

*Володимир Александрович*

**«БОГОЯВЛЕННЯ» –  
НОВИЙ КИЇВСЬКИЙ ГРАФІЧНИЙ ПАНЕГІРИК  
ГЕТЬМАНОВІ ІВАНОВІ МАЗЕПІ**

**Д**овготривале гетьманування Івана Мазепи залишилось в історії одним із найяскравіших періодів розвитку національної мистецької традиції не без його назагал знаних цілеспрямованих зусиль. Виняткова у новітній українській культурі постать гетьмана-мецената виступає на багатому тлі яскравих особистостей: далися взнаки сприятливі обставини, визначені діяльністю національних церковних та новопосталих світських еліт нової України козацької, що зумовило бурхливий розвиток усіх напрямів культурного та мистецького життя.

До найпоказовіших здобутків епохи належить поява зорієнтованої на західноєвропейський досвід самобутньої школи металографюри (до того в Україні майже не поширеної<sup>1</sup>), яку започаткували вихованці аугсбургської майстерні родини Кіліанів – Олександр і Леонтій Тарасевичі разом з їхнім найближчим послідовником Іваном Щирським<sup>2</sup>. Створена заходами цих майстрів та їх безпосередніх продовжувачів школа належить до найвизначніших явищ новітньої мистецької культури України. Проте творчий доробок поодиноких її представників усе ще опрацьований украй недостатньо. Немалою мірою це пов'язано із природою самої графюри – графічні відбитки здебільшого не лише вціліли в поодиноких примірниках, але й розкидані по численних збірках, й досі все ще не систематизовані й не опрацьовані. Тому в спадщині української графюри мазепинської доби слід надалі очікувати відкриття, здатні істотно змінити дотеперішні уявлення про цей важливий напрям національної культури та пов'язані з ним аспекти мистецького життя.

Як видається, однією з таких помітних знахідок стала не зауважена й недоцінена публікація 2003 р. невідомого досі в літературі анонімного аркуша, репродукованого як «Хрещення Христа» (Варшава, Національна бібліотека, надалі – ВНБ)<sup>3</sup> Графюра впроваджена до наукового обігу й відтворена без будь-яких коментарів та пояснень: у тексті книги навіть не згадана, хоча саме видання й присвячене власне київській графіці. Проте вже побіжний погляд на віднайдений аркуш показує: перед нами ще одна цілком виняткова пам'ятка київської школи металографюри зламу XVII–XVIII століть із якнайширшими різнобічними пов'язаннями в духовній культурі тогочасного київського середовища. Докладніше ознайомлення переконує, що анонімний відбиток не лише наділений численними алюзіями в духовному доробку тогочасного Києва. Він пропонує одну з найяскравіших реалізацій самобутніх внутрішніх особливо-





стей цієї культурної системи, засновану на виведеній зі старокиївської спадщини власній багатовіковій традиції. Водночас численні прямі й приховані алюзії до особи І. Мазепи, безпосередньо перегукуючись зі знаваними літературними панегіриками на честь гетьмана, роблять цей аркуш ще й винятковою позицією, як дотепер, – назагал хіба швидше скромно виявленої мазепинської теми в графічній спадщині майстрів тодішньої київської школи<sup>4</sup>.

В основу гравюри покладено новозавітний сюжет Богоявлення, що природно дає можливість співвідносити її з київським Богоявленським братством. Проте, поза одиноким наголошенням чудесного віднайдення Братської ікони Богородиці (докладніше див. далі), композиція не виказує жодних безпосередніх пов'язань із контекстом історії братства. Водночас докладніший аналіз показує виразну перевагу інших акцентів, тому нововіднайдений аркуш вочевидь постав у цілком інакшому зв'язку<sup>5</sup>. Послідовне наголошення теми Києва як богообраного міста<sup>6</sup> та зазначені численні й різноманітні відсилання до особи І. Мазепи однозначно стверджують властивий контекст її появи, реалізований через цілеспрямований підбір поодиноких елементів та підходи до їх трактування, визначені загальним ідейним спрямуванням.

