

Спеціальні історичні  
дисципліни



## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ ІКОНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIV СТ. НА ТЛІ ПЕРЕМІН ІСТОРИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Одним з найістотніших кроків останніх десятиліть у студіях над давнім українським малярством стало відкриття західноукраїнських ікон другої половини XIII–XIV ст. Воно наділене своєрідним елементом «неочікуваності», позаяк більшість пам'яток так чи інакше були відомі, увійшли до музейних колекцій ще перед кінцем 1930-х років, у пору найактивнішого збирання спадщини середньовічного іконопису регіону. Проте донедавна література майже не знала західноукраїнських ікон княжої доби – від 1930-х років їх перелік розпочинав щойно наділений виразними ознаками стилю другої половини XIV ст. й тому однозначно «пізній» для епохи кінний «Святий Георгій» з церкви Собору святих Йоакима та Анни в Станілі (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, надалі – НМЛ)<sup>1</sup>. Від початку 60-х років до нього додалася одинока, перша тоді серед спадщини

---

<sup>1</sup> 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. – С. 146–148; Логвин Г.Н., Міляева Л.С. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1963. – С. 22; Логвин Г.Н. Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963. – С. 98–100; Жолтовський П. М. Живопис // Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966. – С. 53; Свенціцька В.І. Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 214–216; Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філадельфія, 1973. – С. 14; Логвин Г.Н., Міляева Л.С. Украинское искусство // История искусства народов СССР. – М., 1974. – Т. 3: Искусство XIV–XVII веков. – С. 115; Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – С. 10; Свенціцька В.І. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – К., 1983. – С. 19–20.

Володимир Александрович

княжої Волині, «Богородиця» з Покровської церкви в Луцьку (Київ, Національний художній музей України, надалі – НХМ України)<sup>1</sup>.



*Мал. А. Дорогобузька ікона Богородиці Одигірії*

---

<sup>1</sup> Ікона опрацьована мало, хоча нерідко пригадується у літературі. Бібліографію з–перед 2002 р. див.: Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22, приміт. 2.

На такому тлі далеко не суто українського значення прибирає ідентифікація (утім, поки достатньо мало зауважена навіть у самій Україні) від 1990-х років групи зразків місцевого варіанту монументального відгалуження малярства ранніх Палеологів. Для тогочасного візантійського мистецтва це була домінуюча течія, з нею співвідносяться найважливіші осягнення періоду відродження імперії після тривалого латинського завоювання. Відкриття до цього часу невідомого на українських теренах мистецького напрямку започаткувала Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії (Рівненський обласний краєзнавчий музей)<sup>1</sup> [Мал. А]. До появи цих українських прикладів щось

---

<sup>1</sup> Найповніша публікація з фрагментами, проте досить приблизна щодо відтворення колористичних особливостей оригіналу: Богородиця Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбома: З. Лильо–Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76. Наступним істотним кроком в ідентифікації цього малярства стало впровадження до відповідного контексту віддавна знаних, проте датованих значно пізнішим часом ікон архангелів Михаїла та Гавриїла з церкви святої великомучениці Параскеви у Даляві та «Святого Георгія» з однієї із церков у Тур'ї (усі – НМЛ): Александрович В. Ікони першої половини XIV століття «Архангел Михаїл» та «Архангел Гавриїл» з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – 1998. – Т. 236: Праці секції мистецтвознавства. – С. 41–75; Його ж. Тур'ївська ікона святого великомученика Георгія з «Моління» // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3 (13–14). – С. 212–221. Короткий огляд українських пам'яток цього зразка див.: Александрович В. Мистецтво Галицько–Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 25–29; Його ж. Образотворче та декоративно–ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286–288; Tenże. 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. – S. 275–277. Крім того, існує також короткий огляд українського малярства XIV ст. з побіжним переліком пам'яток й так само не позбавленими побіжності загальнотеоретичними висновками в широкому «візантійсько–балкансько–російському» контексті: Пуцко В. Про церковне малярство України XIV ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2004. – Львів, 2004. – Кн. 2. – С. 513–517. Домінуючою тенденцією цього короткого тексту виявляється намагання утвердити переконання щодо винятково послідовно провінційного характеру тогочасної української малярської культури у знаних дотепер її виявах. Автор не відкрив для себе усієї своєрідності групи здебільшого

подібне знали лише на території Сербії, де активно діяли візантійські майстри, значно менше – у так само сусідній із Візантією Болгарії.

Віднайдені пам'ятки зовсім інакше порушили проблему взаємозв'язків українського малярства пізньої княжої доби на головному історичному напрямі його контактів. Ікони ранньопалеологівського зразка, здебільшого насамперед монументальної версії<sup>1</sup>, переконливо наголосили не просто якнайактивніше користання із візантійського досвіду. Вони неспростовно довели, що йдеться не про поодинокі наслідування. Завдяки їм визначився окремий напрям мистецької творчості, який на відповідно високому професійному рівні послідовно відтворював елітарні столичні напрацювання, пропонуючи власну їх версію. Є усі підстави ствердити, що тогочасне українське релігійне малярство розвинулося найперше на такій основі<sup>2</sup>. Попри активне творення власної традиції, виразно зазначене в Києві ще від складення перед кінцем

---

знаних йому ікон монументального ранньопалеологівського зразка кінця XIII – перших десятиліть XIV ст., не спостеріг за ними окремого самостійного явища. Втім, опубліковані найповніші короткі їх огляди 1999 та 2001 р. (див. вище), які вперше порушили проблематику української версії станкового малярства монументального ранньопалеологівського зразка, залишилися йому невідомими. З іншого боку, В. Пуцко так само послідовно вбачає винятково візантійський імпорт у високопрофесійних мистецьких об'єктах княжої доби з теренів нинішніх України та Білорусі: Пуцко В. Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 26–41.

