

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ (Львів)

ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ ДОБИ ВЕЛИКОГО КНЯЗІВСТВА ЛИТОВСЬКОГО

Від XIV ст. значна частина українських земель, в тім також волинські, тривалий час — до 1569 р. — перебували у складі Великого князівства Литовського. Долі України та Литви надалі немало розійшлися, вони втратили (у різний час та за різних обставин) не тільки державність, а й нею визначене сприйняття історичної спадкоємності. Тому для обох довготривалий спільний контекст є малоусвідомленою історичною минувшиною, а відповідні елементи досвіду не стали ще надбанням обох культур¹. Мистецька спадщина Волині литовської доби — від XIV до середини XVI ст. може допомогти відновленню такого сприйняття.

Волинь відійшла до Великого князівства Литовського згідно зі спадковим правом через князя Любарта Гедиміновича (†1383)². Новіші дослідження переконують, що навіть на приєднаних до Польщі землях галицької спадщини у другій половині XIV ст. зберігався традиційний, зорієнтований на Візантію контекст мистецької культури, особливо ж релігійної, взорованої насамперед на елітарні столичні зразки³. Із втратою княжих еліт, її гарантом покликана була стати насамперед Галицька

¹ Показово, зокрема, що про це явище марно шукати згадки у новішому огляді українських ікон відповідного часу. Втім, це далеко не поодинокий з істотних моментів національної мистецької спадщини, які не потрапили на його сторінки: В. Пуцко. Іконопис // *Історія українського мистецтва: у п'яти томах, т. 2: Мистецтво середніх віків*. Київ 2010, с. 928–934; див.: В. Александрович. Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання «Історії українського мистецтва» // *Церковний календар 2012 / Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії*. [Сянок 2011], с. 138–162; його ж. Ікони княжої доби на сторінках нового видання «Історії українського мистецтва» // *Княжа доба: Історія і культура*, вип. 5. Львів 2011, с. 231–246.

² Найновіший принагідний виклад відповідних відомостей: Л. Войтович. Князь Юрій-Болеслав Тройденевич: ескіз портрета // *Княжа доба: Історія і культура*, вип. 5, с. 211–214.

³ В. Александрович. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // *Україна кризь віки: Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля*. Київ 2010, с. 1029–1049.

митрополія⁴. На Волині, тогочасна малярська спадщина якої нині невідома, про це мистецтво сповіщають різні перекази й різномірні відомості другої половини XIV ст.⁵

Одним із промовистих свідчень продовження візантійських контактів мистецької культури Волині литовської доби є виконана в XVI ст. ікона Богородиці Страсної з церкви ап. Луки в Доросині поблизу Луцька (ЛГМ, музей-заповідник «Одеський замок»)⁶. Вона виявилася скромною реплікою константинопольського аристократичного взірця третьої чверті XIV ст. з найближчими аналогами у намальованій близько 1350 р. намісній іконі Богородиці соборної церкви Дечанського монастиря в Сербії (Косово)⁷ та в константинопольському «Архангелі Гавриїлі» молитовного ряду третьої чверті XIV ст. (Афон, монастир Ватопед)⁸. Обидві паралелі стверджують продовження тієї лінії зв'язків, яку відкрито із впровадженням до наукового обігу найстаршої із розшуканих досі волинських ікон — «Богородиці Одигітрії» кінця XIII ст. з Успенської церкви в Дорогобужі (РОКМ)⁹. Зазначену орієнтацію підтвердило віднайдення константинопольської Холмської чудотворної ікони Богородиці (ВКМ)¹⁰. Відтворений у скромній доросинській репліці, втрачений константинопольський оригінал третьої чверті XIV ст. засвідчує присутність відповідних замовників у тогочасній

⁴ І. Скочиляс. *Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII ст.: Організаційна структура та правовий статус*. Львів 2010, с. 195–210.

⁵ В. Александрович. «Музейне відкриття» іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник*: Науковий збірник, вип. 3. Луцьк 2011, с. 9–17.

⁶ В. Александрович. Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // *Волинська ікона: Дослідження та реставрація*, вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. Луцьк 2003, с. 27–35. Пор.: його ж. *Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis*, т. 51 (2008): LDK sakralinė dailė: atadangos ir naujieji kontekstai, с. 26; його ж. «Музейне відкриття», с. 9.

⁷ С. Радоїчич. *Иконе Србије и Македонје*. Београд 1962, с. 33.

⁸ Carr A. Weyl. *Images: Expressions of Faith and Power // Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* / ред. Helen C. Evans. New Haven — London 2004, No 2.23.

⁹ Докладніше про неї див.: В. Александрович. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // В. Александрович. *Українське малярство XIII–XV ст.* [=Студії з історії українського мистецтва, т. 1]. Львів, 1995, с. 7–76. Репродукція численних фрагментів, здебільшого некоректних у відтворенні колористичних особливостей оригіналу, див.: *Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа* / тексти до альбому З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. Львів 2007, с. 7–24.

¹⁰ Докладніше про неї у контексті історично-мистецької проблематики див.: В. Александрович. *Холмська ікона Богородиці* [=Історичні та культурологічні студії, т. 1]. Львів 2001.

Волині, здатних сприйняти й оцінити це аристократичне мистецтво й поширювати його на місцевому ґрунті.