Особливості укладу вказують, що хоча конкретною темою й стало хрещення Христа, акцентовано не власне історичний контекст самої новозавітної події, викладеної у Євангеліях (Мт 3, 16–17; Мк 1, 9–13; Лк 36, 21–22), а її ширше значення власне Богоявлення, послідовно акцентоване в українській церковній практиці, якому до того ж надано виразного прокиївського забарвлення. У цьому відображена одна зі сталих особливостей тогочасної української духовної культури, znana й за іншими пам'ятками тодішньої графіки. Так, зокрема, панегірична гравюра Захарії Самойловича на часті новгород-сіверського архимандрита Михаїла Лежайського вирішена за схемою, в основу якої покладено іконографію Преображення, так само докорінно переосмислену. Обов'язкових для цього сюжету пророків Мойсея та Іллію замінили постаті Богородиці й архангела Михаїла, використані задля додаткового наголошення Божого єства Христа, чому слугують й інші залучені елементи укладу (ВНБ, Київ, Національний художній музей України)<sup>7</sup>. Тобто, традиційну схему Преображення використано для концентрованого наголошення визначальної ідеї новозавітної події, виразно змістивши при цьому історичні акценти на користь теологічно-символічних. Неземне єство воплощеного Спаса не просто відкривається його найближчим учням – Бога в ньому визнають сама Богородиця та зверхник небесного воїнства. У «Богоявленні» присутнє зміщення іншого роду: історична новозавітна сцена не лише перенесена у київське середовище, але й становчо потрактована як сходження благодаті на київські гори, їх освячення. У такому ідейному спрямуванні не можна не побачити сталої позиції київських ідеологів, розробленої уже на зорі місцевого християнства у «Слові» митрополита Іларіона. Так київська гравюра кінця XVII ст. не лише входить до розбудованого ряду найважливіших прикладів концентрованого виразу національної ідеї, але й стає яскравим виявом її актуального переосмислення в «Україні козацькій» за цілком своєрідних духовних умов епохи гетьмана І. Мазепи.



Оскільки в запропонованому трактуванні новозавітного сюжету виразно посилено символічні моменти, автор композиції, природно, не йшов ні за буквальною вимовою біблійського переказу, ні за буквою усталеної задовго до утвердження київського християнства іконографічної норми. Найпоказовішим свідченням цього стала відмова від обов'язкових для іконографії співвідношення постатей Христа та Предтечі й вміщення ангелів з одягом Христа (не згаданих у євангельських текстах, проте канонізованих у релігійному мистецтві<sup>8</sup>). Гравюра пропонує позбавлений стійкого комплексу загальноприйнятих реалій іконографічної норми урочистий уклад, сповнений виразних символічних акцентів та – що слід наголосити окремо – очевидних київських алюзій. Постать Христа відсунута вглиб, унікальною особливістю її вирішення є незнаний іконографії накинута на праве плече плащ, який Христос ніби притримує на грудях лівою рукою. Зліва за постаттю плащ опускається у воду. Руки Христа навхрест складено на грудях, при цьому правою він ще й благословляє двома пальцями. Жест виразно скеровано до невеликого натовпу на березі ріки. Предтеча знаходиться не звично біля Христа на березі, а на чималій відстані від Нього спереду, при передньому краї гравюри, утвореному плоским підвищенням землі, яке займає весь передній план ніби над рікою. Виразно відсторонений від Христа, Предтеча не виконує обряду хрещення, а стоїть із жезлом у лівій руці, вказуючи правою на Христа й нахиливши до Нього голову. Праворуч майже симетрично вміщено постать кремезного сивобородого старця із жезлом у правій руці, який лівою також вказує в сторону Христа. Згідно із виконаним біля його голови праворуч написом, це апостол Андрій Первозваний. Від нього над скерованою до Христа рукою в'ється вузька бандероль з перевернутим написом «Се азъ и дети иже ми даль се бгъ». Тобто, хоча жест апостола й звернутий до Христа, насправді він вказує на своїх, посланих Богом духовних чад. Цей мотив дає виняткову для тогочасної української іконографії мистецьку реалізацію зафіксованої уже на сторінках найдавнішого київського літопису званої легенди про апостола Андрія. Його богоданних київських «дітей» очолює святий Володимир Великий – довгобородий глибокий старець у горностаєвому вбранні та короні, зі скіпетром у лівій руці й покладеною на грудях правою. Ідентифікації особи слугує вміщене над головою ім'я. Позаду за ним в глибині – двоє молодих князів у таких же коронах та горностаях, підписані як святі Борис (праворуч) і Гліб (ліворуч), Борис притримує правою рукою покладений на плече довгий спис. Праворуч від святого Володимира Великого перед ними, ближче до переднього плану – постаті двох взаємно звернутих до себе молодих царів (правий безбородий) зі скіпетрами в руках (правий тримає його лівою, а лівий – правою рукою) у вбранні московських самодержців й увінчаних хрестами високих шапках московських царів. Безперечно, маються на увазі тогочасні зверхники підросійської України – царі Іван та Петро Олексійовичі<sup>9</sup>. За ними праворуч вміщено відсунутих до глибини й потрактованих досить загально чоловіків. Перед ними попереду одиноко виділяється постать персонажу середніх літ з молитовно складеними перед грудьми руками – наокругло підстриженого, з короткою бородою, у довгому до землі жупані й