<sup>1</sup> Виділяється лише одинокий фрагмент із вибраними святими з церкви у Яворі (НМЛ). Попри виняткове місце не лише в українській, а й усій східнохристиянській мистецькій спадщині, він досліджений недостатньо. Стисло його описала Віра Свенціцька: (Свенціцька В.І. Українське станкове малярство... – С. 16–17; Ї ж. Українське малярство XIV–XVI століть // Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 7–8). Єдиний окремий присвячений йому короткий текст вбачає у ньому візантійський імпорт середини – третьої чверті XIII ст. (Пуцко В. Візантійська ікона із села Явори // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 р., м. Дрогобич. – Дрогобич, 1996. – С. 72–77).

<sup>2</sup> Це, природно, не заперечує використання інших джерел. До них, зокрема, відсилає своєрідна стилістика не зафіксованого походження найдавнішого західноукраїнського «Покрову Богородиці» (НХМ України), позбавленого виразніших запозичень уже з огляду на незнану релігійній мистецькій культурі східнохристиянського світу тему. Найдокладнішу студію цієї унікальної пам'ятки див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. – Львів, 2009. – С. 82–184 (друкується). Композиція, закономірно, розроблена на основі взірцевих візантійських схем, але в руслі еволюції української традиції, як її власний самостійний здобуток.

XI ст. мистецького середовища Печерського монастиря<sup>1</sup>, якнайтісніша залежність від візантійського досвіду на практиці зберігалася надалі. Спрацьовував не лише фактор імпорту<sup>2</sup>. Ситуацію окреслює ширше коло виявів і доробок української версії напряму монументального ранньопалеологівського зразка – найпереконливіший тому доказ.

У студіях над західноукраїнською малярською спадщиною княжої доби історична візантійська основа виразно постала уже щодо нечисленних мініатюр рукописів XIII ст.<sup>3</sup> Упроваджені до літератури ще з науковим відкриттям самих кодексів у XIX ст., вони досі не осмислені окремим явищем, а тим більше – частиною ширшого процесу. Найстарші українські зразки станкового малярства, заново відкриті з Дорогобузькою іконою Богородиці Одигітрії, поки теж докладніше не опрацьовані.

---

<sup>1</sup> Його початки співвідносяться з особою святого Алімпія Печерського. Новіший аналіз тексту Життя святого з Києво–Печерського патерика в контексті початків монастирського мистецького середовища див.: Александрович В. Святий Алімпій Печерський – перший віднотований джерелами український маляр // Велика Успенська церква Києво–Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р. – К., 2002. – С. 5–19.

<sup>2</sup> Зведення відомостей про такі пам'ятки для княжої доби див.: Этингоф О.Э. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – М., 2004. Щоправда, авторка, трапляється, переказує «усталені» сприйняття поодиноких пам'яток, нерідко виразно новіші, та відверто апокрифічні. До дискусії з приводу появи у дослідженні, яке описує російську ситуацію, «само собою» українського матеріалу, втім навіть, наприклад, Холмської ікони Богородиці, вдаватися, звичайно, не випадає.

<sup>3</sup> Їх огляд див.: Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. Засновуючись на численних згадках про рукописи у тексті літописної похвали князя Володимира Васильковича (Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Москва, 1962. – Т. 2. – Стб. 926–927), автор відніс більшість ілюстрацій цього кола до доробку княжих книжників (Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // ЗНТШ. – 1993. – Т. 225: Праці Історично–філософської секції. – С. 185–193), нерідко нехтуючи напрацюваннями давнішої літератури. Найхарактернішим прикладом виявляються однозначно раніші мініатюри Галицько–волинського Євангелія (Москва, Державна Третьяковська галерея): Див.: Попова О.С. Галицько–волинские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – Москва, 1972. – С. 283–315.



Мал. 1. «Преображення» з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах

Однак стосовно малярства монументального ранньопалеолігівського вірця саме явище бодай засигналізовано. Зовсім поза увагою перебуває подальша доля так яскраво зарисованої залежності. Припинення династії Романовичів та розподіл українських земель поміж Литвою і Польщею