Під зазначеним оглядом протограф доросинської ікони не одинокий. Те ж коло взірців, хоча й із доробку цілком іншої течії візантійського малярства, стоїть і за виконаним, очевидно, за князя Любарта ансамблем фресок луцького собору святого Йоана Богослова. Вцілили скромні фрагменти (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник)¹¹, проте аналіз одинокої ідентифікованої сюжетної сцени — голови Христа з композиції «Зішестя до аду»¹² — переконує в присутності у соборі одного з актуальних відгалужень візантійського релігійного малярства, пов'язаного з ісихазмом¹³. За арсеналом формальних засобів воно істотно відмінне від єдиного знаного донедавна за українськими пам'ятками зразка, що його репрезентують: дві версії ікони кінного святого Георгія — з церков Собору святих Йоакима і Анни в Станілі (НМЛ) та Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику (Львів, збірка «Студіон») — та ікона святої великомучениці Параскеви з каплиці в Кульчицях (ЛГМ)¹⁴. Унікальною прикметою названих ікон, поряд із застосованою графічною стилізацією, є своєрідне трактування світла на ликах, переданого штрихами білил¹⁵. У луцькій фресці воно відтворене в інший, теж характерний для тієї епохи спосіб — яскравими плямами під очима, зіставленими у виразному

¹¹ В. Буднікова. Каталог фресок церкви Йоанна Богослова із фондів Державного історико-архітектурного заповідника в м. Луцьку // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації*: Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. Луцьк 1999, с. 105–107.

¹² Фрагмент опубліковано в: М. В. Малевская. Церковь Иоанна Богослова в Луцке — вновь открытый памятник архитектуры XII века // *Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции*. Санкт-Петербург 1997, с. 31. Сюжет цього фрагменту ідентифіковано в: В. Александрович. *Мистецтво Галицько-Волинської держави*. Львів 1999, с. 17. Докладніше про значення цієї знахідки для відтворення одного з важливих аспектів еволюції українського мистецтва, визначеного поширенням теми Страстей, див.: В. Александрович. «Музейне відкриття», с. 9, 11; його ж. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування // *Апологет: Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП, № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»*, Львів, 24–25 листопада 2011 р. Львів 2011, с. 61.

¹³ В. Александрович. «Музейне відкриття», с. 10, 12.

¹⁴ Як окреме явище релігійної мистецької культури українських земель відзначені в: В. Александрович. *Західноукраїнські ікони*, с. 1040–1042 (з давнішою літературою).

¹⁵ У візантійському малярстві цей спосіб опрацювання світла поширився уже в першій половині XIV ст.; див. константинопольські ікони архангела Михаїла та святого Георгія (Афіни, Візантійський музей): М. Acheimastou-Potamianou. *Icons of the Byzantine Museum of Athens*. Athens 1998, No 8, 11.

контрасті із затемненням сусідніх частин лику. Єдиною доступною досі аналогією з епохи ісихазму¹⁶ в Україні є монументальне «Преображення» з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (НМЛ)¹⁷ з недалекого Спаського монастиря, за часом виконання, безперечно, близьке до луцьких фресок¹⁸.

Тривалий наступний період історії мистецької культури Волині пам'ятками не засвідчений. Оригінальні ікони в регіоні знову віднаходяться уже на цілком іншому етапі еволюції релігійної мистецької культури щойно під кінець XV ст. Показовим є їх походження з різних теренів, внаслідок чого вони здатні репрезентувати місцеві відмінності та орієнтири достатньо розбудованої уже на той час регіональної творчої практики¹⁹.

Можливо, найстаршою з них є наділене підкреслено видовженими пропорціями постатей мініатюрне «Розп'яття»²⁰ з церкви архангела Михаїла в Черську на Берестейщині (нині Білорусь) (НМЛ)²¹. Відзначена сти-

¹⁶ Пізніше на іншому напрямі його відображення пропонує взорована на тогочасних зразках група ікон кінця XV ст. із характерними затемненими ликами; див.: W. Aleksandrowycz. Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego: środowisko przemyskie do początku XVI wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna: Dzieła — twórcy — ośrodki — techniki: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*. Łańcut 2003, s. 61. Очевидним їх випередженням є не так давно впроваджений до наукового обігу шедевр перемишльського малярства — намісна ікона тронного Спаса з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі: О. Горда-Цибко. Ікона «Спас на престолі» з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі зі збірки Музею Ставропігійського інституту в колекції Національного музею у Львові ім. А. Шептицького // *Szczelina światła: Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego* [=Biblioteka Tradycji, nr 86]. Kraków 2009, s. 125–132.

¹⁷ Аналогію вказано: В. Александрович. «Музейне відкриття», с. 12.

¹⁸ Ікона залишається не вивченою. Найдокладніше про неї, насамперед у контексті датування, без докладнішого розгляду стилістики див.: П. И. Петрушак, В. И. Свенцицкая. Ікона «Сретение со сценами из жизни Марии» конца XIV – начала XV в. из с. Станьля // *Памятники культуры: Новые открытия*. 1990. Москва 1992, с. 213–223.

¹⁹ Давніший огляд волинських ікон з-перед кінця XVI ст. див.: В. Луць. Волинські ікони XIII–XVI століть // *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, вип. 5: *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне 2000, с. 65–86; його ж. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // *Przegląd wschodni*, t. 7, zesz. 3(27). Warszawa 2001, с. 749–770. Найновішу, хоча й не вичерпну публікацію відповідних пам'яток, див.: *50 святинь Великої Волині*. Рівне 2011, с. 26, 30–72.

