

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

## ВІЗАНТІЯ І МИСТЕЦЬКА КУЛЬТУРА КНЯЖОЇ УКРАЇНИ: МОДЕЛІ ВЗАЄМОВІДНОСИН

Взаємозв'язки українського мистецтва з Візантією періоду становлення і утвердження християнської мистецької традиції княжої України належать до тих тем української історії, що мало вивчалися і до останнього часу розглядалися майже виключно у контексті проблеми становлення "мистецтва Київської Русі"<sup>1</sup>. Головною перешкодою на шляху всебічного дослідження мистецької культури України княжої доби виступав утверджений у XIX ст. російський великодержавний погляд на старокиївську традицію як невід'ємну частину насамперед російської історії. Цей погляд отримав продовження як в офіційній радянській, так і найновішій російській історіографії. За його присудом українській історії випадало розпочинатися мало не від XV ст.

Зрозуміло, що за умов державного панування такої теорії в Україні донедавна взагалі не могло бути мови про мистецтво княжої України. У цьому плані вельми показовою є присутність розділів про мистецтво "южнорусских княжеств" так званого домонгольського часу в академічній багатотомній "Истории русского искусства"<sup>2</sup> і цілком зрозуміла виразна проросійська спрямованість відповідних розділів академічної "Історії українського мистецтва"<sup>3</sup>, в якій подано лише декілька фактів мистецького життя українських земель другої половини XIII ст., насамперед у межах давньокиївської проблематики з практично цілковитим опущенням однієї з найяскравіших сторінок історії українського мистецтва – мистецької культури Галицько-Волинського князівства середини – другої половини XIII ст. Однак ще показовішим є той факт, що наступний том вказаного видання розпочинається з XIV ст.<sup>4</sup>, матеріал якого так само майже цілком опущений.

Зарубіжні українські дослідники зверталися до відповідної проблематики мало, торкаючись її здебільшого в загальноісторичному та загальнокультурному планах. Внаслідок цього мистецька спадщина княжої України в її власному історичному контексті фактично ще навіть не відкрита. Щоправда найновіші дослідження та якісно нові умови для студій над українською мистецькою спадщиною, що склалися в Україні за останні роки, вселяють надію на її повномасштабне висвітлення на рівні усієї сукупності доступних пам'яток.

<sup>1</sup> Новішу підсумкового характеру публікацію з цієї проблематики з акцентом на поширенні візантійської мистецької традиції у Київській державі див.: Луцко В. Г. Візантія і становлення искусства Киевской Руси // Южная Русь и Византия. Сборник научных трудов (к XVIII конгрессу византологов). Киев, 1991. С. 79–99 (стаття написана на матеріалі насамперед XI ст., відзначеного особливо виразною присутністю візантійського елемента в старокиївській культурі, й подає найважливішу літературу проблеми).

<sup>2</sup> История русского искусства. Москва, 1953. Т. 1.

<sup>3</sup> Історія українського мистецтва: У 6 томах. Київ, 1966. Т. 1: Мистецтво найдавнішого періоду та епохи Київської Русі.

<sup>4</sup> Історія українського мистецтва. 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття.

Контакти українського мистецтва періоду його становлення з Візантією вирисовуються як одна з центральних проблем формування мистецького життя України княжої доби. В основу підходу до питання про моделі взаємозв'язків візантійської традиції та мистецької культури княжої України повинно бути покладене чітке розуміння мистецького процесу як внутрішньої еволюції власної традиції, чого дотеперішній українській літературі виразно бракувало<sup>5</sup>.

Визначальним моментом творення української мистецької культури є історичний перелом, пов'язаний із запровадженням християнства як державної релігії й довготривалим процесом вироблення та утвердження основ мистецької культури східнохристиянської орієнтації в її українському варіанті. Це нове мистецтво, цілком очевидно, не постало враз із самим актом хрещення. У контексті становлення нової української мистецької традиції заслуговує на увагу безперечне існування українського християнського мистецтва ще до офіційного прийняття християнства. На це вказують аскольдове хрещення 860 р., засвідчена літописом при викладі обставин укладення договору з Візантією 945 р. перша відома київська церква пророка Іллі<sup>6</sup>, хрещення княгині Ольги в Царгороді, а також недавно ідентифіковані залишки найдавнішого віднайденого київського храму – Богородичної церкви, спорудженої у Києві в 961–962 рр. на зразок палацової каплиці Карла Великого в Аахені<sup>7</sup>. Було б дивним, якби при вповні очевидному існуванні українського християнства (питання про його реальні форми виходить поза межі нинішньої теми) ще до церковної реформи святого Володимира Великого не розвивалася відповідна мистецька культура, не формувалися окремі елементи передісторії українського мистецтва християнської традиції. Тому державний акт прийняття християнства знаменував собою новий етап розвитку українського релігійного мистецтва східнохристиянської традиції, вихід на рівень протегування йому з боку державних еліт, але аж ніяк не самі його першопочатки.

За свідченням літопису, після хрещення в Корсуні святий Володимир Великий вивіз до Києва, зокрема, візантійські ікони та інші церковні предмети<sup>8</sup>. Завдяки цьому початки офіційного утвердження християнства в Україні виявляються пов'язаними з одним із центральних аспектів візантійсько-українських мистецьких контактів, який полягав у проникненні в Україну пам'яток візантійського мистецтва (що, безперечно, мало місце й раніше). У цьому зв'язку особливий інтерес становлять нечисленні літописні нотатки про поодинокі перенесені на український

---

<sup>5</sup> Одну з перших спроб розгляду української мистецької культури саме в такому контексті запропоновано: *Александрович В.* Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття: Матеріали Третіх "Берестейських читань", Львів–Київ–Харків, 20–23 червня 1995 р. Львів, 1996. С. 129–133.