*Київський гравер. Панегірик на честь гетьмана Івана Мазепи. Між 1693–1696.  
Варшава, Національна бібліотека.*

підбитій хутром делії. Загальний контекст підказує у ньому самого І. Мазепу<sup>10</sup>, додаючи ще одну важливу позицію до назагал скромної київської графічної іконографії гетьмана. Праворуч від нього позаду видно голову молодого козака з голеним підборіддям, коротким оселедцем та вусами. Між чоловіком з молитовно складеними руками та правим молодшим царем виглядає голова глибокого старця з чималою бородою й піднятим догори поглядом. Над його правим плечем – голова ще одного, дещо молодшого бородатого чоловіка. Позаду – в один ряд чола та вершечки голів інших персонажів, покликаних наголосити масовість сцени, але про багатолюдність, звичайно, не йшлося. Прикметною особливістю групи виявляється її укладення із самих лише чоловіків<sup>11</sup>. Хоча усі вони, починаючи від святого Володимира Великого, реально зображені в незначному віддаленні від Христа, їхні постаті істотно применшені порівняно з трьома головними фігурами й набагато менші.

Окремим самостійним елементом композиції є невеликий човен, у якому в супроводі двох ангелів припливає ікона Богородиці з Емануїлом. Уклад постатей у ній пропонує пізній варіант версії Богородиці Страстної<sup>12</sup>. Прикметною особливістю співвідношення обох фігур є те, що права рука Христа вкладає в праву руку Богородиці. Як показав Ромуальд Біскупський, це відносно пізня іконографія візантійського походження<sup>13</sup>, поширена в Україні, зокрема, через наслідування графічної репродукції нідерландського гравера Рафаеля

Саделера з візантійської ікони XV ст.<sup>14</sup> За матеріалами, які опублікував Р. Біскупский, такий уклад побутував насамперед у західноукраїнському регіоні в XVII ст., здебільшого поміж доробку послідовників перемишльської школи українського малярства<sup>15</sup>, серед спадщини митців київського середовища досі не зафіксований. Мотив прибуття в човні знаних з історії віднайдені 1662 р. Братської ікони Богородиці й гравюра, безперечно, відтворює саме її<sup>16</sup>.