²⁰ Про тогочасну українську іконографію Розп'яття див.: В. Александрович. *Українська пізньосередньовічна іконографія*, с. 57–70.

²¹ Про неї у контексті досі не сприйнятого в Україні берестейського регіону української мистецької культури див.: В. Александрович. Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутим регіоном розвитку української мистецької культури) // *Пам'ятки України: історія та культура* (2002/3–4) 155–156. Пор.: М. Гелитович. Найдавніші українські ікони Страстей Господніх // *Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини: Матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва*

лістична особливість належить до прикметних тенденцій епохи, знаних з ширшого кола зразків. У тогочасній українській іконографії Розп'яття її пропонує також ікона перемишльської школи з церкви Покрову Богородиці в Рихвалді (Історичний музей у Сяноку)²² чи центральна сцена найстарших українських «Страстей» з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (НМЛ)²³. Своєрідність черської ікони визначила позиція унікального зразка раннього малярства вкрай небагатого давніми пам'ятками регіону й так само винятково рідкісного раннього прикладу станкового мініатюрного малярства.

До найраніших зразків нового етапу релігійної мистецької культури Волині належить також об'єкт зовсім іншого регіону й традиції — одинока віднайдена досі на її теренах середньовічна ікона Покрову Богородиці з Троїцької церкви в Річиці на Рівненщині (РОКМ)²⁴. Вона репрезентує засновану на текстах міней²⁵ нову київську редакцію укладу другої половини XV ст., у якій влахернське видіння Богородиці Заступниці святому Андрієві Юродивому, відповідно до актуальних тенденцій епохи, подано як уславлення Заступниці перед Христом за рід людський, що молиться разом з ангелами, апостолами, мучениками, святителями та пророками (перелік за текстом Міней на свято Покрову — за винятком ангелів, відтворені як окремі «лики»). Не випадково самого св. Андрія тут навіть віднесено на задній план і вміщено серед більшого числа персонажів (без конкретного окреслення), звернутих до Богородиці²⁶. Цей розроблений за умов другої

«Студіон», Львів, 4–5 травня 2006 року / упоряд. О. Войтюк, о. Севастіян Дмитрух. Львів 2006, с. 21 (на думку авторки, «ймовірно, була на престольною», однак, судячи з пізнішої іконографії та церковної традиції, на престолі не було ікони Розп'яття, а стояв чи лежав хрест); її ж. Доля ікони «Розп'яття з пристоячими» з Черська // *Волинська ікона: Дослідження та реставрація*: Науковий збірник, вип. 18: *Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. Луцьк 2011, с. 48–50; В. Александрович. *Українська пізньосередньовічна іконографія*, с. 64.

²² Найдокладніше про неї див.: R. Biskupski. *Ukrzyżowanie z Owczar: Ikona z 2 połowy XV wieku*. Sanok 2000.

²³ Репродукцію див.: Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. *Український середньовічний живопис*. Київ 1976, табл. XLI; Л. Міляєва, за участю М. Гелитович. *Українська ікона XI–XVIII століть*. Київ 2007, іл. 86. Про неї див.: А. Groniek. *Ikony Męki Pańskiej: O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza* [=Biblioteka tradycji, nr 58]. Kraków 2007, с. 180–182.

²⁴ Найдокладніше про неї див.: В. Александрович. *Покров Богородиці: Українська середньовічна іконографія* [=Студії з історії українського мистецтва, т. 4]. Львів 2010, с. 297–344.

²⁵ Там само, с. 281.

²⁶ Про цей варіант його трактування в українській іконографії див.: В. Александрович. *Покров Богородиці*, с. 326–329. Про літературну основу такої схеми див. там само, с. 329–330; його ж. *Źródła literackie oraz tradycja ikonograficzna w przedstawieniach*

половини XV ст. новий для української традиції варіант іконографії визначив головний напрям її розвитку не лише за часів пізнього Середньовіччя, а й надалі — уже в умовах Нової доби української історії від епохи великого перелому XVI–XVII ст.²⁷

До зламу століть належить ще одна пам'ятка з річицької церкви — монументальна грецька намісна ікона Спаса з апостолами (РОКМ)²⁸. Вона позначена винятково високою графічною і колористичною культурою й відтворює зразок, знаний за візантійською намісною іконою другої половини XIV ст. (Венеція, грецька церква святого Георгія)²⁹. Для Волині це безперечний імпорт. Проте навіть в одинокому прикладі він здатний вказати на продовження тієї лінії послідовного зв'язку з аристократичною візантійською традицією, який — на прикладі спадщини перемишльського кола — відзначено від середини XIII ст.³⁰, а на волинському матеріалі — від дорогобузької «Одигітрії» (дещо більший, хоча назагал скромний обсяг відповідних матеріалів у регіоні пропонує щойно спадщина другої половини XIV ст.)³¹.

Проте значення річицького «Спаса» для мистецької культури Волині не обмежується лише цим зовнішнім аспектом, оскільки до аналогічних взірців послідовно відкликається не так давно відкрита, дещо молодша від нього, зруйнована ікона Богородиці Одигітрії (Тростянець, церква Різдва Богородиці)³², оригінальні рештки малярства якої вказують на відтво-

Pokrowu Bogurodzicy // *Dajles historijos studijos*, т. 4: *Socialinių tapatumų reprezentacija: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*. Vilnius 2010, с. 375.