<sup>6</sup> Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. Київ, 1989. С. 29–30.

<sup>7</sup> *Діба Ю.* Перша церква Богородиці в Києві // Лавра (Львів). 1998. № 2. С. 54–55. Докладніший аналіз новоідентифікованого київського храму див.: *Його ж.* Ротонда 961–962 років у межах найдавнішого городища на Старокиївській горі // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (далі – Записки НТШ). Львів, 1998. Т. ССXXXV: Праці Археологічної комісії. С. 524–558.

<sup>8</sup> Літопис Руський... С. 65, 67.

грунт пам'ятки візантійського мистецтва. До ранніх відповідних прикладів належить згадувана в літописному епізоді "вибору віри" шита пелена із зображенням Страшного Суду<sup>9</sup>, а також ближче не відомі візантійські речі церковного призначення, які в 1065 р. привіз із Константинополя ігумен київського монастиря святого Дмитрія Варлаам<sup>10</sup>. Ця модель українсько-візантійських мистецьких взаємозв'язків діяла упродовж всієї історії взаємних стосунків – до збережених на Волині пізньовізантійських ікон кінця XV–XVI ст. включно<sup>11</sup>. З ранніх автентичних пам'яток із потвердженням походженням нині можна вказати лише на фрагментарно збережену оправу Мстиславового Євангелія (1102–1117), для виготовлення якої спеціальний княжий посланець возив рукопис до Константинополя<sup>12</sup>.

Інший не менш важливий аспект проблеми демонструє діяльність в Україні візантійських майстрів. Найраніші відповідні дані стосуються будівництва київської Десятинної церкви<sup>13</sup>. Якщо в цьому конкретному випадку ініціатива виходила від замовника – святого Володимира Великого, то при спорудженні великої Успенської церкви Києво-Печерського монастиря, за текстом сказання Печерського патерика, сама Богородиця послала до Києва столичних константинопольських майстрів<sup>14</sup>. За свідченням того ж джерела, прибулі так само з Константинополя митці виконали і малярську декорацію головного монастирського храму<sup>15</sup>. Проте загалом таких фактів джерела засвідчують небагато. У цьому плані чимало інформації можуть дати ретельні дослідження самих пам'яток, проте вони проходилися дуже мало<sup>16</sup>. Не може, однак, підлягати сумніву, що візантійські майстри могли потрапляти на київський ґрунт завдяки нечисленным випадкам княжої ініціативи, і в міру розбудови власної мистецької традиції їх роль у загальному образі української мистецької культури зменшувалася. Тому навіть з цього огляду важко прийняти поширену в новітній літературі тенденцію приписувати мало не всі визначніші

<sup>9</sup> Там само. С. 59–60.

<sup>10</sup> *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик (вступ, текст, примітки). Київ, 1931. С. 44.

<sup>11</sup> Серед них особливо виділяється "Спас" з Святотроїцької церкви у Річиці (Рівненський краєзнавчий музей; про нього див.: *Луцко В.* Греческо-волинская икона Христа Пантократора // *Syriologues. Thessalonique*, 1989–1990. Т. 13–14. S. 111–128). Поряд з ним можна згадати недавно впроваджену до наукового обігу Зимненську чудотворну ікону Богородиці (*Луць В.* Ікона Богородиці Зимненського монастиря // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року.* Луцьк, 1997. С. 49), як і загальновідому, проте недоступну для наукового дослідження в історично-мистецькому плані, Почаївську чудотворну ікону Богородиці.

<sup>12</sup> Найновішу публікацію відповідного запису див.: *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995. С. 175–176.

<sup>13</sup> Літопис Руський. С. 67.

<sup>14</sup> *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик... С. 6.

<sup>15</sup> Там само. С. 12.

<sup>16</sup> Рідкісним в українській літературі прикладом скрупульозної студії з проблем малярства старокиївської традиції служить таке новіше дослідження: *Коренюк Ю.* Розписи Софійського собору в Києві та деякі тенденції стилістичного розвитку в київському монументальному малярстві XI – першої чверті XII століть // *Записки НТШ.* Львів, 1994. Т. ССXXXVII: Праці Секції мистецтвознавства. С. 44–55.

зразки раннього українського мистецтва до XIII ст. включно прийжджим грекам<sup>17</sup>. При такому підході роль візантійської складової для перших століть української мистецької історії виразно перебільшується, натомість значно применшується значення місцевої традиції та моменту внутрішньої еволюції мистецької культури.