## Західноукраїнські ікони

докорінно змінили історичну ситуацію. Питання про те, як ці процеси вплинули на еволюцію мистецької культури, вочевидь, не позбавлене інтересу. Причому, не лише з огляду самої еволюції так яскраво виявленого на місцевому ґрунті явища. До роздумів неминуче схиляють також знані пізніші успіхи українського малярства (й ширше – східнохристиянської мистецької традиції, оскільки йдеться не лише про українських майстрів<sup>1</sup>) у Польщі за довготривалого правління Владислава II Ягайла (1386–1434). Окрім скупих лаконічних джерельних свідчень, пам'яттю про них залишилися три чималих комплекси фресок костьолів Вісліці<sup>2</sup>, Сандомира<sup>3</sup> й каплиці Люблінського замку<sup>4</sup>, втрачені ансамблі, знані лише за різночасовими лаконічними джерельними свідченнями<sup>5</sup>, й вірогідні інші, про які немає навіть певніших переказів<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Поряд працювали й неукраїнські митці – як «сербський» майстер склепіння люблінської каплиці (Różycka–Bryzek A. *Bizantyńsko–ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. – Warszawa, 1983. – S. 131–132; Та ж сама. *Freski bizantyńsko–ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego*. – Lublin, 2000. – S. 147). Очевидною є також присутність у люблінській артілі яскравого представника європейської готики – автора виняткової іконографії «Причащення апостолів» – із Богом Отцем, який в зігнутих у ліктях руках тримає дві фігурки Христа, що причащає апостолів вином та оплаткою (Александрович В. *Фрески каплиці Святої Трійці в Люблінському замку*. Нові аспекти мистецької культури українсько–польського суміжжя // *Пам'ятки України: історія та культура*. – 1995. – Ч. 3. – С. 171). З цим же культурним колом співвідноситься й стилістика виразно готизуючого майстра нави: (Там само). Особливості індивідуальної манери вказують на можливість провінційного північноіталійського родоводу цього митця.

<sup>2</sup> Найдокладніше про них див.: Różycka–Bryzek A. *Bizantyńsko–ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej* // *Folia Historiae Artium*. – 1965. – Т. 2. – S. 47–81. Поп.: Та ж сама. *Malarstwo ścienne bizantyńsko–ruskie* // *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza / Pod redakcją A. S. Labudy i K. Sekomskiej (Dzieje sztuki polskiej*. – Т. 2. – Cz. 3). – Warszawa, 2004. – S. 172–174.

<sup>3</sup> Одинока окрема публікація про них: Różycka–Bryzek A. *Malarstwo ścienne...* – S. 174–177. Розпочата нещодавно реставрація перемальованих фресок відкриє їх врешті для повноцінного наукового дослідження.

<sup>4</sup> Про них див.: Różycka–Bryzek A. *Bizantyńsko–ruskie malowidła...*; Та ж сама. *Freski bizantyńsko–ruskie...*

<sup>5</sup> Różycka–Bryzek A. *Niezachowane malowidła «graeco opere» z czasów Władysława Jagiełły* // *Analecta Cracoviensia*. – 1987. – Т. 20. – S. 295–318. Поп.: Та ж сама. *Freski bizantyńsko–ruskie...* – S. 161–164.

<sup>6</sup> Їх прикладом є насамперед відзначена у королівському привілеї для перемишльського маляра, священника Гайля його діяльність у Серадській землі, де жодні фундації короля досі невідомі (Александрович В. Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла і перемишльське малярство XIV–

Хоча постали на замовлення короля фрески не належать тільки українським майстрам, вони все ж водночас є також останнім значним прикладом монументального малярства українського середньовіччя. Новіші дослідження принесли й пов'язану з ними невелику групу ікон (див. далі).

Що ж для розуміння тих процесів, які відбувалися на західноукраїнському ґрунті між окресленими скромною, проте винятковою за місцем в історії спадщиною місцевої версії монументального ранньопалеологічного зразка та доробком малярів Владислава II Ягайла серединою й кінцем XIV ст., дають нечисленні вцілілі відтоді ікони.

Із них насамперед слід згадати «Преображення» з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (МНЛ)<sup>1</sup>. [Мал. 1] Його одинокую, без аналога серед тогочасних українських об'єктів монументальність задали унікальні для свого часу в Україні чималі розміри. Однак композиція позбавлена організованої цілісності, насамперед у поземі. Втоплені в зелень уквітчаної «землі» апостоли досить вільно «розкинуті» на площині й між собою узалежнені мало. Високі скелясті гори в тлі виразно роз'єднують також Христа та схилених перед ним пророків. Сюжет належить до улюбленої тематики ісихастів, проте їхніх ідеалів тут шукати не доводиться. Натомість виразною є орієнтація коло основоположного для епохи зрілих Палеологів ансамблю мозаїк і фресок константинопольського монастиря Хора (Кахріє джамі)<sup>2</sup>. Поза прикметним здрібненням форм, найяскравішим доказом слугує постать апостола Петра, наділена показовою стилізацією складок вбрання – мов перенесених безпосередньо зі стін столичного храму. Проте притаманне образіві наголошення пейзажу не характерне для цього напрямку. Віддалена аналогія

---

XV століть // Його ж. Українське малярство... – С. 146. Пор.: Kajzer L. Gdzie w Sieradzkim działali ruscy malarze Władysława Jagiełły? // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. – 2001. – Nr 4. – S. 387–394). Іншим, досі не зауваженим, вірогідним слідом активності королівських майстрів є знані лише за побіжним свідченням початку XVII ст. фрески каплиць львівських Високого та Низького замків (Александрович В. Священик Гайль... – С. 116).