²⁷ В. Александрович. *Покров Богородиці*, с. 395.

²⁸ Найдокладніше про неї див.: В. Пуцко. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // *Cyrrillomethodianum*, т. 13–14. Thessalonique 1989–1990, с. 111–128.

²⁹ Репродукцію див.: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* / ред. Helen C. Evans. New Haven — London 2004, с. 504.

³⁰ В. Александрович. Західноукраїнські ікони «мініатюрного стилю» — невідомий аспект мистецької культури XIII століття // *Княжа доба: історія і культура*, вип. 5. Львів 2011, с. 163–188.

³¹ В. Александрович. «Музейне відкриття».

³² Про неї див.: Л. Обухович. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. «Одигітрія» с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XI міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. Луцьк 2004, с. 81; Л. Обухович, В. Распопіна. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. «Одигітрія» с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*, вип. 12: *Матеріали XII міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. Луцьк 2005, с. 84–86; Л. Обухович. Особливості ікони «Богородиця Одигітрія» XV ст. с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області: результати попереднього стратиграфічного аналізу // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*, вип. 14: *Матеріали XIV міжнародної*

рення у ній близького зразка високої культури. Дальші ремінісценції цієї традиції пропонує також найстарша з волинських ікон Спаса у славі (див. далі). Тому є підстави закладати ширше відображення відповідної традиції у мистецькій практиці регіону, хоча й засвідчене дуже обмеженим колом автентичних зразків.

Початок XVI ст. у спадщині пізньосередньовічного малярства Волині відзначений відкритою щойно в останньому десятилітті групою пам'яток, які належать до найвизначніших позицій доробку українського середньовічного малярства. Їх відкриття розпочалося від впровадження до наукового обігу Межиріцької чудотворної ікони Богородиці (Межиріч, Троїцька монастирська церква).³³ Подальші дослідження дали підстави вбачати в ній вклад до монастиря його засновника — великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького (†1530). Оскільки монастир, очевидно, збудовано як обітницю за перемогу над московськими військами під Оршею (1514)³⁴, ікона співвідноситься з його початками. Таке датування підтверджує стилістика як малювання, так і готичних орнаментальних мотивів оздоблення тла й полів з виразними аналогами серед краківської спадщини відповідного часу³⁵. Ікона є самотнім для України наслідуванням досить рідкісного візантійського зразка, знаного починаючи від перемальованої в XIII ст. фрески на переддвірній огорожі соборної церкви Протату на Афоні³⁶. Окремі елементи стилю (найяскравіше —

наукової конференції, Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк 2007, с. 99–102; її ж. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області: Питання авторства і датування // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*, вип. 18: *Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. Луцьк 2011, с. 51–54. Усі ці публікації безпідставно — всупереч яскраво вираженій стилістиці — відносять ікону до XV ст. (остання, правда, уже тільки до його кінця), що категорично заперечує трактування світла на лику, яке виразно наслідує традицію річицького «Спаса» та відповідного кола пам'яток, знану й за волинською спадщиною першої половини XVI ст. (див. вище, докладніше див. далі).

³³ В. Луц. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // *Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu: Historia, kultura, sztuka. Konferencja naukowa*. Zamość 2000, с. 117–119; В. Александрович. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник*, вип. 9: *Матеріали IX міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. Луцьк 2002, с. 22; В. Д. Луц. Мистецька спадщина // П. А. Ричков, В. Д. Луц. *Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких*. Київ 2002, с. 109–111; W. Aleksandrowycz. Ikony Matki Boskiej, с. 24–25.

³⁴ В. Луц. Мистецька спадщина, с. 109.

³⁵ В. Александрович. «Готичний епізод», с. 22.

³⁶ Э. С. Смирнова. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // *Иконостас: Происхождение, развитие, символика* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва 2000, ил. 10.

спосіб відтворення асисту на плащі Емануїла) вказують на походження автора з-поза класичного візантійського кола, що може пояснити не тільки певні особливості самої ікони, а й групи аналогічних зразків, яку вона започатковує.

Наступною пам'яткою цього кола стала розкрита в 2004 р. намісна ікона Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці)³⁷. Стилистично вона дещо відмінна від межиріцької, проте їх виразно об'єднує готизуюча орнаментика тла. Іконографічно камінь-каширська «Богородиця» повторює давній протограф, знаний уже серед найстарших новгородських ікон (оригінал втрачено)³⁸. Цей висновок, відкликаючись до новгородських копій відповідного зразка кінця XV–XVI ст., категорично заперечив Василь Пуцко: «Серед наявних матеріалів немає нічого іконографічно подібного до образу Богородиці в Камені-Каширському. Тому твердження про вірогідний давньоруський родовід є цілковитою й зовсім безпідставною вигадкою. [...] Нарешті варто відмовитися від звички все нез'ясоване і незрозуміле трактувати в якості спадщини княжих часів, без огляду на те, які справжні витоки явищ, що призвели до виконання наявних творів»³⁹. Проте докладніше опрацювання іконографії переконує у справді давньому її родоводі, відповідному княжій добі української історії. Для старокиївської спадщини його підтверджують енколпіони⁴⁰. На давність незмінних візантійських джерел вказує хоча б мозаїка першої чверті XI ст. монастиря святого Луки в Фокіді (Греція)⁴¹. Не вдаючись до докладнішого розгляду іконографічних паралелей (вони заслуговують окремого дослідження), маємо підста-

³⁷ Про неї див.: А. Чабан, П. Петрушак. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк 2003, с. 36–38; В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XI міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. Луцьк 2004, с. 60–68; В. Пуцко. Камінь-Каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XIV міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк 2007, с. 17–23; W. Aleksandrowycz. Ikony Matki Boskiej, с. 24–25.