Якщо проникнення на українські землі пам'яток візантійського релігійного мистецтва та діяльність прийжджих візантійських майстрів демонструють приклади безпосередньої участі Візантії у становленні і розвитку релігійної мистецької культури княжої України, то не менш важливими були й інші, більш опосередковані прояви взаємозв'язків. З-поміж них найперше необхідно вказати на візантійські корені української релігійної іконографії. Вони проявились як у наслідуванні візантійських взірців, так і у виробленні на їхній основі власної традиції. Через унікальність зразків раннього іконопису особливий інтерес становлять поодинокі приклади наслідування візантійського станкового малярства, насамперед в іконографічному плані. Характерний взірець дає унікальна ікона Богородиці Одигітрії останньої третини XIII ст. з помонастирської Успенської церкви в Дорогобужі та стилістично пов'язана з нею група пам'яток перемишльської школи українського релігійного малярства першої половини XIV ст.<sup>18</sup> Зважаючи на встановлене у процесі дослідження дорогобужької реліквії поширення репрезентованого нею стилю на території Волині та Перемишльської єпархії, можливо, – також Києва<sup>19</sup>, це коло пам'яток демонструє виразно зазначений процес еволюції й не може бути зведене до діяльності конкретного прийшлого митця. Стосовно немала протяжність періоду розвитку відповідної малярської традиції, попри безперечні візантійські пов'язання, цілком потверджує її автохтонність, засвідчуючи високий професіоналізм малярської культури княжої України на її елітарному рівні. Візантійські взірці проступають у фрагменті "Менологія" з церкви святого Миколая у Яворі (Національний музей у Львові, далі – НМЛ)<sup>20</sup> та перемишльській іконі XIV ст.

<sup>17</sup> Пуцко В. Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. Київ, 1991. № 2. С. 26–40.

<sup>18</sup> Про неї див.: Александрович В. Дорогобужька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV ст. // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1). Львів, 1995. С. 7–76; Пуцко В. Ранні ікони Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної конференції, м. Луцьк 29 листопада – 1 грудня 1995 р. Луцьк, 1995. С. 5; Його ж. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. Краків, 1993–1994. Т. 3–4. С. 413–417.

<sup>19</sup> На таку можливість вказує далеке наслідування стилю дорогобужької ікони та інших пам'яток її кола в іконі Ігорівської Богородиці з Успенського собору Києво-Печерської Лаври – ікона згоріла в січні 1945 р. (Білокінь С. Гіркий спогад про Поліну Аркадіївну Кульженко // Пам'ятки України. Київ, 1998. № 1. С. 142, 144). Відзначені зв'язки вказують на вірогідність її походження з XIV ст., що заперечує погляд на неї як на твір московських майстрів кінця XV ст. (Пуцко В. Г. Нове про Ігорівську Богоматір // Наша культура [Варшава]. 1977. № 4 [228]. С. 15; Його ж. Ранні ікони... С. 5–6).

<sup>20</sup> Репродукована в: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. Їл. 1–2; Українська ікона XIV–XVIII століть із збірки Національного музею у Львові. Львів, 1999. Їл. 1. Про неї див.: Свенціцька В. І. Народний живопис // Бойківщина: історично-етнографічне дослідження. Київ, 1983. С. 288; Її ж. Українське малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського



"БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ". Остання третина XIII ст.  
З Успенської церкви у Дорогобужі.  
Рівненський краєзнавчий музей.



"ТОРЖЕСТВО ПРАВОСЛАВ'Я". Близько 1400 р.  
Лондон, Національна колекція ікон при Британському Музеї.

"Архангел Михаїл з діяннями" з церкви святого Миколая у Стороні (НМЛ). В останньому випадку – у характерному класичному типі лику, що простежується від пам'яток візантійської мистецької традиції VI ст., та елементах архітектурних куліс циклу діянь<sup>21</sup>. Проте є підстави вбачати наслідування в іконі насамперед конкретних пам'яток старокиївського мистецтва – на них вказують аналоги серед вцілілих фрагментів малярської декорації Михайлівського Золотоверхого собору<sup>22</sup>. Зрідка далекі візантійські відголоси несподівано виникають у творах значно пізніших майстрів, як, наприклад, ще антична з походження персоніфікація джерела Йордану в "Богоявленні" подвійної ікони епістилія другої половини XVI ст. "Богоявлення / Святий Юрій" з церкви святої Параскеви у Повергові (НМЛ)<sup>23</sup>. У книжковому малярстві найвідомішим прикладом є мініатюри Київського Псалтиря 1397 р.<sup>24</sup> Використання візантійських моделей засвідчують також зразки дрібної металевої та кам'яної пластики, в яких подекуди виступає буквально копіювання прототипів. У цьому зв'язку слід відзначити, що цілком конкретні візантійські взірці має вже особиста печатка святого Володимира Великого, взорована на печатках візантійського імператора Василя I Македонянина<sup>25</sup>.

Конкретні взірці у пам'ятках дрібної пластики та декоративно-ужиткового мистецтва вдається віднайти нечасто, тому особливу увагу викликає ідентифіковане коло першовзірців фрагментованої іконки святого Федора Тірона з Галича (Івано-

---

мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. Київ, 1983. С. 17–18; *Ї ж.* Українське малярство XIV–XVI століть // *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків... С. 7; *Петрушак П. І., Свенціцька В. І.* Ікона "Сретение со сценами из жизни Марии" конца XIV – начала XV в. из с. Станьля // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990.* Москва, 1992. С. 221 (ил.), 222; *Пуцко В.* 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. С. 72–77. Ікона, безперечно, наслідує візантійський зразок, проте запропонований у вказаній публікації висновок про її належність до візантійської малярської спадщини обгрунтований мало й видається неоправдано поспішним.

<sup>21</sup> Про ікону див.: *Свенціцька В. І.* Мастер иконы "Архангел Михаил с деяниями" второй половины XIV века из села Сторонна на Бойковщине // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988.* Москва, 1989. С. 192–209; *Ї ж.* Українське малярство XIV–XVI століть... С. 8–9, іл. 4; *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович.* Київ, 1991. Іл. 2; *Александрович В.* Перемиська ікона XIV ст. "Архангел Михаїл з діяннями" // *Перемиський дзвони. Перемишль, 1994.* № 1. С. 17–19; *Його ж.* Дорогобузька ікона... С. 27.

