіть вступні зауваження переконують: три вказані приклади відображають певну єдину основу. Звідси без з'ясування усього комплексу причин та характеру такої взаємозалежності повноцінне опрацювання Покрову Богородиці як явища української середньовічної культури неможливе. Через те аналіз раних новгородських та суздальських пам'яток повинен стати черговим завданням послідовного іконографічного дослідження.

Із двох найдавніших віднайдених в Росії ікон звернемося спершу до хронологічно молодшої з походження новгородської як наділеної безперечно давнішою основою — ще XIII ст. Вона мала бути храмовим образом Покровської церкви Звіринецького монастиря й виконана, вважається, для храму, спорудженого 1399 р.<sup>6</sup>

До літератури її впроваджено ще в середині XIX ст.<sup>7</sup> Ніколай Сичов акцентував, зокрема, на взаємозв'язку зображення Богоматері з новгородським образом Софії — Премудрості Божої<sup>8</sup>, що знайшло широке відображення у новітній російській літературі. Вперше найстарший новгородський "Покров" докладніше розглянула Ангеліна Смірнова, опрацьовуючи корпус ікон місцевої школи XIII—XV століть: спершу при аналізі поодиноких об'єктів<sup>9</sup>, а далі — в їх каталозі<sup>10</sup>. Відзначивши візантійські прототипи, що вгадуються за стилем, авторка наголосила на реалізації ідеї "предстояння перед образом (sic!) Богоматері", сприймаючи зображення як відтворення події<sup>11</sup>. Яка саме подія малася на увазі — на це, окрім зазначеної незрозумілої з огляду іконографії версії "образу", а не самої Богородиці, вказує відкликання до відсутності у візантійському мистецтві відтворень влахерського чуда. Зрештою, далі з чудом співвіднесено мотив покрову в руках ангелів<sup>12</sup>. Ці моменти переконують, що композиція сприймалася винятково у

<sup>6</sup> НАІАМЗ, № 11170, А, т. 151х126,5.  
Датування обґрунтовано: Лазарев  
1972. С. 247—153.

<sup>7</sup> Макарий, архим. С. 108.

<sup>8</sup> Сичев. С. 24—25.

<sup>9</sup> Смирнова 1976. С. 104—113.

<sup>10</sup> Там же. С. 222—227.

<sup>11</sup> Там же. С. 108.

<sup>12</sup> Там же. С. 108, 224.



влахернському контексті. Тому, за припущенням дослідниці, навіть сам зображений храм "понимался, вероятно, прежде всего как Влахернский"<sup>13</sup>. Авторка не пробувала верифікувати запропоноване припущення й не вдавалася до пошуків автентичної іконографії влахерського ансамблю. Саму схему віднесено лише до XIV ст. — його визнано часом "когда создавался тот иконографический извод, к которому принадлежит памятник из Зверина монастыря"<sup>14</sup>.

Правда, далі, суперечачи собі, відкликаючись до наведеної літописної згадки 1310 р. про Покровський монастир на ріці Дубенці, Е. Смірнова ствердила ймовірну наявність відповідних храмових ікон уже тоді, що логічно підказувало припущення: "Возможно, тогда-то и сложился описанный тип архитектурного фона"<sup>15</sup>. Таку можливість, звичайно, немає підстав відкидати, проте обов'язкова для науки необхідність доведення, як бачимо, не постала. Показовим є також підкреслення статичності композиції та принципової відмінності на тлі "суздальської" (авторка називає її "среднерусская") іконографії зразка найдавнішого тамтешнього образу, побудованої "как созерцание бесконечно длящегося видения"<sup>16</sup>. На завершення акцентовано на місцевому забарвленні культу, реалізованому через безпосереднє звернення за допомогою до "иконы, отражающей веру в надежное заступничество поклонного (sic!) образа"<sup>17</sup>, знову пригадано "влахернську" ідею пристояння перед іконою. При аналізі іконографії зосереджено увагу на вихідних мотивах — видінні святого Андрія Юродивого та влахернському чуді<sup>18</sup>. Виходячи лише з вірогідного, хоча знову ж таки нічим не доведеного, увічнення "офіційної новгородської іконографії" знаною таблеткою Софійського собору, Е. Смірнова дійшла висновку, нібито саме ця версія мала бути головною на місцевому ґрунті<sup>19</sup>. Запропоноване положення відкидало відображений автентичними переказами увесь процес еволюції новгородської традиції, применшуючи значення схеми, зафіксованої більшістю пам'яток, незрозуміло надаючи перевагу пізньому одинокому й через те немінуче випадковому об'єктові. До того ж, композиція самої таблетки — побачимо далі, — однозначно новішого родоводу, так само, зрештою, — зовсім не новгородського. Зазначена пропозиція виражала притаманну російській літературі засновану не в останню чергу на надмірному акцентуванні самотутніх моментів відсутність систематичного уявлення про еволюцію традиції та іконографії Покрову як єдиного цілісного явища в його історичному розвитку. Цю загальну особливість новітнього російського наукового досвіду лише спроектовано на новгородську дійсність.

Невдовзі Е. Гордієнко присвятила найдавнішому новгородському "Покрову" окрему статтю, трактуючи предмет дослідження насамперед як найраніший збережений приклад редакції іконо-

<sup>13</sup> Смирнова 1976. С. 108. Іменування самого чуда "подією", звичайно, ніяк не випадає визнати коректним і з огляду термінології.

<sup>14</sup> Смирнова 1976. С. 111.

<sup>15</sup> Там же. С. 226.

<sup>16</sup> Там же. С. 112.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 223.

<sup>19</sup> Там же. С. 224.

графії, породженої унікальною атмосферою Великого Новгороду. Як би це не видавалося дивним, але про можливість ще й інших складових не йшлося зовсім. Послідовно акцентовано винятково новгородські патріотичні мотиви й саме на них побудовано весь виклад з метою "истолковать... своеобразие с точки зрения традиционности местного искусства, найти... отражение в развитии религиозного культа"<sup>20</sup>. При цьому визначальним виявилось загальноприйняте для російської історіографії владимірське походження теми, хоча водночас визнано: "В Новгороде "Покров" вырос также из местного традиционного почитания Богоматери"<sup>21</sup>. Останнє положення, природно, не викликає заперечень, проте за очевидної умови його наголошення тільки однією зі складових синтезу. Без такого уточнення сама ідея, всупереч очевидному, неминуче визнається винятково плодом місцевої творчості. Е. Гордієнко підхопила й розвинула давній погляд Н. Сичова про співвіднесеність Покрову із заснованим на посвяті новгородського собору культом Софії та званої за чудом 1169 р. ікони "Воплочення" (Новгород, Софійський собор)<sup>22</sup>. З цього огляду закономірним видавався запрограмований попередніми розмірковуваннями висновок: "следовательно, праздник "Покрова", вероятно, не был здесь нововведением, противопоставленным местному обычаю, но явился прямым его продолжением, дальнейшим развитием идеи независимого избранного города"<sup>23</sup>. Поміж рядками цього надто загального та не зовсім коректного зіставлення "місцевого звичаю", який, всупереч запропонованому завершенню, природно випадало б співвідносити насамперед із шануванням Богородиці, вочевидь прихована ідея "новгородської самобутності". Воно послідовно враховує визначальні положення загальновідомої офіційної новгородської ідеології, однак водночас не менш твердо виявляє очевидну відмежованість від неодмінного ширшого контексту іконографії та загального тла східнохристиянської релігійної традиції. Привертає увагу також неконкретне трактування поняття "місцевого обычая": лише далі стає зрозумілим, що йшлося про шанування Богородиці.

Однак при уважнішому розгляді патріотична версія виявляється вибудованою на послідовній ізоляції від історичного контексту формування самої духовної традиції, тому за визначальними її моментами, природно, — штучною і внаслідок цього неминуче помиловою. Виклад зводиться до обраного кола й замикається майже винятково на новгородському ґрунті. Навіть центральному мотивові Оранти надано закономірного автохтонного оправдання<sup>24</sup>. Твердження про складення Покрову з власного шанування Богоматері — приклад далеко не єдиний. Його супроводжує переконання щодо загальною "самостоятельного возникновения и самобытного пути формирования новгородской иконографии"<sup>25</sup> (sic!?). Цей "загальнотеоретичний" погляд не менш вимовно продовжує наступний кон-

<sup>20</sup> Гордієнко. С. 315.

<sup>21</sup> Там же. С. 322.

<sup>22</sup> Про неї див.: Смирнова 1995.

С. 288 — 310.

<sup>23</sup> Гордієнко. С. 323.

<sup>24</sup> Там же. С. 323—324.

<sup>25</sup> Там же. С. 333.

кретний висновок: "Композиционная организация... восходит к древнейшим источникам местного искусства"<sup>26</sup>. Постійно акцентуючи перевагу винятково "почвенной традиции", авторка, закладаючи поширення основних елементів, пов'язаних, на її думку, з автохтонними культами Софії та Богоматері, знаними вже з XII ст., зробила висновок: "Не исключено, что первоначальные варианты "Покрова" могли существовать уже в конце XII — начале XIII века"<sup>27</sup>. При цьому сама тема трактується видінням святого Андрія Юродивого. Для Е. Гордієнко "подлинное место действия — Влахернский храм"<sup>28</sup>, а новгородська іконографія нібито акцентувала "на общественном (sic!), вневременном характере события"<sup>29</sup>. Питання про причини поширення влахернського культу в Новгороді так само не постало. Цього істотного моменту, який вочевидь підривав пропонувану тезу місцевої винятковості Покрову, звично для російської літератури не взято під увагу. Так само поза колом інтересів авторки виявилось... поширення ідеї Покрову й поза Новгородом, яке теж відкидало патріотичну версію автохтонної винятковості.

Подані приклади доводять, що, попри неодноразове декларування новгородської прив'язаності, Е. Гордієнко насправді мало увійшла в ширший власне новгородський контекст, сприйнявши його доволі поверхово. Недоліки методу виявилися й через достатньо вільне оперування джерелами. Показовим може бути один із доказів поєднання покровського культу із софійським, віднайдений в рукописі щойно XVI ст.<sup>30</sup> Залучення такого матеріалу для інтерпретації значно ранішого явища зовсім іншого контексту, природно, потребує додаткової аргументації.

Не менш вимовним стало й наступне знаменне визнання стосовно наполегливо акцентованих софійських моментів новгородського культу: "подчеркивая глубокую асоциативную связь этого типа с культом Софии, следует признать, что подобное понимание праздника "Покрова" в Новгороде едва ли было вседоступно и широко распространено. Созданная в интеллектуальной художественной среде, где, несомненно, были высокообразованные, искушенные в экзегезе люди, новгородская иконография "Покрова" могла быть не до конца воспринята даже самим архиепископом, несмотря на то, что скорее всего именно он являлся инициатором ее создания"<sup>31</sup>. Твердження про аж таку "втаємниченість" теж видає своєрідне розуміння самого об'єкту уваги. Отже, запропонована версія зловживає очевидними надінтерпретаціями, за найістотнішими положеннями далеко від реалій складення та еволюції самої іконографії на новгородському ґрунті.

Головний недолік розглянутої пропозиції впливає із систематичного нехтування широкою візантійською основою культу Богородиці Заступниці та її перенесенням на береги Волхова за київським посередництвом: для російських авторів обидва ці еле-

<sup>26</sup> Гордієнко. С. 331.

<sup>27</sup> Там же. С. 334.

<sup>28</sup> Там же. С. 325.

<sup>29</sup> Там же. С. 317.

<sup>30</sup> Там же. С. 326–327.

<sup>31</sup> Там же. С. 327.

менти місцевої історичної традиції ніби не існують. Київський контекст навіть якщо визнається через конкретні поодинокі факти, зовсім не фігурує фундаментальною основою релігійної мистецької культури Новгороду періоду її становлення. Тим очевидніше не йшлося про відображення цієї залежності на пізніших етапах еволюції. Наполегливо пропагована російською літературою нібито новгородська винятковість місцевої версії Покрову — лише один з конкретних прикладів такого підходу. Вона заснована на замовчванні очевидних і безперечних історичних джерел явища та його об'єктивного ширшого контексту, їх послідовному ігноруванні.

Вдаючись до новгородської іконографії, надмірного місцевого патріотизму уник В. Пуцко, хоча його виклад теж не позбавлений дискусійних, а навіть помилкових положень. Він уперше спробував об'єднати поодинокі найдавніші новгородські зразки єдиною лінією розвитку, намагаючись, зокрема, віддати належне двом знамим, проте не завжди достатньо залученим до розмірковувань фресковим композиціям. Найранішу з них — фреску 1313 р. Снітогорського монастиря у Пскові — калузький автор потрактував доказом появи нової — стосовно Суздальських врат — схеми вже на початку XIV ст.<sup>32</sup> та заповіддю подальшого розвитку теми в Новгороді<sup>33</sup>. Правда, через значні втрати реально вловленими елементами відзначено тільки Богородицю Оранту в оточенні чотирьох<sup>34</sup> ангелів із простертим над нею покровом (без ангелів)<sup>35</sup>. Склад зображених "можна лише домислити", навіть присутність святого Андрія Юродивого відзначено із застереженнями<sup>36</sup>.

Так само через пошкодження мало доступною виявилася й фреска новгородської церкви святого Федора Стратилата 1370—1380-х років, де Богородиця зображена до колін серед стовпів (?)<sup>37</sup>. Е. Смірнова запропонувала інше окреслення: "архитектурный фон состоит в центре из кивория на семи тонких колонках (или храма, его завершение не сохранилось)"<sup>38</sup>. Вбачали тут і сім колон єрусалимського храму<sup>39</sup>. В. Ковальова також схилилася до семистовпного храму<sup>40</sup>, розглядаючи композицію свідченням переходу від зразка найдавнішої суздальської ікони до пізнішої, як вона вважала, новгородської версії<sup>41</sup>. Е. Смірнова саме від цієї фрески виводила головну, на її думку, лінію новгородської іконографії, яка мала провадити до таблетки місцевого Софійського собору<sup>42</sup> й, правду кажучи, обмежуватися винятково ними. В. Пуцко вказав в обох прикладах "виразно означену іконографічну схему", далі розвинуту упродовж XV ст.<sup>43</sup>, так само приймаючи її перехід до версії, званої за місцевими іконами. Проте з огляду на пізніші па-

<sup>32</sup> Е. Гордієнко становчо трактувала фреску як переказ ранішої традиції. "Учитывая архаичность снеготорских росписей, можно предположить, что и изображение "Покрова" в этом ансамбле не было новшеством и воспроизводило старый образец": *Гордиевко*. С. 334—335.

<sup>33</sup> Пуцко 1994. С. 34; Пуцко 1997. С. 89.

<sup>34</sup> Віктор Лазарев вказав шість ангелів: *Лазарев* 1970. С. 160, прим. 27.

<sup>35</sup> Сцена належить до протоевангельського циклу. Репродукцію прорису див.: *Лазарев* 1970. С. 162.

<sup>36</sup> В. Лазарев вказав тут "две группы святителей и народов": *Лазарев* 1970. С. 160, прим. 27.

<sup>37</sup> Пуцко 1994. С. 34.

<sup>38</sup> Смірнова 1976. С. 224.

<sup>39</sup> Пуцко 2002. С. 26.

<sup>40</sup> Ковалева. С. 151.

<sup>41</sup> Там же. С. 154.

<sup>42</sup> Смірнова 1976. С. 224.

<sup>43</sup> Пуцко 1994. С. 34.

м'ятки новгородської школи, починаючи від найстаршого аналізованого "Покрову", доречно було б відзначити не схему, а хіба поодинокі елементи такої, причому акурат не визначальні, оскільки власне на рівні цілісних завершених схем визнавати якусь залежність не випадає зовсім. Калузький автор слушно наголосив на символічності архітектурних елементів, що справді не дають підстав дошукуватися реалій ані влахернського архітектурного ансамблю, ні місцевої конкретики, поза деталями на зразок "бань з цибулястими завершеннями типово руського вигляду". Відтворені лики святих та ангелів (серед них названо і "праведних", насправді, та й, зрештою, в іконографії теми загалом, відсутніх) окреслено очевидцями (sic!) моління<sup>44</sup>. Хоча богослужбова література та церковне передання послідовно вбачають тут співучасників молитовного звернення Богородиці, природно трактуючи очевидцями персонажів, розташованих на поземі. Отже, спроба вивести єдину лінію еволюції новгородської іконографії не видалася ані переконливою, ні результативною. Поспішно об'єднані поодинокі зразки насправді не творять цілості. Незважаючи на те, що автор зумів щасливо уникнути багатьох дискусійних моментів поширених поглядів, його інтерпретація назагал так само мало пояснює найприкметніші особливості своєрідного історичного явища, тим паче в достатньо широкому контексті самої теми.

Лише принагідно В. Пуцко стисло описав найдавнішу новгородську ікону у вступі до аналізу згаданого "Покрову" XVI ст. з церкви на озері Мячині<sup>45</sup>. Водночас звіринецький образ потрактовано продовженням фрески церкви Різдва Богородиці Снітогорського монастиря<sup>46</sup>. Проте насправді вони настільки різні, що не відомо, на чому мало засновуватися "продовження". "Відгуки" окремих мотивів автору підказала навіть збережена на Волині річицька ікона зламу XV–XVI ст.<sup>47</sup> Її взаємозв'язок із таблеткою не викликає принципових заперечень, проте його пояснення, звичайно, потребує окремого й докладнішого розгляду.

Вступний аналіз новгородської іконографії зобов'язує також відзначити ту очевидну обставину, що нині найпоширенішу місцеву версію схеми фактично репрезентують уже тільки пізніші зразки. Найдавніший з них походить щойно з-перед самого кінця XIV ст., тоді коли за визнанням російських дослідників сама формула відкликається ще до XIII ст. Її особливістю стало розгортання композиції на тлі аркади, знаної творчій практиці майстрів візантійського мистецтва, де вона належить до репертуару ще ранньохристиянських часів<sup>48</sup>. Аналізуючи збережені від кінця XIV ст. новгородські ікони цього зразка, російські автори відзначали архаїчність відповідного мотиву<sup>49</sup> уже навіть для таких реалізацій, як мініатюра "Цар Давид" новгородського "Псалтиря Хлудова" кінця XIII ст. (ДІМ)<sup>50</sup> та вихідна мініатюра тверської "Хроніки Георгія Амартола" кінця XIII – початку XIV століття (РДБ)<sup>51</sup>.

<sup>44</sup> Пуцко 1994.

<sup>45</sup> Пуцко 2002. С. 26.

<sup>46</sup> Там же. С. 35.

<sup>47</sup> Там же. С. 37.

<sup>48</sup> Один із ранніх прикладів дає по-

кров престолу Софійського собору в Константинополі (563). Див.: Лугов 2000. С. 164.

<sup>49</sup> Смирнова 1976. С. 225.

<sup>50</sup> Ророва. II. 27.

<sup>51</sup> Ibid. II. 31.

Його, цілком очевидно, утвердило мистецтво ранішого часу. Ближче до класичного етапу розвитку стоять візантійські взірці на зразок згаданої мініатюри "Богородиця з двома архангелами" з фрагменту "Псалтиря" останньої третини XIII ст. (РНБ)<sup>52</sup>. Тому є підстави виводити аркаду безпосередньо від мистецької практики XIII ст. Оскільки сама вона характеризується сталою асоціацією із передвіттарною огорожею, використання залученого мотиву виявилось важливим



Богородиця Оранта. Фрагмент "Покрову".

<sup>52</sup> Лазарев 1986. Т. 2: Таблицы. Ил. 419.

<sup>53</sup> Найдокладніше такий погляд репрезентовано: Гордиенко. С. 323.

<sup>54</sup> Питання про раніше й за поход-

женням основоположенню на "історичних" моментах укладу відповідно до літературної першооснови — викладу влахерського видіння святого Андрія Юродивого. Не менш показовою вимовою своєрідної ілюстрації розповіді, канонізованого текстом Прологу, послідовно наділені й інші прикметні компоненти новгородського укладу.

Фронтальна постать Богородиці Оранти на продовження підходу, запропонованого уже композицією найдавнішого західноукраїнського "Покрову", однозначно виводиться від системи оздоблення вівтарних апсид. Це одна з норм східнохристиянської традиції якнайширшого значення, що, природно, виходить поза неминуче вузький власне новгородський контекст, який насамперед (а навіть винятково) схильні вбачати тут російські автори<sup>53</sup>. На відміну від значною мірою ніби "приватної" за вимовою щодо відтворення стосунку Марії зі Сином версії Заступниці, неминуче асоційованої з повсякденним молитовним зверненням кожного християнина, вона, як зазначалося, пропонувала величнішу формулу, глибоко закорінену в церковній традиції й, зокрема, — на київському ґрунті

женням основоположенню для київського малярства зображення Богородиці в апсиді Десятинної церкви святого Володимира Великого залишається відкритим. Найдокладніший аналіз її іконографічної програми див.: Пуцко 1977. С. 192 — 194.

починаючи від мозаїчних зображень Софійського собору<sup>54</sup> та Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря<sup>55</sup>. Таке вирішення неминуче асоціювалося з основою системи оздоблення самого храму, відсилаючи до сталого загальнодоступного його символу, водночас ніби наголошуючи на відображенні молитовного заступлення Богородиці у кожному храмі. До очевидних переваг цієї версії варто віднести утверджену, зокрема, іконографією Вознесіння ідею присутності Христа як Вседержителя на небі при очевидному "земному" тяжінні Богородиці. Рисунок Її постаті зі спадаючою з руки численними складками правою стороною мафорію та ніби заокругленою лівою знаний за візантійською спадщиною, перелік якої розпочинає згаданий мармуровий рельєф XII ст. із Салонік. Окремого наголошення заслуговують пов'язання такої схеми через виразні аналоги серед пізнішої київської іконографії (докладніше див. далі). Цей вочевидь випроваджений зі



Фрагмент "Покрову".

спільної візантійської основи уклад не відкликається до безпосередніх аналогів поміж автентичної новгородської спадщини, що також вказує на своєрідний стосунок із місцевою практикою.

Що ж до самої композиції, то виводячись від опису влахерського видіння й щодо цього будучи нібито його ілюстрацією, вона водночас теж відступає від буквальної вимови тексту настільки далеко, що насправді виявляється лише символічно залежною від нього. При зображенні Богородиці найпоказовішим є опущення епізоду з мафорієм, й те, що, всупереч викладові видіння, Вона знаходиться не на землі. Над Богородицею два ангели широкою дугою тримають згорнуте полотнище, у своєрідній версії присутнє, нагадаємо, ще на Суздальських вратах. Воно легко вигнуте, чим віддалено нагадує ранішу західноукраїнську ікону. Принаймні запропоноване вирішення мотиву здатне підказати можливість якоїсь спільної основи.

Над полотнищем в руках ангелів вміщена півфігура благословляючого обіруч Христа. За нинішнього стану майже вся постать — окрім голови та правої долоні — є реставраційним доповненням<sup>56</sup>. Проте пізніші приклади другої половини XV—XVI століть послідовно відтворюють той самий зразок, вказуючи на залучення Спаса від самого початку функціонування схеми в новгородському середовищі. Виявляється, Його півпостать znana й на українському ґрунті. Її зберегла згадана сцена скороченої редакції на лицевій стороні різьбленого хреста

кінця XV — початку XVI ст. з Благовіщенської церкви в Іваничах<sup>57</sup>. Твердження нібито відтворено "спрощений варіант розвиненої композиції у її московському вигляді з Богородицею, котра тримає в руках мафорій"<sup>58</sup>, вочевидь помилкове. Насамперед незрозумілим є поняття "московської схеми", оскільки воно не підкріплене пам'ятками, якщо тільки не притягувати до Москви дві різні й різночасові знані суздальські ікони, поєднуючи їх з одинокою ферапонтівською фрескою



*"Покров Богородиці". Фрагмент  
різьбленого хреста.*

Діонісія (див. далі). Зрештою, ця іконографія... не має зображення Христа. Його присутність вказує не "московські", а зовсім інші джерела. Проте до конкретного родоvodu варто вдатися на ширшому матеріалі.

На відміну від трактування Богородиці, інші складові йдуть за описом видіння нібито значно послідовніше, жодного, однак, разу не вдаючись до буквального ілюстрування. Як і в найдавнішій західноукраїнській версії, літературна основа також пропонує тільки ідею складу персонажів без найменших претензій до її конкретного втілення. Тут реалізовано схему ранньої редакції з досить вільно розташованими, мало об'єднаними групами фігур. Вона нагадує визначальний принцип організації найдавнішого західноукраїнського "Покрову", назагал розвиваючи його варіант пристояння. Взаємозв'язок настільки очевидний, що — попри різні конкретні формули — спільність вихідних позицій укладу безперечна. Зрештою, як побачимо згодом, її

підтверджують й поодинокі конкретні деталі. Проте якщо рання західноукраїнська спроба вирішує композицію за найпростішою, ще достатньо "реалістичною" щодо вимови схемою, то новгородський приклад переосмислює її, виразно акцентуючи символічний підхід. Тут не можна не погодитись з В. Пуцком, який (правда, вслід за Е. Смірною трактуючи сцену "подією") підкреслив, що сенс зображеного "следует воспринимать не как реально происходящее, а в качестве воображаемого"<sup>59</sup>. Очевидного протиріччя з вихідними мотивами власної пропозиції він не вловив. Саме "новгородська" редакція започаткувала ту

<sup>58</sup> Білоус, Пуцко. С. 102.

<sup>59</sup> Пуцко 2002. С. 27.



остаточну версію, яку реалізували пізніші зразки, посталі перед утвердженням нової схеми, розробленої, що буде показано далі, на київському ґрунті за своєрідних умов відродження місцевого духовного життя у другій половині XV ст.

Окрім центральної постаті Богородиці, композиція за схемою найдавнішого західноукраїнського "Покрову" укладена з двох симетрично вирішених куліс із фігур на трьох рівнях у межах бокових прясел аркади, чим значно збагачено побудову, тісніше згруповано залучених персонажів. Їх малочисельність так само співвідноситься із формулою та вимовою історичного попередника. Праворуч на передньому плані виразно виділяється найбільша за складом та важлива з огляду притаманного їй навантаження "реального" доказу група святого Андрія Юродивого. Окрім нього самого та його незмінного супутника — Єпіфанія, новгородська редакція подає при них також незнані поза її колом постаті двох юнаків. Вони й роблять групу найчисельнішою. Виходячи з іконографії, Е. Смирнова окреслила їх наступним чином: "два воина-мученика, похожие по типам на Георгия и Дмитрия"<sup>60</sup>.

Така пропозиція аргументована й прийнятна, проте вона порушує очевидну проблему, якої не зауважила російська дослідниця. Між святим Андрієм та його супутником і воїнами-мучениками, безперечно, не може бути безпосереднього смислового поєднання. Залежність могло визначити хіба те, що життя святого юродивого згадує мучеників серед супроводу Богородиці поміж ширшого кола співучасників її молитовного звернення. Проте в іконі вони постають у зовсім іншому значенні: їхня присутність мовби в історичній сцені об'явлення, звичайно, незрозуміла. Зарисоване протиріччя знімається тим, що юнаків не випадає сприймати належними до групи, вбачаючи в них приклад вміщення персонажів відіння поза його "реалістичним" контекстом. Зрештою, обидва вони нічим не поєднані зі своїми сусідами. Лівого з них зображено строго фронтально, інший — молодший, вміщений при самому краї, легко повернутий до супутника, ніби творить з ним окрему замкнуту групу. Пізніша, вже XV ст. ікона давньої збірки А. Морозова (ДТГ)<sup>61</sup>, відзначена найвиразніше наголошеною взаємопов'язаністю святого



Група святого Андрія з Єпіфанієм.  
Фрагмент "Покрову".

<sup>60</sup> Смирнова 1976. С. 222.

<sup>61</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко. № 9.

Андрія Юродивого та його учня (святий обіймає Єпіфанія за плече!), взаємну незалежність їх та воїнів виявляє зовсім очевидно. Тому є підстави приймати її в аналізованому новгородському зразку, хоча тут вона не виражена настільки послідовно. Отже, насправді суперечності немає й знаного за іконографією чіткого розрізнення персонажів священної історії та історичних щодо сюжету не порушено. Заснована на докладному відтворенні ранньої моделі новгородська схема зберігала його як неодмінний елемент власної структури.

Привертає увагу трактування самих Андрія та Єпіфанія. Як і в найдавнішій західноукраїнській іконі, юродивий у довгому одязі з рукавами, що залишає відкритими лише ноги від колін та шию у вузькому вирізі. Попри відмінність на рівні дрібніших, другорядних деталей, вбрання вказує на єдину основу "холмської" та "новгородської" версій, слугуючи не лише одним з найпереконливіших доказів спільного родоводу. Раннє походження обох ікон переконує у можливості того, що зазначений мотив належить до найдавнішого пласту традиції. Тому він не лише може відображати вихідний етап самої іконографії. Водночас взаємозалежність доводить безперечно єдине джерело обох схем, уже відзначене за особливостями загального укладу. Показово, однак, що жодна з новіших реплік, які назагал ідуть за композицією найдавнішого місцевого зразка, трактування одягу не повторює. Це спостереження доводить, що попри відзначене наслідування самотнього конкретного взірця як головний діючий принцип новгородської схеми, її еволюція все ж не відтворює прототипу механічно. Вона наділена не лише елементами самостійного внутрішнього розвитку, але й здатністю сприймати поодинокі, часткові у деталях новації. Однією з них і стало трактування юродивого. Правда, на тлі винятково широко розбудованої української іконографії такий відхід має достатньо скромний вираз. Усі наступні новгородські, та, зрештою, й українські пам'ятки, пішли за свідченням життя, вимові якого відповідає послідовно стосована версія закутаного лише в плащ постаті з відкритими грудьми. Її вперше запропонувала старша суздальська ікона й відтоді вона стала невід'ємним атрибутом творчої практики. Тобто, перед другою половиною XIV ст. відбулася заміна ранньої редакції образу святого юродивого, званої за найдавнішою західноукраїнською іконою та збереженої взорованим на ранішому оригіналі укладом молодшої від неї новгородської, на традиційну згодом, нотовану від старшої суздальської. Зі свого боку це так само вказує на складення "новгородської" схеми не пізніше першої половини XIV ст. та її формування з оглядом на давніші напластування традиції.

Постать Єпіфанія з розкритою книгою, попри вміщення останньої не перед грудьми, а, як і в усій новгородській спадщині, — при боці, теж засвідчує спільну основу з першою західноукраїнською іконою. Тому вона може сприйматися наступним після одягу святого Андрія Юродивого елементом їхньої спорідненості. Проте вбрання Єпіфанія тут цілком інше й істотно не відрізняється від одягу сусідніх мучеників: на ньому такий же зав'язаний вузлом біля шиї плащ та хітон до половини ноги з декоративним подолом.

До прикмет ікони належав також обширний текст-коментар біля святого Андрія Юродивого та Єпіфанія. Е. Смірнова, вказавши на втрату написів на сувої Іоана Предтечі та книзі Єпіфанія, при цьому відзначила: "Пространная многострочная киноварная надпись была также на фоне: от нее сохранились фрагменты отдельных букв"<sup>62</sup>. Е. Гордієнко підкреслила такий коментар як особливість новгородської іконографії, властиву окремим пізнішим зразкам<sup>63</sup>. Втрачений текст загалом повинен був відповідати збереженим написам на молодших репліках, однак залишки букв не надаються для відтворення змісту. Тому неможливо встановити яку саме зі знаних версій звернення вчителя до учня використано цього разу. З них привертає увагу текст не зафіксованого походження "Покрову" давньої збірки Іллі Остроухова (ДТГ): "Андрей каже Епифану святую Богородицу молсе за хрестени на воздуси"<sup>64</sup>. Зацікавлення до нього в контексті київської іконографії визначає аналогічний коментар згаданої ікони з церкви в Рихвалді (див. далі) — наступний важливий приклад спільності новгородської та західноукраїнської пам'яток.



Апостоли та Іоан Предтеча. Фрагмент "Покрову".

Симетричну ліву сторону займають згаданий при описі видіння Іоан Предтеча, подібно до більшості пізніших наслідувань відповідного зразка, повернутий до супутників — зображених ліворуч трьох чоловіків. Його трактовано за давньою традицією пророків з розгорнутим вертикально вниз прямокутним сувоєм у лівій руці. Для східнохристиянської іконографії така презентація пророків загальноприйнята<sup>65</sup> — її приклади збереглися уже в київському Софійському соборі<sup>66</sup>. Правда, присутність Предтечі для новгородської лінії не обов'язкова. Це доводять фрагмент не зафіксованого походження зі збірки Александра Анісімова (ДТГ)<sup>67</sup> й ще оригінальніша за складом правої частини позему псковська ікона XV ст. (ДЕ)<sup>68</sup>. Згідно з видінням святого Андрія Юродивого, один із зображених біля Предтечі персонажів — святий Іоан Богослов. Е. Смірнова, визнаючи його присутність — святого слід ідентифікувати в останній постаті праворуч, схильна була вбачати в се-

<sup>62</sup> Смирнова 1976. С. 223.

<sup>63</sup> Гордиенко. С. 316–317.

<sup>64</sup> Там же. С. 316; Смирнова, Лаурин, Гордиенко. С. 231.

<sup>65</sup> Див., зокрема: Lowden.

<sup>66</sup> Логвин 1971. Ил. 180, 182.

<sup>67</sup> Смирнова, Лаурин, Гордиенко. № 10.

<sup>68</sup> Смирнова 1976. С. 225.

редньому персонажі апостола Павла<sup>69</sup>. Однак таке ототожнення центральної особи групи апостолів (голова значною мірою втрачена) виявляється помилковим. Пізніші новгородські репліки дають на цьому місці апостола Петра, що виглядає логічнішим з теологічного огляду. Конкретним прикладом слугує згаданий фрагмент колекції А. Анісімова. За підписом на іконі збірки А. Морозова ці три фігури — лик апостолів, що дає остаточний аргумент для ідентифікації. Їхня присутність однозначно наголошує елементи докладного ілюстрування літературної першооснови, що теж співвідноситься із принципами розроблення укладу найдавнішої західноукраїнської ікони. Правда, співвіднесення із потрактованою — всупереч вимові літературного тексту — ніби в небесному об'явленні Богородицею, апостолів на землі має небагато спільного з викладом видіння святого Андрія Юродивого. Воно акцентує на відзначеному відході від буквального використання літературної першооснови та наголошенні на елементах символічного підходу, заданого уже протографом найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Останні природно надають сцені позаісторичного стосовно видіння святого Андрія Юродивого забарвлення.

Привертає увагу й певна композиційна неузгодженість лику апостолів. Положення голів, як і жести рук, ніби вказують на спрямування до Богородиці. Однак Предтеча звернутий до них і вони скеровані власне до нього, створюючи з ним єдину замкнуту групу. Це нагадує наділену аналогічним протиріччям праву частину позему, тому сприймається ширшою особливістю застосованого підходу. У цьому зв'язку не можна не пригадати й відзначеного своєрідного співвіднесення із центральним елементом — тронною Богородицею — святителя з дияконом першого західноукраїнського "Покрову", потрактованих, зрештою, за тим самим принципом. Тому група Іоана Предтечі теж підказує тіснішу взаємозалежність укладу західноукраїнської та новгородської редакцій.

Показовою особливістю земної зони є незаповненість центрального прясла, де ще немає знаного згодом святого Романа Сладкопівця — наступний вимовний елемент хронології. Такий підхід вочевидь вироблено перед тим, як постать гаданого автора Акафісту стала невід'ємним елементом канону, тобто, з огляду на прийняте датування найстаршого суздальського зразка, — не пізніше середини XIV ст. Заснована на ранішому протографі, новгородська іконографія не знає святого Романа Сладкопівця. Його включила щойно софійська таблетка, проте це сталося не лише значно пізніше, але й поза головною лінією автохтонної творчості.

Якщо "земля" назагал ніби наділена забарвленням реалістичного складу, то горішня частина однозначно віддає перевагу послідковному символічному підходові. Однією з її особливостей є група святителів на вищому рівні, над постатями "позему". Оскільки вони перебувають за престолом, це не може не пригадати знаної для старокиївського мистецтва від Кирилівської церкви теми

літургії святих отців. Очевидною є, звичайно, й далека алюзія до святителя з дияконом найдавнішої західноукраїнської ікони. Вміщення біля престолу так само привносить елемент жанрового забарвлення, цим теж зближуючи їх зі святителем та дияконом.

Своєрідністю відзначено й лик ангелів, розташованих симетрично до святителів і вміщених за невисоким бар'єром, окресленим передвітарною огорожею. Вони звернуті до Богородиці, їхні руки за найдавнішою нормою накриті плащами. Таке вирішення ангелів пропонують ще згадана ікона колишньої збірки А. Морозова та провінційна, XVI ст., з церкви села Куржекса (ДРМ)<sup>70</sup>.

Аналіз елементів найдавнішого "Покрову", збереженого на новгородському ґрунті, переконає у відтворенні раннього варіанту з відкликанням до укладу ще середини — другої половини XIII ст., знаного за першим західноукраїнським "Покровом". Паралелі вказують на складення основ самої схеми на досвіді відповідного етапу осмислення схеми. Тобто, він мав постати якщо не в другій половині XIII, то не далі початку — першої половини наступного століття коли ще зберігали актуальність засади попереднього періоду. З іншого боку, відсутність святого Романа Сладкопівця так само випереджує одну з найістотніших особливостей пізньої іконографії, знаної від суздальської пропозиції другої половини XIV ст. Виведене датування засноване і на мотиві організуючого елемента — потрійної аркади. Усе це разом стверджує функціонування версії, збереженої на новгородському ґрунті найдавнішою місцевою іконою щойно кінця XIV ст., найпізніше вже в першій половині цього століття. Таку можливість підтримують нечисленні джерельні повідомлення до ранньої історії самої традиції, доводячи поширення храмів Покрову уже при зламі XIII — XIV століть. Малочисельність та лаконічна вимова конкретних фактів унеможливають уточнення хронології "доісторичного" періоду новгородського варіанту — з-перед створення найстаршого збереженого автентичного зразка. Різнопланова спільність із західноукраїнською версією виразно вказує на давніший єдиний родовід. Водночас очевидним є пізніше походження звіринецької репліки.

Наголошення на функціонуванні аналізованої схеми в новгородському середовищі не випадкове. Попри аргументи Е. Гордієнко, редакція зовсім не відображає переваги специфічно автохтонних рис, що намагалася показати російська дослідниця, фактично ізолювавшись від ширшого контексту місцевої культури. Насправді визначальною виявляється неподільно домінуюча київська основа, спільна для всієї іконографії Покрову. Водночас серед середньовічної спадщини новгородської школи виразніші пов'язання аналізованої пам'ятки, зрештою, — схеми загалом, так само вловлюються, за переконаливою вимовою поданих конкретних прикладів, із очевидним переосмисленням окремих елементів при збереженні сталого ядра. Тоді як кожна наступна українська пропозиція наділена акурат протилежним підходом,

заснованим на докорінному переосмисленні укладу при використанні лише поодиноких деталей. За такою відмінністю криється принципова різниця традицій. Водночас очевидні й істотні спільні моменти, визначені як старокіївського основою мистецької культури Новгороду, так і її довготривалою київською орієнтацією.

Проте для інтерпретації звіринецької ікони та новіших наслідувань цієї схеми не менш важливим виявляється й інший момент. На відміну від найстаршого західноукраїнського "Покрову", відзначеного різномірними пов'язаннями серед автентичної малярської спадщини, поодиноким елементам новгородської композиції не вдається віднайти аналогів поміж автохтонним доробком. Це вказує на своєрідний стосунок поширеної на місцевому ґрунті реалізації до туземної мистецької культури, зі свого боку також здатний спростувати наполегливе утвердження "почвенного" начала як визначальної складової пропонувананих досі інтерпретацій. За такого зіставлення схема насправді вказує не органічне входження до ширшого контексту новгородської культури, а інший спосіб стосунку з нею. Він заснований не на послідовному розвитку конкретної теми в об'єднаних спільною історичною основою достатньо незалежних варіантах, незмінно засвідчених співставленням поодиноких українських об'єктів. Новгородську лінію визначив інший принцип — відтворення єдиного зразка зі здебільшого мінімальною модифікацією винятково поодиноких елементів<sup>71</sup>. Тобто, на тлі яскравого творчого потенціалу української спадщини новгородському підходу властива очевидна репродуктивність.

Відзначений брак тісніших взаємозв'язків вказує своєрідні моменти пов'язань схеми на місцевому ґрунті. Вони суперечать заснованим на надто загальних міркуваннях трактуванням Е. Смірної та Е. Гордієнко. Зрештою, сумнівні перспективи автохтонної версії постали ще при розгляді твердження Л. Міляєвої про розпрацювання власних засад "в кожній окремо взятій області". Новгород, звичайно, не міг бути винятком. Тезу про самотність утверджено, що зазначалося, за ізоляції не лише від ширшого контексту, визначеного старокіївською основою мистецької культури міста<sup>72</sup>, але й богородичної іконографії загалом, її найглибших візантійських джерел.

При пошуках родоводу цієї схеми виняткового значення набуває український досвід, насамперед практично переочена донедавна друга західноукраїнська ікона перемишльської школи з церкви в Рихвалді та

<sup>71</sup> Цю прикметну особливість новгородської іконографічної лінії відзначив: Овчинников 1970. С. 166. Однак справедливе зауваження не отримало розвитку.

<sup>72</sup> На її значенні нещодавно наголосив очевидний спільний контекст втраченої давньої новгородської ікони Богородиці із Софійського собору та нововіднайдені ікони Богородиці початку XVI ст. у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському на Волині: Александрович 2004а. С. 62. В. Пуцко, відкликавшись до відповідної іконографії, ствердив нібито вона

мала поширитися у Росії щойно близько 1500 р.: Пуцко 2007а. С. 19. Водночас, на думку калузького автора, твердження про вірогідний давньоруський родовід цієї іконографії "є цілковитою й зовсім безпідставною вигадкою"; там само. С. 22. Однак такий висновок суперечить не лише наголошеній при публікації волинської ікони [Александрович 2004а. С. 62] збереженій на згаданій новгородській іконі (у зазначеній статті калузький автор до неї не відкликався зовсім) знавчий срібний шаті XI–XII століть (про неї див.: Стерлигова 1996. № 57), але й декільком оригінальним італійським мозаїкам та іконам XII–XIII століть із цієї версії іконографії. Див.: I Bizantini. № 371, 422, 423.

пізніші пам'ятки її взірця (докладніше див. далі). Подібно до новгородських прикладів аналізованого зразка, організуючим стержнем їх структури також стала аркада<sup>73</sup>. Її, природно, відтворено в конкретних історичних формах, властивих актуальному етапові мистецької культури перемишльського кола другої половини XV ст. Проте на тлі закономірного осучаснення давнє тло виявляється чітко і послідовно. Немає ніяких підстав визнавати прямі стосунки Перемишля із Новгородом на мистецькому ґрунті упродовж XV ст.<sup>74</sup> З огляду на внесок до розроблення та утвердження самої ідеї Покрову, посередньою визначальною ланкою контакту міг бути лише Київ, що підтверджує докладніший аналіз рихвалдського образу (див. далі).

На обізнаність із "новгородською" схемою в Україні, як зазначалося, вказує й сцена хреста Іваницьких з півфігурою Спаса в завершенні. До Києва у ній здатне скерувати також трактування Богородиці: аналогією видається її постать із гравюри і люстрацій Анфологіону 1619 р., введена з ранішої місцевої спадщини (докладніше див. далі).

Доведення імовірності київського походження аналізованої схеми, звичайно, не може засновуватися на міркуваннях загальнотеоретичного складу, а оригінальних місцевих прикладів з аркадою чи бодай їх пізніших переказів досі не віднайдено. Проте визнання саме такої іконографічної основи не засноване на одинокому мотиві аркади. Що ж до неї, то, як і в Новгороді, рихвалдська пропозиція в Україні також не унікальна. Правда, поза хрестом Іваницьких, українська пізньосередньовічна спадщина доказів використання цього



"Покров Богородиці" з церкви в Рихвалді. Фрагмент.

<sup>73</sup> Уже зазначалося, що В. Пуцко, вдавшись скоромовкою до ікони рихвалдського храму, використав (як наголошувалося — зовсім своєрідно) тільки рисунок постаті Богородиці. "Новгородського" мотиву аркади не відзначено зовсім: Пуцко 2006. С. 168.

<sup>74</sup> В українській літературі від початків вивчення спадщини давнього західноукраїнського релігійного малярства постійно наголошували на російських зв'язках. Одним із новіших прикладів може бути посмертно опублікована стаття В. Свенціцької про новгородські іконографічні паралелі в Страшних судах: Свенціцька 1998. С. 85—93. Проте погляд на такі контакти склався тоді, коли ще майже не знали української мистецької спад-

щини й активно пропаговане (а за "радянського часу" і насаджуване) російське мистецтво слугувало одиноким зразком для порівняння, тому на актуальному етапі досліджень він, хоча й традиційно повторюваний, безнадійно застарів і завідомо неприйнятний. Ще неприйнятнішою є заснована винятково на поверхових враженнях схильність окремих авторів віднаходити російські впливи навіть... у новому волинському малярстві першої половини XVII ст.: Сигор 1988. С. 19; Сигор 1991. С. 26; Овсійчук 1991. С. 330. Зрештою, такі погляди — насамперед породження (і продовження) офіційного церемоніалу "радянських" часів, який передбачав незмінну констатацію "благодворних російських впливів". Про їх "віднайдення" у волинському малярстві XVII ст. коротко див.: Александрович 1997а. С. 12, приміт. 85. Втім, нова ситуація України від 1990 р., здається, мала б остаточно позбавити цю "моду" благодатного ґрунту.

мотиву не зберегла. Однак на перемишльському ґрунті їх пропонує ще й навіть значно пізніший доробок. Один із таких прикладів дає не зафіксованого походження неопублікована ікона першої половини XVII ст. давніх збірок музею "Бойківщина" в Самборі (ЛГМ) з аркадою, ніби накладеною на контур триверхого храму. Інший донесла так само не опублікована ікона початку XVII ст. з церкви святої великомучениці Параскеви у Сливниці поблизу



"Покров Богородиці" з церкви в Сливниці.

Перемішля (НМПЗ) з вирішеною за тією ж схемою аркадою в обрамленні постаті Богородиці. Три верхи, які увінчують храм, хоча й знаходяться понад арками, насправді з ними пов'язані мало. Ядро верхньої зони обрамляють споруди з актуалізованими формами зі звичного репертуару малярства другої половини XVI ст.<sup>75</sup> Попри спільність самого мотиву, вони пропонують відмінне й однозначно пізнє вирішення, обґрунтовуючи ширше побутування потрійної аркади в практиці місцевої школи. Інший, ще молодший доказ зберегла ікона з церкви Різдва Богородиці в Сяночку (ІМС)<sup>76</sup>, де аркада обрамляє усю композицію й вирішена уже за схемою, звичною для XVII ст., — на зразок, наприклад, "Благовіщення" з циклу великих празників львівської П'ятницької церкви<sup>77</sup>. Збережені у спадщині Перемишля об'єкти XV—XVII століть дають змогу сприймати розвиток мотиву аркади в місцевому осередку невід'ємним елементом автохтонної мистецької практики. Аналогічний висновок здатний підказати й відзначений Спас "новгородського" взірця у

сцені на хресті Іваницьких. Проведений огляд особливостей звіриницької редакції кінця XIV ст. переконливо засвідчує її якнайтісніші пов'язання на українському ґрунті, послідовно визначені київським родоводом самого реалізованого укладу.

<sup>75</sup> Конкретні аналоги дають, зокрема, тла "Благовіщення" 1579 р. самбірського маляра Федуска та приписаної йому ж не зафіксованого походження ікони "Святи Йо-

аким і Анна з історією" (НМЛ): Гордінський. Іл. 146. Зазначену атрибуцію запропоновано: Скоп 2002. С. 60, 61.

<sup>76</sup> Biskupski 1991. II. 74.

<sup>77</sup> Овсіччук 1996. С. 298.



Отже, зіставлення новгородської версії із рихвалдським образом та пізнішими перемишльськими репліками схеми, наділеними елементами давнього зразка, підтверджує побутування ядра "новгородської" композиції й серед перемишльської спадщини. Цей уклад, звичайно, не прийнявся шойно від кінця XV ст., а має глибоку історичну основу. Використання потрійної аркади в різночасових іконах вказує на її присутність як автохтонну особливість, одну з прикмет творчої практики. Звичайно, немає підстав твердити про запозичення з Новгороду, де її зафіксовано раніше. Попри пізні походження та редакцію, перемишльські аркади, безумовно, відкликаються до давнішої епохи, природно продовжуючи ранішу місцеву лінію. Їх випадок виводить від найдавнішого київського досвіду, де — у цьому переконує роль столичного середовища при розробленні та утвердженні культу й іконографії Покрову — належить шукати віддалене спільне джерело. До пошуку на київському напрямку скеровує і перша серед новішого перемишльського доробку рихвалдська репліка з Богородицею, зображеною за схемою старокиївської "Богородиці Пирогощої".

Наведені приклади засвідчують різнобічні пов'язання "новгородського" укладу в українській спадщині, а конкретне вираження залежності та її однозначна генетична основа разом із безпосередньою гравітацією наголошують на київському походженні найстаршої покровської спадщини Новгороду. Всупереч зусиллям, спрямованим на витлумачення й утвердження нібито виняткової автентичності цієї версії, насправді її привнесено з Києва. Аналіз новгородських зразків, їхніх взаємозв'язків у колі місцевої культури та на українському ґрунті доводить, що, попри патріотичні уподобання та не позбавлені пропагандистського запалу цілеспрямовані наполягання російської історіографії, новгородську іконографію Покрову започаткував вивезений із Києва протограф, її генетичною основою став київський вихідний імпульс. Найдавніші факти історії культу та прикмети самої стосованої схеми переконують у походженні цього першозразка ще з-перед кінця XIII ст., щонайменше стверджують його відкликання до тогочасної спадщини.



"Покров Богородиці" з церкви в Сяночку.

Роль Києва як першоджерела ще виразніше постає в іншій збереженій на терені Росії іконі — суздальській<sup>78</sup>, київського аспекту якої теж не побачено. Суздальський родовід схилив до гіпотези про її належність до давньої Покровської монастирської церкви. Новіша література відкинула цей безпідставний здогад<sup>79</sup>. Це впливає на інтерпретацію виняткової схеми, яка виявляється яскравим свідченням внутрішніх взаємозв'язків поодиноких її варіантів.

Суздальська ікона належить до найстарших оригінальних зразків теми. Прийняте створення близько 1360 р.<sup>80</sup> ставило її на наступне місце після найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Але дату виведено від позаджерельної версії про походження з спорудженої тоді соборної церкви Покровського монастиря, "підтягаючи" пам'ятку до конкретного факту, подаючи її ще й храмовим образом, що не прийнятно через розміри. Однак пропоновані трактування розвивалися завідомо неприйнятним шляхом, насильно притягуючи об'єкт до знаних історичних фактів замість його цілеспрямованого послідовного дослідження.

<sup>78</sup> ДТГ, інв. № 12755, д.т., 68х44. Звід відомостей про неї з бібліографією див.: Государственная Третьяковская галерея. № 48.

<sup>79</sup> Государственная Третьяковская галерея. С. 121. Правда, це не завжди утримує окремих авторів від використання застарілої інтерпретації навіть у поодиноких публікаціях з найновішої літератури. Див., зокрема: Пуцко 2002а. С. 37.

<sup>80</sup> Антонова, Мнева. № 171.



## НАЙДАВНІША СУЗДАЛЬСЬКА ІКОНА ПОКРОВУ

Суздальський "Покров" впроваджено до літератури 1903 р.<sup>82</sup> й після розкриття – 1924 р.<sup>83</sup> Проте через стан (численні дрібні випадки, авторське малярське завершення майже втрачене<sup>84</sup>) він не привертав більшої уваги. Докладніший, хоча зовсім лаконічний опис з'явився щойно в науковому каталозі ікон Третьяковської галереї<sup>85</sup>. Л. Міляєва відтворила його раннім тематичним аналогом найдавнішого західноукраїнського "Покрову"<sup>86</sup>, не згадавши в тексті. Далі в огляді суздальської іконографії при публікації наступного зразка теми короткий опис дав А. Овчинников<sup>87</sup>. При опрацюванні звіринецького "Покрову" Е. Смирнова бачила суздальського "попередника" провінційною пам'яткою, наголосивши знищення малярства<sup>88</sup>. У реалізованій іконографії вона вбачала окремий "середньоруський", пов'язаний, за її словами, зі Суздалем та Московою, варіант<sup>89</sup>. Однак два суздальських приклади, доповнені зазначеною фрескою Діонісія, настільки різняться, що виведена з них єдина лінія виглядає надто проблематичною. Насправді, як стає усе очевиднішим, вони репрезентують ще й зовсім відмінні

<sup>82</sup> Георгиевский 1903. С. 61, 66.

<sup>83</sup> Грабарь. Рис. 53.

<sup>84</sup> Государственная Третьяковская галерея. С. 121.

<sup>85</sup> Антонова, Мнева. № 171.

<sup>86</sup> Милыева 1965. Рис. 2.

<sup>87</sup> Овчинников 1970. С. 162.

<sup>88</sup> Смирнова 1976. С. 112.

<sup>89</sup> Там же. С. 224.

етапи еволюції теми в мистецтві відповідного історичного регіону, засновані на різномірних і різночасових джерелах та поєднані фактично лише через поодинокі мотиви. Останні ж вирішено по-різному не лише в їх реальних формах, але й за власним місцем у структурі. Тому навіть з огляду самих згрупованих таким способом об'єктів твердження про окрему суздальську іконографію, на пізньому етапі цілеспрямовано притягнута до Москви, позбавлене підстав у реальному історичному процесі. Це лише ще одна показова "жертва" задля дуже "потрібного" примарного московського пріоритету.

Аналогічну версію з тих же міркувань підтримав В. Пуцко: "во второй половине XIV в. наряду с новгородским достаточно четко оформился владими́ро-суздальский вариант иконографической схемы"<sup>90</sup>. За подальшим викладом, висновок засновано на одинокому найстаршому суздальському образі. Втім, схема "прибрала" зовсім "московського вигляду" в хресті Іваницьких<sup>91</sup>. "Відгуком" "московських" деталей ніби наділена й волинська річицька ікона зламу XV–XVI століть<sup>92</sup> (без конкретних відсилань). У цьому немає



"Покров Богородиці". Фрагмент.

дивного: вони не пропонують жодного (!) спільного мотиву. А пропозиції "річицького" майстра, побачимо, насправді нічим не відкликаються до попередньої іконографії. Річицький "Покров" може сприйматися продовженням досвіду хіба темою та найзагальнішими підходами до її реалізації. Новіший огляд російського доробку відзначає старшу суздальську ікону серед зображень другої половини XIV ст., трактуючи її разом з іншими як побудовану на схемі Вознесіння<sup>93</sup>.

Якщо обґрунтування погляду про окремий суздальський (із переходом до московського) варіант надто проблематичне, то підстави його появи, їх історичні корені вловлюються однозначно. "Теорія" повинна завуалювати незручність ситуації, викликані побутованим у російській науці від початку XX ст. погляду стосовно суздальських коренів культу та іконографії Покрову, нібито виведених від придворного середовища предтечі російської національної традиції — князя Андрія Боголюбського. Лишень дві — зовсім різні за характером та композицією, віддалені більше ніж на століття ікони суздальського походження у їх так очевидно далеких конкретних взаємозв'язках (якщо такі визнавати взагалі) — наділені надто скромним потенціалом утвердження патріотично уробленого й підхопленого

свого часу погляду. Не "покращує" переконливої вимови фактів і "на потребу" притягнута до них насправді надто далека фреска Діонісія.

Найперше, найраніший суздальський "Покров" досить мало нагадує обох найближчих "сусідів". Це стосується не лише розглянутої ікони перемишльської школи, з якою він не має нічого спорідненого (певний дальший взаємозв'язок — побачимо — все ж є). Не може не видатися ще дивовижнішим, проте композиція не зберегла істотних моментів поєднання й зі схемою, зафіксованою найстаршою новгородською іконою та новішими її наслідуваннями. Спільність між ними, звичайно, вловлюється, але її визначає насамперед присутність групи святого Андрія Юродивого та постатей святителів й уже цілком очевидно не віднаходиться майже нічого аналогічного на рівні їх конкретного трактування. Натомість серед ранніх зразків теми суздальський екземпляр вирізняється появою на амвоні святого Романа Сладкопівця. Уже наголошувалося, що саме він розпочинає цей новий аспект схеми. Зазначена складова привертає увагу з першого погляду, проте це лише найвимовніша з особливостей, яких виявляється більше.

Природно, головним притягальним елементом є трактування Богородиці. Його відзначають унікальні риси, сукупність яких виняткова й так повним складом більше не окреслена. Тонка постать виділена видовженими пропорціями й, наскільки вловлюється за нинішнього стану, з втраченими верхніми шарами малярства, характеризується мало притаманним відповідному етапові еволюції релігійної мистецької традиції цього кола підкреслено реалістичним трактуванням. Найкраще це видно на прикладі відтворення мафорію зі своєрідним — без аналогів — рисунком країв обабіч фігури. Правий утворює одну складку з кінцем, загнутим допереду, ліва сторона ширша й має декілька заломів, що опадають каскадом багатих форм. Мафорій наглухо закриває груди, на руках доходючи мало не до зап'ясть, залишаючи відкритими майже самі манжети. Своєрідне положення протягнутих допереду рук визначило оригінальний уклад легко піднятого переднього краю. Поряд з описаним рисунком спадаючих обабіч постаті кінців мафорію, ця деталь виявляється найважливішим носієм "реалізму". Зарис не продовжує Богородиці Пирогощої, водночас відходячи й від новгородської редакції Оранти, пропонує ще одне, наскільки відомо, — більше не застосоване вирішення. Навіть фреска Діонісія насправді хіба віддалено повторює цей мотив. Хоча Богородиця й зображена фронтально, молитовне звернення через підняті руки відсутнє, фігура постає мовби із зовсім іншим значенням порівняно з усіма решту знаменами досі прикладами. Руки опущені донизу, що в такій версії більше, як відзначалося, не зафіксовано. У них знаходиться яскрава червона тканина, досить своєрідно передана з формального огляду. Зібране полотнище мовби розтягнуте врізномбіч й легко провисає посередині. Кінці відпущено так, що вони пружно розходяться, утворюючи багаті декоративні форми. Їх вирішення, зрештою, — й рисунок цього елемента загалом, досі також не вловлено. Лише кінці дещо спрощено повторює ікона церкви в Рихвалді, пропонуючи доказ посеред-

нього взаємозв'язку обох композицій. Проте відповідна деталь рихвалдського образу — біла й вміщена на рівні грудей на зігнутих у ліктях та піднятих догори руках й укладена зовсім інакше.

Згідно з видінням святого Андрія Юродивого, тканина приймається за мафорій. Однак червоне полотнище, що показано вище, не відповідає цьому призначенню, вказує на ширше, символічне значення мотиву — без асоціації з викладом влахернського об'явлення.

Аналіз суздальської ікони також переконує, що його сприйняття історичним мафорієм не оправдане навіть тут при очевидних влахернських відкликаннях, за яких тема мафорію мала прибирати більшого звучання (див. далі). Проте є всі підстави твердити, що так потрактована тканина слугувала алюзією не до мафорію, а ідеї опіки Богородиці, "реалістичний" аспект якої найповніше реалізовано саме у Влахернах через найголовнішу її реліквію<sup>94</sup>. Суздальська ікона зберегла щодо цього цілком вимовні докази.

Уже відзначено, що ансамбль базилики з ротондою, на тлі якого зображено Богородицю, відтворює влахернський архітектурний комплекс у складі соборної церкви та прибудованої до неї каплиці-ротонди<sup>95</sup> для мафорію. Правда, А. Овчинников вказав на зображення монастирської забудови, відкликавшись до ілюстрації з'явлення Богородиці увісні святому Романові Сладкопівцю, де насправді відповідного мотиву немає<sup>96</sup>. Цього не вимагала сама ситуація, оскільки Роман був дияконом Софійського собору. Зазначене відсилення російського автора до Влахерн запропоновано в досить короткому викладі й необхідна система доведення, як і мотивація, залишилася поза рядком. Очевидно, погляд засновано на влахернському аспекті самої традиції, тому про реалії монастирського архітектурного комплексу не йшлося. Втім, загальновідома історія реліквій Богородиці ніби робить цей погляд правдоподібним і переконливим.

Як виявляється, існує давній константинопольський переказ власне такого трактування цього ансамблю. Його фіксує ще мініатюра ватиканського Менологію імператора Василя II 980-х років (ВАН). Суздальська ікона неспростовно доводить, що ілюстрація знаменитого кодексу в тлі зображення константинопольського патріарха — святого



*Святий Тарасій на тлі Влахернського монастиря. Фрагмент мініатюри.*

<sup>94</sup> Виняткову роль реліквій у візантійському церковному житті найдокладніше передає анонімний англій-

ський переклад початку XII ст. візантійського опису святинь Константинополя: Описание. С. 439–454.

<sup>95</sup> Овчинников 1970. С. 170.

<sup>96</sup> Див.: II Menologio. Tav. 78.

Тарасія, відтворюючи аналогічний за співвідношенням елементів архітектурний комплекс<sup>97</sup>, передає саме зазначений ансамбль. Звідси вона відкликається не лише до влахернської традиції. Безперечним видається також відтворення не зної досі іконографії знаменитого столічного монастиря. Варто підкреслити й відсутність аналогів так трактованої архітектури серед спадщини російського середньовічного малярства поза базилікою в тлі новішого суздальського "Покрову". Прикметою інтерпретації є віднесена на дальший план стилізована базиліка. Натомість ротонда виділяється монументальними формами, завдяки яким однозначно виходить на перше місце. Так звичним для східнохристиянського мистецтва способом наголошено на головному для богородичної теми елементі структури. Звідси твердження буцімто все відбувається "ніби поза церквою, вигляд якої поряд з іншими будівлями подано "з фасаду"<sup>98</sup>, у новішому викладі — "перед фасадом константинопольського Влахернського храма"<sup>99</sup>, не може бути прийняте за коректне. З перспективи відтворених архітектурних форм (навіть поза їх конкретною ідентифікацією) помилкою є й констатація: "В иконе условно изображен интерьер (sic!) храма"<sup>100</sup>. Вона справедлива щодо найдавнішого західноукраїнського зразка та "новгородських" напрацювань. Навряд чи може бути сумнів, що наведений висновок підказали саме останні, не без алюзії до влахернського видіння. Проте суздальська пропозиція від них незалежна й стосує іншу версію. Тло доводить, що намагання бачити тут інтер'єр помилкові.

Реалізоване не лише в описах давнішої новгородської ікони прагнення подати сюжет подією<sup>101</sup> теж некоректне. Воно засноване на інтерпретації Покрову як нібито ілюстрації влахернського об'явлення. Хоча ще Н. Кондаков слушно зауважив, що "древнейшая иконография Покрова (в новгородских письмах) этому видению частью не соответствует и изображает нечто подобное, но по существу от этого видения отличное"<sup>102</sup>. Продовжувач ствердив: "это событие, однако, следует воспринимать не как реально происходящее, а в качестве воображаемого"<sup>103</sup>. Не вдаючись до дискусійних тонкощів цих інтерпретацій, відзначимо лише, що сприйняття теми в іншому сенсі — не відкриття. Однак досі така можливість поспідовно ігнорувалася, "розділивши долю" встановлених ще перед кінцем ХІХ ст., але так само замовчених її київських джерел.

Проте, як зазначалося, навіть безперечні влахернські алюзії не означають автоматично, що в руках Богородиці саме мафорій. Показово, що на Ній він канонічного темного коричневого кольору. Тому й запропоновано висновок ніби аналізована тканина не так передає історичну реліквію, як уособлює ідею опіки Богородиці, сприйняту через притаманне ще найдавнішому київському літопи-

<sup>97</sup> II Мелологіо. Тав. 423.

<sup>98</sup> Луцко 1997. С. 36.

<sup>99</sup> Луцко 2002. С. 26.

<sup>100</sup> Государственная Третьяковская галерея. С. 121.

<sup>101</sup> Гордиенко. С. 317; Луцко 1997. С. 36; Луцко 2002. С. 27.

<sup>102</sup> Кондаков. С. 97. Автор виходив

від зазначеної ікони з церкви на озері М'ячнині та пізніших пам'яток із завісою, проте запропонований висновок має значно ширше значення.

<sup>103</sup> Луцко 2002. С. 27. Новіша публікація калузького автора, розвиваючи ідею зв'язку з композицією Вознесіння, зазначалося, вже приймає вироблення схеми ікони Звіринецького монастиря саме за його зразком.



санню поняття покрову — опіки, захисту. Одним з "реалістичних" його доказів, поряд із влахернським видінням святого Андрія Юродивого, до якого так потрактоване зображення апелює цілком очевидно, був саме мафорій, збережений у ротонді. Така інтерпретація пояснює не тільки включення до окремих композицій ангелів — звичних супутників Богородиці. Як уже йшлося, зрозумілим стає не лише те, що подекуди тканину передано їм, чим — поза найдавнішим західноукраїнським "Покровом" — наділена новгородська спадщина. Так само з'ясовуються й мотиви опущення "додаткової", а навіть другорядної деталі, що властиве — побачимо — найперше київській редакції сюжету другої половини XV ст. Заснована та текстах Акафісту, вона об'єктивно відсувала нічим не пов'язане з нею видіння святого Андрія Юродивого.

Зображення Богородиці у найдавнішій суздальській іконі, як уже наголошувалося, — унікальне, що поширюється і на тло. Водночас не менш своєрідно вирішено склад та трактування пер-



"Покров Богородиці". Фрагмент.

сонажів позему. Тут насамперед, про що вже йшлося, впроваджено святого Романа Сладкопівця на амвоні. Як і в пізніших іконах, він зображений з піднятою правою рукою; дияконові надано строго центричної постави, невластивої середньовічним інтерпретаціям. Проте жест не означав контакту зі співцями. Їх, а також інших притаманних пізнішим київським зразкам додаткових осіб супроводу, звичайно, не передбачалося. Оскільки хор виявляється істотною особливістю київської іконографії другої половини XV ст., невід'ємним елементом виробленої тоді схеми уславлення Заступниці, його природно не випадає шукати серед ранніх пропозицій, що додатково заперечує імовірність "хориста" (хористів) нібито уже найдавнішої західноукраїнської ікони. Лаконічний уклад невеликої суздальської композиції співців, зрозуміло, не включив. Майже всі інші звернення до його постаті акцентують динамічні моменти. Проте наголошення фронтальності притаманне окремим українським версіям як пізньосередньовічного періоду, так і нового часу, вирослим з київських операцій другої половини XV ст. Постави святого Романа співвідносяться з трактуванням Богородиці над ним, нав'язуючи до статичних принципів компоновання найдавнішої західноукраїнської та найстаршої новгородської ікон. З цього огляду такий підхід повинен бути

визнаний вихідним, первісним, що довів аналіз "Покрову" київського музею. За відзначеними особливостями стоїть

215 давніший пласт широко сприйнятої традиції. Показовий і

накинутий на плечі святого червоний плащ з аналогами лише в трушевицькому клеймі та іконі церкви в Дубровиці (про них див. далі). Варто наголосити: при загальній скупості кольорової гами червоний колір використано винятково щедро. Не можна не відзначити й того, що гаданий автор Акафісту єдиний серед персонажів позему наділений німбом, залученим, як виявляється, винятково "ощадно" — усі особи "землі" його позбавлені. Це стосується не лише святого Андрія Юродивого, що не має аналога серед знаних "Покровів", але навіть... Іоана Предтечі зі святителями (!). Застосований підхід для так раннього малярства східнохристиянського світу, звичайно, винятковий. Наприклад, близька за складом персонажів, а навіть елементами вирішення земної зони фреска новгородської церкви святого Федора Стратилата німби відтворює послідовно. Правда, багаточисельність чималих за розмірами сіянь однозначно ставила автора перед очевидними проблемами. Досить своєрідно змагався з ними й майстер одинокої досі середньовічної волинської ікони (див. далі). Проте, попри всю несподіваність, нехтування німбами серед давніших ікон Покрову, як побачимо, виявляється не унікальним.

Якщо святий Роман Сладкопівець, подібно до Богородиці, трактований строго фронтально, то звернуті до центру постаті обабіч амвону сповнені динаміки. Вони наділені елементами симетричного зіставлення, оскільки не лише святий Андрій Юродивий звично вказує на Богородицю, але й Предтеча на чолі лівої групи так само чітко повернутий до Неї, його повторюють супутники. Така послідовна центричність більше не відзначена. Єдиний її аналог — ліва сторона згаданої фрески новгородської церкви святого Федора Стратилата, що є одним із доказів їхнього імовірного тіснішого стосунку. А властиве обом здрібнення постатей підказує присутність взаємозв'язку не лише на рівні загальної особливості композиційного вирішення.

Нинішній стан авторського малярства не завжди дає змогу зорієнтуватися у поодиноких деталях, проте можна впевнено твердити, що саме тут святого Андрія Юродивого вперше зображено в плащі, правда, тільки з відкритими грудьми, тоді як всі пізніші композиції опускаючи плащ до пояса, відкривають і живіт. Запропоноване трактування принципово відходить від ранішої версії фігури в одязі з рукавами, притаманної обом найдавнішим оригіналам. Щодо цього суздальський образ, як зазначалося, розпочав нову лінію. Для іконографії конкретний застосований підхід не залишився самотнім. Подібно закутаним плащем до грудей юродивий постає і в іконі з церкви в Рихвалді. Проте ніде більше його не зображено з таким чітким профілем та ще й обома піднесеними високо догори руками, хоча права і повторює звичне скерування до Богородиці. Єпіфаній стоїть за ним так само з піднятою головою. На ньому довгий світлий охристий хітон, поверх якого накинуто яскравий червоний плащ. Особливістю постаті є навхрест складені на грудях руки, проте вони не унікальні — близьке положення використано в згаданій іконі XVII ст. церкви в Сяночку. Тут Єпіфаній так само в червоному плащі — серед пам'яток українського походження такий пропонує, про що

вже йшлося, уже ікона трушевицької церкви. Саме положення рук не виняткове, оскільки від другої половини XV ст. в дещо іншій версії його стосували українські майстри, насамперед пов'язані з Києвом та його напрацюваннями. За першоплановими фігурами правої сторони швидше вгадуються, ніж сприймаються голови й інших персонажів<sup>104</sup>.

Стосовно краще збережена ліва група відчитується докладніше. Її очолює святий Іоан Предтеча, зображений, подібно до його відповідника справа — святого Андрія Юродивого, в чіткому профілі. Руки Предтечі також підняті догори, проте лише до рівня підборіддя. Голова аскета на тонкій довгій шії виразно повернута до Богородиці, що, поза неодноразово пригаданого новгородською фрескою, теж не має аналогії. Зрештою, всупереч викладу видіння святого Андрія Юродивого, постать Предтечі виявилася самотньою. Її не супроводять згадані Житієм святого юродивого Іоан Богослов та інші апостоли, до яких Предтечу скеровує головна версія новгородської іконографії.

Проте все ж наявний компонент, здатний відсилати до звичної новгородської схеми, — святителі за Іоаном Предтечею<sup>105</sup>. Видно лише хрещаті ризи архиєрея, за портретом — святого Іоана Златоуста. Між їхніми головами — лик наступного святителя. Однак до новгородської схеми вони апелюють тематично, позаяк вирішення має небагато спільного. На новгородському ґрунті, все ж, зберігся не зауважений аналог так потрактованого елемента — ліва група постатей згаданої фрески церкви святого Федора Стратилата<sup>106</sup>. Хоча вціліли (лише частково) тільки крайні фігури й німби ще декількох персонажів позаду них, загальний характер відчитується однозначно. При цьому симетрична права сторона традиційно "новгородська" за складом<sup>107</sup> і зі суздальською версією не має нічого спільного. Тобто, фреска дає єдиний приклад поєднання зазначених мотивів обох композицій, які разом більше не зустрічаються. Вона пропонує також самотній взірець аналогічно відтвореного скерування святителів до Богородиці, проте вирішеного за значно просторішим, порівняно з невеликою за розмірами іконою, монументальним укладом.

Вловлена не тільки на цьому прикладі (див. вище) спорідненість доводить взаємозв'язок відповідних елементів схем виняткових для їх власних середовищ новгородської фрески та суздальської ікони, висуваючи питання про їхню взаємозалежність. Зіставлення самих пам'яток воно навряд чи може бути з'ясоване. Спорідненість не виводиться ні з новгородських, ані суздальських джерел, позаяк тісніші взаємозв'язки обох місцевих варіантів російської мистецької традиції не простежуються. Тому за нею повинен стояти якийсь посторонній прототип. У цьому зв'язку не можна не згадати київського еромонаха Антонія, який 1409 р. разом із помічником

<sup>104</sup> Науковий каталог музейних ікон їх не відзначив: Государственная Третьяковская галерея. С. 121.

<sup>105</sup> У науковому каталозі музейної збірки ця частина композиції описана так: "Слева... — группа отцов церкви во главе с Иоанном Предтечей": Государственная Третьяковская галерея. С. 121.

Цю фразу доводиться визнати некоректною, оскільки за літературною першоосновою та конкретним вирішенням Предтеча не очолює святителів — зіставлення зроблено на зовсім іншому рівні, що показано вище при аналізі правої сторони ікон новгородського зразка.

<sup>106</sup> Репродукована: Лифшиц, Ил. 297.

<sup>107</sup> Лифшиц, Ил. 296.

Ігнатієм брав участь у малюванні Троїцького собору в Пскові<sup>108</sup>. Єдиний задокументований факт київської присутності на псковському ґрунті для свого часу навряд чи міг бути унікальним. За ним належить вбачати одинокий випадково зареєстрований слід різнопланового, ширшого київського контексту мистецьких пов'язань Пскова і, звичайно, – не лише Пскова та не тільки початку XV ст. Відповідним переказом для Новгороду може бути нотована від втраченої фрески 1246 р. "Успіння зі святыми Володимиром Великим та Ольгою" церкви Спаса на Нередиці, безперечно, київська іконографія святого Володимира Великого<sup>109</sup>. Зрештою, вона випереджує й знану за матеріалами тільки Нового часу печерську іконографію Успіння зі святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими<sup>110</sup>. На ті джерел самої теми очевидні київські зв'язки висувають вірогідність аналогічного родоводу й зазначеної псковської фрески. Принаймні, цю можливість не варто відкидати заздалегідь. Суздальська ікона зі свого боку теж додає аргументів на її користь.

Таке припущення природно провадить до походження найдавнішого суздальського "Покрову". Як зазначалося, автохтонна версія неприйнятна. Її спростовує суперечність реаліям пам'яток самого намагання вивести окрему суздальську чи "середньорусько-московську" лінію іконографії, уже доведену, як зазначалося, й до "московської", навіть новгородським коштом: В. Пуцко у новішому огляді російської іконографії Покрову, вдаючись до новгородського доробку, ствердив нібито "около 1500 г." він "усваивает элементы московской иконографической схемы: с фигурой Романа Сладкопевца на амвоне и с иначе трактованными фигурами святых"<sup>111</sup>. Така еволюція вказує на закладену в самій ідеї "насущю потребу". Проте поза колом вузькопатріотичної прив'язаності не можна не визнати відсутності не лише такої цілеспрямованої лінії, але й навіть тіснішого взаємозв'язку між обома суздальськими іконами. Реально їх зближують хіба поодинокі мотиви – святий Роман Сладкопівець на амвоні, владернський храм – при очевидному браку ротонди мафорію (її заступає заний з київської традиції другої половини XV ст. ківорій) чи фігура святого Андрія Юродивого в світлому охристому плащі. Проте перелічені конкретні моменти мають достатньо загальне вираження; твердити на їхній підставі про якийсь тісніше поєднання не випадає. Зрештою, таку можливість категорично заперечують неподільно домінуючі вимовні ознаки схеми київського родоводу щойно другої половини XV ст. (докладніше див. далі), якими наділено цю новішу пропозицію, виразно відмежовані від давнішої іконографії. Вони ж визначили й суть того явища, яке для калузького автора виявляється московським впливом у Новгороді.

<sup>108</sup> Псковские летописи. С. 308, прим. е. До контексту київського середньовічного мистецтва цей факт впроваджено: Александрович 1997б. С. 77. Пор.: Александрович 2001д. С. 279.

<sup>109</sup> Перелік найдавніших зразків див.: Смирнова, Лауріна, Гордієнко. С. 195.

<sup>110</sup> Перший її приклад на укра-

їнському ґрунті дає тільки гравюра київських Бесід святого Іоана Златоуста 1623 р.: Іоан Златоуст. (Заласко, Ісаєвич 1981. № 138). Показово, що тепер відповідний перелік повповнює також згаданий львівський "Покров Богородиці зі святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими" з церкви в Черемошні. Репродукцію див.: Александрович 2004б. С. 213.

<sup>111</sup> Пуцко 2005. С. 84.

Всупереч намаганням сприйняти його найранішим елементом автохтонної традиції, старший суздальський "Покров" на місцевому ґрунті насправді самотній і винятковий. Твердження нібито "чудо Покрову" — "излюбленная тема суздальских художников"<sup>112</sup> — очевидне "патріотичне перебільшення" зі звичного набору переваги патріотичного наставлення над науковими аргументами. Звідси природно постає питання про досить віддалений стосунок давнішого суздальського "Покрову" до місцевого середовища, наочно відчутний на тлі винятково різноманітних широких пов'язань у малярській спадщині перемишльського кола першого збереженого західноукраїнського та новгородського шляху еволюції теми. За таких обставин напрошується висновок про зовнішнє походження відтвореної композиції. На нього вказує й висновок М. Пляханової про відсутність у давньому Суздалі покровського аспекту богородичного культу та зосередження уваги на вивезеній з Вишгорода іконі Богородиці. Тоді джерела ідеї та іконографії закономірно скеровують до Києва.

Найістотнішим конкретним аргументом на користь такого родоводу суздальського "Покрову" є присутність у тлі влахернської ротонди. Пізніше використання цього рідкісного елемента ще в іконі перемишльської школи з церкви в Рихвалді (йї не тільки в ній) неспростовно доводить його поширення на українському ґрунті, звичайно — за посередництвом Києва. Існує, як побачимо, й значно новіше автентичне київське залучення цього мотиву.

Для Суздаля другої половини XIV ст., попри зазначене звернення до київського досвіду ще за часів князя Андрія Боголюбського, такий контекст може мати й актуальну вимову. Відкликаючись до київських джерел, він зберігає їх переказ того періоду, малярська спадщина якого в самому Києві втрачена. Звичайно, за відсутності певних київських пам'яток таку можливість не вдається довести переконливими аргументами. Проте на тлі історичної основи самої традиції самотність старшого суздальського "Покрову", з одного боку, та його очевидна залежність (насамперед через мотив влахернської ротонди, але також уклад плаща святого Андрія Юродивого та накритих рук Єпіфанія) від взірців, спільних з іконою церкви в Рихвалді, — з іншого, переконливо доводять київський родовід цього зразка.

Сама композиція лаконічною вимовою назагал відповідає схемі найдавнішої західноукраїнської ікони. Їх відзначає аналогічне зосередження фігур на землі й близьке трактування, очевидне облегшення верхньої зони, ще теж скромно розбудованої, співвідношення між Богородицею та пристоячими. За цими ознаками вони зближуються як вияви одного етапу релігійної мистецької культури, хоча суздальська цілком очевидно відтворює молодшу, безперечно, новішу щодо конкретного вирішення, версію спільного найзагальнішого укладу.

Аналіз усього комплексу особливостей найстаршого суздальського "Покрову" показує чималу кількість вирішень, не позбавлених своєрідності. Наголошуючи на їхній вимові, не можна водно-

час не відзначити їх українських аналогів. Тема вперше постала при аналізі трактування полотнища в руках Богородиці, одинокий ближчий аналог якому зберегла перемишльська ікона з церкви в Рихвалді. Вона пропонує ще одну аналогію, чим істотно розширює взаємозв'язок, — Богородиця так само вміщена на тлі ротонди. Оскільки докладніше мотив розглядається при дослідженні самої перемишльської пам'ятки, відзначимо лише важливе з суздальського огляду. Рихвалдська ротонда, природно, потрактована інакше — не останню роль відіграло значно пізніше походження та конкретне середовище виникнення репліки. Проте немає сумніву, що в основі лежить історична влахернська споруда. Отже, попри відмінності конкретної презентації у деталях, іконографічна спільність очевидна.

Безпосередній вплив суздальської ікони на постапу в майстерні перемишльського митця, звичайно, неможливий. Спорідненість тлумачиться єдиним прототипом, який не міг бути суздальським ані перемишльським. Загальні закономірності еволюції традиції та її іконографічного втілення підказують спільну основу на київському ґрунті. Із можливих додаткових міркувань варто згадати ще також нотований власне тут від другої половини XI ст. саме влахернський богородичний культ. На нього вказує не лише літописний монастир Богородиці на Клові, але й печерські влахернські алузії. Нагадаємо, що в сказаннях про початок монастирської соборної церкви Богородиця постає саме як цариця Влахерну<sup>13</sup>. А рання історія Суздаля дає достатньо широкий спектр прикладів відкликання до київського досвіду<sup>14</sup>.

Оскільки київська основа суздальського "Покрову" безперечна, напрошується питання про безпосередній прототип. При доступному фонді пам'яток та писемних джерел такий здогад, звичайно, не може бути доведений. Проте цілком очевидно є винятковість та самотність цієї реалізації на місцевому ґрунті. Їх вимова виглядає зовсім своєрідно насамперед на тлі більшої кількості новгородських повторень давнього зразка. Показовим є й зіставлення ікони з найближчою до неї наступною місцевою, створеною щойно близько 1500 р. Спроби відшукати в них спільні моменти, як зазначалося, дають несподіваний результат, особливо на тлі внутрішньої цілісності новгородського доробку. Вони самі ніяк не пояснюють такої переміни. Говорити ж про еволюцію іконографії теми на місцевому ґрунті на зразок відповідного процесу в Україні не доводиться. Втім, новіша ікона відтворює не автохтонний прототип, а київську схему другої половини XV ст. (див. далі). Тому видається ймовірним, що рання суздальська композиція з виразним київським родоводом, яка так мало вписується до суздальського контексту, не суздальська, а київська — щонайменше в іконографії. Через відсутність автентичних київських пам'яток не лише відповідного часу, але й попередньої та наступної епох — фактично до гравюр Анфологіону 1619 р. — така можливість не піддається обґрунтуванню. Однак показово, що найбільше прикмет найдавішого суздальського "Покрову" так чи інакше скеровують до

<sup>13</sup> Абрамович 1931. С. 6, 7, 11.

220 <sup>14</sup> І навпаки, не зберегли ніяких прямих константинопольських алузій,

хоча в літературі можна віднайти твердження про владимиро-суздальських князів, "подражавших во всем Константинополю": Овчинников 1970. С. 158.

київського досвіду та його основи, збереженої насамперед західно-українськими об'єктами київського родоводу.

Проведений аналіз найдавніших новгородського та суздальського зразків переконливо показує їх закорінення у київській основі, виявлений самим родоводом покровської традиції. Не менш істотний аспект генетичного контексту постає з відзначених пов'язань серед української мистецької спадщини при зіставленні з набагато скромнішим автохтонним тлом обох найдавніших прикладів теми серед російського доробку. Зазначені моменти, звичайно, не применшують самостійного розвитку Покрову як явища релігійної культури Новгороду та Суздаля, а тим більше — їхнього переказу автохтонної релігійності. Очевидна роль внутрішнього контексту духовного життя як Новгороду, де ідея Покрову набула чималого поширення, так і Суздаля, на ґрунті якого сліди її побутування не до порівняння скромніші, не підлягає сумніву. Її не підважують й немало "перепатріотизовані" судження російських авторів. Водночас так само безперечним є домінування над можливими елементами автохтонного контексту історичної старокиївської основи. Вона й стала визначальним фактором, здатним не лише утримувати поодинокі давні російські зразки в київському тяжінні, але й забезпечити їм важливе місце на тлі еволюції образотворчої сторони самої традиції.





**ПЕРЕМИШЛЬСЬКА ІКОНА  
КІНЦЯ XV СТОЛІТТЯ  
З ЦЕРКВИ ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ В РИХВАЛДІ**

**IV**

Днес воспоем прчстую бгомтръ  
млащоус на воздоусѣ со апслы  
и проркы и мчни



**З**апочаткований на київському ґрунті в середині XII ст. й утверджений на західноукраїнських землях щонайпізніше через століття культ Покрову Богородиці та розроблена з його розвитком мистецька лінія, безперечно, посідали істотне місце в духовній культурі наступного після княжої доби періоду історії українських земель, відзначеного їх входженням до складу Великого Князівства Литовського та Польського королівства. Як показано вище, тогочасний процес еволюції іконографії відображений насамперед пам'ятками історичного київського родоводу, що вціліли у Новгороді та Суздалі. Вони, зокрема, зберегли схему композиції з елементами традиції XIII ст., знану в Україні щойно від другої половини XV ст. за рихвалдською іконою зі спадщини майстрів перемишльської школи. Окремі приклади відкликання до такого зразка дають — що вже зазначалося — також поодинокі відтворення цієї редакції серед доробку майстрів уже початку XVII ст. Звідси рихвалдський образ набирає значення істотного доказу продовження не лише в перемишльському осередку, але й українському релігійному малярстві загалом ще й за умов другої половини XV ст. елементів схеми, розробленої за два століття до того та утвердженої, у чому переконують насамперед найдавніші оригінальні ікони, збережені в Росії, упродовж XIV ст.

До аналізу побутування теми в мистецтві періоду, який відділяє найстарший український "Покров" від наступної рихвалдської ікони кінця XV ст., з автентичного матеріалу нині вдається залучити лише скупи дані церковних календарів та наведені джерельні повідомлення щодо храмів, яких найбільше збереглося на перемишльському ґрунті. Відзначений ширший комплекс свідчень із посвят храмів, звичайно, не є випадковим: загальновідомо, що відповідні терени задокументовані стосовно краще. Проте мережа парафіяльних осередків перемишльської гравітації, безперечно, відображає лише один з аспектів еволюції ідеї Покрову в церковному житті єпархії, акцентуючи увагу на її центрі. Із розбудовою та утвердженням парафіяльної системи на нових теренах Покров, природно, виходив поза первісний ареал побутування — найближчі околиці столиці єпархії та давнє скупчення сільських поселень поблизу Самбора. Відображенням саме цього процесу і є наступний зразок іконографії у мистецтві перемишльського регіону — з церкви в Рихвалді. Він також віддзеркалює ще одну вже відзначену загальновизнану особливість релігійної культури перемишльського кола: власне на місцевому ґрунті зберігся основний фонд українських пізньосередньовічних ікон, кількість яких від останніх десятиліть XV ст. помітно зростає. Хоча їх статистика так і не опрацьована, попередні дані, про що вже йшлося, вказують на співвідношення більше тисячі до неповної сотні пам'яток з усіх інших разом взятих регіонів розвитку української мистецької культури до кінця Середньовіччя. Чимала кількість храмів, посвячених Покрову Богородиці на території єпархії, за словами Р. Гжондзелі, давала підстави сподіватися більшої покровської спадщини. Однак тут зарисовується інша закономірність, за якою нині доступні вже тільки поодинокі об'єкти з того, що колись творило живу традицію. Тому "Покров" церкви в Рихвалді був донедавна самотнім зразком теми серед доробку майстрів перемишльської школи українського пізньосередньовічного релігійного малярства.

Рихвалд (за повоєнної Польщі перейменований на Овчари) належить до висунутих найдалі на захід парафій Перемишльської єпархії. Саме поселення засноване перед 1404 р. коли джерела вперше нотують його як уже існуюче<sup>1</sup>. При переведенні села з німецького права на волоське 1417 р. солтис Клим зобов'язався за допомогою селян збудувати храм й надати необхідне забезпечення для священика<sup>2</sup>. Така умова дає підстави вважати, що місцева церква мала з'явитися щонайпізніше після 1417 р. Прийняте посвячення вказує на вірогідне входження до перших мешканців поселення вихідців із території, де раніше поширився культ Покрову, можна припускати, — насамперед підгірського регіону в околицях Самбора. Однак про найдавніші ікони місцевої церкви відомостей немає. На підставі звичної практики можна здогадуватися, що їх не мало бути багато й лише за активної внутрішньої розбудови малярської традиції від

<sup>1</sup> Kuraś. S. 88.<sup>2</sup> Zbiór 1962. S. 312–313.

другої половини XV ст., відзначеної, зокрема, істотним розширенням складу ансамблю ікон в інтер'єрах<sup>3</sup>, рихвалдська церква отримала звичний для того часу комплекс малярства, поодинокі об'єкти якого дійшли до нас і прикрашають декілька музейних збірок України та Польщі. Усього їх збереглося п'ять (зафіксовано сім) і з них неможливо реконструювати цілісний склад клькарядної огорожі, якщо приймати існування такої вже перед кінцем XV ст. Проте, перш ніж пропонувати висновки, варто вдатися до самих ікон.

Вони належать трьом різним майстрам, що наголошує на все ще недооціненому збірному складі ансамблів передвітарних огорож<sup>4</sup>. Згадана намісна "Богородиця" прикрашає Музей народного будівництва в Сяноку. Пензлеві того ж майстра належить і "Спас нерукотворний" (МЗЛ)<sup>5</sup>. Так само в Сяноку, але Історичному музеї зберігається відмінного індивідуального почерку "Розп'яття"<sup>6</sup>. До доробку того самого митця Р. Біскупські слушно відніс "Святого Микола з історією" (ІМС), довівши його походження теж із рихвалдського храму<sup>7</sup>. Заслужений польський дослідник вказав водночас, що разом із ним до збірки сяноцького товариства "Лемківщина" надійшли ще "Успіння" та інший "Покров", яких 1943 р. забрав з музею місцевий німецький урядовець<sup>8</sup>. Відомо, що вони мали ідентичні розміри: 100х75. Р. Біскупські схильний датувати їх так само другою половиною XV ст. й здогадно прийняв їхню належність до того комплексу, з якого походять й інші найдавніші рихвалдські пам'ятки<sup>9</sup>. Ідентичність розмірів підказує їхнє входження до якогось ансамблю. Єдину таку можливість давав другий ряд ікон передвітарної огорожі на зразок частково збереженого циклу великих празників з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві (НМА)<sup>10</sup>. Правда, присутність серед сюжетів Покрову свідчить проти можливості прямої аналогії. Очевидно, слід мати на увазі якийсь інший уклад. Зіставлення Покрову з Успінням здатне вказати на богородичний цикл традиції Суздальських врат, або ж вибрані сюжети взірця знаного епістолію кінця XVI – початку XVII століття у церкві святої великомучениці Параскеви в Крехові<sup>11</sup> чи зовсім пізнього – 1738 р. – провінційного зразка цієї ж версії з церкви архангела Михаїла в Сухому Потоці (НМА)<sup>12</sup>. Принагідно не можна не пригадати й укладеного 1636 р. ряду з давніх ікон – зламу XIV – XV століть, доповнених

<sup>3</sup> Це явище в дотеперішній літературі не відзначене й не отримало належного осмислення. Коротко увагу до нього привернуто: *Aleksandrowicz* 2001а, С. 429 – 435.

<sup>4</sup> Такі зібрані ансамблі – одна з особливостей релігійної мистецької культури українських земель. Але через актуальний стан вивчення національної мистецької спадщини вони не належать до тих аспектів мистецького процесу, які посіли відповідне місце в історії, й щойно починають відкриватися при найновіших дослідженнях. Див., зокрема: *Aleksandrowicz* 2000, С. 28; *Aleksandrowicz* 2000б, С. 361.

<sup>5</sup> *Biskupski* 1991а, II, 5; *Biskupski* 2000а, С. 15, II, 18; *Aleksandrowicz* 2003а, С. 65; *Gienza* 2004, С. 18, 24, II, 1 – 2. Скромну спадщину цього винятково цікавого анонімного майстра окреслено: *Biskupski* 2002а, С. 16; *Aleksandrowicz* 2003а, С. 64 – 65; *Папціарх Димитрій (Ярема)*, С. 370, II, 456.

<sup>6</sup> *Biskupski* 2000а (з докладно зіставленою ранішою літературою); *Клік* 1999, С. 49 – 70; *Ікону* 2001, С. 78; *Biskupski* 2000а, С. 34 – 35, II, 24.

<sup>7</sup> *Biskupski* 2006, С. 34 – 35.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *Passim*.

<sup>9</sup> *Ibid.*, С. 35.

<sup>10</sup> *Свенціцький-Святицький*, Табл. 29 – 31, № 42 – 46.

<sup>11</sup> Цей винятковий об'єкт української мистецької спадщини залишається маловідомим. До літератури його принагідно впровадив: *Jarema* 1972, II, 12.

<sup>12</sup> Репродукований: *Jarema* 1972, II, 13.

новонамальованим на полотні "Благовіщенням", у церкві святої Параскеви Тирновської в Радружі<sup>13</sup>. До них варто додати мало знаний фрагмент епістилію з Богородицею Одігітрією, святою Параскевою Тирновською та Іоаном Предтечею з церкви святої великомучениці Параскеви в Бужку (НМА)<sup>14</sup>. На такому тлі обидві рихвалдські ікони виявляються частиною недооціненого досі в літературі, де послідовно акцентовано лише канонічний варіант з Молінням, складу епістилію, скромно засвідченого автентичними пам'ятками українського походження, за яким стоїть ще один зі своєрідних, мало осмислених аспектів національної мистецької культури.

"Покров" Ярослав Константинович, за свідченням Книги вступу<sup>15</sup>, 1928 р. передав до Національного музею у Львові<sup>16</sup> й наступного року його, як зазначалося, без коментарів опублікував І. Свенціцький. Хоча це може бути й випадковістю актуального стану збереження рихвалдського ансамблю, привертає увагу належність до намісного ряду "Богородиці" версії знаної в Україні насамперед за дорогобузькою іконою константинопольської "Одігітрії святого Луки" палеологівської доби. Рихвалдська репліка виявляється одним із ранніх відтворень цього шанованого образу серед доробку майстрів українського релігійного малярства<sup>17</sup>. Її присутність вказує на наявність у храмі відновленого від другої половини XV ст. давнього, фіксованого ще від княжих часів варіанту намісного ряду з "Богородицею"<sup>18</sup>. Зіставлення з "Покровом" є ймовірним прикладом найпростішого складу такого ряду з парною храмовою іконою<sup>19</sup>. Правда, оскільки – як тепер виявилось завдяки відкриттю Р. Біскупського – рихвалдська церква зберігала дві давні ікони Покрову різних, але досить близьких розмірів, на такій можливості немає підстав наполягати. На нинішньому етапі осмислення еволюції складу передвітарної огорожі у спадщині українського пізньосередньовічного малярства питання про конкретне місце поодиноких пам'яток рихвалдського храму в інтер'єрі та їх співвідношення мусить залишитися відкритим.

Входження до ансамблю Нерукотворного образу доводить відображення актуальних тенденцій релігійного малярства, визначених, зокрема, утвердженням цієї теми упродовж XV ст. на передвітарній огорожі<sup>20</sup>. Проте храмова ікона цього складу нині не відома, як і первісний храмовий образ часу заснування самої парафії. Нез'ясованим залишається також стосунок наявного "Покрову" до відлілих раніших

<sup>13</sup> Його ідентифікував: *Gienza* 1999. S. 93, 94.

<sup>14</sup> Репродукована: *Свенціцький-Святицький*. Табл. 3, № 7.

<sup>15</sup> *Гелитович* 2004. С. 72.

<sup>16</sup> НМА, Інв. № 26454, 1-1769, 98x84,7.

<sup>17</sup> На відзначеній залежності наголошено: *Александрович* 1995. С. 75.

<sup>18</sup> Коротко на нього вказано: *Александрович* 1992. С. 516; *Александрович* 1994. С. 23–24.

<sup>19</sup> На українському ґрунті такий варіант уже для початку XII ст. фіксує Житіє святого Алімпія Печерського:

*Абрамович* 1931. С. 177. Про його поширення у мистецтві пізнього Середньовіччя див.: *Александрович* 1992. С. 516; *Александрович* 1994. С. 23–24; *Александрович* 1999б. С. 39; *Александрович* 2001д. С. 429; *Александрович* 2003. С. 358–359. Побутування ікон Похвали Богородиці як однієї зі своєрідних пркмет українського пізньосередньовічного релігійного малярства, не дошукуючись причин та родоводу явища, коротко відзначив: *Biskupski* 2000. S. 160–161.

<sup>20</sup> Найранішою пам'яткою такого зразка в Україні є ікона з церкви святої Параскеви Тирновської в Радружі: *Свенціцька* 1967. С. 240; *Александрович* 1995б. С. 169; *Jageta* 1999. S. 32. Fot. 20; *Патріарх Дмитрій (Ярема)*. С. 147–148. Іл. 165.

“Богородиці” та “Нерукотворного образу”. “Покров” належить іншому майстрові (про авторство див. далі) й, безперечно, має пізніший родовід. Чи був він храмовим від самої появи в сільській церкві й чи взагалі коли-небудь вживався у такій функції — довести, звичайно, неможливо (див. вище). Новіше походження та розміри: він на чотирнадцять сантиметрів нижчий і на десять вужчий від намісної “Богородиці” (112x74,5), радше, мали б заперечити таку ймовірність. Інша вціліла в церкві ікона на цю тему, про яку навів відомості Р. Біскупські, була на два сантиметри вищою. Очевидно, тогочасні передвітарні огорожі не знали такого взаємозв’язку, який наше сприйняття утвердило за звичною практикою багаторядного ансамблю XVII ст. з різьбленим обрамленням. Якщо “Нерукотворний образ” та, очевидно, зниклі “Покров” й “Успіння” вказують на другий ярус<sup>21</sup>, то в першому при східній стіні нави могли бути окремі не пов’язані єдиною конструкцією зображення. Вірогідніше, проти можливості храмового призначення вцілілого рихвалдського “Покрову” свідчить певна особливість формату основи. Практика малярських майстерень перемишльської школи послідовно акцентувала вертикалі — дошкам здебільшого надавали формату стоячого прямокутника. Очевидно, його диктував обмежений простір східної сторони нави, для якого вони насамперед призначалися. Серед найдавніших ікон він панував неподільно, виражаючись через підкреслено вертикальні пропорції. “Покров” пропонує рідкісний для спадщини малярства перемишльського кола XV ст. формат — наблизений до квадрату, з різницею розмірів між сторонами лише на 13,5 см. Цим основа виходить поза звичні співвідношення намісного ряду, що так само можна вважати істотним доказом окремого походження. Принаймні, окрім титулу, призначення для намісного ряду ніщо не доводить. Проти такої ймовірності свідчить й очевидне випередження “Покрову” “Богородицею” та “Нерукотворним образом”, зрештою, — його стилістична самотність серед пам’яток рихвалдського храму. Він далекий не тільки від обох раніших, але й згаданих сучасних “Розп’яття” та “Святого Миколи”.

Хоча ікона рихвалдської церкви першою з-поміж українських середньовічних “Покровів” впроваджена до наукового обігу уже зовсім вісім десятиліть тому, донедавна вона не привертала

<sup>21</sup> Доводиться визнати нез’ясованим первісне призначення згаданого “Розп’яття”. Р. Біскупський, навізуючи до знаної в Україні шойно від XVI ст. версії, гадав, що воно увічнювало передвітарну огорожу, приймаючи водночас можливу належність до циклу празників: *Biśkupski* 2000a. S. 16. Однак таку пропозицію не можна визнати доведеною. Українські “Розп’яття” XV–XVI століть цілком очевидно мали різні призначення. Для прикладу можна навести відмінні тлумачення новоопублікованого монументального о б - разу з церкви Різдва Богородиці у Ванівці (НМА). М. Гелитович, виходячи з розмірів, вбачала в ньому ікону, встановлену за престолом: *Гелитович*

2004. S. 67. Авторка не мотивувала своєї позиції, яка не видається прийнятною з огляду загальноприйнятої системи оздоблення вітаря. За престолом, тобто при східній стіні вітаря, мало знаходитись зображення Богородиці, нерідко — Волочення, на чому, як зазначалося, виразно акцентувала українська пізньосередньовічна практика. Р. Біскупський вбачав ванівське “Розп’яття” над жертвеником: *Biśkupski*. С. 95. Проте монументальна, майже двометрової висоти композиція не найкраще сприймається у вітарі невеликої дерев’яної церкви. Тому видається логічнішим вбачати тут відповідник знаних на українському ґрунті від другої половини XV ст. монументальних “Розп’яття” зі страстним діклом. Очевидно, в цій функції могли виступати й поодинокі менші за розмірами версії сцени, які досі сприймаються винятково елементами завершення ансамблю ікон передвітарної огорожі.



уваги як виняткова пам'ятка не лише для України. Після публікації 1929 р. у примітці тільки одним із доказів укорінення "в Галиції" "владіміро-суздальської" іконографії її побіжно згадала щойно Л. Міляєва (1965)<sup>22</sup>. Саме запропоноване твердження, безперечно, неприйнятне, оскільки композиція, як зазначалося, не так уже й нагадує "суздальську" схему, побудовану з використанням елементів незнаного поза цим єдиним випадком докладного ілюстрування влахернського видіння святого Андрія Юродивого. Зрештою, до наявних цілком конкретних свідчень спорідненості зі суздальським прикладом київська дослідниця у короткому висловлюванні не сягала. Попри розглянуті безперечні зв'язки з цією версією трактування теми, рихвальська композиція назагал виводиться від іншого кола взірців і включає чимало елементів як знаного за новгородською лінією ранішого, так і водночас багато пізнішого стосовно них походження. Пов'язаність із "суздальською" схемою визначив практично не нотований донедавна поза ними обома мотив влахернської ротонди, до якої Л. Міляєва, правда, не відкликала. Додатково можна вказати присутність святого Романа Сладкопівця. Певну дальшу подібність ніби мали виявляти також поодинокі зображення Богородиці на тлі храму, уособленого ківорієм. Проте насправді гадана спільність визначена винятково дальшими й зовсім зовнішніми виявами, а сама ця схема має інший та значно новіший родовід (див. далі).