³⁸ В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI століття, с. 62.

³⁹ В. Пуцко. Камінь-Каширська ікона Богородиці, с. 22.

⁴⁰ Г. Ф. Корзухина, А. А. Пескова. Древнерусские энколпионы: Кресты-реликварии XI–XIII вв. [=Труды Института истории материальной культуры РАН, т. 7]. Санкт-Петербург 2003, с. 60–82, табл. 18–34, № II.1.1/1–236; с. 101–170, табл. 50–59, № III.1.1/1–57. Мало не за одним винятком (там само, табл. 16) вони послідовно пропонують саме профільне зображення Христа.

⁴¹ N. Chatzidakis. *Hosios Loukas*. Athens 1997, с. 43, мал. 32.

ви для висновку про відтворення в іконі заснованого на візантійській традиції оригіналу класичної княжої доби київського середовища, як мали б доводити енколпіони та молодші малярські репліки зразка⁴². З огляду на своєрідні колористичні особливості, які в українській традиції, наскільки це видно за новішим доробком, здебільшого кінця XVII–XVIII ст., виступають сталою прикметою винятково київської школи, висловлено здогад про можливу належність камінь-каширської «Богородиці» до київського середовища⁴³.

У 2007 р. до неї долучився того ж походження парний намісний «Спас»⁴⁴ — найстарший віднайдений досі в Україні образ у півпостаті⁴⁵ з унікальним для українського контексту «ликом», якому поки не вдалося віднайти аналогії, хоча певні іконографічні паралелі до самої ікони відзначено⁴⁶. Зовсім своєрідно потрактовано Євангеліє: аркуші не розкладено на розгорнутих палітурках, а зображено піднятими над ними догори, що не має аналога в іконографії.

Камінь-каширські «Спас» та «Богородиця» — найстарша віднайдена досі пара намісних ікон у півпостаті, яка істотно випереджує наступні такі зразки, масово поширені щойно від зламу XVI–XVII ст.⁴⁷ Вони ілюструють

⁴² Їх зіставлення див.: В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI століття, с. 62. Географія пам'яток з теренів України, Білорусі та Польщі так само здатна вказати на віддалений київський історичний прототип (там само).

⁴³ В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI століття, с. 62.

⁴⁴ В. Александрович. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Каміні-Каширському // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XIV міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк 2007, с. 8–17.

⁴⁵ У тогочасній мистецькій практиці українських земель в намісних рядах побутували цілофігурні ікони Спаса та нотовані від другої половини XV ст. — Спаса у славі. Про волинські аспекти відповідної іконографії див.: В. Александрович. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник*, вип. 15: *Матеріали XV міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. Луцьк 2008, с. 18–31; його ж. Волинська іконографія Спаса у славі // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*, вип. 17: *Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. Луцьк 2010, с. 12–39; його ж. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник*, вип. 18: *Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. Луцьк 2011, с. 36–48.

⁴⁶ В. Александрович. Намісна ікона Спаса, с. 11.

⁴⁷ Для Волині наступний такий приклад пропонують різного походження намісні ікони Хрестовоздвиженської монастирської церкви в Дубному — можливо, середини століття «Богородиця» та кінця століття «Спас» (Харківський художній музей). Про них див.: В. Луць, З. Откович. Волинські ікони з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та

один із мало розпрацьованих в українській середньовічній практиці варіантів намісних ікон⁴⁸, якому судилося посісти панівні позиції тільки від XVII ст.

Камінь-каширську пару поєднують зі стилістично відмінною межиріцькою «Богородицею» близькі готизуючі орнаментальні мотиви тла. Спорідненість пояснюють родинні пов'язання Острозьких: сестра князя Костянтина Івановича Марія вийшла заміж за власника частини Каменя-Каширського, князя Андрія Олександровича Сангушка⁴⁹.

Цю групу поповнила не зафіксованого походження «Богородиця» з молитовного ряду (Вільнюс, Литовський музей мистецтв)⁵⁰. Сама постать перемальована у XVII ст. (запис належить до найкращих зразків тогочасного релігійного малярства), проте орнамента тла нав'язує до межиріцької та камінь-каширських ікон як об'єкт спільного з ними кола. Тому, очевидно, під перемалюванням приховується сучасний їм оригінал. Найвірогідніше, ікона походить з молитовного ряду вільнюського Успенського собору або Троїцької монастирської церкви, заснованої, подібно до межиріцької монастирської, як вотум за перемогу під Оршею і є ще одним правдоподібним слідом мистецьких ініціатив князя Костянтина Острозького⁵¹ — цього разу на терені столиці.