У композиції гравюри привертає увагу також зосереджена здебільшого в правому верхньому куті архітектура з виразними ознаками знаних київських пам'яток. Найперше на передньому плані виділяється монументальний куб однобанного храму з увінчаними невеликими банями без підбанників чотирма кутовими вежами. На фасаді над простим входом без порталу між двома темними отворами вузьких вікон на гербовому щиті видно виразно побільшених розмірів герб І. Мазепи. Архітектурні форми однозначно вказують на одну з головних споруд, зведених коштом І. Мазепи, – Микільську церкву, звану в новітній традиції під назвою Микільського військового собору. Його відтворено в ансамблі супутніх споруд. Праворуч від храму знаходиться накрита двосхилим дахом довга одноповерхова будівля. Відкритий ганок із двосхилим дахом праворуч, очевидно, також належить до неї. У глибині видніються підбанники з банями класичного українського тридільного триверхоного храму. На передньому плані поруч із німбом апостола Андрія знаходиться докладно прорисований (зазначено навіть вікно на затемненій стіні з боку внутрішнього двору) накритий двосхилим дахом одноповерховий будинок із фігурними фронтонами, до якого примикає стіна з воротами. Поміж вміщеною на тлі гори забудовою привертає увагу також поставлена ліворуч від Микільського храму назагал скромніша, обведена опасанням, двоярусна дзвіниця з трьома невеликими квадратними вікнами в другому ярусі, рідкісної, не зафіксованої у знаних досі пам'ятках дерев'яного церковного будівництва конструкції.

Гору увінчує оточений стінами архітектурний ансамбль на чолі з монументальною багатOVERHOЮ святинею, праворуч від якої видніється оточена аркатурою на зразок знаної споруди з іконографії святих Бориса і Гліба церква-ротонда<sup>17</sup>. Зліва на краю гори стоїть п'ятиверхий храм. Їх взаємне розташування та конкретні форми вказують на найвизначніший архітектурний комплекс Києва, який утворюють Софійський собор та Михайлівська Золотоверха монастирська соборна церква. Будівлі виступають уособленням Києва як міста, охарактеризованого вміщеним на бандеролі над ними написом: «Основає его на горахъ святыхъ».

Центральне місце в композиції займає розкрите небо з невеликим погруддям благословляючого обіруч Бога Отця. Нижче вміщена голубка Святого Духа, що відповідає канонічній версії сюжету коли, за свідченням Євангелій, розкрилося небо, з'явився Дух Святий у вигляді голубки й почувся голос, який назвав Христа своїм улюбленим сином. Від голубки симетрично відходять дев'ять спрямованих врізнобіч широких променів, покликаних наочно ілюструвати освячення старокиївських пагорбів, на яке прямо вказує напис над ансамблем храмів. Його стверджують й благословляючі руки Бога Отця. Саме



цей теологічно центральний момент виявляється ключовим для усієї композиції. Жест ніби повторюють крила голубки Святого Духа й промені, що відходять від Нього, а на земному рівні завершують симетрично розставлені постаті Предтечі та апостола Андрія. Попри центричний уклад, композиція позбавлена нерідко наявної сухості, об'єктивно притаманної симетричному укладові. Вісь зображення легко зміщена вліво. Динаміку посилює розбудована права сторона з «чадами» апостола Андрія та київськими храмами. Меншу ліву, натомість, виповнюють Дніпро, човен з іконою та гора протилежного берега з невеликим храмом на її тлі, увінчана розташованим на самому вершечку мініатюрним класичним тридільним триверхим храмом. Ця частина композиції наголошена легким зверненням до неї Христа й відзначена вміщеною на тлі гори постаттю Предтечі. Використання гори як тла належить до ширше практикованих мотивів тогочасної київської іконографії. У цьому переконає класичний вотивний портрет лубенського полковника Леонтія Свічки з Вознесенської церкви в Олексіївці на Полтавщині (НХМ України)<sup>18</sup>, зображеного перед Розп'яттям так само на аналогічному тлі, хоча потрактований таким чином мотив не відповідає загальноприйнятій іконографії. Вміщення постаті Предтечі на тлі гори важливе як продовження канонічної іконографії сюжету й водночас через зіставлення із портретом лубенського полковника є свідченням ширших внутрішніх зв'язків тогочасної релігійної мистецької культури київського кола.

