

Володимир Александрович\*

## ПЕРЕКАЗ ХОЛМСЬКОЇ ТА КИЇВСЬКОЇ ІКОНОГРАФІЇ XIII СТОЛІТТЯ У ХРАМОВІЙ ІКОНІ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ ПОЧАТКУ XV СТОЛІТТЯ З ЦЕРКВИ В АНДРОНОВІ ПОБЛИЗУ КОБРИНА

До останнього часу українська іконографія Покрову Богородиці розглядалася винятково у контексті поодиноких, здебільшого збережених щойно від кінця XV ст. пам'яток й при її сприйнятті визначальною виявлялася система уявлень, утверджена від початку XX ст. у російській науковій свідомості винятково на російській, зрештою, – тоді ще досить поверхово засвоєній спадщині. Згідно з цими неминуче попередніми поглядами, іконографія, як і саме свято, не мала прецеденту у східнохристиянській релігійній культурі й вхідний імпульс, за цілком здогадними, хоча уже давно “загальноприйнятими” міркуваннями, повинна була дати творчість середовища предтечі російської національної традиції – суздальського князя Андрія Боголюбського (†1174)<sup>1</sup>. Однак не випадає годитись із пропозицією нібито так важливий для духовної культури історичної Київської митрополії аспект традиції склався оригінальним самостійним регіональним нововведенням поза контекстом спільного релігійного досвіду не лише митрополії, а й світу східного християнства. Так само незрозуміло яким чином гадана місцева ініціатива скромної у Київській митрополії єпископської кафедри могла набути такого широкого значення й, зокрема, – пустити настільки глибокі корені на київському ґрунті. Зрештою, сучасні російські дослідники аргументовано наголосили на відсутності будь-яких реальних слідів покровських ініціатив суздальського середовища й характеризують розмови про них продуктом винятково новітніх “навколонукових” “праздних рассуждений”<sup>2</sup>. Найновіші студії переконають: ідея Покрову Богородиці розвинулася органічним продовженням складеного ще від ранньохристиянських часів шанування Богородиці Заступниці, перенесеного на старокиївський ґрунт із прийняттям християнства, – за князя Ярослава Мудрого<sup>3</sup>.

Докладніше вивчення української середньовічної іконографії показало справді виняткову позицію Покрову у релігійній культурі східнохристиянського

\* Александрович Володимир Степанович – доктор історичних наук, професор, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

<sup>1</sup> В основі відповідної системи поглядів лежить одностайно сприйнятий із суто націонал-патріотичних міркувань, проте цілковито позбавлений наукової аргументації класичний приклад російської апології у вигляді історії, “якою вона повинна бути”: *Остроумов М. А.* Происхождение праздника Покрова / М. А. Остроумов // Приходское чтение. – 1911. – № 19. – С. 401-419.

<sup>2</sup> *Плюханова М. М.* Сюжеты и символы Московского царства. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 53.

<sup>3</sup> *Александрович В.* Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці / В. Александрович // *Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія ідей.* – Т.3. – Київ, 1994. – С. 47-67.

світу. Проте таке місце окреслив не статус абсолютної “новації” на тлі релігійності східного християнства – вона чогось подібного не передбачала. Самобутність Покрову виявилася через оригінальний розвиток давньої вихідної ідеї, яку власне візантійська традиція не тільки не реалізувала, а за поіконоборчої доби, радше, забула зовсім. Саме на цьому заснована безпрецедентність Покрову як явища духовної культури православ’я, тим більше, – заснованого на мало не всеохоплюючому богородичному шануванні. Він став єдиною – поза тематикою національних святих – “самостійною” за характером та складом темою у практиці одного з новіших національних відгалужень релігійної культури православного Сходу з побутуванням не лише в Україні. Через спільну старокиївську основу його прищеплено на виведених з її кореня молодших білоруському та російському відгалуженнях, хоча аналіз іконографічного доробку наголосив – поряд зі старокиївською основою – найдокладнішу розбудову традиції саме в Україні<sup>4</sup>. Це найкраще видно у зіставленні з найбільшою з-перед XVI ст. новгородською спадщиною. Місцева практика заснована на відтворенні одного завезеного київського взірця XIII ст.<sup>5</sup> В Україні ж перед другою половиною XV ст. функціонували глибоко закорінені у спільній східнохристиянській богородичній культурі щонайменше три самостійних за вихідною схемою, достатньо незалежних версії іконографії. Вони заступали одна одну з перекликанням поміж собою, іноді – обміном поодинокими мотивами відповідно до еволюції богородичного шанування, незмінно відображаючи загальні закономірності духовного життя православного світу у їх засвоєнні та подальшому розвитку на українському ґрунті<sup>6</sup>. З утвердженням відновленої (1458) Київської митрополії опрацьовано, навіть на інших літературних джерелах, принципово новий принцип іконографії з послідовним акцентом на ушлявленні Богородиці Заступниці, що й стало визначальним для усієї пізнішої традиції (на території Росії ця нова київська схема не поширилася – тут закономірно побутували давніші “свої” надбання).