Перелічені зразки утворюють цілісну групу пам'яток самого початку століття із середовища княжих еліт Волині, засвідчуючи елітарний напрям мистецької культури. Стилістично вони вирізняються з-поміж інших ікон Волині першої половини XVI ст. Оскільки індивідуальні особливості наводять на думку про їх належність різним майстрам, доводиться визнати, що вони походять з якогось своєрідного середовища, заснованого, мабуть, на позаволинській традиції. Попри відзначений вірогідний київського родоводу колористичний акцент, з огляду на пізньоготичну за походженням орнаментацию тла та окремі елементи стилістики з-поза

Харківського художнього музею (ХХМ) // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. Луцьк 1995, с. 29, 32.

⁴⁸ В. Александрович. Ікона Богородиці, с. 65.

⁴⁹ Там само, с. 61.

⁵⁰ До наукового обігу впроваджена: *Lietuvos sakralinė dailė XI–XX a. pradžia. Lietuvos rukstantmečio programos ir Jubiliejinių 2000 metų parados krikščionibė lietuvos mene*: Katalogas, I tomas: *Tapyba Sculptūra Grafika XIV–XX a. pradžia*. Vilnius 2003, no III 1. Найдокладніше про неї див.: В. Александрович. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького // *Наукові записки: Історичні науки*, вип. 18 / Національний університет «Острозька Академія». Острог 2011, с. 113–124.

⁵¹ В. Александрович. Віленський слід, с. 113–124.

звичного репертуару східнохристиянської традиції (на зразок «реалістичного» трактування асисту гіматія Емануїла в межирічській іконі як «парчі»), не випадає відкидати й можливості позаукраїнського походження відповідної групи ікон.

З інтересами князя Константина І. Острозького посередньо співвідноситься й згадана як репліка константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст. доросинська ікона Богородиці. До кола знаменитого магната відсилають готичні, правда дещо відмінні, мотиви орнаментики. Саме малярство значно скромніше й засноване на очевидному спрощенні елітарної традиції, засвідчує не так продовження досвіду перелічених аристократичних взірців, як — у згаданому спрощенні — передовсім попередження уже наступного етапу еволюції релігійної мистецької культури Волині.

Не менш яскраво тенденцію показує й ікона Богородиці (приватна збірка), без доказів⁵² впроваджена до літератури як оригінал кінця XIII – початку XIV ст. чи навіть ще XIII ст.⁵³ Насправді вона не має нічого спільного з мистецькою традицією XIII–XIV ст. й за стилістичними ознаками належить щойно до XVI ст. Досить вказати на трактування світлого зеленкавого хітону Емануїла чи того ж кольору підкладку мафорію Богородиці. Не випадало б доводити відсутність останнього елемента, в Україні знаного від «Похвали Богородиці» другої половини XV ст. з церкви Жон Мироносиць у Болехові (НМЛ)⁵⁴, а на Волині — від згаданої «Богородиці» з камінь-каширської Іллінської церкви, в класичній середньовічній іконографії. Зіставлення двох вищезгаданих ікон собливо показове, оскільки вони обидві відтворюють близький в деталях, хоча й не тотожний зразок. Друга камінь-каширська ікона є очевидно спрощеним, значно скромнішим наслідуванням. Найкраще це видно на малярстві. Винятково багатому, віртуозному нюансуванню кольорів одягу Емануїла старшої ікони у ній відповідає розфарбування з очевидним обмеженням кольорової гами. «Зацікавлена» пропозиція невинуватого раннього датування заснована на цілковитому ігноруванні цих прикмет достатньо рядової позиції, що постала як скромніше відображення малодоступної для неї аристократичної культури. На молодше походження репліки вказує й уклад постаті Христа.

⁵² На безпідставність цього датування коротко вказано: В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI ст., с. 62; його ж. *Ikonu Matki Boskiej*, с. 22.

⁵³ О. Сидор. Вступ // *Давня українська ікона з приватних збірок*. Київ 2003, с. 13, 15–16; М. Гелитович. Ікони XIII–XVIII століть у збірці родин Гринівих // *Від Миколая до Йордану: Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть з приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих*. Київ 2007, с. 7; там само, с. 53, № 12.

⁵⁴ Репродукована: М. Гелитович. Богородиця з Дітями і похвалою // *Ікони колекції Національного музею у Львові*. Львів 2005, с. 16.

Рука, простягнута до лику Богородиці, не належить до класичної візантійської іконографії. Уклад постав внаслідок пристосування візантійської норми до «реалістичного» західного бачення із розвитком на візантійській основі від кінця XIII ст. самостійної італійської традиції. Тоді, зокрема, жест благословення перетворився на потягання немовляти до матері — саме його й відтворює ікона*.

За переліченими особливостями молодша камінь-каширська «Богородиця» вписується до кола пам'яток, які відображають ширшу еволюцію малярства Волині перед серединою XVI століття. На них вказують відзначені прикмети згаданої доросинської ікони та близької до неї іконографічно спорідненої «Богородиці» з церкви святого Миколая в Олевську (сьогодні місцезнаходження не відоме)⁵⁵. Ще виразніше ці тенденції виявляються в одному з найстарших волинських «Спасів у славі» — не зафіксованого походження вірогідному луцькому (ВКМ). Найновіше дослідження⁵⁶ показало в ньому репліку зразка, який, подібно до доросинської «Богородиці», відкликається до спадщини другої половини XIV ст. і здатний вказати на несподівано ранні, як на дотеперішні уявлення, початки української іконографії теми⁵⁷. Цей висновок базується насамперед на рідкісному зіставленні рожевого хітону й світлого зеленого плаща. Нове підтвердження родоводу цього «Спаса у славі» з другої половини XIV ст. пропонує новгородська ікона Спаса на престолі 1362 р. з новгородського Софійського собору (Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник)⁵⁸. Від-

* Іконографічний родовід реалізованої схеми буде докладніше проаналізовано в планованому окремому дослідженні про ікону.