У композиції привертають увагу одразу декілька зображень гербу І. Мазепи. Насамперед він знаходиться у бароковому картуші в оточенні військової арматури в нижній частині композиції. Уже йшлося про герб на фасаді Микільського храму. На схилі ліворуч від стіни, що оточує ансамбль будівель Старокиївської гори, вміщено фігуру з оточеною німбом головою: правою рукою святий, у якому є всі підстави вбачати також апостола Андрія, тримає чималий, вищий від нього самого хрест також у вигляді гербового знаку гетьмана. Тут, як і на корогві в руках Предтечі, акцентовано прирівняння гербового знаку до Хреста, що дає ще один рівень багаточисленних та різноманітних пов'язань і алюзій, якими наповнена композиція. Для тогочасної київської графіки це трактування Хреста не виняткове – саме з таким гетьмана зобразив і Данило Галяховський у відомій тезі 1708 р. (ВНБ, унікальний примірник)<sup>19</sup>.

Попри очевидне домінування символічних акцентів, назагал уклад відтворює реалістичну картину з послідовною градацією планів та доволі докладним дотриманням розроблених у європейському мистецтві засад прямої перспективи. Не обійшлося, природно, без відступів від звичної норми: очевидно побільшено човен з іконою та споруду Микільської церкви, як уже зазначалося, водночас применшено постаті «дітей» апостола Андрія. Проте нечисленні відходи від норм органічно вписано у цілість, нічим не порушуючи її внутрішнього складу.

Окрім послідовно дотриманого перспективного укладу, композиція відзначається яскраво вираженою картинністю. Безслідне, здебільшого, зникнення малярської спадщини тогочасної «України козацької» не дає змоги докладніше розглянути цей аспект аналізованої гравюри. Правда, як переконують новіші



дослідження, ряд пам'яток тогочасної київської школи вціліли в околицях Луцька на Волині<sup>20</sup>. Серед них є й кілька безперечних шедеврів на зразок недавно впровадженого до наукового обігу «Моління» з Успенської церкви в Твердинях (Волинський краєзнавчий музей, надалі – ВКМ)<sup>21</sup>. Цілком очевидно видається стилістична взаємозалежність варшавської гравюри на рівні єдиної школи з доробком анонімного майстра, чинного наприкінці XVII ст. в Луцьку та його околицях. Нині він знаний насамперед за частиною ансамблю ікон, виконаного для замкової Успенської церкви Гулевичів у Білостоку поблизу Луцька (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького)<sup>22</sup>. Білостоцьких апостолів відзначають аналогічні монументальні форми постатей з виразно вкороченими пропорціями та сповнені глибокого духовного переживання лики, притаманні в гравюрі Предтечі й апостолові Андрієві. В апостола Павла з храмового «Успіння» використано аналогічний уклад складок хітона з виставленого допереду коліна, подібні як у нього круглі прямовисні складки має рожевий хітон сусіднього апостола праворуч. Не можна не згадати й особливостей образної характеристики та трактування постаті пророка Мойсея зі стилістично пізнішого «Преображення» з церкви Казанської ікони Богородиці в селі Садів поблизу Луцька (ВКМ)<sup>23</sup>. Зазначені аналоги, яких серед доробку майстрів київської школи, природно, мусило бути більше, втім також значно ближчих, дають підставу сприймати нововіднайдений аркуш не лише важливою позицією напрацювань київських майстрів гравюри, але й вбачати в ній вимовне свідчення ширшого контексту еволюції тогочасного київського мистецтва.