<sup>1</sup> Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XX. Ікона досліджена мало. Міркування щодо її пов'язань у західноукраїнській спадщині та зіставлення із найближчим стилістично «Стрітінням зі сценами історії Марії за Протоєвангелієм Якова» з церкви Собору святих Йоакима і Анни у Станілі (НМЛ) див.: Петрушак П.И., Свенцицкая В.И. Ікона «Сретение со сценами из жизни Марии» конца XIV – начала XV в. из с. Станья // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. – М., 1992. – С. 213–223.

<sup>2</sup> Про них див.: The Kariye Djami / Edited P. Underwood. – New York, 1966–1975. – Vol. 1–4.



Мал. 2. «Стрітєння з історією Марії за Протоєвангелієм Якова»  
з церкви Собору Йоакима і Анни в Станілі

унікального для іконографії трактування гір у сцені циклу великих празників на обрамленні «Богородиці Одигітрії» другої половини XIV ст. (Афіни,

Візантійський музей, надалі – АВМ)<sup>1</sup> так само здатна відсилати до константинопольських зразків. Серед українських ікон бусовиське «Преображення» – найяскравіший і поки одинокий настільки вимовний приклад залежності від класичної палеологівської норми у початковій версії її зрілого варіанту. Проте саме малярське трактування уже цілком належить новій добі. На це вказують насамперед лики з плавними переходами відтінків під очима й на вилицях, що виразно відкликається до стилістики константинопольського малярства другої половини століття.

Як встановив на підставі докладного аналізу особливостей індивідуальної малярської манери Павло Петрушак, з «Преображенням» безпосередньо пов'язане також унікальне в українській малярській спадщині згадане станильське «Стрітіння з історією Марії за Протоевангелієм Якова»<sup>2</sup>. [Мал. 2] Очевидно, воно належить до дещо пізнішого часу, далше від взірцевих зразків. Водночас у ньому простежуються наслідування певних елементів візантійської традиції ще XI ст. в одинокому для українського малярства трактуванні своєрідного «зеленого» пейзажу<sup>3</sup>.

Побутування на західноукраїнському ґрунті ширшого кола візантійських напрацювань доводить також ікона святої великомучениці Параскеви зі сценами історії з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ). [Мал. 3] Її опубліковано без докладнішого аналізу як пам'ятку згодом XIV ст.<sup>4</sup>. Своєрідно «сконструйований» вузький видовжений лик святої, прикметні заокруглені форми постаті та прорисовані енергійними чітко прокресленими

---

<sup>1</sup> Acheimastou–Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – P. 15.

<sup>2</sup> Петрушак П.И., Свенцицкая В.И. Икона «Сретение... «... – С. 213–223. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. «Стрітіння зі сценами життя Марії за Протоевангелієм Якова» з церкви Собору Йоакима та Анни у Станілі (з колишнього Музею Духовної Семінарії – Богословської Академії у Львові) // Українська Греко–Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). – Львів–Рудно, 2003. – Вип. 2: Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220–літтю Львівської Духовної Семінарії, м. Львів–Рудно, 22 грудня 2003 р. – С. 36–62.

<sup>3</sup> Александрович В. Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1 (13): Архітектура, образотворче та декоративно–ужиткове мистецтво. – С. 42–43.

<sup>4</sup> Гелитович М. Ікона «Свята великомучениця Параскева» з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї // Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. – [Львів, 2005]. – С. 2–4; Її ж. 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. – 2006. – № 4 (9). – С. 91–93.



Мал. 3. «Свята великомучениця Параскева зі сценами історії»  
з церкви архангела Михаїла в Ісаях

чорними лініями залому плаща виявляються близькими поясну «Святому Георгієві» першої половини XIV ст. (Агіо, церква Зоодохос Пірі)<sup>1</sup>. Дальшу аналогію пропонує дещо пізніший, правдоподібно, храмовий образ того ж святого воїна церкви в Тіані у Кападокії (АВМ)<sup>2</sup>. Вони відображають

<sup>1</sup> Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1985 – January 6th 1986. – Athens, 1985. – No 78.

<sup>2</sup> Acheimastou–Potamianou M. Icons... – Pl. 11.

єдиний напрям, причому трактування лику ісаївської святої ближче до першої з наведених аналогій. На тлі поодиноких українських прикладів «затухання» монументального стилю ранніх Палеологів та виведеного від найдавніших пропозицій зрілої версії цього малярства бусовиського «Преображення», «Свята Параскева» зберегла ще один, не відзначений досі напрям конкретних пов'язань. Вона виявляється важливим свідченням тих найширших контактів, які з усією очевидністю постають із нечисленних уже нині тогочасних західноукраїнських ікон.

Істотним підтвердженням взаємозв'язків виступає й знаний напрям малярства другої половини XIV ст., розроблений у руслі духовних шукань ісихастів. Його визначило найперше трактування світла – один із центральних моментів їхнього вчення про природу Христа. Прикметним стало, зокрема, відтворення висвітлень на ликах довгими тонкими штрихами білил. Сам засіб, природно, не з'явився щойно тоді: використано давніші знахідки. Найближче джерело вказує, зокрема, спосіб відтворення світла в іконах першої половини XIV ст. – «Архангела Михаїла» (АВМ)<sup>1</sup> та згаданого «Святого Георгія» з церкви в Тіані. В Україні цей засіб вперше приніс зазначений станильський «Святий Георгій»<sup>2</sup>. [Мал. 4] Віднайшлася також друга версія цієї композиції з частковими відмінностями в деталях – із церкви Перенесення мощів святого Миколи у Старому Кропивнику (Львів, збірка «Студіон»)<sup>3</sup>. Ще 1977 р.