⁵⁵ До наукового обігу впроваджена: В. Пуцко. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // *Краківські українознавчі зошити*, т. 3–4 (1994–1995) с. 421, табл. 13. Про її місце в еволюції релігійного малярства Волині першої половини XVI ст. коротко див.: В. Александрович. Ікона Богородиці початку XVI ст., с. 62.

⁵⁶ Найдокладніше про нього див.: В. Александрович. Волинська іконографія Спаса у славі // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*, вип. 17: Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. Луцьк 2010, с. 12–39; його ж. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*, вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. Луцьк 2011, с. 36–48.

⁵⁷ В. Александрович. Не зафіксованого походження ікона, с. 36–48.

У дотеперішній літературі її початки в'язали щойно з найстаршими іконами з-перед кінця XV ст.: М. Гелитович. *Українські ікони «Спас у славі»*. Львів 2005, с. 3, 4. На волинському матеріалі див.: В. Пуцко. Волинські ікони «Спас в силах» // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. Луцьк 2001, с. 15–19.

⁵⁸ *Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века*. Москва 2008, № 11.

значена подібність кольорів набуває особливого інтересу в контексті очевидних зв'язків новгородської та української іконографії Спаса на престолі⁵⁹. Попри очевидні ретроспективні елементи, луцький образ, як і його доросинська паралель, відображає відзначене вже спрощення професійної мови, наростання притаманного низовим пластам творчості лінійного начала, умовності колориту та формальних засобів.

Дальшими від цих тенденцій виявляються два інших «Спаси у славі» — не зафіксованого походження давніх збірок Житомирського краєзнавчого музею (Київ, Національний художній музей України)⁶⁰ та з церкви архангела Михаїла в Пілганах поблизу Луцька (ВКМ)⁶¹. Однозначно давніший житомирський відрізняється побудованим на зіставленні вохристих відтінків і кіноварі у контрасті з голубим овалом слави скупим колоритом та своєрідною графічною стилізацією, яка не має прямого аналога в малярській спадщині Волині. Водночас висвітлення на лику довгими штрихами білил — вони виводяться від згаданого малярства кола ісихастів другої половини XIV ст. — відсилають до певної тенденції місцевої школи, принесеної (див. вище) через візантійські оригінали на зразок згаданого річицького «Спаса з апостолами». До їх місцевого наслідування відсилає й відзначена тростянецька «Богородиця». «Спас» давньої житомирської збірки виразно співвідноситься з безперечного луцького походження згадану пілганівською іконою. Вона побудована на очевидному контрасті здрібненої постаті Спаса з монументальними розмірами самої дошки однієї з двох монументальних ікон намісного ряду. Цей третій, немало відмінний від попередніх варіант волинської іконографії «Спаса у славі» доводить чимале поширення теми в мистецькій культурі луцького регіону Волині першої половини – середини XVI ст. й досить відмінні шляхи творчих пошуків поодиноких майстрів.

На тлі перелічених ікон своєрідно виділяється монументальне храмове «Преображення» з церкви в Кураші (НМЛ)⁶² з небаченим на Волині яскравим колоритом, зіставленням на золотому тлі чистих відкритих барв, насамперед зеленого плаща й червоного хітону пророка Іллі. Цю виняткову для регіону кольорову гаму теж є підстави відносити до Києва. Посередньо

⁵⁹ В. Александрович. Волинська іконографія, с. 29.

⁶⁰ Найдокладніше про нього див.: В. Александрович. Волинська іконографія, с. 24–26.

⁶¹ Про нього див.: В. Александрович. Волинська іконографія, с. 21–24.

⁶² До наукового обігу впроваджене: Я. Павличко. Храмова ікона «Преображення» XVI ст. із церкви с. Кургани Рівненської обл. // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції*, Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. Луцьк 1996, с. 20–22.

таку можливість здатні підтвердити скупі задокументовані факти історії місцевости, власник якої в середині XVI ст., правдоподібно, став ігуменом Києво-Печерського монастиря⁶³. У малярській спадщині Волині заключного періоду її «литовської» історії «Преображення» — одинока сюжетна композиція й водночас яскраве підтвердження історичного київського тягіння регіону.

Найновішим поповненням фонду волинських ікон литовської доби виявився «Спас нерукотворний» з ротонди святого Василя Великого у Володимирі (Володимирський краєзнавчий музей)⁶⁴. До літератури його впроваджено з безпідставно раннім датуванням — на початок XVI ст. Сама тема Нерукотворного образу, унікальна в такому варіанті для східнохристиянського світу, набула поширення у мистецькій практиці українських земель з розбудовою ансамблю ікон на передвітарній огорожі та перетворенням її у високу багаторядну споруду — від другої половини XV ст.⁶⁵ Її побутування на Волині засвідчене найдавнішими збереженими в регіоні церковними інвентарями починаючи від 1548 р., коли «obraz nie ręka tworzony» згадано в описі кременецької замкової церкви архангела Михаїла⁶⁶. Володимирський образ ілюструє акурат сучасний цьому джерельному переказові етап еволюції. Стилістично він не зовсім однорідний, оскільки лик Спаса вигідно відрізняється у зіставленні зі схематичніше (особливо в ликах) трактованими ангелами, у постатях яких виразно переважає графічне начало⁶⁷. Своєрідна манера трактування лику має досить близьку аналогію

⁶³ В. Луць. Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей // *Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник: Матеріали V наукової конференції*, Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. Луцьк 1998, с. 36–45.