Проте, як уже наголошувалося, значення аналізованого аркуша ніяк не окреслюється колом суто мистецьких проблем. Використання однієї з центральних подій новозавітної історії для цілком своєрідної апології Києва однозначно вводить пам'ятку до ширшого контексту духовного життя козацької України. Водночас стають очевидними й значно глибші пов'язання реалізованого трактування в національній духовній спадщині. Ідею хрещення як вияв осягнення благодаті Святого Духа для Києва ще на початках київського християнства перед серединою XI ст. розробив митрополит Іларіон<sup>24</sup>. Духовне відродження Києва у першій половині XVII ст. дало дальший розвиток специфічної київської апології. Одним із її найяскравіших виявів стало недооцінене своєрідне перенесення на київський ґрунт влахернського видіння святого Андрія Юродивого. У текстах ряду Учительних Євангелій, на які свого часу на прикладі рукопису 1635 р. Тимофія, священника з села Висоцького на Львівщині, звернув увагу Михайло Возняк, стверджувалося, що знане «влахернське» об'явлення Богородиці мало місце... під час татарської облоги Києво-Печерського монастиря й саме його мали бачити святий Андрій Юродивий та Спіфаній<sup>25</sup>. Ця винятково яскрава літературна легенда засвідчує перенесення на київський ґрунт знаного константинопольського епізоду X ст. й пропонує остаточну українізацію влахернського видіння. Своєрідна операція київських книжників першої третини XVII ст. продовжила цілу низку запозичень і адаптацій, засвідчених, починаючи від перенесення на київський ґрунт візантійського посвячення столиці



Богородиці, про що збереглася пряма вказівка у митрополита Іларіона<sup>26</sup>. Ця тенденція отримала продовження у започаткованому не пізніше 1070-х років своєрідному печерському богородичному культі, винятково широко викладеному на сторінках Києво-Печерського патерика. Найяскравішим її виявом стала розроблена навколо привезеної з Константинополя до Успенської соборної церкви на Подолі ікони Богородиці Заступниці (грецьк.: Пирогоща) ідея опіки Богородиці, що знайшла унікальне в духовному житті православного світу вираження через ідею Покрову Богородиці та її своєрідну реалізацію в іконографії ушлявлення Заступниці. Вивчення українського шанування Покрову Богородиці в його історичному розвитку<sup>27</sup> переконливо показує цілеспрямовану діяльність київського духовного середовища над опрацюванням тієї національної, говорячи поняттями новішого часу, апології, важливим етапом розроблення якої бачиться і той історичний контекст, у якому склалася оригінальна програма віднайденого у Варшаві «Богоявлення». Воно, укладене, як сповнений глибоких історичних алюзій та сакральних символів своєрідний гімн на честь «України козацької», є з назагал скромним акцентуванням особи її актуального зверхника, причисленого, разом з його християнськими історичними попередниками, до «дітей» апостола Андрія. Так широко закроена ідея, звичайно, не могла визріти винятково в мистецькому середовищі, а цілком очевидно відображає якнайширші пласти духовного життя не лише найближчого оточення гетьмана, але й тогочасної України загалом. Цей комплекс питань не лише виходить поза власне мистецьку проблематику. Він належить до тих явищ національної культурної традиції, які за знаних умов історичного буття України останніх століть та відповідно специфічного його осмислення не просто мало привертати увагу дослідників, а й фактично залишаються не дослідженими. Тому належне осмислення усього комплексу явищ, які постають з нововідкритого київського аркуша, доводиться відкласти на майбутнє, обмежившись поки певною мірою попередніми міркуваннями.

Реалії гравюри дозволяють запропонувати достатньо вузькі часові межі її створення. Завершена 1693 р. Микільська церква вказує, що аркуш міг постати не раніше цього року. Верхню часову межу окреслює присутність московських царів, яка втратила актуальність зі смертю Івана Олексійовича 29 січня 1696 р.