Після Л. Міляєвої, оглядаючи доробок майстрів релігійного малярства "на північній стороні Карпат", за І. Свенціцьким ікону відзначила й репродукувала Р. Гжондзеля<sup>23</sup>. Не вдаючись до проблеми походження та поширення іконографії, вона підкреслила унікальність теми Покрову для спадщини малярства регіону відповідного часу. Акцентуючи на багаточисленності церков такого посвячення, авторка потрактувала цей рідкісний приклад конкретним свідченням активнішого опрацювання теми. Долучений коментар відзначив лише зв'язок із влахернським культом богородичних реліквій та видінням святого Андрія Юродивого. При викладі самого видіння – всупереч текстам Життя святого та Прологу – стверджено, що Богородиця йшла з мафорієм у руках від царських врат. Не відповідає реаліям зображення також її відзначення "na tle przegrody oltarzowej w formie rełnej ścianu", що відсилає до одного з мало знаних варіантів організації інтер'єру храму в практиці українського церковного будівництва. Насправді відтворена "стіна" займає лишень бокові прясла аркади, тому її не можна ототожнювати зі зноюю й за нечисленними прикладами українського походження суцільною мурованою передвітарною огорожею<sup>24</sup>. Верх із дахом середнього прясла переконую-

<sup>22</sup> Міляєва 1965. С. 253, прим. 7.

<sup>23</sup> *Grządziela* 1994. S. 238. Il. 8.

<sup>24</sup> Найраніший із них зберігся у збудованій в другій половині XIV ст. церкві Перенесення мощів святого Миколи у Збручанському на Тернопільщині. Про неї див.: Дубик. С. 6. Близько початку XVI ст. при перебу-

дові вона з'явилася також в інтер'єрі давнішої церкви святого Онуфрія у Посаді Риботицькій: *Bejersdorf*. S. 6. Зрештою, зана вона й у дерев'яному будівництві. Останнє у літературі досі навіть не відзначене, хоча має приклади від найдавніших храмів, перелік яких розпочинає церква Собору архангела Михаїла (1598) у Волі Васоській поблизу Жовкви на Львівщині.

ють, що Богородиця насправді перебуває не в інтер'єрі, а, як і в найдавнішій "суздальській" іконі, — назовні й тлом для постаті так само слугує ротонда. Не зовсім коректним є також твердження про вміщення святого Андрія з учнем "wśród (sic!) tłumu postaci w bizantyjskich strojach i diademach na głowach". Обоє знаходяться не серед "натовпу", а зовсім окремо від інших персонажів переднього плану, праворуч. Кількість присутніх, чітко розділених на три відособлених групи, також не відповідає звичному значенню поняття "tłumu". Зрештою, саме окреслення "натовпу" неминуче передбачає щонайменше елемент безликоності, тому, очевидно, теж невідповідне. Головні особи якнайвиразніше вказують на цілком конкретний та історичний склад групи, визначений загальновідомою літературною першоосновою Прологу редакції Пахомія Сербя. Потребує уточнення також використання окреслення "діадема", тобто, інакше кажучи, — корона. Як і належить, насправді корони прислуговують лише намальованій на чолі лівої групи імператорській парі (частина зображення втрачена). Накриття голів співаків навколо амвону так називати, звичайно, не варто. Так само вимагає уточнення й останнє твердження польської дослідниці щодо пізнішого поширення іконографії Покрову "на Прикарпатті" не так в намісних рядах, а нібито насамперед у складі циклу великих празників. Аналіз збережених пам'яток показує, що в циклах великих празників місцевого малярства тема Покрову посіла помітне місце лише у XVIII ст.<sup>25</sup> коли релігійна мистецька культура цих теренів переживала все ще дуже мало досліджені за їхніми найширшими виявами радикальні внутрішні зміни. Тому це явище, звичайно, ніяк не може бути показовим для того часу, про який йдеться у тексті польської авторки. Іконографія зазначеного ряду усталася набагато раніше, ще у Візантії після іконоборчого періоду, була канонічною<sup>26</sup> і визначалася календарним циклом церковного року. Як показало новіше дослідження, у творчості майстрів Перемишля (оскільки з інших регіонів тогочасні приклади досі майже не відомі<sup>27</sup>) упродовж XVI ст. склад празників зазнав певних змін і розширився, проте тематичне поповнення відбувалося через додання сюжетів пасхального циклу<sup>28</sup>. На такому тлі включення Покрову до відповідного ряду не може не видатися несподіваним, однак залишається нез'ясованим.

<sup>25</sup> Покров виступає серед празників щойно в ансамблях перемишльського кола провінційних майстрів від кінця XVII ст. На жаль, це цікаве й своєрідне з огляду іконографії явище не потрапило в поле зору дослідників — до наукового обігу досі впроваджено лише поодинокі такі зразки: *Kłosińska* 1973. Nr 35; *Kлік* 2000a. II. 2; *Павличко* 2005. С. 46—49.

<sup>26</sup> Про іконографію празників в українському малярстві див.: *Janocha*. На українському матеріалі XVI ст. тему коротко розглянула: *Гелитович* 2001a. С. 94—100. Зазначена монографія кс.М. Янохи трактує лише сюжети дванадцяти головних свят

церковного року; про Покров згадано тільки коротко: *Janocha*. S. 124.

<sup>27</sup> Поодинокі ікони збереглися також на Закарпатті в церквах святого Миколи у Сваляві та святого Миколи (горіщій) у Середньому Водяному, проте до наукового обігу їх не впроваджено. На Волині як уже звичний цикл вперше відзначено у заповіті Василя Загоровського 1577 р.: *Архів* 1859. С. 79; *Archiwum*. S. 77. Оригінальних середньовічних зразків тут не збереглося.

<sup>28</sup> *Гелитович* 2001a. С. 96. Покров не мав шансів потрапити до великих празників, оскільки, попри розбудований культ в Україні, він так і не увійшов до головних свят церковного року. Українська Церква послідовно берегла східнохристиянський канон, згідно з яким до урочистих належать виятково головні давні свята загальнохристиянської традиції.

Як продовження української іконографії традиції старокіївської "Богородиці Пирогощої" пам'ятку коротко відзначив автор цих рядків<sup>29</sup>. Р. Біскупські звернувся до неї через спільне походження при дослідженні рихвалдського "Розп'яття", знову репродукувавши за І. Свенціцьким<sup>30</sup>. Далі "Покров" ще раз вказано й відтворено з огляду на переказ "Богородиці Пирогощої"<sup>31</sup> та побіжно згадано в короткому перегляді ранньої української іконографії теми<sup>32</sup>. В. Пуцко не подав його і в декількох спеціальних оглядах середньовічного доробку Покрову<sup>33</sup>. Лише одна з новіших його статей врешті врахувала давно опубліковану пам'ятку, яка останнім часом досить активно фігурувала в українській літературі. Проте калузький автор запропонував своєрідний погляд на неї через... московські напрацювання щойно другої половини XV ст. Відкликаючись до поширеної тоді справді винятково московської теми Богородиці Заступниці боголюбського зразка з припадаючими до Неї, він зазначив: "Очевидно, до цього ж явища має безпосереднє відношення композиція храмової ікони з церкви в Рихвалді з другої половини XV ст. Щоправда, тут наявна розвинена схема, навіть більш ускладнена, ніж відомої ікони з с. Річиця на Волині, близько 1500 р., де ще досить архаїзмів і давніх побутових деталей"<sup>34</sup>. Інших особливостей укладу автор не врахував і не пояснив твердження про "ускладненість" стосовно волинської ікони, на її тлі – вочевидь переповненої фігурами та елементами архітектури. А при лаконізмі висловлювань не вдається з'ясувати до чого власне скерована така пропозиція.

М. Гелитович, публікуючи новий "Покров" кінця XVI ст., відзначила, що рихвалдський образ "причисляють до великої групи ікон початку XVI ст., яку умовно окреслила "колом майстра Моління з чином з церкви св. Параскеви у Дальовій"<sup>35</sup>. Далі наведено короткий опис: "на іконі з Рихвалду дія відбувається на тлі храму з виразно двоярусною композицією. Вівтарна перегородка має вигляд потрійної аркади. Богоматір тут сама тримає перед собою на рівні пояса омофор, схиливши голову вліво. Їй адорують дві групи святих та ангелів, що представляють небесну церкву. У нижній частині – численна юрба, згуртована по обидві сторони амвону, на якому стоїть Роман Сладкопівець з розгорнутим сувоєм; зліва на першому плані – святителі, цар, цариця, священнослужителі, праворуч – Андрій Юродивий з Єпіфанієм. Усі постаті нижнього ярусу подані зменшеними по відношенні до фігур верхньої частини, чим наголошується важливість цього дійства"<sup>36</sup>. Наведений опис не позбавлений некоректних формулювань, поставлених через поверхове сприйняття самого об'єкту. До них належать висловлювання щодо передвівтарної огорожі як потрійної аркади, "юрби",

<sup>29</sup> *Александрович* 1995а. С. 9.

<sup>30</sup> *Biskupski* 2000а. П. 20.

<sup>31</sup> *Александрович* 1999. С. 62 (іл.), 65 (приміт. 40). Пор. також: *Александрович* 2001в. С. 21.

<sup>32</sup> *Александрович* 1999а. С. 34, 95 (іл.).

<sup>33</sup> *Пуцко* 1994. С. 30–37; *Пуцко* 1997. С. 81–97; *Пуцко* 2002а. С. 35–39.

<sup>34</sup> *Пуцко* 2006. С. 168.

<sup>35</sup> *Гелитович* 2003а. С. 39.

<sup>36</sup> Там само. С. 40 (збережено авторський правопис).

"святителів" та "священнослужителів" у лівій групі, де насправді подано лише одну духовну особу, твердження про "дійство". Несподіваним видається також окреслення постатей верхнього ярусу як представників Небесної Церкви.

Р. Косів, пропонуючи огляд зображення Богородиці в західно-українських іконах Покрову, наголосила незвичність "типу". Не розкриваючи, самого явища, вона ствердила ніби "така постава Марії нав'язана західними взірцями"<sup>37</sup>. При цьому водночас відзначено й інспірацію візантійською іконографією Агіосорітісси. Дослідниця вказала також на несподівану білу – замість традиційно пурпурової – тканину в руках Богородиці<sup>38</sup>, так само не шукаючи пояснень. Далі М. Гелитович репродукувала "Покров" у кольорі після розкриття, додавши короткий коментар<sup>39</sup> з ширшим колом пам'яток, до якого він мав належати<sup>40</sup>. Проте до цього варто вдатися при розгляді проблеми авторства, оскільки пропонуване зіставлення зроблено найперше саме з таким наміром. Постаті на хмарах авторка тепер потрактувала за "дві групи святих з ангелами", а перераховуючи персонажів позему, описала святого Романа Сладкопівця "з благословляючим (sic!) жестом правиці... в оточенні дияконів, царя цариці, жінок, духовних осіб в круглих мітрах зліва та конусоподібних шапках справа"<sup>41</sup>. "Духовні особи", ідентичні зі згаданими на самому початку переліку "дияконами", оскільки інших кандидатів назагал скромно, поза найближчим оточенням амвону, заповнений позем не пропонує. "Святителя" – сусіда "царя і цариці" – так само обійдено увагою. Поданий у каталозі перелік літератури пропустив ряд різночасових публікацій. Насамперед немає наступної після І. Свенціцького згадки Л. Міляєвої, хоча, описуючи ікону, авторка відкликала до статті своєї київської попередниці. Так само опущено відзначення та репродукування в огляді Р. Гжондзелі. М. Гелитович залишилися невідомими й декілька публікацій автора цих рядків, перша з яких датується ще 1999 р., втім єдина досі окрема невелика стаття (див. далі).

Л. Скоп побіжно згадав ікону як пам'ятку XV ст.<sup>42</sup>, а в підписі до ілюстрації – навіть початку (!) цього століття<sup>43</sup>. Короткий опис "Покрову" рихвадської церкви подав патріарх Димитрій. Він наголосив на подібності композиційної схеми до новгородського зразка з тією істотною відмінністю, що центральне прясло аркади заступив, за його словами, "вигляд церковної апсиди з банею (sic!) ніби ззовні". У трактуванні постаті Богородиці відзначено важливе з огляду іконографії звернення фігури вліво й нахил голови, у руках – "єпископський омофор", на завершення окреслений як "рушник-омофор" (sic!). "Багатий" одяг персонажів навколо амвону визнано свідченням про "знатних осіб". Нав'язуючи до видіння святого Андрія Юродивого, автор, всупереч вимові його Життя, потрактував постаті на хмарах із ангелами як святих супроводу Богородиці й відповідно крайніх юнаків, за новгородською нормою, – мучеників Георгія і Димитрія. Назагал ці

<sup>37</sup> Косів. С. 43.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Гелитович 2004. № 9. С. 72–73.

234 Пор.: *Giemza* 2006. II. 65.

<sup>40</sup> Гелитович 2004. С. 59, 73.

<sup>41</sup> Там само. С. 72–73.

<sup>42</sup> Скоп 2004. С. 192.

<sup>43</sup> Там само. С. 193. Іл. 124.

висловлювання продовжили погляд на іконографію через відображення влахернського видіння. Оскільки описи об'явлення називали ще й інших персонажів, їхню відсутність сприйнято доказом використання "неоформленої найповнішої версії" схеми<sup>44</sup>. Р. Біскупські бачив у "Покрові" патрональний образ, віднісши його до доробку окремого майстра<sup>45</sup>, й ще раз відтворив за І. Свенціцьким, дагуювши другою половиною XV ст.<sup>46</sup> Найновішу кольорову репродукцію ікони як пам'ятки кінця XV — першої половини XVI ст. (sic!) без коментарів вмістив ювілейний альбом Національного музею у Львові<sup>47</sup>.

Перелічена література засвідчує поступове, однак і надалі скромне у виявах та — тим більше — конкретних наукових результатах зростання інтересу до аналізованої пам'ятки. Дотеперішні звернення до неї, як правило, не виходили поза жанр побіжних, принагідних і не завжди достатньо "проникливих" — щодо опанування реалій та особливостей — нотаток. Показовою є відзначена незрозуміла відсутність бодай згадки про рихвалдський образ навіть на сторінках декількох загальних оглядів найдавніших ікон Покрову Богородиці, які з апропонував В. Пуцко. Тому унікальні відомості до історії іконографії, що їх зберіг і передає цей рідкісний зразок, не використано — з усіма наслідками для інтерпретації самої традиції. Ікона, як побачимо, має основоположне значення при відтворенні процесу еволюції теми. Вона донесла винятково важливі матеріали для осмислення того етапу побутування "Покрову", оригінальних слідів якого на українському ґрунті не збереглося. Водночас окремі публікації ще раз засвідчили очевидний брак глибокого вивчення проблематики самої ікони та ідеї загалом, якнайширшого богородичного контексту, показавши нерідко навіть елементарні помилки в підходах до трактування цілості та поодиноких деталей.

Найновіша література виразно стверджує активізацію інтересу до образу рихвалдської церкви, який сприймається важливим об'єктом української пізньосередньовічної спадщини Покрову. А в такому ширшому й водночас — глибокому значенні виняткової ланки еволюції традиції досі його фактично не те що не сприйнято, але ще й навіть не відкрито.

Своєрідна позиція образу на належному ширшому тлі постала лише з відтворенням за гравюрою київського "Анфологіону" 1619 р. та пам'ятками відповідного зразка одного з аспектів київської іконографії періоду пізнього Середньовіччя<sup>48</sup> й коротким аналізом теми Покрову серед доробку майстрів пізньосередньовічного малярства Перемишльської єпархії<sup>49</sup>. Саме тут вперше запропоновано докладніший огляд усієї сукупності своєрідних реалій ікони. Зокрема, привернуто увагу до традиції XIII ст. в аркаді, наголошено на наявності влахернської ротонди в середньому пряслі, відзначено відкликання до схеми "Богородиці Пирогощої" в рисунку центральної постаті, джерелом апостолів з ангелами на хмарах подано уклад Успіння, підкреслено

<sup>44</sup> *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 401–402.

<sup>45</sup> *Biskupski* 2000a. S. 35.

<sup>46</sup> *Ibid.* S. 36. Il. 28.

<sup>47</sup> Національний музей. С. 28. Іл. 10 ("Покров" готувала М. Гелгтович).

<sup>48</sup> *Александрович* 2003г. С. 8. 9–10. 11.

<sup>49</sup> *Aleksandrowycz* 2004a. S. 124–126.

взорування групи імператора з патріархом на тексті доповнення Пахомія Серба до Прологу. На тлі перелічених доказів звернення до найдавніших пластів традиції ікону охарактеризовано також безперечним відкликанням до київських взірців. У такому ж контексті її розглянуто і в дещо ранішій невеликій спеціальній статті<sup>50</sup>.

Докладніше опрацювання рихвалдського образу переконує, що в ньому до нас дійшов не просто рідкісний приклад релігійного малярства свого часу. Як уже йшлося, він водночас є унікальним свідченням про той раніший етап розвитку іконографії на західноукраїнському (й не лише західноукраїнському) ґрунті, оригінальні зразки якого нині недоступні, та важливі зміни в трактуванні теми того конкретного історичного періоду, що йому належить сам образ. Зовсім переочена донедавна ікона виявляється одним з рідкісних винятково цінним джерелом для послідовного відтворення якнайширшого процесу еволюції сюжету впродовж декількох століть, відзначених розробленням та утвердженням цього рідкісного явища східнохристиянської релігійної мистецької культури.

Іконографічно рихвалдський "Покров", як уже наголошувалося, виразно пов'язаний з варіантом, досі найкраще знаним за зразками новгородської школи російського малярства. Для російської літератури зазначена версія тому й є новгородською, хоча з походження насправді (на ширшому фактичному матеріалі це показано вище) виявляється київською. Проте, навіть не беручи до уваги історичного київського родоводу, "новгородське" визначення цілком очевидно може стосуватися лише новгородського доробку (та й то, звичайно, за належного наголошення його київських першоджерел). Залучати термін до української малярської спадщини, звичайно, немає підстав. Рихвалдська ікона неспростовно доводить, що схема ніяк не може бути новгородською, не склалася у тамтешньому середовищі, що далі обґрунтовують й інші західноукраїнські відтворення того ж зразка.

Прикметний мотив аркади, безперечно, заснований на спільному з "новгородською" лінією колі джерел. Проте щодо цього одинока перемишльська пам'ятка та znana нині за більшою кількістю реплік "новгородська" версія не лише виводяться від єдиного взірця. Появу аркади, загалом найважливіших складових цієї розбудованої композиції, як показано вище, варто датувати зойно, мабуть, другою половиною XIII ст. Це не лише дає підстави вважати, що мотив аркади так само виводиться з мистецької культури XIII ст., відображає окремі особливості її місцевого напрямку. Варто йти далі, закладаючи навіть конкретний спільний зразок, оскільки на етапі становлення схеми вона, природно, не могла ширше функціонувати. Зіставлений зі згаданою зовсім відмінною версією найдавнішого західноукраїнського "Покрову", протограф якого постав так само не раніше середини XIII ст., цей висновок вказує на активне розроблення теми упродовж другої половини зазначеного століття. Такий здогад зі свого боку здатна підтвер-

дити не znana нині за конкретними прикладами волинська лінія іконографії часів князя Володимира Васильковича й так само вже недоступні вірогідні синхронні явища мистецької культури перемишльського кола середовища князя Льва Даниловича.

Проте, відновлюючи наявність сприйнятого насамперед за новгородською спадщиною мотиву аркади, не можна не відзначити, що в рихвальському образі його потрактовано інакше. Як наголосив щойно патріарх Димитрій, тут відтворено лише два крайні елементи потрійної структури. Окрім того, природно дано її оновлений варіант із конкретними формами актуальної мистецької практики. Це, безперечно, доказ складнішої долі зазначеного мотиву в Україні — загалом його активнішого переосмислення новішою мистецькою культурою київського родоу. Уже відзначалося, що на відміну від класичної "новгородської" схеми, західноукраїнська ікона пропонує декоративно вирішені арки, які втратили ознаки реальної архітектурної конструкції найдавнішого зразка й обрамляють лише бокові частини структури. Така версія могла вказувати на пізнє походження використаного вирішення, також підтверджуючи висновок про його ранню історію в західноукраїнському малярстві. Однак наголошена особливість має конкретнішу вимову й однозначно глибший сенс. До такого висновку провадить докладніший аналіз поодиноких деталей.

Центральне "розірване" прясло аркади включає знаний за іконографією перемишльської школи українського малярства XV—XVI століть храм-ротонду, властиво, — лише наву<sup>51</sup> такої святині, без притаманних західноукраїнській інтерпретації вівтаря та вежі<sup>52</sup>. Тому

<sup>51</sup> Твердження, про "вигляд церковної апсиди з банею ніби ззовні, а не зсередни церкви" не відповідає дійсності: *Патріарх Димитрій (Ярема)*, С. 401. Воно засноване, очевидно, на зображенні апсиди в складній архітектурній композиції ікони річицької церкви та знаної новгородської таблички, яке не має нічого спільного із застосованою формулою. Автор не зауважив очевидної невідповідності зображення іконографії апсид. Зрештою, можливість такого трактування категорично заперечує не врахована найдавніша ікона, збережена в Суздалі, що, як зазначалося, доводить конкретний родовід та зміст використаного мотиву.

<sup>52</sup> Найхарактерніший приклад такого храму дають сцени історичного циклу згаданого наконечненського "Святого Миколи" (НМА, репродукції див.: *Свенціцький* 1928. Іл. 105; *Свенціцький-Святицький*. Табл. 90, № 139; *Maszczyk*. S. 94, 99, 100, 102, 104. П. 17; *Александрович* 2001г. С. 159) та його численні пізніші репліки починаючи від повторення наконечненського прототипу в образі з церкви Різдва Богородиці в Коросному (НМА, репродукована: *Сидор* 1999а. С. 39; *Александрович* 2001г. С. 161), який на-

лежить майстрові панишівської "Похвали Богородиці". Опрацювання цих ікон привело до висновку, що вони, правдоподібно, повторюють первісний храмовий образ XIII ст. перемишльської ротонди святого Миколи і в поодиноких сценах історичного циклу, вірогідно, можуть нав'язувати до форм цього храму: там само. С. 156—181. Принаймні, наявний в українських пам'ятках цього зразка мотив ротонди для східнохристиянської мистецької спадщини є унікальним. Матеріал для цього давала сама дійсність, оскільки храми-ротонди набули досить значного поширення у будівництві князівських часів. Звід пам'яток див.: *Діба* 2005. Окрім Василівської ротонди у Володимирі (про неї див.: там само. С. 53), жоден зі зразків зазначеного варіанту храму не зберігся, хоч у перебудованому вигляді як вівтарі церков існують ротонда Святої Трійці в Нижанковичах поблизу Перемишля на Львівщині (про неї див.: *Діба* 2001. С. 265—274; *Діба* 2005. С. 41—46) та Святої Трійці в Черняхівцях на Тернопільщині (про неї див.: *Діба* 2001. С. 248—264; *Діба* 2005. С. 85—86). З-поміж запропонованих досі реконструкцій — церква пророка Іллі в Галичі (*Діба, Петрик*. С. 15—26; *Діба* 2005. С. 89—91), ротонда святого Миколи в Перемишлі (*Діба* 2002. С. 66—79; *Діба* 2005. С. 99—100) та ротонда архангела Михаїла у Володимирі (*Діба* 2002а. С. 60—64; *Діба* 2005. С. 74—75). Окремі з них функціонували досить довго. Так, наприклад, Михайлівська ротонда у Володимирі відновлена як діюча церква ще 1715 р. (Сюкчилюс 2008. С. 55), а ротонда пророка Іллі в Галичі — ще на другу половину XVIII ст. (Вуйцик 1999. С. 47—48).

зображена ротонда, попри її конкретне значення, докладніше розкрите при опрацюванні "суздальського" варіанту композиції, важлива також як об'єкт іконографії перемишльського малярства, що підтверджують і розшукані аналогії самих форм серед доробку його майстрів. Відтворення варіанту храму, після XIII ст. зниклого з будівельної практики, служить відкликанням до ранніх взірців. Хоча завершення – широка баня з маківкою на низькому світловому



"Покров Богородиці". Фрагмент.

барабані – нагадує накриття ротонди згаданих перемишльських ікон святого Миколи, конкретне трактування даху цілком відмінне. Пошуки аналогів привели до клейм збережених на території Словаччини перемишльських ікон першої половини XVI ст. "Архангел Михаїл з історією" – храмової церкви в Улицькому Кривому<sup>53</sup> та з церкви святого Дмитрія у Рівному (Бардиїв, Шаришський музей)<sup>54</sup>. Як переконує аналіз стилістичних особливостей, вони, очевидно, продовжують традицію рихвалдського майстра чи навіть здатні відтворювати його образ або спільний прототип<sup>55</sup>.

На таку вірогідність вказує також подібність рисунку декоративних елементів обрамлення "печі" в клеймі тієї ж уліцької ікони "Три отроки у печі" з аркадою аналізованої пам'ятки. Проте ця аналогія дає насамперед приклад ширшої активності все ще не ідентифікованого анонімного майстра перемишльського кола<sup>56</sup>. Опущення інших конкретних елементів, властивих як самій архітектурі, так і перемишльській іконографії, попри відзначені зв'язки, вказує на інший родовід ротонди. До конкретного джерела підводить аналогічний мотив одинокі круглої будівлі без супровідних архітектурних елементів найдавнішої ікони суздальського походження. Намальована ротонда, за наявними матеріалами, відтворює каплицю мафорію Богородиці при влахернській монастирській базиліці в Константинополі, внаслідок цього ніби наділену її присутністю, що передано переконливо й винятково реалі-

<sup>53</sup> Tkáč. S. 100.

<sup>54</sup> Grešlik. Nr 9.

<sup>55</sup> У цьому немає нічого несподіваного, оскільки ця частина території нинішньої Словаччини підпорядковувалася перемишльським владикам й найдавніші ікони Словаччини не лише тяжіють до перемишльської школи українського релігійного малярства, але й здебільшого належать до її спадщини. Найкрасномовнішим доказом цього є ідентифікація "Страшного суду"

перемишльського маляра середини XVI ст. Олексія Горшківича з церкви Перенесення мощів святого Миколи в селі Руска Бистра (Свидник, Музей української культури); Гелитович 1999б. С. 321 – 327; Александрович 2001е. С. 107. Перемишльську традицію повторює й іконографія житійних ікон святого Миколи з теренів Словаччини: Александрович 2001г. С. 105 (іл.), 107. Відповідні приклади, звичайно, не обмежуються нею, однак перемишльський аспект зв'язків найдавнішого релігійного малярства Словаччини досі не опрацьований, хоча зарисовується винятково цікавою темою.



стично. Звідси й рихвадська композиція теж включає "переосмислену" каплицю, долучаючи до загальної схеми вимовний історичний аспект шанування Богородиці через Її реліквії. Відтворена окремими іконами Покрову за суздальською версією тканина в руках Богородиці могла постати саме як символічна ілюстрація Її "присутності" у з а з -наченій ротонді завдяки мафорієві (див. вище). Вона мовби віддавала мафорій, що неминуче викликає алюзію зі званою історичною сце-

ною передачі поясу апостолові Фомі при Вознесінні. Водночас застосоване вирішення слугувало ще й ніби прямою ілюстрацією влахернського видіння святого Андрія Юродивого. Правдоподібно, ця деталь є доказом неодноразово підкресленого в інших контекстах відображення влахернського культу мафорію Богородиці. Для духовної культури православного Сходу таке трактування було звичним. Аргументом може послужити наведене за розповіддю Києво-Печерського патерика звернення Богородиці до майстрів, яким Вона наказала збудувати монастирську церкву на свою честь з наголошенням наміру самій у ній жити<sup>57</sup>, — парадраз скерованих до Мойсея слів Яхве при настановах щодо влаштування старозавітного храму (див. вище). Зрештою, влахернський культ мав несподівану навіть не

зауважену досі зовсім таємничу київську паралель — згадані богородичні реліквії, зафіксовані на початку XV ст. в скарбниці Софійського собору. За свідченням холмського уніатського єпископа Я. Суші, великий князь литовський Вітовт, звинувачуючи київського митрополита грека Фотія у розграбуванні соборних скарбів, закидав йому вилучення також "Marram, Scutellas, sandalia Matris Virginis"<sup>58</sup>. Однак це повідомлення у літературі досі не зауважене й відповідний перелік знаний з викладу церковного історика XVIII ст. Ігнатія Кульчинського, де поданий у такій версії: "sceptrum Sanctae Deiparae, chlamyda ac sandalia eiusdem"<sup>59</sup>, тобто, зокрема, — мафорію Богородиці. Що конкретно може стояти за цією унікальною згадкою — залишається тає-



"Архангел Михаїл з історією". Фрагмент.

<sup>56</sup> Остання спроба окреслення кола аналогів рихвадського образу (Гелитович 2004. С. 59, 73) надто широка за підходом й не виявляє конкретної індивідуальності її майстра (див. далі).

<sup>57</sup> Абрамович 1931. С. 9.

<sup>58</sup> Susza. P. 22.

<sup>59</sup> Kulczyński. P. 46. Крім наведеної стосовно пізньої, в латинському перекладі версії василіяського ченця, перелік софійських реліквій знаний також у публікації XIX ст. за втраченим рукописом XVI ст., однак його текст пошкоджений і в наявному викладі навіть не завжди зрозумілий; згадки про мафорій він не подає: Акты, С. 36.

мницею, проте вона, безумовно, зберігає не вловлений дотепер важливий аспект київського шанування Богородиці. Звідси акцентування мафорію для української традиції, принаймні на певному етапі її еволюції, здатне мати ще й додаткові елементи історичного київського родоводу. Саме такі джерела, як показано вище, варто вбачати і за одинокою під оглядом реалізованої схеми серед доробку місцевих шкіл російського малярства суздальського іконою. Рихвалдський образ, уже



*"Покров Богородиці" з церкви в Черемошні.*

зазначалося, доводить обізнаність і на західноукраїнському ґрунті з укладом, знаним новітній російській традиції як "суздальський". Ці міркування, правдоподібно, з'ясовують не лише родовід збереженої пізнішими українськими зразками версії із тканиною у руках Богородиці, але також її конкретний зміст. Приклади дають, зокрема, львівські ікони початку XVII ст. майстерні ансамблю передвітарної огорожі П'ятницької церкви — зазначені не зафіксованого походження з приватної збірки та дещо молодша аналогія у "Покрові Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими" з церкви Іоана Предтечі в Черемошні<sup>60</sup>, пізніша достатньо провінційна їх репліка з церкви архангела Михаїла в Соловій (обидві — НМА)<sup>61</sup>.

Є підстави закладати ширше побутування на перемишльському ґрунті й мотиву влахернської ротонди. На нього вказує насамперед монументальна будівля

аналогічних форм під червоним дахом, що заповнює праве прясло згаданої ікони з церкви у Сяночку — ще одна аналогія до домінуючого елемента старшого суздальського "Покрову". Окремо стоячу ротонду рихвалдського зразка (про нього див. далі), до якої обабіч "доставлено" ніби позаду два симетричних об'єми, увінчаних верхами, нагадує, як зазначалося, також центральну частину тридільного храму ікони з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Корчині. Коли майстри початку XVII ст. ще об'єктивно відкликаються до попередньої епохи, то значно пізніший корчинський образ доводить побутування поодиноких елементів давньої іконографії і при зламі XVII—XVIII століть. Він зайвий раз наголошує на необхід-

<sup>60</sup> Александрович 2004б. С. 212.

<sup>61</sup> Павличко 2006. С. 172–175.

ності систематичного вивчення навіть зовсім пізньої спадщини, нерідко так само здатної зберігати достатньо давні пласти напрацювань.

Віднайшлися підстави для розмови про ширше побутування мотиву влахернської ротонди й у новішому київському мистецтві. Ними є сліди його відображення, збережені ще навіть новою мистецькою культурою XVII ст. Конкретний приклад донесла гравюра знаного львівського та київського майстра середини XVII ст. Іллі "Успіння"<sup>62</sup>. Тут зліва від Христа поряд із будівлями умовного (і зовсім провінційного) "іконописного" зразка з'являється незнана в цьому сюжеті<sup>63</sup> висока увінчана круглою банею ротонда. Хоча її власні конкретні форми інакші, ніж перелічених раніших, не підлягає сумніву, що одинокий "реальний" елемент поміж виразно абстрактним набором архітектурних мотивів нав'язує саме до влахернської ротонди мафорію Богородиці й дає найістотніший, тепер уже прямий доказ її поширення у київському середовищі. Пізній з походження гравюра явно відкликається до давнішого оригіналу. Далі побачимо: це одна з особливостей ранньої київської графіки й "Успіння" майстра Іллі — найомодніший приклад такого прикметного для середовища підходу.

На активніше використання іконографії влахернського архітектурного ансамблю вказує так само "Стрітєння" циклу великих празників кінця XVI ст. церкви Зішестя Святого Духа в Потеличі (НМА). Його фігури вміщені на тлі комплексу споруд, складеного з базилики, до якої праворуч примикає монументальна домінуюча в композиції ротонда<sup>64</sup>. Аналогічний уклад має також празникова сцена з Троїцької церкви у Потеличі (НМА)<sup>65</sup>.

Проте наголошуючи на включенні до рихвалдської ікони влахернської ротонди, не можна не відзначити, що самій будівлі надано вигляду, відмінного від "суздальського" влахернського комплексу давньої константинопольської іконографії. Це стосується не лише конкретних архітектурних мотивів, але й місця споруди в композиції. Від "суздальської" влахернської ротонди, відтвореної у достатньо реальній, попри очевидну стилізацію, структурі монастирського ансамблю, залишилася тільки ніби ідея такої споруди, потрактованої доволі вільно стосовно історичного першозразка, достатньо "декоративізованої". Варто лишень придивитися до непомірно видовжених пропорцій чи того, як передано покрівлю. Водночас не позбавлені монументальності архітектурні форми співвідносяться з послідовно зарисованою зіставленням поодиноких пам'яток тенденцією до опрацювання величній версії укладу. Заснований ще значною мірою на відкликанні до давніших зразків — насамперед при вирішенні фігур — рихвалдський образ лише зазначив цей шлях. Тому схема пропонує новаторський підхід, що веде до наступного етапу її функціонування. Остаточну реалізацію такого вирішення

<sup>62</sup> Псалтир (на звороті титульного аркуша) (Запаско, Ісаєвич 1981, № 324). Вдруге дошку використано: Могила, Козловський (на звороті титульного аркуша) (Запаско, Ісаєвич 1981, № 334).

<sup>63</sup> Огляд української та білоруської

іконографії див.: *Janocha*. S. 433–451. Про візантійську іконографію Успіння див.: *Kreid-Papadopoulos*. S. 136–182.

<sup>64</sup> Репродуковане: *Гельшович* 1994. С. 68. У композиції цього зразка ротонда ніби заступає звичний для Стрітєння ківорій.

<sup>65</sup> Див.: *Гельшович* 2004. С. 221.

приніс актуальний київський досвід другої половини XV ст., найяскравіший приклад якого зберегла ікона церкви в Річиці.

Варто зупинитися також на прикметному трактуванні стін ротонди та полів сусідніх прясел притаманною ширшому колу перемишльських пам'яток другої половини XV ст. своєрідною "мармурованою" поверхнею. Конкретні приклади дає насамперед група ікон, об'єднаних навколо найдавнішої званої з-поміж них — "Святого Георгія зм'єборця" з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (НХМ України)<sup>66</sup>. Показово, що так само, як стіни ротонди, рихвалдський майстер заповнив і прясла обох симетричних аркад. Це могло б усунути заперечення Р. Гжондзела про "суцільну стіну", проте польська авторка навряд чи знала оригінал й, очевидно, користувалася скромною репродукцією з альбому І. Свенціцького, тому її окресленню не випадає надавати більшої ваги. Застосований спосіб оздоблення стін разом з іншими особливостями вводить рихвалдський образ до досить вузького кола пам'яток перемишльської школи. Усі вони належать до найважливіших позицій доробку митців другої половини XV ст., поміж якими вирізняється насамперед автор здвиженського "Святого Георгія".

Виразно актуалізований стосовно практикованих релігійним малярством другої половини XV ст. архітектурних форм вигляд ротонди вказує на певну історію такого зображення на місцевому ґрунті та безперечно наявність інших, уже втрачених "проміжних" ланок, уявлення про які вдається формувати хіба через зіставлення із давнішими зразками. На тлі "новгородської" схеми з аркадою він підказує датування такої реалізації XIV ст., водночас зі свого боку дозволяючи вбачати в ротонді елемент, поширений тоді у київському середовищі. Поєднані мотиви аркади та ротонди самостійні за родоводом й виводяться від двох різночасових схем символічного та історичного, як переконує давніша суздальська ікона, змісту, що на етапі утвердження іконографії, правдоподібно, прямо між собою не перекликалися. Коли першу з них за мотивом аркади вдається віднести ще до XIII ст., то другу, що вже зазначалося, не випадає визнавати старшою від XIV ст. Рихвалдську композицію є усі підстави сприймати переказом давніших самостійних схем, поширених і на західноукраїнських землях на попередніх стадіях еволюції місцевої культури. Безперечно репродукційний почерк анонімного автора не дозволяє вважати саме його творцем синтезу, а вказує на наслідування ранішого протографу. Звідси само собою постає питання про час складення такого поєднання. Хоча немає підстав відкидати ймовірність того, що воно мало статися ще в XIV ст., такий захід міг тоді стосуватися лише архітектурного гла. Склад персонажів неспростовно доводить походження остаточного укладу тільки з останньої третини XV ст. Вирішальним аргументом є присутність групи імператора та патріарха, щойно тоді введених до літературної версії Покрову.

Проте дослідження найдавнішої іконографії зобов'язує насамперед наголосити на іншому. Розглянуті приклади доводять появу в Україні не пізніше другої половини XIV ст. на доповнення до розроблених зусиллями митців попереднього століття пропозицій найдавнішої західноукраїнської ікони та "новгородського" зразка ще однієї досить відмінної за конкретним вирішенням схеми, званої дотепер під назвою "суздальської", з походження теж — виявилося — київської. Рихвалдський образ пропонує оригінальне поєднання поодиноких мотивів обох давніших київських пропозицій. На тлі відзначеного послідовного повторення на новгородському ґрунті до XVI ст. насамперед єдиного "канонізованого" укладу запропоноване зіставлення засвідчує виведений уже за найранішим матеріалом XIII ст. набагато глибший, творчий стосунок до теми вже тогочасного українського мистецтва та посилення і зміцнення цієї тенденції надалі. Побутування декількох самостійних за вихідними мотивами варіантів композиції на XIV ст. та поєднання двох із них схемою, яку зберіг рихвалдський образ кінця XV ст., доказує продовження цього підходу, дозволяючи виводити з нього прикметну рису самої традиції. Як переконує матеріал заключного етапу еволюції середньовічної культури, задемонстроване різноманіття — особливість українського бачення теми якнайширшого значення. На окресленому таким способом тлі рідкісне вирішення рихвалдської ікони органічно вкладається до виведеної зі всебічного порівняльного аналізу різночасових пам'яток загальної закономірності внутрішнього розвитку цієї виняткової для східнохристиянського світу новації.

Безперечні корені схеми окреслюють її наступним конкретним переказом еволюції іконографії з київського середовища після того, коли на другу половину XIV ст. вироблено композицію, збережену найдавнішою суздальською іконою. Що ж до родоводу відтвореного оригіналу, то аркада, як зазначалося, провадить до XIII ст. Окрім елементів укладу, вірогідність такого висновку підтверджують знаний акт князя Володимира Васильковича й докази на користь поширення ідеї під опікою князя Льва Даниловича, дані українських церковних календарів та наведені факти російського походження до історії Покрову з-перед кінця XIII ст. Новіші дослідження загалом дозволяють трактувати XIII ст. для західноукраїнських земель періодом утвердження основ власної мистецької культури пізнього Середньовіччя<sup>67</sup>. Звідси схема, збережена іконою церкви в Рихвалді, постає наступним аргументом на підтвердження відповідного висновку.

Отже, аналізований "Покров" об'єднує влахернське видіння святого Андрія Юродивого, реалії якого "суздальська" редакція співвіднесла з ротондою влахернського храмового комплексу, та мотиви тла, ранішого, так само розробленого на київському ґрунті варіанту, трактованого досі "новгородським". Порівняно з історичною версією ви-

діння святого Андрія Юродивого, він однозначно акцентує елементи узагальненого символічного підходу до розкриття теми. Це споріднює його з головною ідеєю Покрову — уславленням Богородиці Заступниці, що набрала нового значення для київського середовища другої половини XV ст. та наступною конкретною формулою її вирішення, поширеною пізньосередньовічним релігійним малярством на основі вихідних зусиль київських мислителів другої половини XV ст. (див. далі). Щодо цього, як зазначалося, найраніша з українських ікон періоду після завершення княжої доби випереджує провідну тенденцію еволюції іконографії. Проте насамперед вона переконливо показує, що в Україні розвиток відбувався не через наслідування єдиного протографу, притаманне, що вже підкреслювалося, творчій практиці новгородської школи<sup>68</sup>. Основою української "методики" стало не повторення конкретного взірця, а вільне — в межах прийнятого для власної культурної системи — оперування поодинокими мотивами та конкретними ідеями усього обширного комплексу досвіду богородичної спадщини. Зрештою, винятково широка мережа покровських парафій, включно з теренами Вінничини та Поділля, доробок яких втрачений безслідно (до них слід додати Лівобережжя, про яке з тих часів взагалі нічого не відомо), об'єктивно передбачала існування місцевих варіантів, виведених зі спільної київської основи. Українська середньовічна мистецька традиція відзначалася широкою географією регіонів творення культури, значно завуженою доступним нині фондом пам'яток насамперед перемишльського кола, доповнених поодинокими пізньосередньовічними зразками львівського походження, до яких лише останнім часом активно долучається доробок майстрів Волині. Найдавніший західноукраїнський "Покров" переконує, що вже на XIII ст. українська практика вийшла поза відтворення єдиного зразка. Врешті, окрім початкового старокиївського періоду становлення, вона ніколи не дотримувалася цього принципу. Відповідно широкою була, звичайно, й мережа осередків творення релігійної мистецької культури українського Середньовіччя та спектр творчих пошуків її майстрів на місцях<sup>69</sup>. На такому тлі утверджений у середовищі єдиного мистецького центру "новгородський" метод послідовного копіювання "канонізованого" еталону був, звичайно, немислимим. В Україні через звернення до літературних джерел

<sup>68</sup> Цю стійку традицію нібито мала порушити ікона західноєвропейської приватної збірки, продана на аукціоні Сотбі в грудні 1995 р.: Galerie. No 59. Однак її новгородське походження, видається, потребує додаткового обґрунтування, як і датування кінцем XV ст., — проти останнього, доводячи пізніше походження, свідчить розбудована композиція — насамперед переднього плану зі щільно заповненим посталями на одному рівні поземом (патріарха поставлено перед імператором, бракує імператриці, за імператором зображені монахи), що засвід-

чує уже очевидні тенденції XVI ст. Варто зіставити хоча б виконану ще повністю в традиціях попереднього століття новішу суздальську ікону зі створеними уже в XVI ст. молодшими прикладами, які опублікував В. Пуцко: Пуцко 2000. На такому тлі зазначена ікона може бути інтерпретована лише як попередниця вказаних пізніших пам'яток без будь-якого зв'язку з традицією односторонньо ранішого суздальського образу.

<sup>69</sup> Про географію українського мистецтва XVI ст., відображену у збережених пам'ятках та джерельних свідченнях, коротко див.: Александрович 1998е. С. 42–49. Через відсутність оригінальної спадщини питання про відповідний аспект мистецького процесу щодо ранішого часу в літературі досі не виникало.

розпрацьовувалася ідея, а не конкретний зразок її реалізації. Українське середовище від самого початку стосувало зовсім інші підходи, що переконливо засвідчує зіставлення не лише розглянутих поодиноких ранніх, але й значно численніших пізніших взірців. Вони відображають виведений зі збереженого фонду пам'яток другої половини XIII—XVI століть комплекс найзагальніших закономірностей еволюції малювання ікон, виражених через відзначене послідовне оновлення стилю та актуальне переосмислення традиції за умов кожного наступного історичного періоду.

Поєднання двох різнорідних версій теми, вперше засвідчених найдавнішими зразками новгородського та суздальського походження другої половини XIV ст., закономірно ставило ще навіть не зауважене літературою, що не надто переймалася рихвалдським образом, питання про той осередок, на ґрунті якого мали зустрітися обидві збережені найперше російськими (але — виявляється — не тільки) зразками схеми. Київський родовід Покрову та роль київського середовища в духовному розвитку російських земель (російською науковою думкою традиційно применшувана аж до недобачування<sup>70</sup>) і фактично замовчуваний донедавна внесок Києва до скарбниці місцевих шкіл російського середньовічного малярства<sup>71</sup>, вихідні позиції яких немалою мірою об'єктивно засновані на давньокиївських здобутках<sup>72</sup>, промовляють самі за себе. Тому з урахуванням рихвалдської "підказки" місцем "зустрічі", що уже зазначалося, може бути визнаний лише Київ. Правомірність такого погляду доводить київське походження "новгородської" реалізації, та аналогічний родовід молодшого "суздальського" зразка. Із "синтетичною" рихвалдською версією їх вдається поєднати тільки через київську генеруючу основу. Але цей висновок може означати лише одне: рихвалдський образ зберіг переказ давнішої київської схеми. На поземі тут вперше в оригінальній іконографії його доповнено поширеною групою "позаісторичних" свідків об'явлення з імператором та патріархом. Це й дало розвинуту версію останньої третини XV ст., опрацьовану перед виробленням з кінцем того ж століття наступного її варіанту, заснованого на підкресленні ідей Акафісту (див. далі). Завдяки цьому ікона віддаленого храму Перемишльської єпархії виявляється унікальним свідченням наступного важливого етапу еволюції київської традиції, нібито назавжди втраченої із загибеллю автентичного середньовічного

<sup>70</sup> Загальновідомі історичні факти найдавніших часів дають достатні підстави для розпрацювання відповідної теми так, як це зроблено на матеріалі XVII ст.: Харламович.

<sup>71</sup> Одним із характерних прикладів може бути очевидне "недоуміння" з приводу поширення в ранній російській мистецькій культурі іконографії святого Климента, папи римського. Його київський родовід переконливо показала: Верещагіна. С. 30—37.

<sup>72</sup> Глибоке російське мовчання з

цього приводу порушено лише зовсім недавно в обширній студії, яка трактує систему монументального малярства Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря 1080-х років зразковою моделлю ансамблю монументального малярства місцевих російських шкіл: Сарабьянов. С. 101—110. Правда, авторів залишилася невідомою докорінна перебудова храму, завершена 1470 р., та його тогочасне розмалювання "от верха и до земли" (Хроника. С. 89). Він послідовно трактував як іконографічну програму кінця XI ст. частково оновлені, а насамперед, очевидно, виконані заново розписи другої половини XV ст.

малярського доробку місцевої школи. Образ рихвалдської церкви ще раз наголошує на значенні перемишльських надбань для реконструкції відповідних напрацювань. Це питання постало з пошуками на західноукраїнських землях гаданої київської малярської спадщини. Проте спроба віднести до неї знаний комплекс ікон другої половини XV ст. з церкви Різдва Богородиці у Ванівці (НМА)<sup>73</sup> виявилася суцільними "гіпотетичним передбаченням". Реально проблема зарисувалася щойно зі зверненням до найдавніших західноукраїнських ікон святих Антонія та Феодосія Печерських із молитовних рядів як продовження київської практики другої половини XV ст.<sup>74</sup> Рихвалдський "Покров" – наступний вимовний приклад використання відповідних джерел мистецькою культурою українського Перемишля.

Показово, що попри відзначений "новгородський" мотив аркади та єдиний текст Прологу на Покров, при трактуванні "земного" ряду персонажів можливі "новгородські" моменти не виходять поза групу Андрія з Єпіфанієм. Тобто, вони природно обмежуються до елемента композиції, збереженого зі спільного найдавнішого зразка, хоча сама постать юродивого з відкритими грудьми репрезентує, що уже зазначалося, новішу версію, знану щойно від суздальського образу. Рихвалдська ікона навіть єдиний раз на українському ґрунті відтворює поширений у новгородському колі й відображений рядом його різночасових пам'яток діалог між ними, який так само випадає сприймати насамперед давнім київським мотивом, природно засвоєним і на західноукраїнських теренах.

Новгородське малярство, натомість, як і найдавніша західноукраїнська ікона, не знає святого Романа Сладкопівця. Як зазначалося, це може вказувати на формування основи "новгородської" версії ще перед тим, коли із цілеспрямованим зверненням до Акафісту від XIV ст. його постать зайняла своє звичне згодом місце. Рання родова рихвалдського образу водночас засвідчують очевидні елементи простоти композиційного вирішення за традиціями норми найдавнішого "новгородського" зразка, співзвучні відповідній стилістиці релігійного малярства київського родоходу. На їхньому тлі "суздальська" версія XIV ст. вже ускладнена, новіша і з цього огляду однозначно пізніша, відображає хронологічно молодший етап розпрацювання теми. Оскільки до XIII ст. відсилає й мотив аркади, за найприкметнішими рисами загального укладу аналізована схема мала скластися саме тоді. До такого висновку підводять і міркування стосовно можливих спільних елементів іконографічної основи західноукраїнської ікони перемишльської школи та новгородського взірця. Цей момент, безперечно, стосується також зауваженої уже першими дослідниками українських середньовічних ікон, проте й досі не з'ясованої проблеми споріднених елементів західноукраїнського малярства перемишльської школи та доробку

<sup>73</sup> З цього приводу коротко див.: *Александрович* 1995б. С. 163, приміт. 189.

<sup>74</sup> *Александрович* 2001в. С. 11–22.



новгородських майстрів. Уже вказувалося, що поза, природно, колом візантійських взірців, таку основу реально випадає вбачати на-самперед серед об'єктів київського родоходу. Тому іконографія Покрову дає додатковий аргумент на користь саме такої вихідної позиції неодноразово відзначений спільності поодиноких елементів двох віддалених регіональних шкіл старокиївського кореня.

Хоча внаслідок поєднання з аркадою у ротонді рихвалдської ікони виразно наголошено на вертикальних ритмах, через невисоку покрівлю та пропорції бані на підкреслено низькому барабані з рядом малих вікон самої будівлі водночас акцентовано й горизонталі. Віконця барабана та два круглих вікна обабіч Богородиці трактовано підкреслено "реалістично", що віддзеркалює увагу до деталей у ролі однієї із загальних тенденцій мистецької культури перемишльського кола від другої половини XV ст. Показово також, що, на відміну від новгородської редакції, аркада не поєднана із передвітарною огорожею з царськими вратами. Це вказує на найдавніший взірць ще з-перед першої новгородської реалізації кінця XIV ст. з вратами. Щодо цього аналізована ікона так само доводить ранній родовід відповідного варіанту. Українська спадщина знає огорожу в унікальній пізньосередньовічній пам'ятці з церкви Святої Трійці в Річиці, де, однак, присутній тільки портал із катапетасмою (докладніше див. далі).

Перелічені відмінності від "новгородських" прикладів привертають увагу також з огляду на оригінальність фігур горішньої та земної зон. Образ наділений самобутнім співвідношенням обох рівнів, яке відіграє істотну роль в очевидній своєрідності схеми. Насамперед, при наголошеному досить рідкісному форматі дошки, близькому до квадрату, ротонда та бокові прясла аркади мають підкреслено вертикальні пропорції. Їм відповідають видовжені постаті горішнього ярусу, тому тут домінують саме такі ритми, співзвучні звичним асоціаціям з небесним. Земна зона послідовно вибудована на перевазі горизонталей. Одинокую постать Богородиці на тлі ротонди підтримує найгустіше заповнення центру зі святим Романом Сладкопівцем на амвоні в оточенні хору. Бокові прясла під групами апостолів з ангелами включають, натомість, нечисленні фігури. Вони видаються дещо меншими від тісно згуртованих хористів на чолі з вивищеним на східцях амвону гаданим автором Акафісту. Це викликає враження "розтікання" загущеного центру обабіч, наголошуючи на горизонтальних засадах, співвідносячись з наближеним до квадрату форматом основи, слугує дієвим засобом урівноваження вертикалей горішньої зони. Своєрідні пропорції дошки обіграно продумано й тонко, що видає добру школу майстра, та, зважаючи на окремі риси його індивідуального почерку, — водночас також певні особливості відтвореного оригіналу.

Найважливішою прикметою аналізованого образу є постать Богородиці, чи не єдиний раз серед доробку українських малярів з-перед початку XVII ст. потрактована за старокиївською іконою Богородиці Пирогощої. Тому, поряд із відзначенням впровадженням від кінця XV ст. святих Антонія та Феодосія Пе-

черських до молитовних рядів, ця алюзія дає ще один конкретний приклад продовження тогочасним мистецтвом перемишльського кола київських напрацювань. Фігура Богородиці легко зміщена вправо й повернута вліво, голова нахилена, що наголошує на визначальному для іконографії Богородиці Заступниці зв'язку з Христом, постаті якого, однак, немає. Таке вирішення є найціннішим доказом звернення українського мистецтва пізнього Середньовіччя до старокиївської іконографії Богородиці Заступниці. Правда, нещодавно В. Пуцко, уже зазначалося, вгледів тут зовсім інші джерела. Вказавши на поширення у московському середовищі другої половини XV ст. виведеної від ікони Богородиці Боголюбської формули з припадаючими до Неї в проханні про опіку<sup>75</sup>, калузький історик мистецтва ствердив: "Очевидно, що до цього ж явища має безпосереднє відношення композиція храмової ікони з церкви в Рихвалді з другої половини XV ст."<sup>76</sup>. Можна здогадуватися, що йшлося про очевидну залежність фігури Богородиці від версії, званої, зокрема, за Боголюбською іконою, оскільки всі інші складові рихвалдського образу не мають із цією московською іконографією нічого спільного. Тут знову застосовано підхід, знаний за сприйняттям мотиву Волочення найдавнішого західноукраїнського "Покрову", – некоректно прирівняно одинокий елемент до всієї композиції та потрактовано його цілістю загалом (див. вище). Однак підкреслення потребує важливіше. Нагадаємо, що свого часу автор вбачав початки іконографії Покрову Богородиці в старокиївському апокрифічному образі Десятинної церкви святого Володимира Великого. Цитована стаття підтверджує виведений шляхом "логічного припущення" погляд про походження традиції та шанування Боголюбської ікони від позірної "Богородиці Десятинної"<sup>77</sup>. Проте водночас відповідна пізньосередньовічна українська іконографія (наведених доказів її продовження й у новому мистецтві XVII – XVIII століть<sup>78</sup> автор вочевидь волів не бачити) поставлена в залежність... щойно від новітнього московського досвіду другої половини XV ст.<sup>79</sup> Підхід, звичайно, не

<sup>75</sup> Це специфічно московська, новішої дати ідея, що мала давніший прецедент у колі пам'яток на зразок "Архангела Михаїла з припадаючим Ісусом Навіном (З'явлення архангела Михаїла Ісусові Навіну)" (Москва, Успенський собор Московського Кремля): Живопись. Ил. 215. Втім, попри загальноприйняте визначення сюжету, насправді перед архангелом може бути зображений донатер. Таку ймовірність підказує, зокрема, звана мініатюра з припадаючою до апостола Петра київською княгинею Гертрудою з київських ілюстрацій Трійського Псалтиря (Чивідале, Археологічний музей провінції Фріулі). Про неї див.: *Smorąg Różycka* 2003. S. 21 – 73; *Козак* 2007. С. 84 – 98. Схему продовжила пізніша московська іконографія, насамперед XVII ст. Див., зокрема: *Савина*. С. 233 – 245.

<sup>76</sup> Пуцко 2006. С. 168.

<sup>77</sup> Там само. С. 164.

<sup>78</sup> Окремі такі приклади наведено: *Александрович* 1994г. С. 59 – 60. Серед впроваджених до наукового обігу після цієї публікації найважливішими є неодноразово згадані ікони з доробку майстрів нового львівського малярства XVII ст.

<sup>79</sup> Цей підхід продовжив новіший стислий огляд російської іконографії, де українська складова традиції прихована за наступним визнанням: "В украинской и белорусской иконописи развитие иконографии Покрова в основном прослеживается на более позднем материале, более европеизированном, вплоть до усвоения западной иконографической формулы". Загально визначені лише притаманні XVI ст. пошуки "новых путей, что обусловлено ослаблением византийской художественной традиции". Див.: Пуцко 2005. С. 84. "Європеїзація", не кажучи про засвоєння "западної іконографічної формули" для мистецтва Білорусі та України, як відомо, – явище щойно XVII ст. Зіставлення поодиноких статей калузького автора на теми Покрову дає досить своєрідний шлях еволюції від визнання київських початків іконографії ще нібито з-перед кінця X ст. до так вимовного заперечення усього історичного шляху її розвитку.

потребує коментарів: про своєрідну налаштованість В. Пуцка на пошуки в українській мистецькій спадщині неодмінного та обов'язкового російського сліду йшлося уже неодноразово.

З поодиноких деталей постаті Богородиці виділяється насамперед положення рук. Вони опущені донизу, чим здатні пригадати унікальну особливість старшого суздальського "Покрову". Проте їх вміщення дещо вище пояса переконує, що вони мислилися зігнутими в ліктях, тоді як аналог подає їх вільно звисаючими донизу. Мафорій наглухо закриває груди до самої шиї. Його складки поза фігурою вирішено за звичною схемою: ліва сторона розроблена скромніше, права, як це здебільшого спостерігається, відзначена багатшими формами. Показово, що всупереч канону мафорій прикрашають лише дві зірки — на чолі та лівому рамені. Цим ніби повторено їх звичне розміщення в зображеннях Богородиці з Емануїлом коли канонічну третю зірку на правому плечі найчастіше заступала Його фігура.

Привертає увагу своєрідне трактування лику Богородиці, хоча й вцілілого з істотними втратами малярської поверхні, найперше у завершенні. Очевидною є темна карнація, аналог якій серед фонду ікон тогочасної перемишльської школи нині пропонує перш за все спадщина зазначеного майстра здвиженьського "Святого Георгія". Вона зберегла ще один істотний доказ залежності автора "Покрову" від доробку анонімого митця та важливий аргумент для пошуків конкретного перемишльського контексту рихвадського образу. Найближчу спільну основу випадає вбачати в напрацюваннях автора практично незнаного монументального намісного "Спаса на престолі" з Успенської церкви в Перемишлі (НМЛ)<sup>80</sup>. Проте він відсилає до мало досі студійованих суто ма-



Богородиця. Фрагмент "Покрову".

<sup>80</sup> З огляду на монументальні розміри, винятково високий рівень виконання та пізніші наслідування у малярській спадщині перемишльської школи у вцілілій з чималими втратами іконі випадає вбачати вірогідний намісний образ перемишльського со-

бору Різдва Іоана Предтечі. Єдина репродукція (лік заклеєно): *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 88. Він має дещо скромнішу молодшу репліку з церкви святої Параскеви Тирновської в Устіянові Горішній (НМЛ); там само. С. 80, 84. Лик перемишльського "Спаса" виразно відкликається до згаданої ікони з церкви у Війському.

лярських проблем, які виходять поза межі досяжного для звично практикованих візуальних методів історично-мистецьких досліджень.

Богородиця тримає в руках білу<sup>81</sup>, з вузькими червоними смужками тканину, прикрашену посередині й ближче до кінців трьома чималими червоними хрестами<sup>82</sup>. Вони нібито вказують, що зображено, на чому вперше наголосив щойно патріарх Димитрій<sup>83</sup>, омофор, а не одноколірну тканину завжди мальовану досі. Версію про омофор перейняла М. Гелитович<sup>84</sup>. Відтворено її й у моїй статті про рихвалдський образ<sup>85</sup>. Хрести намальовано підкреслено "нереалістично", без будь-якого зв'язку зі складками полотна. Рисунок скромно орнаментованих вузькою смугою ажурного шиття кінців, як відзначалося, відповідає аналогічному мотивові давнішого суздальського "Покрову", хоча й розроблений не так багато. Ці деталі уже вказано в контексті питання про єдиний спільний зразок. Українські пам'ятки надалі знають червону тканину лише в XVII ст. До ранніх прикладів належать згадані ікони одного з авторів ансамблю львівської П'ятницької церкви.

Що ж до омофору, то церковний переказ подає унікальний випадок присутності Богоматері з омофором у руках. Його включає історія святого Миколи, якому саме Вона мала повернути цей архиерейський атрибут, відібраний за соборною ухвалою після того, як мірлікійський архієпископ на засіданні Нікейського собору "заушив" Арія. Для прикладу можна вказати найранішу серед доробку майстрів перемишльської школи ікону зламу XIV – XV століть з церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі (НМА)<sup>86</sup> та пізнішу – згадану з церкви Успіння Богородиці в Наконечному. Багата східнохристиянська іконографія мірлікійського святителя послідовно наголошує цю тему починаючи від званої кипрської ікони XIII ст. з церкви в Какопетрії (Нікосія, Візантійський музей фундації архієпископа Макаріоса III)<sup>87</sup>. Оскільки тут та в ряді інших випадків Богородиця зображена з омофором у руках та на повний зріст, мала видаватися досить вірогідною можливість запозичення її по-статі саме від такого зразка. Проте київське шанування Покрову не фіксує теми винятково популярного на місцевому ґрунті святого Миколи. Із Богородицею його може поєднати хіба власне культ заступників. Його й слід вбачати головною причиною їхнього зображення ніби в парі у згаданій іконці XIII ст. з Теліжинецького городища на Хмельниччині<sup>88</sup>. Однак, хоча нікейський епізод життя й давав підстави трактувати Богородицю Заступницею стосовно самого святителя та бачити в цьому моменті його особистої історії

<sup>81</sup> Її нехарактерність – нормою був червоний колір – відзначила: Косів. С. 43. Однак вона не проаналізувала цього мотиву докладніше й не вловила його своєрідної вимови.

<sup>82</sup> Р. Косів вказала на чорні смужки та хрести, очевидно, не знаючи оригіналу: Косів. С. 43.

<sup>83</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). С. 401, 402.

<sup>84</sup> Гелитович 2004. С. 72.

<sup>85</sup> Александрович 2002а, С. 125.

<sup>86</sup> Найкраща репродукція: Логвин, Міляева, Свенціцька. Табл. XLIV.

<sup>87</sup> The Glory. No 263.

<sup>88</sup> Втім, новіші дослідження показали, що ця іконографія отримала продовження в іконах XVI ст. із зображенням Христа та Богородиці зі святим покровителем храму: Александрович 2006а. С. 436, 437.

важливий доказ такої місії, її традиційний образ все ж не знає спільних моментів із культом святого Миколи. Водночас багата іконографія святителя так само не зберегла прямих алюзій до Покрову, як і Покров – відсилає до його шанування. Присутність святителя в згаданій одинокій псковській іконі XVI ст. – не вияв певної тенденції, а виняток без ширшого значення. Іконографія не дає прикладів так потрактованого звернення мірлікійського архієпископа ані самого, ні разом з іншими святими як це пропонує зазначений псковський приклад. Незрозумілий "омофор" міг з'явитися і внаслідок трансформації мафорію, який, за відінням Андрія Юродивого, Богородиця простягла над присутніми в церкві. Досі так переконливо і не пояснене перетворення мафорію на омофор візантійська церковна література прийняла ще до того, як остаточно утвердився й набув усталеного вигляду український культ Покрову Богородиці та вироблена з його розвитком іконографія<sup>89</sup>. Тому українські пізньосередньовічні тексти постійно називають мафорій омофором й рихвалдська ікона, очевидно, відображає насамперед цю підміну понять. Відтак омофор і міг постати в традиційному для тогочасної церковної практики вигляді. Для прикладу варто зіставити аналогічну деталь одягу серед лівої групи постатей. Можливість того, що епізод життя святого Миколи сприйнято ще одним історичним доказом опіки Богородиці, завдяки чому омофор, як і покров-мафорій, так само перетворювався на його символ, з огляду на винятково розбудоване, хоча й досі мало досліджене давньокиївське шанування мірлікійського святителя, звичайно, теж не випадало відкидати. Встановлення того, що власне визначало вибір вжитого вирішення мотиву самого покрову – окрім використаного безпосереднього взірця – у кожному конкретному випадку виходить поза сферу осяжного для з'ясування доступними методами науки. Варто лише додати, що попри винятковість гаданого омофору для іконографії Покрову, його використання, звичайно, не було безпрецедентним. До такого висновку провадить аналогія у згаданому "Покрові" з церкви архангела Михаїла в Соловій. Виразні алюзії скромної пам'ятки до львівської іконографії початку XVII ст., насамперед щодо трактування постаті Богородиці, вказують на ймовірність ширшого побутування омофору в мистецтві львівського кола. Втім, не тільки львівського: на перемишльському ґрунті його дає згадана ікона з церкви Різдва Богородиці в Сяночку.

Врешті, уся історія гаданого омофору не випадково зовсім незрозуміла з огляду канону. Уважніший розгляд рихвалдської ікони схиляє до висновку, що трактування цієї деталі омофором – очевидне непорозуміння, засноване на вміщенні на білій тканині хрестів. Проте чи справді вони доводять, що в руках Богородиці омофор? У зображеного на поземі ліворуч святителя він має більше хрестів. Відзначають його й інші, не менш істотні відмінності. Насамперед, він мусів бути значно довшим, а водночас ніколи не зафіксований

таким широким. Цю несприйнятну для даного випадку ширину підкреслено чималою потрібною складкою кінців з обох сторін, для вузького омофору, звичайно, немислимою. Хрести на кінцях знаходяться при зовнішньому від Богородиці краєві полотнища, що так само суперечить канонів. Ці не враховані при дотеперішніх побіжних висловлюваннях деталі заперечують можливість трактування так відтвореної тканини омофором. Найдавніша версія, яку зберегла



*Апостоли з ангелами. Ліва група.  
Фрагмент "Покрову".*

старша суздальська ікона, ніяких алюзій з ним не має. Тому доводиться визнати, що такі могли постати щойно на новішій стадії розроблення відповідного зразка через появу хрестів — головного атрибуту, історично співвіднесеного з омофором. Судячи зі згаданої ікони з церкви в Соловій, така пропозиція виявилася здатною до продовження не лише серед доробку перемишльських майстрів. Вміщенню хрестів на тканині складно знайти логічне пояснення. Найправдоподібніше, перед нами ще один показовий історичний курйоз, започаткований якимось непорозумінням.

Якщо зображення Марії назагал продовжує норму, принесену на старокиївський ґрунт ще з початками місцевого християнства й утверджену від середини XII ст. через шанування ікони Богородиці Пирогощої, то розташовані на тлі бокових прясел аркади дві групи постатей у супроводі ангелів запозичено з іншого сюжету. Щодо їхнього трактування навряд чи доречні сумніви, хоча новіші спроби їх інтерпретації пішли помилковим шляхом. М. Гелитович писала про "дві групи святих з ангелами"<sup>90</sup>. Патріарх Димитрій вбачав "по три постаті святих, за якими видно голови і крила ангелів. Справа зображено, мабуть, апостола Павла (чи може Івана Богослова) і, здається, мученика Дмитрія. З протилежної сторони

Справа зображено, мабуть, апостола Павла (чи може Івана Богослова) і, здається, мученика Дмитрія. З протилежної сторони

першого святого не бачимо, бо на цьому місці великі втрати ґрунту, але третя постать, напевно, святий Юрій<sup>91</sup>. Показовим є вагання між апостолами Павлом та Іоаном Богословом, портрети яких мають не так уже багато спільного. Воно лише зайвий раз наголошує, що висновок зроблено не так за конкретною пам'яткою, а літературним описом видіння святого Андрія Юродивого та ще може "новгородською" іконографією. Насправді тут слід вбачати апостолів у супроводі ангелів, що виводяться від "Успіння Богородиці", де цей мотив знаний ще за іконою XII ст. з церкви Різдва Богородиці новгородського Десятинного монастиря (ДТГ)<sup>92</sup>. У ній апостолів зображено на повний зріст, але окремо від ангелів, тобто за версією, яка випереджує аналізоване вирішення. Давніх зразків української іконографії Успіння із перенесенням апостолів не збереглося. Найраніші дають лише ікона першої половини XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Великому поблизу Добромиля<sup>93</sup> та широковідома ікона маляра Олексія – перемишльського митця Олексія Горшковича<sup>94</sup> –



Апостоли з ангелами. Права група.  
Фрагмент "Покрову".

<sup>91</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). С. 402.

<sup>92</sup> Государственная Третьяковская галерея. № 10. Новіше дослідження В. Сараб'янова виводить його від первісного малярського ансамблю Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря ще кінця XI ст.: Сараб'янов. С. 101 – 105. Правда, як зазначалося, такий висновок заснований на фресці, посталій, очевидно, тільки при перебудові храму близько 1470 р. Найранішим оригінальним прикладом подібної композиції серед київської спадщини є фреска Кирилівської церкви другої половини XII ст.: там же. С. 105.

<sup>93</sup> Гелітович 1999. Іл. 15.

<sup>94</sup> За авторським підписом як твір майстра Олексія ікону до літератури впровадив: Кожин. С. 23. Ідентифікацію митця із знаним за документами перемишльським малярем середини XVI ст. О. Горшковичем без докладнішого обґрунтування запропоновано: Александрович 1994а. С. 293. Ширше обумовлення цієї пропозиції див.: Александрович 2000а. С. 64 – 70; Александрович 2001е.

С. 100 – 114. Правомірність такого ототожнення пробувано заперечити: Сидор 2000. С. 90. Проте залучена при цьому аргументація позбавлена будь-яких переконливих підстав. Див.: Александрович 2001б. С. 52, приміт. 7; Александрович 2001е. С. 103, приміт. 11.

1547 р.<sup>95</sup> з церкви архангела Михаїла в Смільнику (обидві – НМА). Тракткування апостолів з ангелами на хмарах виводиться коли не безпосередньо від унікальної монументальної композиції північної стіни вівтаря кафедрального костюлу в Сандомирі<sup>96</sup>, то цілком очевидно – вірогідних аналогічних взірців<sup>97</sup> із сучасного сандомирської фресці репертуару станкового малярства<sup>98</sup>. Проте, як завжди в українському мистецтві, апостоли з ангелами перемишльської ікони середини XVI ст. мініатюрні й подані погрудно. Рихвалдська ж – єдиний, наскільки відомо, раз серед середньовічних пам'яток українського походження подає їх на повний зріст. Правда, для свого часу це навряд чи унікальна пропозиція, оскільки наслідування цієї схеми у вигляді півфігур апостолів на хмарах без ангелів пропонує також згадана львівська ікона Покрову першої половини XVII ст. з церкви в Новому Селі. Одиноким аналогом повнофігурних апостолів, правда, – без ангелів, зберегла не зафіксованого походження російська ікона середини XVI ст. з Великого Устюга (Великоустюзький краєзнавчий музей)<sup>99</sup>.

Вирішення апостолів є важливим прикладом звернення до елементів з-поза кола аналізованого сюжету й свідченням відзначених загальних ширших пов'язань між поодинокими мотивами богородичної іконографії. Запозичення окремих деталей з конкретних тем богородичного циклу – явище досить показове. Водночас воно відсилає до природного тіснішого внутрішнього взаємозв'язку в колі богородичної тематики. За таких обставин залучення одного з елементів Успіння диктувала найперше, звичайно, близькість тематичного звучання, оскільки обидва сюжети за ідеєю та образотворчою формулою єднає тема уславлення Богородиці.

Заслуговує докладнішого розгляду трактування самих ангелів. Оскільки їхні постаті сховані за апостолами, а крім того, на них припадає чимала втрата з лівого боку, для аналізу доступні лише голови й крила правої групи та фрагмент фігури лівого ангела (від

<sup>95</sup> Найвідоміша впроваджена досі до наукового обігу раніша українська ікона – з церкви Собору Богородиці в Жукотині (ІМС) цього мотиву не має. У літературі її нерідко датували XIV ст., проте вона виявилася одним із раних прикладів народної течії в малярстві й походить, мабуть, тільки з XVI ст.: *Aleksandrowicz* 1995b. С. 4–6; *Aleksandrowicz* 2003a. С. 64. Цю дату, здається, прийняв також: *Kruk* 2003. С. 166. Не має зазначеного мотиву й не зафіксованого походження маловідома ікона кінця XV ст. (Прага, Національна галерея): *Гордимський*. С. 124; *Japocha*. Fot. 249; *Kruk* 2003. II. 2; *Патріарх Дмитрій (Ярема)*. С. 172. Бракує його і в храмовій іконі другої половини XV ст. з церкви в Андріївці (Андріївка, костюл Вознесіння Богородиці): *Gienza* 2003. С. 229; *Biskupski* 2004. С. 123–127. Мотив перенесення апостолів відсутній і в іконі першої половини

XVI ст. (повторення оригіналу XIV ст.) з церкви апостолів Петра і Павла в Йосипівці поблизу Олеська на Львівщині (НМА) – правдоподібно, храмовому образі олеської церкви. Репродукована без коментарів: *Cugor* 1999. С. 32.

<sup>96</sup> *Aleksandrowicz* 1995b. Іл. 21; *Japocha*. Fot. 246; *Malarstwo*. II. XXI.

<sup>97</sup> Відзначена спорідненість дає ще один не зауважений досі доказ перемишльських зв'язків фресок сандомирського кафедрального костюлу. Найдокладніше про тему розглянуто: *Aleksandrowicz* 1995b. С. 164–178.

<sup>98</sup> Цю версію сандомирського ансамблю фресок засвідчує група перехованих в Національному музеї у Львові ікон з церков святої Параскеви Тирновської в Радружі та святого Георгія у Вільшаниці. У відповідному контексті увагу до них привернуто: *Aleksandrowicz* 1995b. С. 168–178.

<sup>99</sup> Про неї див.: *Рыбаков*. № 237–238; *Луцко* 2001b. С. 229 (ил.). 233. За іконописною книгою взірців ("подлинником") новгородської редакції вміщення розташованих обабіч Богородиці груп святих притаманне також новгородській іконографії XVI ст.: *Иконописный подлинник*. С. 24.



іншого існує уже тільки нижня частина крила) — лівої. Ангели вирізняються ликами та укладом зачісок і рисунком крил. Пошуки аналогів серед спадщини перемишльської школи дали для них цікавий історично-мистецький родовід. Поміж пам'яток відповідної лінії найранішими виявилися вказані ікони архангелів Михаїла та Гавриїла "Моління" початку XIV ст. з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві<sup>100</sup>. Саме тут серед українського релігійного малярства вперше нотуються такі пишні високі зачіски, укладені з локонів густого волосся над скронями та прямих пасм над чолом. Їх доповнює оригінальний рисунок крил із рідкісним серед багатой української іконографії своєрідним підкресленням поодиноких пер білилом. Подібне трактування, мабуть, характерне для XIV ст.: яскравим прикладом слугує класичний зразок тогочасного візантійського малярства — згаданий "Архангел Гавриїл" з монастиря Ватопед. Серед доробку майстрів перемишльської школи рихвадських випереджують також ангели зазначеного не зафіксованого походження "Моління" збірок українського музею Стривігор у Перемишлі<sup>101</sup>. Одиноке сучасне аналогічне вирішення серед українського малярства донесли архангели уже знаної нам "Похвали Богородиці" з церкви Святих жон мироносиць у Болахові. Поміж спадщиною перемишльської школи такий рисунок побутував досить мало, а переважало те трактування, найраніший приклад якого зберіг відзначений "Архангел Михаїл з діяннями" з церкви святого Миколи у Стороні. Отож, архангели взоруються на місцевому варіанті стилю ранніх Палеологів. Разом із виведеним з XIII ст. мотивом аркади вони дають ще один приклад відкликання використаного взірця до того періоду, коли, що вказує уже неодноразово пригаданий своєрідний ніби "вихідний" акт князя Володимира Васильковича та конкретно не зафіксовані вірогідні заходи в середовищі князя Льва Даниловича, утверджено фундамент подальшого розвитку Покрову на західноукраїнських землях.

Якщо мало не унікальне для мистецької практики свого часу трактування крил ангелів відсилає до періоду розроблення основ західноукраїнської мистецької традиції, то їхні лики, попри вловлені через зіставлення з далявськими архангелами найдавніші корені, природно, відкликаються до взірців, ближчих часові діяльності анонімного майстра. Зі спадщини малярства перемишльського кола тут слід згадати насамперед архангелів зазначеного "Моління".

Проте, не дивлячись на своєрідні й унікальні моменти трактування горішнього ярусу, найяскравіше вираженою оригінальністю наділена "земля". Попри багаточисельність відтворених постатей, найперше привертає увагу очевидне підпорядкування верхньому регістрові. Таке враження визначає виразна здрібненість фігур стосовно верхньої зони з однозначно побільшеними щодо них силуетами Богородиці та апостолів<sup>102</sup>. Безперечну відмінність підкреслює

<sup>100</sup> Ікони найдокладніше розглянуто: *Александрович* 1998а С. 41—75.

<sup>101</sup> Найкращі репродукції див.: *Biskupski* 1991a. II. 9—10.

<sup>102</sup> М. Гелитович, відзначивши цю

особливість композиції, ствердила нібито в такий спосіб "наголошується важливість цього дійства": *Гелитович* 2003. С. 40. Насправді твердити про якість "дійства", як уже зазначалося, немає жодних підстав.

те, що всі персонажі як земного, так і небесного реєстрів зображені на повний зріст. Застосоване співвідношення могло бути вибрано для наголошення на тому, що належить до сфери об'явлення. Цей підхід використано в одному з шедеврів українського середньовічного малярства — "Преображенні" другої половини XIV ст. з церкви святого Георгія у Вільшаниці (НМА)<sup>103</sup>. Буквально втілені у своєрідну конструкцію фаворської гори постаті трьох апостолів цілковито підпорядковані їй та вміщеній над вершечками гори значно більший від них фігурі Христа з пророками обабіч. Інших аналогій такого підходу не віднайдено, тому видається ймовірним, що зазначена композиційна особливість теж може передавати певні моменти складення та поширення на перемишльському ґрунті тієї схеми, приклад якої дає образ рихвалдської церкви. Аналіз окремих пізніших зразків іконографії підказує також висновок про вірогідність відображення у цьому ширших тенденцій українського прочитання теми. Принаймні, серед пам'яток першої половини XVII ст. виділяються щонайменше дві, в яких Богородиця значно перевищує інших персонажів. З них не зафіксованого походження образ із кола провінційних майстрів перемишльського родоводу (МЗА) наслідує оригінал щонайпізніше першої половини XVI ст.<sup>104</sup> Сучасна йому згадана епітафія львівської міщанської родини (Львів, церква святого Миколи)<sup>105</sup> продовжує ту ж лінію — у ній цілковито домінує легко повернута вліво в традиції ікони Богородиці Пирогощої монументальна фігура. Отже, таке співвідношення може бути кваліфіковане одним із моментів, назагал здатних мати ширше побутування. Цей висновок підтверджують й згадані волинські храмові ікони з церков у Боблах, Богданівці та Богоявленської соборної церкви в Острозі. Виявляється, такий підхід заснований на буквальному ілюструванні вимови Життя святого Андрія Юродивого, згідно з яким "оузри блженни андреи стую біго очивісте велми суцую високу"<sup>106</sup>.

Склад персонажів земного ряду так само наділений рисами, що надають запропонованому вирішенню унікального для пізньосередньовічної іконографії звучання. Оскільки до ікони досі зверталися тільки побіжно, він ніколи не привертав окремої уваги. А найдокладніший опис М. Гелитович, як уже доводилося показати, не передає справжньої його структури.

Насамперед на передньому плані праворуч традиційне місце займають святий Андрій та Єпіфаній, проте їх зображено без фіксованого від суздальської версії другої половини XIV ст. загальнопрій-

<sup>103</sup> Репродуковано: *Свенцицька* 1983а (у блоку ілюстрацій після с. 32); *Свенцицька, Сигор.* Іл. 11; *Свенцицька, Откович.* Іл. 6. У контексті спадщини перемишльської школи українського малярства XIV–XV століть ікону коротко розглянуто: *Александрович* 1995б. С. 176–177. Пор.: *Александрович* 2001д. С. 288.

<sup>104</sup> *Sębagowicz.* Рус. 93. До проблеми датування прототипу копії див. окремі елементи одягу персонажів

"Собору Богородиці" середини XVI ст. з церкви святого Дмитрія у Цевкові (МНБС): *Ікона* 1998. П. 18; *Ікони* 2001. С. 69; *Janocha.* Fot. 75. Ці ж особливості присутні також у згаданій іконі початку XVII ст. церкви Різдва Богородиці в Горайці. Принагідно варто відзначити наявність аналогічних деталей в одязі царівни й у волинській храмовій іконі кінця XVI ст., вірогідно, ковальського осередку з церкви святого Георгія у Голобах (ВКМ): *Александрович* 2002а. С. 25–33.

<sup>105</sup> Репродукцію див.: *Василик.* П. 2.

<sup>106</sup> *Молдован* 2000. С. 333.

нятого для більшості знаних прикладів неодмінного оточення. Цю лаконічну пропозицію віддзеркалюють найперше краще знані російські варіанти скороченої редакції згаданого псковського зразка, що лише продовжив раніший новгородський прототип. Проте вона мала ширше побутування й на українському ґрунті. Її стосує також відзначена ікона першої чверті XVII ст. із околиць Львова роботи одного з майстрів п'ятницького ансамблю. Тут відповідне співвідношення наголошено своєрідним способом, позаяк симетрична ліва сторона зі свідками об'явлення на чолі з патріархом та імператором за традицією відповідного етапу еволюції львівського малярства<sup>107</sup> підкреслено багатолюдна. Цей варіант ніби протиставляє юродивого з його юним супутником усім іншим присутнім. Оскільки "лаконічність" групи Андрія і Єпіфанія не випадає виводити від композиційних особливостей як продиктовану ними, в ній теж слід вбачати відображення раннього досвіду з часу, коли відповідний елемент схеми ще не набув загальноприйнятого розбудованого від останньої третини XV ст. складу. Таке трактування може також засновуватися на протиставленні Андрія з Єпіфанієм, що бачили Богородицю, іншим присутнім на літургії, щодо яких тексти не дають однозначного окреслення їхньої безпосередньої причетності до чуда. Так витлумачений аналізований мотив стає ще одним "реалістичним" відтворенням буквальної вимови літературного джерела.

Андрій зображений за загальноприйнятою від суздальської пропозиції версією з відкритими грудьми закутаним у короткий, трохи нижче колін, плащ, який за зразком старшої суздальської ікони доходить до грудей. Повністю закритою плащем виявилася ліва рука, якою святий підтримує спереду вузьку овальну складку тканини, що виходить з-за плечей з-під правої руки. Фігура дещо заглиблена у



Святий Андрій з Єпіфанієм і жона.  
Фрагмент "Покрову".

107 Тенденцію до передачі багатофігурних сцен як одну з приметних особливостей львівської

школи українського релігійного малярства першої половини XVII ст. відзначено: Александрович 1996a. С. 109.

порівнянні з висунутими допереду сусідніми постатями Єпіфанія та жони. Проте більшого значення елементи третього виміру, природно, не мають, тому правий кінець плаща юродивого ледь перекриває праву полу плаща Єпіфанія й значно виразніше — жони, зайвий раз підкреслюючи своєрідність планово-просторових співвідношень середньовічного малярства, зовсім непридатних для сприйняття з позицій невластивого їм "реалізму". Підкреслено видовженою рукою святий вказує на Богородицю, звертаючись до супутника, що прокоментовано невеликими, досить вільно розташованими літерами, писаними червоною фарбою навколо його голови під хмарою з апостолами: "сты" оуродивны Андреи показуеґ епифанѣ прѣстоуоу на возѡусть молащоуґ за роѣ хрґстіанскы"<sup>108</sup>. Єпіфанія відзначає підкреслено велика голова з розбудованою потилицею та характерний жест піднятої догори руки: вказівним пальцем він ніби показує на свою праву щоку. Привертає увагу юний вік. Здебільшого він дещо старший, хоча юнака подає, наприклад, ще також згадана львівська ікона п'ятницьких майстрів. Лише від кінця XVII ст. поширилося позаісторичне стосовно самого сюжету, проте історичне з огляду подальшого перебігу подій зображення Єпіфанія як константинопольського патріарха. Серед опублікованих пам'яток до найраніших прикладів належить згадана волинська ікона другої половини XVII ст. з церкви в Річиці. Інший ранній дає зазначена перемальована ікона з каплиці в Застав'ї.

Єдиним доповненням досить вільно розташованих постатей юродивого та його супутника з правої сторони композиції слугує вміщена перед ними ближче до центру не знана в давнішій іконографії одинока жіноча фігура зі своєрідно укладеним білим із червоними смужками завоєм на голові. Попри нібито досить конкретний характер, ідентифікувати її складно. За сюжетом це могла б бути "жона" з-поміж присутніх у храмі, відзначених пізніми версіями опису видіння святого Андрія Юродивого. Проте таке трактування заперечує відсутність в іконі, як, зрештою, й іконографії загалом, будь-яких відсилань до такого оточення. Постаць сприймається насамперед не розвинутим елементом відходу від раннього лаконічного варіанту цієї частини композиції. Найправдоподібніше, у своєрідній ніби ще зародковій формі тут репрезентоване жіноцтво в контексті одного з аспектів гімнів Акафісту (ікос 10 "Стіна еси дівам"). Тому це, можливо, — "жона" як учасниця уславлення Богородиці Заступниці на зразок "жон" дещо молодшої річицької ікони. Принаймні декілька зображених в останній жінок виглядають розробленням тенденції, започаткованої єдиною постаттю поему найближчої рихвальдської попередниці. Правомірність такого висновку підтверджує присутність жінок і в наймолодшій знаній досі західноукраїнській пізньосередньовічній іконі. Зрештою, новіші дослідження дають підставу вбачати тут зародок значно ширшого явища (див. далі). За наголошених особливостей вирішення наземного ряду

<sup>108</sup> Напис, як зазначалося, має близький аналог у незафіксованого походження новгородській іконі дру-

гої половини XV ст. (ДТТ): "Андреѣ кажѣ кп и - ф/ану стю/ бцо мол/асе за хрґстіане на во/здуси": Смирнова, Лаурина, Гордиченко. С. 231.

необхідно також відзначити важливу роль цієї самотньої фігури в поєднанні персонажів з-під правої аркади з композиційним центром та урівноваження "багатолюднішої" лівої групи постатей.

Центральною ланкою переднього плану є неодмінний для української іконографії від "суздальського" зразка святий Роман Сладкопівець на амвоні. Амвон має назагал звичні прості форми, близькі, наприклад, до пізнішого клейма ікони з церкви в Трушевичах, хоча

той стоїть на ніжках. Подібно до Єпіфанія, святий Роман підкреслено молодий, що відповідає найпоширенішому канону діяконів<sup>109</sup>. Він звернутий до лівої групи хористів, поводячи піднесеною, легко зігнутою у лікті правою рукою<sup>110</sup>, а лівою тримає широкий розгорнутий сувій. Правда, замість загальноприйнятих тут строф різдвяного кондака, складених, за життєм, під натхненням об'явлення у сні Богородиці, на сувої чорними літерами (на відміну від усіх інших кіноварних написів), лише з червоним ініціалом виконано початок тексту Мінеї на свято Покрову: "Дне<sup>с</sup> вос/поє<sup>М</sup> прчст<sup>в</sup>/ю бгом тр<sup>ь</sup>/ м лашоу<sup>с</sup><sup>111</sup>/ на воз<sup>а</sup>с<sup>с</sup>к<sup>ь</sup>/ со ап<sup>ь</sup>лы и<sup>112</sup> пр<sup>о</sup>ркы/ и м чни". Він вказує на істотну роль мінейної традиції у виробленні укладу самого рихвалдського образу та на відповідному етапі еволюції схеми загалом. Наведений приклад, зокрема, пояснює вміщення апостолів та Богородиці на повітрі: це пряма ілюстрація Мінеї, як і, зрештою, Прологу, що, звичайно, ніяк не впливає на запропонований висновок про іконографічний родовід самого мотиву. Напис на сувої — додаткове важливе свідчення тенденції до наголошення ідеї ушлявлення



Святий Роман Сладкопівець з хором.  
Фрагмент "Покрову".

<sup>109</sup> Їх іконографію на українському ґрунті розпочинають мозаїчні зображення святих Стефана та Лаврентія у вівтарі київського Софійського собору (Логвин 1971. С. 69, 74, 75, 76) та Михайлівської Золотоверхої соборної церкви (Лазарев 1982. Табл. 59; The Glory. № 195В). Із ближчого до нашої пам'ятки часу див. лівого діякона у "Воздвиженні з євангельськими сценами" з церкви Воздвиження Хреста у Здвигені (НМА): Логвин, Міяєва, Свенціцька. Табл. XXXIX; Свенціцька, Сигор. Іл. 15; Патріарх Димитрій (Ярема). Іл. 242. Інший не меншою мірою показовий сучасний приклад дає уні-

кальний для так ранньої іконографії східнохристиянського кола діякон у згаданому андріївському "Успінні Богородиці". Набагато рідше трапляються діякони старшого віку. Найранішим таким прикладом є правий діякон зазначеного здвигенського "Воздвиження".

<sup>110</sup> Твердження М. Гелитович (Гелитович 2004. С. 72) нібито він благословляє несумісне із продиктованим літургійною практикою загальноприйнятим іконографічним каноном, у якому чин благословення не співвідносився з функцією діякона як помічника священника.

<sup>111</sup> У М. Гелитович — "машоу": Гелитович 2004. С. 73.

<sup>\*</sup> Слово повторено двічі.

<sup>112</sup> У М. Гелитович два останні слова об'єднані в одне, подане як "АПЛЪТИ": Гелитович 2004. С. 73.

Богородиці, що стало визначальною лінією розвитку української пізньосередньовічної іконографії. Звернення у відповідному зв'язку й до інших текстів (див. далі) доводить, що написові на сувої святого Романа відводилася важлива роль у структурі самої композиції.

Романа подано серед досить велелюдного хору співців у характерних оздоблених "перлинами" низьких шапках — з них окремо зображено десять постатей, точніше видно десять голів. Накриття



*Група імператора з патріархом.  
Фрагмент "Покрову".*

голів лівої групи хористів мають заокруглені, правої — конічні верхи. Разом зі співцями, стоячи на високих підніжках амвону й вивищуючись над оточуючими, Роман організує цілісну, замкнуту центрично орієнтовану групу. Виходячи за стовпи аркади, хористи об'єднують бокові елементи позему, що ніби "розтікаються" від композиційного центру. Хор на чолі з Романом Сладкопівцем наголошує на уславленні Богородиці — одній з головних ідей Покрову, відображеній і написом на розгорнутому сувої. Мабуть, не випадково постаті хористів навіть видаються дещо більшими від обох фланкуючих груп, найперше велелюднішої лівої. Такий розбудований наземний ряд виглядає своєрідною заповіддю розробленої перед кінцем століття у київському середовищі наступної хронологічно схеми, заснованої на Акафісті. А загадкова постать "жони" вказує, що, вірогідно, навіть не єдиною.

На відміну від Андрія та Єпіфанія, симетрична ліва частина композиції видається багатолюднішою, хоча насправді відтворює не так уже й багато постатей. Їх лише п'ять, проте, у протиставленні до правої групи, кожен з трьох учасників якої потрактований відосібно, вони зображені компактною масою, від двох видно лише голови та частково — постаті. Така "тіснота" й викликає враження "натовпу". Це — перший не лише в українському малярстві, але й іконографії Покрову загалом, приклад ілюстрації розширеної версії видіння редакції Прологу Пахомія Серба, згідно з якою з'явлення Богородиці

довільно доповнено присутністю патріарха та імператора в супроводі двору. Як зазначалося, ця частина композиції

вціліли тільки фрагменти. М. Гелитович вказала постаті "царя, цариці, жінок"<sup>113</sup>. Останнє, правда, стосується не лише одиної фігури аналізованої групи, а й розглянутої єдиної жінки біля святого Андрія Юродивого, оскільки інших "жінок" немає. Патріарх Димитрій конкретно ідентифікував тільки "царицю"<sup>114</sup>. Однак збережені елементи зображення дозволяють реконструювати не лише повний склад, але й окремі істотні для самої традиції деталі.

Найприкметнішою особливістю цієї складової є відзначена очевидна малочисельність персонажів. Редакція вказує на ранню, лаконічну версію вирішення, що провадить до джерел відповідного аспекту іконографії. При цьому крайню жіночу постать значною мірою закриває імператриця. Праворуч – на задньому плані між сусідами – виглядає прикрита її короною голова юнака, одягнутого в зелений хітон, поверх якого накинуто зав'язаний вузлом на грудях рожевий плащ. Назагал, усі персонажі досить здрібнені, що виділяє їх у композиції. На передньому плані чітко вирізняється лише імператриця у високій завершеній зубцями короні з "перлинами", з-під якої видніється недовгий – до пліч – білий серпанок, оздоблений короткими червоними спареними лініями. Окрім вузького подолу, зрештою, – такого ж, подібно до інших учасників сцени, та прикрашеного "перлинами" обшиття туніки навколо шиї, її одяг нічим не виділяється. Особливістю постаті є руки на грудях під плащем, що віддалено нагадують складені руки Єпіфанія старшого суздальського "Покрову". Проте, як побачимо далі, ця деталь не унікальна, й репрезентує ширше явище тогочасної київської іконографії, ще раз наголошуючи на київській гравітації укладу. Правіше від імператриці позаду – сивобородий імператор в аналогічній лише з дещо вищими зубцями короні зі значною мірою втраченим ликом. Він одягнений лише в хітон (!), окрім опліччя та подолу, теж позбавлений оздоб, так само нічим не виділений поряд із вбранням хористів. Перед ним праворуч, а водночас так само позаду фрагментарно вціліла фігура патріарха з непокритою головою в білому фелоні та хрещатому омофорі поверх нього, із частково втраченим ликом. За імператрицею ліворуч несподіваною на тлі спадщини пізньосередньовічного релігійного малярства самозаглибленістю виділяється схилена жіноча постать у складному ракурсі: видно лише її голову та правий бік. Вона випадає не тільки із загального ладу композиції, але й загальномалярської культури другої половини XV ст. За невластивим епосі реалізмом лику постать не має аналогів серед спадщини українського середньовічного малярства. Група імператорської пари та патріарха дає підстави прийняти їхнє входження до української традиції ще перед кінцем XV ст. і це найраніший зафіксований приклад в іконографії. Вірогідно, їх скромніше місце викликане відтворенням саме раннього зразка мотиву. До прийняття такого висновку схиляє зіставлення з уже впорядкованим та розшире-

<sup>113</sup> Гелитович 2004. С. 72.

<sup>114</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). С. 402.

ним під відповідним оглядом клеймом трушевицького "Різдва Христового". Серед російських пам'яток вони з'являються у суздальській іконі зламу XV–XVI століть, а поширення набувають щойно від XVI ст.<sup>115</sup> Необхідно також відзначити, що трактування окремих осіб та їх груп, апостолів на хмарах, персонажів земної зони досить близьке до згаданого устюзького "Покрову" середини XVI ст. та ще декількох пізніших російських пам'яток того ж століття<sup>116</sup>. Характер спорідненості дає підстави для висновку про вірогідне походження їх усіх від спільного взірця київської редакції.

Отже, ікона церкви в Рихвалді виказує залежність від мистецької традиції XIII ст., демонструє запозичення з укладу Успіння Богородиці, в окремих моментах засвідчує досить докладне ілюстрування опису видіння святого Андрія Юродивого, дає найраніший приклад розбудованої версії поему, знаної за літературними джерелами від розширеної редакції Прологу, й уперше пропонує завершений варіант його складу, утверджений в Україні на раніших зразках тільки за умов нової релігійної мистецької культури XVII–XVIII століть. Серед її своєрідних елементів – мотив влахернської ротонди мафорію Богородиці, так само не відзначені більше в Україні зображені на повний зріст на хмарах апостоли в супроводі ангелів та розбудована група святого Романа Сладкопівця з хористами, яка також більше не фігурує у такому розширеному складі. Проте назагал – це відтворення наголошеного раннього зразка нового укладу ще немало залежить від попередніх напрацювань й не відзначається багатолюдністю.

Проведене зіставлення особливостей реалізованої схеми показує її досить своєрідне, проте цілком конкретне місце в контексті еволюції самої теми. Загальним вирішенням із використанням давніх мотивів аркади та влахернської ротонди, трактуванням постаті Богородиці вона вочевидь відкликається до раніших етапів розроблення традиції. Водночас склад та інтерпретація поему виразно вказують на другу половину XV ст., однозначно випереджуючи усі наступні пошуки, знані за віднайденим досі комплексом пам'яток пізнього Середньовіччя. Тому ніяк не можна прийняти твердження В. Пуцка нібито в рихвалдській іконі "наявна розвинена схема, навіть більш ускладнена, ніж відомої ікони з с. Річиця на Волині, близько 1500 р."<sup>117</sup>. Звичне для автора загадково-лаконічне висловлювання унеможливає з'ясування того, про що конкретно йшлося. Більшу ускладненість можна приймати хіба через присутність святого Романа Сладкопівця з хором: у волинській реалізації він виявився самотнім. Тобто, й цього разу знову некоректно заступлено усю композицію одинокою справедливо вловленою деталлю, ніби їх урівноважуючи. Проте вивчення річицького "Покрову" переконує, що насправді він не лише має зовсім іншу схему й належить до цілком відмінної лінії іко-

<sup>115</sup> Перегляд відповідних пам'яток див.: Пуцко 2001б. С. 219–237.

<sup>116</sup> Див., зокрема, такі зразки в

збірці Державної Третяковської галереї у Москві: Антонова, Млева. Ил. 14, 62.

<sup>117</sup> Пуцко 2006. С. 168.



нографії (див. далі), але й не дає жодних підстав для того висновку, який запропонував калузький історик мистецтва. Трудно зрозуміти, що конкретно для вивчення еволюції традиції на обох прикладах може принести таке зіставлення. Зрештою, навіть із позицій самого В. Пуцка незрозуміло як заснована на давніх зразках доволі лаконічна – поза розбудованим хором – щодо трактування земної зони композиція може бути "більш ускладненою" поряд із найбагатшою за укладом постатей та мотивами тла в українській середньовічній іконографії річицькою.

Поміж стилістичними особливостями варто виокремити ще одну, яка теж скеровує до можливого протографу другої половини XIV ст. Її визначає своєрідний темний лик Богородиці, властивий й іншим персонажам. Краще збережені голови донесли також наступну притаманну йому рису – висвітлення на вилицях та під очима. Як і "мармуризування" архітектури, темні лики так само продовжують практику майстра здвиженського "Святого Георгія" та перемишльського намісного "Спаса". Під зазначеним оглядом до нього слід додати також не зафіксованого походження "Святу великомученицю Параскеву з історією" (НМК)<sup>118</sup>. Проте таке трактування, звичайно, має і раніший родовід. Він вперше постав при вивченні волинської ікони Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині, яка виявилася реплікою першої третини XVI ст. з оригіналу другої половини XIV ст.<sup>119</sup> Одиноким автентичним зразком українського малярства XIV ст. з темним ликом є "Святий Микола з історією" "радрузької" групи з церкви святого Георгія у Вільшаниці (НМА)<sup>120</sup>. Судячи з малочисельності можливих прикладів, серед української спадщини другої половини XIV ст., це було досить рідкісне явище. Підхід не належить до частіше практикованих і в доробку візантійських митців. Тут класичними зразками можуть слугувати згаданий "Архангел Гавриїл" ватопедського "Моління", "Собор архангелів" з Бачковського монастиря (Софія, Національна художня галерея)<sup>121</sup> та "Святий Пантелеймон" (Москва, Державний музей образотворчих мистецтв ім. Александра Пушкіна)<sup>122</sup>. Аналогії, як видається, переконливо доводять закорінення окремих стилістичних особливостей рихвадського "Покрову" в напрацюваннях майстрів другої половини XIV ст.

Своєрідні риси іконографії, зіставлені з ранішими зразками та наступними прикладами розробленої у Києві за умов другої половини XV ст. нової версії схеми з послідовним акцентуванням ідеї уславлення Богородиці, наголошують на особливому місці аналізованої пам'ятки перемишльської школи. Вона відіграє роль важливої поєднуючої ланки між засвідченими насамперед у ній втра-

<sup>118</sup> Kłosińska 1973. Nr 44; Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. XIX; Biskupski 1991. П. 11; Патріарх Дмитрій (Ярема). С. 161. Вона випереджує доробок маляра, об'єднаний навколо ікон з церкви у Жогатині.

<sup>119</sup> Александрович 2003а. С. 30.

<sup>120</sup> Репродукована: Гелітович 2004.

Іл. 1. Авторка вказала на місце походження ікони "Вільшанка (Дрогобицьчина)": там само. С. 63. Насправді такого населеного пункту в околицях Дрогобича немає, а ікону, згідно з музейними документами, закупили з церкви святого Георгія у Вільшаниці на Яворівщині на захід від Львова.

<sup>121</sup> Byzantium. No 83.

<sup>122</sup> По неї див.: Овчинников 1986. С. 46 – 52.