⁶⁴ Публікацію див.: Ікона Спас нерукотворний початок XVI ст. Володимир-Волинський історичний музей. Проект «Володимир-Волинський — забута столиця». Львів 2010; пор.: *150 святинь*, с. 35.

⁶⁵ Відповідний процес в українській мистецькій практиці залишається невивченим. Коротко про нього див.: В. С. Александрович. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: у п'яти томах*, т. 2: *Українська культура XIII – першої половини XVII століття*. Київ 2001, с. 429, 431.

⁶⁶ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, zesp. 7 (Archiwum Skarbu Koronnego), dz. 56, sygn. K7, k. 7. Опубліковано: В. Атаманенко. Інвентар Кременецького староства 1548 року // *Наукові записки: Історичні науки*, вип. 18 / Національний університет «Острозька Академія». Острого 2007, с. 12.

⁶⁷ Така стилізація від другої чверті XVI століття стала домінуючим методом творчости майстрів перемишльського кола та їх послідовників з регіональних осередків, як і митців Львова: В. С. Александрович. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво, с. 435. Найновіші відкриття зі спадщини малярства Волині середини – другої половини XVI століття, як і пізнішого часу, переконують, що відповідна тенденція набула певного

в монументальному «Спасі у славі» з Покровської церкви в Матчу поблизу Грубешова, нині на території Польщі (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник)⁶⁸. Обидві ікони можуть належати до одного середовища, і в такому разі, найправдоподібніше — володимирського. Врешті, саме тут на теренах Волині вперше документально зафіксований маляр — Тишко (1545)⁶⁹ (з наступного року також Мусій у Сокалі⁷⁰, відомості про інших майстрів Волині належать уже до останньої третини століття⁷¹), а джерела кінця століття засвідчують у Володимирі розбудоване професійне середовище⁷². Новіші знахідки дали зразки творчості місцевих майстрів кінця століття⁷³. «Нерукотворний образ» — поки єдине їх випередження й одинокий (можливо, разом з матчівським «Спасом») давніший приклад малярської культури місцевого середовища.

Найновішим володимирським відкриттям фактично завершується фонд малярства Волині литовської доби. Хоч кількість віднайдених досі ікон достатньо скромна й вони належать до короткого заключного етапу тривалішого історичного періоду, перелічені пам'ятки в сукупності творять цілісну і яскраву історичну картину. У литовському контексті

поширення щонайменше на території нинішньої Волинської області. Володимирський «Нерукотворний образ» здатний переконати, що така тенденція не була справою рук молодших «імігрантів» на зразок Лавріна Пухали, який в 1569 р. перебував на службі в брацлавського воеводи та литовського польного гетьмана князя Романа Сангушка, чи, краще знаного завдяки авторському підпису на храмовому «Благовіщенні» 1579 р. для церкви в Іваничах (Харківський художній музей), Федуска з Самбора. Про них у волинському контексті див.: В. Александрович. *Західноукраїнські малярі XVI століття: Шляхи розвитку професійного середовища* [=Студії з історії українського мистецтва, т. 3]. Львів 2000, с. 108–109. Втім, щодо цього їх випереджує львівський маляр Андрій, зафіксований на Волині у 1558 р.: В. Александрович. Львівські малярські родини XVI століття // *Жовтень* (1987/1), с. 97; його ж. *Західноукраїнські малярі*, с. 187. Очевидно, Андрій також мав попередника в особі Антона Дяка, слуги князя Олександра Чарторийського (там само, с. 98).

⁶⁸ П. Сиговскі. Про походження декількох ікон колишнього Церковно-археологічного музею у Холмі: Зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // *Пам'ятки України: історія та культура* (2011/1–2) 76–77.

⁶⁹ В. Александрович. *Західноукраїнські малярі*, с. 178.

⁷⁰ В. Александрович. Регіони розвитку української малярської традиції у XVI столітті // *Вісник Львівського університету: Серія історична*, вип. 33. Львів 1998, с. 42–49; його ж. *Західноукраїнські малярі*, с. 177.

⁷¹ В. Александрович. *Західноукраїнські малярі*, с. 179–182.

⁷² В. Александрович. Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI–XVII століть // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник*, вип. 16: *Матеріали XVI міжнародної наукової конференції*, Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. Луцьк 2009, с. 38–47.

⁷³ Там само, с. 38–44.

показовими видаються віленські зв'язки ікон, створених в культурному середовищі князя Константина І. Острозького. Іншою прикметною особливістю є традиційні для Волині історичні київські пов'язання, як і виразна закоріненість поодиноких об'єктів у давнішій місцевій спадщині та їх візантійські зв'язки. Природно, що це — відображення насамперед внутрішнього контексту еволюції національної культури. Проте водночас вони виявляються й об'єктами досі мало сприйнятої історичної традиції «України литовської» — одним з небагатьох, з-поза кола писемних джерел, реальних історичних свідчень литовського контексту тривалого періоду історії значної частини українських земель пізнього Середньовіччя.