За малочисельності українських середньовічних ікон та їх майже цілковитої відсутності для періоду розроблення й утвердження теми та ранніх етапів її побутування – з-перед кінця XV ст., неминуче постала конечність звернення до пізніших об’єктів із поодинокими прикметними елементами втрачених старших зразків. Завдяки особливості класичної ікони як актуалізованої репліки давнішого оригіналу, в доробку Покрову не тільки від кінця XV, а й значно новіших часів – XVII–XVIII століть віднайшлося немало переконливих аргументів і вартісних підказок для реконструкції окремих віддалених пластів традиції, доступних нині лише – чи насамперед – у молодших і, внаслідок відзначеного істотного переосмислення на ближчих етапах побутування, – незмінно часткових відтвореннях. Поряд із розгаданою давно втраченою

<sup>4</sup> *Його ж.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010.

<sup>5</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С.204-207. Про так звану владіміро-суздальську іконографію, яку окремі новіші російські автори схильні називати московською, див.: *Там само.* –С.208-221.

<sup>6</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці.



Покров Богородиці. Кін. XIII ст. НХМ України

вихідною для іконографії теми старокиївською “Богородицею Заступницею” (грецьк.: Пирогошою)<sup>7</sup>, найскравіший приклад пропонує ідентифікований загублений оригінал найстаршого західноукраїнського “Покрову” 40–50-х років XIII ст. із холмського середовища князя Данила Романовича. Його зберіг докладний переказ у копії перемишльського кола, мабуть, кінця XIII ст. (Київ, Національний художній музей України, надалі – НХМ України)<sup>8</sup> та відтворення у спадщині XVI–XVIII століть характерного мотиву двох ангелів з тканиною, укладеною своерідною аркою над Богородицею<sup>9</sup>. Єдиний у спадщині Покрову уклад із тронною Богородицею Орантою як вираженням фундаментальної для християнства ідеї Воплочення, присвяченою йому ж сценою зі святим Іоаном Златоустом та дияконом перед престолом, й святим Андрієм Юродивим з Спіфанієм і його слугою має віддавна знане, проте мало використане літературне першоджерело. Перелічені одині (поза групою святого Андрія Юродивого)

<sup>7</sup> Там само. – С.61-66. Пор.: Його ж. “Богородиця Пирогоша” – втрачена старокиївська реліквія / В. Александрович // Історія в школах України. – 2008. – № 11-12. – С. 49-53.

<sup>8</sup> Репродукції див., зокрема: Логвин Г., Міляса Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XV; Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 1.

<sup>9</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С.82-181.