<sup>22</sup> Пор. тип лику мозаїки "Святий Дмитрій Солунський" та фреску "Святий Миколай" (Москва, Державна Третьяковська галерея). Див.: *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания.* Москва, 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. № 2, 5.

<sup>23</sup> Репродукована (кожна частина окремо) в: *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. Львів, 1996. С. 172.

<sup>24</sup> На візантійський прототип рукопису з кола продукції константинопольських скрипторіїв XI–XII ст. вперше вказано в: *Miner D. E.* The "Monastic" Psalter of the Walters Art Gallery // *Late Classical and Medieval Studies in Honor A. M. Friend Jr.* Princeton, 1955. P. 242, 253.

<sup>25</sup> *Соловьев А. В.* О печати и титуле Владимира Святого // *Byzantinoslavica.* Praha, 1947. Т. IX. С. 44.

Франківськ, приватна збірка)<sup>26</sup> – вона виводиться від ідентичних за композицією мініатюр на зразок "Святого Меркурія" з рукописного кодексу XII ст. у монастирі Дохіар на Афоні (cod. 5, fol. 216 a)<sup>27</sup>. З пам'яток старокиївської скульптури не ідентифікований конкретний візантійський прототип мають відомі шиферні плити із зображенням Самсона, що розриває пащу лева (його постійно плутають з Гераклом, котрий, як відомо, лева задушив!), та античної богині (ототожнюваної з Діонісом!)<sup>28</sup> на колісниці, запряженій левицею і пантерою (іконографічний аналог дає зображення богині Реї у рукописному кодексі Псевдо-Оспіана в бібліотеці Марчіана у Венеції cod. gr. 479, fol. 40 г). Інший конкретний приклад використання візантійського взірця демонструє відома чернігівська чаша із зображенням молодого царя Давида з музою<sup>29</sup>.

Проте у контексті проблеми візантійсько-української взаємодії в мистецтві княжої України значно більшої уваги заслуговують, насамперед, приклади вироблення на основі використовуваних взірців власних іконографічних схем, оскільки не запозичення з візантійського досвіду, а витворення, з використанням його здобутків, нової традиції складає суть процесу становлення українського християнського мистецтва.

Найраніший, наскільки відомо, відповідний приклад давала іконографія святих Гліба і Бориса, проте найдавніших її зразків на українському ґрунті не збереглося, й іконографія двох перших українських святих не настільки досліджена, щоби тому можна було проаналізувати докладніше<sup>30</sup>. Значно більше в цьому плані дають мистецькі вияви культу святих Антонія та Феодосія Печерських. За свідченням Києво-Печерського патерика, особливе ставлення до цих подвижників зародилося ще серед сучасників, що, цілком очевидно, сприяло їх посмертній канонізації й інтенсивному розвитку культу та іконографії. На ранне розроблення останньої вказує згадка Патерика про показ зображення обох подвижників візантійським майстрам, прибулим для спорудження головної монастирської церкви<sup>31</sup>. Вшановування перших печерських святих зміцнювалося із розвитком самого монастиря. Ранньою пам'яткою цього є ікона Богородиці з обома святими із брянського Успенського Свенського монастиря (Москва, Державна Третьяковська галерея), за пізнім монастирським переказом вивезена з Києва 1288 р. Проте вона, цілком очевидно, не має жодного відношення до мистецької культури кінця XIII ст. і намальована, мабуть, щонайпізніше невдовзі після завершення декорації інтер'єру Михайлівського

<sup>26</sup> Репродукована у: Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия... Фото 7.

<sup>27</sup> Репродукована в: Πελεκандίς Σ., Χριστόν Π., Μαυροπούλι-Τσιουμι Χη., Κίδας Σ., Κατσαρού Α. Ορθόδοξοι του Αγίου Ορους. Σέρρα Α". Εικονογραφία ξειρουαφα. Τομος Γ. Αφηνί, 1979. Πιν. 265.

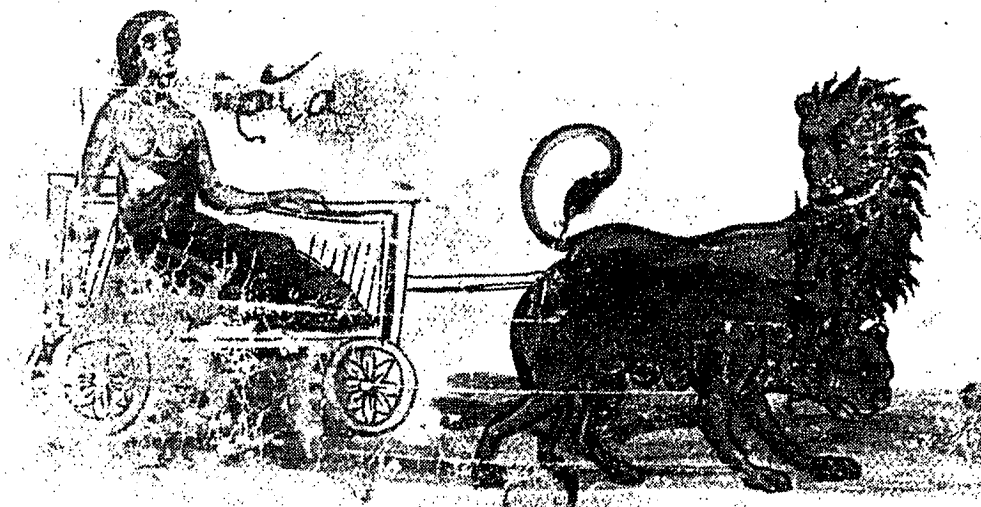
<sup>28</sup> Репродукована в: Weitzmann K. Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance // *Ejusd.* Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art. London, 1979. IX. Taf. 2.2.