ченими ранніми "Покровами" та наступним періодом розроблення теми мистецькою культурою як пізнього Середньовіччя та Нового часу. Застосована схема, здається, могла причинитися до становлення традиції нової доби прямо й безпосередньо. Такий висновок підказують відзначені спільні моменти з неодноразово згаданою львівською іконою майстрів П'ятницької церкви, за якими, найвірогідніше, стоїть відтворення близького зразка. Тому приклад з церкви в Рихвалді дає пізній переказ важливих пошуків періоду становлення останньої для Середньовіччя версії іконографії, слугуючи завдяки цьому цінним джерелом для її реконструкції. Водночас він є однією з ранніх пропозицій багатолюдної сцени в станковому малярстві пізнього українського Середньовіччя й належить до тих пам'яток, від яких композиції з більшою кількістю персонажів усе активніше заповнювали творчу практику, знаменуючи наростання визначальних змін його внутрішньої структури. Для осмислення Покрову велелюдність означала найперше відхід від ранніх схем, розроблених на етапі становлення й згодом лише модифікованих. Зазначена закономірність випереджує цілком відмінний на дотеперішньому тлі період розроблення теми. Його запрограмував досі навіть не зауважений новий етап побутування богородичного культу в Українській Церкві. Першим так само все ще не відзначеним показовим знаменом тут стало масове відновлення від другої половини XV ст. варіанту намісного ряду з образом Богородиці<sup>123</sup>, насамперед мало практикованої поза Україною специфічно, так би мовити, української його версії – Похвали Богородиці. Саме на цьому тлі зарисована в рихвалдській пропозиції ідея похвали стала центральною для Покрову, що послідовно доводять наступні схеми та пізніші репліки втрачених зразків.

Проведений аналіз підводить до з'ясування достатньо своєрідного конкретного місця рихвалдського образу на тлі української іконографії, а навіть окремих пунктів його взаємозв'язків серед мистецької спадщини перемишльського кола. Однак цей аспект заслуговує більшої уваги найперше через усе очевидніше усвідомлюваний переломний характер розвитку перемишльської школи українського релігійного малярства від другої половини XV ст. Осмислення тих процесів, що відбувалися тоді на місцевому ґрунті і якнайширше відображені обширною малярською спадщиною тогочасного Перемишля, переконує: на кінець століття склалася заснована на здобутках попередніх епох, але зовсім інша за визначальними ознаками система релігійної малярської культури. Звичайно, це не був здобуток самого перемишльського середовища: за ним постають значно ширші процеси всеукраїнського закрою, визначені оновленням духовного життя з відновленням Київської митрополії. Відсутність оригінальних зразків творчості з інших осередків унеможливорює предметний аналіз відповідного процесу поза Перемишлем. Проте найновіші студії над спадщиною малярства Во-

лині вже XVI ст. переконують в аналогічному розвитку ситуації й на її теренах. Той же висновок дає підстави робити також новітнє відкриття поодиноких київських зразків пізньосередньовічного походження<sup>124</sup>. Щодо відображення нової малярської культури версії другої половини XV ст. образ рихвалдської церкви — яскраве дитинство своєї епохи. Він зберігає елементи іконографії XIII—XIV століть, проте в контексті, що випереджує найактуальніші для його часу тенденції вирішення теми як заснованого на гімнах Акафісту своєрідного апофеозу Богородиці, сформовані (див. далі) київським середовищем другої половини XV ст. Тому варто уточнити конкретне місце цього так своєрідного для спадщини майстрів перемишльської школи українського релігійного малярства явища.

Таку спробу вперше зробила М. Гелитович, вказавши групу ікон, до яких "Покров", на її думку, мав належати "за стилістичними ознаками". Позаяк пропозиція викладена через перелік прийнятих аналогів, мотивація, природно, залишилася поза рядом. Зрештою, нічого дивного тут немає, оскільки навіть побіжний погляд на запропоноване "коло" переконує, що об'єднання є проблематичним. Згруповано молитовний ряд з церкви святого Євстахія у Стрілках, "Святу Параскеву Тирновську" з церкви архангела Михаїла у Флоринці та "Похвалу Богородиці" з церкви Різдва Богородиці в Коросному (всі — НМА)<sup>125</sup>. Насамперед із цього переліку цілком очевидно випадає коростенська "Богородиця"<sup>126</sup>. Стилiстично iстотно пiзнiша (варто придивитися до її лику), вона вiдображає молодший етап еволюцiї малярської культури й поставала як одне з новiших наслiдувань чотирьох монументальних "Богородиць" зламy XV—XVI столiть з церков Панишiв, Берегiв Долiшнiх, Нагорян та парафiяльного костельу в Рудках<sup>127</sup>. Так само незрозумiло що спiльного з надто скромним на його тлi рихвалдським "Покровом" може мати пiдкреслено аристократичне малярство унiкального стрiлкiвського "Молiння". Адже не пiдлягає сумнiву, що серед знаної нинi перемишльської спадщини прямих аналогiв йому немає. Втiм, iз обома ними, так i — з iншого боку — образом рихвалдської церкви нiчого спiльного не виказує свята з церкви у Флоринцi. Тому запропоноване "коло" не здатне замкнутися й зблизненiм ("коло") визнано матерiал, практично об'єднаний лише загальним клiматом епохи та осередку. З почерком автора "Покрову" вiн не має нiчого принципово спiльного. Фактично йшлося не про конкретне авторство, на актуальному етапi студiй над малярською спадщиною українського Перемишля уже достатньо реальне, а лише далекi найзагальнiшi пiдходи до його з'ясування, зрештою, очевиднi без додаткових зусиль.

Втiм, вказавши при iконi лише три аналоги, коментарями до них витворене "коло" М. Гелитович iстотно розбудувала. Так одинокою найблизьчою аналогiєю "Святих Миколи та Дмитрiя"

<sup>124</sup> Александрович 2007б. С. 64-65.

<sup>125</sup> Гелитович 2004. С. 73.

<sup>126</sup> У новiшiй публiкацiї iкони цю

атрибуцiю повторено без змiн: Гелитович 2005. С. 27.

<sup>127</sup> Як цiлiсть зазначенi iкони вперше потрактовано: Александрович 2001д. С. 433.

стріківського молитовного ряду визнано "Моління" з церкви Успіння Богородиці в Мшаці (НМЛ)<sup>128</sup>. "Стилістично споріднену" групу далі розширив коментар до ікони з церкви у Флоринці, приєднавши до вже перелічених пам'яток згаданого "Святого Георгія змієборця" з церкви у Здвижені, храмове "Різдво й Успіння Богородиці" з церкви в Терлі (НМК)<sup>129</sup> та "Святу великомученицю Параскеву з історією" із церкви в Крамній (ІМС). Уже зазначалося, що дві перші, зрештою, мають дальший ряд споріднених об'єктів, що вийшли з-під того ж пензля, на чому наголошено в публікації зі вступними атрибуційними пропозиціями стосовно авторства поодиноких груп творів малярства відповідного кола<sup>130</sup>. Так, наприклад, майстрові здвиженського "Георгія" та терлівського храмового образу належить також храмове "Благовіщення" церкви у Вітрилові (ІМС)<sup>131</sup>. "Моління" церкви у Мшані має також версію з церкви в Даляві (НМЛ)<sup>132</sup>. Поряд із ними "Свята великомучениця Параскева" належить, звичайно, іншій руці. Тому укладена у такий спосіб "група" насправді такою бути не може. Є очевидним, що пропонуване окреслення реанімує знані надто широкі критерії сприйняття досі все ще не пережитого вступного періоду осмислення національної малярської спадщини. Зусиллями дослідників останніх півтора десятиліть, до яких належить і сама М. Гелитович, такий підхід усе послідовніше відходить до явищ вчорашнього дня науки. Говорити про конкретні пам'ятки на нинішньому етапі опрацювання спадщини майстрів давнього українського малярства можна і варто, природно, насамперед на основі чітко окреслених критеріїв індивідуального почерку.

Проте відзначені моменти належать до проблематики ширшого плану. Для актуального вузького інтересу найголовнішим є те, що окрім, звичайно, доробку автора здвиженського "Святого Георгія", перелічені ікони не мають нічого безпосередньо спільного з аналізованим рихвалдським образом. Увесь комплекс його стилістичних ознак зі своєрідною лінійною стилізацією, колористикою, палеографією вказує на окрему творчу індивідуальність з-поза середовища тих майстрів, яким належать ікони; об'єднані пропозицією М. Гелитович.

Оскільки малярська спадщина тогочасного Перемишля є достатньо обширною, варто спробувати докладніше окреслити родовід та професійну особистість цього митця. Колорит, заснований на досить рідкісному для середовища зіставленні характерних відтінків зеленого й рожевого, доводить його закорінення в доробку майстерні, яку В. Свенціцька свого часу вивела зі знаних комплексів малярства із церков у Ванівці та Здвижені<sup>133</sup>. Новіші дослідження принесли поповнення цього ряду таким визначальним явищем, як все ще недооцінена, виняткова на тлі відповідної групи згадана "Похвала Богородиці" з церкви святого Дмитрія у

<sup>128</sup> Гелитович 2004. С. 70.

<sup>129</sup> Там само. С. 69.

<sup>130</sup> Aleksandrowycz 2003a. S. 61.

<sup>131</sup> Ibid. Passim.

<sup>132</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іл. 501, 503–505.

<sup>133</sup> Свенцицкая. С. 279–290.

Підгородцях (НМА)<sup>134</sup>. Проте "Покров" має однозначно новіше походження й при безперечній малярській системі другої половини століття новіший, на чому наголошує й залежність від молодшого майстра здвиженського "Святого Георгія". Причому, аналогічний колорит та графічна стилізація не простежуються в основному фонді перемишльського малярства. Це доводить появу ікони ніби осторонь від головної лінії традиції. Своєрідне грубувате трактування форм та спрощення колориту вказують не лише на хронологічно пізнє походження, але й пізнє місце в спадщині її автора. Щодо цього показовим видається зіставлення із шістьма ідентифікованими іконами перемишльського маляра середини XVI ст. О. Горошкoviча. Останні позиції його доробку, насамперед "Похвала Богородиці" з церкви Покрову Богородиці в Ровені (НМА)<sup>135</sup>, виразно засвідчують занепад професійної майстерності<sup>136</sup> навіть поряд з найближчою "Богородицею Страстною" церкви Різдва Богородиці в Ліскуватому (НМА)<sup>137</sup>.

Зазначені риси виявляє увесь комплекс стилістичних ознак. Спрощеному рисункові фігур відповідає аналогічне трактування облич. Не дивлячись на знищення, лик Богородиці, як уже підкреслювалося, видає залежність від майстра здвиженського "Святого Георгія". Вельми показовими є також лики першого апостола праворуч із портретними рисами Іоана Богослова та сивоголового апостола на другому плані в лівій групі. Зіставлення показують, що виходячи від зазначеного кола взірців, майстер давав пізнішу інтерпретацію їхньої вимови. Не менш промовистим виявляється наголошення на прикладі архітектури пов'язань в XVI ст. Вловлені аналоги підказують послідовника здвиженського майстра. Очевидний і взаємозв'язок з так само унікальним ранішим храмовим "Зішестям Святого Духа" церкви у Викотах (НМА)<sup>138</sup>.

Комплекс відповідних рис відобразила й палеографія. Наявні написи поділяються на дві групи. Першу творять виконані червоною фарбою титул, монограма Богородиці й ім'я святого Романа Сладкопівця та текст звернення святого Андрія Юродивого. Зразком другої є розпочатий червоним ініціалом текст чорною фарбою<sup>139</sup> на сувої святого Романа Сладкопівця.

<sup>134</sup> Бібліографію див.: *Aleksandrowicz* 2003. S. 60, ргзур. 30. М. Гелитович у найновішій публікації підгородецької ікони вслід за Л. Коць-Григорчук (*Коць-Григорчук* 2005. С. 34), факатично не вдаючись до аргументів, датувала її... першим десятиліттям XV ст.: *Гелитович* 2005. С. 15. Іконографічне відтворення походить із церкви Різдва Богородиці в Новій Всі (ОМНС). Взаємозв'язок обох ікон відзначено: *Aleksandrowicz* 2003. S. 60. Однак новіше докладніше вивчення показало, що про єдине авторство не може бути мови ніяк — нововеська є хоча й докладною з огляду іконографії, проте скромною реплікою підгородецького зразка. За манерою серед спадщини

перемишльського малярства другої половини XV ст. вона найближча до згаданих "Розп'яття" та "Святого Миколи з історією" з церкви в Рихвалді й храмової "Святої великомучениці Параскеви" з церкви в Усті Руському.

<sup>135</sup> Про неї див.: *Александрович* 2000а. С. 68; *Сигор* 2000. С. 108—110; *Александрович* 2001е. С. 106 (іл.), 107; *Гелитович* 2005а. С. 139—140; *Гелитович* 2005. № 14.

<sup>136</sup> *Александрович* 2001е. С. 108.

<sup>137</sup> Про неї див.: *Свенціцька* 1967. С. 255; *Сигор* 2000. С. 111—113; *Александрович* 2001е. С. 101 (іл.), 107.

<sup>138</sup> *Гелитович* 2004. Іл. 2.

<sup>139</sup> М. Гелитович вказала тільки виконане червоною фарбою ім'я святого Романа Сладкопівця, фарбу інших написів не відзначила. При описі так само не подано титульного напису й не вказано переданих сучасними літерами не стосованих тепер літер давнього алфавіту: *Гелитович* 2004. С. 73.

Титул виконано під верхньою лузгою великими літерами поміж обома арками обабіч завершення ротонди. Перше слово знищено, втрачено також початок наступного, від якого залишилися останні літери: "[Д]ОКРОВЪ ПРЄСВА[Т]ЫА". Права частина напису — "ВЛААЧЦА НАШЄА БЦА" вціліла повністю, випадки фарби мають лише верхні елементи літер двох перших слів та остання літера другого. Напис накреслено широким пензлем й послідовно вписано між двома вертикальними лініями. Прикметним є двічі вжите характерне "Ц" із продовженим донизу хвостиком. Вертикалі не позбавлені графічної стилізації, відзначені невеликим нахилом, проте, як і постаті, трактовані доволі одноманітно. Певну різноманітність вносять два варіанти "А". Вузьке видовжене очко останньої літери продовжене майже до нижньої лінії, тоді як у двох попередніх словах воно вкорочене і зменшене. Послідовно переважають вертикалі — горизонтальний акцент має лише верхній елемент "Б". Поза домінуючий ритм вертикалей виходить також хвилястий хвостик "Ц".

Унікальним є вміщення монограми Богородиці на німбі. Воно не характерне для давнього українського малярства й уперше відnotоване в згаданому "Благовіщенні" церкви у Вітрилові, що здатне послужити додатковим аргументом на користь уже знаних нам пов'язань. На німбі Богородиці монограма виписана ще також у зазначеному "Розп'ятті" церкви в Рихвалді, "Розп'ятті" церкви Іоана Предтечі в Угерцях (НМА)<sup>140</sup> та пізнішому "Розп'ятті" церкви святого Симеона Стовпника в Костарівцях (ІМС)<sup>141</sup>.

Два інші кіноварні написи знаходяться при поземі. Зліва від голови святого Романа значно дрібнішими літерами подано: "сты" роман пѣве". Коментар до групи святого Андрія Юродивого виконано обабіч його голови під хмарою з апостолами та ангелами, досить вільно, поза регулярною лінією, у трьох рядках, останнє слово — окремо в двох рядках: "сты" оуродивый андреи показоуе епифанѣ / прчѣтоую на возѣоусѣ / молащоуе за роа / хрѣтіа / нскы". Розташування визначене необхідністю вписати текст у вільну площину тла. Для українського середньовічного малярства цей напис унікальний: жодна інша з ікон такого великого тексту не має<sup>142</sup>. На сувої святого Романа з початковим червоним ініціалом виписано: "Днес воспоем прчстую бгомтръ млащоуе на воздоусѣ со апслы и проркы и мчны". Подібно до відзначеної стилістичної особливості малярства, палеографія на тлі тогочасної перемишльської спадщини так само вказує на пізні походження.

Окремого підкреслення вартує сам текст. Співвідносячись із традиційним уславленням Богородиці, він спрямовує її у нове русло, скеровуючи до того етапу, який розвинувся на київському ґрунті від другої половини XV ст. Водночас це перший приклад звернення до

<sup>140</sup> *Патріарх Дмитрій (Ярема)*. Іл. 525.

<sup>141</sup> *Biskupski* 1991. П. 44.

<sup>142</sup> Природним винятком є збережені від середини XVI ст. чималі за обсягом вкладні написи на поодиноких іконах. Про них див.: *Гелішо-*

*вич* 2002. С. 33–36. Принагідно можна згадати наявність чималих написів на деяких "Страшних судах" другої половини XVI ст., проте вони, звичайно, так само не мають нічого принципово спільного з рихвалдським образом. Про них див.: *Сигор* 2001. С. 79–96.

Мінеї, яке невдовзі принесло так своєрідний результат в іконі з Троїцької церкви у Річиці.

Пошуки аналогій досі не дали жодного автентичного зразка того ж малярства. Це не применшує значення образу не лише як ланки іконографії, але й її перемишльського відгалуження. Його окреслюють два аспекти. Насамперед "Покров" — джерело для реконструкції ранніх схем. Унікальність визначило поєднання окремих напарувань XIII, XIV та останньої третини XV ст. Жодна інша ікона не зберегла подібного свідчення довготривалої еволюції й може саме тут своєрідність є найвиразнішою. Особливого значення надає нова схема, заснована на Акафісті. Уже наголошено, що це перша така реалізація. Оскільки тут втілено ранній варіант версії, що однозначно випереджує розбудоване рішення кінця XV ст., є всі підстави ствердити: воно не було винаходом київського середовища другої половини XV ст., а розвинуло одну з давніших схем. За умов духовних шукань з відновленням Київської митрополії ця пропозиція набула розвитку та утвердилася як головна, зберігши значення до кінця Середньовіччя. Не дивлячись на радикальні зміни іконографії теми упродовж XVI ст., усі наступні зразки виявляються так чи інакше закоріненими в тій пропозиції, що її вперше реалізували фігури позему ікони церкви в Рихвалді. Відповідно до відзначеної головної тенденції усі пізніші варіанти засновані на переосмисленні цієї вихідної ідеї.





**КИЇВСЬКА ІКОНОГРАФІЯ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XV СТОЛІТТЯ**



Се бо мги бжїа  
съ аггаскими воинствы  
с пргчею и бгословцемъ  
с пророкы и апстлы  
невидимо вшедши  
за христианы молитсѧ ху  
помилвати градъ и люди  
славѧщих тоѧ покрова  
праздникъ

ПОКРОВЪ. ПРС. БЧА .



**"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ"  
КИЇВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XV СТОЛІТТЯ  
У ГРАВЮРІ 1619 РОКУ**

**К**иївські корені свята й іконографії Покрову Богородиці, як і безперечні київські зв'язки відзначених середньовічних його зразків, доводять, що від самих початків традиції місто було найактивнішим осередком розроблення теми. Воно відіграло істотну роль у поширенні та утвердженні ідеї Покрову не лише в Україні, але також релігійній мистецькій культурі теперішньої Білорусі<sup>1</sup> та земель тогочасної північної та північно-східної київської окраїни, згодом підпорядкованих зверхності Москви.

Через майже повну втрату малярської спадщини пізньосередньовічного Києва його роль на наступних етапах еволюції іконографії — перед кінцем Середньовіччя — нині виявляється насамперед за посередніми свідченнями. Лише новітнє дослідження української покровської традиції та її відображення у пам'ятках російського походження розкрило справжній якнайістотніший внесок київського середовища для всіх найважливіших періодів побутування самої ідеї у релігійній культурі українських земель й не лише України. Відповідні міркування дають важливий матеріал до її історії на якнайширшому тлі еволюції української релігійної мистецької культури.

<sup>1</sup> Правда, тут пам'ятки вціліли від середини XVII ст. й не зберегли виразних давніших напластувань. Короткі огляди білоруської іконографії Покрову Богородиці див.: Пуцко-Бочкарева. С. 527—531; Карлін, Мельнікау. С. 44—68.

Середньовічна київська іконографія, природно, збереглася не лише в об'єктах з-перед кінця XVI ст. Є ще одна, досі мало залучена до студій можливість пошуку її автентичного переказу — через пізніший мистецький доробок місцевого й не лише місцевого кола. Цей рівень осмислення малярських напрацювань Києва досі майже не використовували, проте така робота, закономірно, не потребує ніякого окремого "київського досвіду".

Важливу нагоду для пошуку в зазначеному напрямі дає насамперед унікальна рання графічна версія Покрову<sup>2</sup>, виконана для одного з перших київських друків — Анфологіону 1619 р.<sup>3</sup> Гравюру досі відзначали найперше помітною позицією поміж найранішими прикладами місцевої книжкової ілюстрації. Дмитро Степовик, правда, використав її лише як підручний матеріал своєї теорії, за якою нібито в процесі еволюції мистецького оздоблення книги "різні купольні форми повністю відокремлюються від рамки і стають елементами сюжету (sic!). Один із ранніх прикладів такого відокремлення можна бачити в "Покрові" з київського "Анфологіона" 1619 р., де Марія з'являється людям під легким опуклим вгорі шатром, опертим на чотири тонкі колонки"<sup>4</sup>. Насправді Богородиця зображена на тлі ківорію, тобто в храмі, не "під шатром", а перед ківорієм, позаяк руки з тканиною виразно перекривають колонки (докладніше див. далі). Запропонована теорія, заснована, отже, на вражаюче поверховому сприйнятті.

М. Гембаровіч, вдавшись до деревориту в монографії Покрову, так само не брався його аналізувати. Відповідно до раціоналістичної постави чоловіка західного світу, він потрактував переказ згідно власного погляду щодо повільного впровадження нових мотивів до давньої іконографічної схеми, внаслідок чого остання мала поступово тратити сенс. Гравюра, на його думку, "zachowuje w postaci silnie uproszczonej tradycyjny schemat ikonograficzny i jedyne zmiany to ciężka chusta na zdjętych w lokciach rękach, Ananiasz, który ustępuje pierwszeństwa "cesarzowi" oraz Andrzej i Epifaniusz posunięci na kraj obrazu"<sup>5</sup>. З твердженням про збереження "традиційного" укладу можна погодитись за умови коли під цим розуміти пропозицію, давню на час появи самого дереворізу, оскільки жодної суто "традиційної", нібито єдиної схеми за переконливими свідченнями чималого ряду вже розглянутих конкретних прикладів насправді не існувало. Твердження польського автора видає насамперед надто побіжний погляд на композицію та відсутність належного вникнення у її особливості, зрештою, — іконографією загалом (див. далі).

<sup>2</sup> У відповідному контексті гравюру вперше розглянуто: *Александрович* 2003г. С. 5–11.

<sup>3</sup> Анфологіон 1619, Арк. 2 (Другого рахунку), 355 (*Запаско, Ісаєвич* 1981. № 120). Вдруте дошку використано: Акафісти 1625. С. 35 (*Запаско, Ісаєвич* 1981. № 142). У контексті еволюції української іконографії до гравюри увагу привернув: *Gębarowicz*. S. 154–155. Автор помилково відніс до того

ж видання ще один зразок книжкової графіки першої половини XVII ст. (*ibid.* S. 155). Датування повторила: *Косів*. С. 47. Іл. 11. Насправді тніша за стилем друга гравюра належить до спадщини львівської школи й ілюструє Анфологіон братської друкарні 1638 р.: Анфологіон 1638. Арк. 68 зв. (З *а-ласко, Ісаєвич* 1981. № 259). Помилку польського дослідника виправив: *Стасенко* 2003. С. 160. приміт. 331.

<sup>4</sup> *Степовик* 1982. С. 146.

<sup>5</sup> *Gębarowicz*. S. 154–155.

Зацігована фраза видає про досить поверхове сприйняття не лише гаданих прикмет давнього родоводу, але й самої ідеї елементів того "руйнівного" щодо них "реалізму", які наполегливо шукав дослідник. Їх відзначення в українському релігійному малярстві та ще й київської школи того етапу, свідченням якого виступає аналізований дереворит, виконаний з іконографічного огляду ніяк не за традиціями початку XVII ст., – лише безпідставна модернізація конкретного періоду історичної еволюції української мистецької культури. Правда, М. Гембаровіч прикмет давнішого оригіналу... не спостеріг. Як і Д. Степовик, він залучив дереворіз до готової "концептуальної конструкції". Щодо гравюри, не кажучи про іконографію Покрову загалом, "концепція" виявилася завідомо надуманою.

Григорій Логвин згадав дереворит зовсім побіжно, перелічивши сюжети ілюстративного циклу видання<sup>6</sup>. Докладніше до нього вдався Володимир Стасенко<sup>7</sup>. Він відзначив "триярусність" як прикмету побудови, проте, мало виходячи поза проблематику книжкової графіки, не розвинув свого важливого як для відчитання композиційного укладу, так і ширшої культурно-історичної інтерпретації спостереження. Зрештою, трактуючи сюжет у колі інтересів графічної спадщини, доробку релігійного малярства він майже не використав. При описі окремих елементів дереворізу теж інтерпретовано надто побіжно. Так, наприклад, стверджено: "У верхньому ярусі ангели, що оточують центральне зображення – Богородицю з омофором, який покриває нижній ярус". Усіх інших персонажів розглянуто в "нижньому ярусі" попри слушно відзначену трирядність композиції, середній ряд постатей із розмірковувань випущено. Учасників сцени так само ніяк не випадає сприймати за "паству", оскільки це суперечить сталій церковній традиції сюжету та його конкретному змістові. У лівій групі виділено "постать святого у хрещатому омофорі" та "цезаря". Окреслення архиєрейського омофору хрещатим некоректне – насправді омофор оздоблює три хрести, а хрещатим є саккос. Німб навколо голови так само має інше значення, оскільки за розширеною версією відіня святого Андрія Юродивого ця постать – константинопольський патріарх. Ідентифікація не потребує додаткових зусиль, тому іменування його "святим" теж невдале.

Побіжно згадавши гравюру, В. Пуцко, згідно з властивою його поглядам безоглядною москвоцентричністю, ствердив лише, нібито "воспроизведена московская иконописная композиция Покрова, известная уже на рубеже XV – XVI вв."<sup>8</sup>. Щодо запропонованої хронології та іконописних джерел сумнівів, звичайно, не постає, а от "московський" родовід, як зазначалося, неприйнятний.

Лише в контексті значно глибшого осмислення теми в українській середньовічній культурі гравюра стала об'єктом окремої студії як рідкісний переказ київської пізньосередньовічної іконографії<sup>9</sup>. При цьому відзначено композиційну спорідненість із річиць-

<sup>6</sup> Логвин 1990. С. 41.

<sup>7</sup> Стасенко 2003. С. 159. Виклад поширює опис деревориту, запропоно-

ваний: Стасенко 2000. С. 664–665.

<sup>8</sup> Пуцко 2002а. С. 41.

<sup>9</sup> Александрович 2003г. С. 5–15.

кою іконою та клеймом трушевицького образу — зразками єдиного етапу еволюції ідеї та її мистецької реалізації, коротко проаналізовано конкретні паралелі й окремі відмінності між найближчими версіями теми. За результатами проведеного вивчення дереворит інтерпретовано як відтворення київської ікони зразка кінця XV ст. Далі задля аналогії його без коментарів згадав також Л. Скоп<sup>10</sup>.

Щодо залежності гравюри від композиції іконного походження (таку, проте, правда, як зазначалося, буцімто московську, бачив також В. Пуцко) не випадає сумніватися не лише з огляду на тему та поширену в київському середовищі на початках становлення місцевої графічної школи практику звернення до іконних зразків, найкраще засвідчену саме поодинокими дереворитами Анфологіону 1619 р.<sup>11</sup> Поза загальною схемою, до зазначених джерел однозначно відсилають прикмети мистецької системи початку XVII ст. серед деталей архітектурного тла. Прикладом можуть бути пізньоманьєристичні за елементами фронтона будівель вірогідного волинського походження "Успіння" початку XVII ст. з церкви святої великомучениці Параскеви в Буську (ЛГМ)<sup>12</sup> чи сучасної йому волинської "Новозавітної Трійці" з церкви святого Миколи в Шубкові (РОКМ)<sup>13</sup>. До них можна додати так само "перехідне" згадане перемишльське "Успіння" з Успенської церкви у Волі Кривецькій<sup>14</sup>. Окреслена географія дає підстави сприймати подібне трактування загальною особливістю українського малярства переломного періоду від пізнього Середньовіччя до нової культури XVII ст. Цілком очевидним є їх значніше поширення у київському осередку, що доводить присутність аналогічно завершених будівель ще також в київській гравюрі "Успіння Богородиці"<sup>15</sup>. Проте, не дивлячись на однозначну сучасну вимову цих показових елементів актуальної мистецької системи, сама композиція наділена рисами, для початку XVII ст. виразно архаїчними. Притому, попри новіші вкраплення, найпослідовніше виражені в поодиноких деталях (архітектурна куліса), цей набір елементів давнішого родоводу домінує неподільно, вказуючи на стійкий комплекс стилістичних ознак віддаленого за часом першовзірця. Тобто, гравюра відтворює схему, укладену задовго до початку XVII ст.<sup>16</sup> Щоби переконатися у цьому, варто зіставити її хоча б з одночасними досить різними, але показовими львівськими "Покровами", як згадані ікони майстрів П'ятницької церкви та з церкви в

<sup>10</sup> Скоп 2004. С. 190, 191 (Анфологіон з гравюрою датовано 1616 р.).

<sup>11</sup> Під цим оглядом гравюри першого багато ілюстрованого київського видання заслуговують спеціального дослідження як переказ ширшої практики тогочасного київського середовища. Її, зокрема, підкреслив Павло Беринда в післямові Трійді пісної 1627 р., що, за його словами, "искусне оукрашена зграфіскими начертанми, ѿ ихже мнѣжайшаа древнихъ мтеческіхъ еще звѣдъ имѣт свидетелства": Тітов. С. РОИ (Запаско, Ісаєвич 1981. № 160). Правда, на тлі ранішого Анфологіо-

ну її гравюри значно менше відповідають викладеному способу ілюстрування.

<sup>12</sup> Жолтовський 1978. С. 27; Janocha. Fot. 262.

<sup>13</sup> Луць 1994. С. 45.

<sup>14</sup> Ікону 1981. П. IX.

<sup>15</sup> Шпак. С. 25. Як і "Покров", гравюра так само виразно відтворює іконну композицію.

<sup>16</sup> Зазначена особливість деревориту назагал характерна для циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 р. Більшість його сюжетних гравюр природно, відображають актуальну іконографію. Водночас, окрім "Покрову", ще шонайменше "Різдво Богородиці", "Богоявлення", "Преображення" в основі мають давнішнн взірш. Див.: Анфологіон 1619. Арк. 28 (2-го рахунку), 820; 28 (2-го рахунку), 637; 28 (2-го рахунку), 939.

Новому Селі, чи найранішим віднайденим досі волинським прикладом цього періоду — храмовою іконою з церкви в Боблах. Зрештою, на київському ґрунті спадщина навіть самої графіки дає значно новішу редакцію у знаному Менології 1629 р.

Послідовно виражені архаїзми гравюри 1619 р. виявляють промовистий ряд деталей давнього протографу з чітко окресленими, попри репродукційний характер збереженого відтворення та його на-



*Апостоли з ангелами. Фрагмент "Покрову".*

загал скромний фаховий рівень, рисами конкретного етапу культурного процесу. До таких мотивів належать незнані іконографії XVII ст. "супутники" святого Романа Сладкопівця, серед українських пам'яток наявні взагалі, як зазначалося, лише в трушевицькому клеймі. Що ж до сучасного загального історично-мистецького контексту, то окремого наголошення вартує й така обставина. Пригачманне утвердженій від початку XVII ст. новій системі релігійного малярства посилення тенденцій реалістичного звучання вело до чіткого розмежування вибудованої із залученням елементів своєрідно сприйнятої лінійної перспективи "землі" та сфери об'явлення. Тому розташування персонажів "заднього" плану декількома послідовно до-

триманими рядами над передніми так само наділене очевидною архаїкою. Однак найважливішою прикметою давнього протографу виявляється групування присутніх ликами з трьома постатями в кожному. Хоча з огляду на мініатюрні розміри поодинокі групи

фігур не підписано, підхід виражено чітко й однозначно. Так цілеспрямовано його стосує ще тільки волинська ікона з церкви в Річиці (про неї докладніше далі) зі зламу XV—XVI століть. Також щойно на відповідному етапі еволюції свідків об'явлення стали послідовно трактувати через контекст уславлення Заступниці. Тому укладом київський дереворіз, безперечно, відкликається до того ж кола взірців, зберігаючи його виразні прикмети. Щоправда, попри стосований принцип зіставлення за ликами, оригінал гравюри відзначався істотною своєрідною особливістю. Якщо річицька ікона пе-



розділяє "навпіл", симетрично розкладаючи обабіч центру. А втім, ця відмінність не принципова, позаяк репрезентує лише інший варіант конкретного вирішення схеми, наголошуючи на більшій кількості її версій. Дві збережені репліки, природно, є насамперед відображенням широкого пласту малярської культури. Варто також підкреслити, що склад персонажів теж зовсім не відповідає річицькому образowi (докладніше див. далі). Водночас розташування учасників-свідків молитви Богородиці ніби своєрідною кулі-

сою та самостійними групами, у кожній з яких на передньому плані так само виділено нечисленні постаті, відсилає і до принципів komponування клейма трушевицького "Різдва Христового". Усе це вказує як на різнобічність джерел київської гравюри, так і відсутність їх органічного перетворення, за чим вловлюється ранній етап опрацювання пропозиції. Схема відзначена гармонійним поєднанням послідовно пророблених архітектурних мотивів зі своєрідними акцентами на актуалізованих деталях та тісно заповненому постатями поземі. Разом вони творять унікальну композицію, яка не має аналогів в українській іконографії. Вона не лише пропонує докорінне переосмислення давніших вірців. Аналіз доробку майстрів XVI ст. переконує, що тут відтворено стилістично найранішу, нову схему трактування сюжету, визначальну для українського пізнього Середньовіччя.

У невеликому деревориті обов'язкові для тогочасного релігійного малярства написи, окрім титулу та початкового звороту різдяного кондака на сувой святого Романа Сладкопівця, як зазначалося, відсутні. Немає навіть монограми Богородиці (sic!), проте для тогочасної української гравюри це не виняткове явище<sup>17</sup>. Через



Апостоли з ангелами. Фрагмент "Покрову".

<sup>17</sup> Обов'язкових для візантійської традиції монограм не мають ілюстрації зnanого львівського видання вірців П. Беринди на Різдва (1616): *Беринда* 1616 (*Запаско, Ісаєвич* 1981. № 108). За тим же принципом, що й у "Покрові" лише титульні написи в Анфологоні

вміщено також у "Різді Богородиці", "Введенні", "Різді Христовому", "Преображенні", "Успінні": Анфологон 1619. Арк. 82 (другого рахунку), 440 (другого рахунку), 561 (другого рахунку), 939 (другого рахунку), 961 (другого рахунку). Водночас гравюра "Євангеліст Лука" взагалі не має написів: там само Арк. 302 (другого рахунку).

відсутність пояснювальних написів склад персонажів доводиться з'ясувати винятково за їх конкретним місцем у композиції та чительними поодинокими елементами іконографічної норми.

Другий ряд, очевидно, відведено для апостолів. Необхідність застереження визначена тим, що невелика гравюра, до того ж, — назагал скромнішого професійного рівня, не відзначається виразнішим трактуванням деталей. Внаслідок цього послідовніше відтворені індивідуальні ознаки відсутні. До запропонованої інтерпретації схиляють насамперед окремі риси історичних образів найближчих учнів Христа, позначені елементами яскраво вираженої портретності. Правда, лики найближчих до Богородиці постатей мало відповідають канонічним образам святих Петра і Павла. Тут хіба крайній справа юнак вписується до традиційної схеми групування апостолів, званої, зокрема, й за рихвадським прикладом. Лики лівої половини композиції загалом нагадують своєрідні голови апостолів річицького "Покрову". Зрештою, тут згідно з канонічною кількістю найближчих учнів Христа зображено по три півпостаті з кожного боку й три німби за ними. Їх склад ніби порушує "незрозумілий" персонаж із молодим обличчям біля лівого краю, фігура якого (єдина в гравюрі) виявилася не проробленою зовсім. Проте його не випадає також відносити до апостолів. Значення цього "зайвого свідка" з'ясувати складно — він сприймається насамперед через контекст й інших нібито не зовсім, як видається, "логічних" елементів укладу. Отже, дереворит дає наступне після ікон із церков у Рихваді та Річиці, назагал, швидше — рідкісне на українському ґрунті акцентування теми апостолів. Правда, якщо в першому випадку вміщення повнофігурних постатей на хмарах в очевидь виводиться від формули Успіння, а в другому вони окремою замкнутою групою виділені у своєрідній лоджії-балконі (див. далі), то дереворіз пропонує унікальне трактування згідно з визначальною для цього кола зразків схемою ликів. Тут лик апостолів відіграє значно активнішу роль, загалом наближаючись до "рихвадського" вирішення. Хоча така подібність сприймається, радше, поверховою — навіть додатковий момент можливого зовнішнього зближення через вміщення за апостолами ангелів не додає імовірній паралелі сили доказу.

Акцентування апостолів варто, мабуть, згадати також з огляду їхнього входження у недалекому майбутньому до молитовних рядів замість знаних раніше вибраних святих. В Україні цю тему вперше реалізував Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі першої третини XVI ст. у трьох вцілілих парних іконах з Успенської церкви в Торках поблизу Перемишля (НМА)<sup>18</sup>. Правда, відтоді зберігся ще тільки апостольський ряд із церкви Покрову Богородиці в Полянні (НМА)<sup>19</sup>. Його утвердження нормою складу ансамблів передвітарної огорожі припадає щойно на останню третину століття<sup>20</sup>. Звичайно, таке зіставлення не несе елементу безпосереднього зв'язку й здатне вказати лише ширше тло явища.

<sup>18</sup> Александрович 2000в. С. 87–89 (іл.), 90. Кольорові репродукції див.: *Giemza* 2006. П. 83–85.

<sup>19</sup> Свенціцкий-Святыцкий. Табл. 100а, № 258; Гелитович 2003. С. 86–87. Іл. 1–2.

<sup>20</sup> Гелитович 2003. С. 85–86.

Проте найоригінальнішим для корпусу українських пам'яток елементом деревориту є дві звернуті до Богородиці симетричні групи ангелів, погруддя яких увінчують бокові частини композиції, — вони не мають аналога серед середньовічної спадщини сюжету. Єдиним винятком є їх присутність у новішій суздальській іконі. Їхні постаті відзначені сумарним трактуванням без виразніше окреслених деталей одягу. Досить чітко відтворено перекинуті через руки за знам'ям в Україні від далявських архангелів способом краї залпнутих під підборіддями плащів. Ліва група має виразніше прорисовані короткі пера тієї частини крил, що виходить від плечей, тоді як у правій їх зазначено лише укороченими загально потрактованими штрихами, хоча рисунок кожного разу в деталях інакший, мов би "індивідуальний". На відміну від розташованих нижче апостолів, ангельський реєстр має тільки по дві постаті, закриті майже до пояса попереднім рядом. Не можна не відзначити, що лише два ангели супроводять апостолів й у рихвалдському образі. Очевидно, такий відхід від домінуючого принципу тріади визначили композиційні міркування: за невеликих розмірів зображення істотну частину відведеного простору зайняли крила і тільки над ними видніються вершки німбів третьої пари ангелів. Ангели — співучасники молитви Богородиці не є чимось винятковим — їх при цьому, що уже наголошено, відтворюють і літературні тексти. Проте знані зразки українського малярства до них, як зазначалося, більше не вдаються. Застосоване вирішення певною мірою нагадують ще тільки апостоли з ангелами рихвалдської ікони. Звідси обидва приклади можуть бути тісніше пов'язаними в їхніх основах — відкидати таку ймовірність немає підстав. Найхарактернішу реалізацію композиції з ангелами поза Україною зберегла згадана молодша суздальська ікона, де їх навіть так само вміщено в завершенні розташованих кулісами постатей. Зіставлення обох версій дає підставу зробити важливий для реконструкції іконографічної традиції висновок. Наскільки можна здогадуватися, щодо цього гравюра, мабуть, докладніше, ніж навіть близька до неї під відповідним оглядом суздальська ікона, відтворює спільний зразок. Цей збережений дереворізом через його іконний взірць мотив докладно ілюструє служба свята Покрову, яка, зокрема, стверджує: "Се бо м ти бжїа съ агтлски ми воинствы с пртчею и бгословцемъ с пророкы и апстлы невидимо вшедши за христианы молитса ху помиловати градъ и люди славащих тоа покрова праздникъ"<sup>21</sup>, "дньс бо агтлї съ стьмы празднують честныи покров бжїа мтре"<sup>22</sup>. Причому, як видно з наведеної цитати, відворування стосується не самих ангелів, а більшості ликів, що вказує на розроблення композиції саме на основі текстів Міней. Відзначені моменти гравюри слугують їх досить докладним — у межах прийнятого для цієї системи — своєрідним віддзеркаленням. Хоча зіставлення наголошує на значно багатшому взаємозв'язку, позаяк пропонується ілюстрація і щодо відтворення відіння святого Андрія Юродивого так само не є буквальною ілюстрацією.

<sup>21</sup> Анфологон 1619. С. СЛД.

<sup>22</sup> Там само. С. СЛІ.

Проте при безперечних спільних деталях із протографом ікони церкви в Річиці, київська гравюра водночас має й окремі елементи іншого походження, аналоги яким зберегло насамперед трушевицьке клеймо. Найпоказовішим щодо цього є зображення Богородиці на тлі ківорію доволі близьких до трушевицької версії форм (не дивлячись на значно менші його розміри в останньому випадку). Вловлені відмінності визначаються здебільшого поодинокими деталями. Стовпці трушевицького ківорію круглі, гладкі, тоді як у гравюрі вони тонкі, виті на зразок обрамлення знаного пам'ятного рельєфу київського князя Симеона Олельковича з Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря (1470). Вірогідно, цей, безперечно, рідкісний мотив зберіг наступне відсилання до безпосередніх джерел протографу, який, таким чином, вдається співвіднести з Печерським монастирем. Для ілюстрації, поставої у самій обителі, така можливість логічно ще ймовірніша. Відзначена конкретна деталь здатна навіть посилити вимову — загально сприйнятися безпосередньою вказівкою на вірогідні час та обставини виникнення відтвореного оригіналу. В обох випадках істотно різняться капітелі колон — круглі в іконі й абстраговані горизонтальні — дереворізі. Давніша іконографія Покрову ківорію не знала. Його подають щойно російські зразки нової київської редакції другої половини XV ст. — друга суздальська ікона та новгородська таблетка. Як наголошувалося, такі аналоги вказують на походження відповідного елемента схеми тільки з другої половини XV ст. Трушевицьке клеймо — єдине свідчення обізнаності з цією версією її ядра й на західноукраїнських землях ще в першій половині XVI ст. Проте ківорій — символ храму українська іконографія Покрову, звичайно, вживала частіше. Такий висновок підказує, зокрема, ікона перших десятиліть XVII ст. з церкви святого Миколи у Медвежій поблизу Дрогобича (НМА)<sup>23</sup>. Гравюра Анфологіону разом із трушевицьким клеймом доводить звернення до цієї деталі й у пізньосередньовічному малярстві київського осередку. Однак докладніше вивчення його зображення переконує, що було б несправедливим обмежитися лише визнанням побутування.

Київський дереворіз стосує достатньо своєрідні форми ківорію, здатні не лише конкретизувати інтерпретацію, але й — вдається — навіть підвести до конкретного прототипу. Такий висновок підказує вимова щонайменше двох елементів конструкції. Попри делікатність колон як несучої основи обширного плоского, легко заокругленого шатра, цілість справляє винятково монументальне враження. Нічого подібного немає ані в близькій за часом неодноразово згаданій другій суздальській іконі, ні молодших українських репліках — найближчому хронологічно трушевицькому прикладі та значно пізнішій пропозиції з церкви в Медвежій. Обширне шатро на підкреслено тонких стосовно його немалих розмірів стовпчиках наділене не просто монументальними, а навіть грандіозними формами, яких годі шукати

не лише поміж спадщини пізньосередньовічного мистецтва, але й доробку майстрів початкової стадії релігійної мистецької культури XVII ст., до якої належить гравюра. Хоча назагал відкриття до сучасності немає підстав відкидати заздалегідь, застосовані форми доводять давній родовід мотиву. Таке враження підкреслює зіставлення з двома розглянутими сусідніми архітектурними елементами виразно актуалізованого забарвлення, які виглядають здрібненими й однозначно відсуваються на задній план, ніби розтікаючись врізнібіч від його домінуючої "маси". Відзначене не лише індивідуальне, але й через аналогію із рельєфом князя Симеона Олельковича — конкретне трактування опорних елементів веде до припущення чи не відображає була цей ківорій балдахину над престолом перебудованої Успенської соборної церкви, створеного не пізніше 1470 р. Пізньосередньовічна українська релігійна іконографія назагал ніби не вдавалася до конкретних споруд. Із цього огляду здогад мовби не вмотивований. Проте водночас наведені приклади відтворення влахерської ротонди мафорію Богородиці та, можливо, перемишльської ротонди святого Миколи теж не позбавлені вимови. Можна вказати інші відкриття, що також доводять: такі випадки — нехай навіть зовсім унікальні — все ж мали місце. Конкретний доказ пропонує первісний вигляд монастирської церкви святого



Богородиця на тлі ківорію. Фрагмент "Покрову".

Онуфрія у Лаврові до її перебудови після 1549 р., ідентифікований у "Страшному суді" другої чверті XVI ст. з Вознесенської церкви в Багнуватому (НМА)<sup>24</sup>. Отож, назагал подібні підходи не були неможливими. Вірогідність саме такої пропозиції і в нашому прикладі доказують — побачимо далі — збережені київським дереворитом й інші ймовірні відсилання до конкретних лаврських об'єктів кінця XV ст.

Богородицю відтворено з тканиною у руках. Вона, звичайно, не "покриває нижчий ярус", як твердив В. Стасенко (див. вище), а, правду кажучи, знаходиться поза можливостями "реалістичної" інтерпретації. Тут єдиний раз серед українського малярства з-перед початку

XVII ст. (якщо, звичайно, не брати до уваги рихвалдського "омофору"), полотнище віддано Богоматері. Наступний випадок фіксує зазначена львівська ікона одного з майстрів ансамблю П'ятицької церкви, хоча сам мотив тут вирішено, швидше, за рихвалдським зразком. Правда, опущені руки нагадують найдавнішу суздальську пропозицію. Очевидну істотну різницю визначило те, що вони зігнуті в ліктях і підняті догори. Так само індивідуальним є трактування теж згорнутої жгутом тканини, посередині виразно прогнута донизу. Остання особливість не може не нагадати близької деталі річицької ікони, де полотнище віддано, однак, ангелам (див. далі). Зовсім унікально відтворено краї, які вертикально опадають донизу. Звичайно, немає підстав наголошувати на матеріальних характеристиках тканини за М. Гембарові - чем, приписуючи їй нібито "реалістичне" начало зразка XVII ст. Спробу вгледіти його категорично відкидає безперечно використання давньої, середньовічної за всіма ознаками схеми та вимова далеко не реалістичних особливостей самої композиції.

Мотив тканини прибирає більшого значення через досить близьку аналогію у ще одній сучасній українській пам'ятці – хресті Іваницьких (див. вище). Попри мініатюрні розміри зображення, тут докладно відчитується фронтальна постава Богородиці та горизонтально укладена матерія в руках перед грудьми. Це єдиний наступний український середньовічний зразок такого вирішення і внаслідок цього – важливий доказ поширення відповідного підходу в українському мистецтві на зламі XV–XVI століть.

За давньою іконографією мафорій закриває груди і шию так, що хітону не видно. Трактування вказує на відкликання до норми, готованої від мозаїчної Оранти київського Софійського собору. Водночас від дорогобузької та луцької ікон з-під розхиленого біля шиї мафорію видно туніку з об'ямуванням. Ця версія стала домінуючою для іконографії другої половини XV ст., насамперед намісних рядів, проте давній підхід не вийшов з ужитку, що доводить хоча б знане "Благовіщення" 1579 р. самбірського маляра Федуска. Оскільки конкретні пов'язання дереворізу відсилають до середовища Києво-Печерського монастиря, трактування Богородиці так само могло б наслідувати якусь оригінальну монастирську пам'ятку чи навіть пропаговану в його середовищі лінію іконографії. Попри нечисленність автентичної мистецької спадщини знаменитої обителі, все ж вдається вказати слід, здатний підтвердити висловлений здогад. Його зберегло вирішення фалд мафорію Богородиці. За фігурою зліва вони творять суцільну вишуканого рисунку овальну лінію, ширший правий край укладений численними складками. Ця схема виводиться від давньої візантійської спадщини й зафіксована вже згаданим мармуровим рельєфом XII ст. зі Салонік. Такий уклад, як зазначалося, пропонує також знаний рельєф Богородиці Оранти з Києво-Печерської лаври<sup>25</sup>. Отже, попри значно

<sup>25</sup> Найновішу публікацію про нього див.: *Ткаченко* 2001. С. 143–144. Без аргументації рельєф датували неоправдано рано – XIII–XIV століттями (див., зокрема: *Логвин* 1967а. С. 114);

авторка зазначеної статті запропонувала кінець XIV – початок XV ст. Новіші дослідження дозволяють співвідносити його з перебудовою Успенської соборної церкви, завершеною 1470 р. На таке походження рельєфу вказано: *Александрович* 2001а. С. 443.

ширше побутування цієї версії іконографії, є підстави співвіднести трактування постаті Богородиці в конкретному випадку аналізованого дереворізу з давніми лаврськими зразками чи щонайменше вбачати спільну іконографічну основу. Тому дереворит 1619 р. поповнює реєстр відповідних прикладів одразу двома позиціями — окрім нього самого ще також його протографом. Той, видається, мав постати в лаврському середовищі навряд чи дуже пізніше від завершеної 1470 р. перебудови Успенської соборної церкви. Водночас це також орієнтовна дата появи самого варіанту іконографії з відповідним мотивом. Остання, очевидно, повинна була скластися дещо раніше, проте, звичайно, щойно в межах другої половини XV ст. за глибоких культурно-історичних процесів, притаманних тогочасному київському середовищу. Відзначені конкретні зв'язки досить правдоподібно вказують на походження протографу власне з монастирських стін.

До такого ж висновку провадить й аналіз земної зони загальною. Подібно до рихвалдського образу, першопланові постаті чітко розподілено на три групи, що вказує на вірогідне користання якщо не з єдиного взірця, то, принаймні, спільної основи. Центр займає високий амвон простих форм зі святим Романом Сладкопівцем. Диякона вирізняють юне обличчя з підкреслено скругленою правою щокою й густа шапка короткого волосся, голова нахилена до правого плеча.

Одяг передано доволі загальною, без деталей. Впевненіше прочитується лише кругле облямування навколо шиї та підкреслено широкий правий рукав, край якого ховається за фігурою, тоді як лівий більше нагадує звичний, вузький рукав. На розгорнутому сувої вміщено традиційний початок різдяного кондака. Вартісною прикметою деревориту 1619 р. є четверо чоловіків навколо святого Романа Сладкопівця на зразок трушевицького клейма, де їх, правда, тільки двоє. Лише крайній правий з них, як звично, — юний, у довгому одязі з сумарно зазначеним круглим обшиттям навколо шиї, на кінцях рукавів та подолі.

Між ним та амвоном видно голову бородатого персонажу. Старшого бородатого чоловіка, фігура якого частково прикрита амвоном, вміщено також ліворуч. Очевидно, тут слід



Святий Роман Сладкопівець. Фрагмент "Покрову".

вбачати не хористів (скорочену редакцію хору) як насамперед мало б видаватися під враженням композиції церкви в Рихвалді, а дияконів, серед яких бородаті в малярстві XV ст., як зазначалося, — не рідкість. Зрештою, таку інтерпретацію підтримують пізніші зразки, насамперед найближчий за часом із церкви в Трушевичах.

Аналогії другої половини XV ст. має також група святого Андрія Юродивого. Як і в рихвалдській іконі, він з учнем стоїть на передньому



Група імператора з патріархом.  
Фрагмент "Покрову".

плані так само лише вдвох, що теж відсилає до спільного взірця. Своєрідною особливістю трактування юродивого є нахил голови до лівого плеча, чим, подібно до рихвалдського випадку, акцентовано його розмову з учнем. Більше прикладів такого наголошення немає. Фігура святого від пояса до колін закрита одежею, правий край якої передано на зразок власняниці, хоча поза ним нібито відтворено тканину. Ліве плече прикрите як воно звичайно накривалося плащем, що спадав із плеча, — ця деталь теж пригадує споріднений елемент рихвалдського образу. Груди та живіт відкриті, досить виразно прорисована анатомічна будова. Спрямовану до Богородиці руку святий тримає майже прямовисно.

Епіфаній зображений у профіль, що, назагал, мало характерно для українського середньовічного малярства — воно здебільшого уникало так послідовного його окреслення. За переказом, наприклад, голови правої повитухи в знаному храмовому "Різді Богородиці" другої половини XV ст. з церкви у Ванівці (НМЛ)<sup>26</sup>, таке трактування

справляло немалі труднощі, не завжди увінчуючись прийнятним результатом, тому його, мабуть, намагалися уникати. Довгий одяг Епіфанія повністю закриває постать, виразно зазначено широкий лівий рукав легко піднятої й спрямованої допереду руки, права, як і в трушевицькому клеймі, покладена на грудях. Жест належить до особливостей, здатних акцентувати реалістичні моменти. Мабуть, він ви-



водиться від одного з варіантів іконографії Іоана Богослова в "Розп'яттях", знаного насамперед за візантійською спадщиною та новішими наслідуваннями<sup>27</sup> — серед давнього українського малярства його досі не віднайдено. Рука прикрита непридатною для реалістичного тлумачення неширокою білою смугою тканини (?). Унікальною, без аналога — поза, хіба що, пізніми прикладами коли він виступає уже патріархом — особливістю є оточення голови німбом. Серед персонажів позему німб, природно, прислужує святим Андрієві Юродивому та Романові Сладкошівцеві. На зразок рихвалдської композиції ним оточена також голова патріарха. Зліва від Андрія під його рукою видно голову ще одного юнака, проте в ньому не випадає вбачати якийсь конкретний персонаж. Фактично група продовжує скорочену редакцію, звану в Україні насамперед за образом церкви в Рихвалді.

Небагатолюдна й симетрична ліва сторона, проте за фігурами переднього плану вгадуються голови ще й інших присутніх. Тут теж застосовано найпослідовніше реалізований річицьким майстром принцип трьох першопланових постатей. При близькості складу зображених до рихвалдської ікони та трушевицького клейма, визначеній присутністю імператора, патріарха й ченця та засвідченій прихованими головами інших постатей (можна здогадуватися, — належного їм супроводу), привертає увагу відсутність виділеної в рихвалдській композиції імператриці. Це дає варіант редакції, незнаний середньовічній добі — найближчі аналогі такого вирішення належать тільки до XVII ст.

Один із ранніх зберегла знайома вже нам гравюра львівського Анфологіону 1638 р. Виявляється, для XVII—XVIII століть він не винятковий. Найраніший віднайдений приклад донесли згадані ікони церкви в Медвежій та львівської п'ятницької майстерні. Безперечно, що при всій своєрідності такий композиційний хід не виводився від браку



Святий Андрій з Єпіфанієм. Фрагмент "Покрову".

місця, що могло б видатися на підставі гравюр. Зрештою, ікони під цю закономірність, природно, не підпадають. Насправді відсутність імператриці продиктована зовсім іншими причинами й походить від головної тенденції розвитку самої традиції Покрову за часів пізнього Середньовіччя. З огляду на стаю присутність її постаті в українських іконах кінця XV – XVI століть, імператриця могла бути у відтвореному протографі гравюри 1619 р. й виявилася опущеною за актуальною тенденцією еволюції іконографії уже XVII ст.

У лівій групі максимально наближено допереду постать патріарха. Правда, всупереч стійкому патріаршому канону відповідного часу<sup>28</sup>, на ньому не саккос, а фелон із розкиданими по поверхні нечисленними хрестами, з-під якого видно кінець єпитрахілі. Проте це, мабуть, стала особливість іконографії Покрову. Оскільки всі такі зразки не старші від другої половини XV ст., вжите трактування випадає визнати знахідкою власне тогочасного досвіду. Воно, звичайно, не випадкове, проте конкретна вимова самого факту залишається недоступною. Такий підхід застосовано як у рихвадському образі, так і трушевицькому клеймі. Засвідчує його й молодший суздальський "Покров". Оздоблення саккосу хрестами віддалено нагадує вбрання святителя найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Кінець прикрашеного трьома хрестами омофору... відхиляється ліворуч. Іншою очевидною несподіванкою сприймається відсутність у патріарха рук, проте без них зображений також вміщений поруч чернець. Насправді їх приховано під фелоном, хоча його немала – до колін – довжина з позицій реалізму ніби мала заперечити таку можливість. Руки випадає вбачати у геометризованій формі, скромно зазначеній тонкою чорною лінією на лівій стороні грудей. Прикриття рук тканиною гравюра, здається, стосує досить послідовно: воно присутнє і в крайніх постатей вміщених вище апостолів, внаслідок чого виявляється стійкою особливістю укладу. Врешті, не тільки його, позаяк накриті руки має також імператриця рихвадської ікони. Це дає ще один рівень спорідненості; серед деталей на нього ж вказує й патріарх із непокритою головою. За ним докладно прорисовано контур постаті монаха з так само накритими, опущеними вниз руками, досить виразно виявленими під одягом, та характерним низьким круглим клобуком, з якого на плече звисає короткий кінець тканини. Подібно монаха подають також трушевицьке клеймо та молодша суздальська ікона.

Праворуч від патріарха за ним частково видно постать імператора в низькій шапочці з невисоким обшиттям й аналогічної ширини двома пружками, які, розпочинаючись над чолом, розходяться, ніби омиваючи вищу середню частину, що так само відділяється до давніх зразків. Аналогом можуть слугувати знані ікони святих Бориса і Гліба з Вознесенської церкви Сава-Вишерського монастиря у Новгороді (КМРМ)<sup>29</sup> чи ще раніше їхнє ж зображення на полі "Святого Миколи" з соборної церкви Смоленської ікони Богородиці Новодівичого

<sup>28</sup> *Walter*. S. 31.

<sup>29</sup> *Логвин, Міляєва, Свеницька*. Табл. XIII.

монастиря у Москві (ДТГ)<sup>30</sup>. Отже, накриття голови імператора відзначене відкликанням до давніх традицій — актуальна іконографія таких шапок не стосувала. Ту ж залежність стверджує й жест зігнутої у лікті та вертикально піднятої лівої руки з відставленою вбік кистю. У Візантії він знаний від найдавніших збережених ікон з “Молінь” — кипрського “Іоана Предтечі” початку XII ст. (Асіну, церква Богородиці)<sup>31</sup> та “Іоана Предтечі” й “Богородиці” початку XIII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>32</sup>. В Україні найдавніші приклади цього жесту подають зазначені фігура юного сина князя Святослава Ярославича в Ізборнику 1073 р., постаті Богородиці й Іоана Предтечі на золотих емалевих медальйонах намиста скарбу 1880 р. з Великої Житомирської вулиці в Києві та близькі з Княжої гори колишньої колекції Василя Тарновського. В українському релігійному малярстві цей жест трапляється рідко, хоча показовим є його використання ще й майстрами XVII ст. Воно засвідчене на Волині, де поодинокі елементи давніх взірців іноді зустрічаються й у новому малярстві XVII—XVIII століть. Найважливішими щодо цього є два “Моління” — не зафіксованого походження (КМНАП)<sup>33</sup> та з Успенської церкви у Птичій на Рівненщині (РОКМ)<sup>34</sup>. Наведена гравюра Н. Зубрицького так само стверджує ширше значення наголошеного мотиву для нового українського мистецтва. У структурі протографу гравюри 1619 р. ці елементи найдавнішого походження виділяються істотним пластом, за яким стоїть не лише звернення до найдавніших напрацювань місцевої мистецької культури. За ними водночас зарисовується актуальна ширша творча практика київського середовища. Якщо за збереженою пізньосередньовічною спадщиною Волині<sup>35</sup> проглядається традиція другої половини XIII ст. й аналогічний родовід є всі підстави вбачати й за пам’ятками перемишльсько-львівського кола<sup>36</sup>, то гравюра 1619 р. вперше на конкретному прикладі засвідчила його й щодо київського середовища<sup>37</sup>. Судячи зі складки тканини, опущеної з піднятої руки за зразком згаданих ікон архангелів із церкви в Даляві, імператора зображено в плащі, проте цей елемент вбрання вгадується лише на грудях. Декоративно закомпонований звисаючий край плаща так само належить до переконливих свідчень відкликання київського гравера до середньовічної традиції. Серед деталей одягу виділяється й своєрідний лор, прикрашений обмеженими обабіч суцільною лінією невеликими кільцями, поєднаними відрізками тонкої риски. Така орнаментация має аналоги серед спадщини малярства перемишльської школи XVI ст. та провінційних осередків її кола. Їх дають, наприклад, одяг ангелів “Моління” Успенської церкви в Наконечному (НМЛ)<sup>38</sup> та святої великомучениці Параскеви з ікони того ж часу “Святі Варвара та Параскева” однієї із церков Дрогобича (Дрогобич, музей “Бойківщина”)<sup>39</sup>.

<sup>30</sup> Государственная Третьяковская галерея. № 9.

<sup>31</sup> *Aspra-Vardavakis*. P. 196.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 197, 198.

<sup>33</sup> *Степовик* 1996. № 101.

<sup>34</sup> *Луць*. 1996. № 126.

<sup>35</sup> *Александрович* 1999б. С. 36—43.

<sup>36</sup> *Александрович* 1999а. С. 42—43.

<sup>37</sup> Ї вперше лише згадана “Богородиця” церкви в Камені-Каширському — репліка вірогідного київського зразка XI ст., заснованого на візантійському протографі: *Александрович* 2005. С. 62—64.

<sup>38</sup> *Свенціцька, Сигор*. Іл. 50.

<sup>39</sup> Репродукована: *Milayeva*. P. 123.

Аналіз гравюри 1619 р. вказує на комплекс різнобічних пов'язань використаної схеми серед доробку майстрів українського пізньосередньовічного релігійного малярства, проте водночас доводить самостійність збереженого в ній варіанту, не обділеного рисами, невластивими іншим взірцям. До них належать насамперед послідовне групування персонажів ликами по три постаті та унікальна для України присутність окремого ряду ангелів. Вивчення деревориту у ролі ланки еволюції теми переконує, що він передає версію, яка в такому вигляді могла розвинутися щойно від останньої третини XV ст.

Поєднане з цією датою цілком очевидне київське походження першозразка дає підстави для ширших міркувань щодо можливих обставин його виникнення. Розгляд сукупності прикмет підказує вірогідність розроблення протографу не лише в Києві другої половини XV ст., але й навіть конкретно – середовищі Печерського монастиря. Відсутність будь-яких певних відомостей про нього не повинна стати перешкодою для такого висновку, оскільки дослідження розрізаних матеріалів про київських малярів неспростовно доводить безперервне функціонування у місті монастирських мистецьких середовищ, які на XVII ст. склали розбудовану мережу<sup>40</sup>. Початки ж історії печерських малярів сягають часів святого Алімпія Печерського<sup>41</sup>.

З огляду так окресленої проблеми, за відсутності безпосередніх переказів щодо розвитку іконографії на місцевому ґрунті в зазначений час варто пригадати через контекст Покрову нібито загальновідомі, проте все ще не осмислені окремим самостійним історичним явищем певні факти київської історії.

Попри якнайширший характер, визначений домінуючою постаттю Богородиці, культ Покрову у Києві, як зазначалося, – принаймні за найдавнішої доби, – певний час зосереджувався насамперед навколо соборної церкви Богородиці Пирогощої на Подолі. Отже, головний храм міста завдяки статусу та через зв'язок саме з ним важливого конкретного, концентрованого на іконі Богородиці Пирогощої етапу шанування, мав би надалі відігравати в ньому власну роль. Хоча сама константинопольська ікона Богородиці Заступниці – це стверджує відсутність будь-яких її слідів після “Слова о полку Ігоревім”, мабуть, втрачена досить давно. Залишається лише припускати, що не без цієї причини, проте насамперед через розбудову печерської богородичної традиції (соборний храм навіть впливового київського Подолу, звичайно, не міг конкурувати зі знаменитим монастирем) від XIII ст. першість у розробленні київського богородичного культу мав перейняти печерський осередок. Одиноким свіченням цього нібито є тексти Києво-Печерського патерика. Проте вони, звичайно, відображають лише один аспект набагато ширшого явища, у якому іконографія покликана була відігравати свою істотну роль, визначену її своєрідною функцією у структурі релігійної свідомості східного

<sup>40</sup> Александрович 1997б. С. 76–80.

<sup>41</sup> Александрович 2002в. С. 5–19.

християнства. Значення печерського середовища мало посилюватися після від'їзду митрополита до Владіміра коли монастир перетворився на головний постійно чинний духовний центр міста з давньою та винятково розпрацьованою, унікальною для тодішньої Східної Європи духовною спадщиною.

Активність Печерського монастиря, звичайно, не означала відсутності в місті інших осередків культу з власними традиціями, втім, зрозуміло, й подільської церкви Богородиці Пирогощій, яка пережила лихоліття, надалі залишаючись чинним храмом. На такому тлі привертає увагу збережений щонайменше до початку XVII ст. й відомий нині вже тільки за відновленим через значно новіший переказ тодішнім записом антимінс, що його 30 березня 1474 р. (того року цей день припадав на середу) освятив для давньої соборної церкви київський митрополит Мисаїл<sup>42</sup>. Конкретні обставини освячення не зафіксовано — до нас дійшли лише дата та ім'я архиєрея, який здійснив освячення. Логічно можна вбачати за цим якісь заходи в самому храмі; найімовірнішим видається його оновлення, щонайменше, — самого інтер'єру. Певні знані факти тогочасної київської історії дають підстави сприймати це повідомлення слідом значно ширшого процесу.

Нині випадає здогадуватися, що його основою стало відродження 1458 р. історичної Київської митрополії з її первісним центром у Києві<sup>43</sup>. Супутні цьому актові обставини зафіксовано надто скромно. До нас дійшов лише факт відновлення на історичному корені давнього київського митрополичого престолу без істотніших додаткових свідчень стосовно самого процесу та ширшого відображення цієї, природно, виняткової для Києва і всієї України події на місцевому ґрунті. Архиєреї нової епохи, звичайно, не могли не зіткнутися з необхідністю відродження церковного життя, підупалою за тривалий період "гостевої" присутності місцевого правлячого ієрарха та супутніх структур. Частиною цих заходів об'єктивно мало стати відновлення запуснутих київських святинь. До такої думки схиляє, зокрема, знана пізніша практика діяльного митрополита святого Петра Могилы, який так само очолив єпархію далеко не у впорядкованому стані<sup>44</sup>. Зрештою, церковний канон знає освячення антимінсу для новоспорудженого храму, нововстановленого престолу, або ж при ґрунтовному відновленні існуючої святині із заміною престолу. Тогочасні українські церкви мали насамперед один вівтар й антимінс призначався для нього. Втім, якби його освячено для приділу, це, безперечно, мусів би відзначити напис. Звідси акт 1474 р. варто трактувати доказом оновлення літописної церкви Богородиці Пирогощій. Оскільки з нею співвідносився вихідний епізод київського культу Покрову, визначений зберіганням однієї з давньокиївських реліквій — шанованої ікони Богородиці Заступниці, відновлення святині випадає сприймати й важливим епізо-

<sup>42</sup> Діашкареїв. С. 781.

<sup>43</sup> Перебіг подій та його історичне тло, не наголошуючи, однак, значення самого факту для історії України, коротко виклав: Грушевський.

С. 406–409; Гудзяк. С. 63–65.

<sup>44</sup> Про відповідний напрям інтересів та пастирської діяльності знаменитого київського архиєрея найдокладніше писав: Голубев. С. 403–463.

дом самої традиції Покрову. За відсутності прямих доказів на користь такого висновку, задля окреслення ширшого тла зарисованого явища, перш ніж перейти до виведеної таким способом версії відродження давнього культу, варто вдатися до інших матеріалів.

Насамперед слід пригадати те, що в дотеперішній свідомості фігурує чи не найважливішим фактом релігійної історії тодішнього Києва, певною мірою навіть заступаючи собою усе ще недооцінене відновлення митрополії. Це завершена 1470 р. перебудова заходами князя Симеона Олельковича Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря. Запропоноване зіставлення обох цих моментів теж здатне засвідчити значення Печерського монастиря для тогочасного Києва (навіть якщо відзначене "недобачення" відновлення митрополії є клопотом тільки наших днів). Відбудову монастирської святині стверджує згадана пам'ятна таблиця та літописна вказівка, за якою перебудований храм князь "казал вималевати от верха и до земли"<sup>45</sup>. У цьому зв'язку не зайвим буде відкликатися й до вміщених на сторінках розпочатого 1486 р. після татарського погрому 1482 р. найстаршого збереженого монастирського пом'яника уписів родин малярів Федора та Лук'яна<sup>46</sup>.

Література з подачі дослідників насамперед релігійно-філософських аспектів духовного життя віддавна наголошує на тогочасному київському відродженні, відображеному найперше поодинокими рукописами та нечисленними фактами зі сфери духовної культури<sup>47</sup>. Обширний комплекс робіт з оздоблення соборної церкви знаменитого монастиря не можна не сприйняти виявом активізації й малярської творчості загалом<sup>48</sup>. Дальше осмислення мистецького процесу вселяє переконання у набагато ширшому значенні перелічених явищ. Фундаментальне відновлення монастирської соборної церкви – однієї з головних святинь не лише Києва, а й України, звичайно, не обмежалося монументальним малярством. Воно мусило привести й до створення нового ансамблю ікон, тим більше, що, як усе наочніше переконує активізація студій над тогочасною малярською спадщиною українських земель, саме відтоді зарисувався інтенсивний розвиток комплексу ікон передвітарної огорожі<sup>49</sup>, що, звичайно, теж не може бути випадковістю. За визначальної для Середньовіччя ролі ансамблю оздоблення інтер'єру храму саме йому судилося стати найважливішим показником еволюції традиції. Декілька "Молінь із вибраними святими" перемишльської школи кінця XV ст. зі святими монахами, втім святими Антонієм і Феодосієм Печерськими, – останні, природно, можуть наслідувати лише київські зразки<sup>50</sup> – виводиться саме від нового ансамблю ікон передвітарної огорожі, посталою з перебудовою пе-

<sup>45</sup> Хроника. С. 89.

<sup>46</sup> Александрович 1997б. С. 78. Обидва митці могли бути авторами новоствореного ансамблю ікон відбудованої монастирської церкви, хоча це й неможливо довести, а вірогідне існування власної монастирської малярні навіть свідчить проти такої версії. До проблеми малярських майстерень Печерського та інших київських мона-

стирів увагу привернуто: там само. С. 76 – 80.

<sup>47</sup> Найновіші звернення до цього явища див.: Паславський 1994. С. 69 – 74; Паславський 2001. С. 55 – 59.

<sup>48</sup> У контексті відомостей про київських малярів на оздобленні великої Успенської церкви в руслі місцевої традиції монументального малярства наголошено: Александрович 1997. С. 78. Пор.: Александрович 2001а. С. 427.

<sup>49</sup> Александрович 2001а. С. 429, 431.

<sup>50</sup> Александрович 2001в. С. 11 – 22.

черського соборного храму. Шукати іншого прототипу в цьому конкретному випадку рідкісного побутування іконографії основників українського чернецтва не випадає. Вмотивованість такого припущення підтверджує безперечно зорієнтованість зазначених перемишльських пам'яток та їх хронологія.

Зіставлення нечисленних доступних нині фактів на якнайширшому історичному тлі підказує висновок про інтенсивний розвиток київської малярської традиції у другій половині XV ст. Лише через відсутність конкретних виявів професійної активності місцевих майстрів за сучасного стану опрацювання мистецької спадщини осередку (навіть краще відображених автентичним матеріалом новіших часів) донедавна не зроблено бодай спроби порушити цю проблему. Проте, здається, тут теж зарисовуються зрушення. Принаймні вивчення унікальних колористичних особливостей збережених на Волині згаданих "Спаса" та "Богородиці" церкви в Камені-Каширському та пізнішого, середини століття, храмового "Преображення" з церкви в Кураші (НМА) привело до переконання у їх київському походженні<sup>51</sup>. Однак запропонований новий погляд на церковну й духовну ситуацію осередку 1450–1470-х років загалом за умов відходу від практикованого дотепер улюбленого методу літописного нанизування позбавлених власного історичного контексту поодиноких фактів, видається, здатний і цю проблему піднести на якісно інший, а водночас – що найважливіше – достатньо показовий рівень. Тому, попри відсутність доробку майстрів місцевого малярства пізньосередньовічного періоду (відкриття зазначених трьох ікон хоча якоюсь мірою знімає цю проблему), про нього як традицію, принаймні, у нерідко визначальному для тогочасного сприйняття іконографічному аспекті, на окремих напрямках її еволюції вдається довідатися не так уже й мало. З огляду на якнайглибше київське закорінення через іконографію, збережену пам'ятками місцевих українських та російських шкіл, тема Покрову здатна стати чи не найважливішим із доступних нині таких свідчень.

Студії над західноукраїнськими пізньосередньовічними іконами Покрову переконують, що вони зберегли винятково вимовні елементи новішого київського мистецького родоводу, які слугують головним доказом саме таких джерел явища. Набутий досвід осмислення іконографії доводить, що важливі штрихи до загальної картини здатні додати також поодинокі об'єкти зі спадщини місцевих російських шкіл релігійного малярства (див. далі).

Підсумки проведених на обраному напрямі досліджень доводять, що розпочата з відновленням Київської митрополії й наступним оновленням релігійного життя Києва<sup>52</sup> й українських земель загалом нова духовна ситуація стала основою відродження традиції Покрову в усій

<sup>51</sup> Коротко на це вказано: Александрович 2007а. С. 64–65.

<sup>52</sup> Нині найважливішим його свідченням є насамперед літературні пам'ятки, які щойно починають

привертати увагу. Див.: Туршлов. С. 247–285. Пор. також: Проложные Кормиче. С. 454. Висловлюю щиро подяку кандидатів історичних наук Ігореві Скоплясу, який привернув мою увагу до цих публікацій.

Україні. У свою чергу, воно теж виявилось одним із найпоказовіших свідчень духовного оновлення та стабілізації київського середовища на чолі українських земель за нових умов історичного буття, визначених відходом княжої України й поступовим переходом до категорії "старини"<sup>53</sup> всього якнайширшого комплексу її цивілізаційних виявів. На такому загальноісторичному тлі "новизна", природно, не могла не полягати в цілеспрямованому зверненні до досвіду власних напрацювань, його використанні для будівництва нових реалій, а тим паче — на церковному рівні. Місцева богородична традиція та її своєрідне суто місцеве, розроблене в київських стінах відгалуження у розбудованому культі Покрову забезпечували для цього виняткові можливості. Нині, з досвідом систематичного осмислення головних моментів еволюції богородичного шанування в Україні, є усі підстави ствердити, що з відновленням Київської митрополії ці об'єктивні задачки послідовно використано відповідно до якнайширших можливостей актуального етапу оновлення духовного життя тогочасної України, започаткованого все ще недооціненим знаменним піднесенням середовища від середини століття.

Аналіз пізньосередньовічних зразків іконографії — не лише з української спадщини, але й окремих прикладів з-поміж доробку регіональних шкіл російського малярства — переконує у появі перед кінцем XV ст. нового, якісно відмінного напрямку самої традиції та її мистецького вираження. Ні на які вузькі часові межі висновок, заснований на пізніших репліках недатованих пам'яток, за майже повної відсутності конкретних історичних фактів, претендувати, зрозуміло, не здатний. Тогочасний етап, правду кажучи, досить своєрідно опирався на поодинокі мотиви раніших схем, скеровуючи їхню вимову у принципово відмінному напрямі, окресленому запитами епохи. Рихвалдська ікона підказує навіть можливість конкретного прототипу, розвинутого за актуальних обставин.

Серед джерел до історії київської іконографії Покрову другої половини XV ст. дереворит Анфологіону 1619 р. посідає достатньо окреме місце. Його визначила безперечна, слід гадати, пам'ятка, що зберегла, судячи з переконливої вимови як усієї композиції, так і поодинокі її деталі, хоча й через досить пізнє відтворення, автентичний переказ активності місцевого середовища, заснованої на заново відкритому духовному піднесенні осередку, започаткованому з відновленням Київської митрополії.

Цей висновок стосується насамперед розробленого від другої половини XV ст. побудованого на буквальному ілюструванні Мінеї нового варіанту іконографії. Не меншою мірою під нього підпадає й річицька ікона, подаючи відповідний переказ у найдокладніше розбудованій одиниці, унікальній версії без аналогів серед мистецької спадщини. Відмінні щодо деталей пропозиції донесли київський дереворит 1619 р. та клеймо "Різдва Христового" з церкви в Трушевичах. Репліки цього зразка серед докладніше датованих пам'яток Нов-



городу та Суздаля зламу XV–XVI століть — додатковий доказ за київським родоводом схеми, відтвореної перед кінцем XV ст. у так віддалених осередках. Тоді протограф гравюри 1619 р. виявляється визначальною ланкою реконструкції відповідної традиції.

Попри очевидний елемент “відваги” запропонованих роздумів на тлі відсутності безперечної місцевої малярської спадщини, аргументи на користь такої пропозиції все ж є. Окрім уже викладених міркувань, слід пригадати також київські початки теми та її іконографії. Далі привертає увагу відзначене відображення тієї ж версії волинського походження іконою церкви в Річиці — знана історична орієнтація регіону підтверджує можливість київського родоводу реалізованої пропозиції. Докладніше вивчення переко-нує, що вона наслідує саме київський зразок (див. далі).

Показово, що й у виконаній за близьким прорисом другій сузда-льській іконі — при відсутності аналогів серед доробку місцевих російських шкіл (див. вище) вона сприймається насамперед переос-мисленим київським імпортном. У Новгороді схему відтворює так само одинока таблетка. Як доводить хоча б згадана ікона з церкви в Кур-жексі, тут ще в XVI ст. розробляли “власну” — ранню київську вер-сію храмового образу Звіринецького монастиря. Спроба поєднати таблетку з фрескою церкви святого Федора Стратилата й вивести з цього головну новгородську лінію теми — виявилось — не витри-мує критики. Річицька ікона та аналізована гравюра разом з труше-вицьким клеймом, доводячи поширення схеми в українських майстрів, пропонують переконливі аргументи на користь Києва у ролі даючої сторони. Прийняття такого пояснення означає розроблення й по-ширення у мистецькій практиці тогочасного міста композиції, яка утвердилася не лише в Україні, що доводять ікона з церкви в Річиці та трушевицьке клеймо разом із пізнішими репліками того ж зразка. Ще перед кінцем XV ст., продовжуючи історичну київську гравітацію обох осередків, вона знайшла відображення й у Новгороді та Суздалі.

Згадане “відкриття” В. Пуцка нібито гравюра відтворює мос-ковську схему кінця XV ст. засноване насамперед на безпереч-ному нехтуванні об’єктами української спадщини та їх вимовою. Водночас воно базується на позаджерельному переконанні щодо московської залежності всього українського малярського доробку. Через вихідні засади така пропозиція, природно, позадискусійна.

Послідовне звернення нової київської схеми до Богородиці Оранти на перший погляд мало суперечити історичній Богородиці Заступ-ниці, виведеній від давньокиївської реліквії міського соборного хра-му. Однак, як зазначалося, кирилівські фрески доводять, що вже на середину XII ст. мистецтво Києва знало обидві формули молитви Богородиці. У зазначеному протиставленні головнішою є не можлива суперечність, а зовсім інший, значно істотніший момент. Перегляд української середньовічної іконографії Покрову переко-нує, що майже

кожен її об’єкт виконано за “індивідуальною” схемою. Крім активного розроблення самої тематики, це вказує на співіснування у практиці майстрів тодішнього українського

малярства декількох композиційних варіантів та їх очевидне паралельне використання. Така проблема постала вже на матеріалі XIII ст. Дві версії зображення Богородиці віддзеркалюють саме цю особливість. Для зіставлення нагадаємо ще раз, що новгородська іконографія заснована на повторенні одного зразка, а відмінні пропозиції неодноразово згаданих фрески XIV ст. та таблетки, не мали продовження. За цими фактами стоїть широка розбудова теми в релігійній мистецькій культурі українського Середньовіччя, виведена від самобутніх засад культу та шляхів його розвитку на місцевому ґрунті. Київ постійно відігравав у цьому процесі роль, запрограмовану старокіївськими початками самої ідеї та винятковим статусом тутешнього осередку в духовній культурі України.

Опрацювання гравюри, яка відтворює київський оригінал другої половини XV ст., вперше дало конкретний матеріал для ширших висновків стосовно цієї ролі міста на прикладі одного з важливих напрямів еволюції іконографічної традиції. Водночас дереворит поповнив фонд "темного" періоду мистецького життя Києва об'єктом із важливим відкликаннями до давніших напрацювань. Він також вказав продуктивний напрям пошуків втраченої малярської спадщини міста серед доробку митців тривалого, все ще мало знаного, важливого для української історії етапу, який охоплює період від XV до першої половини XVII ст.



ІКОНА  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
З ЦЕРКВИ  
СВЯТОЇ ТРИЦІ  
У РІЧИЦІ

Дві найраніші західноукраїнські ікони Покрову ілюструють еволюцію теми у спадщині перемишльської школи українського середньовічного малярства на досить віддалених, а навіть достатньо відосіблених етапах її історії. Наступний оригінальний зразок зберігся на Волині і є самотнім знаменням нині<sup>54</sup> в регіоні середньовічним прикладом сюжету, хоча сам належить до доволі пізньої стадії його побутування. Цитоване свідчення "Похвали" князя Володимира Васильковича дає підстави вбачати вірогідну важливішу роль Покрову у творчій практиці волинських майстрів щонайменше від останньої третини XIII ст. Проте настільки ранніх зразків у регіоні не збереглося. Єдиним джерельним повідомленням до цього етапу побутування ідеї Покрову Богородиці на місцевому ґрунті залишається згадане свідчення початку XV ст. про Покровську церкву в Луцьку. Рідкісна для цих теренів документальна нотатка стверджує продовження і за нових литовських володарів традиції, підхопленої й розвинутої у

<sup>54</sup> Нещодавно з'явилося повідомлення, що перед Другою світовою війною до колекції Волинського музею в Луцьку входила створена в XVI ст. ікона Покрову, вивезена до музейної збірки з Троїцького монастиря в Межиріччю поблизу Острога: Ковальчук 2006. С. 61. Пам'ятка зникла під час війни; ніяких конкретних відомостей про неї віднайти не вдалося. Однак вона не може бути давньою монастирською, оскільки від початку XVII ст. монастир понад два століття перебував у руках францисканців.

її місцевій версії за часів князя Володимира Васильковича. Хоча з території самої Волині більше аналогічних прикладів не віднайдено, можна вважати, що в цьому теж виявилася ширша тенденція литовського правління на придбаних землях української спадщини. Про неї свідчать обставини діяльності у Києві в останній третині XIV ст. князя Володимира Ольгердовича<sup>55</sup>. Наведені факти дають підстави для висновку про дальший розвиток покровської традиції на Волині в XIV—XV століттях на продовження культу, закріпленого актом князя Володимира Васильковича.

Ця волинська лінія, звичайно, мусила мати власну образотворчу версію, проте нинішній склад корпусу місцевого пізньосередньовічного станкового малярства<sup>56</sup> її слідів не зберіг. Небагато давніших елементів й серед так само достатньо нечисленних зразків теми із XVII ст.<sup>57</sup> Винятком є трактування постаті Богородиці в традиції образу Богородиці Пирогощі згаданої наступної волинської ікони — з церкви в Боблах. Як зазначалося, її виділяє своєрідний уклад персонажів земного ряду, в якому теж можна вбачати давніший родовід. Проте самобутній індивідуальний почерк анонімного митця не доніс чіткіших ознак старших напластунків. До неї додається ще більше переосмислена в цій деталі згадана храмова ікона першої половини XVIII ст. з церкви в Коритному на Рівненщині<sup>58</sup>. Характер та малочисельність пізніших наслідувань середньовічних зразків унеможливають конкретний докладніший предметний розгляд еволюції відповідного аспекту волинської традиції, хоча аналіз доробку майстрів пізнього Середньовіччя під цим оглядом виявився для Волині доволі продуктивним<sup>59</sup>. На такому тлі досі насамперед загальна київська налаштованість мистецької культури регіону вказувала на можливість побутування й у цьому аспекті творчості майстрів місцевого середньовічного малярства київських зразків.

Княжу добу історії волинської ікони нині відображають лише згадані "Богородиця Одигітрія" останньої третини XIII ст. з монастирської Успенської церкви в Дорогобужі та "Богородиця" другої чверті XIV ст. з церкви Покрову Богородиці в Луцьку. Цінною для

<sup>55</sup> Aleksandrovyc. S. 30—33.

<sup>56</sup> Найповніше зіставлення тогочасних волинських ікон див.: Луць 2000. С. 65—86; Луць 2001. С. 749—774.

<sup>57</sup> Наступна після річицької найстарша тогочасна волинська ікона — згадана з церкви в Боблах першої третини століття має, як зазначалося, винятковий земний реєстр: Романа Сладкопівця поставлено посеред правої групи, центральне місце займає фронтальна постать константинопольського патріарха. Інші ікони походять з другої половини XVII ст. — перемальована в першій половині XVIII ст. з каплиці в Застав'ї (ВКМ, репродукована: Волинська ікона. № 17) та церкви Воздвиження Хреста в Богданівці на Рівненщині (РОКМ, репродукована: Луць 1996. Іл. 143). Остання дає унікальний приклад традиційної схеми в

поєднанні із західноєвропейською версією Мадонни Милосердя, зображуючи Богородицю до того ж крилатою. Остання деталь, найправдоподібніше, вказує на походження з часу після того, як 1661 р. крилата Богородиця з'явилася серед ілюстрацій гравера Іллі до Києво-Печерського патерика: Патерик. Арк. 2нн (Запаско, Ісаєвич 1981. № 402). З огляду на своєрідність об'єднання в іконі київської та європейської редакції Покрову, варто наголосити, що воно не є унікальним. Ще два аналогічних приклади віділіло на теренах історичної Володимирської і Берестейської єпархії, які належать до Білорусі. Досить близьку версію богданівської композиції зберегла ікона першої половини XVIII ст. з церкви святого Миколи у Малориті (МСБК НАН Білорусі): Карзінь, Мельнікау. Мал. 2. Очевидний, хоча й значно дальший зв'язок з нею має ікона 1751 р. в Преображенській церкві села Шумяки поблизу Бреста: там сама. Мал. 3.

<sup>58</sup> Репродукована: Український іконопис. № 44.

<sup>59</sup> Див.: Александрович 1999б. С. 36—43.

відтворення загальної картини копією оригіналу другої половини XIV ст. виявилася згадана "Богородиця Страстна" з церкви апостола Луки в Доросині. Волинські ікони XV ст. досі не ідентифіковані, проте завдяки відкриттям останніх десятиліть з XVI ст. їх є вже понад чотири десятки, з них тридцять – в оригіналі. Їхній перелік розпочинає невелика група об'єктів зламу XV–XVI століть та самого початку XVI ст., серед яких – третій найраніший в Україні "Покров" – водночас єдиний автентичний приклад цієї теми для середньовічної Волині.

Річицький "Покров" вивезено до музею 1973 р.<sup>60</sup> Щойно 1989 р. його впровадив до наукового обігу цитований каталог львівської реставраційної виставки, датувавши кінцем XV – початком XVI ст.<sup>61</sup> О. Сидор, принагідно описавши ікону, відніс її до середини XV ст.<sup>62</sup> "У більшості своїх рис, – за його словами, – її іконографія має ще давньоруське походження". Стислий текст жодного з можливих, на переконання викладу, доказів не подав. За результатами вивчення відповідної лінії трактування насправді тут не лише немає, але й, як виявляється за виведеною з найдавніших українських зразків теми та аналізу розглянутої гравюри 1619 р. закономірністю еволюції самої традиції, – не може бути істотних відкликань до напрацювань найдавніших часів. Зрештою, таку можливість заперечує елементарне зіставлення самих пам'яток. Автор вочевидь виходив не з конкретного осмислення нововіднайденого зразка, а найзагальнішого враження від самого сюжету. Водночас також відзначено, що подібних "композиційних традицій" дотримувався й маляр із Судової Вишні Ілля Бродлакович в іконі (все ще не опублікованій) 1646 р. з однієї із церков Турки (НМА).

Після впровадження до наукового обігу нововідкритий рідкісний на ті часи доступний на той час скромної малярської спадщини Волині "Покров" швидко увійшов до літератури. Отець В. Ярема бачив тут пам'ятку другої половини століття<sup>63</sup>. В. Луць в огляді рівненської збірки запропонував XV ст.<sup>64</sup>, а до альбому ікон музейної колекції включив, датувавши кінцем цього століття<sup>65</sup>. На думку В. Пуцка, вона мала постати близько 1500 р.<sup>66</sup> Російський історик мистецтва окреслив ікону такою, "іконографічна схема якої ніби усвідомлює все, що було знаним як у новгородському, так і суздальсько-московському художньому середовищі, але поряд з тим виказує чимало свого оригінального у розумінні композиції"<sup>67</sup>. Це зауваження так само не отримало розвитку. Вказавши на необхідність ретельного вивчення стилю та джерел іконографії, калузький автор наголосив на зображенні Богородиці "так, як її уявляли у новгородських іконах"<sup>68</sup>. Побіжно пригаданого "суздальсько-московського" аспекту теж не конкретизовано. Орієнтуючись на знані "новгородські" зразки, продовження констату-

<sup>60</sup> Луць 2000. С. 42.

<sup>61</sup> Реставрація (без пагінації).

<sup>62</sup> Сидор 1990. С. 39.

<sup>63</sup> Ярема. Іл. 24.

<sup>64</sup> Луць 1994. С. 40, 42.

<sup>65</sup> Луць 1996. Іл. 34–50.

<sup>66</sup> Пуцко 1994. С. 34, 37. Пор.: Пуцко 1997. С. 93, 94; Пуцко 2001. С. 82; Пуцко 2001б. С. 219–220.

<sup>67</sup> Пуцко 1994. С. 37.

<sup>68</sup> Там само.

вало як прикметну особливість укладу те, що "розріз перетинає церковну споруду не поперек, а уздовж, залишаючи можливим бачити зовні вівтарну апсиду"<sup>69</sup>. Не вдаючись до деталей не зовсім вдало стилізованого викладу, не можна не відзначити очевидної помилковості твердження про відтворення саме поздовжнього перетину храму. Запропонований черговий приклад поширеного в літературі намагання сприймати архітектурні мотиви східнохристиянського середньовічного малярства за законами перспективи — явища зовсім іншого культурного кола — єдиним цілісним зображенням заперечує вимовний ряд деталей, несумісних із таким баченням. Автор — прихильник присутності перспективи, тобто єдиної оптичної системи<sup>70</sup> в малярстві східнохристиянського культурного кола не взяв їх до уваги. Це стосується найперше самого твердження про відтворення перетину храму. Насправді може йтися про зображення не храму — цілості, а, відповідно до найзагальніших засад мистецької практики візантійського світу, — окремих архітектурних форм (див. далі). Причому цілком очевидно, що не всі з них вдалося би співвіднести з репертуаром мотивів храмового будівництва, стосованих середньовічним малярством. Твердження про перетин споруди — виразне перебільшення. Насправді таке окреслення можна віднести хіба до аркади та порталу входу до вівтаря. Запропоноване тлумачення категорично спростовує відтворення апсиди, поданої водночас зсередини та зовні. Уже одна ця деталь виводить зображення поза систему лінійної перспективи, усуваючи будь-які підстави для розмови про неї.

Ще показовіше непорозуміння несе наступна думка: "Чотири ряди аркад із вишуканими колонами вказують на п'ятинальний тип храму"<sup>71</sup>. Таке твердження можна б зрозуміти, якби аркади розмежовували саме нави. Проте їх зображено не в лінійній проекції як повинно бути в такому разі, а одна над одною. Звідси про аркади нав твердити, звичайно, не доводиться. Окрім того, вони — чого автор не врахував зовсім — творять тло постаті Богородиці. Тобто, їх реальним прототипом міг бути елемент не нави, а... вівтаря. Намагаючись пояснити окремі деталі архітектурного тла з позицій очевидно непридатного для трактування ікони, але все ще посилено практикованого "реалізму", В. Пуцко відзначив апостолів "на хорах, де мали бути члени імператорської родини"<sup>72</sup>. Чому саме "імператорської родини", у контексті Покрову ніколи не присутньої, — наступна суцільна загадка. Проте навіть саме поняття хорів виразно дискусійне, оскільки окреслений на такий спосіб фрагмент тла більше нагадує окремий відосіблений елемент архітектури, а не хори як мало бути за В. Пуцком, взагалі будь-яку конкретну частину реального храму. Твердження про них теж переексплуатувало "реалістичне" бачення. Зрештою, ніякого зображення "імператорських хорів" серед знаних досі зразків середньовіч-

<sup>69</sup> Пуцко 1994. С. 37.

<sup>70</sup> Оскільки композиційні принципи класичної східнохристиянської іконографії ніяк не вкладаються у систему лінійної перспек-

тиви світського західного мистецтва, їм придали окреслення "зворотної перспективи". Див. Раушенбах.

<sup>71</sup> Пуцко 1994. С. 37.

<sup>72</sup> Там само.

ного релігійного малярства східнохристиянського кола, не кажучи про конкретно іконографію Покрову київського родоvodu, не ідентифіковано. Натомість аналізований архітектурний елемент має аналоги серед середньовічної малярської спадщини на зразок "ложі" з правителем Трапезунду та його родиною у не зафіксованого походження новгородській іконі кінного святого Георгія XIV ст. (ДРМ)<sup>73</sup>. Дальшу аналогію із дерев'яного будівництва зберегла "ложа" княгині Ольги мініатюри Радзивілівського літопису, яка ілюструє розпорядження про спалення деревлянських послів<sup>74</sup>. Природно, віднаходяться такі й серед доробку майстрів візантійського малярства, наприклад, — в одній зі сцен історії святого Євстратія епістолію другої половини XII ст. з Триморфоном та історією святого (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>75</sup>. Усі вони вказують на відкликання до дуже давніх взірців. Зазначений елемент композиції віддалено здатний нагадати ще вміщення ангелів найстаршого новгородського "Покрову".

Увагу калузького автора привернув також унікальний мотив червоної завіси за амвоном. Нав'язуючи до поширеного шанування мафорію Богородиці, він поставив запитання, на яке не передбачалося шукати відповіді: "Але що за нею: вітвар чи риза Богородиці?"<sup>76</sup>. Дилему спровокувала згадана каргопольська ікона XVI ст. "Покладення ризи Богородиці у Влахернах" з мафорієм за розхиленою завісою у нижній частині ніби не цілком зрозумілої із позицій реалізму конструкції з ківорієм<sup>77</sup>. Вказавши на "чимало цінних подробиць" волинської ікони, проте не відзначивши жодної з них, російський історик водночас ствердив наявність "деталей, над якими треба поміркувати", так само не подавши прикладів. На завершення наголошено на дотриманні "візантійських традицій", проте констатовано обізнаність майстра і "з ренесансним мистецтвом", тобто, за термінологією прихильників такої фразеології — сучасним західноєвропейським.

Визнання візантійських традицій у волинській іконі зламу XV—XVI століть, та ще й на сюжет, якого візантійське мистецтво не знало, природно, сприймається досить своєрідним. Тим більше, при стилі, досить далекому від стійкого комплексу ознак власне візантійської мистецької культури, що об'єктивно мав би репрезентувати насамперед уже достатньо розвинутий на той час місцевий творчий потенціал. Тодішнє волинське малярство, звичайно, знало й візантійські взірці. Це доводить не лише оригінальний візантійський Спас в оточенні апостолів з тієї ж річицької церкви (РОКМ)<sup>78</sup> з кола шедеврів пізньовізантійського малярства. Інший пласт взаємозв'язків постає за створеною під очевидним впливом відповідної стилістики "Богородицею Одигітрією" початку XVI ст. (Тростянець, церква Різдва Богородиці)<sup>79</sup>.

<sup>73</sup> Смирнова 1976. № 10.

<sup>74</sup> Радзивилловская или Кенигсбергская Летопись. Л. 28 об.

<sup>75</sup> *Βοκοτοπουλος*. Πιν. 39.

<sup>76</sup> Луцко 1994. С. 37.

<sup>77</sup> Про неї калузький автор опублікував окреме дослідження: Луцко 1992. С. 77—88. Зазначений мотив зафіксований у Новгороді ще фрескою

церкви Симеона Богоприємця Звіринецького монастиря кінця 60-х — початку 70-х років XV ст.: Лицшиц. Ил. 418.

<sup>78</sup> Найдокладніше про нього див.: Луцко 1989—1990. Р. 111—128.

<sup>79</sup> Обухович 2004. С. 84—86; Обухович, Располи-на. С. 84—86; Обухович 2007. С. 135—138. Попри запропоноване в цих публікаціях датування XV ст., стиль ікони не виходить поза XVI ст.



Втім, застосовані окреслення – найперше показник того, наскільки глибоко автор перейнявся об'єктом свого інтересу.

Найочевидніше дискусійним є також переконання стосовно обізнаності майстра водночас і з “західноєвропейським ренесансним мистецтвом”. Хоча за В. Пуцком це нібито “неважко довести”, ніяких доказів на користь зовсім інтригуючої на тлі дотеперішніх уявлень стосовно еволюції мистецької культури Волині тези не подано. Так само не вказано, що власне належить розуміти під “ренесансними елементами”. Одиноким аргументом є констатація того, що “такий твір міг з'явитися хіба що в умовах тогочасної Волині”<sup>80</sup>. За нею ховається притаманий російській науковій свідомості абстрагований від реалій мало доступного їй внаслідок звичної позиції до мистецького процесу в Україні поверховий погляд на специфіку “южнорусского искусства” внаслідок його “західних” контактів<sup>81</sup>. Для В. Пуцка це засвідчує хіба особисту відданість російським науковим при звичаєнням. Що ж до самої ікони, то тут не випадок вбачати нічого окрім зовсім поверхових уявлень про мистецьку культуру Волині в її самотніх особливостях<sup>82</sup>, що для автора, який немало пише на українські теми, виглядає, правду кажучи досить своєрідно.

Найдокладніше досі дослідження річицької ікони – одна з перших загалом спроб спеціального вивчення поодиноких пам'яток малярства Волині<sup>83</sup> – з'явилося на початках активізації студій над її спадщиною<sup>84</sup>. Основою унікальності аналізованого зразка тут відзначено оригінальність трактування усіх складових композиції, наголошено на

<sup>80</sup> Пуцко 1994. С. 37.

<sup>81</sup> Прикладом такої абстрактної побудови може слугувати аргументація “южнорусского” походження Євангелія, яке 1575 р. вклав до новгородського Софійського собору архієпископ Леонід (НДАМЗ); Дмитриєв. С. 77–80. На безпідставність аргументу й належність мініатюр новгородського кодексу до спадщини пізньовізантійського малярства вказано: Александрович 1996г. С. 39, приміт. 114. Пор.: Aleksandrowicz 2000. S. 77; Александрович 2001г. С. 43. Традиційну версію повторила: Фрис. С. 83.

<sup>82</sup> Новіші дослідження показали, що західний елемент у волинських іконах виявився лише в групі пам'яток початку XVI ст., пов'язаних із колом дарів великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького, – чудотворній іконі Межиріцької Богородиці (Межиріч, Троїцький монастир) та “Богородиці Страстній” з церкви апостола Луки в Доросині. Див.: Александрович 1996г. С. 106; Aleksandrowicz 2000. S. 74; Луц 2000а. С. 117–119; Александрович 2001г. С. 39; Александрович 2002. С. 22–25; Александрович 2003а. С. 30–31; Александрович 2004а. С. 60–61. В одній з новіших публікацій про Ме-

жиріцьку Богородицю зазначений готичний момент не зауважено. Її бездоказово датовано шоймо серединою XVI ст., й оскільки вона “не має аналогій у тогочасному українському іконопису”, подано як дар греків князеві Василю-Костянтиновичу Острозькому: Пархоменко. С. 124. Про помилковість цієї інтерпретації коротко див.: Александрович 2002. С. 22, приміт. 14. Докладніше про готичні елементи волинського малярства зазначеного періоду див.: там само. С. 22–25. Далі до розглянутих тут об'єктів додалася ікона Богородиці першої половини XVI ст. (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці): Петрушак, Чабан. С. 36–38. Як і обидві згадані пам'ятки, вона так само має готичного походження орнаменту полів та тла в традиції “Богородиці” Межиріцького монастиря. З колом меценату князя К. Острозького її може поєднувати те, що його сестра Марія була дружиною вірогідного замовника ікони – князя Андрія Олександровича Сангушка. Див.: Александрович 2004а. С. 60–68. Реставраційний останнім часом згаданий парний до “Богородиці” “Спас” так само має багате орнаментоване тло, проте іншого рисунку, без так виразного наголошення класичних мотивів готичного походження. Див.: Александрович 2007б. С. 9, 13.