складові холмської композиції відкликаються до окремих епізодів тексту Життя святого. Використано не лише загальновідомий епізод об'явлення Богородиці у Влахернах, яким сприйняття пам'ятки досі обмежувалося. Тут він, відповідно до свого місця у структурі літературного джерела, відіграє назагал скромнішу роль. Водночас проілюстровано також описане докладно за тим же “сценарієм” раніше об'явлення святому царя Давида у Вербну неділю в Софійському соборі й діалог із ним та додані коментарі. Власне виклад їхньої розмови подав окреслення Богородиці як вмістилища Бога й “Господомолитвенниці”<sup>10</sup> – основу виняткового для іконографії Покрову Воплочення у версії Оранти на троні<sup>11</sup>. При цьому вочевидь не йшлося про буквальне відтворення тексту. Як завжди у класичному релігійному мистецтві східнохристиянського світу, його вимову передано через призму закономірностей розбудованої теологічної системи. У відповідній понятійній структурі ілюстрування незмінно передбачало врахування водночас із прямими прототипами також визначальних для так організованої структури внутрішньо споріднених за вимовою основоположних елементів християнського віровчення. Відкриття віддавна знаного джерела як першооснови унікальної іконографії дозволило з'ясувати майже всі її особливості – окрім хіба ангелів з укладеною аркою тканиною (конкретного іконографічного родоvodu не встановлено). Своєрідність новішого функціонування цієї схеми полягає у тому, що відкликання до неї зафіксовано лише серед перемишльської спадщини, головним чином XVII–XVIII століть, куди “холмський” уклад перенесено за князя Льва Даниловича в другій половині XIII ст.<sup>12</sup> Жодних інших її слідів донедавна віднайти не вдавалося.

На такому тлі винятковий інтерес викликає репродукована без докладнішого опрацювання ікона з Покровської церкви в Андроніві поблизу Кобрини (Мінськ, Національний мистецький музей Республіки Білорусь, надалі – НММ Республіки Білорусь)<sup>13</sup>. За стійким комплексом стилістичних ознак вона належить до першої половини XVIII ст. й послідовно відображає відповідний етап еволюції релігійного малярства в одному з його регіональних варіантів<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Молдован А. М. Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. – Москва, 2000. – С.333.

<sup>11</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С.160-161.

<sup>12</sup> Там само. – С. 177-179.

<sup>13</sup> Православна ікона Росії України Білорусі. – Київ, 2008. – № 181. Доданий коментар повторює загальновідомий російський погляд на іконографію Покрову, стверджуючи обізнаність автора як із новгородською композицією, співвіднесеною винятково з ангелами із покровом над Богородицею (sic!), так і “владіміро-суздальською”, свідчення якої вбачається тільки в одночасній наявності тканини в руках Богородиці: Там само. – С. 180.

<sup>14</sup> Про ікони Покрову з теренів нинішньої Білорусі див.: Пуцко-Бочкарьова М. Н. Белорусские иконы Покрова / М. Н. Пуцко-Бочкарьова // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Царква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII – пач. XX стст.” (Гродна, 28 верасня – 1 кастрычніка 1992 г.). – Гродна, 1992. – Кн. 4 (Частка 3). – С. 527-531; Пуцко В. Украинские и белорусские иконы Покрова XVII-XVIII вв.: истоки иконографической схемы / В. Пуцко // Белорусский сборник. Статьи и материалы по истории и культуре Белоруссии. – Вып. 2. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 34-55; Карэлін У., Мельнікаў М. Асаблівасці ізводаў Пакроў і Алёка на Брэстчыне / У. Карэлін, М. Мельнікаў // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – Луцьк, 2003. – С. 64-68.





Покров Богородиці. поч.XVIII ст. НММ Республіки Білорусь

Андроновська церква мала надання 1704 р.<sup>15</sup> – ікона могла бути намальована як храмова близько зазначеного року. Таку можливість підказують виразні

<sup>15</sup> Archiwum Państwowe w Lublinie, Chełmski Konsystorz Grekokatolicki, sygn. 101, к. 490. Висловлюю щирю подяку професорові Анджеєві Гілю, який привернув мою увагу до цього джерельного свідчення. Архівну нотатку завдячую Павлові Сиговському.

лементи традиції XVII ст. (докладніше про них див. далі), природно втрачені у практиці зрілого XVIII ст.