<sup>29</sup> Богаров Г. И. Черниговская чаша XII в. // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. Москва, 1988. С. 293–306.

<sup>30</sup> Перегляд найважливіших дам'яток іконографії Гліба і Бориса наведено в: Лесючевський В. И. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства // Советская археология. Москва, 1946. Т. 8. С. 224–247.

<sup>31</sup> Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... С. 10.





"РЕЯ НА КОЛІСНИЦІ". Мініатюра рукопису Псевдо-Оспіана.  
Венеція, Бібліотека Марчіана.



"РЕЯ НА КОЛІСНИЦІ". XI ст.  
Київ, Києво-Печерський національний історико-культурний заповідник.

Золотоверхого собору на початку XII ст., принаймні виступає у безпосередньому зв'язку з цим ансамблем<sup>32</sup> та, очевидно, із втраченою декорацією великої монастирської церкви<sup>33</sup>. В основі іконографії першої відомої в оригіналі київської ікони лежить візантійська традиція предстояння, передана через рідкісне співвідношення Богородиці та святих. Фігури Антонія і Феодосія Печерських виділені розмірами, а Богородиці з Христом видаються применшеними. Це очевидне достатньо вільне поводження з візантійським каноном, що виступає як одна з характерних особливостей старокиївської мистецької культури загалом. Аналогічний стосунок до візантійської традиції демонструє також тема групового портрету княжої родини в київському малярстві XI ст. – її засвідчують зображення княжої родини в Софійському соборі<sup>34</sup> та вихідна мініатюра "Ізборника" 1073 р.<sup>35</sup>

Не менш цікаву модель взаємозв'язку демонструє розвиток на київському ґрунті візантійської іконографії Богородиці Заступниці<sup>36</sup>. Його вихідним пунктом стала таємнича донедавна ікона Богородиці Пирогощої, яку, за літописним повідомленням, привезли з Візантії "во єдином кораблі" із знаменитою візантійською іконою Богородиці<sup>37</sup>, відомою у російській традиції під назвою Владимирської. Шанування втраченої ікони киево-подільської церкви засвідчує фінал "Слова о полку Ігоревім" з описом поїздки князя Ігоря з подячною молитвою до церкви Богородиці Пирогощої: як можна здогадуватися, – до переховуваної там літописної ікони Богородиці, ідентифікованої як зображення Богородиці Заступниці (Агіосорітіссі), завдяки заступництву якої князь врятувався з половецького полону. Заступницька молитва Богородиці до Христа вже у пластині Суздальських врат окреслена як Покров Богородиці (у сенсі її покровительства, заступництва). Відповідна іконографічна схема, цілком очевидно, зародилася саме на київському ґрунті у зв'язку з вшануванням ікони Богородиці Пирогощої, трансформувавшись згодом в іконографію прославлення Богородиці Заступниці – саме зазначена ідея

<sup>32</sup> На ці зв'язки ікони вперше вказано: *Александрович В.* Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві // Україна в минулому. Київ; Львів, 1993. Вип. 4. С. 21–22. Версія, згідно з якою свенська ікона є ктииторським портретом (*Луцко В.* Печерский ктииторский портрет // Зограф. Београд, 1982. Т. 12. С. 41–48), не може бути прийнята, оскільки печерські подвижники не були ктииторами монастиря – вони мальовані як святі; крім того, іконографія пам'ятки суперечить основоположним засадам візантійського канону ктииторського зображення.

<sup>33</sup> Найновіше дослідження про неї: *Щапова Ю. Л.* Мозаики Успенского собора Киево-Печерской Лавры и культурные взаимоотношения Руси и Византии // Византийский временник. Москва, 1990. Т. 51. С. 193–200.

<sup>34</sup> За найновішою інтерпретацією, фреска передає перше освячення собору у 1011 р. (*Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Ленинград, 1987. С. 237–244; *Ї ж.* Свята Софія Київська: новий погляд на її історію, архітектуру та розпис // Logos. A Journal of Eastern Christian Studies. 1996. Vol. 37. № 1–4. Р. 93–188).

<sup>35</sup> Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. Москва, 1983. Л. 1 об.

<sup>36</sup> Ця тема докладніше проаналізована в: *Александрович В.* Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. Київ, 1994. Т. 3. С. 47–67.

<sup>37</sup> Літопис Руський... С. 267.

і є провідною темою покровської іконографії. Пам'яткою раннього етапу розроблення покровської традиції є невідомого походження найдавніша західноукраїнська ікона "Покрову Богородиці" (Київ, Національний художній музей)<sup>38</sup>, у якій ідея заступництва поєднана з темою Втілення, внаслідок чого київська ідея покрову неминуче відходила на дальший план<sup>39</sup>. У пізнішому українському малярстві тема Покрову Богородиці набула найбільшого поширення із зображенням Богоматері саме у варіанті, привнесеному на київський ґрунт через ікону Богородиці Пирогощої<sup>40</sup>. Натомість порівняно менше в Україні відома поширена в російському мистецтві версія із зображенням Богородиці як оранти<sup>41</sup>. Українська іконографія Покрову Богородиці демонструє рідкісний для давнього українського мистецтва приклад розвитку візантійської іконографічної схеми, її докорінної трансформації та надання їй цілком нового звучання.