<sup>83</sup> Її випереджує лише невелика стаття Стефана Таранушенка, присвячена милецькій іконі святого Миколи з історією роботи сучасського маляра Григорія Босиковича та “Благовіщенню” 1579 р. яке намалював самбірський маляр Федуско: Таранушенко. С. 226–227.

<sup>84</sup> Александрович 1995а. С. 9–11.

відсутності аналогів аркади в тлі постаті Богородиці, підкреслено своєрідність вміщення фігур святого Андрія Юродивого з Єпіфанієм у глибині, вперше вказано на можливість київських пов'язань ікони<sup>85</sup>.

В. Овсійчук датував "Покров" другою половиною XV ст., підкресливши рідкісний характер іконографії<sup>86</sup>. Проте при описі та інтерпретації окремих складових він висловив немало тверджень, які не мають нічого спільного ані з релігійною мистецькою традицією, ні з іконографією Покрову Богородиці та індивідуальними особливостями її конкретного зразка. Подамо найпоказовіші з них: "витонченою гамою передана атмосфера душевного просвітлення і моральної чистоти, суворой простоти і ліричної м'якості", ікона "ще не стала історичною сценою (sic!), проте в ній композиційно уже розчленоване (sic!) місце для духовних (зліва) (sic!) і світських (справа) представників (sic!), що каскадом (sic!) сходять з прорізів (sic!) архітектурних споруд до центру", "Богородиця-Оранта... стоїть на золотих (sic!) хмарах на тлі багаторусної святині — небесного (sic!) храму. Вгорі двоє ангелів тримають червоний стяг (sic!). Богородиця в оточенні темних кольорів (sic!) ніби наділяє світ духовною багатогранністю (sic!), який (?) наче відкривається привітною та радісною красою, порозумінням між людьми (sic!) та живою чарівністю буття (sic!). Під покровом Богородиці панує світла атмосфера цього світу (sic!), про що повідомляє сріблястий гімн (sic!) Сладкоспівця. Просвітлено-лірична тональність ікони, яскраво виражена в колористичному ладі, композиційно сполучає два джерела інформації в органічну цілість: візантійську традицію (sic!) та новішу ренесансну думку (sic!). Ця думка (sic!) натякає на знайомство з творами флорентійців фра Беато Анджеліко, Беноччо Гоццолі, Філіппо Ліппі (sic!), також трагічно не загострених, не роздвоєних суперечливими тенденціями, цільних у своїй гуманістичній спрямованості, бо в обох випадках присутня рівність усіх в отриманні небесної благодаті (sic!) — ось у чому основний змістовий стрижень (sic!) ікони (sic!). Але ця ікона, одна з дуже небагатьох, уже в тому часі оповідальною умовністю й акцентом на народній масі (sic!) вносила відносний світський струмінь (sic!)"<sup>87</sup>. Наголошення на "ренесансних", італійських пов'язаннях (цілком очевидно, безпідставних — див. вище), продовжило думку В. Пуцка, який за два роки перед виходом книги В. Овсійчука бездоказово й незобов'язуюче твердив про нібито легкість доведення "ренесансних зв'язків". Розвиваючи у "самобутній" манері положення російського попередника (джерела інспірації при цьому не зазначено), продовжувач додав ще й нібито спорідненість "настрою" волинської ікони та її персонажів зі "світлими образами італійського кватроченто". Однак, це твердження вибудоване лише на поверховому (наскільки — про це далі) враженні випадкової зовнішньої подібності хіба що окремих яскравих кольорів. Правду кажучи, без входження у задемонстрований наведеною цитатою спеці-

<sup>85</sup> Александрович 1995а. С. 9—10.

<sup>86</sup> Овсійчук 1996. С. 232.

<sup>87</sup> Там само.

альний вид індивідуального (вочевидь позанаукового) екстазу якусь спільність навряд чи випадало б вловлювати. Тотальне "італіювання" ікони у цій тираді виявляється аж надто очевидно. Абстрагуючись від проблеми стилю, який не має нічого "ренесансного", назагал мало характерні для українського середньовічного малярства різкі, напружені образи річицького "Покрову" хіба за нічим не обмеженого польоту фантазії здатні вказати на знайомство майстра з творчістю перелічених "світлих" митців. Віднайдення італійських ренесансних ремінісценцій цілком очевидно виходить і поза коло пошуків майстрів українського пізньосередньовічного релігійного малярства загалом<sup>89</sup>. Тому з огляду на внутрішній контекст таке "відкриття" – один із відвертих літературних курйозів, щедро висипаних у наведеній цитаті.

Вплив погляду В. Овсійчука щодо зображення "народної маси" видає коротка згадка О. Сидора, який продовжив попередника (теж без відкликання), твердячи про уславлення Богородиці "зібраними (!?) представниками різних прошарків люду (sic!)"<sup>90</sup>.

Наступний текст В. Пуцка докладніше торкнувся архітектурного тла<sup>91</sup>. Іншого разу, відзначивши своєрідність іконографічної схеми, той же автор ствердив: "Тут наче надто виважено поєднано основні елементи композиції, властиві творам XV ст., одначе доповнені цікавим відтворенням аркади влахернської церкви й зображенням Романа Сладкопівця одягненого в дияконський одяг, який (sic!) стоїть на амвоні перед вітварем"<sup>92</sup>. Зіставивши ікону зі згаданим грецьким "Спасом Вседержителем з апостолами" того ж походження, калузький історик мистецтва далі навіть визнав: "З огляду на стилістичні особливості, важко зауважити щоби дуже відмінне від попередньої ікони, хоч на перший погляд їх ніби важко співставити"<sup>93</sup>. Підкреслено лаконічний хід думок зрозуміти нелегко. Адаже від самого впровадження до наукового обігу річицький "Спас" завжди сприймався зразком пізньовізантійського елітарного малярства, власне так його трактував і сам В. Пуцко<sup>94</sup>. Прик-

<sup>88</sup> Щось подібне пропонують подінокі зразки перемиського кола з домінуючими провінційними тенденціями. Серед конкретних прикладів можна згадати "Ілмо пророка" з церкви Різдва Богородиці в Коросному (НМА, репродукована: *Логвин, Міляева, Свенціцька*. Табл. LXXIV), "Святого Онуфрія" та "Святого Марка Фракійського" з "Моління" церкви святої великомучениці Параскеви в Ільнику (НМА, репродуковані: *Свенціцький-Свялицький*. Табл. 65, № 91; *Патріарх Димитрій (Ярема)*. С. 457), пов'язані з низки ікони перемиського майстра першої половини XVI ст., об'єднані навколо комплексу з церкви Покрову Богородиці в Полянні (*Гелітович* 2003. С. 83–105). "Воздвиження Чесного Хреста зі сценами історії Хреста" з Воздвиженської церкви у Дрогобичі (Дрогобич, Музей "Бойківщина": *Міляева*. П. 118).

<sup>89</sup> Воно ніби реанімує на диво фантастичні навіть для свого часу погляди Дмитра Антоновича, який, наприклад, у знаому самбірському маляреві другої половини XVI ст. Федускові вбачав послідовника флорентійських митців XV ст.: *Антонович*. С. 322 (перше видання 1940 р.). "Нагхнення" й справді міг спровокувати перевиданий текст лекцій.

<sup>90</sup> *Сидор* 1999б. С. 69.

<sup>91</sup> *Пуцко* 2001б. С. 219–220.

<sup>92</sup> *Пуцко* 2001а. С. 82.

<sup>93</sup> Там само.

<sup>94</sup> *Пуцко* 1989–1990. С. 111–128. Правда, "в кулуарах" пропонувалася версія виконання образу в Києві, проте вона зовсім безістотна, що зайвий раз підтвердила ідентифікація об'єктів київського малярського доробку в згаданих нововідкритих намісних "Спасі" та "Богородиці" церкви в Камеш-Каширському та "Преображенні" церкви в Кураші. Річицький "Спас" поза всяким сумнівом належить до візантійської мистецької спадщини, репрезентуючи ту її лінію, що виводиться від намісного "Спаса Вседержителя з апостолами" XIV ст. грецької церкви святого Георгія у Венеції: *Faith*. No 307.

метою цього шедевр є винятково висока графічна культура з послідовно витриманою своєрідною лінійною стилізацією як домінуючим стилетворчим фактором. Річицький "Покров" теж наділений елементами графічного опрацювання. Проте вони не мають нічого спільного з витонченою культурою грецького "Спаса" й виводяться від зовсім інших джерел (докладніше див. далі). Тому запропоноване зіставлення не випадає визнавати заснованим на глибокому осмисленні усієї сукупності прикмет обох пам'яток. Воно поверхово відзначає притаманну їм своєрідну графічну канву як особливість індивідуального почерку насправді цілком незалежних митців. Зіставлення не те що невдале, але й вочевидь некоректне<sup>95</sup>.

Короткий огляд української мистецької спадщини наголосив на окремих прикметах іконографії – присутності лику пророків, відсуненні на другий план видіння святого Андрія Юродивого, порталі входу до вівтаря із завісою<sup>96</sup>. В. Пуцко підкреслив розроблення такої композиції насамперед новгородськими зразками. Він не конкретизував свого висновку, хоча той, безперечно, заснований на одинокій знаній софійській таблетці. Категорично заперечивши можливість адаптації саме такого взірця<sup>97</sup>, калузький історик мистецтва знову звернувся до версії аркади в навах та відзначив поєднання рис архаїзму з "розвинутою й досить ускладненою композицією, історичний розвиток якої припадає на XIV–XV ст."<sup>98</sup>. Докладнішого аналізу того, що саме із зазначеного історичного шляху розвитку мала відобразити волинська ікона, звично не запропоновано. В. Луць при черговому зверненні стисло описав головні компоненти схеми, віднісши реалізацію ще до XV ст.<sup>99</sup> Він акцентував дві жіночі постаті в лівій частині композиції "bliskie ikonografii św. św. Paraskowii i Anastazji, występujących jako personifikacje Wielkiego Piątku oraz Narodzenia i Zmartwychwstania Pańskiego"<sup>100</sup>.

В. Пуцко, пропагуючи версію новгородського походження найпоширенішої іконографії Покрову, ствердив, що "отдельные элементы как новгородского, так и суздальского вариантов иконографической схемы" знайшли "відгук" в композиції річицької ікони<sup>101</sup>. Ними мали стати Богородиця Оранта та ангели з полотнищем і святий Роман Сладкопівець. Як видно з викладу, про конкретне трактування не йшлося. Брано під увагу самі мотиви, достатньо, зрештою, відмінні, як, наприклад, нічим не подібне відтворення постаті святого в останньому випадку. Такі надто загальні підходи, звичайно, – не підстава для висновків пропонованого характеру. Зазначене сприйняття послідовно "зістарювало" пам'ятку: в ній віднайшлася не лише "явная архаич-

<sup>95</sup> Зрештою, для літератури таке поводження – явище непоодиноке. За тим самим принципом, наприклад, О. Сидор, публікуючи як оригінальну пам'ятку кінця XIII – початку XIV століття ікону Богородиці з приватної збірки, об'єднав із нею константинопольського походження XI ст. Холмську та кінця XIII ст. Дорогобузьку ікони Богородиці й "Богородицю" другої чверті XIV ст. з

Покровської церкви в Луцьку: Сигор 2003. С. 15. Однак нововідкритий "шедевр волинського малярства княжої доби" виявився... рядовим об'єктом XVI ст.: Александрович 2004а. С. 62; Александрович 2006. С. 40.

<sup>96</sup> Александрович 2001а. С. 438.

<sup>97</sup> Пуцко 2003. С. 17, 18.

<sup>98</sup> Там само. С. 18.

<sup>99</sup> *Luc*. S. 752–752.

<sup>100</sup> *Ibid*. S. 753.

<sup>101</sup> Пуцко 2002а. С. 37.

ность иконографии и стиля, но и сохранение вариативности схемы, восходящей скорее всего к византийским источникам"<sup>102</sup>. Застосовані терміни пропонують очевидну шараду, оскільки ні "явная архаичность иконографии и стиля", ні "вариативность схемы" не є однозначно окресленими поняттями. Залучення визначення архаїчності природно потребує співвіднесення — у чому й стосовно чого? Зрештою, щодо самої іконографії загалом вона неприйнятна принципово. Проте запропонована скоромовка, що послідовно викликає враження наперед, до вивчення самої пам'ятки, готових висновків<sup>103</sup>, деталізації пошуку, звичайно, не передбачала. Тому й поставали за ходом поспішного викладу численні твердження, побудовані на поверховому осягненні об'єкту інтересу, а то й взагалі такі, що не мали нічого спільного з вимовою його реалій. Так, наприклад, явну неподоланну перепону створює визнання візантійських джерел схеми в запропонованій його подачі, оскільки зовсім незрозуміло, що малоса на увазі поза очевидними міркуваннями якнайзагальнішого змісту. "Візантійські джерела" ведуть до "доісторичних" для самої теми часів. На такому тлі неминуче постає також питання про те, як випадало б ув'язати провізантійське твердження з наполегливо пропагованими новгородсько-суздальським пріоритетами розроблення композиції? Проте В. Пуцко переконаний: "Как в целом, так и в деталях (характер церковных глав с их черепичным покрытием и алтарной апсиды) волинский иконописец не отходит от греческих образцов"<sup>104</sup>. Одначе такі зразки віднаходяться й у давній мистецькій спадщині київської традиції, як, наприклад, главах ротонд знаної ілюстрованої історії святих Бориса та Гліба (ДІМ)<sup>105</sup>. Хоча в їх основі, безперечно, лежить візантійський вихідний імпульс. Чому автор зламу XV—XVI століть мав використати саме останній і що повинно доводити власне таке джерело — не відомо. Численні запитання, які неминуче постають за ходом так опрацьованої розповіді, знімаються просто: виявляється, В. Пуцко... не контролював власного тексту. Зайве підтвердження дає виклад стосовно архітектурних елементів. Запропонований опис відтворених мотивів повторює окремі положення раніших публікацій, водночас висуваючи нові пояснення. Погляд на архітектуру істотно змінено. Якщо раніше пропагувалося єдине, як би реалістичне бачення, то тепер враження щодо реалій немало поглиблено. За словами автора, "храм... представлен как бы одновременно в нескольких проекциях"<sup>106</sup>. Попри неприйняття закладеного в такому визнанні реалістичного начала, з ним назагал не можна не погодитись. Втім продовження вказує, що й цього разу не подавалися результати вивчення архітектурних мотивів, а пропонувалося заздалегідь прийняте бачення. Тепер архітектуру визнано зображеною ніби з різних пунктів — "основная часть в продольном разрезе, а алтарная апсида так, что ее можно видеть с южной стороны, находясь за пределами сооружения"<sup>107</sup>. По-

<sup>102</sup> Пуцко 2002а. С. 37.

<sup>103</sup> Це показовий приклад авторського методу, який наполегливо пропагує домінування "схеми", наголошуючи на "другорядності" "не вартих

уваги" "деталей": Пуцко 2007. С. 6.

<sup>104</sup> Пуцко 2002а. С. 38.

<sup>105</sup> Сказание. Л. 336.

<sup>106</sup> Пуцко 2002а. С. 38.

<sup>107</sup> Там же.

вторивши далі твердження про вміщення апостолів на хорах, В. Пуцко в традиціях "реалізму" так описав ядро композиції: "Богоматерь на фоне четырех рядов аркад, разместитъ которые можно лишь в очень большом сооружении, но никак не в пределах трансепта (как на представленной схеме)"<sup>108</sup>. Автор вперто не визнає того, що Богородиця природно зображена на тлі апсиди: арки належать до саме цієї частини будівлі й подані чотирма рядами один над одним.

Не позбавлений помилок тверджень й опис складу присутніх. Так, зліва відзначено "ряды святителей и мучеников", "паралельно... большая группа, включающая ветхозаветных праведников, святых жен и Андрея Юродивого с Епифанием"<sup>109</sup>. Однак в іконі зображено зовсім не "ряди", позаяк у написах їх окреслено ликами конкретних історичних персонажів, окремих із них не складно ідентифікувати (див. далі). Кількість, зрештою, також не зовсім підпадає під поняття рядів. Не може бути прийняте взагалі визначення складу правої групи: "ветхозаветных праведников" переднього плану авторський напис називає ликом пророків (хоча, побачимо, теж не зовсім докладно). Не відомо на чому засноване визначення "святых жон" – німби їм не прислуговують<sup>110</sup>. Нетрадиційного вміщення святого Андрія Юродивого з Єпифанієм, а отже, складу групи загалом, автор також не спостеріг. У побіжній принагідній згадці іншого разу запропоновано ще інакшу версію визначення присутніх – "Богородиця в молитовній позі на хмарі височіє над святими"<sup>111</sup>.

М. Гелитович у короткому огляді українських середньовічних ікон Покрову при публікації їх найновішого впровадженого до літератури поповнення визнала річицький образ самотнім, як і найдавніший західноукраїнський, що "утруднює їх атрибуцію"<sup>112</sup>. В описі відзначено, зокрема, присутність Спаса в сегменті, різних чинів святих у декількох ярусах, що повинно зближувати з Акафістом, проте в чому мало полягати таке зближення – не пояснено. Як характерну особливість наголошено також підкреслену увагу до інтер'єру храму, вказано на завісу вівтарного входу<sup>113</sup>. Досліджуючи іконографію Богородиці в українських іконах Покрову, річицький образ коротко згадала Р. Косів<sup>114</sup>. За аналог його використав Л. Скоп<sup>115</sup>. Останнім ікону докладніше описав патріарх Димитрій (Ярема)<sup>116</sup>. Він, зокрема, наголосив на зображенні Богоматері на тлі "дуже оригінальної архітектури у вигляді опертих один на другий аркатурних фризів". Яскраве червоне полотнище в руках ангелів однозначно ідентифіковано з мафорієм. Як один із небагатьох, автор відзначив присутність у сегменті погруддя Спаса. Подібно до В. Пуцка, він бачив апостолів "на балконі", "а нижче з обох сторін стоять дві численні групи святих, а також людей, яким

<sup>108</sup> Пуцко 2002а. С. 38.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Для зіставлення пор. згадану "благочестиву жону" з оточеною німбом головою рисунку київського Ізборника 1073 р.: Ізборник. А. 62.

<sup>111</sup> Бляус, Пуцко. С. 102.

<sup>112</sup> Гелитович 2003. С. 39.

<sup>113</sup> Там само. С. 40.

<sup>114</sup> Косів. С. 43.

<sup>115</sup> Скоп 2004. С. 190, 191.

<sup>116</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). С. 399.

вказує на своє видіння Андрій Юродивий". Останнє твердження вочевидь суперечить традиції, оскільки за Житієм, вимову якого щодо цього чітко ілюструє рихвалдська ікона, він вказав об'явлення лише учневі — розповідь священника Никифора нікого більше при цьому не відзначила. Святого Романа Сладкопівця в описі подано без імені як "диякона в білому священничому (sic!) фелоні". Виняткове — побачимо далі — значення має спостереження про вміщення на сувої не початку традиційного різдвяного кондака, а тексту парафразованого тропаря Благовіщення. Заміну пояснено в такий спосіб: "Розв'язка може бути тільки така, що в той час наші предки ще пам'ятали те, що греки в подяку за чудесну перемогу над військом князя Аскольда, який взяв в облогу Царгород, написали на честь Богородиці Акафіст Благовіщення". Автор підкреслив також очевидні, на його думку, зв'язки з традиційною "новгородською" іконографією, де бачив "досить подібну, а навіть більше впорядковану композицію цього варіанта Покрова Богородиці"<sup>117</sup>, безперечно, маючи на увазі знану таблетку.

В. Пуцко при зверненні до річицької ікони в контексті проблеми фольклоризації волинського іконопису вловив вияви зазначеного процесу "головним чином в групах, котрі репрезентують Церкву небесну і земну"<sup>118</sup>, проте не конкретизував такого визначення зображених персонажів. Зіставивши "Покров" з його найближчим рихвалдським попередником, він побіжно відзначив "досить архаїзмів і дрібних побутових деталей"<sup>119</sup>.

Цей підхід домінує і в новішому так само принагідному зверненні, де знову рішуче опротестовано те, що сам автор сприймає як категорію "численних дрібниць". Виходячи із відсутності датованих пам'яток й стверджуючи нібито внаслідок цього будь-які "визначення тут мають попередній характер" (тобто фактично заперечуючи можливість наукового опрацювання збереженого матеріалу?!), В. Пуцко запропонував таке повчання. "Дещо допомагають історико-культурний контекст і широке історичне тло. Далі все залежить від того як хто з дослідників цим послуговується в своїй практичній роботі. Тут здебільшого криється причина суперечок, особливо при неузгодженій відповідності загальній вже виробленій схемі тих численних дрібниць, що звертають на себе увагу в якості найбільш прикметних. Вони іноді можуть випереджувати іконографію й стиль: йдеться про історичні реалії. Часом вони дуже цікаві в джерелознавчому аспекті, хоча, звичайно, в сакральній композиції залишаються другорядними елементами, і їх присутність ніяк не порушує принципи візантійської іконографії. Прикладом, скажімо, може бути ікона Покрови Богородиці з Троїцької церкви у Речиці, близько 1500 р."<sup>120</sup>. При звично застосованому тут методі загальних оглядів, заснованих на якнайширших міркуваннях щодо візантійської (східнохристиянської) традиції, пропагована друго-

<sup>117</sup> Патріарх Дмитрій (Ярема). С. 399.

<sup>118</sup> Пуцко 2006б. С. 5. Окреслення

Гелитович 2003а. С. 40.

<sup>119</sup> Пуцко 2006. С. 168.

<sup>120</sup> Пуцко 2007. С. 6.

рядність "заздалегідь не вартих уваги" "дрібниць" обертається ігноруванням прикметних деталей, за якими криються не лише специфічні особливості. Насправді йдеться про конкретне місце варіанту в еволюції традиції, яка вочевидь ніяк не вкладається до класифікаторської шухляди. Приносячи в жертву "вже вироблений" схемі... все те, що ніяк не вміщується до її неминуче архаїчної (в конкретному випадку ікони річицького храму) вимови, практикований підхід цілковито паралізував можливість дослідження так своєрідної на тлі попередньої та пізнішої покровської спадщини іконографії. Її своєрідність наперед ліквідовано вписанням до "засвоєного контексту". Дотеперішні зусилля в осмисленні ікони власне цим назагал і обмежуються.

Переглянута література засвідчує входження річицького "Покрову" до класики українського пізньосередньовічного мистецтва насамперед як найранішого з-поміж віднайдених досі зразків релігійного малярства Волині пізнього Середньовіччя та одинокого тогочасного місцевого прикладу цього сюжету. Однак зіставлення написаного переконує, що образ так і не став об'єктом докладного всебічного вивчення. Серед опублікованих висловлювань не бракує й очевидних фантазій, навіть таких, що в окремих положеннях не мають нічого спільного з іконографічною та мистецькою традицією. Не є рідкістю і тлумачення не завжди вмотивовані й засновані на адекватно відчитаних особливостях зображення та належно узгоджені з еволюцією релігійної іконографії. Окремих істотних, а навіть унікальних елементів структури з тих, що визначають винятковість образу, навіть не зауважено, або ж знівельовано поверховими псевдоінтерпретаціями. При цьому виразно переважило "попереднє знання", за якого навіть у кращому разі образ вписували до освоєного, звичного кола, фактично нехтуючи особливостями, які однозначно виносили його на окреме місце поміж віднайденими реалізаціями теми.

Серед нечисленних зразків української пізньосередньовічної спадщини річицька ікона вирізняється насамперед найдокладніше розпрацьованою композицією, найбагатшою за складом персонажів, до того ж, – виняткових, що найповніше ілюструє притаманні тогочасному малярству відзначені кроки до розроблення велелюдних сцен. Як показало дослідження гравюри київського Анфологіону 1619 р., одинока волинська середньовічна пам'ятка виявилася найяскравішим й водночас цілком оригінальним прикладом головного русла започаткованого на київському ґрунті нового етапу еволюції Покрову, ставши найвимовнішим зразком цього найважливішого для української "осені Середньовіччя" періоду поширення традиції.

Причому, цей висновок стосується не лише унікальної серед відомих українських (і російських з-перед XVI ст.) опрацювань надзвичайно розбудованої земної зони<sup>121</sup>. Не менш докладно пе-

<sup>121</sup> На відміну від України, в Росії такий підхід у XVI ст. набув дальшого розвитку. Чи не найхарактер-

нішим прикладом може бути згадана новгородська ікона з церкви Увірування апостола Фоми на озері М'ячині. Про неї див.: Глушко 2002. С. 26–29.



редано також різноманітне за конкретними формами архітектури тло. Така його наповненість для українського середньовічного малярства виявляється самотньою. Щось аналогічне пропонує хіба переповнене архітектурними мотивами тло станильського "Стрітєння"<sup>122</sup>, що, природно, репрезентує значно раніший варіант малярської культури та все ще не ідентифіковані конкретні джерела, своєрідно виділяючись цією особливістю поміж національної мистецької спадщини. Велелюдністю річицька ікона помітно вирізняється навіть поряд із набагато лаконічнішою, залежною від раніших зразків як їх органічне продовження рихвалдською попередницею, не кажучи про так само стосовно скромний "новгородський" контекст редакції храмового образу Звіринецького монастиря. Проведене зіставлення показує: всупереч висловлюваним досі поглядам, вона ні в одному з найважливіших елементів не відтворює ранніх взірців. Тому якнайзагальніші твердження В. Пуцка про розвиток схеми, нібито званої від XIV ст., чи О. Сидора щодо аж давньоруського походження більшості прикметних рис іконографії неприйнятні за вихідними міркуваннями. Слушно наголошуючи на продовженні традиції, що, природно, не підлягає дискусії, обидва автори перенесли висновок і на реалії композиції. Попри принципову неприпустимість, така маніпуляція суперечить ще й не тільки конкретиці самої ікони, але й усьому позначеному глибокими змінами процесові еволюції теми в релігійному малярстві строкиївського родоходу.

Річицький образ не лише відображає нові тенденції іконографії, визначені її докорінним переосмисленням, притаманним, як доведено при аналізі київського деревориту 1619 р., щойно другій половині XV ст. Водночас він дає приклад актуального якнайглибшого оновлення самої теми розбудованої багатофігурної композиції, репрезентованої колом сюжетів східнохристиянського релігійного малярства тільки поствізантійської доби. Погляд В. Пуцка, за яким ікона нібито мала відтворювати схему XIV – XV століть, вірний лише щодо констатації продовження певних елементів іконографії на рівні власне найзагальнішої схеми. Конкретно він, зрештою, може стосуватися хіба самої Богородиці, але й то із застереженням, оскільки всі інші знані досі українські приклади фронтальної Оранти мають пізніше походження. Тільки в такому значенні міг мати рацію й О. Сидор. Проте їхні погляди позбавлені вартісної вимови, оскільки надто загальні аби слугувати поясненням своєрідних особливостей основного складу річицької композиції. Щодо інтерпретації її реалій вони вочевидь неприйнятні, оскільки не з'ясовують не лише найприкметніших моментів схеми, але й взаємозв'язку з традицією, задля наголошення якого їх запропоновано.

Реалізований в іконі опрацьований упродовж другої половини XV ст. багатофігурний уклад має серед тогочасної спадщини й дальші аналоги. Вони виявилися насамперед через назагал скромне наро-

стання кількості свідків у структурі розбудованих сцен традиційного сюжетного репертуару. Яскравим прикладом може бути згадане "Успіння" храмового "Різдва Богородиці та Успіння Богородиці" з церкви в Терлі. Ще виразніше тенденцію відобразило "Воздвиження Хреста" з Преображенської церкви в Журавині (НМЛ)<sup>123</sup>. Таке вирішення виводиться від раніших візантійських взірців зразка окремих сцен згаданої "Богородиці з Акафістом" московських кремлівських збірок. Новішу пропозицію схеми дає заснована на тих же прототипах процесія з константинопольською "Одигітрією", вишита на "Пелені Єлени Волошанки" 1498 р. (ДММК)<sup>124</sup>. Річицька версія, безперечно, репрезентує насамперед відзначену лінію на пізнішій стадії її еволюції, разом із журавинським образом доводячи більше її побутування на українському ґрунті.

Є підстави припускати, що версія журавинського "Воздвиження" з півпостатями святих Костянтина та Олени (імператора й імператриці) на другому плані знайшла прямий відгук і в перемишльській іконографії Покрову. Таку можливість підказує згадана не зафіксованого походження ікона сяноцького музею з аналогічно поданою на тлі стіни справа одинокою півфігурою святого Андрія Юродивого. Ще виразніше її підтверджує найпізніший з українських середньовічних "Покровів", у якому так зображено імператорську пару (див. далі). Попри малочисельність доступних нині прикладів, вони яскраво демонструють як місцеву реакцію на одну з іконографічних новацій візантійського мистецького ареалу, так і розвиток власної культури в колі актуальних здобутків усього східнохристиянського світу. Безперечно, це був лише початковий етап нового відгалуження традиції; корпус українського пізньосередньовічного малярства переконує, що цей напрям не отримав ширшого відображення. Конкретне джерело відзначеної тенденції виходить поза проблеми не лише покровського, але й загалом богородичного культу й визначене найзагальнішими закономірностями еволюції мистецької культури заключного етапу українського Середньовіччя. Звідси зрозуміле звернення до такого підходу безпосередньо нічим не пов'язаних між собою пам'яток Перемишля та Волині як вияву загального значення самого явища та його ширшого змісту. Основу пропозиції знову ж таки випадає шукати в Києві з огляду на визначальну роль київського відродження другої половини XV ст. на відповідному етапі духовного життя українських земель.

Поза цим якнайзагальнішим пластом зарисовані в такий спосіб тенденції мали водночас і вужчий, конкретніший контекст. Його визначало коло проблематики винятково широкої за розмаїттям поодиноких аспектів, наділеної своєрідними на східнохристиянському тлі особливостями української богородичної іконографії, що від другої половини XV ст. переживала період піднесення — одного

<sup>123</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. LXXXIV. Ікона близька до згаданої таблички новгородського Софійського собору. Зв'язок між ними

настільки тісний та очевидний, що вони, безперечно, виходять зі спільного іконографічного прототипу.

<sup>124</sup> Mother of God. P. 52. Pl. 23.

з найважливіших в історії. Оскільки "Покров" — його неодмінна складова (а водночас — і дальших визначених ним явищ), він повинен бути аналізований саме в такому контексті. Це єдиний спосіб забезпечити глибше сприйняття поодиноких конкретних прикладів органічними виявами всеохоплюючого історичного процесу.

Проте дослідження пізньосередньовічної спадщини переко-нує, що, окрім безперечної дії найзагальніших чинників, уклад річицької схеми визначили актуальні пошуки на ширшому тлі богородичної іконографії. Тому, не применшуючи ролі контексту, реалії слід виводити насамперед від заснованого на традиції Акафісту напрямку, якого темі надано в київському середовищі від другої половини XV ст. Одинокий волинський середньовічний зразок належить не лише до ранніх прикладів цього періоду, але й, за свідченням аналізу всього комплексу особливостей, хоча й у не найранішому за походженням конкретному варіанті, — засвідчує початковий його етап.

Річицька ікона дає взірць найдокладніше розбудованої редакції української пізньосередньовічної іконографії загалом. На українському ґрунті аналогів вона не має. Окрім згаданого "Воздвиження", до неї здатні наблизитись хіба виразно скромніші за вирішенням нечисленні композиції Успіння та Зішестя до аду<sup>125</sup>. Під цим оглядом з-поміж сучасних об'єктів із нею можна зіставити лише згадану другу суздальську ікону, яка, безперечно, відображає ті ж найзагальніші тенденції київського родоvodu, хоча й у дещо відмінному конкретному, позаяк уже переосмисленому, російському тлумаченні, і, звичайно, новгородську таблетку. Показово, що річицький образ, як зазначалося, подає водночас також значно докладніше розпрацьовану версію композиції, що її зберіг дереворит київського Анфологіону 1619 р. Тобто, за структурою та складом оригінал останнього мав би бути ранішим чи принаймні відображати давніший етап пошуків київському осередку (див. вище).

Смисловим центром, природно, є постать Богородиці того ж рисунку, що й на гравюрі 1619 р. Вона у синій із висвітленнями білимом на заламах туніці, зіставленій з темним однотонним приглушеним коричневим мафорієм. Контрастну конфронтацію обох барв найяскравіше виражають дві плями того ж голубого кольору очіпка обабіч лику. Вони традиційні для богородичної іконографії — на Волині їх стосує ще згадана луцька "Богородиця" другої чверті XIV ст. Правда, пізніша мистецька практика зверталася до них усе рідше, що доводить аналіз доробку майстрів XVI ст. Лише найраніша межирічська, нововідкрита тростянецька та найпізніша стрільська пам'ятки мають цей домінуючий за часів Середньовіччя колір; решту вдаються до інших можливих варіантів. Сама постать у деталях відтворює одну з версій фронтальної редакції Оранти. Її прикметою є рисунок розведених урізнобіч рук із поданими майже горизонтально долонями та відставленим догори великим пальцем. В Ук-

раїні цю рису давнього першовзірця, яким мало бути шановане рельєфне зображення Богородиці Оранти константинопольського влахернського комплексу, відтворює також згадане "Воплочення" середини XVI ст. у церкві Воскресіння Христового в Жидачеві. Жидачівська ікона з Богородицею на весь зріст виявилася імовірним повторенням оригіналу часів князя Льва Даниловича, взорованого на згаданому рельєфі константинопольських Влахерн (див. вище).



Богородиця. Фрагмент "Покрову".

Тому річицький "Покров" може бути потрактований наступним ідентифікованим прикладом посереднього звернення до зазначеного влахернського взірця — цього разу збереженого на території Волині<sup>126</sup>.

Фронтальна фігура Оранти властива насамперед російським зразкам. Проте, звичайно, немає підстав вслід за В. Пуцком, який послідовно ігнорував неновгородські, загалом — неросійські моменти ранньої покровської традиції та подальшої її еволюції, дошукуватися у волинській іконі новгородського запозичення. Серед спадщини українського релігійного малярства внаслідок зрозумілої переваги схеми, введеної від "Богородиці Пирогощої", до Оранти зверталися рідше — з пізньосередньовічного періоду є ще тільки два таких приклади. Їх дають згадані клеймо "Різдва Христового з євангельськими сценами" церкви в Трушевичах та не зафіксованого походження ікона давнього музею "Бойківщина" в Самборі. Очевидно, на території Самбірського Підгір'я ця схема мала більшу популярність, оскільки її вжив також автор зазначених не віднотованого походження неопублікованої ікони

<sup>126</sup> Мабуть, річицький випадок не є унікальним для Волині, оскільки за фотографією 1933 р. відома ікона "Воплочення" XVII ст., яка теж відтворює відповідний зразок: ЦДДА України у Львові, ф. 408 (Львівський греко-

католицький митрополичий ординаріат), оп. 1, спр. 1310, арк. 9. У літературі відзначена: *Александрович* 1999а, С. 38, приміт. 32. Показово, що ікона Богородиці Оранти (за переказом виловлена з річки 1773 р.) збереглася також у церкві Покрову Богородиці в літописному Мельнику на Підляшші: *Sosna*, S. 203.

з аркадою вже першої половини XVII ст. зі збірок того ж самбірського музею та аналогічної версії перемишльської колекції.

Постать вказує й на інше, хоча так само зовсім конкретне коло взірців. Найпоказовішим щодо цього є відтворення мафорію за фігурою. Ліворуч застосовано уклад, розглянутий при аналізі новгородської ікони кінця XIV ст. та деревориту 1619 р. Край мафорію праворуч вирішено дещо інакше — він майже сягає долу туніки, проте ритм складок назагал той же. Близькість рисунку однозначно вказує на спільний зразок, який за результатами аналізу попередньої пам'ятки та інших прикладів київського родоводу є підстави шукати серед напрацювань київського середовища. Тракткування туніки виводиться від тієї групи візантійських взірців, яка давала спереду активну складку. Вона значною мірою перекриває праву сторону фігури Богородиці, зводячись на відтінку від коліна дотолу до невеликого вузького фрагменту. Попри відзначені відмінності деталей, вочевидь продовжено лінію, знану в Україні з київської спадщини, — істотний доказ системи аргументів за відповідним родоводом застосованої схеми.

Підкреслено ієратична Богородиця нав'язує найперше до Орант храмових апсид, старокіївську традицію яких відкриває

знаменита мозаїка Софійського собору. Вона певним чином перегукується з найпоширенішою схемою Вознесіння<sup>127</sup>, проте немає підстав вбачати тут вияв прямого безпосереднього зв'язку на рівні іконографії, хоча сама формула також відтворює звернення Богородиці до Сина. Подібність із Вознесінням ще виразніша на новгородському ґрунті, де Христа вміщено безпосередньо над Богородицею.

Постать Оранти поєднана з обов'язковим елементом формули Богородиці Заступниці — невеликим погруддям Христа в правому верхньому куті, яке досі рідше привертало увагу. На ньому наголосила щойно перша спеціальна коротка стаття про ікону<sup>128</sup>. Як відзначалося, його згадали також М. Гелитович та патріарх Димитрій. Різномасштабність обох постатей та стилістичні відмінності трактування теж схиляють до вірогідності об'єднання різнорідних джерел. Хоча таке



*Христос. Фрагмент "Покрову".*

співвідношення притаманне чималій кількості прикладів молитви Богородиці від найраніших її пропозиції серед доробку візантійського мистецтва. Їх перелік відкривають мініатюра Християнської топографії Козми Індикоплова останньої чверті IX ст. (ВАБ)<sup>129</sup> та згадана мозаїка церкви святого Дмитрія у Салоніках. Можливо, таке зіставлення викликане насамперед зображенням Христа в небі, хоча вже зазначалося, що не бракує поєднання постатей і на одному рівні. До українських прикладів належать, зокрема, згадані медальйони київської церкви святого Кирила Александрійського.

Висновок про різні джерела застосованого протиставлення підказує також погруддя Христа, ніби затиснуте у верхньому куті. Враження акцентує й співвідношення між ним та сусіднім ангелом. Погруддя, безперечно, репрезентує ранній образотворчий пласт. Зазначений момент підкреслює й те, що українська середньовічна спадщина подібного поєднання більше не знає. Такий зв'язок, як відзначалося, пропонує ще тільки поза Богородиці образу церкви в Рихвалді, проте Христос тут відсутній. Далі його зберегли щойно неодноразово згадані львівські ікони майстрів П'ятницької церкви вже XVII ст. До них вдається додати ще перемальований 1846 р. "Покров" першої половини (?) XVII ст. церкви Різдва Богородиці на Винниках у Жовкві<sup>130</sup>. Отже, присутність Христа в сегменті притаманна не лише Волині, де до неї нав'язує також постать Богородиці згаданих храмової ікони першої половини XVII ст. церкви в Боблах та певною мірою навіть значно пізнішої, XVIII ст., — з церкви в Коритному. Вона виявляється не менше прийнятною і для львівського кола, що підтверджує ширше значення застосованої схеми й через нього — її безперечний київський родовід.

З деталей погруддя Спаса привертає увагу трактування перехрестя німбу — неправильної форми й розширеного назовні. Тонкі червоні паралельні лінії окреслення досить хаотичні й не створюють чіткого перехрещення, що відповідало б перспективному скороченню на зразок, наприклад, доросинської ікони Богородиці Страстної. Одну їх пару не відтворено(!). Проте найбільшою несподіванкою є писані чорною фарбою три літери звичної монограми<sup>131</sup>, тоді коли всі інші написи, окрім тексту на розгорнутому сувої святого Романа Сладкопівця, як найчастіше в практиці українського релігійного малярства, виконано червоною фарбою. Не можна оминати своєрідного накреслення загостреної знизу омеги на зразок літери "W", оскільки за грецьким взірцем вона завжди заокруглена. Перелічені деталі, звичайно, мусять мати пояснення, проте до цієї проблеми варто вдатися згодом, при аналізі всієї сукупності наявних особливостей.

<sup>129</sup> Лазарев 1966. Табл. 97.

<sup>130</sup> Ікону згадала Віра Свенціцька, проте датувала її щойно часом запису: Свенціцька 1966. С. 120.

<sup>131</sup> Написи на українських іконах вживають чорну фарбу, що вже зазначалося, рідко, насамперед — у декількох зразках XIV ст., до яких належить й титул запису найдавнішого західноукраїнського Покрову.

Напис на німбі чорною фарбою виконано ще також у намісній іконі тронного Спаса Вседержителя з церкви святої великомучениці Параскеви в Маляві (МНБС): Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. LVI; Grządziela 1994. II. O; Ікона 1999. II. 13; Ікона 2001. S. 25; Патріарх Дмитрій (Ярема). Іл. 74. У зв'язку з відзначеним наближенням рисунку омеги на німбі Христа в річницькій іконі до W необхідно підкреслити готизуючий характер палеографії малявського "Спаса".

У завершенні композиції ангели горизонтально простягають закомпоноване двома слабо вираженими півциркулями яскраве червоне полотнище. Українське середньовічне малярство аналогічного вирішення мотиву більше не пропонує. Тканину, як і в найдавнішій західноукраїнській іконі (при всій відмінності конкретного трактування), передано своєрідним жгутом — рисунок відтворює об'єм ніби скрученого полотнища з невеликим заломом над головою Богородиці.

Єдиний середньовічний аналог останньої деталі дає смоленська ікона з Успенської церкви села Богородице Коренево на Кубенському озері (СДОАХМЗ)<sup>132</sup>. Так вирішений мотив тканини, як відзначалося, мав би мати пізніше походження, оскільки не відповідає видінню святого Андрія Юродивого (див. вище). Так само ранішу версію зберегла старша "суздальська" репліка, де, назагал згідно з об'явленням, Богородиця тримає в опущених руках полотнище, яке на кінцях підтримують ангели. Однак покров у руках ангелів знає вже найдавніша українська ікона та відповідна новгородська. Їх зіставлення провадить до висновку, що сам мотив належить давнім часам. Це доводить найперше його наявність, правда, у зовсім іншій редакції, запозиченій з пізньоантичної спадщини<sup>133</sup>, уже на пластині Суздальських врат. Порівняння найдавніших зразків не лише засвідчує раннє походження зазначеного пізнього прикладу велюму, але й вказує на його довготривалу еволюцію, з якої вловлюються тільки розрізнені епізоди. Однак вони, все ж, дають змогу сприйняти загальну схему побутування, засновану на двох давніх, ймовірно, — близьких за часом виникнення паралельно стосованих вирішеннях.



Святий Роман Сладоківець. Фрагмент "Покрову".

<sup>132</sup> Пуцко 2001б. С. 230.

<sup>133</sup> Найяскравішим прикладом версії є тканина над персоніфікацією ночі в

мініятурі Паризького Псалтиря X ст. "Молитва пророка Ісаї": Лазарев 1986. Ил. 102; Byzance, № 261. Як зазначалося, цю аналогію використала Р. Косів.

Історичне трактування за відінням святого Андрія Юродивого віддавало тканину Богородиці, символічне — звичним для іконографії її супутникам — ангелам<sup>134</sup>. Обидва підходи, природно, існували в їх історичному розвитку. Часткову версію своєрідного відгалуження першого з них репрезентує новіша, застосована в рихвалдському образі та продовжена окремими пізнішими об'єктами зазначена заміна мафорию фантастичною подобою омофору.

Річицька ікона наділена унікальною для українського релігійного малярства велелюдністю земної зони. Ключовим її елементом є постать Романа Сладкопівця перед амвоном. Він стоїть на самому краю сірого підніжжя, ніби на його грані й максимально наблизений допереду, що підкреслює перспективне скорочення. Проте, на відміну від ненабагато старшої версії церкви в Рихвалді, святого не супроводить хор співців — зрештою, найчастіше в Україні він зображений самотнім. Композиція, щільно заповнена підкреслено побільшеними, на тлі рихвалдської ікони, постатями переднього плану, природно, не передбачала місця для чималої кількості хористів. Автор схеми вочевидь свідомо відмовився від другорядних постатей, не наділених істотнішим значенням. Нетрадиційним є також вбрання — своєрідного відтінку сіро-зелений стихар, помережаний простим орнаментом з виконаних тонкими лініями білих ромбів, прикрашений вишитими подолом та опліччям, яке виглядає з-під білого плаща. Під плащем видніє облямування лівого рукава хітону. Обшиття правого рукава передано як край частини верхньої одягу, що звисає з піднятої до рівня плеча правої руки. Таке "антиреалістичне" трактування можна пояснити хіба недокладним відтворенням зразка, породженим відзначеним за іншої нагоди нерозумінням окремих деталей використаного прорису. Цей висновок підтверджує й згадана ікона зарубіжної приватної збірки з тим самим взірцем вбрання, але без перелічених незрозумілих у їх вимові моментів при його інтерпретуванні. Білий плащ Романа незвичний, проте, українське мистецтво все ж має його аналог у вбранні персонажу праворуч від амвону клейма ікони з церкви в Трушевичях.

Винятковим, наскільки відомо, є текст напису на сувої. Замість традиційного, визначеного житієм різдвяного кондака тут, на що звернув увагу щойно патріарх Димитрій, вміщено перефразований початок тропаря Благовіщення "Дне[сь] спас[є]нію н[а]шємоу вечней таинѣ авленіє быває[ть] Гаврііл благодать благовєствуєть". Заміну, як зазначалося, пробувано пояснити тим, нібито в Україні ще мали пам'ятати, "що греки в подяку за чудесну перемогу над військом князя Аскольда, який взяв в облогу Царгород, написали на честь Богородиці Акафіст Благовіщення". Здогад, звичайно, потребував би доказів, проте сама ідея надто сумнівна. Використаний текст ушлявляє Богородицю — заporуку спасіння не через

<sup>134</sup> У цьому значенні вона є уже в найдавнішій синайській іконі Богородиці на троні зі святыми Федором та Георгием VI ст.: Weitzmann.

Pl. IV. Найстаршим прикладом погрудної ікони Богородиці з ангелами є "Богородиця та Христос у гробі" XII ст. (Касторія, Митрополія); Byzantine and Post-byzantine Art. No 75; The Glory. No 72.



однозначно непевні алюзії до історичної константинопольської ситуації: підставу давала актуалізація стосовно часу створення ікони чи, принаймні, її безпосереднього зразка. Акцентування теми спасіння було на часі наприкінці XV ст. з наближенням 7000 (1492) р. й очікуваним кінцем світу, другим пришествям<sup>135</sup>. Це, зокрема, породило знану обширну українську іконографію Христа у славі, виведену з образу Месії на Страшному суді<sup>136</sup>. Українська церковна традиція виявила зазначені настрої через унікальне для східнохристиянського світу вміщення образу Спаса у славі до намісного ряду<sup>137</sup>, що стало однією з виняткових особливостей складу ансамблю передвівтарної огорожі аж до початку XVII ст. Ця своєрідна лінія київської іконографії з'ясовує історичний контекст акцентування спасіння за посередництвом Богородиці з тексту напису на сувої святого Романа Сладкопівця унікальної, наскільки відомо, щодо цього річицької ікони. Благовіщенський сюжет тут, звичайно, не випадковий. Адже саме звернення архангела до Марії висловило заповідь спасіння, вміщену в заключних "церковних" строфах Богородичної молитви, згодом розвинуту ідеєю опіки Богородиці. Власне на цьому рівні Покров і поєднувався з Благовіщенням; це й стало основою залучення зазначеної парафрази до річицької ікони. Актуальність використаного тексту для ситуації зламу XV–XVI століть пояснює, зокрема, й те, що надалі до нього не вдавалися. Тому річицька репліка зберегла своєрідний приклад сучасних теологічних шукань. Як підказує їх співзвучність з унікальним вміщенням "Спасів у славі" в намісних рядах, ініціатором могло стати лише київське церковне середовище періоду його відродження в останніх десятиліттях XV ст.

До цього необхідно додати й наступний висновок стосовно ще однієї з прикмет. Правдоподібно, саме таке акцентування теми спасіння оправдувало й розглянутий традиційний елемент іконографії Богородиці Заступниці зразка ікони Богородиці Пирогощої – погруддя Христа, загалом на українському ґрунті, що уже зазначалося, назагал достатньо рідкісне.

У нижньому ярусі – в порівнянні з одинокою фігурою Романа – групи постатей обабіч розбудовано найперше через пригаманне пізньосередньовічному малярству своєрідне нагромадження задніх персонажів над передніми. Ієратичний лад виражений через звичне пристояння осіб, які "супроводжують" молитву Богородиці, скеровуючи за її посередництвом і своє благання, продовжуючи молитовне звернення на земному рівні. Вони зовсім не "сходять з прорізів архітектурних споруд", як висловився В. Овсійчук, перетворивши співучасників молитви за модною фразео-

<sup>135</sup> Див.: Евсеєва. С. 411–427. На українському матеріалі така проблема досі ще навіть не поставлена.

<sup>136</sup> Найповніший, проте не вичерпний підбір її прикладів див.: Геліштович 2005б. У короткому коментарі до каталогу авторка зосередилась на

іконографії, мало вдаючись до ширшого контексту самого явища.

<sup>137</sup> На цю унікальну особливість складу намісних рядів у мистецькій практиці українських земель увагу звернула щойно: Геліштович 1997. С. 53. На й докладніше, хоча й не вичерпно зіставлення українських ікон на цю тему див.: Геліштович 2005б.

логією недавніх часів на "народну масу". З архітектурою їх зіставлено зовсім інакше: здебільшого в східнохристиянському релігійному малярстві вона слугує для них лише тлом.

При безперечному єдиному підході компонування груп далеко від шаблону й цілість організована так, що справляє враження майстерно вибудованої. Одним із його джерел є зіставлення різномасштабних груп постатей. Попри очевидне посднання виразно по-



більшеної, за вимовою опису видіння святого Андрія Юродивого, Богородиці з дрібнішими персонажами оточення, ця особливість найповніше виявилася на поземі. Тут найбільшою є максимально наближена допереду фігура святого Романа Сладкопівця. Вміщена праворуч група дещо відсунута вглиб, а долоню відставленої правої руки крайнього персонажу навіть частково перекриває амвон. Ліва група дещо здрібнена й віднесена дозаду. Разом з нею позаду компактною масою подано вершечки чотирьох голів наступного "ряду" постатей. Окреслені засади використано й при відтворенні другопланових персонажів. Погруддя за першим рядом трохи побільшені, а півпостаті вгорі, у прямокутному обрамленні наділені ще більшими розмірами. Праворуч своєрідною противагою лівих вершечків голів зображено голови чотирьох жінок. Над ними піднесена чимала здрібнена майже поколінна група чоловіків. Усіх їх продумано співвіднесено з елементами архітектурного тла в єдиній композиції, виняткової не лише для української іконографії теми, але й пізньосередньовічного малярства загалом.

Докладно розроблене зіставлення груп переконує, що вони відтворюють не "народну масу", а послідовно підібраний склад конкретних персонажів. Ліворуч

до них належить найперше лик святителів. Попереду виділено постаті Іоана Златоуста, Григорія Богослова та Василя Великого. Їхні образи виразно індивідуалізовані. Попри властиву почеркові анонімного майстра своєрідну стилізацію, вони цілком портретні, відповідають виробленому церковною традицією канонові зображення трьох святителів<sup>138</sup>. Напис дрібними червоними літерами "ли стль" вміщено вище, на темному тлі арки над рукою мученика сусідньої групи. Їх знає й новгородська іконографія, де вони певною мірою навіть співвідносяться з розташуванням апостолів волинської ікони. Проте докладніше вивчення композиції переконує, що це зовнішня тематична збіжність без конкретного зв'язку. Святителів зіставлено одного за одним до глибини, хоча просторових співвідношень при цьому, природно, так само не акцентовано. Привертає увагу відсутність — видається — німбу навколо голови центральної постаті святого Григорія Богослова. Потрактований звичайно, подібно до інших персонажів, він вочевидь зовсім перекривав би голови сусідніх осіб як закриває голову найближчого сусіда німб святого Іоана Златоуста. Тому майстер відійшов від звичного золотого кружка, застосувавши досить своєрідне вирішення викликаної очевидною тісністю колізії. Насправді святий має невеликий сегмент сіяння над головою, проте його вміщено щойно... за сусідніми головами, німби яких, у свою чергу, ще більше заглиблено до тла. З тих же міркувань права сторона сіяння святого Василя Великого віднесена... аж за голову його сусіда в глибині праворуч (проте відтворена перед його німбом)<sup>139</sup>. Так само німби передано й у крайніх осіб наступного прикритого святителями ряду, а сіяння навколо голови вміщеного докладно за святим Григорієм сивоголового старця знаходиться аж позаду німбів найближчих сусідів. Аналогічний приклад подає також розташований поряд лик мучеників. Ця деталь вказує на своєрідні підходи до просторових засад, співзвучні й іншим складовим укладу зі значно виразніше виявленими відповідними елементами.

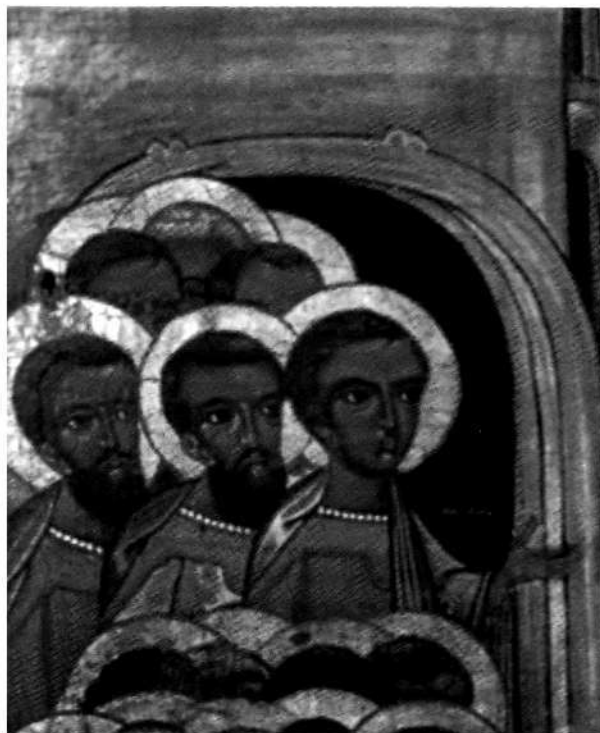
За святителями на тлі арки зображено мучеників — напис "лик мч" знаходиться на стіні будівлі над аркою. Їхні портрети не настільки індивідуалізовані, тому ідентифікація не лише ускладнена, але й не завжди можлива. Молодий персонаж праворуч, найвірогідніше, може бути Георгієм з огляду на його місце в лику мучеників. Хоча сама схема не опрацьована на Волині, варто також пригадати розбудоване волинське шанування цього святого воїна часів князя Володимира Васильковича, зафіксоване насамперед

<sup>138</sup> Найдавніше їх відтворення у сакральній іконі дає двосторонній візантійський образ першої половини XIV ст. (Афіни, Візантійський музей): *Acheimastou-Potamianou*. No 9. На українському ґрунті сюжет вперше в ідентифіковано на Волині — в званому заповіті Василя Загорського 1577 р.: Архів 1859. С. 80; *Archiwum*. S. 77. Оригінальні українські пам'ятки походять тільки з XVII ст. Їх перелік відкриває образ початку століття з церкви Собору Богородиці в Лип'ї (ІМС): *Biskupski* 1993.

С. 3. Серед волинської спадщини цей сюжет фіксується лише від другої половини XVII ст. — в іконі з Вознесенської церкви в селі Бутрині на Рівненщині (НМА): *Сугор* 1998. № 13.

<sup>139</sup> Приклади подібного вирішення належать до рідкостей, оскільки для основного збереженого фонду малярства перемишльського кола багатофігурні композиції з німбованими персонажами не характерні. Можна вказати дві зближені постаті другого ряду лівої сторони походо праведників до раю "Страшного суду" з Успенської церкви в Мшанці (НМА, репродукцію фрагменту див.: *Овсіччук* 1996. С. 216).

посвяченням літописного храму княжої резиденції у Любомлі<sup>140</sup>. Ранню традицію продовжують досить численні на території нинішньої Волинської області ікони кінця XVI – XVIII століть<sup>141</sup>. Окрім Георгія, це може бути також Дмитрій, дані про культ якого на Волині досі не опрацьовано. З відоміших прикладів варто пригадати хіба посвячення церкви у Володимирі, що її, за свідченням літопису, "розмалював" князь Володимир Василькович<sup>142</sup>, та зна-



Лик мучеників. Фрагмент "Покрову".

ний храм луцького Окольного замку<sup>143</sup>. Темноволоса постать за ним – можливо, святий Федір Тірон. Не зайвим буде нагадати, що Федорівська була вже серед церков княжою Володимира<sup>144</sup>. Новіші дослідження дають підстави вважати її вірогідною будівлею князя Данила Романовича<sup>145</sup>. Третього виділеного злику мучеників персонажу з дещо світлішим заростом ідентифікувати не вдалося. Особливістю їх трактування є очевидна одноманітність одягу – "уніфіковані" хітони (в обох крайніх постатей вони червоні) з опліччям практично ідентичного рисунку, поверх яких накинута плащі, що майже однаковим способом накривають праве плече, у крайніх постатей вони голубі. Такий підхід додає новий істотний штрих до уже перелічених своєрідних моментів стилю річицького образу.

<sup>140</sup> Іпатьевская летопись. Стб. 926 (Л. 305).

<sup>141</sup> У контексті продовження традицій княжої доби у волинському малярстві XVI ст. увагу до цього явища привернуто: Александрович 1999б. С. 40. До вказаних тут прикладів до-

далася згадана храмова ікона кінця XVI ст. з церкви в Голобах: Ковальчук 2001. С. 8. Докладніше про неї див.: Александрович 2002а. С. 25–33.

<sup>142</sup> Іпатьевская летопись. Стб. 925 (Л. 306).

<sup>143</sup> Кучера. С. 242–245.

<sup>144</sup> Терський. С. 59–62.

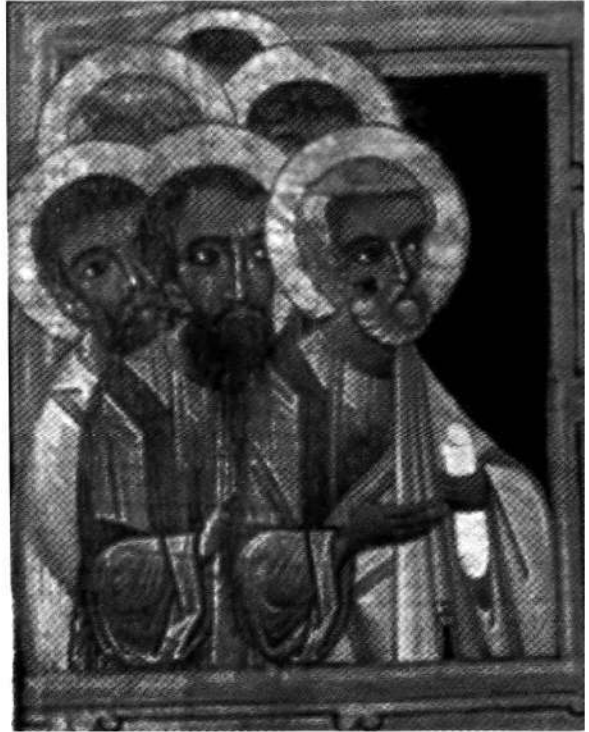
<sup>145</sup> Александрович 2004. С. 3–4.

Петро. Темноволосий персонаж за ним на підставі відведеного йому місця та досить своєрідно трактованих найзагальніше відданих елементів портрету може бути визначений як святий Павло. Третій не має настільки переконливо відтворених рис, тому встановити його, тим більше за відзначеної оригінальності портретної подібності, що найкраще засвідчують особливості інтерпретації образів обох верховних апостолів, складно. Їхній лик дає самотність для верхньої зони компактно людську масу. З протилежного боку їх урівноважують високо піднята група постатей "на поземі" зі святим Андрієм Юродивим та монументальна апсида позаду них. Оскільки уклад досить своєрідно відтворює просторові елементи, при зображенні апостолів вартує підкреслення притаманне їм своєрідне зміщення на зразок того як амвон заслонює руку пророка на певній відстані перед ним. Апостоли знаходяться за балюстрадою, проте голови задніх "від глибини" перекривають... верхнє обрамлення прямокутного отвору, в якому їх вміщено.

Своєрідне зіставлення за вертикаллю трьох ликів від виділених поміж іншими персонажами апостолів через мучеників до вміщених безпосередньо "на землі" святителів послідовно асоціюється також із ієрархічним рядом, притаманним, зокрема, організації ансамблю оздоблення інтер'єру храму в монументальному малярстві (від якого такий порядок перейшов і на комплекс ікон передвітарної огорожі) й найпослідовніше вираженим саме через нього.

На відміну від лівої, права частина, окрім аналогічно потрактованого першого плану, більше наближається до відтворення "спонтанно" переданого натовпу. Компонування підкреслено асиметричного зіставлення майстерно вписано, однак, до цілісної структури, показу асиметричність фігурної складової злагоджено зосередженою саме в цій половині комбінацією докладніше розроблених багатих та різноманітних архітектурних елементів.

Попереду виділяється лик пророків: напис "лик пророк" вміщено ліворуч дещо вище від голови крайнього лівого юного царя на тлі стіни під перекладаиною. Яскраво виражені індивідуальні риси окремих постатей дають змогу ідентифіку-



*Лик апостолів. Фрагмент "Покрову".*

вати першопланові фігури добре знаних насамперед за іконографією Похвали Богородиці старозавітних царів Давида та Соломона. Третій – із характерною червоною шапкою, з-під якої виглядають ретельно укладені завитки сивого волосся, довгою, завуженою на кінці сивою бородою, заплетеною посередині жгутом, – пророк Аарон<sup>146</sup>. Четвертий так само сивобородий старець із закуйовдженою бородою та білим завоєм на голові за останнім однозначно



Лик пророків. Фрагмент "Покрову".

<sup>146</sup> Пророка ідентифіковано за його іконографією в іконах Похвали Богородиці. Скромніше потрактований аналогічний рисунок борід зберегли також окремі постаті "Моління" кінця XV ст. з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Тиличі (НМА). Репродукцію див.: *Патріарх Дмитрій (Ярема)*. Іл. 122. Оскільки тилицький молитовний ряд через постаті основоположників східного чернецтва виказує

ідентифікується зі святим Іоаном Дамаскином. Для порівняння варто використати його зображення у згаданих іконах Похвали Богородиці перемишльської школи з церков святого Дмитрія в Підгородцях, Різдва Богородиці в Новій Всі, Жон мироносиць у Болехові. Він, відомо, належить не до старозавітних пророків (тим більше – старозавітних праведників, серед яких його постать бачив В. Пуцко), а піснетворців новішої церковної історії, тому тут схема ніби відходить від канону. Святий знаний найперше апологією Богородиці й власне завдяки цьому посів настільки важливе місце в українській іконографії Її Похвали<sup>147</sup>. Запозичення, безперечно, визначило саме це міркування. Зрештою, цим своєрідно "продубльовано" ще й включення постаті святого Романа Сладкопівця. Приклад святого Іоана Дамаскіна виразно вказує на зазначений тісніший взаємозв'язок обох близьких за темою уславлення Богородиці, але настільки відмінних щодо конкретного вирішення версій Її похвали. Водночас унікальна для Покрову постать святого Іоана

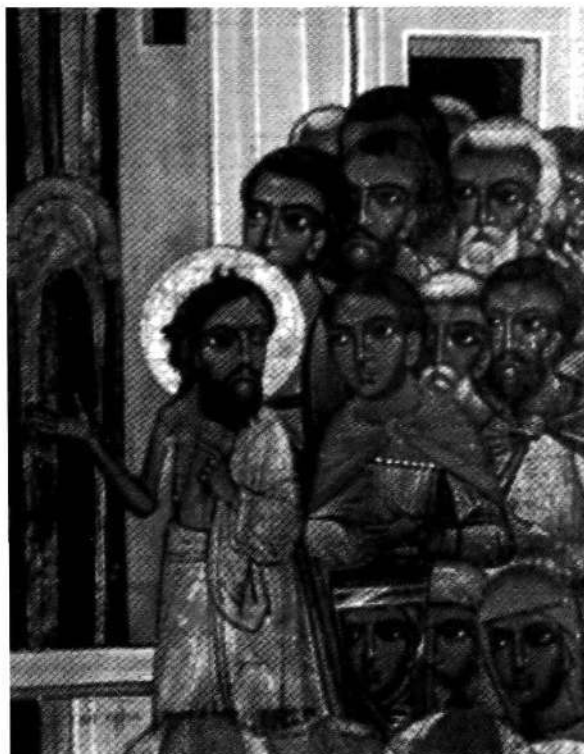
київські зв'язки, відзначені в тогочасному малярстві перемишльського кола насамперед на прикладі іконографії святих Антонія та Феодосія Печерських (див. вище), видається вірогідним, що вловлена у перемишльській та волинській іконах унікальна особливість трактування борід так само може мати київський родовід. Це, зокрема, дозволило б пояснити їх винятковість для мистецької спадщини перемишльського кола.

<sup>147</sup> Найповніший, хоча й не вичерпний огляд його української іконографії див.: *Kruk 2000a*. S. 139–141.

Дамаскіна дає ще один яскравий і вимовний приклад активного використання широкого спектру пропозицій та здобутків з широкого кола богородичної тематики.

Подібно до мучеників, також привертає увагу очевидна одноманітність одягу пророків. Всупереч притаманній мистецькій практиці його виразній індивідуалізації, на українському ґрунті якнайширше відображеній темою Похвали Богородиці, усі чотири постаті й тут наділені однаковими хітнами з прикрашеними "перлинами" опліччями та подолами, що поза другорядними елементами відрізняються лише кольором і деталями трактування форми.

Над пророками видніються наближені до краю й розташовані одним рядом голови чотирьох жінок без конкретного окреслення, так само позбавлені яскравіших індивідуальних рис. Відсутність німбів, якими послідовно наділені канонізовані персонажі, вказує, що це не святі. Тому немає підстав приймати пропозицію В. Луця (див. вище) вбачати в них святих Анастасію та Параскеву чи В. Пуцка — "святих жон". Привертає увагу характерне накриття голови першої жінки ліворуч, проте воно також не є індивідуальним, тому так само не дозволяє висувати конкретного визначення<sup>148</sup>. За аналогією зі стосованим принципом групування персонажів ликами в їхніх постатях, як зазначалося при аналізі самотньої жіночої фігури рихвалдського образу, слід бачити не історичних свідків, присутніх при влахернському об'явленні, — опис чуда, про що уже йшлося, не дає для цього підстав. Відповідно до головної теми ікони, — це жіноцтво, звернуте до Богородиці. Тобто вони, найправдоподібніше, є алюзією до десятого



Святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм, чоловіки та жони. Фрагмент "Покрову".

<sup>148</sup> Єдиний віднайдений приклад у безпосередньому взаємозв'язку з українською мистецькою культурою зберігла фреска кафедрального костюлу в Сандомирі "Зцілення кровоточивої жони" з ансамблю монументального малярства фундації короля Владислава II Ягайла (*Marsówna*. S. XXII), пов'язаного з перемишльською школою українського малярства кінця XIV — першої третини

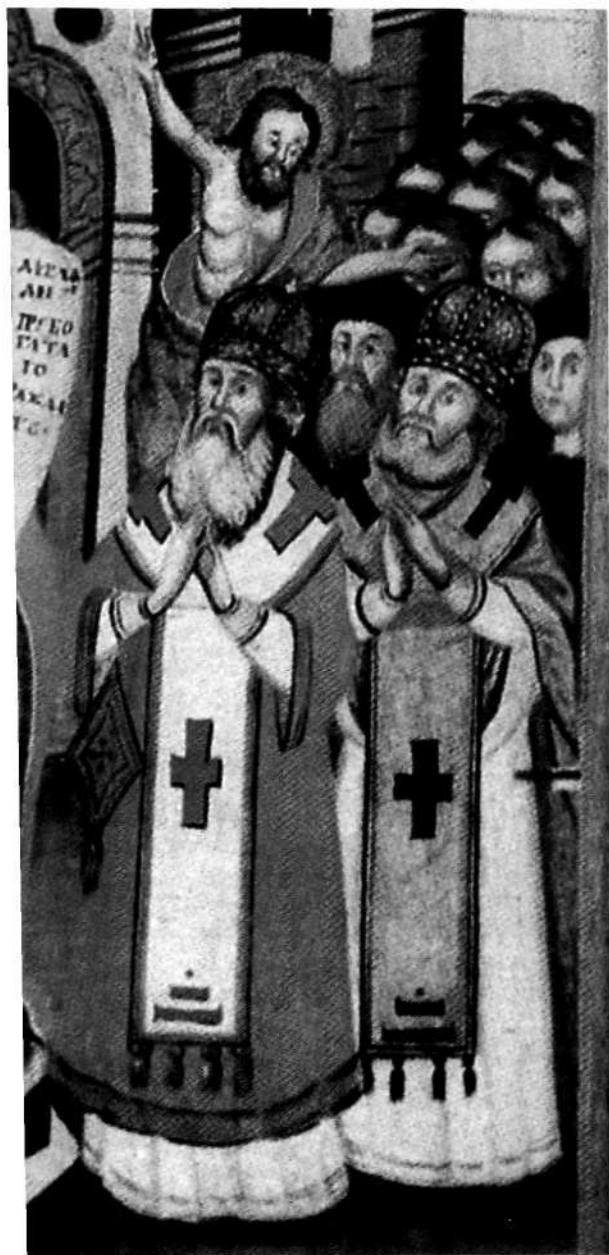
XV ст. Аналогічне накриття голови частіше подають пам'ятки візантійського походження. Серед прикладів можна вказати ікону початку XIII ст. "Свята Феодосія" (Синай, монастир святої Катерини Александрійської, репродукована: *Σιναι. Σ. 180. Πιν. 39; Byzantium. No 238*), окремих персонажів додаткового циклу згаданої ікони другої половини XIV ст. "Богородиця з Акафістом" (репродукцію див.: *Velmans. Fig. 176*); пор. також монахинь у мініатюрах згаданого московського Акафісту XIV ст.: *Лихачева 1977. Табл. 52 — 55.*

ікосу "Стіна еси дівам". Тільки у такий спосіб вдається обґрунтувати несподіване — навіть з огляду вірогідної його заповіді одинокою по-статтю рихвадського образу — настільки значне місце жінок на тлі східнохристиянської іконографічної норми та в контексті знаних при-кладів вирішення теми Покрову. За ним, безперечно, стоїть досі не доцінений конкретний елемент традиції. Такий згодом підказує відзна-чена рихвадська постать та присутність жінок у західноукраїнській

іконі кінця XVI ст. з давніх збірок самбірського музею. Видається, особливості їх трактування в ана-лізованому випадку здатне пояс-нити насамперед зіставлення із вміщеними над ними чоловіками. Чіткий розподіл "чоловічої" та "жіночої" половин вказує, що й при укладенні схеми її автори теж виходили від групування за ли-ками. Воно стало визначальним принципом, послідовне викорис-тання якого не знає аналогів.

Остання, так само позбав-лена конкретного окреслення найбагатолюдніша група над жо-нами включає чоловіків здебіль-шого старшого віку, втім також сивоголових і сивобородих. Спе-реду виділяються півпостаті Ан-дрія Юродивого та його юного су-путника. Показово, що Андрія, якого, за версією відтворення саме його видіння, нерідко трактовано як центральний персонаж, тут віднесено до тла. Цим підкреслено не лише підпорядковану роль юродивого, але й назагал скром-ніше місце самого видіння у по-кровському контексті. Насправді влахернське об'явлення — лише історичне підтвердження місії Бо-городиці Заступниці: річицька ікона особливостями композицій-ного вирішення промовисто на-голосила це з усією очевидністю.

Таке трактування Юродивого в українській іконографії не уні-кальне. Серед волинської спадщ и -



*Святий Андрій Юродивий. Фрагмент "Покрову" з каплиці у Застав'ї.*



ни його дає ще також згадана перемальована в першій половині XVIII ст. ікона другої половини XVII ст. з каплиці в селі Застав'я. Автор запису був достатньо дистанційований від розуміння усіх особливостей сюжету. Святого Андрія Юродивого він назвав Андрієм Критським<sup>149</sup>, а імператора, вдаючись до, безперечно, краще знаної, загальновідомої іконографії Воздвиження Чесного Хреста, підписав як "царя Костянтина". Разом обидві навряд чи взаємозалежні пам'ятки вказують на вірогідне більше побутування відповідної традиції на Волині.

Цей висновок підтверджують приклади аналогічного вміщення юродивого й серед добробку київського малярства. Правда, найраніший зберіг щойно дереворіз лаврського видання проповідей Лазаря Барановича 1674 р.<sup>150</sup> Якщо обидві волинські ікони пропонують зображення святого Андрія Юродивого з учнем на другому плані як характерну особливість місцевого відгалуження іконографії, то київський зразок доводить існування мотиву й поза Волиню. Він свідчить про більше поширення схеми й серед мистецької культури київського кола, стверджуючи її належність до головної лінії розробленої власне в Києві традиції. Врешті, сам уклад має те ж походження. Одинокa вказана гравюра – лише найдавніший віднайдений оригінальний приклад. "Покров Богородиці" першої половини XVIII ст. з однієї із церков Миргороду (НХМ України)<sup>151</sup> неспростовно доводить київський родовід такого трактування. Висновок обґрунтовують ще одна неопублікована



*Святий Андрій Юродивий. Фрагмент "Покрову" з церкви у Миргороді.*

східноукраїнська версія зазначеної миргородської пропозиції (приватна збірка) та дві пізніші незнані дотепер київські ікони (обидві – НХМ України) – з Покровської церкви в Дешках й не зафіксова-

ного походження. "Східноукраїнським" стилістично є, очевидно, й неопублікований двосторонній образ не відготованого походження "Покров Богородиці — святий Василій Великий" з давніх збірок музею в Стрию (ЛГМ), який так само нав'язує до цієї лінії. Зрештою, тільки через київський родовід вдається пояснити аналогічну присутність Андрія з Єпіфанієм, що її пропонує неопублікована ікона львівського кола XVIII ст. з церкви святого Миколи в Любіні Великому (ЛГМ).

Хоча назагал вміщення святого Андрія Юродивого на другому плані трапляється не так уже й часто, воно притаманне й спадщині перемишльської школи українського релігійного малярства. Приклад, як зазначалося, дає не зафіксованого походження ікона кінця XVII ст. зі збірки Музею народного будівництва в Сяноку, де святого юродивого зображено як старшого чоловіка зі спрямованою до Богородиці рукою. Одинокa фігура виділена розмірами над правою групою присутніх на тлі стіни. Єпіфаній при цьому відсутній. Поки це рідкісний такий приклад серед доробку українських майстрів. Оригіналом, безперечно, послужив зразок зі звичним складом, зредукованим до головної постаті.

Оскільки зображення святого Андрія при тлі знане за доробком майстрів київської, волинської, львівської та перемишльської шкіл українського релігійного малярства, його не можна не визнати особливістю усієї української іконографії, відображенням одного з прикметних напрямів її внутрішньої еволюції. Показово, що цей варіант досі не відзначено серед давнішої російської спадщини. Безперечно, він склався на київському ґрунті й річицька ікона фіксує для цього *terminus ante quem*. Така дата має своєрідну вимову, асоціюючись із викладеними фактами київської історії другої половини XV ст. та наступним етапом еволюції усього комплексу українсько-російських стосунків, формованим за умов піднесення Москви перед кінцем XV ст. Нова київська версія схеми при активній праці московського середовища над ідеєю "Московського царства" не отримала відгуку в Москві. Одиноким її переказом могла б стати постать "у традиції" святого Андрія Юродивого на другому плані молодшої суздальської ікони. Як побачимо далі, в Україні її зберегло трушевицьке клеймо, тому суздальська пропозиція, правдоподібно, й щодо цього лише йшла за ранішим українським взірцем. Проте цю постать за пізнішими російськими зразками слід ідентифікувати зі святим Іоаном Предтечею.

Відсунення святого Андрія Юродивого до тла мало ще один істотний, досі не відзначений наслідок. Можна здогадуватися, що саме через це опущено запроваджений на підставі розширеної версії запису видіння — пера Пахомія Серба мотив присутності при ньому імператора та патріарха. Розбудована багатопланова композиція річицької ікони їх не має — приклад рідкісний. Зі знаних досі

пізньосередньовічних пам'яток їхніх постатей не подають ще тільки зовсім оригінальний під оглядом іконографії

328 "Покров" з церкви в Дубровиці та залежний від нього зга-

даний не зафіксованого походження пізніший – давніх збірок самбірського музею "Бойківщина". Завдяки цьому вирішення вочевидь відійшло від звичної для XV ст. "історичної" схеми редакції Прологу Пахомія Серба через наближення до трактування теми як уславлення Заступниці за текстом Мінеї. Цим композиція попереджує головний напрям подальшої еволюції, хоча конкретне розв'язання й виявилось для епохи унікальним.

Проте найвимовнішою заповіддю одного з важливих напрямів пізнішої іконографії став "лик" чоловіків. Щодо цього склад правої групи однозначно передає винятковому, як досі видавалося, зіставленню персонажів ікони дубровицької церкви. Найновіші дослідження переконують, що це лише два вловлені середньовічні приклади такого трактування – мистецька культура XVII – XVIII століть надала застосованому підходові значнішого поширення (див. далі).

Студії складу переданих ликів та особливостей їх інтерпретації, виражених через послідовно акцентоване пристояння, переконують, що всі присутні – співчасники молитовного звернення Богородиці й водночас славлять Заступницю. Принцип ликів добре відомий релігійній мистецькій творчості східнохристиянського світу, в Україні – насамперед за поширеними від другої половини XV ст. "Страшними судами"<sup>152</sup>. Це пропонує ще один приклад співвіднесення іконографії Покрову з окремими явищами образотворчої традиції, водночас подаючи доказ якнайширшого релігійно-мистецького контексту старокиївської за родоводом теми.

Проаналізовані особливості складу зображених дають змогу повніше осмислити всю своєрідність річицької пропозиції. Проте справжній її зміст розкрило щойно звернення до тексту Мінеї на свято Покрову. Виявляється, відповідно до найзагальніших засад релігійної іконографії православної Церкви й практики якнайтіснішої взаємозалежності між літературними текстами та релігійним малярством, так яскраво відображеної уже найдавнішим західноукраїнським "Покровом", ікона є буквальною ілюстрацією зазначеного викладу, який відзначає молитву Богородиці разом з ангелами, апостолами, мучениками, пророками, святителями. Залежність настільки очевидна, що сумніву щодо літературного першоджерела в Мінеї бути не може. Безперечно, саме звідси й виводиться відсутність практично обов'язкової в Україні, починаючи від рихвалдського образу, групи патріарха з імператором, яких у значно раніше укладеній Мінеї, природно, не згадано. Зрештою, їх введення до розповіді належить зовсім іншому літературному жанрові. Річицька композиція пропонує унікальний приклад буквальної докладної ілюстрації богослужбових текстів покровського

<sup>152</sup> Тема Страшного суду в українському станковому малярстві простежується від ікони зі згаданої церкви в Мшанці поблизу Дуклі (репродукцію див.: Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. XLVIII). Її поширення пов'язане зі складенням унікального для східнохристиянського кола ан-

самблю ядра оздоблення інтер'єру храму в складі ікон передвітарної огорожі. "Страстей" і "Страшного суду". Увагу до цього ансамблю привернуто: Александрович 1996б. С. 133; Александрович 1994в. С. 64; Александрович 2001а. С. 431. Короткий каталог частини основної збірки українських "Страшних судів" – Національного музею у Львові див.: Сигор 2001. С. 90–95.

циклу, відступаючи від літературної першооснови лише через відсутність ангелів як співучасників молитовного звернення. Тому вартує відзначення, що попри наявність окремого лику ангелів уже серед ранніх зразків, чим прикметна "новгородська" лінія, в Україні їх так виділяє, на чому вже наголошувалося, ще тільки одинока взорована на оригіналі редакції другої половини XV ст. гравюра Анфологіону 1619 р. (також молодша суздальська ікона). Не менш своєрідним є зведення видіння святого Андрія Юродивого до скромного епізоду. Це ще раз акцентує його справжнє історичне місце в якнайширше закресленій традиції Покрову.

Спосіб подачі поодиноких ликів, розділених на ізольовані групи так послідовно в Україні більше не фіксується. Згадана сучасна суздальська ікона, наприклад, дає зовні досить подібний розклад постатей, проте не згрупованих, а килимово розкладених на площині так, що голови й плечі окремих персонажів здебільшого не перекриваються вміщеними попереду сусідами. Під цим оглядом до неї близька й новгородська таблетка. Річицька версія пропонує відмінний, вочевидь раніший з походження, як склад, так і принцип компонування, тому подібність "з першого погляду" повинна бути визнана непринциповою, поверховою та зовнішньою.

При всій своєрідності такий підхід для української мистецької спадщини все ж не унікальний. Його аналогів збереглося на київському ґрунті більше й вони належать до малярства та гравюри, даючи зовсім виняткове за значенням свідчення поширення цієї версії і в Києві. Воно видається ще важливішим, оскільки так ранніх місцевих пам'яток до нас не дійшло взагалі (або, принаймні, донедавна їх не вдалося ідентифікувати)<sup>153</sup>. У розглянутій гравюрі 1619 р., зокрема, також застосовано відзначений у волинській іконі принцип ликів. Хоча між ними, як наголошувалося, існують істотні відмінності щодо складу персонажів та їх конкретного вирішення, а саме групування вказує на певну спорідненість. За таких обставин можна стверджувати, що річицький образ у відзначеному моменті відображає тенденції іконографії, поширеної саме у київському середовищі, тобто під цим оглядом є пам'яткою тутешньої редакції другої половини XV ст.

Найновіші відкриття доробку майстрів давнього українського малярства дають підстави вбачати київський слід і в колористиці. До її прикметних особливостей належать характерні оранжеві барви

<sup>153</sup> Перелік знаних нині безперечних розпочинає щойно "Святий Микола" 1632 р. – епітафія київського міщанина Леонтія Полоцького з київського Софійського собору (НХМ України); *Deluga* 2000. II. 10 (з помилковою датою: 1634); Українська ікона. № 29 (з датою: 1642). Зазначена відмінність датування заснована на інтерпретації пошкодженої цифри десятків, від якої залишилися частково збережені широко розставлені з'єднані вгорі під гострим кутом похилі елементи. В останньому зазначеному випадку їх інтерпретовано як частину правої

сторони "М". Проте неодноразово вжите в написі "М" за накресленням завжди послідовно наближається до прямокутника з вертикальними сторонами, а частково збережений знак відповідає накресленню так само неодноразово вжитої літери "л" із з'єднаними вгорі й широко розставленими внизу обома елементами. Тому справжня дата епітафії – 1632 р. Без докладнішого обґрунтування таку дату наведено: *Александрович* 2005а. С. 52; *Александрович* 2007в. С. 369 – 370. Втім, нововіднайдені згадані намісні "Спас" та "Богородиця" у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському разом із храмовим "Преображенням" з церкви в Кураші здатні віднести відображену оригінальними зразками історію київської ікони уже на початок XVI ст.

одягу окремих персонажів, насамперед апостолів та святих. Такої колористичної пропозиції немає серед головного фонду спадщини перемисьько-львівського кола і Волині, тому вона, очевидно, мусила зберегти інший родовід. На нього, правдоподібно, вказало відкрите 2004 р. згадане "Моління" другої половини XVII ст. з церкви Успіння Богородиці в Твердинях поблизу Луцька. Тут аналогічний колір має "власниця" Іоана Предтечі. Пряма аналогія із не зафіксованого походження "Молінням" 1690 р. з Чернігова (НХМ України)<sup>154</sup>, як і, зрештою, безперечне наслідування таких зразків більшістю пам'яток київського кола першої половини XVIII ст.<sup>155</sup> на чолі зі знаменитим ансамблем ікон сорочинської Преображенської церкви<sup>156</sup>, неспростовно доводить київське походження унікального образу з околиць Луцька. Вказані аналогії дають підстави вбачати в ньому самотній рідкісний на знаменитому досі тлі рівня шедевр київського малярства другої половини XVII ст. Оранжевий одяг окремих персонажів річицького "Покрову" — далекий і єдиний поки попередник нововідкритого київського "Моління".



"Покров Богородиці". Фрагмент.

Окрім розбудованого складу, річицька ікона пропонує також винятково своєрідне архітектурне тло. Воно ніби розділене на два реєстри, а лінією поділу став частково закритий "хмаркою", на якій з'явилася Богородиця, брус передвітарної огорожі над головою святого Романа. Скромно розвинутий (аби не сказати не розвинутий) нижній ярус так організованої конструкції дотепер не привертав уваги. Проте він, виявляється, відіграє досить своєрідну роль. Насамперед знизу його немало "підкорочено". Таке враження викликає вміщення постатей на досить високо піднятому зеленкавому поземі. Сама собою його присутність не виняткова, оскільки так само стоять персонажі розглянутого рихвалдського образу. Однак висока лінія, як і максимальне наближення постатей допереду, несуть очевидний просторовий акцент, мало, однак, реалізований через назагал площинно потрактовану композицію. Тільки його врахування дає можливість логічно сприйняти так само приховані просторові вказівки приземного ряду, які при своєрідному поєднанні

<sup>154</sup> Українська ікона. № 45.

<sup>155</sup> Короткий огляд історичних пов'язань твердинського образу див.: Александрович 2007а. С. 62–64.

<sup>156</sup> Найповнішу досі публікацію

цього ансамблю див.: Пляшко. Необхідно підкреслити, що він не має нічого спільного з мистецькою системою рокайлю, до якої зовсім незбагненним способом його притягнуто в цій публікації.

поодиноких елементів не отримали розвитку. Найпоследовніше їх наголошує вирішення центру. Як зазначалося, святий Роман Сладкопівець стоїть на самому краї підніжжя. Підкреслене досить реалістично відтвореним скороченням бокових сторін розташування і трактування цієї основи провадить до поставленого позаду неї, тобто в глибині, амвону. За ним теж вгадується "простір" й лише після цього вміщено тло з елементів храмової архітектури.

Описаний на прикладі, не позбавленому виняткового, як для іконографії позему, забарвлення, принцип не менш последовно реалізують також обидві куліси постатей, так само потрактованих з очевидним розташуванням груп фігур до глибини. Проте цей акцент применшує закорінене у традиції, звичне для тогочасного малярства нагромодження рядів фігур один над одним. Такий підхід має ще й додаткове композиційне значення, співвідносячись із переважаючими вертикальними ритмами верхньої зони. Своєрідне відтворення зіставлених "за вертикальною проекцією" груп постатей продовжує давніші знахідки, відкликаючись до принципів, чи не найдокладніше задемонстрованих згаданими сценами Акафісту московських кремлівських збірок. Проте наголошення просторових акцентів на поземі, не менш цілеспрямовано стверджених також архітектурою (див. далі), скеровує до значно новішого етапу осмислення структури як такої. Аналіз заново відкритих елементів "третього виміру" на тлі очевидної своєрідності їх реалізації допроваджує до висновку про наслідування спрощеного вцілілою реплікою зразка з виразнішими просторовими засадами. Таку пропозицію зі свого боку підтримують достатньо численні свідчення аналогічного трактування й інших складових аналізованої композиції.

Одинокую деталлю на тлі традиції є згадане прямокутне обрамлення за святим Романом Сладкопівцем. Вигляд вказує на дерев'яну конструкцію, що не лише відповідає домінуючій тенденції тогочасного церковного будівництва<sup>157</sup>, але й відзначає явище, своєрідно віддзеркалене авторитетним київським літературним джерелом. Унікальним його виявом стало включення до тексту Архирейського Службника київських митрополитів першої половини XVI ст. з чином освячення храму уточнень, які вказують на укладення служби саме для дерев'яного храму<sup>158</sup>. Ще показовіший аналогічний приклад зберегли мініатюри Радивилівського літопису, де такі церкви зображено навіть при ілюструванні будівництва знаних старокиївських мурованих святинь<sup>159</sup>. Хоча відтворені перекладами та бокові стовпці обрамлення входу до вітваря належать до дерев'яної конструкції передвітарної огорожі, це мало б суперечити іншим елементам архітектури, однозначно мурованим. Насправді

<sup>157</sup> Ще навіть перед кінцем XVIII ст. за очевидно "поправленою" на їх користь статистикою муровані храми в Україні ніби мали становити лише два відсотки їх загальної кількості: *Krasny*. S. 25. У тексті досить поверхового, заангажованого

перегляду церковного будівництва автор последовно нехтував його "дерев'яною" складовою. Див.: *Александрович* 2005г. С. 672–691.

<sup>158</sup> *Марусин*. С. 59. Увагу до цієї обставини привернуто: *Александрович* 2001. С. 422.

<sup>159</sup> *Радзивилловская или Кенигсбергская летопись*. Л. 3, 7, 67 об., 84, 87, 164 об., 202.

протириччя не лише немає, але й бути не може. Цілість передає облаштування українських мурованих церков, підтверджене якраз на волинському ґрунті унікальною, але винятковою за статусом пам'яткою. Археологічні дослідження луцького собору Іоана Богослова другої половини XII ст. виявили вбудовану в XIV ст. низьку муровану, розмальовану з обох сторін передвітарну огорожу, на якій, судячи за вцілілими залишками, знаходилася висока (сліди простежено на всю висоту існуючих стін собору – щонайменше до 2 м) суцільна дерев'яна конструкція<sup>160</sup>. Вона, природно, мусила мати й таке ж дерев'яне обрамлення входу до вівтаря. Аналізований фрагмент ікони, звичайно, не зберіг переказу зазначеного елемента інтер'єру луцького собору. Проте обидва волинських приклади виразно засвідчують ширше побутування такої практики. Вони дають можливість трактувати унікальну деталь не лише акцентуючи завісу замість царських врат, що вже зроблено раніше, але й так само – виняткове для спадщини українського середньовічного мистецтва зображення дерев'яного порталу входу до вівтаря.

До бруса на тлі темного отвору прикріплена ніби "на кільцях" червона завіса<sup>161</sup>. Передано, безперечно, той варіант обрамлення входу до вівтаря, який ще не мав загальноприйнятих згодом царських врат<sup>162</sup>. Їх отвір закривала лише завіса – катапетасма, взорована на старозавітному храмі, збудованому за вказівками Яхве<sup>163</sup>. Завіси за царськими вратами церковна практика зберігає досі, не-

<sup>160</sup> Малевская. С. 26.

<sup>161</sup> На завісі вперше наголосив при описі ікони В. Пуцко, але не надав їй більшого значення: Пуцко 1994. С. 37. До унікальності відповідної деталі увагу привернуто: Александрович 1995а. С. 10. Царські врата на волинському ґрунті писемні джерела фіксують лише від середини XVI ст.: Александрович 1994. С. 23. Новіше твердження В. Пуцка про зображення святого Романа Сладкопіця "на амвоне перед алтарної преградою с завесою, как в композиции с поперечным разрезом храма" (Пуцко 2002а. С. 38) вочевидь поверхово та з помилками описує реалії укладу, оскільки зазначена композиція відтворює не передвітарну огорожу із завісою, а лише центральний елемент намісного ряду – отвір входу до вівтаря. Реалії ікони, як про це вже йшлося, не дають підстав для розмови про "подовжний розріз храму". У російській іконографії завіса з'являється щойно в згаданій розбудованій композиції новгородської ікони середини XVI ст. з церкви Увірування апостола Фоми на озері Мятині.

<sup>162</sup> Найраніший їх оригінальний приклад в українській мистецькій спадщині – врата другої половини XV ст. з церкви Успіння Богородиці в Балутянці (МНБС), які належать до неподільно домінуючої перед початком XVII ст. версії на зразок ікони з

малярськими зображеннями: Szczepkowski. S. 62–64; Kłosińska 1989. Pl. 17; Ikona 1998. Il. 2; Ikony 2001. S. 112. Балутянські врата дають найпоширеніший, проте не одинокий їх варіант в українському середньовічному мистецтві. У реліфці XVII ст. дійшов збережений у церкві Богородиці села Ялава на Берестейщині варіант зі святицями, зображеннями за іконографією "Літургії святих опців", – Василієм Великим (втрачений) та Іоаном Златоустом (НММ Білорусі): Высоцкая 1984. № 10 (авторка датує врата XVI ст., проте стилістичні особливості та палеографія напису однозначно стверджують їх походження щойно з наступного століття). Останнім часом достатньо знищену ліву половинку таких врат з архангелом Гавриїлом та святим Іоаном Златоустом виявлено в Миколаївській церкві 1601 р. в Лудині поблизу Володимира. Очевидно, вони збереглися з первісної передвітарної огорожі. Найдавніші оригінальні царські врата Волині – з Успенської церкви в Клевові (РОКМ) походять з-перед кінця XVI ст. Репродуковані: Овсійчук 1996. С. 275.

<sup>163</sup> Шалина. С. 58–59. Пор.: Augov 2000. С. 180. Однак захопившись сумнівною ідеєю зятепендуму як "прообразу високого іконостасу" (див.: Александрович 2001а. С. 531–532), автор запропонував очевидну "надінтерпретацію" завіси старозавітного храму, побачивши і в ній, всупереч основоположній засаді старозавітної історії, навіть "іконні образи". Див.: там само. С. 535.

<sup>164</sup> До найраніших свідчень українського походження належить згадка про три завіси (для царських врат та двох дяконовських дверей) в найдавнішому описі львівської Успенської церкви 1579 р.: Александрович 1994в. С. 66; Кметь. С. 499.

рідко їх відзначають і писемні джерела<sup>164</sup>. Річицький "Покров" пропонує унікальний ранній приклад їхнього відтворення. Обидва ці елементи істотно розширюють скромне коло реалістичних пропозицій української середньовічної іконографії. Передача конкретних деталей храмового інтер'єру українській малярській спадщині тих часів загалом не властива. Зрештою, це стосується не лише інтер'єру. Так само винятковим є й згадане зображення церкви святого Онуфрія у Лаврові з-перед пожежі 1549 р. Проте воно також підтверджує, що хоча й зрідка, окремі реалії українських храмів у середньовічному релігійному малярстві все ж поставляли. Водночас портал із завісою провадить до висновку про можливість відображення розпрацьованою конструкцією гла певних деталей сучасного церковного будівництва, однак домінуюча архітектурна сторона цього явища ідентифікації не піддається.

Окрім порталу царських врат, до земної зони належать також амвон та підніжжя перед ним, на краю якого стоїть святий Роман Сладкопівець. Підніжжя має аналогії в зображеннях євангелістів згаданих царських врат церкви в Клесові. Натомість безпосереднього аналога крутлому простих форм, позбавленому оздоблення амвоніві віднайти не вдалося. Найближчий зберіг аналогічний елемент "малої архітектури" клейма "Різдва" церкви в Трушевичах.

Верхня частина ікони розробляє відповідні мотиви значно докладніше. Проте на відміну від незмінної норми єдиного цілісного гла, неподільно домінуючої в більшості знаних досі "Покровів", річицький пропонує фактично набір мало пов'язаних елементів, які не піддаються логічній інтерпретації. Такий висновок обґрунтовує зіставлення з нібито достатньо близькою новгородською таблеткою, яка, однак, має звичний цілісний уклад гла.

Центральне місце в композиції посідає відмежована від інших елементів архітектурної конструкції чотиририкурсна аркада. Її утворюють ряди вузьких вікон-щілин з темним однорідним "глом" на місці шибок. Кожен з елементів обрамлено поєднаними тонкими темними коричневими колонками, завершеними малими червоними, простої форми капітелями. Сам мотив є давнім, оскільки присутній, наприклад, на фасаді будівлі з правого боку згаданої фрески "Літургія святого Василя Великого" в соборі Святої Софії в Охриді<sup>165</sup>. На київському ґрунті їх дещо віддалений аналог дає оздоблення зовнішніх стін вишгородської ротонди в клеймі "Похорон святого Бориса" (подібне застосовано також у "Перенесенні тіла святого Володимира Великого") храмової ікони святих Бориса та Гліба з церкви в Коломні (ДТГ)<sup>166</sup>. Намагання В. Пуцка потрактувати відповідний елемент "Покрову" аркадою всередині храму, що нібито розділяє нави, як уже згадувалося, є очевидним непорозумінням. Аналіз зображення виказує те, чого російський автор не взяв до

<sup>165</sup> Репродукцію див.: *Туриш. Ил. 6.*

<sup>166</sup> Государственная Третьяковская галерея. № 58. Иконографична традиція у поєднанні з невластивою обширною доробкові місцевих шкіл

російського малярства колористикою, заснованою на зіставленні яскравих відкритих барв, дають підставу відносити цю рідкісну позицію мистецької культури XIV ст. до спадщини київської школи.



уваги зовсім. "Аркада" — не самостійний елемент інтер'єру: вона обрамляє вузькі вікна-щілини. Тобто, з огляду елементарних норм архітектури, передано не (за баченням В. Пуцка) аркаду — складову просторової організації приземної частини храму, а чотири зіставлених вертикально один над одним ряди арок. Вони, звичайно, належать до вітваря, що неспростовно доводить вміщення саме на їхньому тлі Богородиці. Цей не відзначений іншими зразками середньовічного мистецтва мотив, якщо не передає особливостей конкретного храму з численними так обрамленими вікнами в апсиді, то принаймні відкликається до відповідного взірця, проте ідентифікувати його не вдається<sup>167</sup>. Аналогічні арки мають також кам'яні іконки "Божий гріб"<sup>168</sup>, підтверджуючи історичність деталі. Вона або була в конкретній споруді, що, зокрема, доводить зазначена охридська фреска разом з відповідними київськими переказами, або ж виконана на підставі якогось рідкісного давнішого прототипу. Проте незалежно від першоджерела, наявність зазначеного мотиву в іконках Божого гробу дає підстави для здогаду, що взірць так само міг виводитися від мистецької традиції XIII ст. Тоді ряди арок за Богородицею давали б ще одне свідчення на користь зв'язків річицької ікони з мистецькою практикою кола пам'яток найдавнішого періоду розроблення засад іконографічної норми, реалізованої усіма знаними прикладами теми Покрову починаючи від найстаршого західноукраїнського.

Загадковою є також розташована праворуч від аркад тонка висока вежа з двома темними прямокутними отворами вікон, до якої примикає південна сторона апсиди. Своєрідність підкреслена ще й тим, що саме її увінчує позбавлена світлового барабану права баня храму. Коли шукати вірогідного прототипу, то слід відзначити, що вежа при храмі відома за найдавнішою київською архітектурою. Дві вежі на фасаді мала вже Десятинна церква, їх зберегли київський Софійський собор та сучасний йому собор Преображення Господнього в Чернігові. Річицька ікона також передає дві вежі (ліва прикрита вміщеною перед нею архітектурною конструкцією) ніби окремо поставлені при фасаді, що найближче до чернігівського собору. Тому цей унікальний елемент теж відсилає до давньокиївських взірців. Його навряд чи привнесено безпосередньо зі споруди, яка існувала на час створення зразка композиції, принаймні таку ймовірність не вдається довести. Вірогідніше, згідно із загальноностосованою практикою середньовічного малярства східнохристиянського кола, цей мотив слід визнати запозиченням зі старішого репертуару форм. Їх, звичайно, не випадає вважати дуже давніми: таку можливість заперечує

<sup>167</sup> Одним із конкретних прикладів можуть слугувати два яруси розділених мармуровими колонками вікон у вітварі католікону монастиря Хосіос Лукас у Греції. Цитоване твердження В. Пуцка нібито мотив аркад виводиться від Влахерського храму (Пуцко 2001а, С. 82) не підкріплене доказами. Зрештою, докладних відомостей про

вигляд вітварної частини самого влахерського храму, як і його відображення у київській традиції, немає: *Высоцкий*. С 211 — 224. До того ж, аналіз найдавнішої "суздальської" ікони та образу церкви у Рихвалді, як зазначалося, дає підстави пов'язувати влахерські мотиви української іконографії не з соборним храмом, а ротондою, побудованою при ньому для мафорию Богородиці.

<sup>168</sup> *Николаева*. № 15.1 — 2: 34.2.

чують новіші риси композиції, зрештою, – й саме архітектурне тло. Заслуговує підкреслення, що бані, які увінчують вежі, водночас по-трактовано завершенням храму. Тому аналізований уклад архітектури, безперечно, теж є продуктом творчості щойно другої половини XV ст., інспірації якої через втрату доробку тодішніх київських майстрів, природно, залишаються недоступними. Він так само переконує, що автор не до кінця розумів використаний зразок.

Бані храму – давньої іконографії й не мають аналогів на українському ґрунті, проте подібні до лівої бані згаданого фрагменту новгородського “Покрову” XV ст. зі збірки І. Остроухова. Хоча й близькі за формою, вони наділені відмінним рисунком “черепиці”<sup>169</sup>. Окремі секції покриття високо зрізаного центрального верха виразно збільшені, укладені нерівно, знизу покрівлю “підтинає” верхня лінія підбанника. Привертає увагу також яскраве розфарбування завершення. Попри звучний декоративний ефект трьох кольорових плям, воно може мати й історичне обґрунтування, відкаикатися до звичної будівельної практики. Пізніші писемні джерела доводять, що вибагливої форми дахи нерідко яскраво розфарбовували<sup>170</sup>. Доказів поширення такої практики уже для XV ст. немає, проте навряд чи варто заперечувати далекий взаємозв'язок підходів, хоча його й не вдається показати за промовистим рядом автентичних переказів.

Правда, не всі відтворені елементи архітектури піддаються логічному поясненню. Одним із таких “загадкових” є невеликий фрагмент жовтої стіни з темним отвором, вміщений ніби за апсидою під правим ангелом – хіба що так передано прибудову до вівтарної частини. Не просто з'ясувати логічне значення й темного отвору під вікнами апсида. Прикметою останньої є влаштований під дахом суцільний пояс невеликих півциркульних вікон. Аналогічний мотив знаний насамперед з константинопольського Софійського собору. Показово, що вікна не відкриті до апсида, на тлі якої вміщено Богородицю, – ще один штрих до “реалістичних” вартостей зображення та доказ складнішого процесу конструювання тла. Відзначена деталь так само доводить, що його скомпоновано з поодиноких мало поєднаних мотивів.