Попри новіше походження, уклад зберіг чималий комплекс різночасових пластів іконографії – навіть із найдавнішими. До них відсилають насамперед знані за найстаршим західноукраїнським “Покровом” ангели з відтвореною жгутом тканиною, яку вони тримають над Богородицею, а крім нього – донедавна сприйнята прикметою винятково новгородської схеми, хоча притаманна й перемишльській практиці потрійна аркада, на тлі якої вміщено Богородицю Оранту<sup>16</sup>. Обидві зазначені складові укладу досі пропонував лише доробок перемишльської школи українського малярства та її послідовників з молодших дочірніх осередків, замкнутий конкретно вузькою історичною територією. Тому поява “регіонального” мотиву з чітко окресленим для XVII–XVIII століть ареалом побутування у немалому віддаленні від нього вартує окремої уваги. Проти можливих прямих контактів свідчить стилістика самої ікони з цілісним комплексом ознак без будь-яких відкликань до чималої перемишльської спадщини. Андроновський образ належить зовсім відмінному культурно-історичному колу. До такого висновку схиляє насамперед вирішення позему. Попри закладену сюжетом спільність укладу київського досвіду другої половини XV ст., вона наділена показовими елементами з-поза перемишльської практики. Тому взаємозв’язку випадає шукати в глибших пластах творчості, що, зі свого боку, підказує і присутність аркади – так само мотиву найстаршого родоводу (докладніше про нього див. далі), знаного, правда, й із доробку перемишльської школи кінця XV та початку XVII століть.

“Земля” пропонує поєднання наближених до переднього плану святого Романа Сладкопівця посередині з двома симетричними групами пристоячих обабіч у звичному для XVII–XVIII століть складі. Святий Роман виділений розмірами, що здатне вказати на можливість окремого інтересу до його особи. Принаймні до такого припущення схиляє ікона першої половини XVIII ст. з Введенської церкви в Ростоці на Закарпатті (приватна збірка), де його постаць значно більша від інших персонажів, очевидно, за бажанням замовника Романа Таскала<sup>17</sup>. Святий диякон зображений не в звичайному для давнішої української іконографії одязі, а хітоні, підперезаному вузьким темним поясом, й стоїть на невисокому сірому овалному амвоні. Приклад подібного амвону зберегла перемальована в першій половині XVIII ст. ікона другої половини попереднього століття з близького регіону – каплиці в селі Застав’є біля Любомля на Волині (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей)<sup>18</sup>. Виглядало б на якийсь сталий регіональний елемент, оскільки в іншій версії він присутній і в знаній

<sup>16</sup> Про поширення цього мотиву у доробку майстрів перемишльської школи українського релігійного малярства див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 205–207, 236–237.

<sup>17</sup> Репродукцію див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 150. Виразно більший він за розмірами і в іконі другої половини століття з церкви святого Миколая у Малориті (Мінськ, Музей стародавньої білоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН Білорусі): Музей старажытнабеларускай культуры / Укладальнік А. А. Ярашэвіч. – Мінск, 2004. – С. 86.

<sup>18</sup> Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 57. – № 17.

іконі 1649 р. з церкви недалекої Малорити (НММ Республіки Білорусь)<sup>19</sup>. Однак цей давній історичний амвон виявляється елементом київської традиції і виступає на всій території України, зокрема, – у класиці київської школи XVIII ст. – храмовій іконі церкви в Сулимівці (НХМ України)<sup>20</sup>. Назагал святий Роман Сладкопівець від його появи в не зафіксованого конкретного походження іконі другої половини XIV ст. з Суздаля (Москва, Державна Третьяковська галерея)<sup>21</sup> незмінно стоїть на амвоні у вигляді трону із запліччям. Андроновський образ, як здатне переконати зіставлення з обома названими територіально близькими прикладами, належить до іншої, давнішої за вимовою версії теж київського родоводу (її стосує, наприклад, й згадана ікона церкви в Росточи). Ці паралелі дають додатковий аргумент на користь входження образу з околиць Кобрини до української спадщини.