Інший приклад переосмислення візантійського взірця дають фрагментарно збережені медальйони із зображенням Богородиці Заступниці в молитві перед Христом у нартексі київської Кирилівської церкви. Ікони Богородиці та Христа обрамляли портал головного входу Софійського собору в Константинополі<sup>42</sup>, проте ідентифікувати їх іконографію не вдавалося. Як видається, згадана фреска нартексу київської церкви наслідує саме декорацію головного входу константинопольського храму в скороченому варіанті. Цей висновок дає можливість

<sup>38</sup> Оpubлікована в: *Миллева Л. С.* Новый памятник галицкой живописи XIII века // Советская археология. 1965. № 3. С. 249–258. Її інтерпретацію у вказаному контексті вперше запропоновано в: *Александрович В.* Найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці (Епізод з історії культу Богородиці-Заступниці в Україні) // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень III круглого столу (Львів, 3–4 травня 1993 р.). Київ; Львів, 1993. С. 5–6. Докладніше див.: *Его же.* Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // *Vizantinoslavica*. Praha, 1998. T. LIX. Fasc. 1. S. 125–135.

<sup>39</sup> *Александрович В.* Иконография... С. 130–131. Очевидно, саме цю ідею ілюструє присутність образу Спаса Нерукотворного в руках архієрея у храмовій іконі першої половини XVII ст. в церкві у Новому Селі під Львовом (репродукована в: *Gębarowicz M.* Mater Mizerocordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986. Рис. 92).

<sup>40</sup> Проведений перегляд інвентарних книг іконопису Національного музею у Львові показав, що у переважній більшості західноукраїнських ікон Покрову Богородиці XVII–XVIII ст. Богоматір зображена саме у тій іконографічній формулі Богородиці Заступниці, поширення якої в українській мистецькій традиції пов'язане з культом ікони Богородиці Пирогощої. В українській покровській іконографії ця формула вперше виступає в храмовій іконі другої половини XV ст. з церкви у Рихвалді на Лемківщині (НМЛ). Ікона опублікована в: *Свенціцкий-Святицкий І.* Иконы Галицкой Украины XV–XVI вв. Львів, 1929. Табл. 104. № 168.

<sup>41</sup> Найраніший відомий приклад у спадщині українського малярства – ікона кінця XV ст. з церкви Святої Трійці у Річці (Рівненський краєзнавчий музей); про неї див.: *Александрович В.* Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Річці // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції... С. 9–11.

<sup>42</sup> *Лидов А. М.* 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. С. 44–71.



"ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ". XIV ст. (репліка оригіналу кінця XIII ст.).  
Київ, Національний художній музей України.



”ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ”. Друга половина XV ст.

З Покровської церкви у Рихвалді (Овчари). Національний музей у Львові.

за київською аналогією повністю реконструювати іконографічний склад константинопольського прототипу й так само бачити обабіч центрального входу до головного храму православного світу зображення Богородиці Заступниці в молитві перед Христом<sup>43</sup>.

Серед аналогічних проявів взаємодії обох традицій слід зазначити ще одне інспіроване візантійськими взірцями унікальне на східнохристиянському тлі явище – ікони Христа на повен зріст. Вони, безперечно, виводяться від зображень Христа, що входили до системи монументальної малярської декорації храмів і знаходилися на правому передвітарному стовпі. На українському ґрунті збереглося тринадцять ікон, які наслідують відповідну іконографію<sup>44</sup>. Владає у вічі те, що хоч вони повторюють різні взірці, переважна більшість пам'яток виводиться з однієї і тієї ж іконографічної схеми, найранішою реплікою якої є ікона з церкви святого Георгія у Війському (Історичний музей у Сяноку)<sup>45</sup>. У польській літературі вона датується лише другою половиною XV ст., що, однак, видається, надто пізнім, оскільки стилістичні особливості пам'ятки вказують на можливість її походження ще з попереднього століття\* й виникнення у зв'язку з пізнім етапом розвитку на місцевому ґрунті того стилю, який репрезентує дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії та коло пам'яток уже першої половини XIV ст., що продовжують її традицію. Наслідкування в переважній більшості відповідних ікон одного взірця вказує на те, що ця іконографія розвивалася від спільного зразка, і засвідчує невідомий нам момент вихідного імпульсу в її поширенні у спадщині перемишльської школи українського релігійного малярства. Ці ікони входили до намісного ряду дворяного тоді українського іконостасу й стали виходити з мистецької практики з поширенням від другої половини XV ст. в намісних рядах ікон "Спас у Славі", що демонструє ще один приклад оригінальної української інтерпретації візантійської традиції<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> На таку іконографію вказують, насамперед, поширені у візантійській мистецькій традиції зображення Богородиці Заступниці в молитві перед Христом, найвідомішим прикладом яких є так зване "Моління з імператором Ісааком Комніном та монахиною Меланією" в Софійському соборі у Константинополі (про це зображення див.: *Underwood P. A. The Deisis Mosaic in the Kahrie Djami at Istanbul // Late Classical... P. 254–260*). У розглянутому випадку на особливу увагу заслуговує, насамперед, роль київської фрески в реконструкції втраченої важливої пам'ятки візантійської релігійної мистецької культури. Запропонована ідентифікація (вона, цілком очевидно, повинна стати темою спеціального дослідження) чи не вперше так яскраво наголошує на ролі маловідомої і недооціненої української спадщини у вивченні окремих, не потверджених пам'ятками візантійського походження, аспектів візантійської мистецької традиції.