---

<sup>1</sup> Ibid. – Pl. 8.

<sup>2</sup> До наукового обігу впроваджена: Zaloziecky W.R. Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Theologischen Akademie in Lemberg // Byzantinische Zeitschrift. – 1935. – Abb. 1.

<sup>3</sup> У літературі коротко відзначена: Александрович В. Священик Гайль... – С. 177, приміт. 212. Уперше репродукована: Його ж. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Пам'ятки України. Історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 13. Стисле зіставлення їх іконографії див.: Його ж. 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. – С. 8–12. Новіший огляд фресок колегіати у Вісліці ствердив нібито «podobieństwa stylowe wskazują, być może, na tożsamość zespołu wiślickiego z warsztatem autora datowanej na koniec wieku XIV ikony św. Jerzego ze Staniły» (Różycka-Bryzek A. Malarstwo ścienne... – S. 174). Однак, поза природними найзагальнішими прикметами епохи, між фресками та іконою станильського храму насправді немає нічого спільного.

## Західноукраїнські ікони



Мал. 4. «Святий Георгій» з церкви Собору Йоакима і Анни в Станілі

до літератури впроваджена датована тоді XV ст.<sup>\*</sup> «Свята великомучениця Параскева зі сценами історії» з придорожної каплиці в Кульчицях (Львівська галерея мистецтв, надалі – ЛГМ)<sup>1</sup>, до кола ісихастів віднесена щойно через два

---

<sup>\*</sup> Наклеєна на звороті реставраційна етикетка подає навіть XVI ст., що вказує на первісне сприйняття ікони в музеї саме з такою датою.

<sup>1</sup> Побіжно відзначена: Возницький Б. Олеський замок. Путівник. – Львів, 1977. – С. 16, 132. Оpubлікована: Олеський замок. Путівник. – Львів, 1981 (ілюстрації не нумеровані). Див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 163. Новіші репродукції див.: Александрович В. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 430; Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2007. – С. 16.

десятиліття<sup>1</sup>. Порівняно з обома «Святими Георгіями», вона репрезентує вищий професійний рівень, відзначена чіткістю рисунку та палеографії титульного напису (відкликається до каліграфії, званої за згаданими іконами архангелів церкви в Даляві), застосуванням золота. Очевидна істотна відмінність трьох пам'яток доводить певну історію самого малярського напрямку, безперечну власну його протяжність в Україні, характеризує його як унікальне для цього регіону Європи окреме самостійне явище<sup>2</sup>. Оскільки склалося так, що роль беззаперечного «арбітра» для мистецтва східноєвропейських обшарів у новітній літературі безальтернативно посіла російська спадщина, випадає наголосити відсутність серед доробку місцевих російських шкіл слідів так безпосереднього відкриття до відповідних взірців. Це може бути несподіваним, насамперед з огляду на знану присутність грецьких майстрів на чолі з Феофаном Греком у Новгороді та Москві середини – другої половини століття. Проте їхній доробок належить до інших напрямів професійних пошуків.

Те ж коло, але стилістично молодших взірців постає й за групою ікон кінця XIV чи навіть уже перших десятиліть XV ст. із церков святої Параскеви Тирновської у Радружі та святого Георгія у Вільшаниці (всі – НМЛ), що творять станкову паралель згаданим фрескам колегіати у Сандомирі<sup>3</sup>. Їх джерела підказує зіставлення з ликами на звороті двосторонньої ікони другої половини XIV ст. з однієї із церков Верії «Свята Єрусалима та її діти» (АВМ)<sup>4</sup>, архангела Гавриїла з «Благовіщення» із церкви Богородиці Перивлепти в Охриді (Белград, Національний музей)<sup>5</sup>. Тобто, вони так само наслідують візантійські об'єкти, проте іншого кола й часу. «Радрузька» група – важливе хронологічно близьке до самих першозразків відображення одного з напрямів візантійського малярства останніх десятиліть XIV ст., ще один істотний доказ якнайтісніших контактів із ним навіть на тлі прогресуючого польського утвердження на історичних землях галицької спадщини.

---

<sup>1</sup> Александрович В. Мистецтво... – С. 40. Пор.: Його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288, 290.

<sup>2</sup> Александрович В. Там само. – С. 288.

<sup>3</sup> Пам'ятки згруповано й у відповідний контекст поставлено: Александрович В. Священик Гайль... – С. 168–176. Пор.: Його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288; Tenże. Przemyski ośrodek... – S. 279–280.

<sup>4</sup> Acheimastou–Potamianou M. Icons... – Pl. 16.

<sup>5</sup> Il viaggio dell'icona dalle origini a caduta di Bizancio / A cura di Tania Velmans. – Milano, 2008. – П. 128.