Що ж до автора гравюри, то ця проблема здатна вирішитися насамперед через зіставлення зі званою спадщиною майстрів київської школи металографюри. При актуальному стані її опрацювання всебічно обґрунтовану атрибуцію запропонувати не вдається – необхідні дальші дослідження. Можна, однак, впевнено твердити, що нововіднайдений аркуш менше безпосередньо пов'язаний зі старшою за походженням європейською традицією засновників школи О. та Л. Тарасевичів, як і їх найближчого послідовника І. Щирського. Замість цього виразно виступають очевидні зв'язки у колі творчості малярів-іконописців, здатні вказувати на тіснішу взаємозалежність в місцевому середовищі. Ці особливості промовляють за кимось із молодших майстрів київської школи, глибше закоріненим у творчій практиці місцевого осередку.





<sup>1</sup> Про перші українські ілюстрації в цій техніці див.: Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. – Ленинград, 1979. – С. 301–307.

<sup>2</sup> Новіші міркування щодо її місця в історії українського мистецтва див.: Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 913–916.

<sup>3</sup> Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej (Biblioteka Tradycji Literackich. – Nr 21). – Kraków, 2003. – П. 51.

<sup>4</sup> Новіший короткий огляд відповідних пам'яток див.: Делюга В. Іконографія Івана Мазепи в творчості києво-печерських граверів на зламі XVII–XVIII ст. (на матеріалах польських збірок) // Могилянські читання. Матеріали щорічної наукової конференції 2000 (Могилянські читання 1999 року: Гетьман Іван Мазепа і Києво-Печерська лавра). – Київ, 2000. – С. 65–75.

<sup>5</sup> Зрештою, не буде зайвим нагадати про відсутність прямих свідчень щодо діяльності Богоявленського братства наприкінці століття. Найпізніші сліди його функціонування зберіг заповіт знаного сподвижника митрополита Петра Могили Афанасія Кальнофойського, укладений не далі початку 1646 р.: Aleksandrovyc V. The Will and Testament of Afanasij Kal'nofojs'kyj // Harvard Ukrainian Studies. – 1991. Vol. XV, N. 3/4. – P. 423, 434.

<sup>6</sup> Цей аспект творчості київських книжників розглянула Наталія Яковенко (Символ «Богохранимого града» у київській пропаганді 1620–1640-х років // Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія ідей. – Київ, 1996. – Т. 4. – С. 52–75), хоча сама тема виразно звучить уже в митрополита Іларіона та літописі, авторка стверджувала: «найімовірніше, що така словесна формула зародилася не раніше XVI ст.» (там само. – С. 53).

<sup>7</sup> Варшавський примірник репродуковано: Deluga W. Grafika... – П. 43.

<sup>8</sup> Про іконографію Богоявлення з наголошенням її українського доробку див.: Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001. – S. 269–294.

<sup>9</sup> Їх трактування видається досить своєрідним. З одного боку, царів віднесено до київських (!) дітей апостола Андрія, з іншого, всупереч їх реальному становищу, – нічим не виокремлено з-поміж решти й однозначно потрактовано на рівні з І. Мазепою (про нього див. далі). Не можна не наголосити, що такий підхід для знаної досі іконографії є винятковим. Правдоподібно, за цим можуть критися якісь цілком конкретні обставини, встановлення яких вимагає докладних студій над епохою, або ж може стати відкриттям щасливого збігу обставин.

<sup>10</sup> Для порівняння див. знаний портрет гетьмана роботи німецького гравера Мартіна Бернігерота (1706): Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. – Київ, 2005. – № 412.

<sup>11</sup> Новіші дослідження дають підстави вбачати в цьому один з прикметних моментів київської іконографії, досить часто наявний, зокрема, в іконах Покрову Богородиці. Як виявилось, ця норма іконографії виводиться від ілюстрацій Акафісту, де образотворча версія ікосу «Стіна еси вірним» подавала лише чоловіків. Докладніше ця норма розглянута: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. – Львів, 2008. – С. 373–379.