<sup>44</sup> Увагу до відповідного комплексу пам'яток привернуто в: *Свенціцька В. І. Українське малярство XIV–XVI ст... С. 17–18*. Стилий аналіз відповідного явища див.: *Александрович В. С. Двох'ярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в ріді в давньому українському малярстві // Матеріялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі "Царква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII – пач. XX стст." (Гродна, 28 верасня – 1 кастрычніка 1992 г. Кн. 4. [Частка 3]). Гродна, 1992. С. 516–521.*

<sup>45</sup> *Biskupski R. Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. Sanok, 1998.*

\* Таке датування буде обґрунтовано в окремому дослідженні.

<sup>46</sup> Короткий огляд української іконографії "Спаса у Славі" вперше подано в: *Дмитрій, патріарх. Українські ікони Спаса в Славі // Родовід. Наукові записки до історії культури*



"СПАС ПАНТОКРАТОР". XIV ст.  
З церкви у Війському (Вуйске).  
Історичний музей у Сяноку.

Наведені факти демонструють самостійний розвиток у релігійному мистецтві княжої України окремих іконографічних схем візантійського походження. Проте українське релігійне малярство перейняло з Візантії не лише окремі зразки, але й цілісну систему малярської декорації інтер'єру храму. З цього огляду спадщина княжої України вивчена мало, пройшов повз увагу дослідників й особливо цікавий її аспект, який пов'язаний з декорацією дерев'яних церков, невідомою у Візантії. На київському ґрунті вперше він зафіксований ще у зв'язку з влаштуванням вишгородського пантеону святих Гліба і Бориса<sup>47</sup> (жодних відомостей про його малярську декорацію немає). Сам цей факт важливий як доказ ранніх початків української версії малярського ансамблю декорації інтер'єру храму. Він пройшов складний шлях розвитку, в якому особливу роль відіграв період формування та утвердження основ національної традиції в мистецькій культурі княжої України на пізньому етапі її розвитку, насамперед у середині – другій половині XIII ст.

Як дозволяють твердити скупі збережені відомості, в історичній перспективі еволюції українського мистецтва друга половина XIII ст. відіграла особливу роль. Позаяк наступне століття стало часом занепаду мистецької культури княжої України, закономірно виростає значення періоду середини – другої половини XIII ст. у становленні фундаменту української мистецької культури на західноукраїнських землях<sup>48</sup>. Очевидно, саме тоді відбулося вироблення й утвердження основ притаманного українській культурі і лише їй ансамблю декорації інтер'єру дерев'яної церкви в іконопису. Найяскравішим свідченням цього процесу є насамперед ікона "Втілення" у церкві Різдва Христового в Жидачеві, яка виводиться від програм розпису апсиди мурованого храму<sup>49</sup>, та ікона "Святителі з архиєпископом

---

України. Київ, 1997. № 7. С. 25–28. До ролі цих ікон у розвитку намісного ярусу українських іконостасів на пам'ятках XVI ст. увагу привернуто в: *Гельтович М.* "Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українських іконостасів у XVI ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції... С. 53. Генезис української іконографії "Спаса у Славі" залишається нез'ясованим. Поширене твердження про використання насамперед з московських взірців не виглядає переконливим, особливо у зв'язку з присутністю незалежної від них ранньої іконографічної версії теми у фресках Святотроїцької каплиці Люблінського замку (репродуковано в: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa, 1983. II. I), яку в літературі чомусь здебільшого не зауважують, хоч після мініатюр Київського Псалтиря 1397 р. фреска склепіння люблінської каплиці хронологічно є наступною й особливо цікавою пам'яткою розвитку теми на українському ґрунті з унікальними іконографічними особливостями конкретного вирішення.

<sup>47</sup> Життя святих мучеников Бориса и Глеба и службы им. Петроград, 1916. С. 54–55.

<sup>48</sup> До цього аспекту історії мистецького процесу на українських землях вперше привернуто увагу в: *Александрович В.* Дорогобузька ікона... С. 68–70.

<sup>49</sup> Про неї див.: *Вуйцик В.* Жидачівська Оранта // Родовід... 1994. Ч. 9. С. 73–77. Жидачівська ікона є реплікою шанованого образу, культ якого мав значне поширення в регіоні – до такого висновку привело вивчення переочуваної в літературі іншої репліки того ж взірця в іконостасі дрогобицької церкви святого Юра (*Александрович В.* Композиція циклу "Акафіст Богородиці" на пределлі 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. С. 68–76). Ще дві репліки того ж взірця дають невідомого походження подвійна



Лаврентієм й святыми Антонієм і Феодосієм Печерськими” з церкви Покрову Богородиці у Полянні (НМЛ)<sup>50</sup> – пізня розширена репліка фронтального святительського чину апсид. У класичному, засвідченому пам’ятками від другої половини XV ст. варіанті, крім комплексу іконостасу, ансамбль декорації інтер’єру храму включав також монументальні композиції на теми Страстей та Страшного Суду<sup>51</sup>. Цей станковий варіант виробленої у візантійському мистецтві системи малярської декорації інтер’єру храму дає один з найяскравіших прикладів самобутнього розвитку візантійської ідеї і вихідного імпульсу на українському ґрунті.