Ще очевидніше такий родовід архітектури постає з аналізу завершення храму. Переданий триверхий варіант іконографія практикувала досить активно. У нашому конкретному випадку він однозначно відтворює форми монументального завершення мурованої споруди найдавнішого поширеного на українських землях зразка. Тобто, постає ситуація, відзначена на прикладі з рогондами перемишльської іконографії святого Миколи. Усі бані невеликі

<sup>169</sup> “характер церковних глав с их черепичным покрытием” В. Пуцко вважав доказом наслідування грецьких зразків: *Пуцко 2002а*. С. 38. З цим можна б погодитись з огляду на звичну будівельну практику. Проте в Україні теж знані церкви, криті черепицею. Їх конкретний приклад дає споруджена передкінцем XIV ст. церква Перенесення

мощів святого Миколи у Збручанському на Тернопільщині: *Дубик*. С. 52.

<sup>170</sup> Так, наприклад, за описом замку в Стрию на Львівщині 1696 р. серед його дерев'яної забудови значиться помальований червоною малярською фарбою дах завершення брами, такою ж фарбою помальовано й дах вежі, а над нею меншу баню – зеленою фарбою для даху: *Александрович*, 2003б. С. 528, 531; *Александрович* 2003в. С. 288, 291.

за розмірами й фактично відрізняються лише кольором. Зрештою, різницю кольору використано й у барабанах — розфарбування центрального інше ніж обох бокових. Правий верх — зазначалося — не має підбанника й осаджений безпосередньо на "вежі". При центральній бані над тканиною відтворено фрагмент підбанника з чотирма вузькими вікнами-щілинами, ніяк не пов'язаний із частиною архітектурної конструкції, зображеною нижче, безпосередньо під згорнутим полотнищем. Ліва баня вміщена на високому підбаннику з прорізами-щілинами вікон, але їх опущено надто низько стосовно звичної архітектурної логіки. Так коштом далеких тогочасному сприйняттю реалістичних принципів уникнуто заслонення вікон тканиною та рукавом ангела. Зрештою, барабан правої "вежі" без вікон.

Відзначені особливості трактування верхів вказують на домінування властивого й іконі загалом та послідовно відтвореного усім комплексом елементів структури яскраво вираженого своєрідного декоративного підходу, підкресленого, зрештою, різнокольоровим розфарбуванням барабанів.

Унікальною без аналогій складовою укладу є також зеленувато-сіра суцільна площина, що ніби замикає зображення ззаду та, доходячи до рівня бань, слугує своєрідним тлом усієї композиції. Біля правого краю вона продовжується за ангелом, несподівано зрізаючи сегмент неба з погруддям Христа (!). Тільки за нею зверху видно вузьку смугу золотого тла. Цей винятковий, з-поза можливостей логічного пояснення елемент конструкції колористично співвіднесено із тлом за постаттю Богородиці та поземом. До останнього він видається нібито найближчим, хоча конкретні місця обох у структурі самого образу, звичайно, не дають змоги вбачати між ними ніякого логічного зв'язку.

Привертають увагу й назагал мало притаманні українському малярству XV ст., знаному нині, зрештою, лише за доробком однієї перемишльської школи, кольори стін. Світлий зелений елемент споруди у лівій частині, з яким перекликається аналогічний колір підбанника центральної бані, взагалі не має аналогів серед української спадщини. Мало не єдиною дальшою паралеллю слугує розфарбування архітектури, що його використав також автор групи ікон з церкви великомученика Дмитрія у Жогатині<sup>171</sup> та споріднених із ними пам'яток. Дещо пізніший приклад дає згадане дрогобицьке "Воздвиження". Хоча тут, правда, застосовано яскравий зелений колір, накладений суцільною щільною масою, тоді коли в "Покрові" виступає інший, приглушений відтінок, а саму фарбу покладено тонким прозорим шаром.

<sup>171</sup> Стилістично споріднені твори цього анонімного митця другої половини XV ст. згрупувала: *Grządziela* 1974. S. 51–80. Вони є однією з не зауважених досі загадок релігійного малярства перемишльського кола, позаяк виводяться від італійських зразків з-перед кінця XIII ст. Їх

відзначено і в іконі Богородиці в мандорлі з церкви архангела Михаїла у Флоринці (ІМС): *Александрович* 1996. С. 86–95. В. Пуцко намагався категорично заперечити можливість такої залежності: *Пуцко* 1998. С. 105–104. Проте ~~накладений~~ погляд не заснований на ~~перекованих~~ аргументах й видає незрозуміле ~~всприйняття~~ окремих прикметних особливостей ~~пам'яток~~.

Конкретніший характер мають жовті стіни — їхні великі площини переважають праворуч, де зосереджено архітектуру. Зліва їм відповідає лише підбанник (колористично — також плащі апостола Петра та не ідентифікованого крайнього апостола за ним, а внизу — підрясники святих Іоана Златоуста й Василя Великого). Об'єднує цей колір в обох частинах ікони портал за святим Романом Сладкопівцем. Близький жовтий колір стін серед волинського пізньосередньовічного малярства мають ще тільки окремі споруди згаданих царських врат та наверх з церкви в Клесові. Втім, серед доробку тогочасних майстрів Волині домінують поодинокі постаті, насамперед Богородиці, й на цьому тлі річицький "Покров" — рідкість. Із сюжетного жанру досі з-перед середини XVI ст. віднайдено ще тільки згадане храмове "Преображення" з церкви в Кураші (НМА)<sup>172</sup>. Досить нечасто до такого трактування стін вдавалися й майстри Перемишля. Найближчим аналогом поміж їхнього доробку є дві ікони анонімного митця початку XVI ст.<sup>173</sup> — "Святий Георгій змієборець" з церкви Різдва Богородиці у Великому (НМПЗ)<sup>174</sup> та один із найраніших збережених на українському ґрунті празників — "Благовіщення і В'їзд до Єрусалиму" з церкви Різдва Богородиці у Вульці Змієвській (перенесено, що встановив Євген Завалень, з церкви Різдва Богородиці у Верблянах на Яворівщині, МНБС)<sup>175</sup>. Стилістичні особливості (насамперед останньої) вказують, що їх автор активно користав із напрацювань того напрямку пізньовізантійського малярства, до якого, зокрема, належить згаданий "Спас" річицького храму. Мабуть, до цього кола взірців відкликається й розглянуте розфарбування стін, яке випереджує, зокрема, ще також трактування архітектурних мотивів зазначеної групи ікон перемишльської школи, об'єднаних навколо пам'яток зламу XIV—XV століть з церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі, насамперед "Святого Миколи з історією" та "Зішестя Святого Духа" (обидві — НМА)<sup>176</sup>.

Зіставлення обох найдавніших річицьких ікон дозволяє краще зрозуміти окремі елементи першого волинського "Покрову" та його особливості. Попри очевидні іконографічні здобутки, під оглядом професійної майстерності він пропонує ніяк не найвищий фаховий рівень. Активно виявлене графічне начало огрублює форми, лики нерідко одноманітні, окремі з них малохарактерні й невиразні. Зрештою, такий підхід відзначався не лише на прикладі ликів, хоча, мабуть, саме в них виявився найвиразніше. Часто стосована чорна лінія так само огрублює рисунок, на-

<sup>172</sup> На ікону як нібито надлену елементами примітиву вказала: Свенціцька 1967. С. 272. Опублікована: Павличко 1996. С. 20—22. Пор.: Луць 2000. С. 73—74; *Luč*. S. 756—757. II. 8; Александрович 2001а. С. 438; Александрович 2007а. С. 64 (іл.). Однак розкриття показало, що насправді вона належить до шедеврів малярства свого часу, а своєрідна

гама яскравих насичених кольорів дала підставу віднести "Преображення" до доробку майстрів київської школи (див. вище).

<sup>173</sup> За індивідуальними прикметами почерку їх об'єднано: Александрович 1995а. С. 10 (тут йшлося про спільну майстерню).

<sup>174</sup> Ікону 1981. II. VI; *Kłosińska* 1989. Pl. 55; *Biskupski* 1991а. Pl. 27.

<sup>175</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. LXIII.

<sup>176</sup> Там само. Табл. XLIV; Свенціцька, Сигор. Іл. 7, 9.

самперед ликів<sup>177</sup>. Елементи схематизації виявляють й найдокладніше передані персонажі переднього плану. Чи не найпослідовніше їх віддзеркалюють своєрідні фігури святих зі спрощеними формами, підкреслено декоративно – аж до схематизму – потрактованих не лише ликів, але й постатей загалом.

Вивчення ікони переконує, що деякі деталі механічно повторюють зразок, видаючи нерозуміння не лише його самого, але й окремих аспектів іконографічної норми. Цей висновок уже підказав розгляд компонентів архітектурного тла. До такого ж результату привів аналіз німбу Христа та одягу святого Романа Сладкопівця. Ще красномовніше зазначену поставу ілюструють стрічки, які підтримують волосся ангелів<sup>178</sup>. Їх фрагменти над чолами звично мальовано білилами, але кінці за плечами... – чорною фарбою (!). Окрім того, замість стрічки над чолом зображено позбавлену форми плоску (!) пляму, що засвідчує нерозуміння аналогічної деталі використаного оригіналу – так ніби автор взагалі мав виводитися з-поза кола східнохристиянської іконографії.

Перелічений ряд таких своєрідних моментів на тлі подібних, відзначених за інших нагод, вказує на особливі складові школи та творчого методу майстра. Водночас він ще раз переконує у винятковому значенні систематичного докладного дослідження усієї сукупності поодиноких особливостей студійованої пам'ятки та всіх елементів її різномірної структури. Без такої роботи звернення виявляється неминуче поверховим з усіма наслідками, яких немало пропонує історія вивчення не лише аналізованої теми, але й спадщини середньовічної мистецької традиції загалом.

За комплексом відзначених особливостей річицького "Покрову" виразно вловлюються певні ширші закономірності мистецького процесу, помітні від другої половини XV ст. й на перемишльському ґрунті. Їх визначило наростання елементів орнаменталізації та декоративної стилізації, добре знаних за доробком майстрів саме перемишльського осередку<sup>179</sup>. Уже йшлося, що не

<sup>177</sup> Цей засіб застосовують й пізніші зразки волинського походження, найперше – група ікон, до якої, крім згаданих царських врат з Успенської церкви в Кесові, входить також наверх до них (РОКМ), "Спас нерукотворний" з того ж ансамблю, "Спас у славі" (НМА) та "Спас Вседержитель з апостолами" 1592 р. з Преображенської церкви у Великих Цепцевичах й "Похвала Богородиці" 1595 р. з церкви Покрову Богородиці в Стрільську (обидві – РОКМ). У цих пізніх пам'ятках, особливо в найпізніших – обох датованих – огрублююча контурна лінія ще більше впадає у вічі. Відтворення ікон рівненської колекції з численними фрагментами див.: Луць 1996. Іл. 51 – 104. М. Гелитович співвіднеса їх з приписаним чинному на (для?) Волині сучаському малювцю Григорієві Босиковичу

"Апостолом Петром" та "Апостолом Павлом" з церкви святої великомучениці Параскеви в Буську (АГМ) та молитовним рядом з церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині (НМА); Гелитович 2007. С. 30 – 34. Пор.: Гелитович, Мельник. С. 15 – 19.

<sup>178</sup> Найкращий приклад цієї деталі дають згадані зображення архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви святої великомучениці Параскеви в Давляві зі складу "Моління". У середньовічному малярстві Волині прикладом є архангел Гавриїл з Благовіщення на згаданих клеєвіських вратах та архангели в трьох іконах Богородиці – згаданій початку XVI ст. з церкви апостола Луки в Дорошині, другій половині століття – з церкви Різдва Богородиці у Стаднику (ОДАЗ, репродукована: Бондарчук. Іл. 4) та стрільцівської.

<sup>179</sup> Серед конкретних прикладів можна вказати ікони частково збереженого "Моління" кінця XV ст. з церкви у Яворі (НМА). Репродукції див.: Гордицький. С. 82 (помилово вказано на походження з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Милику); Патріарх Димитрій (Ярема). Іл. 549 – 558, 561.

позбавлений такого начала й "Покров" рихвалдської церкви. Аналіз спадщини Перемишля переконує, що вказана тенденція визначала один із напрямів місцевої малярської культури, який ще посідав скромніше місце в багатоплановій палітрі мистецького життя тогочасного міста<sup>180</sup>. Цей зроблений на значно обширнішому фактичному матеріалі висновок є підстави використати й для уточнення місця річицького "Покрову" серед мистецької спадщини



"Покров Богородиці". Новгородська таблетка.

Волині. Він доводить поширення схильності до орнаменталізації й на волинському ґрунті, даючи підстави характеризувати її як властиву всьому тогочасному українському малярству. Щодо Волині правоту такого висновку обґрунтовують також згадані опублікована як пам'ятка нібито зламу XIII–XIV століть ікона Богородиці щойно першої половини XVI ст. та ще більшою мірою – "Богородиця Страшна" з церкви в Доросині й "Богородиця" з церкви святого Миколи в Олевську (місцезнаходження невідоме)<sup>181</sup>. Розвиток відповідних тенденцій визначив наростання різнопланового комплексу явищ, сприйманих досі за їх розвинутою версією, виявленою на пізнішому етапі еволюції, під окресленням "народного" образотворчого начала ("примітиву"). Уже перед кінцем XVI ст. це асоціювалося із занепадом традиції: напрям гостро засуджував знаний острожанин Василь Малюшицький<sup>182</sup>.

На тлі розглянутих особливостей композиції, виявлених різними сторонами її структури, питання про той конкретний взірець, що його наслідував анонімний маляр, постає неминуче. Комплекс стилістичних та іконографічних прикмет, попри відзначені поодинокі елементи, які стверджують відкликання до давніших зразків, все ж веде до

<sup>180</sup> Він значно розширився у першій половині наступного століття – за найскравіший тогочасний приклад цього напрямку може слугувати зібраний досі доробок згаданого анонімного перемишльського автора ансамблю ікон з церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромилля. Дальший розвиток цієї тенденції став однією зі складових притаманного насамперед спадщині перемишльського малярства

від середини XVI ст. наростання декоративного орнаментального начала, найпослідовніше розвинутого майстрами із провінційних осередків перемишльської традиції другої половини століття. Коротко про еволюцію цього явища на перемишльському ґрунті див.: Александрович 2001а, С. 660, 662. Пор.: Александрович 2000а, С. 70–73, 154–170.

<sup>181</sup> Пуцко 1994–1995, С. 421. Табл. 13.

<sup>182</sup> [Малюшицький]. Арк. 20 (Запаско, Ісаєвич 1981, № 19). Ідентифікацію особи на документах обґрунтовано: Мычко. С. 18–23.

пізніх — на тлі еволюції Покрову — джерел схеми. Зрештою, на таке походження вказує виняткова розбудованість, не властива українській спадщині попереднього часу, як і загалом давнішій мистецькій традиції східнохристиянського світу. Нині можна вказати лише окремі попередні приклади таких багатофігурних сцен, що здебільшого відтворюють процесії (див. вище). Проте вони завжди несуть давніший канон. Як уже відзначалося, такий уклад мають і значно ближчі до нашого інтересу сцени процесій московського "Акафісту". Немає сумніву, що ідею схеми взято звідтіля й заснована на Акафісті нова київська версія виводилася саме від таких зразків. Цю принципову відмінність у зіставленні різночасових об'єктів переконливо показує й аналіз річицького "Покрову". Місце його самого в еволюції нового напрямку іконографії, започаткованого київським середовищем другої половини XV ст., визначає зіставлення з розглянутою композицією оригіналу гравюри 1619 р. Попри очевидні спільні моменти укладення постатей та їх розташування групами одна над одною, сама схема пропонує однозначно пізніше вирішення. Його слід розглядати доказом того, що розроблення такої пропозиції не здатне істотно випередити вцілілу версію. Тобто, вона мала постати незадовго до створення волинської ікони, що, зрештою, зі свого боку підтверджує й прийняте датування знаних новгородського та суздальського варіантів того ж зразка.



"Покров Богородиці". Суздальська ікона. Близько 1500 р.

Останні — на тлі відсутності аналогів серед доробку українського малярства поза дереворитом 1619 р. — зберегли окремі важливі для інтерпретації річицького образу моменти. Спільність між ними визначається насамперед розташуванням зображених. Хоча в обох російських прикладах очевидним є брак такого чіткого поділу на групи та лики, що здатне вказувати на молодшу стосовно волинської репліки редакцію, визначену іншим історичним контекстом. Річицькі персонажі під цим оглядом навіть більше роз'єднані, що виразно зближує їх із протографом гравюри 1619 р. Певну подібність до таблетки у деталях

аналогія при докладнішому розгляді виявляється достатньо віддаленою. Унікальна для новгородської й загалом — місцевих російських шкіл малярства композиція таблетки нічим не нагадує не подільно домінуючої власної традиції зразка ікони Звіринецького монастиря. Як і схема суздальської репліки, вона виділяється стійким комплексом ознак малярства щойно кінця XV ст. Це зіставлення дає один з аргументів на користь датування аналізованої ікони, принаймні, зі свого боку свідчить, що вона не могла бути ранішою.

Розглянуті стилістичні особливості так само ведуть до зламу століть. Річицький "Покров" не пропонує ознак виразнішої спорідненості зі сучасною та дещо пізнішою спадщиною майстрів волинської школи українського релігійного малярства — іконою Богородиці Страстної церкви апостола Луки в Доросині, "Богородицями" церкви Різдва Богородиці в Тростянці та приватної збірки, як і, звичайно, — київського родоводу камінь-каширськими "Спасом" та "Богородицею". Про стилістично цілком відмінні чудотворну ікону Богородиці Троїцького монастиря в Межирічі поблизу Острога та пізніші не зафіксованого походження "Спаса в славі" (НХМ України)<sup>183</sup>, "Спаса в славі" з церкви архангела Михаїла в Пільганах поблизу Луцька (ВКМ)<sup>184</sup> згадувати не доводиться зовсім. Із річицьким "Покровом", зазначалося, співвідноситься й очевидне спрощення формальної сторони доросинської та олевської "Богородиць". Окремі риси професійнішого зразка помітні навіть у камінь-каширській "Богородиці"<sup>185</sup>, не кажучи про скромнішу, перероблену версію тієї ж схеми з приватної збірки<sup>186</sup>. Уже наголошувалося, що тут ікона річицької церкви органічно вписується до доробку майстрів волинської школи.

Попри малочисельність впроваджених до наукового обігу взірців відповідного етапу еволюції малярської культури Волині, немає підстав надміру акцентувати відмінності й піддавати сумніву місцеве походження "Покрову". Уже йшлося, що окремі його стилістичні особливості мають відгук й серед спадщини перемишльської школи зламу XV—XVI століть. Так, зокрема, характерно завершені знизу постаті святих, що нагадують... єгипетські саркофаги, виказують певну подібність до згаданого комплексу ікон церкви в Жогатині та "Моління" з церкви в Яворі. Ці аналоги засвідчують суголосність зі стилістикою певної течії малярства й перемишльського кола з-перед кінця XV ст. Архітектурні ж елементи, що уже зазначалося, тяжіють до доробку майстрів дещо пізнішого, порівняно з переліченими об'єктами, часу. Із позицій спадщини перемишльського малярства так само до кінця століття скеровує й стилізація складок одягу та заросту окремих персонажів. Чи не найяскравішим взірцем може слугувати знаний "Святий Микола з історією" церкви в Рихвалді. При всій складності докладнішого датування зразків давнього українського малярства, поставили на певному стилістичному зламі, зазначені прик-

<sup>183</sup> Шедеври. № 10; Національний художній музей. С. 7; Український іконопис. № 9.

<sup>184</sup> Луцько 2001. С. 17—18; Луць 2000. С. 75—76. Рис. 7; *Ліс*. С. 758.

<sup>185</sup> Александрович 2004а. С. 61.

<sup>186</sup> Там само. С. 62.



мети все ж ведуть до висновку про походження ікони з кінця XV – початку XVI століття. До такої пропозиції схиляє й притаманне малярству Волині плекання давніх традицій<sup>187</sup> та породжений ним "к о н-серватизм" – тут зміни звичайно припізнювалися стосовно тих же процесів для перемишльсько- львівського середовища. Відсутність ширшого комплексу волинських пам'яток, насамперед датованих, не дає переконливих підстав для уточнення ймовірної дати.

Вірогідність київських щонайменше пов'язань ставить ікону на окреме місце на тлі релігійного малярства епохи. Справа стосується не лише того, що дотеперішня література пропонувала неприйнятні за підходами ідентифікації гаданого доробку київських майстрів. Відомості до історії мистецької культури Києва другої половини XV ст., співвіднесені з відновленням Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря й "ренесансом Олельковичів", найхарактернішим мистецьким виявом якого сприймалася відбудова давньої святині, як зазначалося, стверджують відображення пошвавлення й релігійної іконографії. Окрім об'єктивних міркувань про роль Києва – родоначальника культу Покрову та церковної столиці усіх українських земель, у цьому переконує географія ранніх зразків його нової редакції. Поза Києвом вона обіймає не лише постійно існуючу в його орбіті Волинь, але й нібито менше прив'язані до нього, хоча так само звернуті до його надбань від самих початків Новгород та Суздаль. До викладеного необхідно долучити й міркування стосовно того, що така істотна новація не могла постати випадково. Відзначене місце схеми другої половини XV ст. як ланки оновлення богородичного культу та іконографії в українській церковній традиції теж вказує на Київ з його роллю духовної столиці. Проте найважливішим свідченням є насамперед згадана пізніша київська іконографія. Безперечно близькість за часом усіх трьох віднайдених найраніших прикладів схеми другої половини XV ст., доповнених гравюрою 1619 р., теж стверджує належність до конкретного й, судячи з усього, – досить стислого періоду, який найкраще співвідноситься із мистецьким піднесенням другої половини XV ст. на київському ґрунті. Усі ці моменти вказують, що оновлення іконографії теми мало бути одним зі складників ширшого історичного явища, дуже мало засвідченого збереженим скромним комплексом джерельних матеріалів й тому все ще навіть не відкритого. На цьому тлі переосмислення давніх схем є одним із конкретних прикладів звернення до власних історичних коренів. Вони вловлюються через поодинокі елементи композиції не лише річицького "Покрову", але й ще виразніше – версії церкви в Рихвалді. Водночас навернення стало виявом ширшого інтересу тодішнього релігійного малярства до богородичної тематики, який знайшов відображення у яскраво за-свідченому на ґрунті Перемишля відновленні й активному поширенні давнього варіанту намісного ряду з іконою Богородиці.

Проте минуле пропонувало лише самі інспірації й вихідний пункт нового етапу розвитку зовсім іншого спрямування, — річицька ікона своїм власним прикладом підтверджує цю закономірність. Відкликаючись до традиції, вона водночас пропонує зовсім інакшу лінію, виводячи на перший план визначальну проблематику актуального духовного життя.

Своєрідне місце річицького "Покрову" визначили підбір та компонуванням учасників сцени як величного багатоголосого гімну на честь Заступниці, заснованого на мінейних читаннях, буквальною ілюстрацією яких виявилася композиція. Завдяки цьому традиційну київську іконографію поєднано з Акафістом у найдокладніше розробленому взірці уславлення Богородиці Заступниці. За умов київського духовного піднесення другої половини XV ст. тема уславлення, акцентована уже в написі на сувої святого Романа Сладкопівця рихвалдської ікони, вперше прозвучала головною і самостійною. Це сталося поза колом можливих заслуг анонімого автора — йому було дано скористатися з готового результату. Скромніша репліка зберегла свідчення зламу не лише еволюції теми, але й національної духовної культури загалом. Зафіксована в річицькому образі зміна не тільки накреслила головний напрям іконографії XVI ст., вказавши основи останнього за Середньовіччя відрізка її еволюції. Вона задала основну лінію розвитку теми й для нової мистецької культури XVII—XVIII століть.



**"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ"  
"РІЗДА ХРИСТОВОГО ЗІ  
СЦЕНАМИ БОГОРОДИЧНОГО  
ЦИКЛУ" З ЦЕРКВИ ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ В ТРУШЕВИЧАХ**

**Т**ак яскраво відображена найдавнішою волинською іконою Покрову залежність від комплексу ідей Акафісту та його іконографії не лише визначила головну тенденцію розпрацювання покровської тематики упродовж XVI ст., але й, у чому переконують віднайдені автентичні зразки, окреслила визначальний напрям її еволюції надалі – у мистецькій практиці XVII–XVIII століть. Правда, висновок про це нині доводиться робити здебільшого за матеріалами перемишльського кола, які на актуальному етапі, окрім інформації розглянутої річицької ікони, вдається доповнити лише міркуваннями про еволюцію традиції на київському ґрунті, заснованими на ній та пізніших пам'ятках місцевого походження. Як уже зазначалося, це була загальна тенденція епохи, введена насамперед із нової культурної ситуації Києва другої половини XV ст. Посилений інтерес до богородичної тематики, найперше уславлення Заступниці, яскраво засвідчений численними іконами Похвали Богородиці<sup>168</sup> (менше – Собору

<sup>168</sup> Найповніший принагідний їх перелік див.: *Biskupski* 1985. S. 158–159. На ролі цього комплексу пам'яток як однієї зі своєрідних особливостей української малярської культури пізнього Середньовіччя наголошено: *Biskupski* 2000. S. 160–161. Нові матеріали до західноукраїнських ікон Похвали Богородиці див. у публікації їх колекції зі збірки Національного музею у Львові: *Гелішлович* 2005.

Богородиці<sup>189</sup> й Акафісту<sup>190</sup>), накреслював істотні зміни еволюції іконографії та поодиноких її складових. На тлі прогресуючого "заземлення" релігійної свідомості упродовж XVI ст. тема Покрову розвивалася через акцентування вже не так найперше самої ідеї опіки Богородиці, втіленої у її старокиївській версії через розроблену упродовж попередніх століть формулу. Вона звернулася до ідейного змісту та новіших за походженням мистецьких схем Акафісту, нерідко відштовхуючись від окремих елементів його іконографії, уперше прямо впроваджених до традиції Покрову від другої половини попереднього століття. За умов не лише кількісного, але й регіонального обмеження фонду пам'яток мали б поставати очевидні труднощі з пропозицією ширших висновків щодо явища загалом. Однак показовим є те, що при зіставленні з об'єктами попереднього періоду всі оригінальні зразки української іконографії XVI ст. пропонують послідовно новий варіант композиції, найприкметніші риси якого засновані власне на формулах Акафісту. Це, звичайно, не перекреслює можливості побутування раніших версій чи окремих їхніх елементів, що, зокрема, доводять відзначені наслідування давніших взірців уже з XVII ст. Водночас, наголошена принципова відмінність фактично кожного окремого збереженого вирішення для середньовічного періоду української іконографії Покрову зазначилася ще в нібито виразно ретроспективній з огляду композиційного ядра річицькій іконі. Релігійна мистецька практика XVI ст. принесла дальший розвиток цієї пропозиції, засвідчуючи її природні ширші пов'язання серед іконографії через звернення до інших тем обширного богородичного циклу та використання їхнього досвіду.

Уперше реалізовані в річицькій іконі тенденції виявляє наступна збережена в Україні пам'ятка, створена, як переконує зіставлення стилістичних прикмет, не дуже пізніше. Нею є клеймо "Різдва Христового зі сценами богородичного циклу" з церкви Покрову Богородиці в Трушевичах — одного з-поміж храмів зазначеного давнього скупчення так посвячених церков Самбірського Підгір'я.

Перший для мистецької практики завершального етапу розвитку середньовічної традиції на українських землях зразок студійованої теми посідає особливе місце в доробку свого часу. Не дивлячись на засвідчений писемними джерелами активний розвиток регіо-

<sup>189</sup> Цей цікавий аспект української богородичної іконографії XVI ст. досі майже не привертав уваги. Його приклади в спадщині тогочасного західноукраїнського малярства дають згадана ікона середини століття з церкви святого Дмитрія в Цевкові, фрагментарно збережена сучасна її ікона з церкви Втечі святого сімейства до Єгипту в Прислопі на Турківщині (Львів, приватна збірка, репродукована: Давньоукраїнська ікона. С. 40–41), церкви Собору Богородиці в Дудинцях поблизу Сянока (НМА, репродукована: *Свенціцький-*

*Святицький*. Табл. 79, № 115) та церкви Собору Богородиці в Либохорі (НМА, репродукована: там само. Табл. 50, № 72).

<sup>190</sup> Найраніший його приклад на українському ґрунті дають додаткові сцени власне трушевицької ікони, до яких входить аналізований "Покров". У середині XVI ст. цикл з'явився серед фресок церкви святого Онуфрія у Лаврові, де вціліли лише поодинокі композиції. Про них див.: *Рогов*. С. 339–351; *Гелішович* 1995. С. 14–16; *Гелішович* 2006а. С. 86–89; *Козак* 2007а. С. 34–43. Унікальний приклад серед ікон дає не зафіксованого походження фрагментарно збережена ілюстрація десятого ікосу Акафісту "Стіна еси дівам" (НМК): *Kłosińska* 1973. Nr 32; *Kłosińska* 1989. P. 49.

нальних осередків релігійного малярства з-перед кінця XV ст.<sup>191</sup> як відображення загального оновлення національної мистецької культури й інтенсивне наростання фонду оригінальних пам'яток, тема Покрову й далі розробляла досить скромно: нині вдається вказати тільки чотири автентичних приклади з усього століття. Після річицького образу найранішим є власне клеймо трушевицького "Різдва".

Вперше ікону, як зазначалося, без коментарів опублікував І. Свенціцький ще 1929 р.<sup>192</sup>, проте вміщений у додатковому циклі Покров довго не привертав уваги<sup>193</sup>. Лише 1997 р., перелічуючи найдавніші українські "Покрови" при публікації ікони з церкви Покрову Богородиці в Дубровиці, трушевицький приклад вперше навила Я. Павличко<sup>194</sup>. Наступну згадку про нього так само серед побіжного переліку подав О. Сидор<sup>195</sup>. Оглядаючи спадщину анонімого майстра "Різдва", сцену відотувала М. Гелитович<sup>196</sup>, вказали на неї також кс.М. Яноха<sup>197</sup> та Л. Скоп<sup>198</sup>. М. Гелитович коротко описала композицію в огляді української середньовічної іконографії Покрову, публікуючи найпізніший віднайдений досі її зразок. Лаконічний текст акцентує земну зону, де "навколо амвону з Романом Сладкопівцем згромаджена численна юрба... Серед присутніх — с в я титель, чернець, дякон, Андрій з Єпіфанієм, а також муж в адоративній позі до Марії, тип якого нагадує Івана Хрестителя"<sup>199</sup>. Побіжний виклад цього єдиного донедавна бодай децю докладнішого звернення сконцентровано, як бачимо, винятково на постатях, інші елементи укладу до уваги не бралися. Зрештою, трушевицький зразок відкрито пізно й ця обставина у поєднанні з несамотійністю через включення до циклу, не сприяли інтересові до нього. Усі наведені звернення цю своєрідну для української іконографії версію нотували принагідно: повноцінною складовою національної мистецької спадщини вона фактично так і не сприйнята.

Трушевицьке клеймо використали аналогом також декілька найновіших публікацій. При аналізі гравюри київського Анфологіону

<sup>191</sup> Найкраще він фіксується джерелами на перемишльському ґрунті: *Александрович* 2000а. С. 41–82. Львівське середовище виступило на історичній арені фактично лише з початком XVI ст.: там само. С. 84–86. З-перед кінця 1520-х років маляра посередньо вдалося зафіксувати в Дрогобичі: *Александрович* 2001б. С. 54. Мережа менших місцевих осередків малярства історичного перемишльсько-львівського регіону та Волині джерелами засвідчена від 1540-х років: *Александрович* 2000а. С. 153–154, 157, 162, 163, 165, 170, 177, 178, 180. До перелічених тут мистців слід додати також побіжно відомованого під 1544 р. в Рогатині Петра: ГАДА, Архів Коронного Скарбу, видаді LVІ, сигн. R 2, арк. 101. Відтоді ж малярі нотуються у Холмі (*Александрович* 2000а. С. 177) та Кам'янці-Подільському (там само. С. 162, 170–171), Заславі (*Тесляк*).

<sup>192</sup> *Свенціцький-Свяцицький*. Табл. 120. № 199.

<sup>193</sup> Про саму ікону писала також: *Свенціцька* 1967. С. 250; *Свенціцька* 1990. С. 16. Див. також: *Овсійчук* 1985. С. 120; *Овсійчук* 1985а. С. 60; *Гелитович* 2003. С. 91–92. М. Гелитович, безперечно, істотно перебільшила, охарактеризувавши її як "видатний твір": там само. С. 91. Зрештою, щодо цього лише продовжено думку В. Свенціцької, яка свого часу писала про неї як одну з "найвеличніших композицій перемишльської школи": *Свенціцька* 1967. С. 250. Проте перегляд спадщини майстра, яку, відкривши немало кількість незнаних доти його композицій, найдокладніше зіставила М. Гелитович, переконує у швидше скромному місці цього анонімого митця в історії перемишльського осередку українського малярства, хоча сама авторка схильна оцінювати його доробок достатньо високо, явно його перебільшуючи.

<sup>194</sup> *Александрович-Павличко*. С. 49, 51.

<sup>195</sup> *Сидор* 2000. С. 149.

<sup>196</sup> *Гелитович* 2003. С. 92.

<sup>197</sup> *Janocha*. S. 124.

<sup>198</sup> *Скоп* 2004. С. 187.

<sup>199</sup> *Гелитович* 2003. С. 40.

1619 р. як пам'ятки місцевої іконографічної традиції зразка другої половини XV ст. його не лише черговий раз пригадано<sup>200</sup>, але й, відповідно до головного спрямування публікації, наголошено на мотиві ківорію — доказі київських зв'язків<sup>201</sup>. Щойно тут воно дочекалося репродукування<sup>202</sup>. У статті про середньовічну іконографію Покрову на теренах Перемишльської єпархії особливості укладу клейма розглянуто докладніше, зокрема, описано склад персонажів позему<sup>203</sup>, за вцілілими елементами пошкодженої лівої частини композиції ідентифіковано фрагментарно збережені постаті патріарха та імператора<sup>204</sup>. Ці публікації показали ширше значення нібито скромнішого об'єкту як органічного відображення важливих тенденцій еволюції традиції. Тому, попри власну скромність, він заслуговує докладнішого аналізу і з огляду на самостійний переказ теми вартує розгляду на рівні з іншими зразками іконографії. До цього, крім звичних міркувань культурно-історичного контексту, схиляє й відзначена оригінальність кожного з них. Трушевицький — теж не виняток із правила.

Трушевицька ікона Різдва належить до рідкісних серед доробку українського релігійного малярства композицій знаного за візантійською спадщиною від XIII ст. зразка історичного циклу з центральним сюжетним образом. Її випереджує лише згадане "Стрітіння з історією Марії за Протоєвангелієм Якова" з церкви в Станілі<sup>205</sup>. Правда, станільський образ пропонує вміщення додаткових зображень із чотирьох сторін<sup>206</sup>, тоді коли нормою українського мистецтва стала відсутність верхнього поля. Українське релігійне малярство послідовно стосувало її починаючи від найдавнішого історичного циклу — неодноразово згаданого "Архангела Михаїла з діяннями" XIV ст. з церкви святого Миколи в Стороні. Аналіз найпопулярнішої для перемишльського кола XV—XVI століть версії святого Миколи з історією, заснованої на найстаршому зафіксованому цими репліками протографі — XIII ст., переконує, що схема виводиться від перших українських ікон "з історією" — найранішого їх варіанту<sup>207</sup>.

<sup>200</sup> Александрович 2003г. С. 8.

<sup>201</sup> Там само. С. 11.

<sup>202</sup> Там само. Рис. 4.

<sup>203</sup> Aleksandrowycz 2004a. S. 127–128.

<sup>204</sup> Ibid. S. 128.

<sup>205</sup> Під цим оглядом до неї слід, мабуть, також додати декілька прикладів іконографії кінного святого Георгія. Найраніший з них — не зафіксованого походження образ перемишльської школи середини XVI ст. (Львів, збірка "Студіон"); Александрович 1998. С. 115; Aleksandrowycz 1999. II. 3; Боніфатій (Богдан Івашків), СХМ, Радомськ. II. 14; Giemza 2006. II. 151. Іншим є мало знана ікона Федуска із Самбора давніх збірок василіянського монастиря у Жовкві (НМА); Александрович 2000a. І. 11.

<sup>206</sup> Окрім згаданого станільського прикладу, нечисленні винятки з цього правила дають також одного зразка дві неопубліковані ікони святого Миколи в сільських парафіяльних

храмах Рівненщини (висловлюю щире подяку Вікторові Луцеві, який вказав мені на них) та щонайменше три таких вирішення XVII—XVIII століть з тих територій історичних Холмсько-Бельської та Володимирсько-Берестейської єпархій, які нині входять до складу Польщі. Найраніша з них — мальована за російським зразком храмова ікона першої половини XVII ст. церкви святого Миколи у Кайцелях на Підляшші: Ікона 1999. С. 11–12. Наступною є датована 1631 р. ікона церкви святого Микити в Костомолотах: *Biskupski* 1991a. II. 86 (первісно, мабуть, храмова; візитатія 1726 р. відзначає її у головному вітарі католицького зразка: *Archiwum Państwowe w Lublinie. z. 95: Chełmski Konsystorz Greckokatolicki. sygn. 101 k. 225 v.*). Ймовірно, на місцевому ґрунті відлюдна традиція мала більше поширення — до такого висновку схиляє ще одна версія у храмовій іконі першої половини XVIII ст. церквя Возвиження Хреста в Хороститі: *Katalog. Fig. 119. Авачетяна* щодо укладу композиції (походження не відоме; збереглася й на Львівщині приватна збірка; репродукована: *Катрії. С. 197.*

<sup>207</sup> Александрович 2001. С. 162–164.

Залучення Покрову до додаткового сюжетного ряду, очевидно, не в останню чергу могло продиктувати посвячення храму, хоча для міркувань про можливі конкретні причини появи в трушевицькій церкві монументального "Різдва Христового" в оточенні додаткових сюжетів певних аргументів немає. Випадає твердити лише про відображення таким способом відзначеного активного розроблення богородичного культу. Попри очевидну відсутність безпосереднього прямого зв'язку не можна не пригадати також присутності теми серед згаданих циклів новгородського та псковського монументального малярства XIV ст. й ще раніше — Суздальських врат. За ними і трушевицьким варіантом не можна не побачити єдиної традиції. Звідси аналізований "Покров" дає досить пізні звернення до давніх джерел, позаяк за свідченням суздальської пластини таке зіставлення існувало вже на другу половину XII ст.

Найзагальнішим тлом образу трушевицької церкви стала послідовна активізація від другої половини XV ст. богородичної іконографії. На цьому наголошує не лише обширний додатковий цикл, але й виділення Богоматері в центральній композиції. Щодо цього "Різдво" унікальне для мистецького доробку не тільки власне перемишльської школи, а й тогочасного українського малярства загалом, дає своєрідний приклад притаманної епосі посиленої уваги до іконографії Богородиці. З ним певною мірою перегукується засвідчена пам'ятками від середини XVI ст. тема Собору Богородиці (див. вище).

Хоча посвячення трушевицького храму при з'ясуванні причин появи теми Покрову серед додаткового циклу й не можна не брати до уваги, важливішим видається інше. Сюжет замикає вміщений на нижньому полі цикл головних богородичних свят — йому передують розташовані послідовно зліва направо "Різдво Богородиці", "Введення до храму" та "Успіння". Як зазначалося, такий вибір нагадує компонування сцен нижнього регістру суздальських Золотих врат, знаний також за фрескою псковського Снітогорського монастиря. Оскільки суздальська пластина відсилає ще до XII ст., зразок мусив бути дуже раннім, проте нічого конкретного про нього сказати не вдається.

Трушевицька ікона належить до доробку майстрів перемишльської школи<sup>208</sup> — творчість її анонімного автора виказує ширші пов'язання (окремі з них подала ще В. Свенціцька<sup>209</sup>) у малярській спадщині перемишльського кола. Вона досить тісно співвідноситься з обширною групою пам'яток першої половини століття — найдавнішої так чисельній продукції однієї майстерні, об'єднаних на-

<sup>208</sup> Систематичне вивчення архівних матеріалів перемишльського походження дало можливість показати активність розбудованого осередку українського малярства на місцевому ґрунті наприкінці XV — у першій половині XVI ст. (Александрович 2000а. С. 41 — 82), проте майже не принесло відомостей для авторської атрибуції спадщини місцевої школи з-перед середини XVI ст.

коли в Перемишлі діяв перший в історії давнього українського мистецтва майстер, відомий за авторськими підписами. — згаданий Олексій, ідентифікований з вихідцем із малярської родини Олексієм Горошковичем. За таких обставин доробок раніших митців може бути групований лише за стилістичними ознаками. Конкретні приклади такої роботи запропоновано: Александрович 2000в. С. 76 — 98; Aleksandrowicz 2003a. S. 53 — 73; Гелетович 2003. С. 85-90.

<sup>209</sup> Свенціцька 1967. С. 250.



вколо згаданого комплексу з церкви Покрову Богородиці в Полянї поблизу Добромиля – найранішому (?) збереженому ансамблеві передвітарної огорожі у складі трьох ярусів<sup>210</sup>.

Перемишльське походження трушевицької ікони в контексті відзначеного розвитку теми Покрову на місцевому ґрунті, відображеного, зокрема, рихвалдською композицією, вказує на принципову можливість користання з давніших зразків. Проте сама пропозиція послідовно виявляє найперше актуальні тенденції еволюції релігійної мистецької культури, репрезентуючи нову версію іконографії, розроблену щойно київською практикою другої половини XV ст., найранішим оригінальним прикладом якої є розглянута ікона річицької церкви. Уже зазначалося, що цю схему реалізовано найперше через залежність особливостей укладу від Акафісту. У річицькому випадку така орієнтація продиктувала навіть відмову від притаманного останній третині XV ст. прикметного елемента – патріарха та імператора зі свитою.

Концентрування постатей обабіч центру та їх розташування групами одна над одною вказує на відтворення схеми зразка київської гравюри 1619 р. та річицького "Покрову". У невеликому зображенні такий принцип, природно, виявлено скромніше. Зокрема, немає так чіткого поділу на реєстри, що провадить до згаданих дещо старших суздальської ікони та новгородської таблетки. Цим трушевицьке клеймо, зі свого боку, теж зближує обидві російські пам'ятки з київською практикою, так само доводячи їхній київський родовід.

Найважливішою особливістю аналізованого зразка є відсутність так виразно акцентованої в обох розглянутих українських пізньосередньовічних прикладах храмової архітектури. За житієм святий Андрій Юродивий мав видіння саме в храмі, тому від першої збереженої ікони цієї подробиці дотримувалися послідовно, правда, в Україні щоразу інтерпретуючи елементи тла інакше. Тракткування храму пропонує достатньо широкий спектр конкретних вирішень. Серед них відсутність архітектури поза одинокою аркою найдавнішої західноукраїнської ікони, "реалістична" влахернська ротонда найстаршої "суздальської" та її пізніше наслідування у ядрі архітектурної побудови ікони церкви в Рихвалді, символічне відтворення храму через аркаду передвітарної огорожі, знане з "новгородського" варіанту й рихвалдського образу, знову ж таки "історичний" мотив ківорію протографу гравюри 1619 р., поєднання елементів інтер'єру та екстер'єру в річицькому випадку. Зіставлення накреслює чітку лінію еволюції через очевидне наростання символічного звучання. Виявившись уже в першій західноукраїнській іконі та "новгородській" лінії, у заснованій на Акафісті редакції воно задомінувало остаточно. На його пізній стадії цей процес красномовно передає зіставлення двох ранніх українських прикладів заключного періоду середньовічної іконографії. Рихвалдська ротонда

<sup>210</sup> Там само. Докладніше його доробок розглянуто: *Гелитович* 2003. С. 85–90. Правда, не всі подані тут атрибуційні пропозиції є перекон-

ливими й зібраний комплекс ікон, очевидно, не належить одній руці. Проте ця проблема потребує окремого систематичного дослідження – цитована стаття не претендує на її вирішення.

ще нав'язує до реалій влахернського комплексу й навіть бокові елементи аркади несуть усталений образ святині. У річицькій версії їх заступила конструкція, яка при досить докладному, на той час, відтворенні архітектурних форм, передає тільки сукупність окремих деталей. Про ідентифікацію цілості твердити не доводиться.

Отже, попри формальний "реалізм" елементів, аналізована композиція пропонує даліше наростання символічного підходу до трактування храму задля тла, вочевидь відходячи від буквальної вимови історичної основи сюжету — Життя святого Андрія Юродивого. Архітектуру замінив загальноприйнятий для відповідної культурної системи, звичний для релігійного мистецтва східнохристиянського кола символ — ківорій. Відмова від так істотної норми загалом недавнього минулого, звичайно, стала результатом свідомого ходу. У цьому переконує присутність доволі докладно розробленого тла з "будівлями" зі звичного репертуару тогочасного релігійного малярства. Поодинокі з-поміж них залучено й до інших сцен "Різдва". Так, відкриту спереду вежу зі сходами всередині пропонує фрагментарно збережене "Введення". Її використовують також інші ікони майстра, зокрема, — не зафіксованого походження "Введення" із серії великих празників (НМПЗ)<sup>211</sup>. Найдавніший український приклад такого мотиву дає згадане храмове "Успіння" другої половини XV ст. церкви в Андріївці, де до такої структури вписано... потрактовану вежею церкву-ротонду. З ранніх прикладів слід згадати й зазначене храмове "Зішестя Святого Духа" з церкви у Викотах. Зрештою, малярі звично використовували "свої" деталі, що, зокрема, доводить спадщина згаданого старшого сучасника автора трушевицького "Різдва" — Майстра циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі. Усі елементи архітектурного тла подають звичний для анонімного митця репертуар, природно закорінений на візантійському ґрунті. Так, відкриту "вежу" зі сходами всередині пропонує уже "Введення" початку XIV ст. (Афон, монастир Хіландар)<sup>212</sup>. Перед близькою за формами спорудою зображений Симеон Богоприємець у "Стрітні" циклу празників з обрамлення "Богородиці" другої половини XIV ст. (Стамбул, Вселенський Патріархат)<sup>213</sup>.

При зовсім "абстрактних" складових архітектурного тла без конкретних алюзій поміж напрацювань теми Покрову, ківорій став єдиним елементом реального окреслення середовища. Давнішим українським іконам він не властивий. Стосовно цього показовим є його залучення неодноразово згаданими молодшою суздальською пам'яткою, сучасною їй новгородською таблеткою та зазначеною фрескою Діонісія. Попри найдавніші корені ківорію — символу храму в релігійній мистецькій культурі східного християнства, докладніше датовані аналоги назагал так само вказують на пізні походження схеми — щонайраніше з другої половини XV ст. Серед української спадщини його

<sup>211</sup> Ikony 1981. П. 4; *Kłosińska* 1989. Pl. 21.

<sup>212</sup> Treasures. No 2.15.

<sup>213</sup> Byzantium. No 90.

вперше пропонує згадане станильське "Стрітєння" й, мабуть, ще раніше — клейма втраченого гіпотетичного перемишльського "Святого Миколи з історією" XIII ст.<sup>214</sup> Тому наявність ківорію також може свідчити про звернення до давньої релігійної іконографії, неодноразово відзначене особливостю інших контекстів найстаріших "Покровів".

Проте ківорій — символ храму для українських "Покровів", безперечно, — мотив ширшого побутування, що, як зазначалося, доводить ікона початку XVII ст. церкви в Мразниці. Розглянута гравюра 1619 р. стверджує його використання й серед доробку майстрів київського пізньосередньовічного малярства, що зі свого боку підтверджують також київські за родоводом молодша суздальська ікона та новгородська таблетка.

Трактування ківорію трушевицького клейма цілком "реалістичне", внаслідок цього, видається, мало б бути однозначним. Не дивлячись на це, він несподівано спровокував очевидний "непрочитаний" курйоз новітнього коментатора, який перетворив його на... покров — внаслідок зовсім своєрідного опанування конкретного об'єкту та іконографії теми загалом: "Особливістю зображення Покрови на цій іконі є те, що її автор трансформував полотнище покрову над Богородицею у півсферичне перекриття ківорію на чотирьох колонках"<sup>215</sup>.

Марія стоїть на хмарі фронтально, лише голова та погляд ледь звернуті вліво, ніяк не впливаючи на загальну центричну поставу. Отже, це третє в Україні — після річицького варіанту та оригіналу гравюри 1619 р. — звернення до теми Оранти. Її голова оточена мало зазначеним, що для релігійного малярства досить рідкісне, німбом, проте німбів клеймо, виявляється, не має німбів зовсім. Це тим несподіваніше, що для середника та інших сцен історичного циклу сяяння навколо голів канонізованих персонажів стосується незмінно. Одначе автор, здається, був одним з тих митців, для яких відступ від навіть так загальнообов'язкових вимог канону не сприймався чимось неможливим. Тонка постать Богоматері дещо опущена вниз, внаслідок чого голови персонажів "землі" майже сягають їй пояса. Це одна з прикмет, не властива іншим зразкам, які



"Покров Богородиці". Фрагмент.

<sup>214</sup> Ще ранішу традицію мотив ківорію на українському ґрунті має в іконографії євангелістів у книжковому малярстві — її розпочинають ілюстрації Галицько-волинського Євангелія XIII ст. (ДТТ), відтворення див.: *Ророва*. Р. 40–41; *Запаско*. С. 42, 240, 241.

<sup>215</sup> *Sigor* 2000. С. 149, приміт. 9. Твердження виводиться від вільно використаного (з очевидним "удосконаленням") фрагменту опису гравюри 1619 р. в книзі Д. Степовика, за яким "Марія з'являється людям під легким опуклим вгорі шатром, опертим на чотири тонкі колонки": *Степовик* 1982. С. 146.

послідовно наголошують з одного боку – земний ряд свідків та учасників, а з іншого – присутність Богородиці “во вишніх”. Така особливість, природно, усувала об’єктивно притаманну ранішій іконографії Ї віддаленість від інших учасників сцени, наближення до вміщених на поземі персонажів, наголошувала на передбаченому Акафістом тіснішому, безпосереднішому контакті з пристоячими. Цим ніби усувалося історичне протиставлення “землі” та сфери видіння: досі Заступниця завжди послідовно подавалася тільки в такому контексті. “Скорочення дистанції”, звичайно, не пояснюється лише форматом клейма, розмірами та заданими ними підходами. Адже співвідношення між персонажами могло укладатися й зовсім інакше. Набагато вище постать вміщують, наприклад, новгородська таблетка та новіша суздальська ікона. Визначальним для конкретного вирішення, безперечно, стало взорування на пропозиціях іконографії Акафісту. Відповідно до однієї з фундаментальних засад актуального етапу еволюції східнохристиянської релігійної культури, тут послідовно витримано модель співвіднесення, за якою Богородицю трактовано насамперед наближеною до землі, тобто мовби наголошуючи Ї історичне й водночас теологічне призначення. Такий взаємозв’язок засвідчує і компонування двох чітко окреслених симетричних груп, які нагадують аналогічну особливість річицького зразка, виражену в ньому на початковій стадії розпрацювання через групи чоловіків та жінок, вміщені у лівій верхній частині розбудованого укладу. У такому підході знайшли своє відображення не тільки прикметні особливості конкретного історичного періоду осмислення іконографії Покрову. Визначальними стали якнайширші загальні закономірності еволюції східнохристиянської релігійної духовної культури, наголошені через поступове наростання за умов “післявізантійської” доби елементів “заземленості”. В Україні від другої половини XV ст. їх природно посилювало також її власне “повернення обличчям до Заходу”. Отже, уклад трушевицького клейма так само ніяк не може мати прямого, безпосереднього ранішого родоводу й теж відтворює щойно нову київську схему, розроблену й утверджену упродовж другої половини XV ст.

Звідсіля давніші взірці, окрім, природно, загального вирішення, вгадуються, як уже зазначалося, тільки в найстаршому за походженням ядрі композиції – постаті Богородиці й обмежуються винятково нею. Її туніка на лівому боці має рівні прямі складки, на правому рисунок через випад фарбового шару з ґрунтом втрачений майже зовсім. Наскільки випадає здогадуватися за незначними вцілілими елементами трактування при поясі, у цій частині автор вдався до складнішої комбінації – за схемою укладу згаданої кульчицької ікони святої великомучениці Параскеви. Ближчі аналоги дають також постать знаного жидачівського “Воплочення” середини XVI ст. й пізніших наслідувань його взірця<sup>216</sup>. Як

з'ясовано при вивченні жидачівського образу, ця іконографія теж заснована на давній місцевій спадщині, виводиться з XIII ст. й відкликається до візантійських прототипів зразка збереженого в Салоніках мармурового рельєфу XII ст. (див. вище). Безперечні київські джерела самої схеми зобов'язують нагадати в колі аналогій також згаданий київський лаврський рельєф Богородиці Оранти та його хоча й незнаних, проте вірогідних раніших попередників з тамтешнього середовища. Отож, є підстави відносити ядро трушевицької композиції до описаного кола пам'яток історичного київського родоvodu. Богородиця стоїть на невеликій круглій хмарці, при передачі якої майстер, наскільки дає змогу здогадатися незначний збережений її фрагмент, намагався ретельно відтворити об'єм. Цей мотив у такій версії серед української спадщини також трапляється вперше. Не піддається інтерпретації замальований оранжевою фарбою із тонкими коричневими лініями по формі на поверхні невеликий частково перекритий головою дякона, вміщеного за амвоном праворуч, залишок зображення під хмарою (більша його частина втрачена), незначні фрагменти якого вловлюються також ліворуч від сувою святого Романа Сладкопівця. Він сприймається елементом стіни, на тлі якої вміщено Богородицю, проте за наявними скромними залишками переконливій ідентифікації не піддається.

Прикметою клейма є також брак ангелів із покровом. Правда, уже відзначалася їх відсутність й у ранішій рихвалдській іконі. Проте трушевицький варіант мотиву тканини взагалі не знає, що дає рідкісне вирішення, хоча в Україні воно й не унікальне. З іншого боку, відсутність звичного елемента своєрідної символічної "матеріалізації" ідеї опіки Богородиці так само акцентує перевагу співвіднесення з образотворчою формулою Акафісту. Відмова за його пропозицією від ангелів, полотнища та прийнятого раніше, історичного трактування храму, безперечно, надавала сцені відмінного — на тлі послідовно стосованих досі підходів до відтворення сюжету — забарвлення. Водночас, не дивлячись на щедре наповнення тла архітектурними елементами, така реалізація закладала передумови для істотного облегшення здебільшого досить наповненої, чи, навіть, за рихвалдським зразком — переповненої верхньої зони. Ця особливість композиції найвиразніше виявляється у зіставленні з переважаною численними затиснутими вузьким обрамленням здрібненими постатями "землею". Тут послідовно витримано утверджену починаючи від найдавнішого західноукраїнського "Покрову" формулу й ніяк не використано можливостей облегшення позему через, наприклад, скорочення кількості персонажів за рахунок другорядних осіб без істотнішого, конкретного смислового навантаження.

На відміну від новаторського на тлі попереднього періоду трактування верхньої зони, земний реєстр пропонує притаманну перемишльській іконографії розширену версію, знану ще за іконою церкви в Рихвалді. — київської ре-

дакції другої половини XV ст. На невеликій площині відтворено велелюдну сцену, зіставлену з двох симетричних груп пристоячих зі святим Романом Сладкопівцем посередині на амвоні. Судячи зі збереженої правої частини амвону, він за формою назагал близький до річицького. Єдиною істотною відмінністю структури виявляються тонкі ніжки. Диякон стоїть на підніжжі в оранжевому стихарі розглянутого "київського" відтинку з вузьким довгим сувоєм при лівій стороні грудей зі слідами початкового звороту різдяного кондака. Справа позаду амвону зображено молодого чоловіка з "тонзурою" у стихарі й білому плащі поверх нього, що кроєм, як зазначалося, повторює верхнє вбрання річицького Романа Сладкопівця. Тому, очевидно, — це теж диякон, якому на засадах симетрії природно відповідала втрачена постать ліворуч. Це перший оригінальний приклад зображення дияконів при святому Романові, відготованих уже раннім протографом київської гравюри 1619 р.

З огляду на брак місця, святій Андрій Юродивий та Єпіфаній біля правого краю мають досить нечисленний, нічим особливо не виділений "супровід" при тлі. Святій Андрій презентує звичний від старшого суздальського "Покрову" образ закутаного в плащ святого блаженного з відкритими ногами й грудьми. Зіставлення його трактування з обох перемишльських ікон вказує на спільну іконографічну основу. За Андрієм та його учнем і над ними намальовано ще декілька голів без докладніше переданих індивідуальних рис. Поміж ними своєрідним "двійником" святого Андрія (див. вище) виділяється лише святій Іоан Предтеча у зеленому одязі з простягнутою до Богородиці рукою. Характерним жестом він мовби дублює юродивого.

Докладніше опрацювання позему ускладнене чималим випадом фарбового шару з ґрунтом у лівій нижній частині. Однак вцілілі елементи дають змогу переконливо реконструювати головні складові втраченого. Тут послідовно продовжено схему ікони церкви в Рихвалді й так само проілюстровано розширений варіант Життя святого Андрія Юродивого, згідно з яким при видінні у влахернському храмі мали бути присутні також імператор та патріарх із почтом<sup>217</sup>. Патріарха потрактовано як архиерея у білому підряснику та коричневому фелоні з низькою круглою митрою на піднятій догори голові. Спадщина українського релігійного малярства засвідчує близьку, хоча й досить відмінну в деталях форму накриття голови ще також у Симеона Богоприймця зі згаданого станильського "Стрітєння", де, природно, відтворено його раніший варіант. Проте назагал — це рідкісний елемент вбрання представників вищої церковної ієрархії, позаяк українське релігійне малярство вслід за візантійським здебільшого прослідовно подавало їх із непокритою головою. Відведене місце не цілком характерне для зображеного, оскільки найчастіше патріарх як духовний зверхник випереджував імператорське подружжя, приклад чого пропонує уже рихвалдська ікона. Перестерігала цю норму й мо-

лодша практика — XVII—XVIII століть. Таке розташування патріарха стосовно імператора можна аргументувати лише висуненням його постаті допереду. Піднята голова мала би вказувати на звернення до Богородиці, проте через втрату авторського малярства таке припущення залишається лише здогадом.

Зліва за патріархом видніється голова ченця у чорному (фігура втрачена повністю). Він дає перший приклад зображення монаха в

українській іконі Покрову, що стало поширеною нормою щойно для майстрів XVII—XVIII століть. Чернець присутній, очевидно, насамперед як член обов'язкового за церковним звичаєм супроводу патріарха. Від XVII ст. представники монашої спільноти зайняли стале місце посеред об'єктів, найперше, мабуть, виконаних для монастирського середовища або якимось залежних від нього. Їхній перелік розпочинають неодноразово згадані львівські ікони майстрів П'ятиницької церкви та храмові церков у Новому Селі й Медвежій.

Праворуч від патріарха, дещо вище від нього вцілів невеликий фрагмент круглого плоского накриття голови, оздобленого виконаним тонованим сріблом асистом. З-під нього ліворуч видно фрагмент

білого короткого — до плечей — серпанку, що разом вказує на особу імператриці. Оскільки її завжди зображали позаду імператора (перший такий приклад зберегла рихвалдська ікона, наступні, за винятком останньої впроваджені до наукового обігу з кінця XVI ст. давньої збірки самбірського музею, належать тільки до XVII ст.), його фігура була правіше на місці затонованої суцільної втрати. Інші особи цієї групи позбавлені елементів виразнішої персоналізації. Сивобородий старець ліворуч за укладом волосся на голові та бородою нагадує апостола Петра, а повернутий до нього теж сивобородий сусід праворуч за тими ж ознаками відповідає апостолові Андрієві, правда, за сталою нормою його портретного зображення, — чорнобородому. Проте, як уже наголошувалося, маляр досить вільно послуговувався поширеними індивідуалізованими варіантами ликів. Це додає ще один істотний штрих до

чималоого реєстру своєрідних особливостей творчого методу анонімного митця, підтверджуючи досить поверхове

користання з доступного іконографічного репертуару, що



*"Покров Богородиці". Фрагмент.*

відповідає й іншим параметрам індивідуальної манери. Такий підхід, природно, не є свідченням яскравої творчої індивідуальності, що згідне з образом анонімного автора, виведеним на підставі аналізу усього знаного досі його професійного доробку.

Однак за Іоаном Предтечею як "двійником" святого Андрія Юродивого та наступними "двійниками" апостолів Петра й Андрія проглядається ніяк не випадковість чи активність самого майстра трушевицького образу, а насамперед виразна ширша тенденція. Вона вловлюється через відзначену присутність такої постаті й у молодшій суздальській іконі. Західноукраїнська репліка доводить, що таке "поєднання" теж мало бути вироблене не інакше, як зусиллями київського середовища й власне звідси потрапило до Перемишля та Суздаля. Цей висновок додатково наголошує на важливому значенні трушевицького варіанту у загальній картині розроблення самої теми.

Невелика трушевицька сцена з огляду на свій характер посідає цілком очевидно скромніше місце в іконографії. Проте, попри безперечну "несамостійність" та підпорядкованість як середникові, так і вміщеному в його обрамленні додатковому циклові, репліка органічно й послідовно відтворює стійкий комплекс особливостей актуального етапу побутування традиції. Включення до розбудованого ансамблю нічим не применшило самостійного значення композиції й вона виявилася важливим свідченням істотних зрушень при розробленні теми перед початком XVI ст. Водночас це єдиний розшуканий досі приклад поширення заснованої на ідеях та образотворчих формулах Акафісту київської схеми Покрову другої половини XV ст. у мистецькій культурі перемишльського кола з початком нового століття.

Продовжуючи окремі прикмети давніх взірців, трушевицька версія пропонує їх творче переосмислення відповідно до актуальних тенденцій еволюції усього якнайширшого комплексу богородичної іконографії. Тут вона вочевидь прихиляється до лінії розвитку, знаної за оригіналом київської гравюри 1619 р. та найдавнішим "Покровом" Волині, певними моментами засвідчуючи розроблення вперше реалізованої у них нової схеми, віддзеркалює пізніший етап її побутування, ще більше наблизений до визначальних для практики XVI ст. формул Акафісту. Завдяки цьому тема Покрову постає одним із важливих сюжетів послідовно розпрацьованого релігійною мистецькою культурою перемишльського кола з-перед кінця XV ст. широкого комплексу богородичної тематики<sup>218</sup>. Уже зазначалося, що саме репертуар місцевого малярства пропонує найважливіші свідчення глибоких внутрішніх змін української іконографії від другої половини

<sup>218</sup> Найпоказовішим виявом цього процесу є насамперед розвиток намісного ряду в ансамблях ікон передвітарної огорожі. Поряд із домінуючою темою Похвали Богородиці, від другої половини століття тут з'явилася також тронна версія, репрезентована навіть унікальним варіантом Богородиці на тлі мандорли, який пропонує згадана ікона церкви архангела Михаїла у Флоринці. Про

своєрідність її іконографії див.: *Александрович* 1996. С. 86–95. До особливостей розвитку намісних ікон Богородиці в тогочасній мистецькій практиці увагу коротко привернуто: *Александрович* 2001а. С. 429. Вступне опрацювання доступного репертуару переконує, що комплекс українських намісних "Богородиць" другої половини XV–XVI століть є самостійним оригінальним явищем, самобутнім на тлі тогочасної східнохристиянської мистецької культури, і з цього огляду заслуговує цілеспрямованого систематичного вивчення.



XV ст. за систематичного планомірного оновлення усіх сфер релігійного життя з відновленням історичної київської митрополичої кафедри. Тому, попри його очевидну безперечну скромність, клеймо трушевицького "Різдва" виявляється повноцінним і винятково важливим джерелом для реконструкції загальної картини еволюції теми насамперед на етапі знаменної "київської" трансформації за умов останніх десятиліть XV ст. та дальшого опрацювання тодішніх знахідок у наступному столітті. Окрім того воно слугує єдиним, як виявляється, ідентифікованим досі прикладом "Покрову" поміж обширного малярського доробку перемишаських майстрів першої половини XVI ст. Це значення назагал надто не вибагливої з мистецького огляду трушевицької композиції окреслила не лише своєрідна роль оригінального продовження не так давно розробленої нової київської схеми. Водночас вона є важливим свідченням усе дальшого послідовного відходу іконографії від стійкого історичного комплексу усіх попередніх пропозицій. Поступово набираючи на силі, процес переосмислення і докорінного оновлення визначив істотний поступ до завершального етапу побутування теми в релігійній культурі українського пізнього Середньовіччя. Водночас, як перекоонує уся спадщина теми Покрову XVII–XVIII століть, саме ці новіші завоювання стали основою образотворчої традиції за умов Нової доби національної історії.



ІКОНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XVI СТОЛІТТЯ

VI

к твоему възирающе пречистому образу  
оумилно глѣм: покрыи нас честным си  
покровом и избави нас ѿт всякаг зла  
млащии сна своего хѣба нашего  
спстисѣ дшам нашим



**"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ"  
З ЦЕРКВИ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
В ДУБРОВИЦІ**

**В**исловлений при аналізі трушевицького клейма погляд щодо відображення у його структурі ширших тенденцій еволюції теми Покрову, характеристику цієї назагал скромної позиції тогочасної перемишальської іконографії як своєї рідної заповіді завершальної стадії її еволюції за умов пізнього Середньовіччя підтверджує насамперед найближчий наступний зразок — з церкви Покрову Богородиці в Дубровиці неподалік від Львова (НМА)<sup>1</sup>. За даними музейного інвентаря дубровицька ікона поповнила збірку 1908 р. До заведеної щойно від 1970-х років Інвентарної книги вона внесена як позиція майстра, впровадженого до літератури під іменем Дмитрія. Зазначене ім'я включає напис на намісній іконі Спаса Вседержителя із апостолами з церкви Різдва Богородиці в Долині на Івано-Франківщині (НМА)<sup>2</sup>. Само воно збереглося у складі назагал звичної формули "А зроблены су<sup>3</sup> сіа икони многогрѣш[н]и<sup>4</sup> Демитріє<sup>М</sup> бо[...]<sup>М</sup>ов" (закінчення втрачене)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Інв. № 3297, І-1284, д.т. 59,5х49,3 (викрадена з музейного фондового сховища 1992 р.).

<sup>2</sup> *Свенціцький* 1928. І, 71; *Свенціцький-Святицький*. Табл. 39, № 57. Впроваджуючи ікону до наукового обігу, І. Свенціцький подав дату "1565 рік", якої нині немає, а про автора не згадав. Ім'я Дмитрія як маляра до наукового обігу ввів: *Батир*. С. 158.

<sup>3</sup> У О. Сидора "су", у М. Гельтович — "SY": *Сигор* 2000. С. 118; *Гельтович*. Р. 97.

<sup>4</sup> Текст напису наведено: *Александрович* 2000а. С. 175; *Сигор* 2000. С. 118, *Гельтович*. Р. 97. В останній статті, перекладеній англійською мовою, його теж перекладено (sic!) з очевидною русифікацією імені: "AZ ROBLENY SY SIJA IKONY MNOHOHRIESNYM DEMITRIJEM [...] BOR [...] OV...".

Згідно зі звичною структурою таких записів, текст, природно, випадає віднести не до автора малярства<sup>5</sup>, як одностайно вважалося донедавна упродовж декількох десятиліть. У релігійній мистецькій культурі Середньовіччя та Нового часу сама застосована формула цілком однозначно співвідноситься із особою замовника<sup>6</sup>. Таку пропозицію підтримує, зокрема, формулювання поєданого із вкладним записом авторського підпису неодноразово згаданого перемишльського маляра О. Горошківича на "Успінні Богородиці": "изволеніє" ѿ ца и съпоспъшенієм/ сна и съвръшеніє" стго дха исписасѧ сѧ ико/на рукоа многогрѣшнаго ра божіа шлѣзеа кѣпи ю ра<sup>6</sup> бжи ѿко<sup>6</sup> за свое ѿблжщеніє грѣхо<sup>6</sup> и за родите<sup>а</sup> свои<sup>х</sup> гаврила и химїи и за ро<sup>а7</sup> свои и за всю братїю бѣ да и<sup>х</sup>/ прости<sup>т</sup> и помилоует бѣ да прости шлѣзеа в лѣ<sup>т</sup> по<sup>8</sup> знепри крали жигмонтѣ<sup>9</sup>10. Аналогічну версію стосує й парна, без авторської дати, проте із зазначенням храму первісного призначення, "Похвала Богородиці": "изволеніє"/ ѿ ца<sup>11</sup> и съпоспѣ/шеніє" сна и съвръшеніє" стго дха/ исписасѧ/ сѧ икона прѣч<sup>а</sup>ты/а бгомтрѣ рѣ/коа<sup>12</sup> многогрѣшнаго раба бжі/а шлѣзеа и вѣ/црквь<sup>13</sup> оуспенїа/ бгом трѣ<sup>14</sup> и коу/пі ю рабѣ бжіи василї и<sup>15</sup> подроу/жіє" свои<sup>х</sup> химїи<sup>х</sup> за свое ѿпоуще/ніє грѣхо<sup>6</sup> и за ро/дит[ел св]ои<sup>х</sup> бѣ да и<sup>х</sup> прости<sup>т</sup>/ [и по]милуе<sup>т</sup>16 ам<sup>17</sup>18. Стилїстичні особливості

<sup>5</sup> Огляд чималої спадщини цього своєрідного анонімного митця (здебільшого досі одностайно трактованого як "майстер Дмитрій") див.: Сидор 2000. С. 117–152. Пор.: *Heljotovuč*. S. 94–112.

<sup>6</sup> На таке його значення вперше вказано: Александрович 1998е. С. 67–68; Александрович 2000а. С. 175. Спроба О. Сидора погодити вочевидь дискусійну справу авторства відповідної групи ікон у той спосіб, нібито маляр і замовник мали бути однією і тією ж особою (Сидор 2000. С. 95), потребує додаткових аргументів, яких збережена частина напису не дає зовсім. У своїй пропозиції історик мистецтва використав приклад знаних найстаріших у доступній нині спадщині українського релігійного малярства ікон з авторським підписом – "Похвала Богородиці" та "Успіння Богородиці" 1547 р. з церкви архангела Михаїла в Смільнику (обидві – НМЛ) з підписом майстра Олексія, ідентифікованого зі знаним перемишльським митцем середини XVI ст. Олексієм Горошківичем. Про них див.: Гелитович 1999. С. 53, 56; Александрович 2000а. С. 66–67; Сидор 2000. С. 99–107; Александрович 2001е. С. 104; Гелитович 2002. С. 33; Гелитович 2005. № 13). Однак залучений аргумент описує вочевидь акурат протилежну ситуацію, оскільки в наведеному конкретному прикладі виконавець і замовник однозначно виступають двома різними особами.

<sup>7</sup> В. О. Сидора – "су". Сидор 2000. С. 100.

<sup>8</sup> Далі у застосованій формулі опущено загальнопринятю для відповідного контексту вказівку на початок часового відліку від створення світу за візантійською ерою. Для прикладу див. аналогічний елемент структури вкладних написів згаданих децю молодших іваницівського "Благовіщення" Федуска із Самбора 1579 р. та "Похвали Богородиці" 1595 р. з церкви Покрову Богородиці в Стрільську (РОКМ). Зазначені тексти обох ікон опубліковано: Луць 1995. С. 51; Луць, Олкович. С. 33.

<sup>9</sup> В. О. Сидора – "ЖИГМОНТЪ". Сидор 2000. С. 100.

<sup>10</sup> Текст опубліковано: Сидор 2005. С. 100. Пор.: Гелитович 2002. С. 33 (напис передано літерами сучасного алфавіту).

<sup>11</sup> В. М. Гелитович – "ѿЦА": Гелитович 2005. С. 47.

<sup>12</sup> В. М. Гелитович – "РОКОА": Гелитович 2005. С. 47.

<sup>13</sup> В. М. Гелитович – "ЦРКВЬ": Гелитович 2005. С. 47.

<sup>14</sup> В. О. Сидора та М. Гелитович – "БГОМТРЕ.": Сидор 2000. С. 104; Гелитович 2005. С. 47.

<sup>15</sup> У публікаціях О. Сидора та М. Гелитович зазначене слово відсутнє: Сидор 2000. С. 104; Гелитович 2005. С. 47.

<sup>16</sup> В. М. Гелитович – "МИААСТ": Гелитович 2005. С. 47.

<sup>17</sup> В. О. Сидора та М. Гелитович два останні слова відсутні: Сидор 2000. С. 104; Гелитович 2005а. С. 139.

<sup>18</sup> Текст опубліковано: Сидор 2000. С. 104. Пор.: Гелитович 2002. С. 33 (у публікації напис відтворено літерами сучасного алфавіту, що не зазначено); Гелитович 2005. С. 47; Гелитович 2005а. С. 139 (напис так само передано літерами сучасного алфавіту).

комплексу ікон "долинського" майстра ніби вказували на вірогідність молдовського мистецького родо­воду<sup>19</sup>.

Свідченням належності до іншого культурно-історичного кола видавалися й виняткові на українському ґрунті прикмети (див. далі). Розглянуте трушевицьке клеймо першої половини XVI ст., попри загалом послідовне відтворення схеми київського зразка останньої третини попереднього століття, як зазначалося, не позбавлене очевидної відмови від окремих істотних елементів іконографічних вирішень ранішої, "класичної" доби. Дубровицька ікона зі свого боку продовжує й розвиває цю тенденцію. І якщо за версією аноні­много перемисьльського автора першої половини XVI ст. — попри нетрадиційні моменти іконографії — схема зазначеної київської редакції ще цілком відчитувалася бодай у земній зоні, то тепер, на пізньосередньовічній стадії остаточно переважили реалії з-поза звичного ранішого репертуару. Внаслідок цього в аналізованому прикладі непросто віднайти усталену норму навіть версії найближчого трушевицького попередника. Не лише відсунутим на дальший план, але й значною мірою втраченим виявився стійкий комплекс елементів найдавнішої редакції, які послідовно реалізували власні історичні особливості теми.

Походження з околиць Львова давало підстави для висновку, що "долинський"<sup>20</sup> майстер мав діяти й на місцевому ґрунті. Окрім дубровицької ікони, це доводить також незнана досі дослідникам "Похвала Богородиці" з львівської околиці, про яку не вдалося отримати докладніших відомостей<sup>21</sup>. Проте, незалежно від конкрет-

<sup>19</sup> У літературі такий висновок запропоновано: *Александрович* 1998. С. 67–68; *Александрович* 2000а. С. 175. О. Сидор (*Сигор* 2000. С. 89–90, 91–95) розглянув відповідні пам'ятки в контексті історії української малярської традиції. М. Гелитович, зіставивши тексти вкладних написів на західноукраїнських іконах XVI ст. (*Гелитович* 2002. С. 33–35), дійшла висновку: "Така форма, як "а зроблени" викликає застереження щодо означення Дмитрія як автора, а, швидше, замовника..." (там само. С. 34). Згодом авторка послідовно наголосила на імені Дмитрія як замовника: *Гелитович* 2000. С. 42. Проте новіші публікації знову трактують "Дмитрія" як маляра: *Helytovyč*. Р. 94–112; *Гелитович* 2005в. Іл. 16; *Гелитович* 2007. С. 31, 33; *Гелитович* 2007а. С. 160, 161, 162.

<sup>20</sup> Його не зафіксованого конкретного походження ікона святого Миколи з історією — досить докладного відтворення аналогічного образу однієї з церков Долини (НМА, про неї див.: *Гелитович* 2000. С. 41; *Сигор* 2000. С. 152–156; *Helytovyč*. Fig. 6) зі збірки музею "Бойківщина" в Самборі (НМА), збереглася, очевидно, також у котромусь із храмів Самбірського Підгір'я. Про неї див.: *Гелитович* 2000. С. 41; *Сигор* 2000. С. 157–159; *Helytovyč*. Fig. 2.

<sup>21</sup> Ікона належить приватній особі. У відповідному найзагальнішому контексті варто згадати, що 1571 р. не відзначений іншими джерелами львівський майстер Степан мав учня Луку "de Pothok ex Ungaria": ЦДДА України у Львові, ф. 9 (Львівський градський суд), оп. 1, спр. 42, с. 613. До наукового обігу впроваджено: *Bostel*. S. 157. Зрештою, це лише один із більшої кількості конкретних прикладів різномірної активності майстрів Молдови в тогочасному західноукраїнському регіоні. Їх перелік відкриває ще не так давно віднайдений "Прокопій русин, маляр з Мараморошу", що прийняв міське право у Львові 1495 р.: *Александрович* 1996а. С. 109, приміт. 66. Сучасний маляр Григорій Босикович 1532 р. виконав ікону святого Миколи з історією для Милецького монастиря на Волині (місцезнаходження невідоме). Найдокладніше про неї див.: *Пуцко* 1998а. С. 372–39. Тут автор подав іншу дату — 1532 (там само. С. 374). Її ж він навів і в новішій публікації: *Пуцко* 2006б. С. 5). Очевидно, лише через помилку нещодавно з'явилася дата "1534 рік": *Гелитович, Мельник*. С. 16. Ще 1614 р. серед жителів Степані на Рівненщині відновив маляр "Григорій волошин": *Александрович* 1998е. С. 52; *Александрович* 1999в. С. 368. Цей перелік повинен поповнити згаданий чинний упродовж перших десятиліть XVI ст. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемислі. Серед дослідників малярської культури Молдови перелічені факти українського походження залишаються невідомими. Короткий підсумок скромних матеріалів про персональний склад малярського середовища Молдови XV–XVI століть на­вела: *Cocój*. S. 50–51.



них рис стилю, дубровицька ікона, попри специфічний характер більшості її складових, вписується до головної лінії еволюції, заданої від початку XVI ст. При безперечній самобутності, наступний український зразок Покрову на тлі середньовічної мистецької культури однозначно відображає закономірності внутрішнього розвитку завершального етапу іконографії теми, є її яскравим і вимовним прикладом. Водночас, як переконує найновіше дослідження, він виявляє заповідь одного з найважливіших напрямів традиції уже наступної історичної епохи, реалізованої творчою практикою XVII ст.

Уперше дубровицьку ікону побіжно вказано щойно 1963 р.<sup>22</sup> Л. Міляєва згадала її у примітці (разом із "Покровом" церкви в Рихвалді) одним із доказів гаданого укорінення "в Галиччю" владіміро-суздальської іконографії<sup>23</sup>. Проте, як зазначалося, західноукраїнський матеріал насправді має небагато спільного із зів'язаною версією (а запропоноване дослідження "тамтешньої" ікони XIV ст. виявило зовсім інший рівень взаємозв'язку). До того ж, обидва "свідчення" гаданих "суздальських впливів" ще й надто різняться між собою аби сприймати їхнє вірогідне походження від можливого єдиного взірця. Сама по собі дубровицька ікона теж має небагато спільного із суздальською. Окрім теми й визначених нею найзагальніших елементів композиційного укладу, що стосуються насамперед Богородиці та ангелів, про спільність твердити не випадає взагалі. Використаний для "просуздальського" висновку об'єкт насправді не дає підстав для такого застосування.

Лише 1997 р. ікону врешті опубліковано й подано короткі відомості про неї за музейним інвентарем, у загальних рисах вказано її місце серед української пізньосередньовічної іконографії, відзначено належність до празникового ряду<sup>24</sup>. Наступна побіжна згадка при доробку "маляра Дмитрія" не дала нічого істотного<sup>25</sup>. М. Гелитович стисло відзначила ікону як складову частину ряду празників<sup>26</sup>, аналізуючи такі цикли з XVI ст. Водночас вона підкреслила унікальність самої теми на тлі збереженого їх репертуару, наголосивши, що через належність до спадщини майстра, званого під іменем Дмитрія, дубровицький образ — єдиний досить докладно датований зразок зі складу празникових рядів XVI ст.<sup>27</sup> Останнє твердження не може бути прийняте, оскільки аналогічну щодо докладності дату має щонайменше ще також празниковий цикл Успенської церкви в Наконечному, якому присвячена кандидатська дисертація авторки<sup>28</sup>. Не менш певно можуть бути віднесені до самого кінця століття пізніші ансамблі знаних потелицьких церков Зішестя Святого Духа та Свя-

<sup>22</sup> Логвин 1963. С. 160.

<sup>23</sup> Міляєва 1965. С. 253, примеч. 7.

<sup>24</sup> Александрович-Павличко, С. 49–52 (вказано на походження ікони з Дубровиці на Рівненщині; місцевість ідентифікував: Сидор 2000. С. 95). Через помилково прийняте волинське походження дубровицький образ інтерпретовано як

ще одне свідчення поширення активності малярів молдовського походження на волянському ґрунті: Александрович 1998с. С. 67, 68; Александрович 1999в. С. 368; Александрович 2001в. С. 20, приміт. 29.

<sup>25</sup> Павличко 1998. С. 71.

<sup>26</sup> Гелитович 1999. С. 56.

<sup>27</sup> Гелитович 2001а. С. 97.

<sup>28</sup> Гелитович 2001.

тої Трійці, повний збережений склад яких М. Гелитович не так давно опублікувала<sup>29</sup>. Очевидно, під зазначеним оглядом до них є підстави додати також знані тепер празники церкви Успіння Богородиці в Перемишлі анонімного перемишльського Майстра циклу великих празників. Важливим штрихом до вивчення дубровицького образу стало й відзначення мотиву ангелів з полотнищем як продовження традиції найдавнішого західноукраїнського "Покрову", що уміщувало цю своєрідну пам'ятку до широкого контексту еволюції теми на західноукраїнському ґрунті.

У каталозі ікон "майстра Дмитрія" до "Покрову" звернувся О. Сидор<sup>30</sup>, який насамперед, як зазначалося, встановив справжнє походження. Короткий опис підкреслив поділ композиції на два реєстри, відзначив, зокрема, внизу "групи (апостолів) чоловіків різного віку", вказав, що позаду зображені "духовні в священничих (sic!) ризах"<sup>31</sup>. Певну увагу приділено також проблемам іконографії. Проте автор не аналізував реалізованої схеми, обмежившись переказом загально-вживаних відомостей, нерідко також безпідставних та застарілих (версія Н. Кондакова щодо київських церков Покрову ще XII ст.)<sup>32</sup>. Очевидним перебільшенням є твердження про численні українські ікони на цю тему починаючи уже нібито від XVI ст.<sup>33</sup>, оскільки таких вказано лише... три. З огляду на авторство "маляра Дмитрія", дубровицький "Покров" віднесено до 1560-х років. Через помилково подане волинське походження його побіжно згадав В. Луць<sup>34</sup>. Далі стисло вказано на родовід однієї з унікальних деталей — святителів, запозичених від іконографії Успіння Богородиці<sup>35</sup>. Без коментарів ікону віднотовано в переліку українських середньовічних зразків теми<sup>36</sup>. М. Гелитович знову потрактувала її як належну до циклу великих празників<sup>37</sup>. Наведений опис під очевидним впливом О. Сидора ствердив: "Складається враження, що обабіч Романа Сладкопівця, який стоїть у центрі на амвоні, зображено дванадцять апостолів — по шість з кожного боку, за ними стоять по два святителі, на першому плані справа — Андрій Юродивий"<sup>38</sup>. Р. Косів сприйняла трактування Богородиці варіантом річицького зразка. При цьому вона спиралася насамперед на вміщення над Нею ангелів з тканиною, хоча, правду кажучи, їх вирішено далеко не за однією схемою, аби не сказати, що вони взагалі не пропонують нічого спільного щодо конкретної інтерпретації, так само, як показову відмінність має трактування Богородиці. Інших істотних особливостей, які не підтримують запропонованої версії, авторка не використала. Вона наголосила на давнішій традиційній іконографічній схемі, так само не вдаючись до подробиць. Проте, як уже зазначалося, цей погляд теж неприйнятний. Із деталей відзначено також реально потрактовану хмару під ногами Марії замість ранішого омфалію (?) — тут віднайдено західноєвропейські впливи (?)<sup>39</sup>, проте

<sup>29</sup> Гелитович 1998. С. 327–348; Гелитович 2004. С. 318–348.

<sup>30</sup> Сидор 2000. С. 89, 95, 149–152.

<sup>31</sup> Там само. С. 149.

<sup>32</sup> Там само. Пор.: Александрович

<sup>33</sup> Сидор 2000. С. 150.

<sup>34</sup> Луць 2000. С. 71; *Luc*. S. 754.

<sup>35</sup> Александрович 2001в. С. 20, приміт. 29.

<sup>36</sup> Александрович 2003г. С. 8.

<sup>37</sup> Гелитович 2003. С. 39, 40.

<sup>38</sup> Там само. С. 40.

<sup>39</sup> Косів. С. 47.

міркувань щодо їхнього характеру та можливої природи не запропоновано. М. Гелитович коротко описала композицію як складову частину празникового ряду при огляді ікон "Дмитрія", відзначивши, зокрема, групи фігур й окремо — святого Андрія Юродивого<sup>40</sup>. В. Пуцко також побіжно згадав дубровицький "Покров" перелічуючи волинські пам'ятки XVI ст., підкресливши "зображення Богородиці Ассунти (?)"<sup>41</sup>. Водночас Л. Скоп твердив про ікону "серед XVI ст. майстра Дмитрія з Угірче (sic!)"<sup>42</sup>, тут же вказавши на другу половину століття у підписі під ілюстрацією<sup>43</sup>. Вслід за О. Сидором він відзначив також незвичне вміщення "на нижньому ярусі" "апостолів та святих" <sup>44</sup>.

Оскільки дубровицький приклад впроваджено до наукового обігу пізно, на тлі актуального стану опрацювання теми його бібліографія закономірно включає лише декілька позицій і назагал поверхово звертається до цього рідкісного зразка, так мало подібного на попередників. Аналіз літератури переконує, що автори нечисленних публікацій навіть у тих випадках, коли окремі аспекти розглядалися ніби докладніше, залучали композицію до викладу суто принагідно, без спроб докладнішого історичного та мистецького аналізу. При такому підході, звичайно, не могло йтися про належне відкриття та осмислення своєрідних особливостей, зіставлених із ранішими прикладами теми, та унікальних елементів іконографії на тлі як української середньовічної спадщини, так і доробку місцевих шкіл російського малярства. Це стосується навіть Р. Косів, яка пробувала пояснити окремі прикмети реалізованої схеми, не завжди узгоджуючи свої пропозиції з іконографічною традицією, зокрема, бездоказово приписавши дубровицькій репліці (зрештою, як відзначалося, — не лише їй) "західні" впливи. Насправді їх у контексті виведеного шляху еволюції ідеї не тільки за часів Середньовіччя, але й на початку Нової доби бути не могло. Тогочасне українське малярство не позбавлене контактів із Заходом<sup>45</sup>, поки сприйнятих, правду кажучи, досить поверхово. Проте українська середньовічна традиція Покрову не зберегла слідів відповідних стосунків, тому вочевидь функціонувала поза західною орієнтацією<sup>46</sup>. Як — на чому варто наголосити окремо — не вловлено жодного віднесення до такого досвіду й серед знаного дотепер доробку "Дмитрія". Дубровицька ікона не обділена унікальними особливостями, проте досі вони уникали уваги, тому не те що про інтерпретацію, а навіть логічно оправдані підходи до такої говорити поки не доводиться. Внаслідок цього не лише своєрідне, але й підкреслено окреме місце дубровицького "По-

<sup>40</sup> *Helitovyc*. P. 102 – 103. Fig. 11.

<sup>41</sup> *Пуцко* 2004. С. 52.

<sup>42</sup> *Скоп* 2004. С. 191.

<sup>43</sup> Там само. С. 190. Іл. 23.

<sup>44</sup> Там само. С. 192.

<sup>45</sup> *Aleksandrovicz* 1996b. С. 99 – 109; *Aleksandrovicz* 2000. S. 56 – 83; *Aleksandrovicz* 2001e. С. 5 – 51. Найновіший досвід осмислення спадщини українського середньовічного ма-

лярства переконує, що окрім уже виявлених очевидних слідів пов'язань у ній є ще й інші, дотепер не вловлені свідчення активніших європейських зв'язків.

<sup>46</sup> Тому версію Р. Косів про "західні впливи" доводиться трактувати в контексті зарисованої останнім часом тенденції до їх перебільшення, цілком своєрідно забарвленої в огляді західно-українських ікон з-перед початку XVII ст.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*.

крову" у практиці майстрів українського Середньовіччя залишилося не тільки не розкритим, а й усе ще не побаченим.

Вивчення дубровицької репліки на тлі української іконографії підводить до висновку, що, всупереч одностайним дотеперішнім "традиційногенеалогічним" поглядам, реалізована схема не відтворює ані котрогось із давніших варіантів, ні, виявляється, — навіть найновішого укладу композиції київського родоводу другої половини XV ст. Отож, її реальний стосунок до традиції досить віддалений і не заснований на прямому продовженні попередніх пропозицій. Єдиний ближчий аналог до неї пропонує наступна збережена на західноукраїнському ґрунті не зафіксованого походження ікона давніх збірок самбірського музею "Бойківщина". Обидві вони не виказують тісніших пов'язань поза місцевим малярством, тому їх нібито не випадало трактувати як окреме самостійне явище багатовікового процесу еволюції теми. Радше йдеться про притаманне зазначеному культурно-історичному колу спрощення та пристосування здобутків професійного середовища, властиве пізній мистецькій культурі менших осередків перемисьького родоводу після занепаду від середини століття визначального для них принаймні від XIV ст. історичного центру<sup>47</sup>. Ці майстри, природно, не сягали до давніших зразків, а, як звично в їхньому колі, користали з найближчих, новіших. Тому твердження щодо продовження давніх традицій доводиться визнати помилковими принципово, позаяк вони не лише суперечать реаліям самого образу. Такий погляд водночас нехтує найзагальнішими визначальними закономірностями функціонування регіональних осередків. Правда, зазначеним стосунком дубровицька ікона наділена лише щодо попередньої традиції — з новою малярською системою XVII ст. вона виявилася пов'язаною якнайбезпосередніше та якнайтісніше.

Послідовне цілеспрямоване вивчення переконує, що, відповідно до введеної із зіставлення поодиноких пам'яток загальної тенденції, звичиними для сюжету рисами в композиції наділені лише окремі деталі — очевидна "меншість" самої структури. До них належать центральна постать Богородиці, ангели з покровом над Нею, святий Андрій Юродивий. Завдяки цим елементам з-поміж визначальних для іконографії сюжет набув однозначно впізнаваних рис. Проте водночас поряд із ними присутні вимовні особливості, аналіз сукупності яких приводить до несподіваного, хоча й переконливого, обґрунтованого висновку. Він полягає у тому, що приступаючи до виконання, автор не лише мало орієнтувався на давніші зразки, але й взагалі не був прив'язаний до якогось конкретного взірця, успадкованого від ранішого етапу розроблення теми. Саме тому запропонована версія істотними моментами немало відходить

<sup>47</sup> Проблематику еволюції перемисьької школи українського середньовічного малярства вперше коротко порушено: Александрович 1996г. С. 38–52. Пор.: Александрович 2001д.

С. 286–292, 429–435, 660–662. Пор.: Александрович 2004. С. 261–291. Про наростання значення регіональних осередків див.: Александрович 1999. С. 73–89; Александрович 2000а. С. 154–169; Александрович 2001д. С. 662.

не тільки від практики попередніх століть. Вона виявляється не менше віддаленою навіть від найновішого київського досвіду другої половини XV ст., так яскраво відображеного стійким комплексом визначальних ознак усіх трьох розглянутих найближчих пам'яток. Цей висновок стосується самої композиції загалом та поодиноких її складових разом із найважливішими визначальними. Хоча, як побачимо, при цьому цитуються окремі давніші мотиви, втім навіть з-поміж найстарших. Ікона виявляється не лише продовженням, але й органічно розвиває одну з тенденцій нової київської пізньосередньовічної іконографії.

Погляд стосовно відображення давніх елементів ілюструє найперше трактування Богородиці. Як зазначалося, окрім одинокого щодо цього найранішого прикладу, на українському ґрунті реалізовано два варіанти: образ Заступниці версії старокиївської "Богородиці Пирогощої", або ж Оранти. Останній відомий за річицькою реплікою та трушевицьким клеймом. Аналізована пам'ятка пропонує якщо не одинокий в іпаподок зображення Марії на повний зріст із руками, розкритими перед грудьми, то принаймні найраніший і єдиний із середньовічної доби. Аналогічне трактування рук зберегли ще згадані сучасні композиції Собору Богородиці — з церков Собору Богородиці в Лихохорі та Дудинцях. Проте найчастіше цю версію укладу рук стосовано в "Страшних судах" у сцені раю<sup>48</sup>. Зазначене положення виводиться від візантійської спадщини, де серед класичних цитувань — мозаїка в апсиді церкви Богородиці та святого Доната на острові Мурано (Ве-



Богородиця. Фрагмент "Покрову".

<sup>48</sup> Із нечисленних опублікованих приклади дають ікони середини XVI ст. з давньої збірки монастиря Василян у Жовкві (НМА, фрагмент репродуковано: *Сигор* 2001. С. 90) та кінця століття з церкви святого Миколи у Малій Горожанці (ЛГМ, репродукований: *Свенціцька, Откович*. № 23).

неція)<sup>49</sup>. Як і в трушевицькому клеймі, Марія також стоїть на подібно трактованій невеликій хмарі. Її зображено перед білим зі скромним, орнаментованим темними лініями полотнищем, яке два ангели теж своєрідною аркою тримають обіруч над Нею. Недоступність оригіналу не дає змоги докладніше розглянути цей елемент. Світлий, він несподівано пригадує "омофор" рихвалдської ікони. Фігури ангелів "у польоті" з характерним рисунком піднятих догори ніг виводяться від



Ангел. Фрагмент "Покрову".

звичної для тогочасної мистецької практики іконографії Вознесіння. Найближчим прикладом з епохи є неопублікована храмова ікона з церкви в Ясіні (місцезнаходження не відоме). Рисунок тканини нагадує аналогічний мотив найдавнішого західноукраїнського "Покрову". За відзначеними композиційними підходами безпосереднього відкликання до давніх взірців дошукуватися, звичайно, не випадає. Джерелом мали бути пам'ятки новішого походження з-поміж поширених на час створення дубровицького образу в середовищі, де працював, чи з яким контактував автор. Для нього самого це звернення сприймається несподіваним, бо, не дивлячись на зарисовану в такий спосіб можливість продовження іконографічного досвіду, до якого відсилає й відтворення тканини, склад та окремі особливості трактування персонажів "земної" зони ніби видають відкликання насамперед до джерел з-поза головної лінії розроблення теми (див. далі). Оскільки вирішення полотнища вказує на очевидний контакт з іконографією ікони київського музею, це дає ще один доказ побутування схеми з ангелами зазначеного зразка в мистецькій практиці XVI ст. Немає підстав припускати обізнаність анонімного маляра безпосередньо з давнім оригіналом чи його прототипом. Запозичення доводить, що доробок майстрів перемишльського кола XVI ст. мусив поширювати недоступні вже нині проміжні ланки, насамперед періоду, що безпосередньо випереджував діяльність анонімного дубровицького митця. Їх, зрештою, стверджують немало наведених прикладів відкликання до відповідного мотиву ще й навіть із XVII ст.

Фігури позему традиційно розділено на дві групи, об'єднані постаттю святого Романа Сладкопівця. Диякон постає на низькому

прямокутному підніжжі юнаком у довгому червоному<sup>50</sup> стихарі на тлі високого вузького амвону, завершеного аркою й перетвореного на плоску кулісу для намальованої перед ним стрункої постаті. Він зображений сам, без супроводжуючих осіб. Таким же підкреслено "одиноким" його звичайно трактувала мистецька практика XVII ст., тому видається досить правдоподібним, що тут зафіксовано розроблений, як можна здогадуватися на підставі аналізованого прикладу, щойно, мабуть, не пізніше середини XVI ст. підхід, утверджений загальноприйнятою нормою за умов наступного століття. Аналіз фігур позему диктує необхідність врахування такої імовірності, оскільки їх послідовно розвинула мистецька практика наступного століття.

Унікальним і винятковим є також трактування персонажів обабіч святого Романа на звичних місцях свідків чи співучасників молитовного звернення. Всупереч усім відзначеним досі варіантам вирішення цієї частини композиції, тут подано дві симетричних групи чоловіків різного віку, які не знаходять обґрунтування серед літературних джерел теми, тому, очевидно, мають інший родовід. За ликами вони нагадують апостолів з ікон, об'єднаних навколо імені Дмитрія. О. Сидор, як зазначалося, так і вказав групу "(апостолів) чоловіків різного віку"<sup>51</sup>. Про апостолів з його подачі, нагадаємо, писав також Л. Скоп. Як зазначалося, аналогічне "враження" мала й М. Гелитович. Проте така інтерпретація неприйнятна. Вагання О. Сидора між апостолами та "чоловіками" вельми показове, оскільки – виявляється – ініціатор окреслення та його послідовники не схильні були добачати різниці між історичними портретами апостолів та... головами абстрактних "чоловіків". Звичайно, це ще один приклад довгого ряду "недобачувань", "несприйнять" та "недопрацювань", які супроводять усю літературу Покрову.

Докладніший аналіз переконує, що для ототожнення цих постатей з апостолами відсутні будь-які підстави. Насамперед, серед них немає персонажів, яких можна б ідентифікувати з верховними апостолами Петром і Павлом – логічно саме вони повинні б очолити обидві групи співучасників молитовного звернення. Натомість



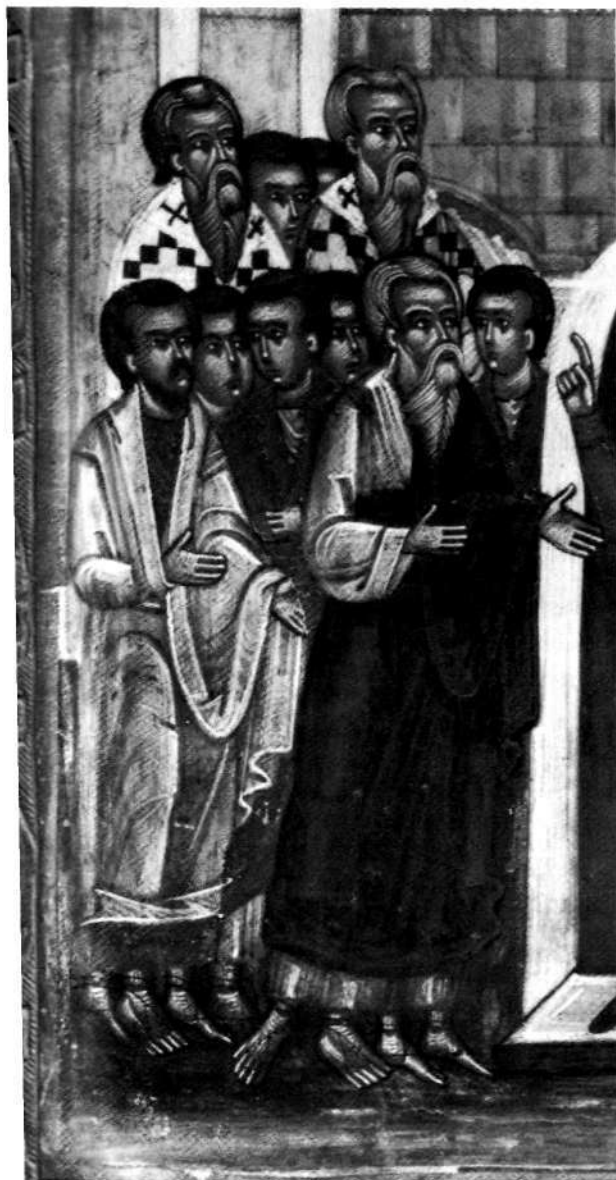
Ангел. Фрагмент "Покрову".

<sup>50</sup> За свідченням О. Сидора: *Сигор* 2000. С. 149. Наскільки відомо, червоний колір стихаря в середньовічній іконографії більше не трап-

ляється. Проте в XVII ст. він набув популярності, що, зокрема, доводять згадані львівські та пізніші ікони з церков у Долині та Солові.

<sup>51</sup> *Сигор* 2000. С. 149.