Мал. 5. «Богородиця Страстна» з церкви апостола Луки в Доросині

Запропонований перегляд найважливіших західноукраїнських ікон другої половини XIV ст.<sup>1</sup> переконує, що усі вони на різний спосіб неодмінно відкликаються до сучасних візантійських шукань. Утім, це явище постає не лише за оригінальними пам'ятками і не тільки перемишльськими. Волинська «Богородиця Страсна»<sup>2</sup> з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (ЛГМ)<sup>3</sup> [Мал. 5], назагал скромніша з професійного огляду, щойно другого чи третього десятиліття XVI ст. (із рідкісними для тогочасної Волині, однак істотно переосмисленими елементами готичної орнаментики<sup>4</sup>) виказує константинопольський протограф третьої чверті XIV ст.<sup>5</sup> До нього відсилає безперечна спорідненість із підкреслено аристократичним тогочасним

---

<sup>1</sup> До нього не потрапили знане «Преображення» з церкви у Вільшаниці та незафіксованого походження цілофігурний «Спас» з дару маляра Теофіла Копистинського (обидві – НМЛ), які не виказують так очевидних конкретних візантійських пов'язань (або ж таких досі не вловлено): Свенціцька В.І. Українське станкове малярство... – С. 17 (ілюстрації не нумеровані). Тут Віра Свенціцька віднесла до кінця XIV – початку XV ст. також цілофігурного «Спаса» з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі, згодом уточнивши дату на першу половину XV ст.: Її ж. Українське малярство... – С. 13. Новіший буклет до виставки відреставрованого образу датує його ще більш раннім часом (Христос–Пантократор із села (sic!) Вовче (Перемишль) кінець XIV – початок XV ст. – Львів, 2009), однак таку пропозицію заперечує стилістика з-поза кола традиційних засобів малярської культури зазначеного періоду. Не можна не погодитись із В. Свенціцькою щодо походження образу лише з XV ст. Уточнення конкретного місця цієї вірогідної найстаршої збереженої в самому Перемишлі ікони в еволюції місцевої школи українського релігійного малярства потребує докладнішого дослідження.

<sup>2</sup> Логвин Г. Живопис Волині XI–XV століть // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 25. Прийняте в літературі окреслення «Елеуса» насправді позбавлене іконографічного навантаження, як епітет Богородиці, стосований до різних Її зображень: Tatič–Djurič M. Eleousa. A la recherche du type iconographique // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. – 1976. – Bd. 25. – S. 259–267. У зв'язку з доросинською «Богородицею» на цьому наголошено: Александрович В. 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. – С. 28–29.

<sup>3</sup> Найдокладніший аналіз див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 27–35.

<sup>4</sup> Александрович В. «Готичний епізод»... – С. 22–23; Його ж. Ікона Богородиці Страстної... – С. 30–31.

<sup>5</sup> Його ж. Ікона Богородиці Страстної... – С. 30.

«Архангелом Гавриїлом» (Афон, монастир Ватопед)<sup>1</sup>. Залежність виявилася у винятковій для українського малярства кольоровій гамі, визначеній зіставленням приглушеного вишнево-фіолетового мафорію із жовтогарячим гіматієм та синім хітоном. Одинокий опосередкований волинський приклад вказує на побутування тут візантійського малярства другої половини XIV ст., причому, знову ж таки, – аристократичної редакції. Звідси логічно вважати, що під пензлями місцевих майстрів теж поставали відображення тогочасних візантійських напрацювань. На них, зрештою, вказує згадана давніша луцька «Богородиця», не кажучи про ще більш ранню дорогобузьку «Одигітрію». Лише через відсутність – поза ними – оригінальної спадщини волинського малярства надалі аж до зламу XV–XVI ст. та окрім єдиного поки доросинського винятку (втім, внаслідок використання безперечного константинопольського оригіналу, не позбавленого відмінних ознак) її певних пізніших наслідувань<sup>2</sup>, складно говорити щодо конкретного місця візантійської орієнтації в історії місцевої школи. Доросинський приклад доводить ширше побутування й на Волині явища, докладніше відображеного насамперед спадщиною перемишльського кола.

Запропоновані зіставлення переконують, що навіть за умов польсько-литовського утвердження на західноукраїнських землях практика звернення до візантійських зразків, їх послідовного відтворення надалі зберігалися неодмінною складовою творчого методу місцевого малярства. Це навіть єдина стійка тенденція, яку вдається вивести зі збережених тут ікон. Очевидно, з низки значень на тлі епохи виділяється не тільки вірність взірцевій традиції, а й продовження її найновіших шукань. Через виразні прикмети константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст. доросинська «Богородиця» показує справжню основу такого взаємозв'язку. Втім, без імпорту, хоча й не засвідченого конкретними автентичними зразками в самому Перемишлі

---

<sup>1</sup> Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.23. Ширше коло орієнтирів окреслює намісна «Богородиця» середини століття монастирської церкви в Дечанах (Радоїчій С. Иконе Србије и Македонје. – Београд, 1962. – С. 33).

<sup>2</sup> Для малярської спадщини Волині XVI ст. відкликання до напрацювань княжої доби природне (див.: Александрович В. 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 по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 36–43), проте конкретніше виражених переказів тогочасної стилістики у них поки не вловлено.

(принаймні, таких досі не віднайдено)<sup>1</sup>, неможливо уявити таку докладну обізнаність із актуальними течіями відтвореної мистецької культури та настільки активне переосмислення різнорідних її шукань.