Значення візантійського взірця не слід недооцінювати, проте не можна погодитися з твердженням заслуженого дослідника старокиївського мистецтва: “Историческое своеобразие культурного развития Древней Руси заключается в том, что оно в значительной мере обусловлено византийскими традициями, трансформированными на местной почве в процессе их усвоения”<sup>52</sup>. Своєрідність старокиївської мистецької культури (як і українського, російського й будь-якого іншого мистецтва) насправді полягала не в тім, наскільки її характер визначався “взірцевою” візантійською традицією, а якраз у тому, наскільки – попри цілком очевидну дію цього взірця – вона демонструвала не місцевий варіант візантійського мистецтва, а самостійну культуру візантійського родоvodu – одну з численних національних мистецьких культур східнохристиянської традиції. Саме тому серед пропонованих моделей візантійсько-українських мистецьких взаємозв’язків на увагу заслуговують насамперед ті, в яких власна традиція виступає найменше залежною від свого прототипу. Не може підлягати сумніву, що у процесі контактів обох мистецьких культур на українському ґрунті від самого початку особливого значення набирав той момент, який літописець Нестор у житті святого Алімпія Печерського окреслив формулою “помагаа имъ и учаея”<sup>53</sup>.

Проведений огляд моделей взаємних стосунків мистецької культури княжої України і візантійської мистецької традиції як у характерних проявах візантійського впливу на раннє українське християнське мистецтво, так і в оригінальних виявах його самобутності вказує на вповні закономірну різноманітність моделей візантійсько-українських мистецьких взаємозв’язків княжої доби. Прояви найтісніших стосунків пов’язані з проникненням на український ґрунт оригінальних пам’яток візантійського

---

ікона “Спас Пантократор / Втілення” (репродукована в: *Giemza J. Ikonostas z cerkwi p. w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Українська sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych // Polska-Ukraina: spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej pod red. Tadeusza Stegnera. Gdańsk, 1997. S. 140*) та невідома в літературі корога зламу XVII-XVIII ст. “Спас / Втілення” з Успенської церкви у Кривому коло Березова (Бжозува) (обидві в Музеї замку у Ланьцуті). Правдоподібно, жидачівська ікона є реплікою оригіналу з-перед кінця XIII ст., який переховувався в одному з підгірських монастирів – Лаврівському чи Спаському: *Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. С. 38–39.*

<sup>50</sup> Оpubлікована (без двох лівих фігур) в: *Свенціцький-Святицький І. Ікони... Табл. 99. № 157.*

<sup>51</sup> До цього триєдиного ансамблю ядра декорації інтер’єру храму в українському станковому малярстві увагу привернуто в: *Александрович В. Релігійна мистецька культура... С. 133.*

<sup>52</sup> *Пуцко В. Г. Византия... С. 79.*

<sup>53</sup> *Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... С. 172.*

мистецтва та діяльністю тут приїжджих візантійських майстрів. Збережені відомості до обох вказаних аспектів проблеми не дають можливості на актуальному етапі вивчення ранньої української мистецької спадщини чіткіше окреслити конкретну роль приїжджих митців у становленні української ранньохристиянської мистецької традиції.

Однак не ці (достатньо важливі в загальній картині утвердження українського мистецтва східнохристиянського родоvodu) прояви зовнішніх впливів, а процес становлення власної традиції складають суть розвитку мистецької культури княжої України. З цього огляду особливий інтерес викликають процеси формування на основі творчого використання візантійської спадщини унікальних особливостей української релігійної іконографії, найяскравіший приклад якої подає розроблення на основі візантійських зображень Богородиці Заступниці оригінальної схеми композиції Покрову Богородиці та вироблення унікального в практиці релігійного мистецтва східнохристиянського світу триєдиного ансамблю декорації інтер'єру храму в іконопису. Окремо повинні бути відзначені збережені в системі малярської декорації Софійського собору в Києві рідкісні для тогочасної мистецької практики пам'ятки монументального малярства світського характеру – згадуваний "груповий портрет" княжої родини та лише недавно ідентифіковані історичні композиції на тему одруження святого Володимира Великого з візантійською принцесою Анною<sup>54</sup>.

Аналіз історичних моделей українсько-візантійських мистецьких взаємозв'язків, наголошуючи на вагомій ролі візантійської складової у розвитку релігійної мистецької культури княжої України, виразно акцентує увагу на самостійному характері мистецького процесу в Україні. Попри вагому роль візантійського елемента в становленні мистецької традиції княжої доби, головним аспектом цього процесу була насамперед її внутрішня еволюція. Формування української християнської мистецької культури становило складний, тривалий процес, що розвивався шляхом розроблення власної традиції на ґрунті візантійського досвіду. Саме ця місія останнього і визначила особливу роль Візантії у становленні й утвердженні мистецької культури княжої України.

---

<sup>54</sup> Нікітенко Н. Історичні сюжети розпису башт Софії Київської // Третій Міжнародний конгрес українців, 26–29 серпня 1996 р. Філософія, історія культури, освіта. Доповіді та повідомлення. Харків, 1996. С. 205–210; *Ї ж.* Свята Софія... Р. 140–153; *Е ж.* О содержании фресковых росписей лестничных башен Софии Киевской // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991. Москва, 1997. С. 117–125; *Е ж.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. Киев, 1999. С. 14–122.