ліва пропонує перевагу молодих чоловіків, є вони і в правій; їх кількість не відповідає загальновідомим зіставленням та портретним образам найближчих учнів Христа. Зрештою, вміщення лику апостолів на землі на звичному місці історичних свідків об'явлення та ще й із залученням мовби до їхнього середовища святого Андрія Юродивого було б безпрецедентним. Така можливість суперечить стійкій мистецькій традиції історичного влахернського видіння та загально-



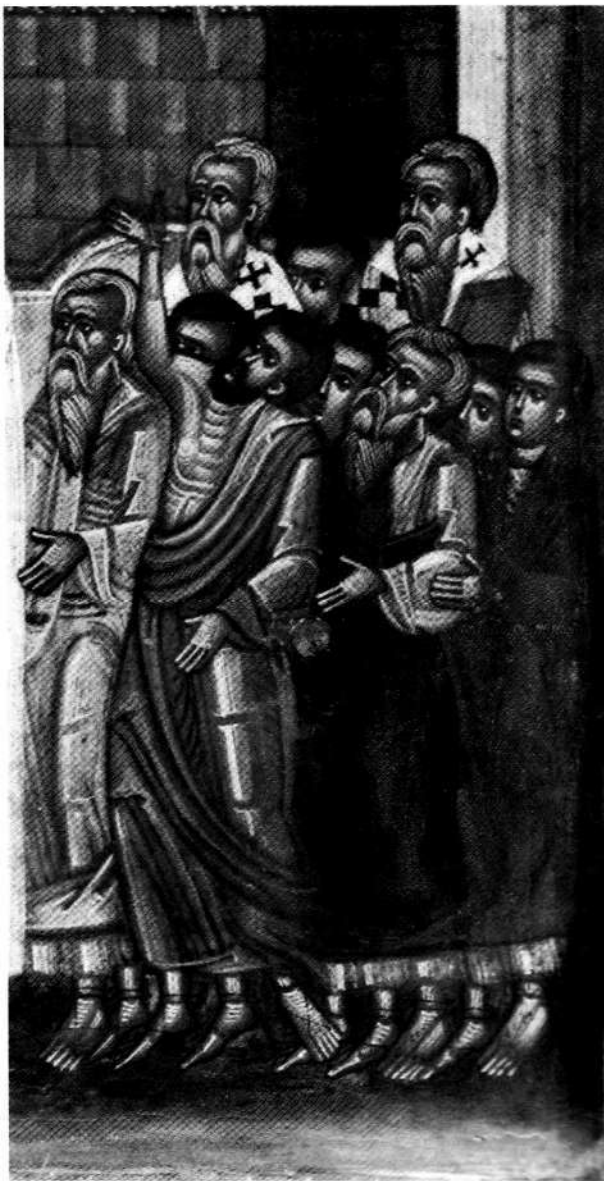
ноприйнятому, починаючи від протографу "новгородського" зразка, канонів трактування апостолів, а навіть — іконографії Покрову загалом. Зовсім не зрозуміло так само чому апостоли мали з'явитися поза своїм власним історичним контекстом, тому немає ніяких підстав вбачити тут саме їх.

Запропоновану можливість зі свого боку категорично заперечує й зіставлення зображених чоловіків із трьома серіями апостолів у спадщині анонімного митця — неповному ряді з "Моління" та двох намісних "Спасах з апостолами" з церков Долини на Івано-Франківщині (усі — НМА)<sup>52</sup>. Так із правої сторони "Моління" своєрідними рисами вирізняється підкреслено "грецький" лик євангеліста Марка, якого марно шукати в аналізованій іконі. Індивідуальні характеристики відтворених у ній персонажів досить шаблонні й варіюють образи сивого довгобородого старця, чорнобородого чоловіка середніх літ (святий Андрій Юродивий і крайня постать ліворуч) та юнака. Поміж ними виразніше відтворено насамперед святого Андрія Юродивого. Проте, всупереч одностайній нормі, тут це не старець, а темноволосий чоловік середніх літ. Не має аналога також його одяг — такий самий, як і в решти присутніх,



плащ, хоча він ніби вписується між звичними від XIV ст. підходами до трактування вбрання святого. З-поміж чоловіків юродивого виділяють лише індивідуальний жест звернутої до Богородиці руки та знана, як зазначалося, від XV ст. відкрита права сторона грудей: ідентифікація заснована власне на цих двох прикметних деталях.

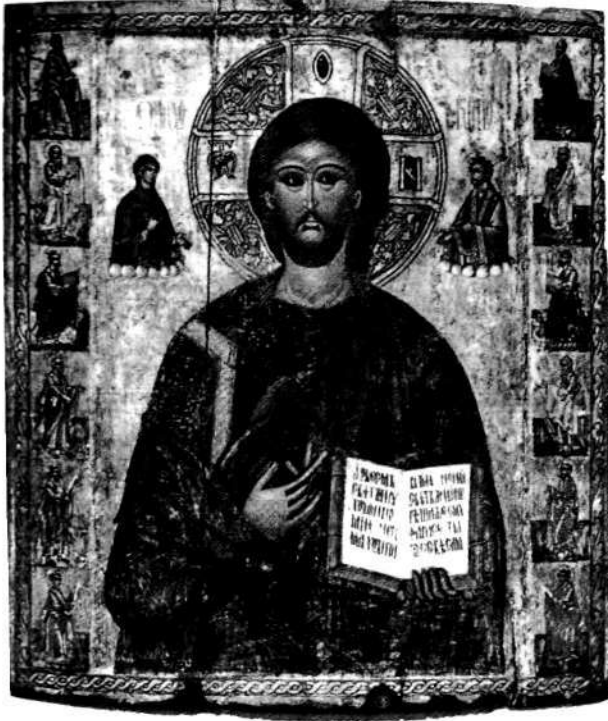
Очевидно, так само всупереч усім досі нотованим зразкам, його не супроводжує Єпіфаній. За історичного супутника святого зі зрозумілих міркувань не доводиться приймати найближчого до нього сивобородого сусіда. Трактування Єпіфанія старцем знане щойно від кінця XVII ст. коли його, як уже йшлося, поза історичним контекстом об'явлення стали зображати патріархом. Проте зазначена постать не дає жодних підстав добачати ранній приклад цього підходу. Зрештою, таку можливість категорично заперечує одяг, ніяк не вирізняючись серед вбрання інших персонажів. Так само не слід вбачати Єпіфанія і в нічим не виділеному, не узалежненому від Андрія молодикові біля самого краю. Він, звичайно, не може не нагадати третю постать групи святого Андрія Юродивого найдавнішого західноукраїнського "Покрову". Чи не варто відзначити вразливість анонімного автора на склад ще й цієї частини його композиції? Отже, всупереч життю та стійкій образотворчій практиці, перед нами — трактування святого Андрія Юродивого самотнім серед інших "свідків". Ще тільки у згаданій не зафіксованого походження іконі XVII ст. з Історичного музею в Сяноку він теж зображений сам, але вилученим з оточення і виділеним позаду над присутніми. Єпіфаній відсутній і в зазначеній перемальованій волинській іконі з каплиці в Застав'ї. Тут Андрій виразно звер-



Святий Андрій Юродивий, чоловіки та святителі. Фрагмент "Покрову".

нутий до свого історичного супутника, проте запис XVIII ст. нічим його не виявляє. Одиноким Андрія нерідко подають також окремі пізні, здебільшого XVIII ст., ікони провінційних майстрів із циклів великих празників, проте тут такий підхід визначали невеликі розміри, які обмежували склад присутніх.

Ліворуч так само немає звичних персонажів, а теж лише конкретно не окреслені чоловіки. Втім, окрім зовсім нетрадиційно по-



"Спас з апостолами". З церкви у Долині.

трактованого святого Андрія Юродивого, передній план подає виняткове вирішення самого складу. Воно ніби не має нічого спільного зі стійкою вимовою стосованих досі схем. Лише річицька ікона виділяє групи жінок й найвелелюднішу — чоловіків. Це єдиний прецедент подібного наголошення теми "чоловіків". Як побачимо, саме він і зафіксував вихідний пункт еволюції. Проте дубровицька пропозиція, безперечно, надала йому виняткового розвитку, відсунувши усі звичні для попереднього періоду елементи, окрім найважливіших для актуального контексту Богородиці (з ангелами) та святого Романа Сладкопівця.

Однак відзначеною особливістю наділені не лише першопланові персонажі. Серед свідків зображено також не знаних із раніших композицій чотирьох святителів, погруддя яких симетрично подано при тлі над обома "кулісами" постатей пе-

реднього плану, крайній справа намальований із закритою книгою. Для О. Сидора це, що вже зазначалося, — "духовні в священничих ризах"<sup>53</sup>. Проте їхній хрещатий одяг та омофори вказують не просто "духовних", а архисреїв. Релігійна мистецька практика послідовно розрізняла ступені посвячення, що на українському ґрунті засвідчують ще історичні сцени протографу згаданої найдавнішої перемишльської ікони святого Миколи з історією та її численних пізніших реплік. Иконографія Покрову, як уже йшлося, зафіксувала мотив трьох святителів біля престолу "новгородської" редакції, знаний також за київською гравюрою 1629 р., та трьох святителів попереду лівої групи постатей унікальної щодо цього річицької ікони. Проте

дубровицька версія не нав'язує до обох ніби можливих тут історичних прецедентів, так само нічим не нагадуючи й святителя найдавнішого західноукраїнського "Покрову", вочевидь відкликаючись до інших джерел. Аналогічне вирішення постатей архиєреїв знає лише один сюжет східнохристиянського малярства – Успіння Богородиці<sup>54</sup>. Звідси не може бути вагань щодо саме такого їх родоводу. Походження виявлено настільки вимовно, послідовно й переконливо, що вказане конкретне джерело описаного унікального для іконографії мотиву не викликає сумнівів. Він зберіг ще один яскравий приклад запозичень із кола богородичних сюжетів. Необхідно також наголосити, що таке вміщення святителів не одиноким: ним позначена також наступна не зафіксованого походження ікона кінця XVI ст. давніх збірок самбірського музею "Бойківщина". Виявляється, вдавалося до них й нове українське малярство XVII ст. – це доводить згадана ікона з церкви у Волі Кривецькій.

Схема "з чоловіками" для покровської традиції, безперечно, – явище нове й самобутнє. Дальший розвиток таких своєрідних тенденцій пропонує доробок майстрів XVII ст., що на перший погляд відтворює звичний уклад. Проте водночас до нього внесено істотні корективи, які вдається витлумачити через контекст продовження версії дубровицького зразка. До цього наряду належать, зокрема, згадані ікони одного з майстрів львівської П'ятницької церкви з околиць Львова та церкви Іоана Предтечі в Черемошні. Сюди ж за своєрідним складом фігур по-зему варто долучити й знаний "Покров" із церкви в Медвежій. Найпізніший приклад такого підходу зберегла неопублікована волинська ікона XVIII ст. церкви в Секуні.

Наголошені особливості неспростовно доводять, що анонімний автор мало користувався давнішими зразками, хоча його обі-



Горошкович О. "Успіння Богородиці".

знаність із ними сумніву не підлягає. Доказами звернення є розрізнені мотиви — полотнище в руках ангелів, постаті святого Андрія Юродивого, святого Романа Сладкопівця. Водночас трактування "землі" доводить, що творець схеми взагалі не мав перед собою звичного історичного взірця й відходив винятково від новіших устремлінь. Відзначений у річицькій іконі зародковий характер версії провадить до висновку, що вона могла постати тільки за умов XVI ст. породженням релігійної ситуації завершальної стадії українського Середньовіччя. Реалізоване докорінне переосмислення класичних засад давнішого укладу стало одним зі скромних, проте показових виявів цього історичного явища.

Пошуки теологічних та іконографічних підстав такого вирішення привели до переконання, що реалізована схема також заснована на Акафісті — конкретній вимові однієї з його частин. Вона ілюструє ікос "Стіна еси вірним", подаючи наступний після річицької ікони приклад буквального відтворення конкретного літературного тексту. Отже, й на цьому рівні між ними так само виявляється якнайтісніша взаємозалежність, що зі свого боку стверджує своєрідне продовження київської традиції другої половини XV ст., розвиток заданого нею спрямування.

Запропонований висновок обґрунтовує система доказів, вихідним моментом якої є власне розроблення засад нової київської іконографії. Розглянута група ікони річицької церкви донесла найраніший приклад цієї схеми на її початковій стадії. Уже зазначалося, що відкликання до того ж взірця зберегла й новіша суздальська репліка. Порівняно з їхньою пропозицією аналізована версія, природно, немало розбудована. Коли для попередниць мотив чоловіків — лише один із елементів багатопланового фігурного укладу, то тут його опрацьовано як другий — поряд з об'єктивно домінуючою темою Богородиці — смисловий ряд. Він повністю витіснив усі історичні складові раніших зразків окрім постаті святого Андрія Юродивого.

Аргументи на користь того, що проілюстровано саме десятий ікос Акафісту, дає уже нова мистецька спадщина XVII ст. Силою переконання серед них виділяється насамперед доробок майстрів книжкової гравюри, де аналогічні ілюстрації виступають від Акафістів друкарні Києво-Печерського монастиря 1663 р.<sup>55</sup> Цю ж схему стосує також образотворча версія одинадцятого ікосу "Світлопромінний світильник"<sup>56</sup>. Втім, ілюстрація такого ж укладу прикрасила вже київську Тріодь пісню 1627 р.<sup>57</sup> Вони дають підстави включити до контексту еволюції відповідного напрямку іконографії якщо не більшість, то принаймні основну частину українських пам'яток, посталих упродовж XVII ст.

Перегляд української іконографії Покрову XVII ст. переконує, що вона розвинулася на продовження тенденцій, перший докладніше розроблений самостійний приклад яких зберегла саме дубровицька ікона. Наскільки б несподіваним не видавався такий

378 <sup>55</sup> Акафісти 1663. Арк. 110 зв. (Заласко, Ісаявич 1981. № 411).

<sup>56</sup> Там само. Арк. 111 зв.  
<sup>57</sup> Тріодь пісна. С. 211, 678 (Заласко, Ісаявич 1981. № 160).

висновок на тлі дотеперішніх уявлень як про доробок майстрів другої половини XVI ст., так і відображення їхніх досягнень напрацюваннями наступного століття, він все ж відтворює реальну картину історичного процесу та взаємозв'язків двох послідовних етапів опрацювання теми. Нібито скромна — видавалося — ікона піддівівського сільського храму виявляється причетною до головної лінії розроблення Покрову в українській мистецькій практиці XVI—XVII століть. Це, безперечно, підносить її значення, накреслює зовсім нові, порівняно з дотеперішніми уявленнями, позиції митця серед майстрів другої половини XVI ст.

Проте найголовніший висновок проведеного дослідження полягає у розпрацюванні упродовж XVII ст. головних тенденцій того напрямку розвитку, що на основі київського досвіду другої половини XV ст. утвердився у практиці XVI ст. як його органічне продовження за умов завершальної стадії еволюції середньовічного релігійного малярства. Його важливість визначається тим, що зіставлення поодиноких прикладів XVI ст. зі значно чисельнішими наступної епохи викликало насамперед враження перерваного процесу — настільки різними й далекими видавалися доступні нині зразки при побіжному огляді. Проте звернення до основ самої традиції переконує, що насправді

між ними існує якнайглибша взаємозалежність. Як і на попередніх етапах розвитку іконографії, вона заснована не на буквальному відтворенні раніших схем ("новгородський" принцип). Українські митці пропонували їх звичне для національної культури докорінне переосмислення, внаслідок якого поставали версії, іноді, спершу може видатися, ніби зовсім далекі від вихідних першовзірців, нічим не подібні до них.

При настільки своєрідному складі фігур дубровицького "Покрову" не менш унікальними є застосовані так само виняткові щодо попередніх зразків елементи архітектури. Їх основу творять

дві вміщені одна над одною стіни. Ближча з них розграфлена на прямокутники на зразок аналогічної деталі

храмового "Різдва Богородиці" того ж митця з церкви в



Гравюра "Стіна еси вірним". 1663.

Долині (НМА)<sup>58</sup>. Сцену обрамляють дві "вежі", близькі до звичного репертуару стосованих форм архітектури, хоча конкретних аналогів вказати можна небагато. Одним із них може бути не зафіксованого походження згадане перемишльське "Введення" з празників першої половини XVI ст. Тут до конструкції на зразок аналогічної зі сцени циклу трушевицької ікони вміщено юну Богородицю, до якої злітає ангел. Перегляд іконографії доводить, що залучений мотив вежі належить до сталих для цього сюжету. Висновок підтверджує, зокрема, нічим безпосередньо не пов'язана зі згаданою перемишльською пізніша ікона самбірської школи з церкви Успіння Богородиці в Наконечному (НМА)<sup>59</sup>. Тому разом із відзначеними запозиченнями з іконографії Успіння цей мотив дає ще один конкретний приклад ширшого використання зі звичного репертуару богородичного кола.

Варто також замислитися над первісним призначенням дубровицького "Покрову". М. Гелитович висловила за його належність циклові великих празників, підкресливши, однак, що для XVI ст. така можливість мала би бути унікальним винятком. Крім неї, про входження теми до сюжетів великих празників писала також Р. Гжондзеля, правда, на підставі практики щойно XVII ст. Однак такий погляд, як уже йшлося, нічим не підтверджений, позаяк явище насправді масово фіксується лише від кінця зазначеного століття<sup>60</sup>. Необхідно так само нагадати, що українське релігійне мистецтво, природно, успадкувало усталений склад празників, тому його розширення не могло стати виразнішою тенденцією на тлі збереження іконографічного канону за умов не лише Середньовіччя, але й наступного періоду. Появу упродовж другої половини XVI ст. нових тем празникового ряду, яку відзначила М. Гелитович, мабуть, не в останню чергу, визначало те, що з утвердженням саме тоді апостольського варіанту "Моління" й поширенням поряд зі звичним Триморфоном окремих ікон Богородиці та Іоана Предтечі обабіч центрального зображення Спаси число сюжетів ряду зросло до чотирнадцяти. З наконечненської церкви М. Гелитович подала навіть п'ятнадцять<sup>61</sup>. "Воздвиження Хреста" (НМА)<sup>62</sup> із цього комплексу вказує на можливість звернення й до найважливіших свят з-поза головних дванадцяти богородичних та христологічних. З огляду на істотне місце теми Покрову та її іконографії в українській церковній культурі, вона загалом мала шанси потрапити до таких сюжетів, що підтверджує пізній практика провінційного середовища. Таку вірогідність для конкретного дубровицького випадку здатне підказати й посвячення храму. Проте чи це справді елемент ряду празників?

<sup>58</sup> Сигор 2000. С. 124–127; *Helitovych*. Fig. 8. Кольорову репродукцію див.: Словник. С. 64.

<sup>59</sup> *Свенціцький-Святицький*. Табл. 86, № 127.

<sup>60</sup> Першим опублікованим зразком цього ряду стала ікона із приватної збірки в Кракові: *Клик* 2004. II. 2. Проте

серед зовсім не опрацьованого доробку майстрів XVIII ст. – спадкоємців перемишльської школи таких є чимало. Тепер до наукового обігу впроваджено й приклади зі збірки Національного музею у Львові, які вказують на існування цієї тенденції уже перед початком століття: *Лавачко* 2005. С. 46–48.

<sup>61</sup> *Гелитович*. 2001a. С. 95.

<sup>62</sup> Там само.

Питання постає не лише з огляду на унікальність самої можливості для так раннього часу. Через призвичаєння бачити ікони насамперед в комплексі багаторядної переддівтарної огорожі досі здебільшого мало враховувалося існування й окремих образів індивідуального поклоніння та очевидне наростання їхнього значення упродовж XVI ст. На них наголошують, зокрема, дві згадані ікони рихвалдської церкви. Нечисленні описи тогочасних храмів також акцентують об'єкти поза ансамблями. Вони засвідчують неусталеність самого укладу не лише для XVI, але й наступного століття, виводячи проблему поза канонізовану "зразкову" багаторядну конструкцію<sup>63</sup>. Нічого не додає для розмови про поширення теми серед празників й мистецька спадщина першої половини XVII ст. Про такий цикл дубровицької церкви XVI ст. відомостей немає, інші ікони, які надійшли з неї до музейної збірки, належать до пізнішого часу. Не зберегла матеріалів для з'ясування проблеми й досить докладна візитація 1765 р.<sup>64</sup>

При розгляді первісного призначення аргументом, видається, не можуть слугувати також стосовно невеличких виміри. Для тогочасної мистецької практики вони не були рідкістю й найбільший за розмірами ряд празників першої половини XVI ст. з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві (НМА)<sup>65</sup> сягає дев'яноста сантиметрів. Однак вірогідність того, що дубровицька ікона належала саме до такого циклу, нині довести не вдається. Ніщо не заперечує її виконання як окремого приватного дару без конкретного зв'язку з невідомим комплексом ікон підльвівської церкви — особливо з огляду на посвячення самого храму. Посередньо таку імовірність підтверджують й два близьких за розмірами рихвалдських "Покрови".

Окрема проблема постає при зверненні до питання про можливе авторство. Воно зарисовується вже через аналіз особливостей іконографії, яка несподівано мало нагадує загальновідомі схеми. Окрім постатей святого Романа Сладкопівця та оригінально — на тлі усіх знаних дотепер раніших пропозицій — потрактованого святого Андрія Юродивого, одинокою "традиційною" складовою укладу є притаманний, наскільки досі відомо, лише мистецькій культурі перемишльського кола характерний рисунок тканини в руках ан-

<sup>63</sup> Найновіший такий приклад подає опис Вознесенської церкви в маєтку князя Романа Сангушка Голитини на Волині (1571), який відзначає десять образів у приділі святого Михаїла, п'ять — Покрову й дванадцять — "у святого Вознесіння", не подаючи переліку: *Кравченко*. С. 411. Це свідчення переконливо показує, що звичного багаторядного ансамблю у храмі не було. Докладніші відомості зберіг опис Михайлівської церкви Степанського монастиря на Рівненщині 1627 р., фіксуючи традиційну багаторядну огорожу з ікон, хоча, правда, зі своєрідними особливостями, а в приділі святого Георгія — лише поодинокі елементи

такого цілісного ансамблю, втім із окремими унікальними сюжетами. Див.: *Атаманенко*. С. 66, 67; *Александрович* 2006а. С. 441—445. На Волині, як свідчить аналіз складу збережених пам'яток та писемних джерел, класичний розвинутий багаторядний варіант ансамблю переддівтарної огорожі, назагал, трапляється не так уже й часто: *Александрович* 2000. С. 26—34. З території Львівської та Перемишльської єпархій таких ранніх свідчень не відомовано, проте можна не сумніватися, що волинські джерела зберегли конкретне повідомлення про ширшу тенденцію, притаманну релігійній мистецькій культурі всіх українських земель.

<sup>64</sup> НМА, відділ рукописів та стародруків, РкЛ 25, арк. 162—165. Див.: *Скоцилас*. С. 311.

<sup>65</sup> Репродукований: *Свенціцький-Святицький*. Табл. 28—31, № 41—46.

гелів. Принаймні, його не знає ані доробок майстрів регіональних шкіл українського малярства, ні пам'ятки російського походження. Не зберегли такого мотиву й інші сюжети. Деталь, родовід якої простежується від найдавнішого західноукраїнського "Покрову", доводить, що, попри очевидний відхід анонімного майстра від відтворення однієї з поширених до того схем, основою дубровицького образу все ж стали зовсім конкретні зразки.

Після такого висновку ще несподіванішим видавався очевидний брак послідовної орієнтації на традицію, свідоме звернення до поодиноких мотивів Успіння та Введення Богородиці. Воно назагал оправдане усім розвитком образотворчої версії теми, логічне на якнайширшому тлі східнохристиянської мистецької культури. Проте відхід від, безперечно, знаної майстрові усталеної, звичної формули сюжету, притаманної мистецькій практиці перемишльсько-львівського кола, й орієнтацію не на конкретні зразки, а поодинокі мотиви ширшого спектру богородичної іконографії на тлі загальноприйнятої практики релігійного мистецтва пояснити, видавалося, непросто. Саме тому з відкликанням до моддовських аналогій і постала версія зарубіжного походження анонімного митця. Однак встановлення справжніх джерел, характеру та змісту, якнайтісніших пов'язань у мистецькій культурі київського родоводу та неспростовні докази продовження цієї схеми у XVII ст. зобов'язують відмовитися від такої версії. Маляр, який так органічно розвинув традицію, водночас не менш послідовно вписуючись до наступного важливого етапу її еволюції вже за умов XVII ст., навряд чи може виходити з-поза відповідного культурного кола. Тому, з огляду на безперечний високий фаховий рівень вцілої частини творчої спадщини, як і підльвівську географію щонайменше двох об'єктів, швидше є підстави вбачати тут активність одного з представників тогочасного львівського середовища, принаймні майстра, чинного на місцевому ґрунті.

Такий висновок зі свого боку здатні підтвердити й зібрані докази мистецьких контактів львівського осередку XVI ст. на теренах нинішньої Івано-Франківщини, де збереглася основна спадщина маляра<sup>66</sup>. Заслуговують підкреслення й зауважені, проте конкретно так і не з'ясовані пов'язання цього анонімного майстра зі старшим від нього автором ансамблю ікон із церкви Собору Богородиці в Либохорі (НМЛ)<sup>67</sup>. Оскільки вони провадять до джерел стилю анонімного митця, поряд із ними варто вказати ще одну старшу пам'ятку, яка їх випереджує. Це не зафіксованого походження виняткове у своїх колористичних властивостях "Вознесіння" першої половини XVI ст. (МНК)<sup>68</sup> — одинокий поки вловлений найстарший слід відповідної лінії розвитку. Саме тут у доробку майстрів західноукраїнського малярства вперше зустрічаються характерні лики довгобородих старців, які стали так прик-



метними для індивідуального почерку аналізованого майстра. Ці нечисленні приклади з доробку анонімних попередників не лише підтверджують його глибшу закоріненість у якнайширших основах місцевої традиції. Через послідовну лінію еволюції скромно розбудованого своєрідного напрямку малярства першої половини — середини XVI ст., репрезентованого творчістю цих безіменних митців, дубровицький "Покров" органічно входить до і надалі все ще мало відомої сучасної малярської спадщини львівського кола як один із важливих і показових її об'єктів, відзначених різнорідними якнайтіснішими пов'язаннями серед різнопланової палітри культурних здобутків епохи.

Опрацьовані актові матеріали львівського архіву дали досить повне уявлення про задокументований персональний склад професійного осередку малярів, чинного у тогочасному місті<sup>69</sup>. Проте опрацьований комплекс відомостей не запропонував ніяких переконливих підстав для докладнішої розмови про загадкового "дубровицького" майстра. Відзначені раніше його вірогідні, як тоді видавалося, "молдовські" зв'язки назагал могли б бути пояснені через знані різнобічні контакти тогочасного львівського українського середовища на молдовському напрямі. Зрештою, це тема, яка при нинішніх підходах до авторської атрибуції пізньосередньовічної спадщини львівського кола з'ясуванню не піддається зовсім. Варто лише відзначити, що серед досить нечисленних поки ікон першої половини — середини XVI ст. з ближчої околиці міста, які з огляду їхнього походження є підстави співвідносити з творчістю представників чинного в ньому достатньо розбудованого, за свідченням писемних джерел, професійного середовища, виразніші взаємозв'язки з доробком дубровицького майстра не вловлюються. Втім, нинішня скромність корпусу тодішнього львівського малярства швидше зобов'язує утриматися від акцентування цього факту, надання йому якогось більшого значення.

Проте якщо проблему авторства звично для анонімної української середньовічної спадщини доводиться залишити нерозв'язаною, то виняткове серед доробку теми Покрову акцентування редакції десятого ікосу Акафісту дало ключ до розуміння усієї своєрідності запропонованої незвичної версії давньої теми. Воно переконливо довело спадкоємність дубровицької схеми стосовно київського досвіду зразка другої половини XV ст. та закономірність появи несприйнятного лише з першого погляду композиційного укладу.

Однаке найважливіший результат полягає у тому, що це відкриття виявилось зверненням не тільки і навіть не стільки до минулого. Набагато істотнішими випадає сприймати зовсім несподівані на тлі дотеперішніх уявлень якнайширші пов'язання цієї пропозиції в мистецькій практиці XVII ст., які з'ясовують не пояснені досі особливості структури та складу фігур позему ряду

383 <sup>69</sup> Короткий огляд персонального складу осередку запропоновано: *Александрович 1998г. С. 155–160. Дубровицький малярський осередок*; *Александрович 2000а. С. 68–130.*

ікон періоду найактивнішого для українського релігійного малярства звернення до ідеї Покрову. Внаслідок цього головна лінія розпрацювання тогочасної іконографії виявилася через органічне продовження і внутрішній розвиток шукань попередньої епохи — здобутків майстрів пізнього Середньовіччя, заснованих на надбаннях широкого комплексу оновленої київської духовної традиції другої половини XV ст. Цим вона підтверджує не лише об'єктивну історичну роль мало званої активності пізньосередньовічного київського середовища у процесі становлення та утвердження нової мистецької культури XVII ст., втім і в західноукраїнському регіоні. Найважливішим результатом, безперечно, є послідовно доведений нерозривний якнайтісніший органічний взаємозв'язок еволюції української іконографії Покрову середньовічної доби та нібито так різоче відмінного від її здобутків за усіма найважливішими ознаками доробку майстрів XVII—XVIII століть. Він виявився не лише через закономірне для єдиної теми успадкування самої традиції. Як переконує фактичне відкриття українського пізньосередньовічного фонду цього сюжету, очевидного продовження на ґрунті нового релігійного малярства XVII ст. водночас набув увесь комплекс новацій іконографічного вирішення, утвердженого мистецькою практикою київського зразка другої половини XV ст.



МѢСЧІ ШИИ ГРИЦЪ ОЕВРОВАИ ХАШЪ РОКИ

**"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ"  
ДАВНІХ ЗБІРОК МУЗЕЮ  
"БОЙКІВЩИНА"  
В САМБОРІ**

**Т**енденції, визначені особливостями дубровицького "Покрову", виявилися не винятковими і для другої половини XVI ст. Є підстави стверджувати, що тогочасна мистецька культура перемишльсько-львівського кола так само знала їх як ширше явище. Поряд із переліченими прикладами наслідування цієї схеми, найважливіші докази на користь такого висновку дає остання з пізньосередньовічних ікон. Вона продовжує певні особливості своєї найближчої попередниці, хоча водночас наділена й відмінними прикметами. Їх сукупність також підтверджує висновок про виконання кожної з розглянутих українських ікон за "індивідуальною" схемою.

Найновішим поповненням української пізньосередньовічної іконографії Покрову є не зафіксованого конкретного походження ікона останніх десятиліть XVI ст. давніх збірок музею "Бойківщина" в Самборі (НМЛ)<sup>70</sup>. Її опубліковано щойно 2003 р.<sup>71</sup> "як ще один приклад іконографії цієї теми на ранніх періодах її становлення"<sup>72</sup>. Останнє твердження вочевидь несподіване, оскільки навіть поза виведеним контекстом конкретного історичного родоvodu реалізованої схеми щойно в другій половині

<sup>70</sup> НМЛ, інв. № І-2636, КВ 38475, д.-т. 97х76.

<sup>71</sup> Гелітович 2003. С. 38–41.

<sup>72</sup> Там само. С. 38.

XV ст., яким способом ікона кінця XVI ст., мало пов'язана з ранішими зразками, мала слугувати прикладом теми "на ранніх періодах її становлення" — гадати не доводиться: перед нами очевидний "непрочитаний курйоз". Із лаконічним коментарем та без ширшої аргументації відкриття приписано майстрові ансамблю малярства Троїцької церкви в Потеличі<sup>73</sup>. При цьому наголошено, що нововіднайдений приклад "не вирізняється надто оригінальною інтерпретацією цієї теми", а єдина окремо подана відмінність від звичних підходів мала стосуватися відсутності святого Андрія Юродивого та Єпіфанія<sup>74</sup>. Зрештою, авторка звично не вдалася до аналізу нововідкритого об'єкту — майже весь текст відведено, що вже зазначалося, винятково оглядові раніших українських зразків Покрову. Проте нова версія не позбавлена оригінальності трактування композиції загалом та окремих деталей і з цього огляду заслуговує стати об'єктом докладнішого розгляду.

Перше, що привертає увагу, — відсутність виразніших зв'язків серед давніших схем, навіть молодшої київської версії другої половини XV ст., й очевидна залежність укладу від найближчої дубровицької попередниці чи можливого спільного прототипу. Обидві мають аналогічну схему з двома групами "нетрадиційних" (правда, — однієї редакції) постатей на передньому плані обабіч амвону зі святим Романом Сладкопівцем на тлі стіни, серед зображених так само присутні не знані іншим середньовічним зразкам ієрархи. Аналогічним є й верхній ярус, де під аркою полотнища в руках ангелів — модифікованого взірця найдавнішої західноукраїнської ікони — вміщено фронтальну Богородицю Оранту. Безперечна близькість вирішень свідчить про вірогідність взаємозв'язку через спільне джерело або ж звернення молодшого майстра до свого старшого колеги, що диктує необхідність пошуків імовірних пояснень очевидної залежності. Перспективу такої роботи ускладнює відсутність відомостей про конкретне походження, хоча ареал формування самбірської збірки назагал знаний. Тому поки обмежимося припущенням: виконавець мусив зіткнутися із доробком старшого майстра або ж його послідовника.

"Покров" належить до продукції митців, які в другій половині XVI ст. працювали на терені Самбора та пов'язаних із ним. Систематичне вивчення документальних матеріалів до історії середовища західноукраїнських малярів показало у місті щонайпізніше від середини XVI ст. чималий для того часу професійний осередок<sup>75</sup>, що склався й розвинувся за умов зникнення з орбіти після середини століття знаного, мабуть, ще з-перед кінця XIV ст.<sup>76</sup>, кола україн-

<sup>73</sup> Гелитович 2003. С. 38.

<sup>74</sup> Там само. С. 40.

<sup>75</sup> Aleksandrowycz 1999. S. 75–77; Александрович 2000а. С. 70–74.

<sup>76</sup> Першим у місті майстром є тільки нотований від 1420-х років знаний священник Гайль, зайнятий на виконанні замовлень польського короля Владислава II Ягайла. Найдокладніше про нього див.: Александрович

1995б. С. 77–194. Новіші дослідження показали, що він міг працювати ще в 1393–1394 роках у складі артілі Владки в монастирі Святого Хреста на Лисій горі поблизу Кракова та королівській спальні на Вавелі. Зрештою, через нього Владки так само є підстави співвідносити з перемишльським середовищем: Aleksandrowycz 2004. S. 269–271. Ці міркування дозволяють розпочинати задокументовану історію перемишльського осередку українських малярів ще з-перед кінця XIV ст.

ських малярів Перемишля<sup>77</sup>. Місце занепакої "столиці" перейняли малі міста й Самбір серед них виявився найактивнішим не лише за відзначеними в джерелах майстрами. Особливого значення йому надає обширна все ще мало опрацьована малярська спадщина. Правда, вона залишається анонімною й навіть унікальна можливість для ідентифікації доробку званого за авторським підписом Федуска не реалізована. Осмислення професійних надбань Самбора затрималося на стадії своєрідного "пригальмованого відкриття".

Як і перемишльський першої половини – середини XVI ст.<sup>78</sup>, спадок самбірської школи так само переконливо співвідноситься з джерельними відомостями про поодиноких митців, проте на актуальному етапі його опрацювання докладніше зіставлення фонду пам'яток під відповідним оглядом залишається завданням для майбутнього. Із майстрів, крім неодноразово згаданого Федуска (1568 – 1579), віднотовані також Мішко (1549)<sup>79</sup>, Васько Вробльович (1560), Герман (1562 – 1568) та Іван, який, однак, переїхав до Кам'янця-Подільського, де фігурує в актових книгах міського уряду 1556 – 1565 років<sup>80</sup>. З них завдяки підписаному храмовому "Благовіщенню" 1579 р. церкви в Іваничах на Волині (ХХМ) бодай стосовно краще знаний лише Федуско<sup>81</sup>. З огляду на долинські пов'язання дубровицького "Покрову", необхідно також підкреслити, що одному з митців самбірського кола, близькому до автора аналізованого образу, належить частково збережений малярський ансамбль передвітарної огорожі церкви Собору архангела Михаїла в Долині (НМА)<sup>82</sup>. Можливо, відзначену спільність слід шукати найперше саме на цьому напрямі. Принаймні до остаточного з'ясування проблеми при докладнішому опрацюванні всього доробку майстрів Самбора власне тут випадає вбачати момент, здатний об'єднати аналізований "Покров" зі спадщиною анонімного самбірського майстра, чинного на ґрунті Долини чи для неї. На вірогідність якихось ширших контактів "долинського" маляра в тутешньому середовищі вказує й наведене спостереження М. Гелитович, яка відзначила пов'язання з автором ансамблю ікон церкви Собору Богородиці в Либхорі.

<sup>77</sup> В останній третині XVI ст. у місті віднотований лише одиникий маляр Микола: *Александрович 2000а*. С. 71 – 72. Скромно "виправлася" ситуація й у першій половині наступного століття. Див.: *Александрович 2002г*. С. 231 – 256.

<sup>78</sup> *Александрович 2000а*. С. 80 – 82.

<sup>79</sup> Правда, іпотатку про нього трудно визнати зовсім певною, оскільки в джерелі, до якого відкликався Павло Жолтовський, впроваджуючи його ім'я до наукового обігу (*Жолтовський 1962*. С. 215), імені митця не виявлено: *Александрович 2000а*. С. 157.

<sup>80</sup> *Александрович 2000а*. С. 157 – 162, 170 – 171.

<sup>81</sup> Завдяки образіві майстер має досить обширну бібліографію, скла-

дену, зрештою, винятково з коротких принагідних згадок; у стані на 2000 р. її подано: *Александрович 2000а*. С. 159, приміт. 19. Проте надійних критеріїв виділення автентичної спадщини митця з ширшого тла осередку не вироблено. Див., наприклад, дві статті, присвячені проблемам авторської атрибуції його спадщини: *Гелитович 1995а*. С. 72 – 79; *Скол 1997*. С. 91 – 95.

<sup>82</sup> Частину цих ікон опубліковано: *Свенцидай 1926*. Ч. 9, 56; *Свенцидай-Святицький*. Табл. 37, 38, 40, 43 – 44, № 54, 56, 58, 62 – 63. На належність анонімного митця до самбірського осередку вказано: *Александрович 2000г*. С. 163. М. Гелитович, публікуючи декілька ікон Богородиці (*Гелитович 2005*. № 26 – 32), розглядала їх у ширшому "колі" автора званого "Преображення" з Благовіщенської церкви в Яблуневі (НМА) й відзначала наявність у нього чималого доробку (там само. С. 79), проте не конкретизувала майстра як окрему індивідуальність.

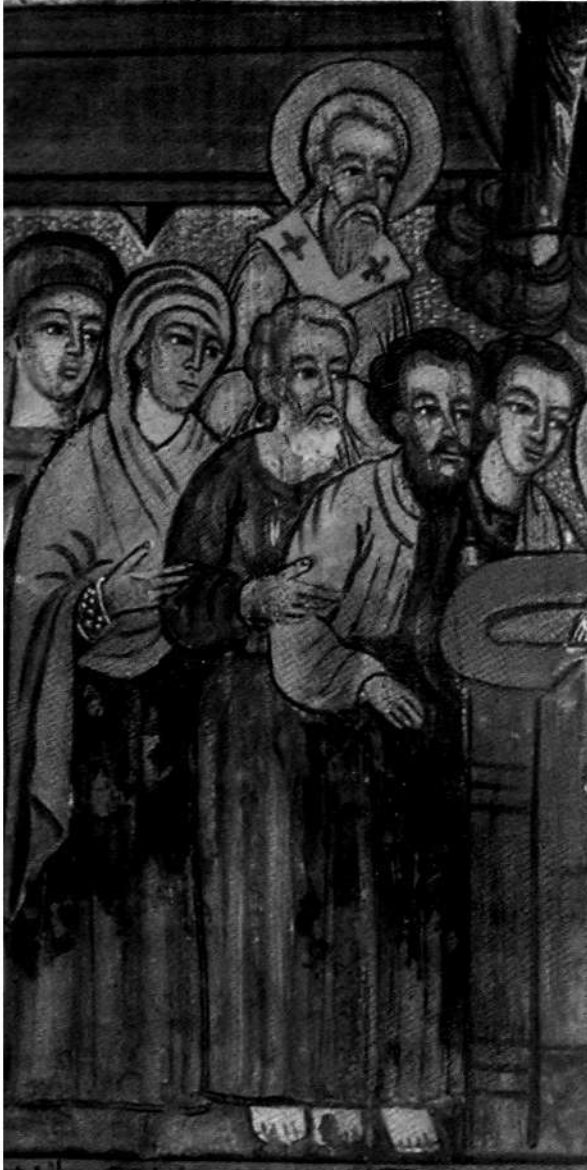
Впровадження до наукового обігу неопублікованих донедавна пам'яток зі збірки Національного музею у Львові дало ще один можливий ракурс взаємозв'язку обох митців. На його імовірність вказує згаданий не віднотованого походження "Святий Микола з історією" давніх збірок самбірського музею зі спадщини "Дмитрія". Оскільки до музейної збірки надходили насамперед об'єкти з ближчих околиць міста, його, як наголошувалося, мав зберегти котрийсь із храмів недалекої околиці. Це дає ще один слід вірогідних контактів самих майстрів, зі свого боку обґрунтовуючи зазначену залежність. Зрештою, самбірські ікони знають й підльвівські храми<sup>83</sup>, що теж здатне вести до дубровицького "Покрову". Тому за винятково широкої географії активності місцевого осередку, інтереси якого сягали від волинських Іваничів по Кам'янець-Подільський, питання про конкретне походження не здатне набрати визначальної ваги. Найправдоподібніше, у вловленому контакті вирішальну роль мав відіграти саме "долинський" досвід анонімного маляра, проте до цього варто вдатися в контексті проблеми авторства.

Аналіз композиції переконає, що окрім безперечного стосунку з дубровицькою версією, найпізніший західноукраїнський середньовічний "Покров" водночас наділений і достатньо істотними відмінностями. Причому, вони зарисовуються через використання сталих елементів історичної іконографії другої половини XV ст. на зразок амвону святого Романа Сладкопівця, імператорської пари, хоча в зовсім нетрадиційному, не знайомому за іншими об'єктами вирішенні. Очевидно, попри схему дубровицького взірця, автор (творець зразка) черпав і з ра-



Богородиця. Фрагмент "Покрову".

ніших, принаймні, — інших мотивів, втім також знаних за переказом трушевицького "Різдва". Зокрема, подібно до нього постать Богородиці опущена вниз, ніби наближена до "землі" й знаходиться на темній хмарі зразу над головами святого Романа та його молодого супутника за амвоном. Богородиця одягнута в зелену з жовтими висвітленнями туніку та оранжевий мафорій, який закриває груди до самої шиї. Фігура відтворює фронтальну схему, проте



390 *Ліва група постатей.  
Фрагмент "Покрову".*

подана в легкому русі, визначеному давньогрецьким принципом хіазму. Правда, серед українського релігійного малярства, починаючи від згаданої ікони святої великомучениці Параскеви з каплиці в Кульчицях, тягар тіла перенесено на праву ногу, тоді як ліва відпочиває. Перед нами дзеркальне відтворення фігури стосовно більшості українських зразків<sup>84</sup>. Обидві сторони мафорію за постаттю симетрично заокруглені — серед західноукраїнської богородичної іконографії таких прикладів не зафіксовано.

Привертає увагу також трактування долонь Богородиці. Вони дещо підняті догори й розведені врізнобіч, що нагадує жидачівське "Воплочення", хоча права більше спрямована догори. Своєрідний рисунок дає підстави співвідносити використання вирішення із місцевою спадщиною, так чи інакше пов'язаною із втраченим шанованим образом вірогідного дару князя Льва Даниловича для мо-

<sup>84</sup> Очевидно, реплікою такого найдавнішого на західноукраїнському ґрунті зразка є також недооцінена у її своєрідній вимові монументальна "Свята великомучениця Параскева з двома ангелами" з церкви Покрову Богородиці в Трушевичах (НМА). Див.: *Свенціцький* 1928. Ч. 97; *Свенціцький-Святицький*. Табл. 121, № 201. Виняткові для свого часу монументальні властивості, як і окремі особливості трактування лику, дають підстави вбачати за стилістикою другої чверті XVI ст. оригінал кінця XIII ст., сучасний, зокрема, протографові жидачівського "Воплочення": *Александрович* 2005е. С. 123. З нею зближується й не зафіксованого походження сучасний її "Пророк Ілля з двома ангелами" (НМК): *Kłosińska* 1973. № 37. Одинока досі остання ікона виразно пов'язана зі згаданим "поляським" майстром.

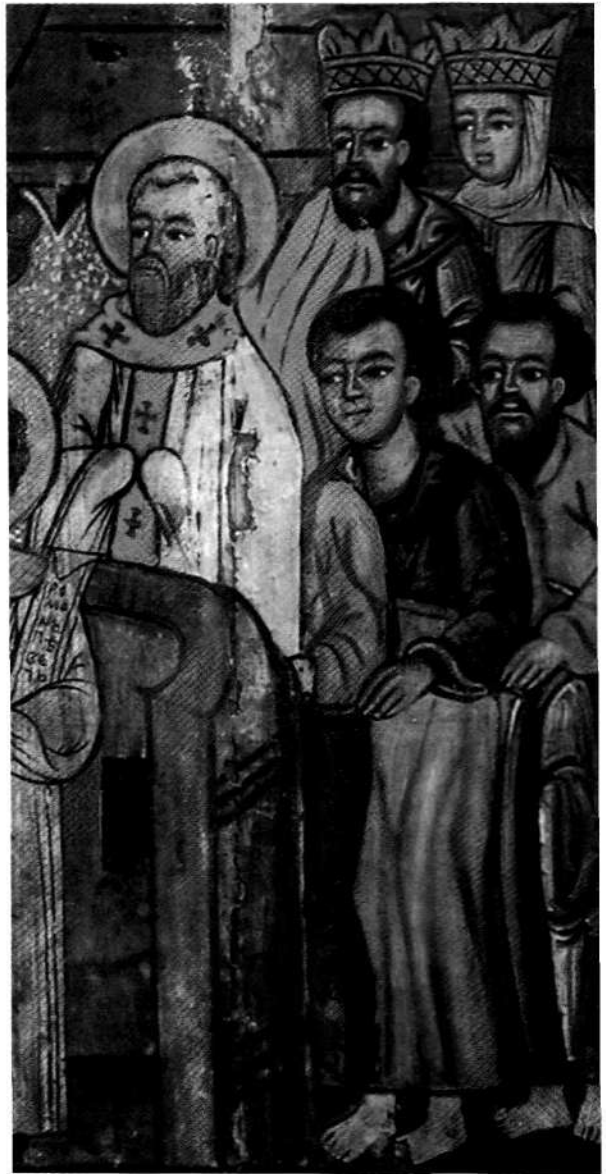


настирської церкви в Спасі<sup>85</sup>. Ця особливість є ще одним доказом глибших взаємозв'язків з мистецькою культурою перемишльського кола, як і її продовження навіть у доробку пізніх провінційних спадкоємців напрацювань періоду утвердження основ місцевого релігійного малярства доби Середньовіччя.

Окреслене тканиною в руках ангелів тло за Богородицею заповнене незнаними в іконографії теми стилізованими хмарами, рисунок яких зліва виявився майже втраченим. Знизу його обмежує широкий горизонтальний коричневий брус (?).

Із давніми схемами співвідноситься не лише постать Богородиці, але й передане над нею аркою полотнище в руках ангелів. Сумніватися щодо походження вирішеного на такий спосіб мотиву від найранішої західноукраїнської редакції вірогідного холмського родоводу немає підстав, хоча ангелів потрактовано дещо інакше. Їх відтворено не навколішки як у всіх інших знаних досі випадках, а майже стоячими, на повний зріст. Показово, що це вже другий тогочасний приклад перемишльського родоводу з так потрактованим полотнищем. Постаті ангелів від колін зрізані (!) брусом. Тканину вони тримають обіруч, руки в глибині розташовані вище, а інші — нижче.

Більшу частину поверхні займають персонажі переднього плану. Щодо цього запропоновано ніби зворотне розв'язання рихвадської версії, наближене до організації трушевицького клейма. Зображених звично закомпоновано навколо святого Романа Сладкопівця. Проте на відміну від незмінного центричного встановлення амвону усіх раніших (зрештою, також пізніших) пам'яток, тут його немало зміщено



Права група постатей. Фрагмент "Покрову".

праворуч, а зіставлення постатей правої частини теж акцентує асиметричність зразка згаданого андріївського "Успіння" — єдиного прецеденту такого компоновання серед доробку майстрів українського середньовічного малярства<sup>86</sup>. Хоча тісніший конкретний взаємозв'язок вловити годі, подібність асиметричного вирішення очевидна. На ній додатково наголошує розташування постатей святих, виділене ще й кольором їхнього вбрання.

Роман лівою рукою підтримує знизу вузький розгорнутий сувій із написом "Романъ п'вечъ", а права спрямована до сувою і ніби покладена на грудях. Характерний жест своєрідного контакту з оточуючими відсутній. Позаяк композиція є несиметричною, праворуч на передньому плані зображено лише дві постаті. Проте в них немає підстав вбачати традиційних для цього місця святого Андрія Юродивого та Єпіфанія. Таку можливість перекреслюють особливості загального вирішення цих персонажів та конкретного трактування, а також їх виразна невідповідність іконографічному канонові обох історичних свідків.

Ближче до середини намальований юнак у зеленому хітоні й цеглястому плащі. Праворуч за ним — наполовину заслонений його фігурою чоловік середніх літ в оранжевому хітоні й синьому плащі (видно лише ліву сторону постаті), наділений улюбленим ликом майстрів самбірського кола другої половини XVI ст. з короткою чорною розпушеною бородою. Лівою рукою він ніби торкається рукава зображеного перед ним юнака. Попереду при самому амвоні з-за нього видно вузький фрагмент лівої сторони ще одного прикритого амвоном персонажу в цеглястому хітоні та зеленому плащі. На його постать припадає чимала втрата.

Протилежна група включає п'ятеро осіб. З них двоє найближчих до амвону як би відповідають описаній правій парі. Тут також зображено юнака, відсунутого за амвон, — його видно лише від пліч. Він одягнений у зелений хітон, на лівому плечі — жовтий плащ. Другий персонаж — темnobородий чоловік середніх літ в цеглястому хітоні й синьому плащі, частково перекритий амвоном. Він так само заслонює сивобородого старця в зеленому хітоні. Жоден з них не може бути співвіднесений зі святим Андрієм Юродивим та Єпіфанієм. Тому доводиться визнати їх відсутність; це мав би бути найраніший такий випадок для українського релігійного малярства. Самі ж чоловіки відповідають аналогічним персонажам дубровицької ікони, тільки в порівнянні з нею відтворені як би за скороченою редакцією. Своєрідними є також дві крайні постаті ліворуч, оскільки тут зображено жінок. Передня з них у цеглястому мафорії та синій туніці, заслонена нею задня — лише в синьому одязі. Їх неочікуваність визначається тим, що дубровицька попередниця жінок не знає зовсім. Присутність цих

<sup>86</sup> Щось подібне можна зауважити хіба в окремих фресках першої половини XVI ст. вітара церкви святого Онуфрія у Посаді Рибницькій на зразок "Умивання ніг

апостолам", де такий хід викликала необхідність вписати композиції до площин перерізаних вікнами відрізків стіни. Фрески не опубліковано. Про них див.: *Różycka Bryzek* 1986. S. 349–365; *Ружицка-Бризек*. С. 108–120.

постатей ніби пропонує посереднє, дальше й істотно переосмислене відображення засноване на Акафісті, річицької схеми. Натяком на них, як зазначалося, є одинока постать рихвалдської ікони. Цей висновок не лише наголошує на якнайтіснішому внутрішньому взаємозв'язку між окремими молодшими зразками теми зі спадщини майстрів перемишльської школи пізньосередньовічного релігійного малярства та їхніх послідовників. Він знову відсилає до київського досвіду з-перед кінця XV ст., в руслі якого сформувався річицький зразок, посередньо зі свого боку наголошуючи на внеску Києва не лише у становлення й утвердження ідеї Покрову в Україні. Не менш важливим був зойно тепер зарисований визначальний вклад київських напрацювань і до наступних історичних етапів еволюції, втім — виявляється — й пізньосередньовічної стадії.

За постатями переднього плану, подібно до дубровицької ікони, стоять два святителі. Лівого з них видно лише по плечі, півфігуру правого — до пояса; вона заповнює простір поміж вільніше закомпонованою правою стороною й заслонена тільки амвоном. Прикметою останньої є складені під фелоном на грудях руки. Вони нагадують відзначену оригінальну особливість імператриці рихвалдського образу та патріарха гравюри київського Анфологіону 1619 р. Святителі так само відсилають до єдиного давнішого конкретного зразка їх введення до композиції — дубровицької ікони.

Праворуч позаду біля самого краю над юнаком та його старшим супутником видніються виділені завершеними зубцями-трилистниками коронами низько зрізані погруддя імператора та імператриці. Їхнє вбрання нічим не вирізняється. На імператорові зелений хітон і цеглястий плащ, імператрицю відзначає своєрідний теплий відтінок охристого вбрання та жовтий завій під короною, який закриває плечі. Спосіб розташування їхньої пари не має аналогів й навіть одинока фігура святого Андрія Юродивого вказаної не зафіксованого походження ікони сяноцької збірки лише досить загально відкликається до нього. Тракткування виводиться від зазначеної візантійської "формули процесій" й ніби відтворює імператорську пару згаданого "Воздвиження" з церкви в Журавині. Оскільки обидві пам'ятки належать



*Поклоніння іконі Богородиці. Фрагмент "Акафісту".*

до того ж культурно-історичного кола, взаємозв'язок дає підстави вбачати в цій парі деталь з тих, що могли частіше з'являтися у мистецькій практиці, перемишльського родоводу XVI ст., хоча більше їх не зафіксовано. Поряд із Богородицею та святим Романом Сладкопівцем вони давали б ще один звичний елемент укладу.

Істотною особливістю є також колорит, визначений насамперед чималими плямами цеглястого кольору, популярного серед пізніх перемишльських митців та їхніх послідовників починаючи від "Святого великомученика Микити" середини XVI ст. з церкви святої великомучениці Параскеви в Ільнику (НМА)<sup>87</sup>. До нього вдавалося немало майстрів другої половини століття, втім також чинних у самбірському осередку.

Значно меншого поширення набрав прикметний зелений колір, використаний в одязі сивобородого старця у лівій групі постатей. Його вживало досить обмежене коло малярів. Серед конкретних прикладів можна навести насамперед групу ікон "Похвала Богородиці" – з церков Воздвиження Чесного Хреста у Смільній, святого Василя Великого в Новшині на Івано-Франківщині, Троїцької у Потеличі (всі – НМА)<sup>88</sup>, неопублікованого "Іоана Предтечу" з церкви Різдва Богородиці у Верблянах на Яворівщині (ЛГМ). Зелений колір послідовно стосував знаний за чималим доробком анонімний автор "Страстей" 1593 р. з церкви Різдва Богородиці у Великому<sup>89</sup> та майже невідомого парного до них "Страшного суду" (обоє – НМА). Ці майстри працювали і над ілюструванням рукописів – їм належать мініатюри Євангелій, що їх переписали в Стрию 1591 р. місцевий вчитель Симеон (ЛІМ) та 1594 р. – Іван Березевич (ЛНБ України)<sup>90</sup>. Серед найхарактерніших прикладів повинен бути також відзначений "Страшний суд" з церкви святого Миколи у Малій Горожанці (ЛГМ)<sup>91</sup>. Стилiстично аналізований "Покров" найближчий саме до нього. Усі вони окреслюють те коло майстрів, до якого належить анонімний маляр найпізнішого західноукраїнського середньовічного "Покрову". Проте конкретне з'ясування проблеми авторства потребує дальшого цілеспрямованого дослідження. Поки можна лише додати, що, всупереч поглядів М. Гелитович, він не ідентичний з "майстром" ікон Троїцької церкви в Потеличі, оскільки ті належать не одному митцеві, а Федускові та його анонімним помічникам.

З огляду на стрийські мініатюри та очевидну відсутність безпосереднього тіснішого взаємозв'язку з основним комплексом професійного доробку самбірського осередку, засвідченим спадщиною Федуска та його найближчих співпрацівників, видається можливим розпрацювання стрийської версії родоводу цих майстрів з уже відзначеною їх безперечною самбірською залежністю. Таку ймовірність підтримують скромні відомості про місцевих малярів Серафима (1578) та Нестора (1587 – 1601)<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> Найкраща репродукція: Логвин, Міляєва, Свенціцька. Табл. LXXXVII.

<sup>88</sup> Гелитович 2005. № 40, 38, 44.

<sup>89</sup> Логвин, Міляєва, Свенціцька.

Табл. CV.

<sup>90</sup> Запаско. С. 372, 374.

<sup>91</sup> Свенціцька, Откович. Табл. 105.

<sup>92</sup> Александрович 2000а. С. 164.

Проведений аналіз укладу останнього з-поміж західноукраїнських "Покровів" XVI ст. показує у контексті пізньосередньовічного етапу традиції ще один унікальний варіант вирішення теми. Він дає відзначене уже на дубровицькому прикладі продовження іконографії зразка ілюстрації десятого ікосу Акафісту. Проте в зіставленні з попередницею ця молодша версія все ж достатньо своєрідна. За окремими складовими, внаслідок оперування поодинокими мотивами з-поміж засобів давнішого репертуару як ангели з тканиною чи погруддя імператорської пари, вона навіть традиційніша, але водночас відзначена й залученням надбань актуальної практики.

На тлі розвитку іконографії Покрову упродовж XVI ст. тут накреслено започатковану ще річицьким образом єдину лінію еволюції від трушевицького клейма через дубровицьку ікону. Пошук виразився у дальшому відході від раніших композиційних схем, втім навіть молодших, київського зразка другої половини XV ст. Їх "актуалізовано" через запозичення поодиноких мотивів з іконографії Акафісту та ширшого репертуару тогочасного малярства. Таке осучаснення немінуче вело до втрати найістотніших давніших питомих елементів, їх глибокого переродження. Однак, як виявилось при аналізі дубровицького образу, саме на цьому заснована не лише головна тенденція розроблення іконографії Покрову упродовж XVI ст., але й — тепер це вже не може підлягати сумніву — визначальний її напрям за умов утвердження нової мистецької культури XVII ст. Тому є підстави закладати, що започаткований на київському ґрунті зусиллями майстрів другої половини XV ст. пізньосередньовічний етап іконографії не вичерпався до кінця XVI ст., що могло видатися при поверховому зіставленні поодиноких зразків другої половини XV—XVI століть з напрацюваннями майстрів молодшої епохи. Насправді нова версія стала основою образотворчої традиції на найближчі століття через показний ряд наступних варіантів, послідовно витриманих на зазначеній вихідній київській пропозиції з докорінним, відповідно до історичної традиції, переосмисленням початкової ідеї з виразним домінуючим наверненням до визначальних елементів давнішого досвіду.

На загальному тлі внутрішньої еволюції доступні зразки теми Покрову з XVI ст. все ж відображають її маргіналізацію як явища. Вона виявилася через скромне місце збережених пам'яток серед чималого доробку релігійного малярства останнього століття українського Середньовіччя та безперечну втрату того високого етосу, що визначав якнайглибший внутрішній зміст ще навіть річицького зразка. Очевидно, справу не варто пояснювати тільки тим, що до нас дійшли лише поодинокі випадкові провінційного призначення об'єкти невеликого регіону, позаяк ширшу спрямованість цієї тенденції не менш вимовно наголошують й значно численніші приклади наступного століття. З тих же міркувань не варто, звичайно, шукати причин лише серед іконографії. З'ясування зарисованої проблеми об'єктивно вимагає виходу на інші горизонти й розгляду відповідного феномену на ширшому тлі еволюції української богородичної тематики з-перед кінця XV ст.

Осмилення пізньосередньовічної іконографії Покрову дає змогу виявити досі не зауважене явище, здатне, зрештою, підтвердити запропонований висновок про можливий певний занепад упродовж XVI ст. самого культу Покрову Богородиці, проте вочевидь лише у його звичному для ранішого періоду вираженні. Широке побутування від останніх десятиліть XV ст. теми Похвали Богородиці в намісних рядах привело до її очевидного домінування упродовж XVI ст. Вона, безперечно, поширилася на візантійських взірцях, серед ікон знаних від двох найраніших XII ст. синайських (Синай, монастир святої Катерини Александрійської<sup>93</sup>; Санкт-Петербург, Державний Ермітаж<sup>94</sup>). Новіші дослідження заакцентували цю тематику<sup>95</sup>, проте не підвели до найголовнішого висновку. Попри виняткову роль культу Богородиці для візантійського церковного життя, для самої Візантії ця тема так і не набрала більшого значення. Мабуть, пояснення полягає у тому, що при надзвичайно розбудованому шануванні Богородиці, тема її похвали у візантійській релігійності все-таки не виокремилася в самостійну ідею. Вона не піднялася над іншими аспектами культу, вирізняючись на їхньому тлі насамперед через своєрідне місце Богородиці в теології. Візантійська релігійність концентрувалася переважно на реліквіях – мафорії, поясі, іконі, яку передання приписало святому Луці, – згідно з винятково розбудованим в імперії церковним шануванням реліквій<sup>96</sup>.

Що ж до київського середовища, то в місцевій релігійності досить рано з'явилися своєрідні для загального східнохристиянського тла акценти. До них належить перш за все непоцінована досі реальна вимова посвятити Богородиці первістка монументального будівництва святого князя-хрестителя – Десятинної церкви. У Константинополі, нагадаємо, головний храм, як і пізніший кафедральний київський, був Софійським, а патріарший посвячено апостолам. Не менш показовим є й акт князя Ярослава Мудрого, який віддав свою державу і свій народ під опіку Богородиці. Але найголовнішим свідченням своєрідності раннього київського богородичного культу – з історичної перспективи саме ця обставина виявилася найважливішою – стало усе ще недооцінене при науковому осмиленні старокиївської духовної ситуації найширше культурно-історичне значення послідовної цілеспрямованої розбудови від останніх десятиліть XI ст. печерської його версії<sup>97</sup>. Вона повинна бути визнана одним із найважливіших явищ української духовної історії всеосяжного

<sup>93</sup> The Gloria. No 244.

<sup>94</sup> *Эшигоф* 2000. Ил. 11.

<sup>95</sup> Там же. С. 13–66, 177–228. На українському матеріалі див.: Гелишович 2005.

<sup>96</sup> Найдокладніше уявлення про нього дає перелік святинь Константинополя, збережений в датованому XII ст. англійському перекладі своєрідного путівника для прочан до Кон-

стантинополя: Описание. С. 439–454. Святині столиці перебували також у центрі уваги новгородського прочанина Добрині Ядрейковича, який відвідав її 1200 р.: Книга паломник. С. 1–89.

<sup>97</sup> О. Толочко, як зазначалося, явно перебільшив, прийнявши на основі протиріч текстів Києво-Печерського патерика викладену в ньому версію раннього монастирського богородичного культу за літературну легенду початку XIII ст. Див.: Толочко. С. 59–68.

значення, проте такого її аспекту досі все ще навіть не відкрито. Зрештою, й саме новітнє осмислення еволюції українського культу Покрову за часів Середньовіччя переконливо показує постійну винятково активну генеруючу роль київського осередку. На київському ґрунті як відгалуження ширшого богородичного шанування іконографічна лінія, історичний розвиток якої дав знану за пам'ятками пізнішого часу версію Покрову, започаткована близько середини XII ст. від ікони Богородиці Заступниці подільської соборної церкви – літописної Пирогощої. У самій київській богородичній традиції більше значення, безперечно, мав Печерський монастир. Не могла не відіграти істотної ролі у співвідношенні обох відгалужень і втрата шанованої святині подільського храму (1240 р.?). Проте, як видається, важливішим конкретним поштовхом судилося стати остаточному утвердженню печерського богородичного шанування, сформульованого й закріпленого з початком XIII ст. на сторінках унікального для духовної історії України кодексу Києво-Печерського патерика. Це століття позначене занепадом київської світської влади, а з від'їздом митрополита – й вищої духовної. "Гостеві наїзди" "спільних", але насамперед уже "чужих" митрополитів із Владівіра, а потім Москви, звичайно, неспівмірні з функціонуванням власного духовного центру. На такому тлі Печерський монастир став тим одноосібним генеруючим середовищем, присутність якого так виразно відчувається, зокрема, і в еволюції середньовічної традиції Покрову – аж до появи від другої половини XV ст. найновішої, "акафістної" версії іконографії.

Якнайширший спектр конкретних виявів розбудованого, як і сама ідея Покрову, на візантійській основі київського богородичного культу отримав своєрідне продовження й через знану насамперед за спадщиною перемишльського кола іконографію Похвали Богородиці. Вона виводилася зі старозавітних передвіщень Воплочення та його уславлення християнськими піснетворцями. Безперечно, так важливе для духовної історії явище не могло мати вузькорегіонального як походження, так і значення. Цілковита втрата автентичної мистецької спадщини тогочасного Києва блокує уявлення про справжню картину використання ідеї Похвали Богородиці релігійною мистецькою культурою київського кола. Одне з рідкісних місцевих пізньосередньовічних джерел – опис Києво-Печерського монастиря 1554 р. серед декількох ікон Богородиці тему Похвали не відзначає<sup>98</sup>. Проте її побутування переконливо доводить не лише історична спільність мистецької культури Київської митрополії. Конкретним доказом слугують зразки книжкової графіки XVII ст., де тему вперше, наскільки відомо, фіксує ілюстрація Тріоди пісної друкарні Києво-Печерського монастиря 1640 р.<sup>99</sup> На традиційно перебуваючій у київській орбіті Волині група згаданих найдавніших збережених після княжої доби

<sup>98</sup> Голубев. С. 78.

<sup>99</sup> Тріодь пісна 1640. С. 726 (Запас-

ко, Ісаєвич 1981. № 282) (повторено в передруку 1648 р.: там само. № 371).

богородичних ікон першої половини XVI ст. постала поза цією темою. Хоча чотири вцілілих "Спаси у славі"<sup>100</sup>, які в мистецтві перемишльського кола від другої половини XV ст. творили пару намісній "Похвалі Богородиці", здатні обґрунтувати поширення такої іконографії й на волинських теренах. Найранішим її оригінальним прикладом є тільки згаданий образ 1595 р. з церкви Покрову Богородиці в Стрільську. До нього, очевидно, слід додати також частково збережену ікону початку XVII ст. з Успенської церкви в Олесюку на Львівщині (НМА)<sup>101</sup>, яке до кінця XVIII ст. належало до Луцької єпархії, та своєрідної іконографії сучасну їй чудотворну ікону сусіднього Пліснесько-Підгорецького монастиря<sup>102</sup>. Важливий матеріал до побутування цього варіанту на Волині додають пізніші свідчення писемних джерел, які відносять такий приклад у Троїцькій церкві Дерманського монастиря<sup>103</sup>, що, очевидно, походив із часу спорудження після 1571 р.<sup>104</sup> мурованого монастирського храму, тобто міг попередити стрільську ікону 1595 р. На ті чотирьох десятків волинських середньовічних зразків релігійного малярства така статистика вказує на істотну роль теми

<sup>100</sup> Луць 2000. С. 74–76; *Ліс*. С. 757–758. Їх огляд опублікував В. Пуцко, концентруючись, однак, насамперед на описі поодиноких зразків та послідовно наголошуючи найперше творення їх нібито під московським впливом, що не є ні доведенням, ані навіть певним; ширшого контексту теми він не торкнувся: Пуцко 2001. С. 15–19. Що ж до активно пропагованої ідеї московського визначального впливу на відповідний аспект української пізньосередньовічної іконографії, то широке входження теми Спаси у славі в парі з Похвалою Богородиці до намісних рядів як одна з унікальних особливостей українського релігійного малярства на усьому східнохристиянському тлі (у московській спадщині таке поєднання не фіксується) спростовує можливість безпосереднього московського запозичення. Очевидно, може йтися лише про спільні візантійські корені іконографії й незалежний її розвиток як в Україні, так і на землях Московської держави, у першому випадку невіривно активніший.

<sup>101</sup> Гелітович 2005. № 61. Запропоноване в альбомі (там само) датування щойно кінцем XVII – початком XVIII ст. (музейна документація трактує її як зразок малярства взагалі лише XVIII ст.!) надто пізні. Воно ігнорує стійкий комплекс стилістичних ознак та глибокі переміни в еволюції релігійної іконографії, які повсюдно відбувалися від другої половини XVII ст.

<sup>102</sup> Про неї див.: Сигор 2000а. С. 77–81.

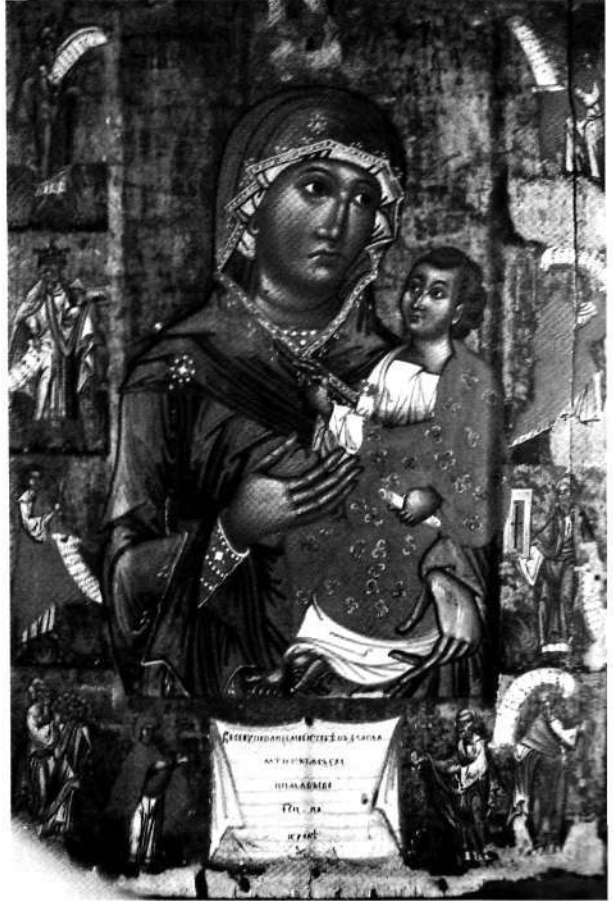
Правда, зроблена тут спроба приписати її так званому "Волинському майстрові 1630 р." (там само. С. 79) безпідставна, оскільки почерк анонімного автора не має нічого спільного з малярством осередку, центром якого був Ковель, де, очевидно, працювали митці, чий доробок приписано майстрові ікони святого Георгія з історією 1630 р. з церкви Покрову Богородиці в Боблах (ВКМ). Ковельський родовід цього явища відзначено: *Александрович* 2006в. С. 9. Як найпереконливіше доводять прикметні особливості трактування насамперед постаті Христа, історичні зв'язки монастирської ікони слід відшукувати зовсім не через можливість контакту з віддаленим малярським середовищем півночі нинішньої Волинської області. Важливішою є її залежність від традиції унікальної серед спадщини західноукраїнського малярства "Похвали Богородиці" з церкви святої великомучениці Параскеви в Буську (ЛГМ; найкращу репродукцію див.: *Овсійчук* 1996. С. 278). Її атрибутовано згаданому сучасському маляреві Г. Босиковичу, званому за іконою святого Миколи з історією з Милецького монастиря неподалік від Ковеля (*Возницький* 1977. С. 132; *Олеский замок*. С. 42; *Мокрій*. С. 94–98). Новіші дослідження підказують можливість походження відповідного комплексу ікон та інших споріднених із ними з фактично невідомого досі осередку в Белзі.

<sup>103</sup> Нечітко сформульований й відповідно не цілком зрозумілий зворот укладеного після 1763 р. опису перераховує оздоблення намісних образів, "na których koron srebrnych pozłacanych znajduje się trzy, dwie wielkich, trzecia mała na Panu Jezusie cum varys misterys tam verb[um] incarnat[ionis] B[eatissi]mae Virginis Mariae dwunasto apostołami w sobie figura Zesłania Ducha Świątegoj znaczącemu": *Александрович* 2006а. С. 427.

<sup>104</sup> Цьогорічний інвентар описує ще дерев'яну церкву: *Inwentarz*. S. 201. Новіший передрук рядок зі згадкою про неї випустив: *Апаманенко* 2004. С. 45.



Похвали Богородиці й на Волині. Несподіваною виглядає цілковита відсутність аналогів на території нинішньої Білорусі. Їх не віднотовано навіть для поєднаних з Волиню історичною традицією доби Галицько-Волинського князівства та виведеними з неї спільними церковними структурами південно-західних та західних теренів сьогодняшнього білоруського культурного ареалу<sup>105</sup>, де, правда, з відповідного часу досі виявлені лише досить нечисленні пам'ятки. Свідченням загальноукраїнського побутування цієї іконографії є так само поодинокі приклади, збережені поза власне перемишльським контекстом — у східних прикордонних з Білорусією районах нинішньої Польщі. До них належать фактично недосліджена чудотворна ікона XVI ст. Онуфріївської церкви Яблочинського монастиря<sup>106</sup> та не так давно впроваджена до наукового обігу молодша від неї — з церкви святого Миколи в Грубешеві (Грубешів, музей)<sup>107</sup>. До них слід додати також маловідому високого фахового рівня ікону вже XVII ст. з церкви в Наролі (Замостя, Дієцезіальний музей)<sup>108</sup>. Невідомою залишається й найпізніша серед знаної досі української спадщини незафіксованого походження, мабуть, вже тільки XVIII ст. намісна ікона (репліка Ченстоховської) збірки Окружного музею в Любліні (парний Христос з апостолами) — останній знаний приклад цієї іконографії в історії українського мистецтва.



"Похвала Богородиці". З церкви в Мостиськах.

\* Висновок може підтвердити й наслідування відповідної іконографії у пам'ятках XVII ст. Серед них привертає увагу неопублікована ікона XVII ст. в Покровській церкві села Озеро поблизу Луцька.

<sup>105</sup> Див.: *Александрович* 2002б. С. 142–146; *Александрович*. 2005в. С. 154–159.

<sup>106</sup> Ікона має окрему статтю, у якій її розглянуто в контексті іконографії Похвали Богородиці, проте автор не дійшов до самого малярства — його висновки стосуються лише пізньої

срібної шати, що відтворює шанований образ: *Крук* 2003. С. 226–237. Попри фактичне цілковите забуття, яблочинська ікона належить до виняткових пам'яток через вірогідне входження до збереженої на місцевому ґрунті унікальної в історії українського пізньосередньовічного мистецтва групи зразків послідовно візантизуючого малярства холмського кола. Коротко увагу до цього своєрідного явища мистецької культури регіону повернуто: *Александрович* 2005б. С. 89.

<sup>107</sup> *Сиговський*. С. 70–78.

<sup>108</sup> *Makara*. С. 28–30; *Leszczynski*. П. 4.

Широке побутування теми Похвали за часів пізнього Середньовіччя та її поодинокі новіші відгуки, природно, означають, що вона не могла не переймати функції уславлення Богородиці. Безпосередній доказ – неопублікована перемишльська ікона другої чверті XVI ст. з Вознесенської церкви на Рудниках (колишє село Рудники) в Мостиськах (приватна збірка). Внизу на вирішеній за схемою гербової мантії тканині поміж святими Йоакимом і Анною вміщено не звичний текст, а молитовне звернення замовника: "Всеоупованіє моє къ тебѣ възлагаа/ мати бжіа съхра/ни ма въ сво/є" си по/кровѣ". Молитва вказує на розуміння "покрову" як опіки й не має відповідника серед знаної досі іконографії. Вона неспростовно доводить зрозуміле з позицій богородичної традиції залучення "покровського" мотиву уславлення до контексту Похвали Богородиці: йдеться про синоніми єдиного поняття. При винятково широкому побутуванні на перемишльському ґрунті від кінця XV ст. такої іконографії зовсім не випадково, що всі тогочасні ікони Покрову виконано за схемою з послідовним акцентуванням теми уславлення. Застосований підхід відобразив якнайширший контекст духовної ситуації, її найважливіші загальні тенденції. На такому тлі зарисовується своєрідне "змагання" двох версій однієї ідеї. Наділеному очевидним скромнішим – з огляду теології – стату-сом, давньому з походження Покрову належало поступитися "масовій" у намісних рядах, "новій" іконографії Похвали Богородиці.

За нинішнього стану осмислення духовності українського Середньовіччя це положення складно аргументувати переконаливим рядом доказів. Бракує, зокрема, належного опрацювання ширшого контексту релігійної літератури. Тому варто вдаватися до досвіду й вимови мистецького доробку наступної епохи. З малярства XVII ст. іконографія Похвали Богородиці фактично зникла. Перелічені конкретні приклади – явище скромне, "далекі спогоди". Водночас тогочасна спадщина Покрову засвідчує звернення до поодиноких елементів давніх схем, ще з-перед появи "акафістної" версії другої половини XV ст., хоча назагал, природно, переважила саме ця актуальна тенденція. Своєрідне продовження напрацювань найближчої попередньої епохи шляхом їх істотного переосмислення стало запорукою оновлення теми в релігійному мистецтві нової епохи. На тлі посилення самобутніх сторін традиції (аж до українізації самого влахернського видіння шляхом перенесення його до Києва) за актуальних історичних умов XVII–XVIII століть це власне забезпечило той історично оправданий національний ореол, з яким Покров утвердився в українській свідомості останніх століть.

Показовим і водночас вимовним виявом такого цілком несподіваного на тлі загальновідомої широкої літературної традиції Покрову "остаточного присвоєння" випадає сприйняти назагал знане в історії літератури ще від 1924 р. явище, на яке, не зупиняючись

над його суттю, свого часу на конкретному винятково яс-  
кравому прикладі вказав Михайло Возняк. Учительне Єван-  
геліє, переписане 1635 р. рукою Тимофія, "пресвітера ви-

сочанського<sup>109</sup>, зберегло текст із розповіддю про об'явлення Богородиці у Влахернах, що далі стверджував повторення цього чуда в Києві, наголошуючи, ніби саме його й мали бачити... с в я тий Андрій з Єпіфанієм<sup>110</sup>. Наведемо відповідний фрагмент за оригіналом: "Такж ж наихали татарове на мѣсто кїѡ<sup>в</sup> без жа<sup>н</sup>ой шповѣди на нашу рѣс. шбачивши то кїеване и<sup>в</sup> великоє воиско татарское не ѡфаючи на свою моцъ теде припалы на матви къ гѣ бѣ и къ стои бци. І третїи днѣ ѡказаласѣ стаѣ бца на въз<sup>а</sup>устѣ на<sup>а</sup> црквею п е черского монастырѣ покры<sup>т</sup>ши црковъ ризою своею стою. татарове шбернулисѣ наза<sup>а</sup> з великою стыдливостью и сами сѣ сѣкли. и тоє покрытие стои бци видѣвъ стыи андреи и епифанїи которыи показали народови хр<sup>с</sup>тіанскому ласку бжію и стои бци"<sup>111</sup>. Ця знахідка виявилася відображенням утвердженого текстами Учительних Євангелій широкого явища послідовної українізації Покрову, проте остання потребує окремого дослідження. Зусиллями спадкоємців багатовікової традиції перейнято від Візантії з прийняттям християнства тему опіки Богородиці, докорінно переосмислену на українському ґрунті, остаточно українізовано... навіть у її історичних початках, що стало вирішальним кроком до "козацької Покрови" національної свідомості "козацької" епохи.

<sup>109</sup> ЛНБ України, ф. 2 (Бібліотека Народного Дому), оп. 1, сигн. 62, арк. 148 ("пресвітер височанський" – парох церкви святого Миколи у Висоцьку Вишнім – нині Турківського району на Львівщині).

<sup>110</sup> Возняк. С. 124.

<sup>111</sup> ЛНБ України, ф. 2, оп. 1, сичи.

**А**наліз ікон Покрову Богородиці, збережених на українському ґрунті – поза одним найстаршим винятком – зі стосовно короткого проміжку часу, який обіймає кінець XV – XVI століття, підтверджує насамперед традиційне для України розмаїття схем, покладених в основу поодиноких прикладів. Якщо найраніша пропозиція XIII ст. відзначена акцентуванням центральної для християнського світосприйняття ідеї Воплочення, то надалі вона зовсім зникла як самостійна тема, залишившись хіба неодмінним якнайширшим богородичним компонентом. Сліди іншої лінії іконографії XIII ст. в наступній іконі – з церкви в Рихвалді, доповнені матеріалом з-поза України, дають підстави для висновку про важливі зміни саме в XIII ст., позначеному активізацією релігійного мистецького життя у державі князів Данила та Василька Романовичів і їхніх спадкоємців – Льва Даниловича й Володимира Васильковича. Так зарисовується ширше історичне тло акту князя Володимира Васильковича, який, за свідченням літопису, віддав своє столічне місто Володимир і свій народ під опіку Богородиці. До XIII ст. належить і щойно тепер побачений розвиток ідеї Покрову в оточенні князя Льва Даниловича. Ці факти першого зафіксованого на західноукраїнському

терені етапу еволюції нової теми зберегли пізньосередньовічні пам'ятки, які відкликаються до взірців княжої епохи. Нині є всі підстави ствердити, що класична схема Покрову постала саме тоді, й початки її опрацювання зберегла найстарша західноукраїнська ікона на цю тему. Наступна винятково важлива доба – XIV ст. – нині виявляється лише через наслідування київських зразків, віділіх у Новгороді та Суздалі. Останній період еволюції іконографії Покрову перед початком Нової доби позначений акцентуванням теми уславлення Богородиці Заступниці згідно з актуальними тенденціями розроблення богородичного репертуару поствізантійської ери в її місцевому варіанті. Головну роль надалі відіграло київське середовище. Із піднесенням його культурного життя та відродженням Київської митрополії (1458) опрацьовано актуальну для домінуючих тенденцій тогочасної духовної ситуації, засновану на схемах богородичного Акафісту версію давньої теми, яка здебільшого так чи інакше нехтувала основоположним для церковної літератури мотивом видіння святого Андрія Юродивого. Такий підхід виявився панівним для іконографії до самого кінця XVI ст. й знаний нині за своєрідними модифікаціями як власне київського, так і волинського походження, а також пізніми зразками перемишльсько-львівського кола. Цей оригінальний щодо ранішого досвіду пізньосередньовічний етап запропонував фундамент мистецької культури наступного періоду. Перегляд пам'яток XVII ст. переконує, що розвиток теми надалі пішов шляхом продовження новішого київського досвіду.

Розмаїття схем поодиноких розроблених зразків теми приводить до висновку, що попри очевидну спільну основу, жоден із них не повторює іншого. З огляду на їхню географію, зазначена особливість пізньосередньовічної традиції подає несподівано широкий спектр вирішень. На тлі притаманного новгородській школі російського малярства послідовного відтворення у чергових наступних репліках давнього київського протографу, на українському ґрунті не вдавалися до повторення раніших вирішень, а впродовж усього Середньовіччя у межах кожного з послідовних етапів розвитку національної мистецької традиції поставали усе нові і нові, визначені актуальними духовними тенденціями. Таке розмаїття схем, природно, здатне виводитись лише від інтенсивного розпрацювання іконографії внаслідок розбудованого релігійного життя, породженням якого вона стала.

Вельми показовою є також своєрідна актуалізація перед кінцем XV ст. репертуару релігійного малярства як відображення широких різнопланових внутрішніх змін, притаманних тогочасному етапові побутування релігійної мистецької культури. Вона відзначена не лише утвердженням унікального для східнохристиянської мистецької практики триєдиного ансамблю ядра оздоблення інтер'єру

храму в складі комплексу ікон переддівтарної огорожі (для якого від XIX ст. прийнялося звичне тепер окреслення

402 іконостасу) та монументальних "Страстей" і "Страшного

суду"<sup>112</sup>. У руслі цього визначального для станкового релігійного малярства процесу розбудовано найперше саме ядро ансамблю. Його поповнено кількома новими рядами й послідовно розвинуто за вертикальною віссю, ускладнювалася та поглиблювалася сама іконографічна програма. Фактично на основі переосмислення досвіду попередніх епох від кінця XV ст. в Україні функціонував цілком новий варіант релігійної мистецької культури.

Пізньосередньовічна іконографія Покрову побутувала як вияв саме цього всеохоплюючого історичного процесу й відтворила його ширші тенденції у своєму власному, "вузькому" — на загальному тлі — конкретному колі. Вона стала однією з прикметних сторін еволюції національної релігійної мистецької культури, усього значення якої не дозволяє належно осмислити в якнайширшій повноті надто скромний та регіонально обмежений фонд її доступних зразків. Проте незрівнянно більшою перешкодою виявляється актуальний стан інтерпретації самого явища, перш за все відсутність уявленнь про очевидну винятково важливу, як переконує навіть опрацювання нечисленних збережених ікон різних регіонів України чітко виявило як головну лінію еволюції самої теми Покрову, так і відображених ними загальних закономірностей та прикметних внутрішніх особливостей поодиноких наступних етапів розвитку національної мистецької творчості. Поруч зі скромно засвідченою пам'ятками періоду Середньовіччя іконографією святих національної церкви, Покров дав найяскравіший приклад самобутньої сторони історичної мистецької традиції України. Кристалізуючись і міцніючи в контакт з неподільно домінуючим за часів раннього східноєвропейського Середньовіччя візантійським світом, протистоячи йому, вона зуміла виробити й утвердити власне неповторне обличчя, з яким впевнено виступила в пізньому Середньовіччі навіть за підкреслено ускладнених для себе зовнішніх умов, визначених втратою власної державності й співіснуванням із вороже настроєною панівною меншістю. Саме ця велика традиція стала головною запорукою того, що не лише вдалося вистояти на наступному непростому історичному етапі, зберігши й примноживши власну індивідуальність. Творчо розвиваючи глибокий внутрішній потенціал, національна культура зуміла на менше загрожених неминуче нищівним щодо неї зовнішнім впливом теренах "України козацької" від кінця XVII<sup>113</sup> до середини XVIII ст. дати унікальний приклад винятково високого злету мистецької творчості у її найяскравішому самобутньому виразі. Зіставлення з історичним

<sup>112</sup> На триєдиному ансамблі як специфічному продукті еволюції національної традиції релігійного малярства наголошено: *Александрович 2001д*, С. 429, 431.

<sup>113</sup> Сам процес, зрозуміло, не по-

чався перед кінцем століття, проте через майже повну втрату давнішого київського малярства раніше він не простежується. Першим ідентифікованим шедевром з розбудованою системою взаємозв'язків серед пізнього малярства київського кола є згадане нововіднайдене "Моління" з Успенської церкви в Твердинях. Див.: *Александрович 2007а*. С. 55 – 68.

шляхом еволюції усього східно-християнського світу та його релігійної мистецької культури неспростовно доводить, що водночас він виступив останнім й для усього якнайширшого східнохристиянського історичного культурного кола.

Тема Покрову – назагал нібито скромний, проте органічний і по-своєму показовий, виняткового значення вияв цієї великої сторінки національної історії. У духовній культурі України вона утвердилася мало чи не єдиним вибудуванням на візантійській основі окремим широким явищем власного духовного досвіду<sup>14</sup>. Щодо цього на мистецькому рівні українська іконографія Покрову виявляється самотнім водночас також і для усього світу східного християнства прикладом винятково багатих внутрішніх потенційних можливостей цієї культури – навіть на пізньому, позначеному помітним наростанням нашарувань з-поза самої традиції, етапі її розвитку. Тієї внутрішньої потенційної енергії, яка поза Україною через знані обставини останніх століть багатоміліардної історії східнохристиянського світу ніде більше навіть не була покликана до життя.

<sup>14</sup> Тут поряд із темою Покрову можна поставити хіба вочевидь скромнішу на її тлі, досі не опрацьовану іконографію святих Антонія та Федосія Печерських, знану здебільшого за межами намісних ікон Богородиці зі спадщини послідовників перемишльської школи малярства другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Література щойно лише розпочинає відкривати це своєрідне явище національної мистецької культури, проте поки без осмислення його ширшого контексту. Див.: *Андрій-Откович*, С. 20–25; *Павличко* 2004, С. 84–86.

## ПІСЛЯСЛОВО

**П**очатково привернувши увагу з огляду на відсутність — як тоді видавалося — безпосереднього аналога на візантійському ґрунті, тема Покрову до останнього часу розроблялася та сприймалася з усвідомленням власне так побаченої оригінальності акурат через її призму. Цей помилковий у самій основі погляд зберігається надалі, залишаючись неподоланим бар'єром на шляху до глибшого осмислення унікального явища східнохристиянської релігійності та його не менш своєрідного за усім стійким комплексом прикметних індивідуальних ознак мистецького відображення. Покрову й справді не випадає відмовляти в оригінальності, проте вона, звичайно, не в ідеї, сформульованій, цілком природно (що давно відомо, проте так і не сприйнято в покровському контексті), — ще за ранньохристиянської доби. Самобутність визначили засоби та напрями розпрацювання теми на київському ґрунті, природно постає з місцевого контексту. На відміну від розбудованого візантійського шанування Богородиці, сконцентрованого на реліквіях, воно неминуче побудоване на зовсім іншій історичній основі, тому не могло не набрати кардинально відмінного комплексу ознак. Первісні закономірні намагання київського шанування Богородиці скористатися зі спільних східнохристиянських моделей досить скоро відійшли від звичного візантійського "матері-

алізму реліквій". Зрозумілі й неунікненні початкові зусилля його утвердити задалегідь були позбавлені шансів перерости у щось поважніше, позаяк багатством християнських реліквій місцеві святині зі зрозумілих причин відзначатися не могли. Тому традиція неминуче виявилася "дематеріалізованою". У центрі уваги стала ідея опіки Богородиці над християнами через Її заступлення за них перед Христом. Саме вона виступила основою старокиївської богородичної традиції й новіша українська розвинулася її безпосереднім продовженням, послідовно й однозначно акцентуючи на Богородиці "Господомолитвенниці" як окреслив Її місію київський переклад Життя святого Андрія Юродивого. Таке переконання незмінно утверджує уся подальша еволюція української богородичної іконографії, у якій від другої половини XV ст. неподільно задомінувала оригінальна у стосованому їй виразі на всьому східнохристиянському тлі, на той час уже давно "своя власна" ідея уславлення Заступниці.

Зарис так окресленої еволюції послідовно показує найперше закономірне звернення іконографії до візантійських джерел. На початках це був образ Богородиці Заступниці (Агіосорітисси), згодом — "реалістичне" підтвердження Її місії через залучення сприйнятих історичним обґрунтуванням ідеї "богородичних" епізодів Життя святого Андрія Юродивого, найперше, звичайно, — єдиного наголошеного досі з його викладу — влахернського об'явлення. Внутрішня еволюція самої традиції в історичній перспективі теж неминуче вела до відмови від візантійського "будівельного матеріалу" на тлі остаточного домінування ідеї уславлення Заступниці, до якої східнохристиянська релігійність більшої уваги назагал не вказувала. Втім, поза об'єктивно виведеними з цього кола зразків іконографічними формулами, давніший спільний досвід для неї, природно, не дуже надавався за власним внутрішнім складом. Природно, свою роль відіграла й розроблена від XIII ст. достатньо різноманітна у конкретних виявах образотворча традиція Покрову. "Молода" версія, зрозуміло, обійшлася без безпосередніх відкликань до "інохідних" для неї самої здобутків, схильна була — й мала всі підстави — вдаватися насамперед до багажу власних зусиль. Дійшло навіть до показової українізації у київських викладах від початку XVII ст. так важливої для образотворчої практики XIV — XV століття візантійської літературної основи теми Богородиці Заступниці — Життя святого Андрія Юродивого

Однак еволюція засвоєної від Константинополя на самих початках українського християнства старокиївської ідеї та її містецької реалізації — лише один аспект явища. Інший визначив мало сприйнятий досі у покровському зв'язку загальний контекст, значення якого для розуміння цілості не випадало б доводити: адже іконографія Покрову — насамперед один з елементів

якнайширшої богородичної тематики. Найвиразніше ця недооцінена сторона покровського доробку зазначилася

406 від другої половини XV ст. на тлі поступового утверд-



ження в українському малярстві ідеї ушавлення Богородиці в намісних рядах, що по-своєму продовжила-відобразила пізньосередньовічна іконографія Покрову. Для багатовікового процесу її еволюції це може навіть найхарактерніший приклад якнайтіснішого природного взаємозв'язку цієї "вузької" теми з широкою богородичною традицією.

Водночас цілком очевидно не випадало б сприймати Покров також винятково лише в богородичному колі не віддаючи йому належного як елементові цілісного культурно-історичного процесу. Виведений з аналізу поодиноких зразків самої теми комплекс закономірностей глибоких внутрішніх перемін еволюції на українському ґрунті перейнятої від Візантії ідеї опіки Богородиці як-краво показує й процес внутрішнього розвитку в міру поглиблення самої традиції, її змін на загальному тлі східнохристиянської релігійності. Її своєрідно обрамляють поява в первісній, ще, природно, цілком візантійській версії у Києві князя Ярослава Мудрого та покровська спадщина кінця XVI ст. (не кажучи про новіші часи).

У зіставленні з дотеперішніми неминує "вузькими" зверненнями винятково до поодиноких зразків без спроб глибшого сприйняття явища в його історичних видозмінах запропонована реконструкція наділена очевидною перевагою. Її визначило відтворення послідовного процесу розвитку — від історично віддалених першоджерел через наступні етапи актуального для кожної епохи конкретного їх переосмислення. Так постала єдина картина здатна поєднати стрункою системою поодинокі розрізнені й достатньо відмінні, нерідко навіть досить мало подібні між собою пам'ятки. Осягнута на такий спосіб цілісність виявляється очевидною вигідною перевагою викладеної пропозиції. Вона хоча й описує окремий, назагал ніби навіть і не дуже поширений конкретний сюжет, насправді трактує про еволюцію традиції, вдаючись саме до її аналізу, лише послуговуючись при цьому як "піддослідним об'єктом" вибраною темою. Завдяки належності до богородичної тематики як чи не найдокладніше розбудованої за часів Середньовіччя та своєрідності самого матеріалу на тлі релігійної традиції східного християнства він виявився для цього винятково придатним.

Однією з найприкметніших особливостей виробленої на такому підході картини є також відзначене сприйняття кожного зразка не лише у якнайтіснішому зв'язку з конкретною епохою. Поодинокі з них водночас зарисовуються також ще й ланками послідовного розпрацювання Покрову від ранніх, об'єктивно зовсім "візантійських" за стійким комплексом власних ознак взірців до побудованого, природно, так само на візантійських, але новіших пропозиціях укладу пізньосередньовічних схем. Вони закономірно виявилися принципово незалежними не лише від далекої "вихідної" першооснови, але й заснованих на її пропозиціях ранніх уже

власних варіантів — найстарших зразків теми Покрову. Засвідчена оригінальними пам'ятками українського по-

ними, сконцетрованими винятково на поодиноких деталях репліками довготривала за часом й багатоманітна за конкретними виявами у мистецькому доробку старокиївського кола еволюція сприймається єдиним історичним процесом. Вона переконливо доводить зародження, утвердження й подальше розроблення ідеї та іконографії Покрову власне на київському ґрунті. Візантійська з походження, проте винятково глибоко переосмислена й так своєрідно розвинута в Україні тема навіть у її пізніх прикладах — найперше свідчення якнайвиразніших самостійних історичних основ розвитку національної традиції. Саме завдяки цьому вона не тратила визначальної внутрішньої самоідентифікації навіть під неустанним натиском перемін нової доби, що надходили іззовні.

Те, що до останнього часу одне з найпоказовіших і найсамобутніших явищ української релігійної культури виявилось навіть не зауваженим, — наслідок насамперед актуального стану осмислення національної мистецької спадщини. Істотну роль відіграла також втрата основного фонду оригінальних пам'яток. Вона унеможливила звичне уже для науки послідовне поверхове "літописне" нанизування поодиноких прикладів. До глибшого ж їх сприйняття українська історія мистецтва так і не підійшла. Нинішня студія стала можливою завдяки відмові від побутуючих досі у літературі (не лише українській) поверхових за своєю природою методів, а водночас також — відкриттю нових ікон та всебічному вивченню нерідко й достатньо новіших з них як органічних виявів єдиного процесу внутрішньої еволюції явища.

Оскільки загальноприйнятий у літературі погляд відсилає насамперед до суздальських (згодом московських) та новгородських зразків, належить зазначити, що нічого подібного на українську картину еволюції Покрову на російському ґрунті не простежується навіть у віддаленні. Про яскраво зарисований процес внутрішнього розвитку тут випадає заводити мову щойно від XVI ст. коли вже достатньо розбудований, пізній варіант давньої київської ідеї використано в актуальних історичних інтересах за умов знаного піднесення Москви. Ця новіша версія, природно, постала поза тогочасним київським досвідом, немов повторивши модель київсько-візантійського співіснування на відповідному рівні періоду становлення традиції.

Запропонований комплекс висновків щодо старокиївського родоводу та насамперед українського побутування Покрову неминуче зовсім інакше наświetляє його місце в російському малярстві. Суздальська школа, продовжена у новішому московському варіанті, всупереч наполегливим пошукам незмінно апологетичної щодо цього національної історіографії, не виказує найменшої прив'язаності до сюжету. Навіть абстрагуючись від безперечного — за результатами проведених досліджень — київського походження одиної давнішої суздальської ікони. Більше поширення теми, яке зарисувалося

за вивчення Москви щойно від XVI ст., природно мало в основі новітні свої власні шукання, проте актуальний стан

реднього докладного вивчення самої спадщини не дає змоги вже зараз включити матеріал до загальної картини еволюції покровської традиції. Зрештою, для української теми — це побічне відгалуження, важливе насамперед через продовження історичної київської основи. Не до порівняння багатший доробок новгородської школи теж започаткував очевидний новіший — зразка щойно другої половини XIII ст. — київський прототип. До кінця XV ст. місцева традиція будувалася винятково на його наслідуванні, а надалі назагал розвивалася уже відповідно до вказаної на московському матеріалі моделі. Тому вона теж об'єктивно наділена усіма прикметами київського родоводу.

Поки нібито складніше вмістити в опрацьовану систему одинокую немовби немало виняткову під оглядом іконографії новгородську фреску церкви святого Федора Стратилата. Проте, попри унікальне зображення Богородиці, за вимовою очевидної іконографічної спільності укладу персонажів лівої сторони подібному з одним старшим суздальським образом, як і "новгородським" Єпіфанієм із розкритою книгою при боці, тут теж не доводиться шукати глибшої відмінності від звичних для російських теренів взірців.

Тому російська іконографія фактично пройшла середньовічний етап без істотніших принципових здобутків. Про її оригінальність перед XVI ст. заводити мову не випадало б. Висновок ніби пропонує переверот у дотеперішньому сприйнятті. Однак, попри зрозумілий спротив першого вражання, він насправді означає лише повернення до загальновідомого історичного процесу, немало спотвореного ранніми неминуче не зовсім науковими патріотичними візіями та їх новішими продовженнями. Зрештою, тут так само виразно зарисовується як очевидна привнесеність самого Покрову із Києва, так і знаний історичний процес широкої активізації внутрішньої еволюції власної російської традиції від XVI ст.

Зі сприйнятих досі російськими фактів історії Покрову залишається не поясненим впровадження позаісторичної версії присутності при влахернському об'явленні Богородиці святому Андрієві Юродивому імператора та патріарха з почтом. Ніхто не цікавився його джерелами, хоча проблема самої появи на тлі знаної літературної традиції такої версії видається цілком очевидною. Безперечним є швидке засвоєння цього посталоного — прийнято вважати — на новгородському ґрунті нововведення й у Києві. З-перед кінця XV ст. українська іконографія нерідко стосувала цей мотив, хоча — за свідченням гравюри київського Анфологіону 1619 р. — від самого початку водночас зарисувалися притаманні загалом українському сприйняттю відходження від взірця, продиктовані актуальними особливостями внутрішньої еволюції покровської й ширшої богородичної практики.

Пропонований виклад вперше вдався до докладнішого всебічного аналізу поодиноких пам'яток — саме він став запорукою виходу на глибші рівні осмислення. Власне вузький підхід до студіювання доступних зразків при одночасному їх сприйнятті у якнайширшому історично-мистецькому контексті дали змогу

запропонувати конкретні тлумачення не лише поодиноким пам'яток, але й через них – усієї традиції загалом. Водночас використання різноманітного конкретного матеріалу з історії мистецького процесу в Україні спроможне надати розроблений на відповідних підходах інтерпретації цієї найбільше української теми національної середньовічної іконографії можливого взірцевого значення для осмислення усієї мистецької спадщини та процесу її еволюції. Власне цим завершена праця найважливіша для автора. Вона стала школою, здатною підвести до значно глибшого сприйняття усієї національної мистецької традиції.

Довготривалій роботі над дослідженням незмінно сприяли друзі та колеги, яким складаю свою щирю вдячність. З них окрема подяка належить †Ромуальдові Біскупському (Сянок), якому не судилося дочекатися виходу цієї книги.

Вважаю приємним обов'язком окремо згадати також Галину Белікову (Київ), Богдана Гошка (Перемишль), професора Анджея Гіля (Люблін), Ярослава Гемзу (Ланьцут), кандидата архітектури Юрія Дибу (Львів), Віктора Луця (Рівне), Павла Сиговського (Люблін), кандидата історичних наук Ігоря Скоцясяса (Львів), Марію Ткаченко (Санкт-Петербург), які подали істотну конкретну допомогу на різних етапах опрацювання теми.

Слова найщирішої вдячності за довготривалу співпрацю над виданням адресую Федорові Лукавому – він завершив задум, надавши укладові книги виразного індивідуального трактування.

# **НАУКОВО-ДОВІДКОВИЙ АПАРАТ**

**ЛІТЕРАТУРА ТА Ї  
СКОРОЧЕННЯ**

*Абрамович Д.*  
1907 Софійська бібліотека. Санкт-Петербург, 1907. Вип. 2.

1931 Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки). Київ, 1931.

*Айналов Д. В.*  
1915 Меморії св. Климента і св. Мартина в Херсонесе. Москва, 1915.

1917 К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. Петроград, 1917. Т. 1.

**Акафісти**  
1660 Акафісти. Київ, 1680.  
1625 Акафісти Пречистій Богородиці й Ісусу славному. Київ, 1625.

**Акты**  
Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археологической комиссией. Санкт-Петербург, 1851. Т. 1.

*Александров*  
Александров А. Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви // Журнал Московской патриархии. 1983. № 10–11.