Різнобічне користання зі здобутків митців імперії в західноукраїнській практиці другої половини XIV ст. – стійка тенденція, що виступає продовженням відповідного процесу попередньої епохи, зі свого боку, навіть додатково підтверджує саму його наявність. Проте, якщо для княжої доби така скерованість об'єктивно вкладається до розбудованої системи різнорідних зв'язків із Візантією, то за умов другої половини століття на тлі знаменного зламу «1340 року» вона набуває іншого значення. Тепер це уже не тільки продовження звичної системи контактів, а й збереження усталеної структури самої творчості, об'єктивно заснованої на широкому досвіді «взірцевої» історичної моделі.

Закономірно, не йдеться про одну стабільну тенденцію – не менш виразно зазначилися й самотні особливості мистецького процесу. Найяскравіший конкретний приклад окреслює відсутність поясних та погрудних «Молінь», в Україні не засвідчених зовсім<sup>2</sup>. Натомість від згаданих далявських «Архангелів» та тур'ївського «Святого Георгія» послідовно зарисовується невластива візантійській практиці цілофігурна їх версія. Принципово оригінальною є також іконографія Покрови Богородиці. Заснована на ранньохристиянській ідеї опіки Богородиці, вона докорінно переосмислила вихідний імпульс, розвинувшись поза колом будь-яких запозичень, позаяк спільні моменти пропонують лише найзагальніші схеми укладу. Такий шлях еволюції став винятковим явищем для якнайширше розбудованої богородичної іконографії, засвідчив несподівані можливості одного з «найконсервативніших» за самою природою її напрямів<sup>3</sup>. Численні репліки XV–XVI ст. оригінальних, із виразними невізантійськими елементами ікон святого

---

<sup>1</sup> Назагал до цього ж явища відсилають і мініатюри Київського Псалтиря 1397 р. (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека) – репліки константинопольського кодексу XI ст. з імператорського скрипторію (Miner D. The «Monastic» Psalter of the Walters Art Gallery // *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* – Princeton, 1955. – P. 242, 253; Лихачева В.Д. Миниатюры Киевской Псалтири и их византийские источники // *Византия и Русь. Памяти В.Д. Лихачевой.* – М., 1989. – С. 220).

<sup>2</sup> Одинокий поки їх приклад у тісніше пов'язаному з Україною мистецтві старокиївського кола принесла постала на замовлення святої Євфросинії Полоцької не так давно відкрита фреска церкви XII ст. Полоцького Спаського монастиря (Полацкі Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр / Аўтар тэксту А.А. Ярашэвіч. – Мінск, 2006. – С. 32).

<sup>3</sup> Докладний аналіз розвитку ідеї та іконографії див.: Александрович В. Покрова Богородиці.

Миколи з історією підказують за нею також своєрідний перемишльський прототип XIII ст.<sup>1</sup> Зрештою, вони так само належать ширшому явищу, вираженому, зокрема, через підкреслено видовжені пропорції найстарших зразків укладу «з історією»<sup>2</sup>, призначених для намісного ряду, або ж пов'язаних із таким використанням (за актуального стану вивчення поодинокі об'єкти не підказують переконливіших аргументів для докладнішого окреслення їх первісного місцезнаходження). Причому, вертикалізм пропорцій притаманний не лише середникові зі стоячою фігурою: не менш послідовно цього принципу дотримуються також поодинокі історичні сцени<sup>3</sup>. Очевидно, у цьому слід вбачати одну з незауважених досі глибших внутрішніх закономірностей еволюції українського ансамблю ікон, єдиним слідом якої й сприймаються пам'ятки перемишльської школи XIV–XV ст. та їх пізніші репліки<sup>4</sup>. Щось

---

<sup>1</sup> Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

<sup>2</sup> Короткий огляд українських ікон відповідного зразка XIV–XVI ст. обмежився загальнотеоретичними міркуваннями та переліком пам'яток; до укладу сцен історичних циклів він не вдавався взагалі (Пуцко В. Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. – Львів, 2005. – Кн. 2. – С. 712–719). Не приніс розв'язання цієї проблеми й новіший огляд відповідного матеріалу (Патріарх Димитрій (Ярема). Иконопис... – С. 263–304).

<sup>3</sup> Найпоказовіший приклад пропонує згадане станильське «Стрітєння». Найдокладніше про нього див.: Александрович В. «Стрітєння...»... – С. 36–62. Про пропорції його історичних сцен див.: Там само. – С. 40. Поза Україною такий приклад віднайшовся в болгарських іконах XVII ст. – «Іоан Предтеча з історією» (1604) з церкви святого Миколи у Враці (Софія, Національна художня галерея – філіал давнього болгарського мистецтва) та «Чудо архангела Михаїла з історією в монастирі Дохіар на Афоні» (Берн) із приватної збірки (Паскалева К. Икони от България. – Софія, 1981. – Ил. 60; Onasch K., Schneiper A. M. Ikony: fakty i legendy. – Warszawa, 2002. – S. 181). Пізнє походження підказує у них репліки давніших зразків, проте відтворення не дають змоги виявити конкретний прототип. Не менш послідовний вертикалізм відзначає й перемишльську іконографію святого Миколи (Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона... – С. 159, 161, 163, 165, 167).