<sup>12</sup> В Україні ця іконографія znana насамперед за константинопольською іконою Богородиці Вишгородської, сприйнятої здебільшого з пізнішим російським найменуванням Владимирської. Серед пам'яток, збережених в Україні, найстаршою є ікона першої половини XVI ст. з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (Львівська галерея мистецтв – Музей-заповідник «Олеський замок») – місцевий список високопрофесійного оригіналу константинопольської школи другої половини XIV ст. Про неї див.: 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. 27–35. Тут же обгрунтовано її окреслення як Богородиці страстної (там само. – С. 28). У літературі цей варіант зображення здебільшого називають Елеусою, хоча ще 1975 р. доведено, що сам термін є епітетом Богородиці як милосердної, милуючої й у Візантії він не ніс ніякого іконографічного забарвлення: Tatič–Djurič M. Eleousa. A la recherche du type iconographique // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. – 1976. – Bd. 25. – S. 259–267

<sup>13</sup> Найстарша znana ікона з мотивом «вкладеної руки» походить з XII ст. (Закинтос, Музей): Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1885 – January 6th 1986, Athens 1985. – No 76. Проте у Візантії ця іконографія не набула поширення й znana в поодиноких неусталених зразках. Прикладами можуть бути створена близько 1350 р. намісна ікона монастирської церкви в Дечанах (Радоїчић) С. Иконе Србије и Македоније. – Београд, 1962. – Сл. 33) та дещо пізніша «Богородиця» з Верії у збірці Візантійського музею в Афінах (Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – No 17).

<sup>14</sup> Biskupski R. O dwu wariantach przedstawienia Matki Boskiej Eleusy w sztuce ukraińskiej XVII–XIX wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 272–287.

<sup>15</sup> Доказом обізнаності з ним у львівському середовищі є декілька гравюр місцевих майстрів кінця століття: Александрович В. Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих ірмологіонів // КАЛОΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2002. – Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – С. 85, приміт. 16.

<sup>16</sup> Про неї див.: Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1994. – Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 125–127 (з давнішою літературою). Авторка ствердила: «Цей тип на той час був відомий і Східній Україні, і в Галичині» (там само. – С. 126). Проте, як видно з її викладу, доказом побутування у київському середовищі є винятково сама Братська ікона та її молодші репліки.

<sup>17</sup> Найкращий її приклад дають два клейма храмової ікони другої половини XIV ст. з церкви в Коломні (Москва, Державна Третьяковська галерея): Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 58. Коломненська ікона повторює київський зразок чи навіть є оригінальною пам'яткою київської школи малярства, проте проблема її походження потребує докладнішого вивчення.

<sup>18</sup> Український портрет. Вказ. праця. – № 15.

<sup>19</sup> Там само. – № 413.



<sup>20</sup> Уперше цю проблему коротко наголошено: Александрович В. Малярське середовище Луцька та навколишніх монастирів біля перелому XVII–XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 15.

<sup>21</sup> Александрович В. «Моління» – нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2007. – Ч. 1. – С. 55–68.

<sup>22</sup> Відтворення збереженої частини ансамблю див.: Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – Київ, 1991. – С. 278, 280–281, 283, 292–295, 298. У цій публікації, вслід за Борисом Возницьким (Творчість українського художника Йова Кондзелевича // Львівська картинна галерея: виставки, знахідки, дослідження. – Львів, 1967. – С. 44–45) ікони безпідставно віднесено до доробку знаного волинського маляра кінця XVII – першої половини XVIII ст. Йова Кондзелевича (бл. 1667 – між 1740–1748). Аргументи на користь київського родоvodu «білостоцького» майстра та короткий огляд його ідентифікованої спадщини див.: Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Наук. зб. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 24.

<sup>23</sup> Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 74.

<sup>24</sup> Молдован А. М. «Слово о законе и благодати» Иллариона. – Киев, 1984.

<sup>25</sup> Возняк М. Історія української літератури: У двох книгах. – Львів, 1994. – Кн. 1. – С. 124.

<sup>26</sup> Молдован А. М. Вказ. праця. – С. 97.

<sup>27</sup> Див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2008.