*Александрович В.*  
1992 Двох'ярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в ріст в давньому українському малярстві // Матеріали Міжнародної наукової конференції "Церква і культура народу Вялікого Княства Літоуського і Беларусі XIII – пач. XX стст." (Гродна, 28 верасня – 1 кастрычніка 1992 г.). Гродна, 1992. Кн. 4 (Частка 3).

1993 Найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці (Епізод з історії культури Богородиці Заступниці в Україні) // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень III круглого столу (Львів, 3–4 травня 1993 р.) Київ: Львів, 1993.

1994 Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII–XVI століть // Родовід. Наукові записки до історії культури України. 1994. Ч. 8.

1994а Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному регіоні // Культура Українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Ужгород, 1994.

1994б Львівська ікона Богородиці 1534 року // Релігія в Україні. Дослідження, матеріали. Львів, 1994. Вип. 2.

1994в Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть // Записки

Наукового товариства імені Т. Шевченка. 1994. Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства.

1994г Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // *Medievalia ucrainica: ментальність та історія ідей*. Київ, 1994. Т. 3.

1995 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.

1995а Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. Луцьк, 1995.

1995б Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1). Львів, 1995.

1995в Так звана "найстарша українська ікона в польських колекціях" // *Перемиські дзвони*. 1995. № 1(18).

1996 Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михаїла у Флоринці // Церковний календар 1997 рік. Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. [Сянок, 1996].

1996а Іконостас П'ятиницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси. Львів, 1996.

1996б Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх "Берестейських читань" Львів-Київ-Харків, 20–23 червня 1994 р. Львів, 1996.

1996в Українська мистецька культура XVI ст.: перші кроки до західноєвропейської традиції // *Діалог культур*. Матеріали Перших наукових читань пам'яті Дмитра Чижевського, Кіровоград-Київ, 17–19 жовтня 1994 р. Київ, 1996.

1996г Українське малярство в Перемишлі XIII – початку XVII ст.: головні проблеми історії // *Перемишль і Перемиська земля протягом віків*. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка

в Польщі 24–25 червня 1994 року у Перемишлі. Перемишль; Львів, 1996.

1997 Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станілі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // *Сакральне мистецтво Бойківщини*. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року, м. Дрогобич. Дрогобич, 1997.

1997а "Легенда Йова Кондзелевича". Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. Луцьк, 1997.

1997б Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть // *Пам'ятки України: історія та культура*. 1997. Ч. 3.

1998 Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // *Пам'ятки України*. 1998. Ч. 1.

1998а Ікони першої половини XIV століття "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" з церкви святої Параскеви у Далаві // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. 1998. Т. 236: Праці Комісії об'єктно-художнього та ужиткового мистецтва.

1998б Іконографія древнішої української ікони Покрова Богоматері // *Byzantinoslavica*. 1998. Т. LIX, fasc. 1.

1998в Композиція циклу "Акафіст Богородиці" на пределі намісного образу Богоматері в іконостасі Святоюрської церкви у Дрогобичі // *Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях*. Перші читання. Матеріали виступів 23 червня 1998 р., м. Дрогобич. Дрогобич, 1998.

1998г Львівське середовище українських малярів у XVI столітті // *Країни Центральної та Східної Європи у XV–XVIII століттях: питання соціально-економічної та політичної історії*. До 100-річчя від дня народження професора Дмитра Похилевича. Львів, 1998.

1998д Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. Т. 2). Львів, 1998.

1998е Львівські малери XVI–XVII століть як проєктанти графічного оздоблення друкованої книги // *Україна: культурна спадщина національна свідомість державність*. Львів, 1998. Вип. 5: ПРОЕФОНІМА. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича.

1998є Регіони розвитку української малярської традиції у XVI столітті // *Вісник Львівського університету*. Серія історична. 1998. Вип. 33.

1998ж Словник малярів Волині XVI–XVII століть // *Волинська ікона: питання*

історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. Луцьк, 1998.

1999 Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. 1999. Вип. 34.

1999а Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999.

1999б Традиції мистецької культури княжої доби у волинських іконах XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції до волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

1999в Три волинські маляри кінця XVI – початку XVII ст. (з неопублікованих рукописних матеріалів) // Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка. Рукописна україніка та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20–21 вересня 1996 року. Львів, 1999.

1999г Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто – суспільство – культура. Т. 3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар'яна Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). Львів, 1999.

2000 Ансамбль ікон передвітарної огорожі середньовічних храмів Волині // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Луцьк, 2000. Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року.

2000а Західноукраїнські маляри XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. Т. 3). Львів, 2000.

2000б Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI–XVII століття // Україна модерна. 2000. № 4–5.

2000в 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. 2000. Вип. 35–36.

2000г Маляри Рожнятівщини у другій половині XVI ст. 414 (Зі студій над найдавнішою

малярською спадщиною батьківщини Івана Вагилевича) // Шашкевичіана. Львів; Вінніпег, 2000. Вип. 3–4.

2000д Н. Н. Никитенко. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. Киев: Институт української археографії та джерелознавства ім. М. М. Грушевського НАН України, 1999. 292 с. + 25 ил. // Вісник Львівського університету. Серія історична. 2000. Вип. 35–36.

2001 Архітектура та будівництво // Історія української культури: У п'яти т. Київ, 2001. Т. 2: Українська культура XIV – першої половини XVII століть.

2001а Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-упорядник А. М. Лидов, Москва: Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с. + 280 ил. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. Львів, 2001. Ч. 3.

2001б Малярський осередок Дрогобича у XVI ст. // Наукові зошити історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 2001. Вип. 4.

2001в Моління зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими в ансамблх ікон передвітарної огорожі західноукраїнських храмів XV–XVI ст. // Могилянські читання 2000. Збірник наукових праць: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. Київ, 2001.

2001г Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. Львів, 2001. Ч. 3.

2001д Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. Київ, 2001. Т. 2: Українська культура XIV – першої половини XVII століть.

2001е Олексій Горошкович – перемишльський маляр середини XVI століття // Перемишль і Перемишльська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемишль, 14–15 листопада 1998 р. Перемишль; Львів, 2001. Т. 2: Видатні діячі Перемишчини.

2001є Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: "зустріч Сходу та Заходу" // Молода нація. 2001. Ч. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.).

2001ж Ходемська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. Т. 1). Львів, 2001.

2001з Храмова ікона Покрови Богородиці з церкви у Рихвалді (Овчарах) // Церковний календар 2002. Видання Пе-



ремисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 2001].

2002 "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.

2002a Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих ірмологіонів // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко.

2002b Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутим регіоном розвитку української мистецької культури) // Пам'ятки України: історія та культура. 2002. Ч. 3–4.

2002в Святий Алімпій Печерський – перший відновлений джерелами український маляр // Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р. Київ, 2002. С. 5–19.

2002г Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). Київ, 2002. Вип. 2.

2002д Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. Луцьк, 2002. Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року.

2003 Вінкельман по ціцеронах, або про "іконокарпатознавство" ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + II. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2003. Вип. 3.

2003a Ікона Богородиці Страстної 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.

2003б Інвентарі замків у Стрию і Калущі з кінця XVII століття // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2003. Вип. 7.

2003в Інвентарі замків у Стрию і Калущі з кінця XVII ст. // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). Київ, 2003. Вип. 3.

2003г "Покрова Богородиці" з ілюстрацій "Анфологіону" 1619 р. друкарні Києво-Печерського монастиря як переказ київської іконографічної традиції XV–XVI століть // Могилянські читання 2002. Збірник наукових праць. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть. Київ, 2003.

2003д Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000. – 207 s. + 73 il. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. Львів, 2003. Ч. 4: Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків Центрально-Східної Європи.

2003е "Стрітєння з історією Марії за Протоєвангелієм Якова" з церкви Собору Йоакима та Анни в Станілі // 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 року.

2004 Володимир часів князя Данила Романовича. Вступні нотатки до непоцінованого періоду історії міста // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Володимир Волинський в історії України та Волині. Збірник наукових праць. Матеріали XIV Волинської наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 13-ій річниці Незалежності України та 680-й річниці надання Володимирові-Волинському Магдебурзького права, м. Володимир-Волинський, 2004 р. Луцьк, 2004.

2004a Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. Луцьк, 2004.

2004б Малярі Золочева та Золочівщини у XVII столітті // Пашкевичана. Збірник наукових праць. Львів; Вінніпег, 2004. Вип. 5–6.

2005 "Богородиця Десятинна" – позірна старокієвська реліквія // Ruthenica. 2005. Т. 4.

2005a "Exegi monumentum" чи "невежа писа"? Густі нотатки на полях польського огляду української літератури про нововідкриту Холмську чудотворну ікону Богородиці // Українські землі часів короля Данила Галицького: церква і держава. Статті і матеріали. Львів, 2005.

2005б Малярство XIII–XVIII століть давньої Холмської єпархії східного об-

ряду // *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie (Materiały Międzynarodowej Konferencji "Sztuka Sakralna Pogranicza", Lublin, 13–14.10.2005 r.)* / Red. S. Batruch, R. Ziłinko. Lublin, 2005.

2005в Праця про західнополіський іконопис // *Пам'ятки України: історія та культура*. 2005. Ч. 1.

2005г Piotr Krasny. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. Kraków: Universitas, 2003 (Ars vetus et nova. T. 9). 429 s. + 206 il. // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. 2005. Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування.

2005д Українське портретне малярство XVI–XVIII століть. Наближення до історії // *Український портрет XVI–XVIII століть* / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005.

2005е Чудотворна ікона Богородиці ("Воплочення") з Жидачева // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2005. Вип. 5.

2006 Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво.

2006а Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // *Український археографічний щорічник*. Київ, 2006. Вип. 10–11.

2006б Пам'ятки малярства Перемишльської єпархії найдавнішого періоду // *Церковний календар 2007*. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок], 2006.

2006в Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. Луцьк, 2006.

2007 "Богородиця Десятинна" – де міф, а де історична реальність // *Ruthenica*. 2007. Т. 6.

2007а "Моління" з церкви Успіння Богородиці у Твердниках поблизу Луцька – нововідкритий шедевр ківського малярства другої половини XVII століття // *Пам'ятки України: історія та культура*. 2007. Ч. 1.

2007б Намісна ікона Спаса в церкві Різдва Богородиці у Камені-Каширському // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XIV міжнародної наукової конфе-

ренції м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007. року. Луцьк, 2007.

2007в Українське портретне малярство XVI–XVIII століть у контексті польського портрету // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. 2007. Т. 23–24: Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France.

*Александрович-Павличко*

Александрович-Павличко Я. Ікона "Покрову Богородиці" сер. XVI ст. з м. Дубровиці Рівненської обл. // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. Луцьк, 1997.

*Антипов*

Антипов И. В. Древнерусская архитектура второй половины XIII – первой трети XIV в. Каталог памятников. С.-Петербург, 2000.

*Антонова, Мнева*

Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации. Москва, 1963. Т. 2: XVI – начало XVIII века.

*Антонович*

Антонович Д. Українське мистецтво // *Українська культура*. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ, 1993.

*Анфологон*

1619 Анфологон. Київ, 1619.  
1638 Анфологон. Львів, 1638.

*Апостол*

Апостол. Львів, 1696.

*Архив*

Архив Юго-Западной России. Киев, 1859. Ч. 1, т. 1; Киев, 1886. Ч. 7, т. 1; Киев, 1887. Ч. 1, т. 5.

*Асеев*

Мистецтво Київської Русі / Автор-упорядник Ю. С. Асеев. Київ, 1989.

*Атаманенко В.*

2004 Описи Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII століття / Упорядник Віктор Атаманенко. Київ; Острогож; Нью Йорк, 2004.

2005 Маєткове забезпечення православної церкви Волині в другій половині XVI – першій половині XVII ст. // *Минуле і сучасне Волині та Полісся*. Святотроїцький собор в історії Луцька та Волині. Науковий збірник. Матеріали XVII Волинської обласної краєзнавчої конференції, присвяченої 250-річчю завершення будівництва луцького собору Святої Трійці та 125-річчю з часу

його освячення як православного кафедрального собору, 30 листопада 2005 року, м. Луцьк. Луцьк, 2005.

**Баранович**

Баранович А. Труби на дні нарочиті праздників. Київ, 1674.

**Батіг**

Батіг М. І. Галицький станковий живопис XIV–XVIII ст. у збірці Державного музею українського мистецтва у Львові // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. 1961. Вип. 6.

**Белікова**

Белікова Г. Богоматір Одигітрія (Перивалепта) Волинська. Перша половина XIV ст. (Матеріали до зведеного каталогу волинської ікони) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

**Білоус, Пуцко**

Білоус А., Пуцко В. Різьблений хрест Ларіона Іваницького // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. Луцьк, 2002. Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року.

**Біскупські**

Біскупські Р. Ікона з 2 половини XV ст. століття з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Ванівці (Wegłówec) // Церковний календар 2007. Видання Перемисько-Новосаньківської єпархії. [Сянок, 2006].

**Богусевич, Міляєва**

Богусевич В. А., Міляєва А. С. Станковий живопис // Історія українського мистецтва; У 6 т. Київ, 1966. Т. 1: Мистецтво найдавнішого періоду та Київської Русі.

**Бондарчук**

Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису Острозького історико-культурного заповідника // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. Луцьк, 1996.

**Боніфатій (Івашків), Радомська**

Боніфатій (Івашків Б.), Радомська В. Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосифа Обручника, м. Львів // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. Łańcut, 2004. Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku.

**Вагнер Г. К.**

1964 Скульптура Владимирско-Суздальской Руси. Георгиевский собор в Юрьеве Польском. Москва, 1964.

1969 Скульптура Древней Руси XII век. Владимир, Боголюбово. Москва, 1969.

**Василюк**

Василюк Р. Алтургіяністъ богородичних икон // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*. Łańcut, 2003.

**ВМЧ**

Великія Миней Четии собранныя все-россійским митрополитомъ Макаріемъ. Санктпетербург, 1870. Октябрь. Дни 1–5.

**Верещагіна**

Верещагіна Н. Печерська святиня в іконописі північноруського мистецтва // Могиланські читання. Матеріали щорічної наукової конференції 1998. Київ, 1999.

**Высоцкая Н. Ф.**

1980 Жываніс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Фрэска, абраз, партрэт / Аутар уступнага тэксту Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1980.

1984 Жываніс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў / Аутар і складальнік Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1984.

2003 Жываніс барока Беларусі / Аутар-складальнік Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 2003.

**Высоцкий**

Высоцкий А. М. Церковь Богоматери Влахернской в Константинополе, ее отражение на Руси и византийско-русские архитектурные связи в домонгольскую эпоху // *Византийский временник*. 2005. № 64 (89).

**Возницький Б.**

1977 Олеський замок. Путівник. Львів, 1977.

1992 Львівська Богоматір // *Дзвін*. 1992. № 1–2.

**Возняк**

Возняк М. С. Історія української літератури: У двох книгах. Львів, 1994. Книга 2.

**Войтович**

Войтович А. Штрихи до портрета князя Лева Даниловича // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). Київ 2005. Вип. 5.

**Волинська ікона**

Волинська ікона XVI–XVIII ст. / Каталог та альбом під ред. Сергія Кота. Київ; Луцьк, 1998.

**Воронин Н. Н.**

1961 Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Москва, 1961. Т. 1.

1962 Андрей Боголюбский и Лука Хризовберг (Из истории русско-византийских отношений XII в.) // Византийский временник. Москва, 1962. Т. 21.

1965 Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // Византийский временник. 1965. Т. 26.

Врятовані

Врятовані від загибелі й забуття. Сакральне мистецтво з колекції "Студіон". Каталог виставки творів XVI–XX ст. [Львів, 2001].

Вуйцик В.

1994 Жидачівська Оранта // Родовід. Наукові записки до історії культури України. 1994. Ч. 9.

1999 Про час зведення монастирської церкви пророка Іллі у давньому Галичі // Лавра. 1999. № 2.

ГВА

Галицько-волинська летопись // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. Москва, 1981.

Гелишович М.

1994 Ікони XVI ст. з Потелича // Родовід. Наукові записки до історії української культури. 1994. Ч. 8.

1995 Акафіст Богородиці у фресках Лаврова // Богородиця і українська культура. Тези доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції 14–15 грудня 1995 р. Львів, 1995.

1995а Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра // Родовід. Наукові записки до історії культури України. 1995. Ч. 3(12).

1997 "Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостаю у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. Луцьк, 1997.

1998 Ікони XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1998. Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.

1999 Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття // Памятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3

418 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

1999а Ікона "Розп'яття з пристоячими" другої половини XVI ст. з церкви пророка Іллі в Кривчицях // Львів: місто – суспільство – культура. – Т. 3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар'яна Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). Львів, 1999.

1999б "Страшний Суд" середини XVI ст. перемишльського маляра Олексія Горошківича з церкви Перенесення мощей святого Миколи с. Руська Бистра з Музею української культури в Свиднику // Pravoslavyu Teologicky Zbornik. Prešov, 1999. Т. XXII(7).

2000 Дві ікони "Микола з житієм" 1560-х рр. з церков у Долині // Памятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Луцьк, 2000. Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року.

2001 Іконостаєний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2001.

2001а Празникові ікони українських іконостаєв XVI століття // Перемишль і Перемишля земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемишль, 14–15 листопада 1998 р. Перемишль; Львів, 2001. Т. 2: Видатні діячі Перемишчини.

2002 Західноукраїнські та волинські ікони XVI ст. з владними текстами // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. Луцьк, 2002. Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року.

2003 Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянці поблизу Добромила та пам'ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. Łańcut, 2003.

2003а Ікона "Покров Богородиці" кінця XVI століття з колекції Національного музею у Львові // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року.

2003б Ікони XV–XVI століть з Белза (у колекції Національного музею у Львові) // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji

chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. Chełm, 2003. T. 1: Referaty.

2004 Ікони кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потелічі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 2004. Т. 248: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.

2004a Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku.*

2005 Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. Львів, 2005.

2005a Ікони "Богородиця з похвалою" із колишньої колекції Богословської Академії у Львові (Матеріали до зведеного каталогу ікон Національного музею у Львові) // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. Вип. 3: Матеріали III Міжнародної наукової конференції, м. Львів-Рудно, 25–26 травня 2005 р. Львів; Рудно, 2005.

2005b Українські ікони "Спас у славі". Львів, 2005.

2005b Іконопис // Національний музей у Львові. Альбом. Київ, 2005.

2005г Ікона "Свята великомучениця Параскева" з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї // Св. Параскева з життям XIV ст. (?) з Ісаї. [Львів, 2005].

2006 Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів, 2006. № 4(9).

2006a Фрески церкви Св. Онуфрія в Лаврові // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень. 2006. № 2.

2007 До проблеми дослідження творчої спадщини майстра ікони "Спас Пантократор" 1592 р. з церкви Покрову Богородиці у Великих Цепцевичах // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк, 2007.

Гелитович, Мельник

Гелитович М., Мельник І. Іконостас кін. XVI ст. з церкви Святого Духа у Рогатині. Проблеми атрибуції // Національний науко-

во-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень 9. Львів, 2007.

Георгиевский В. Т.

1893 Русский ли праздник Покрова? // Чтения в обществе любителей духовного просвещения. 1893.

1903 Опись Покровского женского монастыря в Суздале 1651 года // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1903. Кн. 5.

1911 Фрески Ферапонтова монастыря. Санкт-Петербург, 1911.

Голубев

Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники (опыт церковно-исторического исследования). Киев, 1898. Т. 1.

Голубинский

Голубинский Е. История русской церкви. Том первый: Период первый киевский или домонгольский. Вторая половина тома // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1904. Кн. 2 (209).

Гордицкий

Гордицкий С. Украинська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія, 1973.

Гордиенко

Гордиенко Э. А. "Покров" в новгородском изобразительном искусстве (Источники образования типа) // Древний Новгород: история, искусство, археология. Новые исследования. Москва, 1983.

Государственная Третьяковская галерея

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Москва, 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века.

Грабарь

Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1923 годов // Его же. О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. Москва, 1962.

Громова

Громова Е. Б. История русской иконографии Акафиста. Икона "Похвала Богоматери с Акафистом" из Успенского собора Московского Кремля. Москва, 2005.

Грушевський

Грушевський М. Історія України-Руси. Львів, 1905. Т. 5: Суспільно-політичний і церковний устрій і відносини в українських землях XIV–XVII віків.

Гумилевский

Гумилевский Ф. Р. Исторический об-

зор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Санктпетербург, 1860.

#### **Гудзяк**

Гудзяк Б. Криза і реформа. Київська митрополія, царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Переклад з англійської М. Габлевич, під редакцією О. Турія. Львів, 2000.

#### **Давньоукраїнська ікона**

Давньоукраїнська ікона із приватних збірок. Київ, 2003.

#### **Делюга**

Делюга В. Ikona Matki Boskiej Schemskiej: głos w dyskusji badaczy polskich i ukraińskich // Український гуманітарний огляд, 2002. Вип. 7.

#### **Джурич**

Джурич В. И. Портреты в изображениих рождаественских стихир // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва, 1973.

#### **Діба Ю.**

2001 Дві маловідомі ротонди княжої доби // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 2001. Т. 241: Праці комісії архітектури та містобудування.

2002 Архітектура ротонди св. Миколая в Перемишлі // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2002. Вип. 6.

2002а Ротонда "святого Михайла великого" у Володимирі // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. Луцьк, 2002. Вип. 9: Матеріали ІХ наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року.

2004 До інтерпретації храму-ротонди та монастиря оо. Василіян на літографії 1842 року // Студії мистецтвознавчі. 2004. Ч. 3(7).

2005 Українські храми-ротонди Х – першої половини ХІV століть. Львів, 2005.

#### **Діба, Петрик**

Діба Ю., Петрик В. До проблеми графічної реконструкції церкви пророка Іллі у княжому Галичі // Вісник "Укрзахідпротреставрації". Львів, 1999. Вип. 10.

#### **Дмитрій, патріарх**

Дмитрій, патріарх. Що намальовано на київській іконі Покрови Богородиці // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 року, м. Дрогобич. Дрогобич, 1998.

#### **Дмитриев 1986**

Дмитриев А. А. К вопросу об авторе "Слова о полку Игореве" // Русская литература. 1986. № 4.

#### **Дмитриев 1960**

Дмитриев Ю. Н. Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства. Статьи и исследования. Москва, 1960.

#### **Древний Новгород**

Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. Москва, 1985.

#### **Дубик**

Дубик Ю. Церква з княжої доби в селі Новосілка // Літопис Борщівщини. Історико-краєзнавчий збірник. Борщів, 1993. Вип. 4.

#### **Этингоф О. Э.**

2000 Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XII веков. Москва, 2000.

2004 Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Москва, 2004.

#### **Евсеева**

Евсеева А. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 2000.

#### **Евсеева, Шведова**

Евсеева А. М., Шведова М. М. Афонские списки "Богоматери Портантиссы" и проблема подобия в иконописи // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 1996.

#### **Житие**

Житие Андрея Юродивого / Вступительная статья, перевод с греческого языка и комментарии Е. В. Желтовой (Византийская библиотека. Источники). Санкт-Петербург, 2001.

#### **Жолтовський П. М.**

1962 Словник-довідник художників, що працювали на Україні в ХІV–ХVІІІ ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. 1962. Вип. 7–8.

1978 Український живопис ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ, 1978.

#### **Запаско**

Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995.

#### **Запаско, Ісаєвич**

Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів, 1981. Кн. перша: 1574–1700; Львів, 1984: Кн. друга, частина друга: 1764–1800.

#### **Ивакин**

Ивакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогощей // Древние славяне и Киевская Русь. Киев, 1989.

**Іванов**  
Іванов С. И. Когда в Киеве появилась первый христианский храм? // Славянский мир между Римом и Константинополем (Славяне и их соседи. Вып. 14). Москва, 2004. С. 9–18.

**Изборник**  
Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. Москва, 1983.

**Иконописный подлинник**  
Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. С вариантами из списков Забелина и Филимонова. Москва, 1873.

**Іоан Златоуст**  
Іоан Златоуст. Бесіди на 14 посланій апостола Павла. Київ, 1623.

**Ипатьевская летопись**  
Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. Москва, 1962. Т. 2.

**Исаевич**  
Исаевич Я. Д. Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории. 1973. № 1.

**Каргер**  
Каргер М. К. Вновь открытые памятники зодчества XII–XIII вв. во Владимир-Волынском // Ученые записки Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова. Серия исторических наук. Ленинград, 1958. Вып. 29: История искусства.

**Карзлін, Мельнікаў**  
Карзлін У., Мельнікаў М. Асаблівасці іздаваў Пакроу і Апёка на Брэстчыне // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року.

**Каталог**  
Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. С приложением 16-ти таблиц фототипических снимков. II: Великокняжеский период. Киев, 1898.

**Катрій**  
Катрій Ю., о. Пізнай свій обряд. [Львів,] 2004.

**Киевская Псалтирь**  
Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова Щедрина [ОЛАП. Ф. 6]. Москва, 1978.

**Кирпичников**  
Кирпичников А. И. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели // Журнал министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1883. Ноябрь.

**Кметь**  
Кметь В. Інвентарі Успенської та Святоонофріївської монастирської церков у Львові 1579 р. // Вісник Львівського університету. Серія історична. 2000. Вип. 35–36.

**Книга Паломник**  
Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа новгородского, в 1200 г. // Православный Палестинский сборник. 1899. Вып. 51 (Т. 15, вып. 3).

**Ковалева**  
Ковалева В. М. Росписи в новгородской церкви Федора Стратилата // Средневековое искусство: Русь-Грузия. Москва, 1978.

**Коваленко, Пуцко**  
Коваленко В., Пуцко В. Бронзовые кресты-энколпионы из Княжьей Горы // Byzantinoslavica. 1993. Т. 54, fasc. 2.

**Ковальчук Є.**  
2001 Волинська ікона: нові знахідки. За матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 2001 року // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. Луцьк, 2001. Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року.

2006 Започаткування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. Луцьк, 2006.

**Кожин**  
Кожин Н. А. Украинское искусство XIV – начала XX вв. Очерки I. Львов, 1958.

**Козак Н.**  
2007 Втрачені фрагменти стінопису церкви Св. Онуфрія в Лаврові // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень. 2007. № 9.

2007а Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. Львів, 2007.

**Кондаков Н. П.**  
1896 Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. Санкт-Петербург, 1896. Т. 1.

1915 Иконография Богоматери. Петроград, 1915. Т. 2.

**Косів**  
Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVII ст.: традиції і впливи // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали X міжнародної

наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року.

*Костюхина, Шульгина*

Костюхина А. М., Шульгина Э. В. Описание рукописи Изборника Святослава 1073 года // Изборник Святослава 1073 года. Справочный аппарат факсимильного издания. Москва, 1983.

*Коць-Григорчук А.*

1998 Написи на іконах Богородиці Одигітрії // Народознавчі зошити. 1998. № 6.

2005 Знаменна ланка // Слово і доля. Збірник на пошану Уляни Єдлінської. Львів, 2005.

*Кравченко*

Кравченко В. Інвентарні описи волинських мастків князів Сангушків другої половини XVI століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1999. Т. 238: Праці Історично-філософської секції.

*Крип'якевич*

Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу // Записки Чина святого Василя Великого. Жовква, 1926. Т. 2, вип. 1–2.

*Кром*

Кром М. "Старина" как категория средневекового менталитета (по материалам Великого Княжества Литовского XIV – начала XVII века) // *Mediaevalia ustainica: mentalitate și istoria ideii*. Київ, 1994. Т. 3.

*Кучера*

Кучера М. П. Археологические исследования Волинского отряда // Археологические исследования на Украине 1968 г. Киев, 1971.

*Кучкин, Сумникова*

Древнейшая редакция сказания об иконе Владимирской Богоматери / Вступительная статья и публикация В. А. Кучкина, Т. А. Сумниковой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 1996.

*Лазарев В. Н.*

1970 Снеготорские росписи // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. Москва, 1970.

1972 О дате одной новгородской иконы // Новое в археологии. Сборник статей, посвященный 70-летию Артемия Владимировича Арциковского. Москва, 1986.

1982 Михайловские мозаики. Москва, 1982.

1986 История византийской живописи. Москва, 1986. Т. 1; Т. 2: Таблицы.

*Лазарев 1994*

Лазарев Е. Покров над Сечью // Наука и религия. 1994.

422 № 10.

*Лашкаре]в*

Лашкаре]в П. Еще одна из древнейших церквей в Киеве // Киевская старина. 1887. Декабрь.

*Леопардов*

Леопардов В. Бакотский скальный монастырь // Киевская старина. 1891. Октябрь-декабрь.

*Летопись*

Летопись Боголюбова монастыря // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при императорском Московском университете. Москва, 1878. Кн. 1.

*Лильо-Откович*

Лильо-Откович З. Святі Антоній і Феодосій Печерські в українському образотворчому мистецтві // Християнські культу в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. Львів, 2000. Вип. 2.

*Лидов А. М.*

1996 Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 1996.

2000 Византийский антепедимум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение, развитие, символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 2000.

*Лифшиц*

Лифшиц А. И. Монументальная живопись Великого Новгорода XIV–XV веков. Москва, 1987.

*Лихачев 1985*

Лихачев Д. С. "Слово о полку Игореве" и культура его времени. Ленинград, 1985.

*Лихачев 1911*

Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. Санкт-Петербург, 1911.

*Лихачева В. Д.*

1972 Миниатюры Киевской Псалтири и их византийские источники // Книга и графика. Москва, 1972.

1977 Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза. Москва, 1977.

*Логвин Г. Н.*

1963 Украинское искусство X–XVIII вв. Москва, 1963.

1967 Монументальне малярство XIV – першої половини XVII століття // Історія



українського мистецтва: У шести т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття.

1967а Скульптура та різьблення XIV – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У шести т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття.

1971 София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин. Киев, 1971.

1990 З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ, 1990.

Логвин, Міляева, Свенціцька  
Логвин Г., Міляева А., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ, 1976.

Луц  
Луц В. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu: historia, kultura, sztuka. Konferencja naukowa. Zamość, 2000.

Луць В.  
1994 Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею // Родовід. 1994. Ч. 8.

1995 Датовані волинські ікони XVI – першої половини XVIII ст. у колекції Рівненського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. Луцьк, 1995.

1996 Ікони Волині XIII–XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею. Рівне, 1996. Ч. 2: Ілюстрації.

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

2000 Волинські ікони XIII–XVI століть // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2000. Вип. 5: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць.

Луць, Откович  
Луць В., Откович З. Волинські ікони з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк,

29 листопада – 1 грудня 1995 року. Луцьк, 1995.

Львівська галерея  
Львівська галерея мистецтв. Львів, 2007.

Майоров  
Майоров А. В. Галицко-Волинская Русь. Очерки социально-политических отношений в домонгольский период. Князь, бояре и городская община. Санкт-Петербург, 2001.

Макарий  
Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Москва, 1860. Вып. 2.

Малевская  
Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. С.-Петербург, 1997.

Малюшицкий  
[Малюшицкий В.] О единой истинной православной вере. Острог, 1588.

Марголіна, Ульяновський  
Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель святого Кирила. Київ, 2005.

Марусин  
Марусин М. Чини святигельських служб у київському Євхологоні з поч. XVI ст. // Праці Греко-Католицької Богословської Академії: Богословський виділ. Рим, 1966. Т. 27.

Махновець  
Махновець А. Про автора "Слова о полку Ігоревім". Київ, 1989.

Міляева А.  
1965 Памятник галицкой живописи XIII века // Советская археология, 1965. № 3.

1994 Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII ст. та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1994. Т. 227: Праці секції мистецтвознавства.

Мысливец  
Мысливец Й. Происхождение Деисуса // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва, 1973.

Мыцко  
Мыцко И. З. Украинский писатель-полемист Василий Суражский – сподвижник Ивана Федорова // Федоровские чтения 1979. Москва, 1982.

Могила, Козловський  
Могила П., Козловський І. Т. Сбране короткої науки о артыкулах віри православно-кафолической. Київ, 1645.

### Мокрій

Мокрій В. Два твори Григорія Босиковича у Львівській картинній галереї // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. Луцьк, 1997.

### Молдован А. М.

1984 "Слово о законе и благодати" Илариона. Киев, 1984.

2000 Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. Москва, 2000.

### Мошин

Мошин В. А. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X–XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Москва; Ленинград, 1963. Т. 19.

### Муретов

Муретов С. Д. Последование проскомидии, великого входа и причащения в славяно-русских Службениках XII–XIV вв. // Чтения в обществе любителей духовного просвещения. 1897. Кн. 2: Сентябрь, ноябрь.

Національний художній музей  
Національний художній музей України. Київ, 2003.

### Никитенко

Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. Киев, 1999.

### Николаева

Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. (Археология СССР. Свод археологических источников Е1-60). Москва, 1983.

### Новгородская первая летопись

Новгородская первая летопись // ПСРА. Санктпетербург, 1845. Т. 3.

### Новгородская четвертая летопись

Новгородская четвертая летопись // ПСРА. Санктпетербург, 1846. Т. 4.

### Обухович

Обухович Л. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. "Одигітрія" с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2004 року. Луцьк, 2004.

### Обухович, Распопина

Обухович Л., Распопина В. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. "Одигітрія" с. Тро-

стянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Луцьк, 2005. Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року

### Овсійчук В. А.

1985 Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ, 1985.

1985а Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ, 1985.

1991 Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Київ, 1991.

1996 Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996.

### Овчинников А. Н.

1970 Икона "Покров" – классический образец суздальской живописи // Соколовица Суздаля. Москва, 1970.

1978 Суздальские золотые врата. Москва, 1978.

1986 "Пантелеймон" из ГМИИ и "Богоматерь Печерская" из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков. Сборник статей. Москва, 1986.

### Окунев

Окунев Н. А. Ариэль. Памятник сербского искусства XIII века // Seminarium Kondakovianum. Praha, 1936. Т. 8.

### Олесский замок

Олесский замок. Путівник. Львів, 1981.

### Описание

Описание святых Константинополя в латинской рукописи XII в. / Перевод, предисловие и комментарии Л. К. Массиеля Санчеса // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 1996.

### Остромирово Евангелие

Остромирово Евангелие 1056–1057: Факсимильное воспроизведение. Авторы статей в приложении: А. Х. Востоков, Митрополит Птириим Нечаев, Н. Н. Розов, Н. Н. Лисовой. Ленинград; Москва, 1988.

### Остроумов

Остроумов М. А. Происхождение праздника Покрова // Приходское чтение. 1911. № 19.

### Откович

Откович В. П. Українське народне малярство XVII–XVIII ст. Київ, 1990.

### Павличко Я.

1996 Храмова ікона "Преображення" XVI ст. із церкви с. Кургани Рівненської області // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської на-

укової конференції, м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. Луцьк, 1996.

1998 Маляр Дмитрій. Ікона "Пантократор з апостолами" середини XVI ст. з м. Долини // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. Луцьк, 1998.

1999 Намісна ікона "Преображення" сер. XVI ст. з церкви св. Параскеви м. Белза // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

2003 Ікона "Покров Богородиці" поч. XVII ст. із церкви св. Миколая в с. Медвежа на Дрогобиччині (зі збірки 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 року.

2004 Ікона "Святі Феодосій та Антоній Печерські" із церкви у с. Либихора на Львівщині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. Луцьк, 2004.

2005 Дві ікони "Покров Богородиці" кін. XVII та кін. XVII – поч. XVIII ст. з церков м. Долини на Івано-Франківщині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Луцьк, 2005. Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року.

2005a Ікона "Покров Богородиці" II пол. XVII ст. із церкви Козьми і Дам'яна в с. Корчині. Історія пам'ятки та іконографічні особливості // 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.

2006 Іконографічні особливості ікони "Покрову Богородиці" I пол. XVII ст. із церкви архангела Михаїла с. Соловий з-під Львова // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науко-

вий збірник. Львів, 2006. Вип. 4: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 30–31 травня 2006 р.

#### *Пападопуло-Керамевс*

Пападопуло-Керамевс А. П. Акафист Божій Матері. Русь и патриарх Фотий // Византийский временник. 1903. Т. 10, вып. 3.

#### *Пархоменко*

Пархоменко І. Три шкци про ікони // Пам'ятки України: історія та культура. 2001. Ч. 4.

#### *Паславський І.*

1994 "Олельковичський ренесанс": малодосліджені сторінки культурного життя Києва XV ст. // Другий Міжнародний конгрес українців, Львів, 22–28 серпня 1993 р. Доповіді та повідомлення. Філософія. Львів, 1994.

2001 Церква і культура на Україні в середні віки // Київська церква. 2001. Ч. 2(8).

#### *Патерик*

Патерик Печерський. Київ, 1660.

#### *Патріарх Димитрій (Ярема)*

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів, 2005.

#### *Перцев*

Перцев Н. Каталог реставрированных работ. Санкт-Петербург, 1992.

#### *Петров Н. И.*

1897 Купятицкая икона Богородицы в связи с древнерусскими энколпионами // Труды IX Археологического съезда в Вильне 1893. Москва, 1897. Т. 2.

1913 Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1913. Вып. 3.

#### *Петрушак, Свенцицкая*

Петрушак П. И., Свенцицкая В. И. Икона "Сретение со сценами из жизни Марии" конца XIV – начала XV в. из с. Станьны // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. Москва, 1992.

#### *Петрушевич*

Петрушевич А. С. Сводная галицко-русская летопись с 1600-1700 год. Львов 1974. Т. 1.

#### *Плохий*

Плохий С. Покрова Богородиці в Україні // Пам'ятки України. 1991. Ч. 5.

#### *Плюханова*

Плюханова М. М. Сюжеты и символы Московского царства. Санкт-Петербург, 1996.

#### *Пляшко*

Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо. Мистецтвознавча розвідка. Київ, 2001

- П. Н. Ф.  
П. Н. Ф. История богослужебных песнопений православной католической восточной церкви. Изд. 3. Киев, 1884.
- Повесть  
Повесть временных лет // ПСРА. Москва, 1926. Т. 1.
- Попов  
Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. Москва, 1975.
- Попов, Рындина  
Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. Москва, 1979.
- Попова  
Попова О. С. Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. С.-Петербург, 1997.
- Похилевич  
Похилевич А. Сазание о населенных местностях Киевской губернии. Киев, 1864.
- Проложные Кормчие  
Проложные Кормчие особого состава. Западнорусская кормчая особого состава // Каталог славяно-русских рукописных книг XVI века, хранящихся в Российском государственном архиве древних актов. Москва, 2006. Вып. 1: Апостолы Кормчие. 2-е стереотипное издание.
- Псаалтир  
Псаалтир з молитвами і акафістами. Київ, 1643–1644.
- Псковские летописи // ПСРА. Санктпетербург, 1848. Т. 4.
- Луцко В. Г.  
1975 Икона Богоматери Агиосоритиссы // Сборник Народного музея. Београд, 1975. Т. 8.
- 1977 Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X–XI веков // Slavia Orientalis. 1977. Т. 26, nr 2.
- 1978 Богоматерь Великая Панагия // Сборник радова Византолошког института. 1978. Т. 18.
- 1978a Г. Логвин, А. Милева, В. Свенцицка. Український середньовічний живопис. Ukrainian Medieval Painting. Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // Russia Medievalis. 1978. Vol. 5.1.
- 1982 "Богородица Десятинная" и ранняя иконография Покрова // Festschrift für Falhry von Lilienfeld. Erlangen, 1982.
- 1987 Произведения искусства – реликвии древнего Киева // Russia Medievalis. 1987. Vol. 6.1.
- 1988 Икона в домонгольской Руси // Ikone und frühes Tafelbild. Halle; Wittenberg, 1988.
- 1988a Киевский крест-энколпион с Княжьей горы // Slavia Antiqua. 1988. Т. 31.
- 1989–1990 Греческо-волинская икона Христа Пантократора // Stylomethodism. Thessalonique, 1989–1990. Т. 13–14.
- 1991 "Темные века" в истории украинской и белорусской живописи // Наш радавод. Матеріали міжнародної наукової конференції по регіональній історії Восточної Європи "Культура народів Великого Княжества Литовського и Белоруссии XIII – нач. XX в.". Гродно, 1991. Кн. 3, ч. 2: Церковь и культура.
- 1992 Иконы Богородиці у давньому Києві // Церковний календар 1993. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 1992].
- 1992a Каргопольская икона Богоматери (О генезисе иконографии Покрова) // Чтения по исследованию и реставрации памятников художественной культуры Северной Руси, посвященные памяти художника-реставратора Н. В. Перцева. Архангельск, 1992.
- 1993 Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. Київ, 1993.
- 1994 Найдавніші ікони Покрови // Родовід. Наукові записки до історії культури України. 1994. Ч. 8.
- 1994–1995 Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. 1994–1995. Т. 3–4.
- 1995 "Церковь Пресвятыя Богородица" Десятинна за історичними та археологічними джерелами // Церковний календар 1996. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 1995].
- 1996 Візантійська ікона із села Явори // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року, м. Дрогобич. Дрогобич, 1996.
- 1996a Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596–1996). Статті і матеріали. Львів, 1996.
- 1996b Чи існував давньоруський примітив? // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ, 1996.
- 1997 Найдавніші ікони Покрови // Церковний календар 1998 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 1997].
- 1998 Богородична ікона з Флоринки // Церковний календар 1999. Видання Пе-

ремисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 1998].

1998а Ікона святого Миколая Милецького сучасвського маляра Григорія Босиковича // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1998. Т. 236: Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.

1999 Галицько-волинський рукопис XIV ст. // Волинський музей: історія і сучасність. Науковий збірник. Луцьк, 1999. Вип. 2.

2000 Річицька ікона XVII ст. і європейська інтерпретація Покрови // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Луцьк, 2000. Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року.

2001 Волинські ікони "Спас в силах" // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. Луцьк, 2001.

2001а Ікони давньої Волині // Церковний календар 2002. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 2001].

2001б Ікона из Воскресенского Горлицкого монастыря и северорусские иконографические схемы Покрова XVI века // Кириллов. Краеведческий альманах. Вологда, 2001. Вып. 4.

2002 Новгородская икона Покрова Пресвятой Богородицы // София. 2002. № 4.

2002а Українські і белорусські ікони Покрова XVII–XVIII вв.: істини іконографічної схеми // Белорусский сборник. Статьи и материалы по истории и культуре Белоруссии. Санкт-Петербург, 2002. Вып. 2.

2003 Волинський іконопис XIII–XVIII ст.: основні тенденції розвитку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. Луцьк, 2003.

2003а Ікона Богородиці Пирогощій: з історії вивчення // Історія релігій в Україні. Праці XIII міжнародної наукової конференції (Львів, 20–22 травня 2003 року). Львів, 2003. Кн. 2.

2004 Волинь в історії українського іконопису XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. Луцьк, 2004.

2004а Про церковне малярство України XIV ст. // Історія

релігій в Україні. Науковий щорічник 2004. Львів, 2004. Кн. 2.

2005 Покров Богоматери: от реликвии к видению (по материалам сакрального искусства на Руси) // Древняя Русь. 2005. № 3(21).

2006 "Богородица Десятинна" – миф чи історична реальність? // Ruthenica. 2006. Т. 5.

2006а Житийна ікона св. Василя Великого з Лемківщини // Церковний календар 2007. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 2006].

2006б Фольклоризація давнього волинського іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. Луцьк, 2006.

2007 Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк, 2007.

2007а Камінь-каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк, 2007.

#### *Пуцко-Бочкарьова*

Пуцко-Бочкарьова М. Н. Белорусские иконы Покрова // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі "Царква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII – пач. XX стст." (Гродна, 28 верасня – 1 кастрычніка 1992 г.). Гродна, 1992. Кн. 4 (Частка 3).

#### *Радојчић*

Радојчић С. Иконе Србије и Македоније. Београд, 1962.

#### *Радамська, Колпакова*

Радамська В., Колпакова Н. Ікона "Св. Георгій Змієборець" По пол. XIV ст. зі збірки "Студіон" монахів-студитів монастиря св. Обручника Йосифа (дослідження і атрибуція) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Луцьк, 2005. Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року.

#### *Раппопорт*

Раппопорт П. А. Холам // Советская археология. 1954. Т. 20.

#### *Раушенбах*

Раушенбах Б. Обратная перспектива в древнерусской живописи. Москва, 1975.

#### *Реставрація*

Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. Львів, 1989.

- Рыбаков**  
Рыбаков А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земель Вологодской XIII—XVIII веков. Москва, 1995.
- Рыбинский**  
Рыбинский В. Киевская митрополия с половины XIII до конца XVI в. // Труды Киевской Духовной Академии. 1891. Т. 1.
- Рогов**  
Рогов А. И. Фрески Лаврова // Византия, Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва, 1973.
- Романова**  
Романова М. В. Уникальное произведение живописи домонгольской Руси // Русское искусство XI—XIII веков. Сборник статей. Москва, 1986.
- Ружыцка Брызек**  
Ружыцка Брызек А. Новооткрытые росписи церкви в Посаде Рыботыцкой и их иконографическая программа // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1993. Москва, 1994.
- Русина**  
Русина О. Київ як sancta civitas у московській ідеології та політичній практиці XIV—XVI ст. // Ї ж. Студії з історії Києва та Київської землі. Київ, 2005.
- Савина**  
Савина Л. Н. Икона "Спас на престоле с припадающими митрополитом Филапом и патриархом Никоном" из собрания Московского областного краеведческого музея // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1988. Москва, 1989.
- Сак**  
Сак Л. М. Українська ікона "Христос у точилі" (XVII ст.) та її нідерландський графічний прототип // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. Київ, 1983.
- Салько**  
Салько Н. Б. Живопись Древней Руси XI — начала XIII: мозаики, фрески, иконы. Ленинград, 1982.
- Сарабянов**  
Сарабянов В. Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи (Часть I) // Лаврський альманах. Київ, 2003. Вип. 11: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури.
- Свенцицкая**  
Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванювка и Здвижень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. Москва, 1977.
- Свенцицкий I.**  
1914 Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. 1914. Т. 121.  
1928 Іконопись Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1928.
- Свенцицкий-Святицкий I.** Иконы Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1929.
- Свенцицька В. I.**  
1966 Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966.  
1967 Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.  
1983 Народний живопис // Бойківщина: історично-етнографічне дослідження. Київ, 1983.  
1983а Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. Київ, 1983.  
1990 Українське малярство XIV—XVI століть // Свенцицька В. I., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.  
1998 Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV—XVI століть та іконах художників новгородського кола // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1998. Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.
- Свенцицька, Откович**  
Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII—XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. I. Свенцицька, В. П. Откович. Київ, 1991.
- Свенцицька, Сидор**  
Свенцицька В. I., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.
- Сводный каталог**  
Сводный каталог славяно-русских рукописей, хранящихся в СССР XI—XIII вв. Москва, 1984.
- Сергий, архиепископ**  
1898 Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова Пресвятой Богородицы. Москва, 1898.  
1902 Полный Мѣсяцеслов Востока. Владимир, 1902. Т. 2: Святой Восток, ч. 2.
- Сиговський**  
Сиговський П. Ікона Божої Матері з

Дитятком, так звана "Чеснохресна" з Грубешова на фоні історії Холмської дієцезії Східної Церкви // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

Сидор О. Ф.

1988 Волинське малярство XVII–XVIII століть // Образотворче мистецтво. 1988. № 2.

1990 Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.

1991 Забута школа малярства // Волинь. 1991. № 1.

1999 "Величне Твоє Успення, Пресвята Діво Чиста..." // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник. Львів, 1999. Вип. 1.

1999а Життя святого Миколая в українській іконі // Лавра. 1999. № 12.

1999б "Пресвята діво Богородице! Покрий нас чудесним своїм покровом..." // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник. Львів, 1999. Вип. 2.

2000 Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМА // Літопис Національного музею у Львові. Львів, 2000. № 1(6).

2000а Чудотворна ікона Богородиці Одигтрії з похвалою в Підгорецькому монастирі ЧСВВ // Київська церква. 2000. Ч. 3(9).

2001 Ікона Страшного Суду з Вільшаниці. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМА // Літопис Національного музею у Львові. 2001. № 2(7).

2003 Вступ // Давньоукраїнська ікона із приватних збірок. Київ, 2003.

2005 "Іконопортрети" з колекції Національного музею у Львові в структурі українського релігійного малярства // Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005.

Сказание

Сказание о Борисе и Глебе. Факсимильное воспроизведение житийной повести из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века). Москва, 1985.

Скол А.

1997 Творчість іконописця Федуска маляра із Самбора // Народна творчість та етнографія. 1997.

№ 5–6.

1999 До проблеми атрибуції ікони "Волинська Богоматір" з церкви Покрови міста Луцька // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

2002 Ікона XVI ст. "Яким і Анна" з передвосніної збірки Богословської академії у Львові // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. Вип. 1: Матеріали наукової конференції, м. Львів-Рудно, 30 листопада 2002 року. Львів; Рудно, 2002.

2003 Ікона "Покрова" з церкви архангела Михаїла (sic!) с. Медвежа // Бойки. До 75-річчя товариства Бойківщина. Дрогобич, 2003.

2004 Маляр ікони Богородиця Одигтрія з Мражниці. Львів, 2004.

2006 Ікона "Лоно Авраама" з Дрогобиччини (до проблеми її іконографічного походження) // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень. Львів, 2006. Вип. 8.

Скоччяяс І.

2004 Генеральні візитації Київської унійної митрополії XVII–XVIII століть. Львівсько-Галицько-Кам'янецька єпархія. Львів, 2004. Т. 2: Протоколи генеральних візитацій.

2008 Релігія та культура Західної Волині на початку XVIII ст. За матеріалами Володимирського собору 1715 р. Львів, 2008.

Словарь

1980 Словарь книжников и книжности Древней Руси. Москва, 1980. Вип. 1: XI – первая половина XIV вв.

1989 Словарь книжников и книжности Древней Руси. Москва, 1989. Вип. 2: Вторая половина XIV – XVI в. Ч. 2.

Смирнова Э. С.

1976 Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. Москва, 1976.

1995 Новгородская икона "Богоматерь Знамение": некоторые вопросы богорочичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. С.-Петербург, 1995.

Смирнова, Лаурина, Гордиенко

Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. Москва, 1982.

Соболева

Соболева М. Н. Стенопись Спасо-Пре-

ображенського собора Мирожського монастиря // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. Москва, 1968.

#### Сокровища

Сокровища книжного искусства в собраниях СССР. Матенадаран. Москва, 1981. Т. 1: Армянская рукописная книга VI—XIV веков.

#### Спаский

Спаский Ф. Къ происхождению иконы и праздника Покрова // Православная мысль. Париж, 1953.

#### Спасенко В.

2000 Формування образу Покрови Богородиці в галицькій книжковій гравюрі XVII ст. // Народознавчі зошити. 2000. Ч. 4.

2003 Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ, 2003.

#### Степовик Д. В.

1982 Українська графіка XVII—XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982.

1996 Історія української ікони X—XX століть. Київ, 1996.

2003 Pater Noster. Каталог виставки давніх українських ікон із збірки Ігоря Тарасовича Панамарчука / Автор-упорядник професор Дмитро Степовик. Київ, 2003.

#### Стерлигова И. А.

1996 Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI—XV веков / Под редакцией И. А. Стерлиговой. Москва, 1996.

1997 Древнерусское церковное убранство по данным "Летописца Владимира Васильковича Волынского" // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. С.-Петербург, 1997.

#### Таранушенко

Таранушенко С. А. Два волинских памятника станковой живописи XVI в. // Реставрация и исследование памятников культуры. Москва, 1982. Вып. 2.

#### Терський

Терський С. В. Лучеськ X—XV ст. Львів, 2006.

#### Тітов

Тітов Х. Матеріали для історії книжної справи на Україні в XVI—XVIII вв. Всебірна передмова до українських стародруків. Київ, 1924.

#### Ткаченко

Ткаченко М. В. Кам'яний 430 рельєф Богородиці Оранти з

фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Лаврський альманах. Київ, 2001. Вип. 3: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури.

#### Толочко

Толочко О. П. Влахерська легенда у Києво-Печерському патерику і Кловський Стефаніч монастир // Археологія. 1991. № 2.

#### Тоцька

Тоцька І. Десятинна церква і Софія Київська. Історично-мистецькі паралелі // Пам'ятки України: Історія та культура. 2001. Ч. 3.

#### Триодь пісна

Триодь пісна. Київ, 1640.

#### Турилов

Турилов А. А. Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской Руси XV — первой половины XVI века. Парадоксы истории и географии культурных связей // Славянский альманах 2000. Москва, 2001.

#### Український іконопис

Український іконопис XII—XIX ст. з колекції НХМУ. Київ, 2004.

#### Успенский 1910

Успенский А. И. Очерки по истории русского искусства. Москва, 1910. Т. 1.

#### Успенский 1989

Успенский А. Богословие иконы православной церкви. Москва, 1989.

#### Фрис

Фрис В. Історія кирилическої рукописної книги в Україні. Львів, 2003.

#### Харлампович

Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т. 1.

#### Хроника

Хроника литовская и жемойтская // ПСРА. Москва, 1975. Т. 32.

#### Хрущов

Хрущов Н. П. О древне-русских исторических сказаниях и повестях X—XII столетий // Университетские известия. Киев, 1878. № 3.

#### Чабан, Петрушак

Чабан А., Петрушак П. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському (попереднє повідомлення) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17—19 вересня 2003 року.



Часослов  
Часослов. Київ, 1679.

Членова Л.

1999 До питання атрибуції ікон з музейної збірки // Матеріали ювілейної наукової конференції "Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку. До 100-річчя з дня заснування". Київ, 6 жовтня 1999 року. Київ, 1999.

1999a Использование радио-углеродного метода для датирования произведений украинской иконописи XIII–XVI вв. из коллекции НХМ Украины // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999.

2001 "Покров" из Восточной Галиции // Восточноевропейский археологический журнал. 2001. № 3(10); <http://archaeology.kiev.ua/journal/030501/chlenova.htm>.

2001a К вопросу об атрибуции древних икон из собрания Национального художественного музея Украины с помощью радиоуглеродного метода // Восточноевропейский археологический журнал. 2001. № 6(13); <http://archaeology.kiev.ua/journal/061101/chlenova.htm>.

Шалина И. А.

1996 Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 1996.

2001 Вход в "Святая Святых" и византийская алтарная преграда // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов, Москва, 2000.

Шамардіна

Музей народної архітектури та побуту у Львові. Українська ікона XV–XVIII століть / Автор тексту та упорядник альбому Наталія Шамардіна. Львів, 1994.

Шедєври

Шедєври українського іконопису XII–XIX ст. Київ, 1999.

Шпак

Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. Львів, 2006.

Щепкіна

Щепкіна М. В. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича / Под ред. и со вступительной статьей И. С. Дуйчева. Москва, 1963.

Щепкіна, Протасьєва, Костюхіна, Гольшєнко

Щепкіна М. В., Протасьєва Т. И., Костюхіна А. М., Гольшєнко В. С. Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея // Археографический ежегодник за 1964 год. Москва, 1965.

Ярема

Ярема В., о. Дивний світ ікон. Львів, 1994.

Acheimastou-Potamianou

Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998.

Aleksandrovičius

Aleksandrovičius V. Kijevo kunigaikščio Vladimiro Algirdaičio meninė mecenatystė // Acta Academiae Artium Vilnensis. 1998. T. 14: Istorija ir elitinės kultūros teigtys.

Aleksandrowycz W.

1999 Malarze południowo-wschodnich terenów prawosławnej diecezji przemyskiej w drugiej połowie XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Glemzy, Andrzeja Stepana. Łańcut, 1999.

2000 Українське мalarstwo religijne drugiej połowy XIV–XVI wieku: "spotkanie Wschodu i Zachodu" // Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie / Pod redakcją prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. Lublin, 2000.

2003 Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i greckokatolickiego. Chełm, 2003. T. 1: Referaty.

2003a 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.

2004 Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku.

2004a Średniowieczne ikony Pokrowu Matki Boskiej z terenów eparchii przemyskiej // Między Polską a Rusią / Pod red. Marii Starnawskiej. Siedlce, 2004.

Andaloro

Andaloro M. Note sui temi iconografici della Deesis e del Hagiosoritissa // Revista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma, 1970. Vol. 17.

- Anderson**  
Anderson J. C. A Note of the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike // Cahier Archeologique. 1999. T. 47.
- Archiwum**  
Archiwum ksiąg Lubartowiczów Sanguszków w Sławucie. Lwów, 1910. T. 6.
- Aspra-Vardavakis**  
Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. С.-Петербург, 1997.
- Baltoyanni**  
Baltoyanni Ch. Icons Mother of God. The Mother of God in the Incarnation and the Passion. Athens, 1994.
- Barral i Altet, Avril, Gabarit-Chopin**  
Barral i Altet X., Avril F., Gabarit-Chopin O. Romatische Kunst (Universum der Kunst). München, 1984. Zweiter Band: Nord und West-Europa 1060–1270.
- Bejersdorf**  
Bejersdorf Z. Cerkiew obronna w Posadzie Rybotyckiej // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. 1968. Zesz. 1.
- Beltin**  
Beltin H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991.
- Bertele**  
Bertele T. La Virgine Aghiosoritissa nella numismatika byzantina // Revue des études byzantines. 1958. T. 16.
- Biskupski R.**  
1985 Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie // Polska sztuka ludowa. 1985. Nr 3–4.  
1986 Deesis na jednym podobrazu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Sanok, 1986. Nr 29.  
1991 Ikony w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku. Warszawa, 1991.  
1991a Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991.  
1998 Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. Sanok, 1998.  
1999 Król Chwały – Spas w siłach z Nowosielec i Matka Boska Hodigitria z Doliny. Ikony z drugiej połowy XV wieku. Sanok, 1999.  
2000 Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. Przemyśl, 2000. T. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym.  
2000a Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. Sanok, 2000.  
2004 Ikona Zaśnięcia Matki Boskiej z końca XV wieku w cerkwi w Andrzejówce // Series Byzantina. 2004. T. 2.  
2006 Ikona świętego Mikołaja z 2. połowy XV wieku z Owczar. Sanok, 2006.
- Blankoff**  
Blankoff J. A propo du thème du Pokrov dans la peinture russe // Slavica Gandensia. 1986. No 13.
- Bostel**  
Bostel F. Z dziejów malarstwa lwowskiego // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. Kraków, 1896. T. V.
- Budzyński**  
Budzyński Z. Sieć parafialna prawosławnej diecezji przemyskiej na przełomie XV i XVI wieku. Próba rekonstrukcji na podstawie rejestrów podatkowych ziemi przemyskiej i sanockiej // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. Przemyśl, 1990. T. 1: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu etnicznym.
- Buko**  
Buko A. Archeologia Polski wczesno-średniowiecznej. Odkrycia – hipotezy – interpretacje. Warszawa, 2006.
- Byzance**  
Byzance et la France medievale. Paris, 1992.
- Byzantine and Post-byzantine Art**  
Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1885 – January 6th 1986, Athens 1985.
- Byzantine Art**  
Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1985.
- Byzantium**  
Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. New Haven; London 2004.
- Cameron**  
Cameron A. The Theotokos in Sixth-Century Constantinople: The City Finds. Its Symbol // Journal of Theological Studies. 1978. T. 29.
- Christ**  
Christ A. T. Calendar and Liturgy in the Iconography of Pokrov // Литургия, архитектура и искусство восточнохристианского мира. Санктпетербург, 1995. Вып. 1.
- Cocój**  
Cocój E. Świątynie – postacie – ikony. Malowane cerkwie i monastiry Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich. Kraków, 2006.
- Czarnecki**  
Czarnecki W. Rozwój sieci osadniczej Ziemi Chełmskiej w latach 1451–1510 // Rocznik chełmski. 1999. T. 5.
- Dąb-Kalinowska B.**  
1973 Die krakauer Mosaikikone //

Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1973. Bd. 22.

1973a Krakowska ikona mozaikowa // Biuletyn Historii Sztuki. 1973. Nr 2.

*Dąbrowski*

Dąbrowski D. Ród Romanowiczów książąt halicko-wołyńskich (Biblioteka Genealogiczna. T. 6). Poznań; Wrocław, 2002.

*Deluga W.*

2000 Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. Gdańsk, 2000.

2003 Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej (Biblioteka Tradycji Literackich. Nr 21). Kraków, 2003.

*Demus*

Demus O. Two Paleologan Mosaic Icons the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers. 1960. Vol. 14.

*Der Nersessian*

Der Nersessian S. Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers. 1960. Vol. 14.

*Ebbinghaus*

Ebbinghaus A. Andrej Boholubskij und die "Gottesmutter von Vladimir" // *Russia Medievalis*. 1987. T. 6,1.

*Galerie*

Galerie di Palazzo Leoni Montanari. Icone russe / A cura di Carlo Pirovano. Milano, 1999.

*Garrison*

Garrison E. B. Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index. Florence, 1949.

*Gębarowicz*

Gębarowicz M. Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (Studia z Historii Sztuki. T. 38). Wrocław etc., 1986.

*Gienza J.*

1999 Kształtowanie się malarskiego wystroju drewnianej cerkwi w XVI–XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża // Rzeszowska Teka Konserwatorska. Rzeszów, 1999. T. 1.

2003 Najstarsze zabytki malarstwa z cerkwi p. w. Świętego Jakuba Brata Pańskiego w Powroźniku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. Łańcut, 2003.

2004 Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-zamku w Łańcutcie // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku.

2006 O sztuce sakralnej Przemyskiej eparchii. Słowem i obrazem. Łańcut, 2006.

*Gil A.*

1999 Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku. Lublin; Chełm, 1999.

2003 Geneza nowożytnego kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2003. Вип. 10: Матеріали Х Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року.

2004 Źródła kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Z dziejów religijności w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej // Series Byzantina. 2004. T. 2.

2006 Phoenix redivivus Jakuba Suszy jako źródło do dziejów Chełma y ziemi chełmskiej // *Studia Archiwalne*. Lublin, 2006. T. 2.

*Grabar A.*

1936 L'empereur dans l'art byzantine. Paris, 1936.

1976 Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les ceremonies du culte de la Vierge // *Cahiers Archeologiques*. 1976. T. 25.

*Grešlik*

Grešlik V. Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Bratislava, 1994.

*Grządziela R.*

1974 Twórczość malarza ikon z Żohatyna // *Folia Historiae Artium*. 1974. T. 10.

1994 Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI wieku // *Lemkowie w historii i kulturze Karpat / Pod redakcją Jerzego Czajkowskiego*. Sanok, 1994. Cz. 2.

*Helytovyč*

Helytovyč M. Icons of the 1560s associated with "Dmytrij" // *Series Byzantina*. 2003. T. 1.

*Hordynsky*

Hordynsky S. Die ukrainische Ikone 12.–18. Jahrhunderts. München; Graz, 1981.

*I Bizantini*

I Bizantini in Italia. Milano, 1986.

*Ikona 1998*

Ikona karpacka. Album wystawy "Ikona karpacka" w Parku Etnograficznym w Sanoku. Teksty naukowe Andrzej Czajkowski, Romualda Grządziela, Andrzej Szczepkowski. Sanok, 1998.

*Ikona 1999*

Ikona Św. Mikołaja w Kleszczelach // *Наша Биром i Нарвою*. 1999. № 1–3(87–90).

*Ikony 1981*

Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemysłu. Kraków, 1981.

*Ikony 2001*

Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. Olszanica, 2001.

*Il Menologio*

Il Menologio di Basilio II. Turin, 1907. Vol 1. Inwentarz  
Inwentarz dobr duchownych ostrogskich

z roku 1571 // Muzeum Konstantego Świdzińskiego. Warszawa, 1876. T. 2.

**Janin**

Janin R. La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantine. Paris, 1953. Part 3, vol. 1: Les églises et les monastères.

**Janocha**

Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. Warszawa, 2001.

**Jarema W.**

1972 Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. 1972. T. 16.

1999 O pracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gienzy, Andrzeja Stepana. Łańcut, 1999.

**Katalog**

Katalog zabytków sztuki w Polsce. Warszawa, 1975. T. 8, zesz. 18: Powiat włodawski.

**Kauffmann**

Kauffmann C. M. Romanesque manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London, 1975.

**Kazhdan**

Kazhdan A. Andrew of Crete // The Oxford Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. T. 1.

**Kłosińska J.**

1973 Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów. T. 1). Kraków, 1973.

1989 Icons from Poland. Warsaw, 1989.

**Krasny**

Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. Kraków, 2003.

**Kreid-Papadopoulos**

Kreid-Papadopoulos K. Koimesis // Reallexikon zur byzantinische Kunst. Stuttgart, 1982. T. 4.

**Kruk M. P.**

1999 Związki południowe malarstwa ikonowego XV–XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie tematu Ukrzyżowania // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gienzy, Andrzeja Stepana. Łańcut, 1999.

2000 Motyw świętyni w tłach scen złożenia świętego do grobu w ikonach diecezji prze-

myskiej // Polska-Ukraina: 1000

434 lat sąsiedztwa. Przemysł. 2000.

T. 5: Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele Powszechnym.

2000a Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. Kraków, 2000.

2003 Ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Żukotyńna // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. Łańcut, 2003.

2003a Ikona Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków, Joachima i Anny w cerkwi monasteru Św. Onufrego w Jabiecznej // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i greckokatolickiego. Chełm, 2003. T. 1: Referaty.

2004 Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Łańcut, 2004. Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku.

**Kulczyński**

Kulczyński I. Specimen Ecclesiae Ruthenicae. Roma, 1734.

**Kuraś**

Kuraś S. Osadnictwo i zagadnienie wiejskie w Gorlickiem do połowy XVI w. // Nad rzeką Ropą. Szkice historyczne. Kraków, 1968.

**Kutyłowska**

Kutyłowska I. Wczesnośredniowieczne baptysterium w Stołpiu koło Chełma // Najważniejsze odkrycia archeologiczno-architektoniczne Chełma i okolic. Materiały z sesji naukowej, odbytej w Chełmie 1 XII 1995 r. Chełm, 1997.

**Latoud**

Latoud D. La thèse iconographique du "Pokrow" de la Vierge // L'art byzantin chez les slaves. Deuxième recueil dédié au mémoire de Theodore Uspenski. Deuxième partie. Paris, 1932.

**Lehrer**

Lehrer G. M. Hagiosoritissa // Reallexikon zur byzantinische Kunst. Stuttgart, 2005. Bd. 6.

**Leszczyński**

Leszczyński M., bp. Ochrona zabytków sztuki na przykładzie Muzeum Diecezjalnego w Zamościu // Zamoysko-wołyńskie zeszyty muzealne. Zamość, 2006–2007. T. 4.

**Lowden**

Lowden J. Illuminated Prophet Books. A Study

of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets. University Park; London, 1988.

#### *Łuć*

Łuć W. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // Przegląd wschodni. 2001. T. VII, zesz. 3(27).

#### *Makara*

Makara S. Obraz Matki Boskiej z Narola ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego // Biuletyn Muzeum Diecezjalnego w Zamościu. Zamość, 1995. Nr 3.

#### *Malarstwo*

Malarstwo gotyckie w Polsce. Album ilustracji / Pod. red. A. S. Labudy i K. Sekomskiej. Warszawa, 2003.

#### *Marsówna*

Marsówna A. Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu // Prace Komisji Historii Sztuki. Kraków, 1932. T. 5, zesz. 2.

#### *Maszczak*

Maszczak M. T. Nieznana ikona z przedstawieniem Deesis w Muzeum ziemi przemyskiej w Przemyślu // Rocznik Przemyski. 1987. T. 17–18.

#### *Mazurkiewicz*

Mazurkiewicz R. Deesis. Idea wstawienia Bogarodzicy y św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej. Kraków, 1994.

#### *Milyajeva*

Milyajeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. Sankt-Peterburg, 1996.

#### *Miner*

Miner D. The "Monastic" Psalter of the Walters Art Gallery // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr. Princeton, 1955.

#### *Mother of God*

Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Edited by Maria Vassilaki. Benaki Museum 20 October 2000 – 20 January 2001. Milan, 2000.

#### *Mysliwec*

Mysliwec J. Dve ikony Pokrowa // Byzantinoslavica. 1935–1936. T. 6.

#### *Pittura*

La pittura nel Veneto. Il Trecento. Milano, 1992. T. 1.

#### *Popova*

Popova O. S. Les miniatures russes de XI a XV siècle. Leningrad, 1974.

#### *Reallexikon*

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1948. Bd 2: Bauer-Buchmalerei.

#### *Rózycka Bryzek A.*

1986 Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie 435 Rybotyckiej // Studia z historii

sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane. Warszawa, 1986.

1999 Matka Boska Hagiosoritissa // Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy: Arsenal Muzeum Czartoryskich, wrzesień–pazdziernik 1999. Kraków, 1999.

2002 Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze SS. Klarysek w Krakowie // Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków, 2002.

#### *Schorr*

Schorr D. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple // Art Bulletin. 1948. T. 28.

#### *Smorąg Rózycka M.*

1999 Sztuka cerkiewna Rusi Halicko-Wołyńskiej. Artystyczna symfonia tradycji bizantyjsko-ruskiej i romańskiej // Sztuka kresów wschodnich. Kraków, 1999. T. 4.

2003 Bizantyjsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku. Kraków, 2003.

#### *Sosna*

Sosna G., ks. Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie. Białystok, 2001.

#### *Stuart*

Stuart J. Ikons. London, 1975.

#### *Susza*

Susza J. Phoenix tertiatu reddivivus. Zamość, 1684.

#### *Syčev*

Syčev M. N. Sur l'Histoire de l'église du Saveur a Neredicy prez Novgorod // L'art byzantin chez les Slaves. Deuxième recueil dédié a la mémoire de Théodore Uspienskiy, première partie. Paris, 1931.

#### *Szczepkowski*

Szczepkowski A. Najstarszy typ carskich wrót w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. 1972. T. 12.

#### *Szefel*

Szefel M. Commentaire historique au texte de Slovo // La geste du prince Igor. New York, 1948.

#### *Sztuka cerkiewna*

Sztuka cerkiewna XVII–XVIII wieku. Katalog wystawy. Wstęp i opracowanie katalogu: Romuald Biskupski. Sanok, 1993.

#### *Sztuka i Liturgia*

Sztuka i Liturgia Kościoła Greckokatolickiego w 400 rocznice Unii Brzeskiej, Chełm; Zamość, 1996.

**Ševčenko**  
Ševčenko N. P. The Life of Saint Nicholas  
in Byzantine Art. Torino, 1983.

**Tatič-Djurič**  
Tatič-Djurič M. Eleousa. A la recherche  
du type iconographique // Jahrbuch der  
Österreichischen Byzantinistik. 1976. Bd. 25.

**The Glory**  
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, March  
11 – July 6, 1997. New York, 1997.

**Thummel**  
Thummel H. G. Die Ikone in der Rus //  
Byzantinoslavica. 1993. T. 54/1.

**Tkáč**  
Tkáč Š. Ikony zo 16.–19. storočia na Seve-  
rovýchodnom Slovensku. Bratislava, 1982.

**Tomalska**  
Tomalska I. Ikony. Białystok, 2002.

**Treasures**  
Treasures of Mount Athos. Thessaloniki,  
1997.

**Underwood P. A.**  
1955 The Deisis Mosaik in the Kahrie Cami  
in Istanbul // Late Classical and Mediaeval  
Studies in Honor of Albert Mathias Friend,  
Jr. Princeton, 1955.  
1966 The Kariye Djami. New York, 1966.  
Vol. 1.

**Uspieski**  
Uspieski L. Der Sinn der Ikonen. Bern,  
1952.

**Velmans**  
Velmans T. Le grand livre des icônes. Des  
origines a la chute de Byzance / Sous la  
directions de Tania Velmans. Milan, 2002.

**Walter**  
Walter Ch. Sztuka i obrządek kościoła  
bizantyńskiego. Warszawa, 1992.

**Weyl Carr**  
Weyl Carr A. Images: Expressions of Faith  
and Power // Byzantium. Faith and Power  
(1261–1557) / Edited by Helen C. Evans.  
New Haven; London, 2004.

**Weitzmann**  
Weitzmann K. The Monastery of Saint  
Catharine at Mount Sinai. The Icons.  
Princeton, 1976. Vol 1. From the Sixth to  
the Tenth Century.

**Zaloziecky**  
Zaloziecky W. R. Ikonenzammlung an der  
Griechisch-Katolischen Theo-  
logischen Akademie in Lemberg //  
436 Byzantinische Zeitschrift. 1935.

**Zbiór**  
Zbiór dokumentów małopolskich.  
Wrocław, 1962. Cz. 1 / Wydali S. Kuraś;  
Wrocław, 1974. Cz. 6 / Wydali I. Sul-  
kowska-Kuraś, S. Kuraś.

**Βοκοτοπουλος**  
Βοκοτοπουλος Π. Α. Βυζαντινες εικονες.  
Αθηνων, 1995.

**Παπαστρατου**  
Παπαστρατου Ν. Ο Σιναιτης  
Αγικουπιακης εκ Χωρας Βουρλα Γραμματα  
Ξυλογραφιας 1688–1709. Αθηναι, 1981.

**Σινα**  
Σινα. Οι θησαυροι της ι. μονης αghιας  
Ανατερνης. Ηενικη εποπτεια Κωνσταννου  
Α. Μομαφισ. Αθηνων, 1990.

**Σωτηριου**  
Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες της Μονης  
Σινα. Αθηναι, 1956. Τ. 1.

**ВКАЗИВНИК  
ІМЕН**

- Аарон, пророк 324  
Абрамович Дмитро 46, 47, 52, 53, 73, 76, 86, 220, 229, 239  
Авгар, цар 146  
Авдій, різьбар 147, 148  
Айвалов Дмитрій 44, 45, 47, 67  
Александрович В. 14, 28, 29, 31, 32, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 87, 89, 94, 96, 98, 99, 102, 103, 105, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 139, 139, 140, 141, 145, 148, 149, 151, 155, 156, 166, 168, 172, 173, 175, 178, 179, 181, 187, 204, 205, 217, 218, 228, 229, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 246, 248, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 263, 264, 265, 266, 267, 275, 276, 280, 284, 289, 290, 292, 293, 299, 303, 304, 306, 311, 314, 315, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 348, 349, 350, 354, 358, 364, 366, 367, 370, 381, 382, 383, 387, 388, 391, 394, 398, 399, 402, 403  
Александрович-Павличко Я. 31, 367  
Алепський Павло 67, 197  
Алепський П. див.: Алепський Павло  
Александров А. 24, 25, 26, 27, 54, 55, 94, 95, 101, 111, 140  
Алімпій Печерський, святий, маляр 26, 47, 229, 290  
Ананія, святий 146  
Ананія, секретар царя Авгара 146  
Анастасія, свята 306, 325  
Андрей див.: Андрій Юродивий, святий  
Андрей див. Андрій Юродивий, святий  
Андрій, апостол 64, 357, 358  
Андрій Блаженний див.: Андрій Юродивий, святий  
Андрій Критський, святий 327  
Андрій Юрійович (Боголюбський), святий, князь 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 30, 31, 38—39, 39, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 69, 70, 71, 72, 73, 87, 95, 101, 102, 111, 151, 211, 219  
Андрій Юродивий, святий 16, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 31, 40, 41, 44, 51, 57, 63, 75, 77, 78, 79, 89, 91, 94, 97, 98, 103, 104, 105, 106, 127, 140, 141, 145, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 163, 166, 167, 171, 178, 187, 191, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 231, 232, 233, 234, 239, 243, 244, 246, 251, 253, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 275, 276, 281, 286, 287, 304, 306, 308, 309, 311, 312, 317, 318, 320, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 348, 351, 352, 356, 358, 368, 369, 370, 374, 375, 376, 378, 381, 387, 390, 392, 393, 401, 402, 407, 410  
Анісімов Александр 201, 202  
Анна, свята 115, 151, 157, 206, 400  
Антоній, архієпископ Новгородський, єпископ Перемишльський 143, 152  
Антоній, маляр 217  
Антоній Печерський, святий 15, 26, 52, 65, 95, 122, 135, 170, 218, 240, 246, 247, 292, 324, 404  
Антонова В. И. 208, 210, 262  
Антонович Д. 305  
Антипов Ілья 148  
Антипов И. див.: Антипов Ілья  
Арій 250  
Асєєв Юрій 96  
Аскольд, князь 45, 63, 98, 308, 318  
Атаманенко В. 381, 398  
Афанасій Александрійський, святий 87  
Афіна 103

Баранович Лазар 327  
Батіг Микола 364  
Березевич Іван, вчитель, переписувач 394  
Беріада Памво 277, 279  
Белікова Галина 88, 102, 411  
Бельскі Марцін 175  
Білоус А. 117, 197, 198, 211, 308  
Біскупскі Ромуальд 61, 97, 105, 116, 122, 134, 138, 143, 148, 149, 155, 155, 206, 228, 229, 230, 233, 235, 254, 255, 263, 268, 287, 321, 338, 346, 411  
Бог 10, 42, 47, 51, 60, 63, 155, 159, 161, 335, 349, 365  
Богоматер див.: Богородиця  
Богоматір див.: Богородиця  
Богородиця 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 86, 87, 89, 91, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 174, 175, 178, 180, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 229, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259–260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 275, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 382, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 406, 407, 408, 410  
Богородиця див.: Богородиця  
Богословец див.: Іоан Богослов, святий  
Богусевич В. 91, 94, 140, 154  
Божия Матер див.: Богородиця  
Бондарчук Я. 339  
Боніфатій (Богдан Івашків) 115, 349  
Борис, святий, князь 15, 59, 288, 307, 334  
Боснікович Григорій, маляр 303, 339, 366, 398  
Бродякович Ілля, маляр 300  
Вагнер Георгій 56, 57, 72, 73  
Варвара, свята 289  
Варфоломій, святий 134  
Васванк Р. 65, 256  
Василій Ведкий, святий 144, 148, 149, 321, 328, 333, 334, 338, 394  
Василій II, імператор 213  
Василь 365  
Василько Романович, князь 401  
Верещатіна Н. 245  
Вероніка, свята 146  
Высоцкая Н. Ф. 146, 151, 333  
Высоцкий А. Н. 335  
Вітовт, великий князь литовський 179, 239  
Вірікс Еронім, гравер 162  
Владика, маляр 387  
Владислав II Ягайло, король 177, 325, 387  
Возницький Б. 398  
Возняк М. 94, 400  
Войтович Л. 176

"Волинський майстер 1630 р.", маляр 398

438 Володимир Василькович, князь 33,

75, 165, 166, 173, 176, 177, 237, 243, 255, 296, 299, 321, 322, 401

Володимир Великий (Святославич), святий, князь 24, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 175, 196, 218, 248, 334, 396

Володимир Мономах, князь 26, 54, 55

Володимир Ольгердович, князь 299

Володимирко Володаревич, князь 59

Воронін Михайл 22, 70, 71

Вробльович Васько, маляр 388

Всевишній див.: Бог

Всеволод Большое Гнездо 76

Вуйцик В. 67, 132, 237

Вячеслав Володимирович, князь 61

Гавриіл, архангел 130, 255, 263, 318, 333, 339

Гавриіл, архангел див.: Гавриіл, архангел

Гаврило 365

Гайль, маляр 387

Гамільтон, герцог 160, 167, 168

Гедьтович М. 31, 89, 103, 105, 110, 112, 113, 118, 126, 138, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 239, 241, 250, 252, 253, 255, 256, 259, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 280, 305, 308, 309, 315, 319, 339, 346, 347, 348, 350, 351, 356, 365, 366, 367, 368, 369, 373, 374, 380, 382, 386, 387, 388, 389, 394, 396, 398

Георгій, святий 65, 105, 112, 114, 115, 116, 162, 168, 199, 234, 242, 249, 252, 253, 254, 256, 263, 265, 266, 302, 305, 318, 321, 322, 338, 349, 364, 381, 398

Георгій Амартол, хроніст 195

Георгій див.: Георгій, святий

Герман, маляр 388

Гертруда, княгиня 248

Гліб, святий, князь 15, 59, 288, 307, 334

Голубев С. 297

Голубинський Євгеній 17, 18, 22, 28, 29, 46, 56, 57, 70, 71, 76, 90, 142

Гольшкенко В. С. 76

Гордицький Святослав 92, 122, 126, 206, 254, 339

Гордієнко Е. А. 22, 23, 24, 56, 93, 154, 155, 158, 191, 192, 193, 194, 196, 199, 201, 203, 204, 214, 218, 234, 258

Гордієнко Е. А. див.: Гордієнко Е. А.

Горошкович Олексій, маляр 238, 253, 267, 350, 365, 377

Господь див.: Бог

Гошко Богдан 411

Гоццолі Бенедццо, маляр 304

Грабарь И. 210

Григорій Богослов, святий 321

Григорій Волошин, маляр 366

Громова Е. Б. 77

Грушевський М. 291

Гумилевский Ф. Р. 41

Гембарович Мечислав 27, 68, 95, 96, 103, 106, 146, 170, 178, 256, 275, 276, 284, 327

Гемза Ярослав 135, 136, 228, 229, 234, 254, 280, 411

Георгієвський Владімір 16, 17, 19, 24, 32–33, 43, 210

Гертруда, княгиня 248

Гжондзеля Ромуальда 114, 122, 148, 180, 227, 231, 234, 242, 316, 337, 380

Гіаль Анджей 174, 175, 176, 411

Грабар Андре 22, 28, 29, 44, 50, 73, 79, 167

Гудзяк Борис 291

Давид, цар, пророк 160, 163, 195, 324

Данило Романович, князь 147, 148, 149, 174, 175, 176, 178, 188, 322

Делюга В. 64, 102, 139, 170, 175, 330, 401

Да Фіоре, Якобелло, маляр 134



Дем'ян, святий 113, 116, 137, 149, 155, 240, 324, 339  
Дмба Ю. 237, 283, 411  
Димитрій, патріарх див.: Патріарх Димитрій (Ярема)  
Діонісій, маляр 169, 197, 210, 212, 352  
Дір, князь 45, 63  
Длугош Ян 175  
Дмитрій, гаданий маляр 364, 365, 366, 367, 368, 369, 389  
Дмитрій, патріарх див.: Патріарх Димитрій (Ярема)  
Дмитрій, святий 41, 61, 74, 114, 126, 199, 234, 238, 252, 256, 265, 266, 316, 322, 324, 337, 347  
Дмитрій див.: Дмитрій, святий  
Дмитриев А. 59  
Дмитриев А. див.: Дмитриев А.  
Дмитриев Ю. 303  
Добриня див.: Добриня Ядрейкович  
Добриня Ядрейкович 152, 396  
Донат, святий 371  
Дубик Ю. 231, 336

**Вуриш В.** 125, 144, 157, 167, 334

**Емануїл** 45, 89, 91, 95, 96, 100, 104, 123, 133, 134, 144, 145, 249

Етінгоф О. Е. 42, 47, 49, 50, 60, 61, 62, 63, 168, 178, 396  
Етінгоф О. див.: Етінгоф О.

**Евсеева А. М.** 50, 319

Евстратій, святий 302

Евфросинія Полоцька, свята, княгиня 50

Елена Волошанка 312

Епіфан див.: Епіфаній

Епіфаній 89, 91, 94, 105, 140, 145, 149, 154, 155, 156, 157, 159, 199, 200, 201, 216, 219, 232, 233, 246, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 275, 286, 304, 308, 325, 328, 348, 356, 375, 387, 392, 401, 410

Епіфанія отрок 156, 159

Епіфанія отрок-слуга див.: Епіфанія отрок

Епіфанія слуга див.: Епіфанія отрок

Епифан див.: Епіфаній

Ефрем Сирійський, святий 41

**Жигмонт, король** 365

Жолтовський П. М. 277, 388

Жони Мирносиці 118, 255

**Завалень Євген** 338

Загоровський Василь 232, 321

Запаско Я. 64, 131, 139, 143, 146, 175, 176, 187, 218, 241, 275, 277, 279, 299, 327, 340, 353, 378, 394, 397

Зевс 103

Зубряцький Никодим, гравер 64, 289

**Іаків** 161

Івакін Г. 60

Івакін Г. Ю. див.: Івакін Г.

Іван Богослов див.: Іоан Богослов

Іван, маляр 388

Іван Хреститель див.: Іоан Предтеча

Іваницька Мотря 117

Іваницький Ларіон 117

Іваницькі 205, 206, 211, 284

Іванов С. И. 45

Ігор Олегович, князь 45, 290

Ігор Святославич, князь 59, 62, 161, 290

Ігнатій, помічник маляра 218

Іларіон, митрополит. 28, 33, 38, 46, 50, 51, 62, 153

439

Ілля, гравер 241, 299

Ілля, пророк 45, 237, 305, 390

Індикоплов Козьма 42, 316

Іоан Богослов, святий 65, 115, 147, 201, 217, 252, 253, 267, 281, 287, 333

Іоан Дамаскин, святий 324, 325

Іоан Златоуст, святий 139, 143, 144, 147, 148, 149, 160, 167, 173, 174, 217, 218, 321, 333, 338

Іоан, єпископ Хоамський 148

Іоан Предтеча 43, 63, 64, 65, 147, 201, 202, 216, 217, 229, 240, 249, 268, 281, 289, 328, 331, 348, 356, 358, 377, 380, 394

Іоанн Златоуст див.: Іоан Златоуст

Іоанн Предтеча див.: Іоан Предтеча

Іпатій Гангрський, святий 149

Ісаак Комнін, імператор 58

Ісаевич Я. 64, 92, 94, 139, 168, 175, 218, 241, 275, 277, 279, 299, 327, 340, 378, 397

Ісаевич Я. Д. див.: Ісаевич Я.

Ісаїя, пророк 103, 317

Ісус Навін 248

**Йоаким, святий** 115, 151, 206, 400

Йосиф Піснетворець, святий 62

**Карелін В.** 30, 274, 299

Катерина Александрійська, свята 42, 64, 125, 130, 131, 289, 302, 325, 396

Катрій Ю. 349

Кирило Александрійський, святий 87, 316

Кирпичников А. И. 43

Клим 227

Клаосінська Я. 64, 96, 146, 122, 126, 135, 136, 146, 232, 263, 333, 338, 347, 352, 382, 390

Кметь В. 333

Ковальчук Є. 296, 322

Ковальова В. М. 155, 194

Ковалева В. М. див.: Ковальова В. М.

Кожин Н. А. 253

Козак Н. 167, 347

Козловський Ісаїя 241

Колпакова І. 115

Колпакова Н. 115

Комарницький Стефан 113

Комніни 101

Кондаков Нікодім 13, 18, 19, 20, 22, 41, 42, 43, 44, 46, 50, 58, 61, 63, 69, 73, 75, 76, 77, 90, 100, 102, 133, 214, 368

Константинович Ярослав 229

Коріатовичі, князі 179

Косів, Роксоляна 30, 75, 103, 125, 234, 250, 275, 308, 317, 368, 369

Костюхина А. М. 76, 150

Костянтин Великий, святий, імператор 51, 52, 156, 312, 327

Коць-Григорчук А. 88, 99, 117, 118, 121, 267

Кравченко В. 381

Крип'якевич І. 177

Кром М. 294

Крук Мірослав 102, 103, 113, 136, 146, 170, 228, 232, 254, 324, 380, 399

Кузьма, святий 113, 116, 137, 149, 155, 240, 324, 339

Кульчинський Ігнатій 46, 239

Кусіге де, Сімоне, маляр 134

Кучера М. П. 322

Кучкин В. А. 55

**Лаврентій, святий** 259

Лазар, святий 113

Лазарев В. 42, 52, 76, 190, 194, 196, 259, 316, 317, 372

Лазарев В. див.: Лазарев В.

- Лазарев Є. 101  
Лаурин В. К. 24, 93, 154, 158, 199, 201, 218, 258  
Лашкарев П. 291  
Лев Данилович, князь 76, 132, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 188, 237, 243, 255, 314, 390, 401  
Лев VI, імператор 42  
Леонід, архієпископ Новгородський 303  
Леопардов В. 64  
Ляльо-Откович З. 404  
Лядов А. М. 41, 58, 195, 333  
Лій 113  
Ліпі Філіппо, маляр 304  
Лифшиц А. И. 42, 67, 155, 217, 302  
Ліхачов Дмитрій 60  
Лихачев Н. див.: Ліхачов Ніколай  
Ліхачов Ніколай 42, 133  
Ліхачова В. Д. 112, 133, 325  
Логвин Г. 92, 113, 122, 126, 143, 148, 156, 201, 242, 250, 259, 263, 276, 284, 286, 288, 305, 312, 316, 329, 338, 367, 394  
Лосева О. 71, 76  
Лука, апостол, святий 30, 77, 145, 155, 229, 263, 279, 300, 303, 339, 342, 396  
Лука, учень маляра 366  
Лукавий Федір 411  
Лук'ян, маляр 292  
Лудь Віктор 28, 68, 149, 277, 289, 299, 300, 306, 325, 338, 339, 342, 349, 356, 368, 398
- Мадонна див.:** Богородиця  
Майоров А. 47, 155  
"Майстер цикау великих празників з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі" 126, 280, 352, 366, 368  
Макарій, митрополит Московський 16  
Макарій, архимандрит 190  
Макаріос III, архієпископ Кипрський 113, 149, 250  
Малевская М. В. 333  
Малошицький Василь 340  
Марголіна І. 87  
Марія див.: Богородиця  
Марія Єгипетська, свята 41, 42, 87  
Марко, апостол 374  
Марко Фракійський, святий 305  
Марусин М. 332  
Махновець Леонід 59  
Меланія, черниця 58  
Мельник В. 339  
Мельник І. 339, 366  
Мельнікау М. 30, 130, 274, 299  
Месія див.: Христос  
Медведева Єлизавета 19, 20, 21, 44, 79  
Микита, святий 394  
Микола, святий 64, 65, 113, 114, 115, 136, 137, 146, 148, 149, 173, 178, 228, 230, 231, 232, 237, 238, 250, 251, 255, 256, 263, 265, 267, 277, 282, 283, 288, 299, 303, 328, 330, 333, 336, 338, 340, 342, 349, 353, 366, 376, 381, 389, 394, 396, 399, 401  
Мисаїл, митрополит Київський 290  
Миславець Й. 19, 43  
Михаїл, архангел 110, 112, 116, 122, 126, 130, 228, 231, 237, 238, 240, 248, 251, 254, 255, 265, 337, 339, 349, 358, 365, 381, 388  
Михаїл, митрополит Київський 60  
Михайловський Віталій 179  
Мицько І. 76, 340  
Мицько Й. З. див.: Мицько І.  
Міялева Л. див.: Міялева Людмила
- Міялева Людмила 22, 25, 64, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 104, 106, 110, 112, 113, 116, 117, 118, 120, 122, 126, 140, 141, 143, 148, 148, 154, 156, 162, 186, 204, 210, 231, 234, 242, 250, 259, 263, 286, 288, 289, 305, 312, 316, 329, 338, 367, 394  
Мішко, маляр 388  
Мнева Н. Е. 208, 210, 262  
Могила Петро, митрополит Київський див.: Петро Могила, святий, митрополит Київський  
Мойсей, пророк 51, 52, 156, 204, 239  
Мокрій В. 398  
Молдован Р. М. 46, 50, 51, 145, 152, 159, 160, 161, 256  
Морозов А. 199, 202, 203  
Мстислав Володимирович, князь 60  
Муретов Сергей 146
- Нестор, маляр 394**  
Нестор, святий 113  
Нестор, святий, літописець 53, 54  
Никифор, священник, автор Життя святого Андрія Юродивого 51, 152, 152, 160, 309  
Нікітенко Надія 51  
Николаєва Т. В. 64, 69, 335
- Обухович А. 302**  
Овсієчук Володимир 61, 126, 205, 206, 304, 305, 319, 321, 333, 348, 398  
Овчинников А. Н. 67, 70, 73, 75, 77, 78, 79, 157, 204, 210, 213, 219, 220, 263  
Овчинников А. Н. див.: Овчинников А. Н.  
Окунев Н. А. 58  
Омельковичі 343  
Олена, свята, імператриця 156, 312  
Ольга, свята, княгиня 218, 302  
Онуфрій, святий 283, 305, 334, 347, 392  
Острозький В. К., князь 303  
Острозький К. І., князь 303  
Остромір, посадник 112  
Остроумов М. А. 17, 18, 20, 21, 22, 27, 30, 54, 72  
Остроухов Ілья 154, 336  
Отець див.: Бог  
Откович В. 88, 96, 97, 112, 115, 124, 151, 166, 256, 371, 394  
Откович З. 149, 356  
Отрок Єпіфанія див.: Єпіфанія отрок
- Павличко Я. 112, 136, 137, 232, 240, 282, 338, 348, 366, 380, 404**  
Павло, апостол 88, 149, 202, 252, 253, 254, 280, 323, 339, 373  
Палеологи 78, 166, 169, 180  
Пантелеймон, святий 263  
Параскева, свята, великомучениця 88, 105, 110, 116, 118, 119, 120, 126, 131, 143, 149, 169, 206, 228, 229, 233, 255, 263, 266, 267, 277, 289, 305, 306, 316, 325, 339, 354, 381, 390, 394, 398  
Параскева Тирновська, свята 61, 115, 229, 249, 250, 254, 265, 267, 338  
Пападопуло-Керамевс А. П. 63  
Пархоменко І. 303  
Паславський І. 292  
Патріарх Дмитрій (Ярема) 61, 68, 88, 89, 98, 101, 105, 115, 117, 122, 126, 138, 143, 168, 228, 229, 234, 235, 237, 249, 250, 252, 253, 254, 259, 261, 263, 266, 268, 300, 305, 308, 309, 315, 316, 318, 324, 339, 369  
Пахомій Серб 16, 20, 21, 152, 232, 236, 245, 257, 260, 328, 329  
Перцев Н. 89, 96, 97, 99, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120  
Петрик В. 237

- Петро, апостол 88, 122, 135, 149, 167, 170, 202, 248, 254, 280, 323, 339, 357, 358, 373
- Петро, маляр 348
- Петро Могіла, святий, митрополит Київський 241, 291
- Петров Микола 61
- Петрушак Павло 110, 112, 115, 126, 168, 303
- Плоский С. 14
- Плюханова Марія 29, 30, 39, 57, 69, 70, 71, 72, 79, 219, 251
- Пляшко А. 331
- П. Н. Ф. 16
- Поликарп, переписувач 76
- Полоцький, Леонтій 330
- Полоцькі князі 60
- Попов Г. В. 149, 169
- Попова О. С. 143, 195, 353
- Похилевич А. 61
- Предтеча див.: Іоан Предтеча
- Прокопій, маляр 366
- Протасьева Т. И. 76
- Пуцко Василій 24, 27, 28, 31, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 92, 93, 94, 96, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 117, 126, 132, 140, 142, 143, 145, 148, 154, 157, 158, 163, 164, 168, 170, 171, 187, 194, 195, 196, 197, 198, 204, 205, 208, 211, 214, 218, 233, 235, 244, 248, 249, 254, 262, 263, 264, 276, 277, 295, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 317, 324, 325, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 342, 366, 369, 398
- Пуцко-Бочкарева М. 274
- Пушкін Александр 263
- Радимський Павлентій, маляр 134, 135
- Радомська В. 115, 349
- Радючий С. 125
- Раппопорт П. А. 116
- Распогіна В. 302, 387
- Раушенбах Б. 301
- Ряло Максиміліан, митрополит 175
- Рыбаков А. 254
- Рыбинский В. 46
- Рындина А. В. 149
- Рогов А. И. 347
- Роман див.: Роман Сладкопівець, святий
- Роман Мстиславич, князь 91, 92
- Роман Сладкопівець див.: Роман Сладкопівець
- Роман Сладкопівець, святий 22, 78, 90, 94, 97, 104, 140, 151, 157, 158, 202, 203, 212, 213, 215, 216, 218, 231, 233, 234, 246, 247, 259, 260, 262, 266, 267, 268, 278, 279, 285, 287, 299, 304, 305, 306, 309, 316, 318, 319, 320, 324, 331, 332, 333, 334, 338, 339, 344, 355, 356, 368, 372, 373, 376, 378, 381, 387, 389, 390, 391, 394
- Романова М. В. 21, 57, 72, 70
- Романовичі 76
- Ружицка-Бризек А. 64, 392
- Русина О. 189
- Савина Л. Н. 248
- Сак Л. 162
- Сангушко А. О., князь 303
- Сангушко з Острозьких, Марія, княгиня 303
- Сангушко Роман, князь 381
- Сараб'янов В. Д. 56, 245, 253
- Сараб'янов В. див.: Сараб'янов В. Д.
- Свенцицкая В. И. див.: Свенцицька В. І.
- Свенцицька В. І. 65, 88, 92, 97, 112, 113, 115, 122, 126, 138, 148, 156, 166, 167, 168, 205, 229, 233, 242, 250, 256, 259, 263, 266, 267, 286, 288, 289, 305, 312, 316, 329, 338, 348, 350, 371, 394
- Свенцицький І. 19, 67, 90, 132, 143, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 237, 242, 280, 305, 347, 348, 364, 380, 381, 388, 390
- Свенцицький-Святицький І. див.: Свенцицький І.
- Свята Софія, Премудрість Бога 23, 144, 190, 192, 193, 334
- Свята Трійця 27, 237, 247, 277, 367
- Святий Дух 89, 115, 136, 142, 241, 267, 338, 365, 367
- Святослав Ярославич, князь 63, 167, 289
- Святослава Ярославича, князя, син 289
- Священик Софійського собору в Константинополі 152
- Серафим, маляр 394
- Сергій, архієпископ 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24–25, 25, 28, 32, 39, 54, 72, 75, 95
- Сиговський П. див.: Сиговський Павел
- Сиговський Павел 399, 411
- Сидор О. Ф. 65, 68, 115, 138, 168, 205, 237, 253, 254, 256, 259, 267, 268, 289, 300, 305, 306, 311, 321, 329, 338, 348, 353, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 373, 374, 376, 380, 394, 398
- Симеон Богоприємець, святий 42, 67, 126, 155, 156, 157, 302, 352, 356
- Симеон, вчитель, переписувач 394
- Симеон Оделькович, князь 282, 283, 292
- Симеон Стовлник, святий 137, 151, 268
- Симон, єпископ Суздальський 26, 53, 74
- Син див.: Христос
- Сичев Н. див.: Сичов Н.
- Сичов Н. 190, 192
- Січинський Є. 179
- Скоп А. 135, 137, 206, 234, 277, 282, 308, 348, 369, 373, 388
- Скотнікова М. П. 117
- Скочилася І. 237, 293, 381, 411
- Сладкопівець див.: Роман Сладкопівець, святий
- Слово і Бог див.: Христос
- Смірнова Єнгеліна 22, 24, 93, 115, 133, 133, 149, 154, 157, 158, 170, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 210, 218, 258, 302
- Сморонг-Ружицка М. 148, 187, 248
- Соболева М. Н. 58
- Соломон, цар, пророк 324
- Софія, Премудрість Бога див.: Свята Софія, Премудрість Бога
- Софроній, патріарх Єрусалимський 43
- Спас див.: Христос
- Спас Вседержитель див.: Христос
- Спаский Федор 20, 21, 26, 29, 30, 54, 73
- Стасенко Володимир 30, 275, 276, 283
- Степан, маляр 366
- Степовик Д. 137, 275, 276, 289, 353
- Стерлигова И. 148, 204
- Стефан, печерський ігумен, пізніший суздальський єпископ, засновник Кловського монастиря у Києві 53
- Стефан, святий 106, 259
- Сумникова Т. А. 55
- Суша Яків, єпископ Холмський 46, 174, 175, 176, 177, 239
- Таранушенко С. 303
- Тарасій, святий, патріарх Константинопольський 213, 214
- Тарновський Василь 63, 289
- Таскайло Роман 151
- Теофіл 77
- Тесленко І. 348

- Терський С. 322  
 Тимофій, пресвітер височанський 400  
 Тітов Х. 277  
 Ткаченко Марія 411  
 Ткаченко М. В. 284  
 Толочко Олексій 27, 28, 46, 53, 54, 55, 396  
 Томіч 133  
 Тоцька Ірма 51  
 Туммель Ханс Георг 47  
 Турилов А. А. 293  
 Тяскайло Роман див.: Таскайло Роман
- Ульяновський В. 87**  
 Успенський А. 40, 58
- Федір, маляр 292**  
 Федір Стратилат, святий 107, 155, 194, 216, 217, 295  
 Федір Тірон, святий 41, 64, 318, 322  
 Феодосій Печерський, святий 15, 26, 52, 53, 65, 95, 122, 135, 170, 218, 240, 246, 247—248, 292, 324, 404  
 Феодосія, свята 325  
 Феодуско, маляр 206, 284, 303, 305, 349, 365, 388, 394  
 Філарет, архієпископ 16  
 Фома, апостола 18, 31, 163, 239, 310, 333  
 Фотій, митрополит Київський 46, 239  
 Фотій, патріарх Константинопольський 63  
 Фра Беато Анджеліко, маляр 304  
 Фрис В. 303
- Харлампович К. 245  
 Хімія, дружина Гавриїла 365  
 Хімія, дружина Василя 365  
 Клаудов А. 195  
 Хоматіан Дмитрій 142  
 Христос 19, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 74, 76, 87, 88, 93, 95, 96, 99, 100, 103, 104, 105, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 126, 131, 132, 133, 135, 145, 146, 147, 152, 155, 157, 160, 162, 163, 164, 175, 196, 197, 205, 206, 240, 241, 248, 249, 250, 256, 262, 263, 279, 280, 281, 294, 302, 305, 308, 314, 315, 316, 318, 319, 330, 337, 339, 346, 347, 365, 374, 380, 398, 399, 407  
 Христос-Еммануїл див.: Христос  
 Хруцов Н. П. 24, 46
- Чабан А. 126, 303**  
 Членова Лариса 30, 31, 99—102, 104, 111
- Шалина І. А. 50, 333**  
 Шварно, князь 176  
 Шведова М. М. 50  
 Шеффель М. 62, 63  
 Шимон, варяг 55  
 Шломберже Густав 50  
 Шлах О. 277  
 Шульгина Э. В. 150
- Щепкина М. В. 76, 133**  
 Щербаківський Д. 88, 120  
 Щирський Інокентій (Іван), гравер, маляр 64
- Юрій Володимирович (Довгорукий), князь 61**  
 Юрій Львович, князь 176  
 Юрій, святий див.: Георгій, святий  
 Юродивий див.: Андрій Юродивий, святий  
 Юстиніан, імператор 52
- Яків, апостола 115, 134, 349**  
 Яноха М., хс. 55, 155, 157, 232, 241, 254, 256, 277, 313, 315, 348, 377  
 Ярема В. див.: Патріарх Дмитрій (Ярема) 442
- Ярослав Мудрий, князь 14, 28, 50, 51, 52, 86, 153, 396, 408  
 Яхве 52, 239, 333
- Аков 365**
- Acheimastou-Potamianou M. 113, 130, 321**  
**Aleksandrowicz V. див.: Александрович В.**  
**Aleksandrowycz W. див.: Александрович В.**  
**Ananiasz див.: Ананія, святий**  
**Anastazja див.: Анастасія, свята**  
**Andaloro M. 42, 43, 50**  
**Anderson J. C. 42**  
**Andrzej див.: Андрій Юродивий, святий**  
**Aspra-Vardavakis M. 289**  
**Avril F. 133**
- Baltoyanni J. 125**  
**Barral y Altet X. 133**  
**Beatissimae Virginis Mariae див.: Богородиця**  
**Bejersdorf J. 231**  
**Belting H. 113**  
**Bertele T. 42**  
**Biskupski R. див.: Біскупські Р.**  
**Blankoff J. 19**  
**Bostel F. 366**  
**Budzyński Z. 177**  
**Buko A. 102**
- Cameron A. 52**  
**Christ A. T. 19**  
**Cocój E. 366**  
**Czarnecki W. 174**
- Dąb-Kalinowska B. 64**  
**Daniel, król див.: Данило Романович, князь**  
**Daniel Romanowicz див.: Данило Романович, князь**
- Dąbrowski D. 176**  
**Demus O. 143**  
**Der Nersessian S. 42**  
**Duch Święty див.: Святий Дух**
- Ebbinghaus A. 57**  
**Epifaniusz див.: Єпіфаній**
- Garrison E. B. 42**  
**Gębarowicz M. див.: Гембаровіч Мечислав**  
**Giemza J. 135, 136, 228, 234, 254, 280, 349**  
**Gil A. див.: Гіль А.**  
**Grabar A. див.: Грабар А.**  
**Gręfik V. 126, 238**  
**Grządziela R. див.: Гжондзеля Р.**
- Hordynsky S. див.: Гординський Святослав**
- Janin 55**  
**Janocha M. див. Яноха М., хс.**  
**Jarema W. див.: Патріарх Дмитрій (Ярема)**
- Kauffmann C. M. 133**  
**Kazhdan A. 327**  
**Kłosińska J. див.: Клоціньська Я.**  
**Krasny P. 332**  
**Kreid-Papadopoulos 241**  
**Kulczyński I. див.: Кульчинський Ігнатій**  
**Kuraś S. 227**  
**Kutyowska I. 102**
- Latoud D. 19, 44**  
**Lechner G. M. 42**  
**Leszczyński M., bp 399**

Lew див.: Лев Данилович, князь  
Lew Waszkiewicz, князь див.: Лев Данилович,  
князь

Lowden J. 201

**Madonna** див.: Богородица

Makara S. 399

Marsówna A. 325

Maszczyk M. T. 237

Matka Boska див.: Богородица

Matris Virginis див.: Богородица

Mazurkiewicz R. 43

Miner D. 112

Milyajeva L. див.: Миляева Л.