<sup>4</sup> Утім, було б несправедливим вбачати тут, відповідно до доступного нині фонду іконографії винятково перемишльське явище. У цьому, зокрема, переконує волинська ікона святого Георгія 1630 р. з церкви Покрови Богородиці в Боблах (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей), у якій сцени історичного циклу мають ті ж пропорції. Репродукцію див.: Міляєва Л., за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – [Київ, 2007]. – С. 323.

подібне засвідчує й znana від XIV ст.<sup>1</sup> оригінальна українська іконографія намісного цілофігурного «Спаса»<sup>2</sup>, за якою, безперечно, теж стоять візантійські прототипи.

На тлі виразно зазначеного активного творення самобутнього варіанту релігійного малярства східнохристиянського світу підкреслена візантійська зорієнтованість української спадщини другої половини XIV ст. означає збереження традиційної для місцевої релігійної мистецької культури орієнтації та системи координат й за умов входження регіону до складу Польщі, що на яскравому прикладі показує, що втрата державності не призвела до швидкого заникання їх усталеного комплексу. Визначальний візантійський вплив, на якому пам'ятки другої половини XIV ст., зі свого боку, наголошують ще й як істотному факторі культурного процесу ранішого часу, залишався активною складовою розбудови релігійної малярської творчості, принаймні, упродовж усієї другої половини століття – кардинальні зміни зайшли пізніше. Мало-чисельність доробку майстрів першої половини XV ст. унеможливило докладніший розгляд самого процесу відходу від візантійських взірців. Однак чимала спадщина другої половини століття зарисовується уже однозначно поза так яскраво виявленим за умов попередньої доби слідом.

Проте підкреслюючи збереження у мистецькій практиці другої половини XIV ст. історичного напрямку зв'язків із Візантією, не можна водночас не наголосити на істотно відмінному результаті взаємодії. Серед тогочасного українського малярства марно шукати елітарних об'єктів зразка далявських «Архангелів». Доступний матеріал однозначно стверджує, що з утратою власної вищої суспільної ієрархії природно перестало існувати й відповідне коло замовників – та основа, на якій незмінно поставало елітарне малярство найвищого професійного гатунку. Тому історичний злам середини XIV ст. не пройшов для мистецької культури безслідно на рівні навіть найближчих загальних тенденцій мистецького процесу. Ширша його дія збіглася із занепадом Візантії, проте виявилася уже поза контекстом княжої доби української історії.

Так послідовно зазначена присутність візантійської складової у мистецькому синтезі на західноукраїнському ґрунті, цілком очевидно, повинна мати

---

<sup>1</sup> Найстаршим оригінальним зразком є звично датована другою половиною XV ст. ікона з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському (Історичний музей у Сяноку), (Biskupski R. Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. – Sanok, 1998). На XIV ст. її передатовано (Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – С. 29–31. Пор.: Його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288; Tenże. Przemyski ośrodek... – S. 277).

<sup>2</sup> Зіставлення пам'яток див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис... – С. 53–70.

## Західноукраїнські ікони

ширшу історичну основу, проте її пошуки – окрема тема, яка вимагає значно глибшого, ніж пропонувалося досі, опанування матеріалу. Власне вона й дала ту глибоку традицію, що стоїть за послідовним зверненням західноукраїнського малярства XIV ст. до найактуальніших візантійських напрацювань, само собою здатним вказати на його активний розвиток та професійний рівень. Тому очевидним непорозумінням, посталим на незнанні пам'яток, сприймається побіжне окреслення «галицького» мистецтва перед кінцем XIV ст. (відповідно до доступної нині спадщини, за вжитим тут поняттям приховується «небажаний» для пригадування перемишльський осередок українського середньовічного малярства), як наділеного стилем «archaicznym i prowincjonalnym»<sup>1</sup>. Утім, докладніше ознайомлення з конкретними підставами цієї пропозиції переконує, що вона виникла аж ніяк не з вивчення автентичних пам'яток епохи, тому виявляється лиш очевидним історіографічним курйозом.

Істотною складовою процесу поширення напрацювань візантійських майстрів другої половини XIV ст. на українському ґрунті, безперечно, став започаткований із відновленням імперії розквіт її мистецької культури. Різномірна широка експансія, яка доходила до значно віддаленіших Новгороду й Москви, природно, не могла не заторкнути істотно ближчих українських земель зі сталою традицією розбудованих візантійських контактів. Однак діяльність приїжджих майстрів щодо цього часу в Україні не задокументована, тому лише майбутні поглиблені дослідження самої малярської спадщини здатні з'ясувати, чи (і наскільки) збережені пам'ятки фіксують сліди активності власне приїжджих митців. Цей недолік писемного доробку винагороджують оригінальні зразки, з яких постає чималий спектр пов'язань на всіх найважливіших напрямках творчих пошуків. Разом із виразними самостійними тенденціями, виявленими в тодішній західноукраїнській спадщині, вони відображають динамічну структуру мистецької культури регіону на широкому тлі найглибших перемін епохи, наголошуючи на її історичній візантійській гравітації та збереженні такої практично до самого кінця існування імперії.

---

<sup>1</sup> Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... – S. 147.