Myslives див.: Мысливец

**Paraskowija**, свята див.: Параскева, свята,  
великомученица

Popova O. див.: Попова О. С.

Pan Jezus див.: Христос

**Rózycka Bruzek A.** див.: Ружицка Бризек А.

**Sanctae Deiparae** див.: Богородица

Sanguszkowie 179

Schoff D. C. 157

Smorąg - Rózycka M. див.: Сморог-Ружицка М.

Sosna G. 314

Stuart J. 151

Szczepkowski A. 333

Szeffel M. див.: Шеффель М.

Susza J. див.: Суша Яків

Ševčenko N. P. 148

Tatič-Djurič M. 50

Tkač Š. 238

Tomalska J. 127

Tummel Ch. G. див.: Туммель Ханс Георг

Underwood P. A. 58

Uspienski L. див.: Успенский Л.

Velmans T. 325

Walter Ch. 142, 288

Weitzmann K. 42, 318

Włodzimierz (Basili) див.: Володимир Великий,  
святой, князь

Zaloziecki V. 115, 126

**Βοκοτοπούλος** Π. Α. 302

**Πολοστράτου** Ν. 64

**Σοτηρίου** Γ. 42

**Σοτηρίου** Μ. 42

**ВКАЗІВНИК  
ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ**

- Англія 133, 151  
Андорра 254, 352  
    Вознесіння Богородиці костюла 254  
    церква 254, 352  
Арта 168  
    монастир 168  
Асіну 289  
    Богородиці церква 289  
Афіни 113, 130, 321  
    Візантійський музей 113, 130, 321  
Афон 64, 130, 352  
    Каріес 64  
    монастир  
        Андрія, святого 64  
        Ватопед 130, 255  
        Хіландар 352  
**Багнувате 68, 283**  
    Вознесінська церква 68, 283  
Бакота 63  
    Бакотський печерний монастир 64  
Балмчі 113  
    Різдва Богородиці церква 113  
Балкани 12, 163  
Балутянка 333  
    Успіння Богородиці церква 333  
Бардів 126, 238,  
    Шаришський музей 126, 238  
Бачковський монастир 263  
Белз 112, 398  
    Преображенська церква 112  
Береги Долішні 265  
    церква 265  
Берестейщина 333  
Бябло 137  
    Воздвиження Хреста церква 137  
Бистре 138  
    Різдва Богородиці церква 138  
Білорусь 30, 146, 151, 248, 299, 333, 399  
Більськ 127  
    Різдва Богородиці церква 127  
Бобли 63, 140, 151, 256, 278, 299, 316, 398  
    Покрову Богородиці церква 65, 140, 151, 256,  
278, 299, 316, 398  
Богданівка 256, 299  
    Воздвиження Хреста церква 256, 299  
Боголюбово 46  
    Боголюбський монастир 70, 71, 72  
    Різва Богородиці церква 71  
Богородице Коренево 317  
    Успенська церква 317  
Болехів 118, 255, 324  
    Святих жон Мироносиць церква 118, 255,  
324  
Болозва Горішня 177  
    Покровська церква 177  
Борок 151  
    Симеона Стопника, святого церква 151  
Брест 299  
Брянський Свенський Успенський монастир  
26, 95, 135, 170  
Бугрин 321  
    Вознесінська церква 321  
Бужок 229  
    Параскеви, святої, великомучениці церква 229  
Бусовиська 112  
    Собору Богородиці церква 112  
Буськ 277, 339, 398

- Параскеви, святої, великомучениці церква 277, 339, 398  
 Бушковичі 177  
 Покровська церква 177
- Ванівка** 230, 246, 266, 286,  
 Різдва Богородиці церква 230, 246, 266, 286
- Варшава  
 Національна бібліотека (НБВ) 56  
 Ватиканська Апостольська Бібліотека (ВАБ) 42, 76, 213, 316
- Велике 253, 338, 394  
 Різдва Богородиці церква 253, 338, 394
- Велике Князівство Литовське 226
- Великий Новгород див.: Новгород
- Великий Устюг 254  
 Великоустюзький краєзнавчий музей 254
- Великі Сорочинці 331  
 Преображенська церква 331
- Венеція 93, 134, 305, 371 – 372  
 Галерея Академії 134  
 Георгія, святого грецька церква 305  
 Мурано, острів 371  
 Santa Maria Mater Domini, церква 93
- Вербляни 338, 394  
 Різдва Богородиці церква 338, 394
- Викоти 267, 352  
 Зішестя Святого Духа церква 267, 352
- Висова 116  
 Михаїла, архангела церква 116
- Висоцько Вижне 401  
 Миколи, святого церква 401
- Витегра 154
- Вишгород 30, 57, 59, 60, 70, 71, 219  
 Бориса і Гліба, святих мавзолей 59
- Вишегород див.: Вишгород
- Візантійська імперія 24, 55
- Візантія 12, 40, 49, 50, 100, 101, 105, 113, 130, 133, 152, 161, 166, 232, 289, 396, 401, 408
- Візантія див.: Візантія
- Війське 116, 155, 249  
 Кузьми і Дем'яна, святих церква 116, 155, 249
- Вільшаниця 254, 256, 263  
 Георгія, святого церква 254, 256, 263
- Вільшанка 263
- Вінниця 179  
 Покровська церква 179
- Вінничина 244
- Вірменія 133
- Вітрилів 266, 268  
 церква 266, 268
- Владіміро-Суздальська земля 57  
 Владимиро-Суздальская Русь див.: Владіміро-Суздальська Русь  
 Владимиро-Суздальське князівство див.: Владіміро-Суздальське князівство  
 Владімір (Суздальський) 18, 21, 70, 72, 73, 291, 397  
 Державний Владіміро-Суздальський історико-архітектурний художній музей-заповідник (ДСІАХМЗ) 21, 57, 157  
 Золоті ворота 70  
 Лябідь, річка 70  
 Поділ 70  
 Почайна, річка 70  
 Успенський собор 21  
 Владіміро-Суздальська Русь 73, 76, 79  
 Владіміро-Суздальське князівство 445 27, 91
- Волинь 76 126, 127, 149, 166, 179, 189, 195, 204, 232, 233, 244, 262, 289, 293, 298, 299, 300, 303, 310, 312, 313, 314, 316, 321, 322, 327, 331, 333, 339, 340, 342, 343, 348, 358, 366, 381, 388, 397, 398, 399
- Волинська земля 14  
 Волинська область 322, 398
- Володимир 75, 117, 174, 237, 322, 333, 401  
 Василівська ротонда 237  
 Дмитрівська церква 322  
 Михаїла, архангела ротонда див.: Михайлівська ротонда  
 Михайлівська ротонда 237  
 Федорівська церква 322
- Володимирська і Берестейська єпархія 299, 349
- Волок 76  
 Покровський монастир 76
- Волхов, річка 193
- Воля Висоцька 231  
 Собору архангела Михаїла церква 231
- Воля Кривецька 136, 277, 377  
 Успенська церква 136, 277, 377
- Вулька Змієвська 338  
 Різдва Богородиці церква 338
- Галицька земля** 14  
 Галицько-Волинська держава 92  
 Галицько-Волинське князівство див.: Галицько-Волинське князівство  
 Галицько-Волинське князівство 91, 92, 95, 97, 99, 102, 171, 399
- Галич 237  
 Іллі, пророка ротонда 237  
 Галичина 25, 88, 94, 231, 367
- Галичина див.: Галичина
- Голоби 256, 322  
 Георгія, святого церква 256, 322
- Голятин 381  
 Вознесенська церква 381
- Горуцько 177  
 Покровська церква 177
- Греція 168, 335
- Грубешів 399  
 Миколи, святого церква 399  
 Музей 399
- Грушовичі 136  
 Успенська церква 136
- Губичі 177  
 Покровська церква 177
- Гурко 177  
 Покровська церква 177
- Гімюнден** 133  
 Wolfenbibliothek 133
- Далья** 116, 118, 228, 233, 255, 266, 289, 339, 381  
 Параскеви, святої, великомучениці церква 116, 118, 228, 233, 255, 266, 289, 339, 381
- Дальова див.: Далья
- Дерманський монастир 398  
 Троїцька церква 398
- Дешки 327  
 Покровська церква 327
- Добровляни 177  
 Покровська церква 177
- Доброміль 253, 340, 351
- Довге 61  
 Покрову Богородиці церква 61
- Долина (на Івано-Франківщині) 136, 364, 366, 373, 374, 379, 380, 388

Різдва Богородиці церква 364, 379  
Собору архангела Михаїла церква 368  
Долина (поблизу Кросна) 122  
Покрову Богородиці церква 122  
Дорогобуж 129–130, 299, 400  
Успенська церква 129, 299  
Доросинь 263, 300, 303, 339, 340, 342  
Луки, апостола, святого церква 263, 300, 303, 339, 340, 342  
Древний Київ див.: Київ  
Дрогобич 114, 135, 136, 137, 143, 177, 263, 282, 289, 305, 348  
Музей "Бойківщина" 135, 143, 289, 305  
Воздвиженська церква див.: Хрестовоздвиженська церква  
Хрестовоздвиженська церква 135, 143, 305  
Дрогобиччина 263  
Дубенка, річка 191  
Покровський монастир 191  
Дубовиця 31, 90, 136, 159, 216, 328, 348, 364, 366  
Покрову Богородиці церква 31, 90, 136, 159, 216, 328, 329, 348, 364  
Дудинці 347, 371  
Собору Богородиці церква 347, 371  
Дукля 329  
Ермітаж див.: Санкт-Петербург, Державний Ермітаж  
Ескуріал 133  
бібліотека 133  
Ефеський собор 39, 41  
Європа 11  
Єгипет 347  
Єреван 133  
Матенадаран 133  
Єрусалим 41  
церква 41  
Жидачів 67, 105, 132, 314  
Воскресіння Христового церква 67, 105, 132, 314  
Житомирщина 24, 46  
Жовква 231, 316, 349, 371  
Василянський монастир 349, 371  
Винники 316  
Різдва Богородиці церква 316  
Жогатин 114, 263, 337, 342  
Дмитрія, святого церква 114, 263, 337, 342  
Жукотин 254  
Собору Богородиці церква 254  
Журавин 312, 393  
Преображенська церква 312, 393  
Закарпаття 151, 232  
Замостя 399  
Дієцезанальний музей 399  
Запад див.: Захід  
Заріччя 177  
Покровська церква 177  
Заслав 348  
Застав'є 68, 258, 299, 327, 375  
каплиця 68, 258, 299, 327, 375  
Захід 101, 133  
Західна Україна 88  
Збручанське 231, 336  
Миколи, святого, перенесення мощів церква 231  
Звертів 126, 336  
Симеона Богоприймця, святого  
446 церква 126

Здвижень 156, 242, 259, 266  
Хрестовоздвиженська церква 156, 242, 259, 266  
Іванічч 117, 198, 388, 389  
Благовіщенська церква 117, 198, 388  
Івано-Франківщина 88, 136, 374, 382, 394  
Ільник 143, 305, 394  
Параскеви, святої, великомучениці церква 143, 305, 394  
Ісаї 110, 112, 115, 121, 169  
Михаїла, архангела церква 110, 112, 115, 121, 169  
Італія 42, 134  
Йосипівка 254  
Петра і Павла, апостолів церква 254  
Каконетрія 149, 250  
церква 149, 250  
Калуш 88  
Камінь-Каширський 126, 204, 289, 293, 303, 305, 330  
Різдва Богородиці церква 126, 204, 289, 293, 303, 305, 330  
Кам'янець-Подільський 179, 348, 388, 389  
замок 179  
Покровська церква 179  
Кам'янка 126  
Михаїла, архангела церква 126  
Кам'янка Буська 149  
Канів 27  
Каргополь 42, 67  
церква 67  
Карпати 231  
Касторія 318  
митрополія 318  
Київ 16, 18, 20, 25, 26, 27, 28, 32, 39, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 87, 88, 94, 95, 100, 102, 106, 111, 137, 143, 152, 166, 171, 180, 181, 187, 190, 205, 207, 208, 217, 219, 220, 245, 263, 274, 275, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 299, 305, 312, 327, 330, 343, 393, 396, 397, 400, 401, 410, 411  
Богородиці (Благовіщення) церква на Золотих воротах 61  
Богородиці Десятинна церква 24, 28, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 59, 67, 196, 248, 335, 396  
Богородиці Пирогошої церква 56, 59–60, 86, 290, 291, 295, 397  
Богородиці церква Кловського монастиря див.: Кловський монастир, Богородиці церква  
Велика Житомирська вулиця 63, 289  
Державний музей українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ) 117  
Золоті ворота 61  
Іллі, пророка церква 45  
Києво-Печерська лавра див.: Києво-Печерський монастир  
Києво-Печерський монастир 26, 27, 31, 52, 54, 55, 59, 67, 74, 78, 79, 86, 94, 95, 106, 139, 153, 197, 245, 253, 274, 282, 284, 290, 291, 292, 343, 378, 397, 401  
Велика церква див.: Успенська соборна церква  
друкарня 139, 378  
Успенська соборна церква 26, 52, 54, 55, 67, 73, 78, 79, 86, 94, 106, 197, 220, 245, 253, 282, 283, 285, 292, 342, 401  
Успенський собор див.: Успенська соборна церква  
Київський музей народної архітектури і побуту (КМНАП) 289



- Київський музей російського мистецтва (КМРМ) 288  
 Кирила Александрійського, святого церква див.: Кирилівська церква  
 Кирилівська церква 58, 64, 87, 135, 147, 202, 253, 316  
 Києво-Печерський монастирь див.: Києво-Печерський монастир  
 Клов 46, 53, 153, 220  
 Кловський монастир 28, 52, 53, 54, 55, 56, 153, 220  
 Богородиці церква 46, 53, 54, 220  
 Монастир Богородиці на Клові див.: Кловський монастир  
 Михайлівська Золотоверха соборна церква 259  
 Національна бібліотека України ім. Володимира Вернадського (НБ України) 131  
 Національний музей історії України (НМІ України) 64  
 Національний художній музей України (НХМ України) 14, 65, 88, 102, 112, 126, 162, 242, 327, 330, 331  
 Печерський монастир див.: Києво-Печерський монастир  
 Поділ 56, 86, 290  
 Софійський собор 46, 48, 59, 61, 67, 122, 143, 147, 167, 197, 201, 239, 259, 284, 315, 330, 335, 396  
 Київська митрополія 14, 39, 56, 87, 162, 171, 264, 269, 291, 293, 294, 397, 402  
 Київська Русь 58, 101  
 Київщина 162  
 Кипр 113, 149  
 Киевская Русь див.: Київська Русь  
 Київ див.: Київ  
 Клесів 333, 334, 338  
 Успенська церква 333, 334, 338  
 Кліщелі 349  
 Миколи, святого церква 349  
 Колоковичі 177  
 Покровська церква 177  
 Клязьма, річка 70  
 Княжа Гора 27, 63, 289  
 Ковель 65, 398  
 Ковниничі 117  
 Преображенська церква 117  
 Коломна 334  
 Бориса і Гліба, святих церква 334  
 Константин град див.: Константинополь  
 Константинополь 14, 15, 21, 24, 26, 28, 41, 47, 49, 52, 53, 55, 58, 60, 63, 67, 70, 87, 93, 95, 106, 152, 153, 162, 175, 178, 195, 212, 213, 220, 238, 309, 396, 407  
 Апостолів храм, патріарший 396  
 Богородиці мафорио каплиця у Влахернському монастирі див.: Богородиці мафорио ротонда у Влахернському монастирі  
 Богородиці мафорио ротонда у Влахернському монастирі 49, 67, 78, 219, 238, 240, 283, 335  
 Влахерни 45, 50, 53, 54, 55, 95, 100, 105, 128, 132, 152, 153, 212, 213, 220, 302, 314, 401  
 Влахернський монастир 16, 42, 49, 50, 53, 213, 314  
 Влахернська базиліка див.: Влахернська церква  
 Влахернська церква, 18, 24, 44, 45, 47, 55, 78, 90, 93, 95, 106, 127, 128, 145, 152, 191, 193, 214, 238, 335  
 Влахернський храм див.: Влахернська церква  
 Софійський собор 41, 42, 52, 55, 58, 87, 152, 153, 160, 195, 213, 336, 396  
 Хора (Кахріс джамі) церква 58
- Константинопольська патріархія 14  
 Копистно 177  
 Покровська церква 177  
 Корятне 65, 299, 316  
 Покрову Богородиці церква 65, 299, 316  
 Коросно 237, 265, 305  
 Різдва Богородиці церква 237, 265, 305  
 Корсунь 47  
 Богородиці Влахернської церква 47  
 Корчин 137, 240  
 Кузьми і Дем'яна, святих церква 137, 240  
 Константин град див.: Константинополь  
 Костарівці 268  
 Симеона Стопника, святого церква 268  
 Костомлоти 349  
 Микити, святого церква 349  
 Краків 136, 179, 380, 387  
 Вавель 387  
 Музей національний у Кракові (МНК) 56, 64, 96, 122, 126, 135, 136, 187, 263, 266, 347, 382, 390  
 Archiwum Państwowe w Krakowie 179  
 Крамна 266  
 церква 266  
 Крехів 149, 228  
 Параскеви, святої, великомучениці церква 149, 228  
 Крехівський монастир 149  
 Петра і Павла, апостолів церква 149  
 Кубенське озеро 317  
 Кульниці 105, 110, 118, 390  
 каплиця 105, 110, 118, 390  
 Купно 177  
 Покровська церква 177  
 Кураш 293, 305, 330, 338  
 Преображенська церква 293, 305, 330, 338  
 Куржєкса 154, 203, 295  
 церква 154, 203, 295
- Лаврів 176, 177, 283, 334, 347  
 монастир 176, 177,  
 Онуфрія, святого церква 283, 333, 347  
 Лагудера 113  
 Богородиці церква 113  
 Ланьцут 229, 256, 411  
 Музей-замок (МЗА) 138, 228, 256  
 Лихохора 347, 371, 382, 388  
 Собору Богородиці церква 347, 371, 382, 388  
 Лип'є 321  
 Собору Богородиці церква 321  
 Лиса гора 387  
 Святого Хреста монастир 387  
 Лівобережжя 244  
 Ліско156  
 Ліскувате 126, 267  
 Різдва Богородиці церква 126, 267  
 Лондон 133  
 Британська бібліотека 133  
 Сотбі, аукціон 244  
 Лосе 148  
 Василія Великого, святого церква 148  
 Лудин 333  
 Миколаївська церква 333  
 Луцьк 106, 112, 166, 175, 179, 298, 299, 322, 331, 333, 342, 399  
 Волинський краєзнавчий музей (ВКМ) 65, 68, 151, 178, 256, 299, 342, 398  
 Волинський музей 298  
 Дмитрівська церква 322  
 Іоана Богослова собор 333  
 Красносільський монастир 175

- Окольний замок 322  
 Покрову Богородиці церква 106, 112, 166, 179, 298, 299  
 Луцька єпархія 398  
 Любінь Великий 328  
 Миколи, святого церква 328  
 Люблін 399, 411  
 Люблінський музей 399  
 Любомль 322  
 Георгіївська церква 322  
 Любоні, догост 115  
 церква 115  
 Львів 64, 65, 88, 114, 126, 138, 146, 174, 175, 176, 177, 229, 233, 254, 256, 257, 263, 329, 346, 347, 349, 364, 366, 377, 380, 389, 411  
 Бібліотека Народного дому 401  
 Збірка "Студіон" 114–115, 349  
 каплиця палацу вірменських архієпископів 126  
 Львівська галерея мистецтва (ЛГМ) 105, 117, 126, 137, 149, 206, 229, 277, 328, 339, 371, 394, 398  
 Львівський історичний музей (ЛІМ) 394  
 Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника (ЛННБ) 94, 394, 401  
 Миколи, святого церква 65, 256  
 Народний дім 401  
 Національний музей у Львові ім. [митрополита] Андрія Шептицького (НМЛ) 14, 19, 31, 56, 61, 65, 68, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 126, 136, 137, 138, 143, 156, 168, 206, 228, 229, 230, 233, 235, 237, 240, 241, 246, 249, 250, 253, 254, 256, 259, 263, 265, 266, 267, 268, 280, 282, 283, 286, 289, 293, 300, 305, 312, 321, 324, 329, 338, 339, 346, 347, 349, 364, 365, 366, 371, 374, 380, 381, 382, 386, 388, 389, 390, 394, 398  
 П'ятиниця церква 206, 240, 250, 264, 277–278, 284, 316, 357, 377  
 Успенська церква 134, 333  
 Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДАІ України) 314, 366  
 Львівський градський суд 366  
 Львівська єпархія 381  
 Львівська область 88, 381  
 Львівщина 149, 231, 237, 254, 336, 349, 398, 401  
 Максимовичі 149  
 Кузьми і Дем'яна, святих церква 149  
 Мала Горожанка 371, 394  
 Миколи, святого церква 371, 394  
 Маланів 88, 112  
 Параскеви, святої, великомучениці церква 88, 112  
 Малорита 146, 299  
 Миколи, святого церква 146, 299  
 Малава 316  
 Параскеви, святої, великомучениці церква 316  
 Мараморощ 366  
 Медвежа 137, 282, 287, 353, 357, 377  
 Миколи, святого церква 137, 282, 287, 353, 357, 377  
 Межиріч 298, 303, 342  
 Троїцький монастир 298, 303, 342  
 Мельник 314  
 Покрову Богородиці церква 314  
 Милецький монастир 366  
 Миланк 113, 339  
 Кузьми і Дем'яна, святих церква 113, 339  
 Миргород 327  
 церква 327  
 448 Мінськ
- Замчище 69  
 Музей стародавньої білоруської культури НАН Білорусі (МСБК НАН Білорусі) 299  
 Національний мистецький музей Білорусі (НММ Білорусі) 146, 151, 333  
 Молдова 366  
 Москва 29, 30, 70, 169, 189, 198, 210, 211, 248, 262, 263, 274, 289, 289, 328, 397, 409  
 Державна Третьяковська галерея (ДТГ) 60, 67, 113, 149, 154, 199, 201, 208, 210, 214, 216, 217, 253, 262, 289, 334, 353  
 Державний історичний музей (ДІМ) 76, 133, 143, 195, 307  
 Державний музей образотворчих мистецтв ім. Александра Пушкіна (ДМОМ) 263  
 Московський кремль 248  
 Державні музеї (ДММК) 312  
 Успенський собор 248  
 Новодівичий монастир 288–289  
 Смоленської ікони Богородиці церква 288–289  
 Російська державна бібліотека (РДБ) 176, 195  
 Московское государство див.: Московська держава  
 Московська держава 72, 398  
 Московська Русь 39  
 Московське князівство 39  
 Московське царство 29, 30, 39, 328  
 Мостиська 399, 400  
 Вознесенська церква на Рудниках 399, 400  
 Мотижин 162  
 Георгія, святого церква 162  
 Мишанець 266, 321, 329  
 Успенська церква 266, 321, 329  
 Мурано, острів (Венеція) 371  
 Богородиці і Доната, святого церква 371  
 Мячино, озеро 18, 31, 163, 195, 214, 310, 333  
 Увірування апостола Фоми церква 18, 31, 163, 195, 214, 310, 333  
 Нагор'яни 265  
 церква 265  
 Накло 137  
 Симеона Стовпника, святого церква 137  
 Наконечне 250, 289, 367, 380  
 Успіння Богородиці церква 250, 289, 367, 380  
 Нароль 399  
 церква 399  
 Немирів 89  
 Зішестя Святого Духа церква 89  
 Нередиця, річка 69  
 Спаса церква 69  
 Нерль, річка 27, 46, 57, 71, 72  
 Покрову Богородиці на Нерлі церква 27, 46, 57, 71, 72  
 Нижанковичі 237  
 Святої Трійці ротонда 237  
 Нікейський собор 250  
 Нікосія 113, 149, 250  
 Візантійський музей фундації архієпископа Макаріоса III 113, 149, 250  
 Нова Вєсь 267, 324  
 Рідва Богородиці церква 267, 324  
 Новгород 18, 23, 67, 69, 76, 125, 155, 158, 163, 192, 193, 194, 203, 204, 205, 207, 218, 221, 226, 288, 294–295, 295, 302, 343, 402  
 Десятинний монастир 253  
 Рідва Богородиці церква 253

- Зверин монастирь див.: Звіринецький монастир  
 Звіринець 154  
 Звіринецький монастир 22, 42, 154, 190, 191, 214, 295, 302, 342  
 Покровська церква 154, 190  
 Симеона Богоприймця, святого церква 42, 67, 302  
 Новгородський державний історико-архітектурний музей-заповідник (НДАМЗ) 22, 149, 190, 303  
 Покровська надвратна церква 76  
 Покровська парафіяльна церква 76  
 Сава-Вишерський монастир 288  
 Вознесенська церква 288  
 Софійський собор 158, 191, 192, 204, 303, 312  
 Спаса на Нередиці церква 69, 218  
 Федора Стратилата, святого церква 107, 155, 194, 216, 217, 295  
 Новгородська республіка 30  
 Німеччина 133  
 Нередиця, річка 218  
 Нове Село 68, 146, 254, 278, 357  
 Покровська церква 68, 146, 254, 278, 357  
 Новий Сонч 267  
 Окружний музей (ОМНС) 267  
 Новосілля 116  
 Покрову Богородиці церква 116  
 Новшин 394  
 Василя Великого, святого церква 394
- Овчари** (колиш Рихвад) 227  
 Озеро, село 399  
 Покровська церква 399  
 Озерово, погост 149  
 Миколи, святого церква 149  
 Оксфорд 139  
 Бодлеянська бібліотека 139  
 Олевськ 340  
 Миколи, святого церква 340  
 Олевсько 254, 398  
 замок 105, 117  
 Успенська церква 398  
 Острог 146, 256, 298, 342  
 Богоявленська соборна замкова церква 146, 256  
 Острозький державний історико-архітектурний заповідник (ОДАЗ) 146, 339  
 Охрид 125, 133, 144, 334  
 Богородиці Перивалетти церква 125, 133  
 Святої Софії собор 144, 334
- Паниші** 61, 265  
 Параскеви Тирновської, святої церква 61, 265  
 Париж 103  
 Національна бібліотека Франції 103  
 Перемишль 75, 126, 134, 135, 136, 137, 171, 174, 176, 177, 188, 189, 205, 207, 232, 237, 246, 249, 255, 264, 265, 266, 277, 280, 312, 338, 343, 250, 352, 358, 366, 368, 388, 411  
 Вовче 126  
 Успіння Богородиці церква 126, 249, 280, 352, 366, 368  
 Миколи, святого рогозда 237, 283  
 Музей "Стривігор" 121, 255  
 Національний музей Перемишльської землі (НМПЗ) 134, 136, 137, 206, 338  
 Різдава Іоана Предтечі собор 249  
 Перемишльська єпархія 19, 32, 88, 89, 105, 134, 227, 235, 245, 349, 381  
 449 Перемишльщина 177
- Північно-Західна Русь 55  
 Північно-Східна Русь 14, 21, 29, 33, 70  
 Підгородці 61, 266, 324  
 Дмитрія, святого церква 61, 266, 324  
 Підляштя 314, 349  
 Півгани 342  
 Михаїла, архангела церква 342  
 Пліснесько-Підгорецький монастир 398  
 Повергів 126  
 Параскеви, святої, великомучениці церква 126  
 Поворозник 134  
 парафіяльний костюль 134  
 Якова, апостола церква 134  
 Поділля 179, 244  
 Покровка, село 76, 174  
 Покровський монастир на річці Дубенці 191  
 Полонне 24, 46  
 Поляна 126, 177, 280, 305, 340, 351  
 Покрову Богородиці церква 126, 177, 280, 305, 340, 351  
 Польща 19, 226, 227, 228, 349, 399  
 Польське королівство див.: Польща  
 Попелі 177  
 Покровська церква 177  
 Посада Риботицька 231, 392  
 Онуфрія, святого церква 231, 392  
 Потелач 241, 367, 387, 394  
 Зішестя Святого Духа церква 241, 367  
 Святої Трійці церква 241, 367—368, 387, 394  
 Прага 254  
 Національна галерея 254  
 Прикарпаття 232  
 Присліп 347  
 Втечі святого сімейства до Єгипту церква 347  
 Псков 18, 58, 69, 75, 76, 194, 218  
 Мірозький монастир 58, 69  
 Спасопретображенська соборна церква 58, 69  
 Снітогорській монастир 76, 194, 350, 410  
 Різдава Богородиці церква 195  
 Троїцький собор 218  
 Птича 289  
 Успенська церква 289
- Рава Руська** 89  
 церква 89  
 Радруж 115, 229, 250, 254, 338  
 Параскеви Тирновської, святої церква 115, 229, 250, 254, 338  
 Риботичі 177  
 Рим 30  
 Рихвад 14, 19, 28, 65, 67, 78, 80, 90, 122, 125, 127, 138, 157, 158, 173, 174, 179, 180, 188, 190, 201, 204, 212, 216, 219, 220, 227, 228, 229, 233, 243, 248, 264, 267, 269, 280, 286, 287, 316, 318, 335, 342, 343, 367, 401  
 Покрову Богородиці церква 14, 19, 28, 65, 67, 78, 80, 90, 122, 125, 127, 138, 157, 158, 173, 174, 179, 180, 188, 190, 201, 204, 212, 216, 219, 220, 227, 228, 233, 243, 248, 264, 267, 269, 280, 286, 287, 316, 318, 335, 342, 343, 367  
 Рівне (на Словаччині) 238  
 Дмитрія, святого церква 238  
 Рівне  
 Рівненський обласний краєзнавчий музей (РОКМ) 27, 68, 102, 277, 289, 299, 302, 333, 339, 356  
 Рівненщина 27, 65, 289, 299, 321, 349, 366, 367, 381  
 Річчя 27, 68, 114, 127, 233, 242, 247, 258, 262, 269, 278, 280, 282, 295, 309  
 Троїцька церква 27, 68, 114, 127, 242, 247, 258, 269, 278, 280, 282, 295, 302, 309

- Ровень 267  
 Покрову Богородиці церква 267  
 Рогатин 136, 339, 348  
 Святодухівська церква 136, 339  
 Романовичів держава 75  
 Російська імперія 39  
 Російська земля 18  
 Росія 18, 39, 50, 57, 69, 76, 77, 113, 189, 190, 204, 207, 208, 226, 310  
 Росія див.: Росія  
 Ростов 73  
 церква 73  
 Ростока 150, 151  
 Введенська церква 150, 151  
 Рудки 265  
 парафіяльний костюль 265  
 Рудники, дільниця Мостяськ, колись село 400  
 Вознесенська церква 400  
 Руска Бистра 238  
 Миколи, святого, перенесення мощів церква 238  
 Русь 20, 21, 26, 30, 47, 49, 51, 69, 72, 91, 152  
 Рязань 69  
 Салоніки 41, 64, 74, 197, 284, 316, 355  
 Дмитрія, святого церква 41, 64, 74, 316  
 Самбір 31, 136, 149, 206, 227, 314, 365, 366, 386, 387, 388  
 Музей "Бойківщина" 31, 206, 314, 329, 357, 366, 370, 377, 386  
 Самбірське Підгір'я 177, 314, 347, 366  
 Самбірські гори 177  
 Сандомир 254, 325  
 кафедральний костюль 254, 325  
 Санкт-Петербург 113, 133, 396, 411  
 Державний Ермітаж (ДЕ) 106, 113, 117, 133, 201, 396  
 Державний російський музей (ДРМ) 18, 115, 154, 203, 302  
 Інститут російської літератури (ІРАЛ) 187  
 Російська національна бібліотека (РНБ) 76, 112, 143, 146, 196  
 Сахнівка 61  
 Свалява 232  
 Миколи, святого церква 232  
 Свенський монастир див.: Брянський Свенський Успенський монастир  
 Свидник 238  
 Музей української культури 238  
 Северо-Восток Руси 72  
 Секунь 377  
 каплиця 377  
 Сербія 76, 133  
 Сербія див.: Сербія  
 Середнє Водяне 232  
 Миколи, святого церква (горішня) 232  
 Синай 42, 125, 130, 131, 289, 302, 325, 396  
 Катерини Александрійської, святої монастир 42, 125, 130, 131, 289, 302, 325, 396  
 Сколівщина 137  
 Слівниця 206, 256  
 Параскеви, великомучениці, святої церква 206, 256  
 Словаччина 238  
 Смільна 394  
 Воздвиження Чесного Хреста церква 394  
 Смільник 254, 365  
 Михаїла, архангела церква 254, 450 365
- Смоленський державний об'єднаний архітектурний і художній музей-заповідник (СДОАХМЗ) 317  
 Слова 240, 251, 252, 273  
 Михаїла, архангела церква 240, 251, 252, 273  
 Сопочани 58  
 Троїцька церква 58  
 Сорочинці 331  
 Преображенська церква 331  
 Софія 263  
 Національна художня галерея 263  
 Спас 132, 176, 177, 391  
 Спаський монастир 176, 177  
 церква 132, 391  
 Стадник 339  
 Різдва Богородиці церква 339  
 Стамбул 352  
 Вселенський Патріархат 352  
 Станіла 105, 115, 349  
 Собору Йоанна і Анни церква 105, 115, 151, 349  
 Стара Сушиця 113, 115, 136,  
 Миколи, святого церква 113, 115, 136  
 Старий Кропивник 105, 114  
 Миколи, святого, перенесення мощів церква 105, 114  
 Старий Світ 12  
 Старий Самбір 132, 176, 179  
 Старо Нагорічно 58  
 Георгія, святого церква 58  
 Степань 366  
 Степанський монастир 381  
 Михайлівська церква 381  
 Стови (Стоп'є) 102  
 вежа з каплицею 102  
 Сторона 255, 349  
 Миколи, святого церква 255, 349  
 Стрий 328, 336, 394  
 Замок 336  
 Музей 328  
 Стрілки 265  
 Миколи, святого церква 265  
 Стрільськ 339, 365, 398  
 Покрову Богородиці церква 339, 365, 398  
 Стрільці 65  
 Георгія, святого церква 65  
 Судова Вишня 300  
 церква 300  
 Суздаль 18, 25, 60, 70, 73, 79, 87, 94, 157, 206, 210, 219, 220, 221, 226, 237, 295, 343, 358, 402  
 Покровський монастир 157  
 Анни, святої, Зачаття церква 157  
 церква 73, 208  
 Суздальська Русь 69  
 Сутківці 179  
 Покровська церква 179  
 Сухий Потік 228  
 Михаїла, архангела церква 228  
 Схід православний 135  
 Східна Європа 12, 33, 290  
 Сянок 116, 228, 328, 347, 375, 411  
 Історичний музей (ІМС) 61, 116, 122, 148, 206, 228, 254, 266, 268, 321, 337, 375  
 "Лемківщина", товариства збірка 228  
 Музей народного будівництва (МНБС) 122, 136, 228, 256, 316, 328, 333, 338  
 Сяночок 206, 216, 240, 251  
 Різдва Богородиці церква 206, 216, 240, 251
- Твер 18, 125  
 Твердині 331, 403

Успенська церква 331, 403  
Теліжинецьке городище 63, 250  
Тернопільщина 231, 237, 336  
Терло 126, 266, 312  
Різдва Богородиці церква 126, 266, 312  
Тилич 324  
Кузьми і Дем'яна, святих церква 324  
Торки 136, 280  
Успенська церква 136, 280  
Трапезунд 58, 302  
Святої Софії церква 58  
Тростянець 302, 342  
Різдва Богородиці церква 302, 342  
Трушевичі 177, 259, 286, 294, 314, 318, 334, 346, 347, 390  
Покрову Богородиці церква 177, 215, 259, 286, 294, 314, 318, 334, 346, 347, 350, 390  
Турка 300  
церква 300  
Турківщина 347  
Турківський район 401  
Угерці 268  
Іоана Предтечі церква 268  
Утірче 369  
Ужгород 56  
Бібліотека університету 56  
Україна 14, 22, 33, 50, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 88, 105, 107, 112, 114, 126, 127, 131, 133, 141, 155, 156, 162, 165, 167, 171, 172, 173, 179, 180, 187, 188, 189, 205, 220, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 237, 242, 243, 244, 248, 262, 264, 274, 280, 281, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 300, 303, 310, 314, 315, 318, 328, 329, 330, 331, 332, 336, 342, 351, 353, 354, 355, 366, 393, 397, 398, 401, 403, 404  
Українська Церква 232  
Улице Криве 238  
Михаїла, архангела церква 238  
Устиянова Горішня 249  
Параскеви Тирновської, святої церква 249  
Устюг Великий 262  
музей 262  
Устя Руське 267  
Параскеви Тирновської, святої церква 267  
Фералонтівський монастир 169  
соборна церква 169  
Флоринка 265, 266, 337, 358  
Михаїла, архангела церква 265, 266, 337, 358  
Франція 103  
Фріулі 248  
Харківський художній музей (ХХМ) 388  
Хмельницький краєзнавчий музей (ХКМ) 64  
Хмельниччина 63, 250  
Хоам 65, 102, 116, 147, 148, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 348  
Іоана Богослова, святого церква 65  
Іоана Златоуста, святого церква 147  
Різдва Богородиці собор 76, 148, 174  
Хоамська єпархія 32, 105, 174  
Хоамсько-Белзька єпархія див.: Хоамська єпархія  
Хоростита 349  
Воздвиження Хреста церква 349  
Хосіос Лукас, монастир 335  
католикон 335  
Хотинень 134  
451 Різдва Богородиці церква 134

Царгород 52, 60  
Цариград див.: Царгород  
Цевків 256, 347  
Дмитрія, святого церква 256, 347  
Центрально-Східна Європа 27  
Цепцевичі Великі 339  
Преображенська церква 339  
Червен 176  
Черемощня 65, 218, 240, 377  
Різдва Іоана Предтечі церква 65, 218, 240, 377  
Черкащина 61  
Чернихівці 237  
Святої Трійці ротонда 237  
Чернігів 331, 335  
Преображення Господнього собор 335  
Чвідале 248  
Археологічний музей провінції Фріулі 248

Шарівка 179  
Покровська церква 179  
Шефтсбері 133  
Шумаки 299  
Преображенська церква 299  
Шубків 277  
Миколи, святого церква 277

Юр'єв Польской 73, 74  
Георгіївська соборна церква 73, 74

Яблочинський монастир 399  
Онуфрійська церква 399  
Яблунів 388  
Благовіщенська церква 388  
Явора 168, 339, 342  
церква 168, 339, 342  
Яворівщина 88, 263, 338, 394  
Яворник Руський 122  
Михаїла, архангела церква 122  
Ялава 333  
Богородиці церква 333  
Ясіня 372  
Вознесенська церква 372

Сhein див.: Хоам

Konstantynopol див.: Константинополь  
Kraków див.: Краків

Lublin 349  
Archiwum Państwowe w Lublinie 349  
Lwów див.: Львів

Pothok 366  
Przemysł див.: Перемишль

Ungaria 366

Warszawa 179  
Archiwum Główne Akt Dawnych 177

**ВКАЗІВНИК ПАМ'ЯТОК  
ТА ІКОНОГРАФІЇ**

- Агіосорітиси іконографія 234  
Акафіст  
дів.: Акафіст Богородиці  
Благовіщення 309, 318  
Богородиці 22, 29, 77, 78, 140, 151, 202, 215,  
216, 245, 247, 258, 259, 260, 265, 269, 313, 344, 346,  
347, 350, 354, 378, 383, 393, 395, 402  
ікос "Стіна еси вірним" 378, 383, 395  
ікос "Стіна еси дівам" 358  
Акафіст  
друкарні Києво-Печерського монастиря  
1663 р. 378  
гравюри 378  
"Стіна еси вірним" 378  
рукопис бібліотеки Ескуріалу 133  
"Богородиця Оранта на троні", мініатора 133  
рукопис ДІМ 133, 325  
"Богородиця Оранта на троні", мініатора 133  
мініатори із зображенням монахів 325  
"Акафісти"  
1625 р. 275  
1680 р. 64  
Заставка з Богородицею Заступницею 64  
Акафісту  
ікони 347  
фрески церкви святого Онуфрія у Лаврові 347  
Андрія Юродивого, святого, Життє див.: Життє  
святого Андрія Юродивого  
Ансамбль ікон церкви  
Преображенської у Великих Сорочинцях 331  
П'ятницької у Львові 250  
Святодухівської у Рогатині 136  
Собору архангела Михаїла в Додині 388  
Собору Богородиці в Лихохорі 382, 388  
Успенської соборної Києво-Печерського  
монастиря бл. 1470 р. 292  
Ансамбль малярства Троїцької церкви в Поте-  
личі 387  
Антимінс клівської церкви Богородиці Пиро-  
гощії 1474 р. 291  
Антонія і Феодосія Печерських, святих іко-  
нографія 404  
Анфологон  
1619 р. 30, 146, 205, 220, 235, 274, 275, 277, 281,  
294, 310, 313, 330, 393, 410  
гравюри 220, 277  
"Богоявлення" 277  
"Введення" 279  
"Євангеліст Лука" 279  
"Покров Богородиці" 30, 31, 146, 205,  
220 – 221, 235, 274 – 296, 300, 309, 310, 311, 313, 315,  
330, 341, 343, 348 – 349, 351, 353, 356, 358, 393, 410  
його протограф 274, 288, 289, 295, 1638  
275, 287  
"Преображення" 277, 279  
"Різдво Богородиці" 277, 279  
"Різдво Христове" 279  
"Успіння" 279  
дереворити див.: гравюри  
Апостол 1696 р. 64  
"Причащення умираючого", гравюра Н. Зу-  
брицького 64  
"Апостоли Петро і Павло" з церкви в Малнові 88  
Апостольське Моління 380  
Апостольський ряд з церкви в Полянні 280  
"Архангел Михаїл з історією" з церкви в  
Стороні 255, 349  
Рівному 238  
Уліцкому Кривому 238

- “Три отроки в печі”, клеймо 238  
 “Архангел Михаїл із припадаючим Ісусом Навіном” (“З’явлення архангела Михаїла Ісусові Навіну”) 248  
 Архангела Михаїла з Візантійського музею в Афінах ікона 130  
 Архангелів Михаїла та Гавриїла з “Моління” церкви у Даляві ікони 116, 118, 255, 289, 339  
 Архирейський Службеник київських митрополитів 332
- “Благовіщення”  
 з церкви у  
 Вітрилові 266, 268  
 Радружі 229  
 П’ятиницької у Львові 206  
 самбірського маляра Федуска 206, 284, 303, 365, 388  
 “Благовіщення і В’їзд до Єрусалиму” з церкви у Верблянах — Вульці Змієвській 338  
 Боголюбського монастиря літопис 30, 71, 72, 73  
 Богородиці ікона  
 Боголюбської 19, 21, 25, 44, 57, 65, 70, 73, 74, 76, 87, 95, 248  
 Вишгородської (Владимірської) 28, 29, 30, 55, 57, 60, 70, 71, 162, 219  
 в мадоралі з церкви у Флоринці 337, 358  
 Десятинної 24, 28, 32, 45, 46, 47, 48, 50, 106, 248  
 оригінал Влахернського храму 50  
 Ефеської 50  
 копія у Полоцьку 50  
 з приватної збірки 306, 340, 342  
 з церкви в  
 Більську 127  
 Звертові 126  
 Ісаiah 110, 112, 115, 121  
 Кам’яно-Каширському 126, 127, 204, 289, 293, 303, 305, 330, 342  
 Лагудері 113  
 Лікуватору 126  
 Малнові 88  
 Олевську 340, 342  
 Охриді 125  
 Стаднику 339  
 Сушиці Старій 113  
 зі святыми Антонієм і Феодосієм Печерськими Свенського Успенського Брянського монастиря 26, 95, 106, 122, 123, 132, 135, 167, 170  
 із Софійського собору в Новгороді 204  
 Любецької 64  
 роботи І. Щирського 64  
 Межирицької чудотворна 303, 313  
 намісна “чудна” Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря 47, 54, 93  
 Одигітрі  
 Дорогобузька 50, 102, 129, 166, 229, 284, 299, 306  
 з церкви в  
 Довгому 61  
 Долині 122  
 Панишах 61  
 Підгороднях 61, 266, 324  
 Рихвалді 122, 228, 229, 230  
 Стрільську 313  
 Тростянці 302, 313, 342  
 не зафіксованого походження 122  
 константинопольська 61, 312  
 Покровської в Луцьку 106, 112, 130, 166, 171, 187, 284, 299, 306, 313
- Оранти в церкві у Мельнику 314  
 Портайіссі 50  
 московські копії 50  
 Страстної з церкви в  
 Доросніні 263, 300, 303, 316, 339, 340, 342  
 Лікуватору роботи Олексія Горошківича 267  
 Халкопратійської 49, 50  
 Холмська 50, 174, 175, 178, 306  
 чудотворна у Влахернському монастирі 44, 45, 90  
 Ченстоховська 399  
 Богородиці Великої Панагії ікона див.: Ярославська Оранта  
 Богородиці Заступниці зі святим Миколою іконка з Телажинського городища 63—64, 250  
 Богородиці Заступниці зображення на енкаліпні з Княжої Гори 27  
 Богородиці Заступниці ікона в Єрусалимі, згодом — Константинополі 41, 42, 87  
 монастирі на Синаї 42  
 ротонді мафорею Богородиці у Влахернському монастирі в Константинополі 42, 49, 67  
 церкві Влахернського монастиря у Константинополі 49  
 Богородиці Заступниці іконка з мінського Замччя 69  
 знайдена біля Софійського собору в Києві 61  
 новгородська 69  
 Богородиці Заступниці перед Христом фреска церкви  
 Троїцької у Сопочанах 58  
 Кирилівської у Києві 58, 59, 64, 87, 135, 316  
 Спасоображенської соборної Мирозького монастиря в Пскові 58  
 святого Георгія у Старо Нагорічїно 58  
 Святої Софії в Трапезунді 58  
 Богородиці Заступниці (Пирогощої) ікона 14, 28, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 73, 78, 79, 86, 87, 138, 162, 164—165, 165, 188, 207, 212, 233, 235, 247, 252, 256, 290, 291, 295, 299, 314, 319, 371, 397  
 Богородиці Заступниці фреска Бакотського печерного монастиря 64  
 Богородиці зображення в апсиді церкви Влахернської у Константинополі 106  
 Десятинної у Києві 196  
 Богородиці іконка з  
 Сахнівки 61  
 території Софійського собору в Києві 61  
 “Богородиці коронування” 42  
 Богородиці Оранти мозаїка в Софійському соборі у Києві 67, 197, 315  
 Успенській соборній церкві Києво-Печерського монастиря 67, 106, 197, 284  
 Богородиці Оранти рельєф у церкві святого Дмитрія у Салоніках 197, 284, 355  
 Успенській соборній церкві Києво-Печерського монастиря 284, 355  
 Влахернах 50  
 Богородиці рельєви у Києві 45, 46, 54  
 “Богородиця в молінні”, іконка з Рязані 69  
 Богородиця в поході праведників у церкві святого Дмитрія в Салоніках 41, 74  
 “Богородиця Деісусна” на корогві збірки МНК 64  
 “Богородиця з Акафістом”, ікона музеїв Московського Кремля див.: “Богородиця з пророками та Акафістом”, ікона музеїв Московського Кремля  
 “Богородиця” з “Моління” в монастирі на Синаї 289

з церкви в Рівному 126  
рельєф Георгіївської соборної церкви в  
Юр'єві Польському 73  
"Богородиця з пророками та Акафістом", ікона  
музеїв Московського Кремля 312, 325, 332, 341  
"Богородиця з двома ангелами", мініатюра  
Псалтиря останньої третини XIII ст. 196  
"Богородиця з імператорами Костянтином та  
Юстиніаном", мозаїка Софійського собору в Кон-  
стантинополі 52  
"Богородиця" з "Моління" монастиря святої  
Катерини Александрійської на Синаї 289  
"Богородиця" з Покровського монастиря в Суз-  
далі 208  
"Богородиця" з Софійського собору в Новго-  
роді 204  
її срібна шата 204  
"Богородиця з празниками" у Вселенському  
Патріархаті в Константинополі 352  
"Богородиця Заступниця зі святим Федором  
Троном", мозаїка в церкві святого Дмитрія у Са-  
лоніках 26, 41 – 42, 64, 316  
"Богородиця Заступниця", мозаїчна ікона кра-  
ківського монастиря кларисок 64  
"Богородиця Заступниця перед Христом з імпе-  
ратором Ісааком Комніном та черницею Мела-  
нією", мозаїка церкви монастиря Хора в Кон-  
стантинополі 58  
Богородиця Заступниця, фреска  
Бакотського печерного монастиря 64  
церкви Спаса на Нередиці в Новгороді 69  
"Богородиця зі святыми Федором та Георгієм" з  
монастиря на Синаї 318  
"Богородиця" золотий емалевий медальйон з  
Княжої гори 63, 289  
"Богородиця на троні"  
з монастиря на Синаї 130  
мініатюра  
грецького Псалтиря монастиря на Синаї 125  
Євангелія Генріха Льва 133  
Псалтиря із Шефтсбері 133  
печатка збірки Ермітажу 104  
Богородиця Одітрія (константинопольська) 30,  
61, 168, 229, 312  
Богородиця Оранта 22, 29, 44, 45, 67, 68, 77, 87,  
89, 90, 91, 93, 95, 100, 103, 106, 123, 133, 136, 145,  
164, 165, 192, 194, 196, 212, 295, 304, 306, 313, 314,  
315, 387  
рельєф Успенської соборної церкви Києво-  
Печерського монастиря  
"Богородиця Оранта"  
мозаїка Софійського собору в Києві 284, 315  
у церкві в Мельнику 314  
Богородиця Оранта на троні 22, 123, 133, 135,  
139, 145  
"Богородиця Оранта на троні", мініатюра  
"Акафісту" бібліотеки Ескуріалу 133  
"Акафісту" ДІМ 133  
Псалтиря Томіча 133  
"Богородиця та Христос у гробі" в Касторії 318  
"Богородиця" 1534 р. з каланди палацу вірмен-  
ських архієпископів у Львові 126  
"Богородиця" у церкві Богородиці Перивленті  
в Охриді 125  
"Божий гріб", іконки 335  
Бориса і Гліба, святих  
ікона з церкви в Коломні 334  
ілюстрована історія 307  
мавзолей у Вишгороді 59

Варфоломія, святого поліптих роботи Сімоне  
де Кусіге 134  
Василія Великого, святого ікона з церкви в  
Лосьюму 148  
Максимовичах 149  
"Василія Великого, святого літургія", фреска  
собору Святої Софії в Охриді 144, 148, 334, 335  
"Введення" 382  
в монастирі Хіландар на Афоні 352  
гравюра "Анфологіону" 1619 р. 279  
з Суздальських врат 350  
збірки НМІЗ 352, 380  
з церкви в Наконечному 380  
Великі Мінеї Четві 16, 54  
"Вибрані святі" з церкви у Яворі 168, 169, 180  
Вихідна мініатюра "Хроніки Георгія Амартола" 195  
Вірші Памви Беринди на Різаво 279  
"Воздвиження з євангельськими сценами" з  
церкви в Здвиженні 156, 259  
"Воздвиження Хреста з історією" з  
приватної збірки 349  
церкви в Хоростіті 349  
"Воздвиження Хреста" з церкви в  
Журавині 312, 313, 393  
Наконечному 380  
"Воздвиження Чесного Хреста зі сценами історії  
Хреста" з церкви в Дрогобичі 305  
Вознесіння 163, 164, 210, 211, 214, 238, 315  
"Вознесіння"  
з ілюстрацій Київського Псалтиря 1397 р. 63  
з НМК 382  
з церкви в Ясіні 372  
рельєф соборної церкви в Юр'єві Польському 74  
Вознесение див.: Вознесіння  
Воплочення 22, 29, 62, 96, 99, 136, 145, 144, 146,  
160, 161, 162, 164, 170, 171, 172, 230  
"Воплочення"  
зразок постаті Богородиці найстаршого  
західноукраїнського "Похрову" 132  
в Успенській церкві у Львові 134  
з церкви у Багнуватому 68  
мініатюра Єчмадзінського Євангелія 93, 133  
новгородського Софійського собору 29, 30, 192  
печатка зі збірки Н. Ліхачова 133  
рельєф церкви Santa Maria Mater Domini у  
Венеції 93  
рельєф у Влахернській монастирській церкві  
132, 314  
XVII ст. з Волині 314  
срібна пластина шати ікони Богородиці  
церкви Богородиці Перивленті в Охриді 133  
у Софійському соборі в Новгороді 29, 30, 192  
у церкві  
в Спасі 132, 390 – 391  
Воскресіння Христового в Жидачеві 67,  
105, 132, 134, 314, 354, 355, 390  
його прототип 67, 134  
Успенській у Львові 134  
Хотинці 134  
"Воплочення та Богородиця Заступниця",  
коротка в збірці НМК 64  
"Воскресіння" з церкви в Немпрові 89  
"Воскресіння Лазаря" з Афону 113  
Гавриїла архангела ікона з монастиря Ватопед  
на Афоні 130, 255, 263  
Галицько-Волинський літопис 33, 75, 147, 174, 178  
Похвала князя Володимира Васильовича 33  
166, 298



- Георгія, святого з історією ікона  
 зі збірки "Студіон" 349  
 з церкви в Бобах 398  
 роботи Федуска з Самбора 349
- Георгія, святого ікона  
 з церкви в Голобах 256, 322  
 новгородська XIV ст. 302
- Епістолій  
 з Триморфоном та сценами історії святого  
 Євстратія 302
- церкви в  
 Бужку 229  
 Сухому Поточи 228
- Епітафія львівської міщанської родини з цер-  
 кви святого Миколи у Львові див.: Покров Бого-  
 родиці з церкви святого Миколи у Львові
- Євангеліє  
 Галицьке 76  
 Галицько-волинське 353  
 Генріха Льва 133  
 мініатора 133  
 Бчміадзінське 93, 104, 133  
 "Волочення", мініатора 93, 133  
 з Ростова 76  
 Ковровське 187  
 мініатора 187  
 Лавришівське 187  
 мініатора 187  
 Луцьке 175  
 Оршанське 131  
 мініатора 131  
 Остромирове 112  
 Полкарпове 76  
 Ростовське 76  
 Сербське 76  
 1591 р. Симеона зі Стрия 394  
 1594 р. Івана Березевича зі Стрия 394  
 Софійського собору в Новгороді 303  
 Учительне Височанське 94, 400  
 Холмське 176
- Жидачівська чудотворна ікона Богородиці див.:**  
 "Волочення" у церкві Воскресіння Христового в  
 Жидачеві  
 Житіє святого Андрія Юродивого 16, 23, 77, 78,  
 145, 150, 152, 153, 158, 159, 160, 161, 163, 171, 178,  
 217, 231, 234, 256, 356, 407
- "Земна історія Христа" в монастирі святої Кат-  
 терини Александрійської на Синаї 42, 49  
 "Зішестя Святого Духа" з церкви в  
 Радужі 115  
 Викогах 267, 352  
 Золоті емалеві медальйони з Княжої гори 63, 289  
 "Зцілення кровоточивої жони", фреска кафе-  
 дрального костюлу в Сацдомирі 325
- Ізборник 1073 р. 63, 150, 167, 289, 308  
 "Благочестива жона", рисунок 48 – 49, 150, 308  
 Богородиці рисунок гаданий на полі 48  
 Вихідна мініатора див.: Груповий портрет  
 родини князя Святослава Ярославича  
 Груповий портрет родини князя Святослава  
 Ярославича 63, 167, 289  
 Портрет молодшого сина князя Святослава  
 Ярославича 63, 289
- Ікони з церкви в  
 Ванівці 266  
 Вільшаниці 254  
 Жогатині 114, 263, 342
- Здвижені 266  
 Поляні 126, 305, 340  
 Радужі 254
- Ікони монастиря святої Катерини Алексан-  
 дрійської на Синаї 131  
 "Імператор Лев VI перед Христом", мозаїка Со-  
 фійського собору в Константинополі 42  
 Імператорського входу Софійського собору в  
 Константинополі іконографічна програма 58  
 Іллі, пророка ікона з  
 двома ангелами, не зафіксованого  
 походження 390  
 церкви в Коросному 305  
 "Іоан Предтеча"  
 в монастирі на Синаї 289  
 в намисті зі скарбу на вул. Великій  
 Житомирській у Києві 63  
 в церкві в Асіну 289  
 з церкви у Верблянах 394  
 золотий емалевий медальйон із Княжої гори  
 63, 289  
 Іоана Златоуста, святого  
 ікона гадана в холмській церкві 149  
 рельєф у його холмській церкві 147, 148  
 скульптура, помилково прийнята в холмській  
 церкві 148  
 "Іоанна Златоуста, блаженного єпископа"  
 зображення 148  
 Іпатія Гангрського, святого ікона 149  
 Іпатьевская летопись 46, 51, 59, 60, 61, 147, 148,  
 176, 322  
 "Історія української культури" 99  
 Італійські мозаїки та ікони із зображенням  
 Богородиці зразка ікони церкви в Камені-Ка-  
 ширському 204
- Календар на жовтень, гравюра 139, 146, 277  
 Кам'яна плита з написом із Холма 116  
 Катерини Александрійської, святої ікона ро-  
 боти Н. Зубрицького 64  
 Комарницького Стефана епітафія 113  
 Кенигсбергская или Радзивилловская лето-  
 пись див.: Радзивилівський літопис  
 Києво-Печерський патерик 46, 52, 55, 71, 73,  
 76, 187, 239, 290, 299, 396, 397  
 Алімпія, святого Житіє 47  
 Слово про приїзд майстрів церковних із  
 Царгороду до Антонія і Феодосія 52  
 Феодосія Печерського, святого Житіє 53  
 Києво-Печерський патерик, видання 1661  
 р. 299
- Ілюстрації гравера Іллі 299  
 Київський протонарх новгородської іконо-  
 графії Покрову 207  
 "Клятва дружинників князя Ігоря", мініатора  
 Радивилівського літопису 45
- Літопис Боголюбського монастиря див.: Бого-  
 любського монастиря літопис  
 "Літургія святих отців", фреска київської Ки-  
 рилівської церкви 203  
 "Літургія святого Василя Великого" див. В а -  
 сила Великого, святого літургія, фреска собору  
 Святої Софії в Охриді
- Мадонна Милосердя 138, 146, 299  
 "Мадонна Милосердя"  
 образ поліптиху святого Варфоломія роботи  
 Симоне де Кусіре 134  
 триптих Якобелло да Фйоре 134

Малювання Троїцького собору в Пскові 218  
Марка Фракійського, святого з церкви в Ільнику  
ікона 305

**Менологій**

імператора Василя II 213  
"Святий Тарасій, патріарх Константино-  
польський", мініатюра 213  
1629 р. див.: Календар на жовтень, гравюра  
Микити святого ікона з церкви в  
Костомлогах (з історією) 349  
Ільнику 394

Миколи святого з історією ікона  
з ротонди в Перемишлі 173, 349, 353, 376  
протограф 349, 376  
з Милецького монастиря 303, 366  
з церкви в  
Вільшаниці 263  
Каколетрії 113, 149, 250  
Кліщелях 349  
Коростному 237  
Наконецькому 237, 250  
Радужі 250, 338  
Рихвалді 149, 228, 230, 267, 342  
погості Озерово 149

не зафіксованого походження з самбірського  
музею 366, 389

Миколи святого  
епітарія Леонтія Полоцького з Софійського  
собору в Києві 330

ікона з соборної церкви Новодівичого  
монастиря у Москві 288  
ікони 349

ікони з Рівненщини 349  
ікони перемиські 238  
іконографія 178

Мінея 259, 269, 281, 294, 329  
Мінея

Бібліотеки Ужгородського університету  
рук. 3 56  
рук. 101 56  
другої половини XVI ст. 56

1571 р. 56  
XVI ст. збірка  
НБВ 56  
НМК, Рук 310 56  
НМК Рук 318

Місцеслови 26  
Молитовний ряд з церкви у Стріках 265, 266  
"Святий Микола та Дмитрій" 265

Моління 43, 58, 229  
"Моління" в намісті зі скарбу на вулиці Ве-  
ликій Житомирській у Києві 63, 289

Моління-Деїсус 43, 58, 63, 229  
"Моління з апостолами" з церкви в Долині 374  
"Моління" з

вибраними святими зі святими Антонієм і  
Феодосієм Печерськими 292

вибраними святими на одній дошці 143  
монастиря Ватопед на Афоні 130, 263  
церкви в

Асіну 289  
Даліяві 233, 266  
Дрогобичі, Хрестовоздвиженської 143  
Ільнику 143, 305

Марко Фракійський, святий 305  
Онуфрій, святий 305

Мшані 266  
Наконецькому 289  
Полянці 280

Птичий 289

Рівному 126

Твердінях 331, 403

Тялчи 324

Торках, ікони 280

Яворі 339, 342

з Чернігова 331

музею "Стривігор" у Перемишлі 121, 255

не зафіксованого походження (КМНАП) 289

"Моління з чинном" з церкви в Дальовій див.:  
"Моління" з церкви в Даліяві

**Намісто зі скарбу на вул. Великий Жито-  
мирській у Києві 63**

Намісний ряд із "Богородицею" 229

Напис на шліті з Холама 116

Нерукотворний образ див.: Спас нерукотворний

Новгородська четверта летопись 76

Новгородський перший літопис 71

Новий Завіт 145, 146, 160

"Новозавітна Трійця" з церкви в Шубкові 277

"Одигітрія святого Луки" 30, 229, 312

Онуфрія, святого з церкви в Ільнику ікона 305

Онуфрія, святого церкви в Лаврові зображен-  
ня 283, 334

Параскеви, великомучениці, святої зі сценами  
історії з капалиці в Кульчицях ікона 110, 118, 119,  
120, 354, 390

Параскеви, великомучениці, святої зі сценами  
історії з церкви в Ісяях ікона 110, 112, 169

Параскеви Тирновської, святої з церкви в Усті  
Руському ікона 267

"Патріарх Тарасій", мініатюра Менологію  
імператора Василя II 213

Пелена Єлени Волошанки 312

"Перемога Нестора над Лієм" з церкви в Бали-  
чах 113

Петра і Павла, святих з історією ікона з Кре-  
хівського монастиря 149

Петра і Павла, святих ікона з церкви в Малнові  
88

Пластина срібної шати ікони Богородиці 133  
Повість Временных лет 46, 51, 60

Подільник іконописний XVIII ст. 26  
"Покладення ризи Богородиці"

ікона з церкви в Каргополі 42, 67, 302  
фреска церкви Симеона Богоприймця Звір-  
нецького монастиря 42, 67, 302

"Поклоніння іконі Богородиці", мініатюра Псал-  
тиря Гамільтона 160

"Покров Богородиці":

Анфологіону 1619 р. 30, 31, 146, 205, 220—  
221, 235, 274—296, 300, 309, 311, 313, 315, 330, 341,  
343, 348—349, 351, 353, 356, 358, 393, 410

протограф 31, 351, 353, 356, 358  
в "Менології" 1629 р. 139, 278, 376

праздничних рядах XVII—XVIII ст. 380  
з

Анфологіону 1638 р. 275, 287  
Великого Устюга 246, 254, 262

капалиці в селі Застав'є 68, 258, 375, 299  
Межирицького монастиря 298

музею  
"Бойківщина" в Самборі

кінець XVI ст. (НМА) 31, 103, 136, 206,  
233, 258, 312, 314, 329, 357, 370, 377, 386—401

першої половини XVII ст. (ЛГМ) 206, 315  
в Ланьцуті 256

Товариства "Лемківщина" у Сяноку 228, 230, 381  
 Національного музею Перемишльської землі в Перемишлі 206  
 Національного музею у Кракові  
 XVII ст. 136  
 XVIII ст. 96, 136  
 околиць Львова майстерні п'ятиницького ансамблю ікон 65, 240, 257, 258, 264, 277–278, 284, 287, 316, 357, 377  
 приватної збірки 327  
 в Англії 151  
 у Києві 137  
 у Кракові 380  
 соборної церкви в Острозі, 146, 256  
 Суздаля 78, 90, 127, 140, 154, 161, 190, 202, 203, 210–221, 232, 237, 238, 240, 242, 245, 249, 250, 252, 256, 257, 259, 261, 284, 335, 341, 351, 356, 367  
 церкви  
 Покрову Богородиці Звіринського монастиря у Новгороді 22, 154, 161, 186–208, 210, 212, 214, 215, 245, 295, 302, 311, 314, 317, 341, 342, 351, 374  
 Увірування апостола Фомі на озері Мичині 18, 31, 163, 195, 214, 310, 333  
 в:  
 Виблі 137  
 Бистрому 138  
 Боблах першої половини XVII ст. 65, 140, 256, 278, 299, 316  
 Боблах другої половини XVII ст. 151  
 Богданівці 256, 299  
 Богородице Коренево 317  
 Волі Кривецькій 136, 277, 377  
 Грушовичах 136  
 Дешках 327  
 Долині (на Івано-Франківщині) 136, 373  
 Дубровниці 31, 90, 136, 159, 216, 328, 329, 348, 364–384, 388, 389, 393, 395  
 Жовкві 316  
 Коритному 65, 299, 316  
 Корчині 137, 240  
 Куржежці 154, 203, 295,  
 Малориті 146, 299  
 Медвежій 137, 282, 287, 377  
 Миргороді 327  
 Мразниці 353, 357  
 на Винниках у Жовкві 316  
 Наклі 137  
 Новому Селі 68, 146, 254, 277–278, 357  
 Рихвалді 14, 19, 28, 65, 67, 78, 80, 90, 125, 127, 138, 157, 158, 173, 174, 179, 180, 188, 190, 201, 204, 205, 206, 207, 212, 216, 219, 220, 223–269, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 316, 318, 335, 351, 355, 356, 357, 367, 372, 381, 393, 401  
 Річці 27, 31, 68, 114, 127, 211, 233, 242, 247, 262, 263, 269, 278, 279, 280, 282, 295, 298–344, 348, 350, 351, 353, 354, 358, 368, 376, 378, 393, 395  
 Річці, другої половини XVII ст. 68, 258  
 Ростоні 150, 151  
 святого Миколи у Львові 256  
 Секуні 377  
 селі Борок 151  
 Сливниці 206, 256, 315  
 соборної в Острозі 256  
 Соловій 240, 251, 252, 373  
 Старій Суплиці 136

Стрільдах 65  
 Сяночку 206, 216, 251  
 Турці роботи Іллі Бродяковича 300  
 Торках 136  
 Шумаках 299  
 зі збірки  
 А. Анісімова 201, 202,  
 А. Морозова 199, 201, 202, 203,  
 І. С. Остроухова 154, 201, 336  
 Музею-замку в Ланьцуті 256  
 приватної за кордоном (з аукціону Сотбі) 244, 318  
 приватної у Кракові 136, 380  
 зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими з церкви в Черемшні 65, 218, 240, 357, 377  
 клеїмо іконі "Різдво Христове" з церкви в Трушевичах 216, 259, 262, 279, 282, 286, 287, 288, 294, 295, 314, 318, 328, 334, 346–359, 390, 395  
 на хресті з Благовіщенської церкви в Іваничах 117, 197, 205, 206, 211, 284.  
 не зафіксованого походження  
 XVIII ст. зі збірки  
 НМА 65, 138  
 НХМ України 65, 327–328  
 МНК 136  
 зі збірки МНБС 136, 328, 393  
 найдавніший західноукраїнський 14, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 45, 68, 77, 82–181, 186, 187, 188, 196, 198, 199, 202, 203, 204, 208, 210, 212, 214, 215, 219, 227, 236, 288, 308, 316, 317, 329, 351, 355, 375, 377, 382, 401  
 його холмський оригінал 32  
 псковська ікона XV ст. 201, 257  
 "Покров Богородиці – свяятий Василій Великий" зі збірок музею в Стрию 328  
 Суздальських врат 19, 25, 26, 44, 45, 49, 56, 57, 67, 73, 74–75, 76, 77, 87, 94, 95, 96, 103, 107–108, 127, 128, 153, 161, 163, 166, 194, 197, 317, 350  
 табличка Софійського собору в Новгороді 158, 191, 202, 282, 295, 296, 309, 312, 313, 330, 342, 351, 352, 354  
 у давніх збірках музею "Лемківщина" в Сяноку 228, 229, 230, 381  
 у церкві  
 в Новому Селі 68, 357  
 Іоана Богослова, святого в Холмі 65  
 Миколи, святого у Львові 65  
 фреска  
 Діонісія Ферапонтівського монастиря 169, 198, 210, 211, 212, 352  
 Псковського Сніггорського монастиря 76, 194, 195, 350  
 церкви  
 Зачаття святої Анни Покровського монастиря в Суздалі 157, 169, 214, 220, 244, 245, 262, 281, 282, 288, 295, 313, 328, 330, 351, 352, 354  
 святого Федора Стратилата у Новгороді 107, 155, 194, 216, 217, 295, 296, 410  
 Пом'яник Києво-Печерського монастиря 292  
 "Похвала Богородиці" 229, 234, 235, 324, 325, 399  
 в монастирі на Синаї 396  
 в Онуфріївській церкві Яблочинського монастиря 399  
 в Троїцькій церкві Дерманського монастиря 398  
 гравюра "Триоді пісної" 1640 р. 397  
 з Ермітажу в Санкт-Петербурзі 396  
 з  
 костюлу в Рудках 265

- Люблінського музею в Любліні 399  
околиць Львова 356  
Пліснесько-Підгорецького монастиря 398  
церкви в:  
Берегах Долішніх 265  
Болахові 118, 255, 324  
Буську 398  
Грубешові 399  
Кам'янці 126  
Коросному 265  
Ліскуватому 267  
Малнові 112  
Нагор'ях 265  
Народі 399  
Новій Всі 267, 324  
Новшині 394  
Олеську 398  
Панишах 237, 265  
Підгородцях 324  
Повергові 126  
Рівному 126  
Ровені роботи Олексія Горошківця 267  
Святої Трійці в Потеличі 394  
селі Озеро 399  
Смільняку роботи Олексія Горошківця
- 365  
Смільній 394  
Стрільську 339, 365, 398  
Терлі 126  
церкви на Рудниках у Мостиськах 400  
Похвали Богородиці ікони 229, 264, 346, 398  
празники з церкви  
в  
Далляві 228, 381  
Наконечному 367  
Зішестя Святого Духа в Потеличі 241, 367  
Святої Трійці в Потеличі 367–368  
"Преображення"  
гравюра "Анфологіону" 1619 р. 277, 279  
з Афону збірки Ермітажу 113  
з церкви в  
Белзі 112  
Бусовиськах 112  
Відшаниці 256  
Кураші 293, 305, 330, 338  
Яблауневі 388  
"Причашення умираючого", гравюра Н. Зубрицького 64, 289  
Пролог 16, 22, 25, 27, 75, 77, 151, 152, 153, 162, 163, 196, 231, 232, 236, 246, 260, 262, 329  
з Новгороду 76  
з РНБ 146  
святого Ананія мініатюра 146  
Проложне сказання на празник Покрову 54, 55, 71, 75, 76, 246  
Проложне Кормчє 293  
"Проложє апостола Петра", фреска Софійського собору в Києві 122, 135, 167, 170  
Пророки у київському Софійському соборі 201  
"Процєсія з іконою Богородиці Одігітрій", фреска монастирської церкви в Аргі 168  
Псалтир  
Гамільтона 160, 167, 168  
мініатюра 160, 168  
грецький монастиря на Синаї 125  
мініатюра 125  
із Шедфсбері 133  
мініатюра 133
- 458  
Київський 63, 112, 130, 186  
"Вознесєнія" мініатюра 63  
мініатюри 130, 187  
київського друку 1643–1644 рр. 241  
"Успєнія", гравюра Ілі 241  
Константинопольський, зразок Київського 63, 131  
останньої третини XIII ст. 196  
"Богородиця з двома архангєлами", мініатюра 196  
Паризький 317  
"Молитва пророка Ісаї", мініатюра 103, 317  
Томіча 133  
"Богородиця Оранта на троні", мініатюра 133  
Трїрський 248  
мініатюра з припадаючою княгинєю Гертрудою 248  
Хлудова 195  
"Цар Давид", мініатюра 195  
Псковские летописи 218  
Радивілівський літопис 45, 302, 332  
мініатюри 332  
"Клятва християн – дружинників князя Ігоря" 45, 48  
"Спалення деревлянських послів" 302  
Релікварій мафорію Богородиці у Влахернах 67  
"Рїздво Богородиці"  
гравюра "Анфологіону" 1619 р. 277, 279  
з Суздальських врат 350  
з церкви в  
Доліні 379  
Ванівці 286  
"Рїздво й Успєнія Богородиці" з церкви в Терлі 266, 312  
"Рїздво Христове"  
гравюра "Анфологіону" 1619 р. 279  
з НМК 126  
з церкви  
на Вовчу в Перемішлі 126  
в Трушевичях 262, 279, 294, 334, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 388  
"Роз'яття"  
ікони 230, 287  
з церкви в  
Ванівці 230  
Костарівцях 268  
Рихвалді 228, 230, 233, 268  
Угерцях 268  
помилково вказана ікона, насправді епітафія С. Комарницького 113  
"Роз'яття зі старєстним циклом" 230  
"Світлопромінний світільник", гравюра "Трїоді пісної" 1627 р. 378  
"Свята великомучениця Параскева з двома ангєлами" з церкви Покрову Богородиці в Трушевичях 390  
"Свята великомучениця Параскева з історією" з Національного музею у Кракові 263  
церкви в Крамній 266  
"Свята великомучениця Параскева зі сценами історії" з  
каплиці в Кульчичях 105, 110, 118, 119, 120, 131, 390  
церкви в Ісаях 110, 169  
"Свята Катєрина Александрійська", гравюра Н. Зубрицького 64  
"Свята Параскева Тирновська" з церкви у

- Усті Руському 267  
 Флоринці 265, 266  
 "Свята Феодосія" в монастирі на Синаї 325  
 "Святий Ананія", мініатора Прологу 146  
 "Святий Георгій змєборець" з церкви у  
 Велякому 338  
 Здвижені 242, 249, 263, 266, 267  
 Станілі 105, 112, 115, 116, 168  
 Старому Кропивнику 105, 112, 114, 115, 116,  
 168  
 "Святий Іоан Богослов" з церкви у Старій Су-  
 шці 115  
 "Святий Микола з історією" з церкви в Рих-  
 ваді 228, 230  
 "Святий Пантелеймон" 263  
 Святительський чин Софійського собору в Києві  
 143  
 "Святі Антоній та Феодосій Печерські", пре-  
 дела 135  
 "Святі Варвара та Параскева" з церкви в Дро-  
 робичі 289  
 "Святі Йоаким і Анна з історією" роботи ма-  
 ляра Федуска 206  
 "Святі Кирило та Афанасій Александрійські  
 перед Богородицею", фреска київської Кирилів-  
 ської церкви 87  
 Симеона Омельковича, князя, пам'ятний рельєф  
 282, 283  
 Сказання  
 на Покров див.: Проложне сказання на  
 празник Покрову  
 про чудеса Богородиці Владімірської 55  
 скарб з вул. Великої Житомирської у Києві 63  
 Слово на Покров 71  
 Слово о полку Ігоревім 59, 62, 161, 290  
 "Слово про закон і благодать" митрополита Іла-  
 ріона 33, 50  
 Служба Покрову 26, 281  
 Службник  
 Архидієцький перемишльського єпископа  
 Антонія 143  
 Архидієцький київських митрополитів 332  
 Соловецький 143  
 "Собор архангелів" з Бачковського монастиря 263  
 "Собор Богородиці" з церкви в  
 Дуїнцях 347, 371  
 Либохорі 347, 371  
 Прислої 347  
 Хотинці див.: Воплочення з церкви в Хотинці  
 Цевкові 256, 347  
 Собору Богородиці  
 ікони 346–347  
 тема 350  
 Софії – Премудрості Божої новгородський  
 образ 190  
 "Спас Вседержитель з апостолами"  
 з церкви  
 в Річиці 302, 305, 306, 338  
 святого Георгія у Венеції 305, 306  
 Різдва Богородиці в Долині 364, 374  
 святого Миколи в Долині 374  
 "Спас з апостолами" з церкви у Великих Цеп-  
 цевичах 339  
 "Спас" з Покровського монастиря в Суздалі 208  
 "Спас на престолі" з  
 Успенської церкви (на Вовчу) в Перемишлі  
 249, 263  
 церкви в  
 Малаї 316  
 459
- Устиянові Горішній 249  
 "Спас нерукотворний" 146  
 з церкви в  
 Рихваді 228, 229, 230  
 Ковиничах 117  
 Радружі 229  
 Клесові 339  
 "Спас у славі" з  
 НХМ України 342  
 церкви в  
 Малнові 88–89  
 Пілганах 342  
 Великих Цепцевичах 339  
 Новосільцях 116  
 Спаса ікона з церкви у  
 Висовій 116  
 Війському 116, 155, 249  
 Милаку 113  
 Камені-Каширському 127, 293, 303, 330  
 Спаса образ рельєфний роботи різьбара Авдія  
 147, 148  
 "Спаси у славі" 398  
 Стефана святого  
 ікона в Ермітажі 106  
 мозаїчне зображення Михайлівської Зо-  
 лотоверхої соборної церкви у Києві 259  
 Стефана та Лаврентія, святих мозаїчні зоб-  
 раження у вітварі київського Софійського со-  
 бору 259  
 "Стіна еси дівам", ікона 347  
 "Страсті" 165, 329, 402  
 з церкви у Великому 394  
 Страшний суд 43, 128, 135, 156, 164, 165, 205,  
 268, 329, 402  
 "Страшний суд"  
 з церкви у  
 Багнуватому 283  
 Великому 394  
 Малій Горожанці 371, 394  
 Мшанці 321, 329  
 Поворознику роботи Павлинтія Радим-  
 ського 134, 135  
 Рускій Бистрій роботи Олексія Горощ-  
 ковича 238  
 Хрестовоздвиженської у Дрогобичі 135  
 зі збірки монастиря Василян у Жовкві 371  
 фреска Кирилівської церкви у Києві 59  
 Стрітєння іконографія 158  
 "Стрітєння"  
 в обрамленні "Богородиці з празниками" у  
 Вселенському Патріархаті 352  
 з церкви  
 Зішестя Святого Духа в Потеличі 241  
 Трійської в Потеличі 241  
 "Стрітєння з історією Марії за протєєвангелієм  
 Якова" з церкви в Станілі 115, 118, 125, 151, 155,  
 156, 157, 311, 353, 356  
 Суздальські врата 19, 25, 26, 44, 45, 49, 56, 57,  
 67, 73, 74, 75, 76, 77, 87, 94, 95, 96, 103, 108, 127, 128,  
 153, 161, 163, 166, 194, 197, 228, 317, 350  
 богородичний цикл дав.: цикл життя Марії  
 цикл життя Марії 44, 228  
 "Сцени з земної історії Христа" 42, 49  
 Богородиці Заступниці зображення 42, 49  
 Триморфон 43, 302  
 Трійдь пісня  
 1627 р. 278  
 "Світлопромінний світильник", гравюра 378  
 1640 р. 397

"Похвала Богородиці", гравюра 397  
1648 р. 397  
Троїцького собору у Пскові фрески 217  
Тропар Благовіщення 309, 318  
Трьох святих ікона з  
Візантійського музею в Афінах 321  
церкви в  
Бутрині 321  
Лип'ї 321

"Умивання ніг апостолам", фреска церкви свя-  
того Онуфрія у Посаді Риботичській 392  
Успенської соборної церкви Києво-Печерського  
монастиря фрески 292  
Успіння, іконографія 235, 280, 377, 380  
"Успіння Богородиці" 253, 382  
гравюра  
"Анфологіону" 1619 р. 279  
майстра Ілії 241  
із Суздальських врат 44, 350  
ікона з  
Десятинного монастиря в Новгороді 253  
збірки Товариства "Лемківщина" у Сяноку  
228, 230  
Національної галереї у Празі 254  
церкви в  
Андриївці 254, 259, 352, 392  
Великому 253  
Волі Кривецькій 136, 277  
Жукотині 254  
Йосипівці 254  
святої великомучениці Параскеви в  
Буську 277  
Смільнику роботи Олексія  
Горошковича 253 – 254, 365  
київська гравюра 277  
Музею Товариства "Лемківщина" у Сяноку  
228, 229  
фреска  
кафедрального костюлу в Сандомирі 254  
Кирилівської церкви у Києві 253  
Успіння зі святими Антонієм та Феодосієм Пе-  
черськими іконографія 218  
"Успіння зі святими Володимиром Великим та  
Ольгою", фреска церкви Спаса на Нередиці в  
Новгороді 218

**Фрески**  
зі сценами процесій з іконами 168  
Кирилівської церкви в Києві 87  
процесія з іконою Богородиці Одігітрії в  
монастирі в Арті 168  
сандомирського костюлу 254  
Успенської соборної церкви Києво-Пе-  
черського монастиря 245  
Онуфрія, святого, церкви у Посаді Риб-  
отичській 392  
"Умивання ніг" 392

Хрест різьблений з церкви в Іваничах 117, 197 –  
198, 205, 206, 210, 211  
Христа та Богородиці зі святим покровителем  
храму ікони 250  
Християнська топографія Козьми Індикоплова  
42, 316  
Мініатюра з Богородицею Заступницею 42  
"Христос з апостолами" з Люблінського музею  
в Любліні 399  
"Христос у точилі" з церкви в Мо-  
тижині 162

Хроніка Георгія Амартола 195  
вихідна мініатюра 195

Царських врат на вершні з церкви в Класові 338,  
339

Царські врата церкви в  
Балутянці 333  
Класові 333, 334, 338, 339  
Лудині 333  
Ялавій 333

Церкви святого Онуфрія у Лаврові зображен-  
ня 334

Цикл великих празників з церкви Успіння Бо-  
городиці на Вовчу в Перемишлі 126

Часослов 1679 р. 64  
заставка 64

Ярославська Оранта 67, 106

"Drewniana połączona figura biskupa Jana  
Zlotoustego" 148

Madonna Misericordiae див.: Мадонна Мило-  
сердя

Panny Najświętszej Chelmskiej obraz див.: Бо-  
городиці ікона Холмська

**ПЕРЕЛІК  
СКОРОЧЕНЬ**

**ВВБ** Ватиканська Апостольська Бібліотека  
**ВКМ** Волинський краєзнавчий музей, Луцьк  
**ДВСІХАМЗ** Державний Владіміро-Суздацький історико-художній і архітектурний музей-заповідник  
**ДЕ** Державний Ермітаж, Санкт-Петербург  
**ДРМ** Державний Російський музей, Санкт-Петербург  
**ДТГ** Державна Третяковська галерея, Москва  
**ДІМ** Державний історичний музей, Москва  
**ДМУНАМ** Державний музей українського народного декоративного мистецтва, Київ  
**ДММК** Державні музеї Московського Кремля, Москва  
**ІМС** Історичний музей у Сяноку  
**КМНАП** Київський музей народної архітектури і побуту  
**КМРМ** Київський музей російського мистецтва  
**ЛГМ** Львівська галерея мистецтв  
**ЛННБ України** Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника  
**ЛІМ** Львівський історичний музей  
**МЗА** Музей-замок, Ланьцут  
**МНБС** Музей народного будівництва у Сяноку  
**МНК** Музей національний, Краків  
**МСБК НАН Білорусі** Музей стародавньої білоруської культури НАН Білорусі  
**НБ України** Національна бібліотека України ім. Володимира Вернадського, Київ  
**НДІАМЗ** Новгородський державний історико-архітектурний музей-заповідник  
**НМІ України** Національний музей історії України, Київ  
**НМА** Національний музей у Львові ім. [митрополита] Андрея Шептицького  
**НММ Білорусі** Національний мистецький музей Білорусі, Мінськ  
**НМПЗ** Національний музей Перемишльської землі, Перемишль  
**НХМ України** Національний художній музей України, Київ  
**ОДІАЗ** Острозький державний історико-архітектурний заповідник  
**РОКМ** Рівненський обласний краєзнавчий музей  
**РАБ** Російська державна бібліотека, Москва  
**РНБ** Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург  
**СДОАХМЗ** Смоленський державний об'єднаний архітектурний і художній музей-заповідник  
**ХХМ** Харківський художній музей  
**ХКМ** Хмельницький краєзнавчий музей  
**ЦДА України** Центральний державний історичний архів України, м. Львів

## ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

### I. СТАРОКИЇВСЬКИЙ КУЛЬТ БОГОРОДИЦІ ЗАСТУПНИЦІ ТА ПОЧАТКИ ІКОНОГРАФІЇ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ 35–81

### II. НАЙДАВНІША ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ІКОНА ПОКРОВУ – ІЛЮСТРАЦІЯ ДВОХ ВИДІВ СЯТОГО АНДРІЯ ЮРОДИВОГО 83–181

### III. НАЙДАВНІШІ НОВГОРОДСЬКА ТА СУЗДАЛЬСЬКА ІКОНИ ЯК ПАМ'ЯТКИ КИЇВСЬКОЇ ІКОНОГРАФІЇ 183–221

Богородиця Боголюбська 57  
Богородиця. Фрагмент "Покрову" з церкви в  
Рихвалді 65  
"Покров Богородиці". Пластина Суздальських  
врат 74

Ангели. Фрагмент "Покрову" 111  
"Святий Георгій" з церкви у Старому Кро-  
пивнику 114  
Титульні написи на "Покрові" 115  
Напис на плиті з Холма. Прорис 116  
Титул ікони "Свята великомучениця Пара-  
скева зі сценами історії" 118  
Проповідь апостола Петра. Фреска. Софійський  
собор у Києві 122  
Свенська ікона Богородиці зі святими Ан-  
тонієм і Феодосієм Печерськими 123  
Богородиця Оранта на троні. Фрагмент "По-  
крову" 124  
Голова лівого ангела. Фрагмент "Покрову" 128  
Голова Богородиці. Фрагмент Дорогобузької  
ікони Богородиці Одігітрії 129  
Богородиця Оранта на троні. Ечміадзінське  
Євангеліє 132  
Радимський П. Богородиця Оранта на троні з  
ангелами 134  
"Покров" з Успенської церкви у Волі Кри-  
вельській 136  
"Покров" з церкви в Корчині 137  
Святий Іоан Златоустий з дияконом. Фраг-  
мент "Покрову" 139  
Святий Іоан Златоустий. Фрагмент "Покрову"  
142  
Святий Іоан Златоустий. Фрагмент. Со-  
фійський собор у Києві 143  
Святий Василій Великий з дияконом біля пре-  
столу. Софійський собор в Охриді 144  
Святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм та от-  
роком. Фрагмент "Покрову" 149  
"Покров Богородиці" з церкви в Ростолі 150  
Єпіфаній і святі воїни. Фрагмент "Покрову" зі  
Звіринецького монастиря 155  
Пророк Мойсей з жидами. Фрагмент "Воз-  
движення" 156  
Поклоніння іконі Богородиці. Мініатюра  
Псалтєря Гамільтона 168

Богородиця Оранта. Фрагмент "Покрову" 196  
Фрагмент "Покрову" 197  
"Покров Богородиці". Фрагмент різьбленого  
хреста 198  
Група святого Андрія з Єпіфанієм. Фрагмент  
"Покрову" 199  
Апостоли та Іоан Предтеча. Фрагмент "По-  
крову" 201  
"Покров Богородиці" з церкви в Рихвалді. Фраг-  
мент 205  
"Покров Богородиці" з церкви в Сливниці 206



**IV. ПЕРЕМИШАЛЬСЬКА ІКОНА З  
ЦЕРКВИ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ  
В РИХВАДІ  
223–269**

**V. КИЇВСЬКА ІКОНОГРАФІЯ ПОКРОВУ  
БОГОРОДИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XV СТОЛІТТЯ  
271–359**

**VI. ІКОНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XVI СТОЛІТТЯ  
361–404**

"Покров Богородиці" з церкви в Слячюку 207  
"Покров Богородиці". Фрагмент 211  
Святий Тарасій на тлі Влахернського монастиря. Фрагмент мініатюри 213  
"Покров Богородиці". Фрагмент 215

"Покров Богородиці". Фрагмент 238  
"Архангел Михаїл з історією". Фрагмент 239  
"Покров Богородиці" з церкви в Черемошні 240  
Богородиця. Фрагмент "Покрову" 249  
Апостоли з ангелами. Ліва група. Фрагмент "Покрову" 252  
Апостоли з ангелами. Права група. Фрагмент "Покрову" 253  
Святий Андрій з Єпіфанієм і жона. Фрагмент "Покрову" 257  
Святий Роман Сладкопівець з хором. Фрагмент "Покрову" 259  
Група імператора з патріархом. Фрагмент "Покрову" 260

Апостоли з ангелами. Фрагменти "Покрову" 278, 279  
Богородиця на тлі ківорію. Фрагмент "Покрову" 283  
Святий Роман Сладкопівець. Фрагмент "Покрову" 285  
Група імператора з патріархом. Фрагмент "Покрову" 286  
Святий Андрій з Єпіфанієм. Фрагмент "Покрову" 287  
Богородиця. Фрагмент "Покрову" 314  
Христос. Фрагмент "Покрову" 315  
Святий Роман Сладкопівець. Фрагмент "Покрову" 317  
Лик святих. Фрагмент "Покрову" 320  
Лик мучеників. Фрагмент "Покрову" 322  
Лик апостолів. Фрагмент "Покрову" 323  
Лик пророків. Фрагмент "Покрову" 324  
Святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм, чоловіки та жони. Фрагмент "Покрову" 325  
Святий Андрій Юродивий. Фрагмент "Покрову" з каплиці у Застав'ї 326  
Святий Андрій Юродивий. Фрагмент "Покрову" з церкви у Миргороді 327  
"Покров Богородиці". Фрагмент 331  
"Покров Богородиці". Новгородська таблетка 340  
"Покров Богородиці". Суздальська ікона. Близько 1500 р. 341  
"Покров Богородиці". Фрагмент 353  
"Покров Богородиці". Фрагмент 357

Богородиця. Фрагмент "Покрову" 371  
Ангелами. Фрагмент "Покрову" 372  
Ангелами. Фрагмент "Покрову" 373  
Чоловіки та святих. Фрагмент "Покрову" 374  
Святий Андрій Юродивий, чоловіки та святих. Фрагмент "Покрову" 375  
"Спас з апостолами". З церкви у Долині 376  
Горшківнич О. "Успіння Богородиці" 377  
Гравюра "Стіна еси вірним". 1663 р. 379  
Богородиця. Фрагмент "Покрову" 389  
Ліва група постатей. Фрагмент "Покрову" 390  
Права група постатей. Фрагмент "Покрову" 391  
Поклоніння іконі Богородиці. Фрагмент "Акафісту" 393  
"Похвала Богородиці". З церкви в Мостиськах 399

**"POKROV OF THE VIRGIN".  
UKRAINIAN MEDIEVAL  
ICONOGRAPHY**

**SUMMARY**

In the present scientific tradition Pokrov of the Virgin is known as a special part of the Virgins's cult, created on the lands of the North-Eastern Ruthenia. The characteristic attribute of this opinion is without reference to the tradition of the Ortodox Christianity

In the research carried out up to now many difficult to understand and see plots and phenomenons are present. It was them who decided of the creation of the point of view about exceptional independence of the cult and iconography of the Pokrov of the Virgin in the religious tradition of the Ortodox Christianity. There was no ukrainian experiences in this matter until last years.

The proposed paper proofs an assumption, that Pokrov of the Virgin was created as a local plot of the wider ortodox-christian cult of Virgin – made in ancient Kijev – and from there export to bigger zone under influence of kievian historical tradition.

As a result of ancient kievian origins – it was prepared in the Ukraine as a continuation of their own historical identity.

The origins of the Pokrov cult on the Ukraine are united with prepared a the ancient Christianity, idea of the special care of the Virgin over the faithful. The testimony of the metropoli Ilarion tells, that duke Yaroslav I the Wise, gave his capital and the nation over the care of the Virgin. In the last years of the 11-th century, the idea of the special care of the Virgin, was progressed in the background of the Petscherski Monastery. As a base of the traditional view of the cult was imported from Constantinopol to the main ortodox-church of Kiev – the icon Pyrohostcha Virgin. The oldest presentation of

Pokrov (from Suzdal's Doors) proofs that before the end of the 13-th century – the tradition of the care of Virgin was known in Kiev as a Pokrov of the Virgin.

The study on kievian version of the old (imported from Byzantion) idea, gave us original in Ortodox-Christianity World , iconography – made especially in Kijev – but know thanks to the relics of that tradition from Suzdal or Novgorod the Great.

The origins of that tradtition shows that it was made as an illustration of the revelations of the Virgin to Saint Andrew the Mad in Blahernai and King David in the Sophia's Sobor – the oldest ukrainian icon of Pokrov, known thanks to the rmade at 13-th century copy.

This icon is fist known in the 13-th century background of the prince Danilo Romanovtch in Cholm. This very abstractive version to lay accent on the main into Christianity idea of incarnation. Thats why before the end of the 13-th century different version was created. The other one is continous presence of the Virgin in the church's apsidhas. That's how the icon with a Praying Virgin (with symbolical Church) was created. This kind of the icons is known from Novgorod the Great and Peremyschl. In the 14-th century is known the icon of the relevance to the Saint Andrew from Blachemal. – tje oldest known icon of Pokrov (from Suzdal). The main theme of the icon is a presentation of Virgin with teh rotondo of Maforion from Blachemal Monastery. This is also a detail known from Peremyschl's iconography – from the end of 15-th and the begening of 17-th centuries. It proofs kievian origins of the Suzdal's icon. The fusion of the novgorod's and suzdal's motives is proposed by the icon of the Peremyschl School from the ortodox church in Rychwald (made at the end of 15-th century). This icon firstly shows the supplement of Pachomii Serb, according to the Emperor and the Patriarch were present in the revelance to the Saint Andres the Mad.

The active progress of the culture in Kiev after the new creation of the metopolitan site (at 1458), means return to the tradition of Pokrov as an important element of the own religious culture. Then next version of the iconography was created. The informations about it are included on the drawing from Kievian "Anfolgion" from 1619 and the icon from the church in Ritzica. New iconography united with the ideas of the Acathist lay to ana accent to the plot the Interceded Virgin. This kind of the showing was main in the 16-th century icons from the church in Dubrowycia (near Lviv) and from backgrounds of Sambir. This late-medieval tradtion of Pokrow was base of the progress of it in the art of the 17-th century.

Five original, medieval icons on the Ukraine are united with ucrainian heritage of the icon's painting. It is a proof of the deep internal dependence of the icons, which are the mirrors of the searchings of the periods of ucrainian religious culture. The theme of Pokrov was very creative for the ucrasinian icon's painters. In result of this relations of the independent icons were present in details, which proofs deep internal relations between objets of art art creative making of the ideas.

The analysis of the ukrainian medleval iconography of Pokrov on the widther back ground of the religious culture of the Ortodox Christianity and its iconography, shows us that it is a unique example of the local independent progress one of the plots of the religious culture. As a result of this – iconography of Pokrov is an important testimony of the creative anlaysis of the byzantion's traditions in Kiev. It has no precedent in the tradition of the religious art.

*translator: Lukasz JASINA*

## ЗМІСТ

*ВСТУП*

10

**I. СТАРОКИЇВСЬКИЙ КУЛЬТ  
БОГОРОДИЦІ ЗАСТУПНИЦІ ТА  
ПОЧАТКИ ІКОНОГРАФІЇ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ**

35

**II. НАЙДАВНІША  
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ІКОНА  
ПОКРОВУ – ІЛЮСТРАЦІЯ ДВОХ  
ВИДІНЬ СВЯТОГО АНДРІЯ  
ІУРОДИВОГО**

83

**III. НАЙДАВНІШІ  
НОВГОРОДСЬКА ТА  
СУЗДАЛЬСЬКА ІКОНИ –  
ПАМ'ЯТКИ КИЇВСЬКОЇ  
ІКОНОГРАФІЇ**

183

НАЙДАВНІША НОВГОРОДСЬКА  
ІКОНА ПОКРОВУ

185

НАЙДАВНІША СУЗДАЛЬСЬКА  
ІКОНА ПОКРОВУ

209

**IV. ПЕРЕМИШЛЬСЬКА ІКОНА  
КІНЦЯ XV СТОЛІТТЯ З ЦЕРКВИ  
ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ В  
РИХВАЛДІ**

223

<b>V. КИЇВСЬКА ІКОНОГРАФІЯ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XV СТОЛІТТЯ</b>	<b>"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ" КИЇВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XV СТОЛІТТЯ У ГРАВЮРІ 1619 РОКУ</b>
271	274
	<b>ІКОНА ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ З ЦЕРКВИ СВЯТОЇ ТРИЦІ У РІЧИЦІ</b>
	297
	<b>"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ" "РІЗДА ХРИСТОВОГО ЗІ СЦЕНАМИ БОГОРОДИЧНОГО ЦИКЛУ" З ЦЕРКВИ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ В ТРУШЕВИЧАХ</b>
	345
<b>VI. ІКОНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ</b>	<b>"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ" З ЦЕРКВИ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ В ДУБРОВИЦІ</b>
361	363
	<b>"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ" ДАВНІХ ЗБІРОК МУЗЕЮ "БОЙКІВЩИНА" В САМБОРІ</b>
	385
<b>ПІСЛЯСЛОВО</b>	
405	
<b>НАУКОВО-ДОВІДКОВИЙ АПАРАТ</b>	<b>ЛІТЕРАТУРА ТА ЇЇ СКОРОЧЕННЯ</b>
411	412
	<b>ВКАЗІВНИК ІМЕН</b>
	437
	<b>ВКАЗІВНИК ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ</b>
	444
	<b>ВКАЗІВНИК ПАМ'ЯТОК ТА ІКОНОГРАФІЇ</b>
	452
	<b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ</b>
	461
	<b>ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ</b>
	462
	<b>SUMMARY</b>
	464

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Володимир  
АЛЕКСАНДРОВИЧ

**ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ**  
УКРАЇНСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА  
ІКОНОГРАФІЯ

Коректор  
*Уляна Крук*

Художньо-технічний редактор  
Федір Лукавий

Здано до набору 9.03.2007.  
Піписано до друку 11.05.2010.  
Формат 70х100/16  
Папір крейдяний. Гарнітура Балтика.  
Ум. друк. арк. 37,75. Зам. № 01/08  
Наклад 300 прим.

Друк ТзОВ "Простір-М"  
м. Львів, вул. Чайковського, 27