Обидві групи пристоячих не зовсім однакові за розмірами постатей. Ліва очевидно здрібнена, тоді як права, подібно до святого Романа, помітно збільшена. Їх склад традиційний для іконографії київського зразка другої половини XV ст. У правій на передньому плані найближче до святого Романа Сладкопівця знаходиться святий Андрій Юродивий, піднятою рукою вказуючи на Богородицю. Його зелений плащ залишає відкритою навскіс лише ліву сторону торсу до пояса. Святий звернутий до молодого круглоликого Єпіфанія зі складеними на грудях руками<sup>22</sup> у синьому хітоні й оранжевому плащі. Позаду – чимало голів чоловіків, втім найближче – трьох монахів. Ліву групу очолює патріарх у приглушеного оранжевого кольору підряснику й білому фелоні з притиснутою до грудей книгою. Його шати не відповідають санові, проте це, знову ж таки, київська норма другої половини XV ст.<sup>23</sup> За ним імператор у підбитій хутром делії з великим хутряним коміром та короткими – до ліктя – обшитими хутром рукавами (вбрання з конкретним часовим віднесенням моди) й імператриця, позаду неї при самій рамі – одинока голова жінки під білою наміткою. У глибині, як і праворуч, – покликані підкреслити багаточисельність присутніх вершечки голів, втім дві в чернечих клобуках. Імператорська пара відсилає до київської традиції останньої третини XV ст., званої в Україні від рихвалдської ікони<sup>24</sup>. За святим Романом укладена невеликими білими, жовтими й оранжевими квадратами підлога фіксує стрімко “підняте догори” середовище, обмежене архітектурним тлом. Подібне співвідношення розвиває композиції, відзначне в іконі київської традиції зламу XV–XVI століть з Троїцької церкви в Річиці

<sup>19</sup> Сакральная живопись Беларуси XV–XVIII веков / Автор текста и составитель Н. Ф. Высоцкая. – Минск, 2007. – № 37.

<sup>20</sup> Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999. – № 50.

<sup>21</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – Москва, 1995. – № 48. Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 209–221.

<sup>22</sup> Ця деталь, як виявляється, теж здатна нести київську вимову. Правда, її немає серед знайомих ікон Покрову, проте окремі композиції київського зразка від другої половини XV ст. трактують так руки поодиноких постатей лівої групи позему: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 261, 288.

<sup>23</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 288.

<sup>24</sup> *Там само.* – С. 260–262.





Покров Богородиці. Кін. XV ст. НМЛ  
(Рівненський обласний краєзнавчий музей)<sup>25</sup>. Проте таке акцентування

<sup>25</sup> Там само. – С. 331.



чималого незаповненого простору за наближеними допереду постатями не зустрічається не лише в іконах Покрову, а й іконографії загалом, що надає образів певного виняткового акценту. Власне в глибині композиції при тлі й знаходяться найцікавіші елементи давнішого і значно давнішого родоводу.

Хоча найрідкіснішим з них є ангели із дугоподібно укладеною тканиною, найпоказовішим переказом найстаршої традиції виявляється монументальна сіра “кам’яна” аркада з широкою центральною аркою й вужчими зображеними лише “до zenіту” боковими при ній. Вона відтворена у вигляді увінчаних простими капітелями двох чотиригранних стовпів, тобто відповідно до поширеної у мистецькій практиці XVII ст. ст. поренесансної норми, що так само не менш виразно вказує на протограф відповідного часу. Мотив потрійної аркади, зазначалося, донедавна співвідносився винятково з новгородською спадщиною. Повз увагу дослідників проходила опублікована 1929 р.<sup>26</sup> ікона перемишльської школи кінця XV ст. з церкви Покрову Богородиці в Рихвалді (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, надалі – НМЛ). Її вивчення не просто показало функціонування потрійної аркади у перемишльському середовищі ще перед кінцем XV ст. Воно переконало, що сам мотив склався як елемент другої – поряд з холмською – найстаршої української схеми, розробленої у Києві XIII ст. Відсутність у “холмському” укладі найменших відкликань до неї підказує, що це сталося пізніше, тобто, напевно чи перед останньою третиною століття<sup>27</sup>. Новіша рихвалдська версія поєднує його зі знаним від першої суздальської ікони мотивом ротонди – влахернської каплиці мафорію Богородиці<sup>28</sup>. Тому аркада, “реалістично” подана масивною мурованою, не просто зберігає (в переосмислених формах) давній переказ. Він виявляється одним з визначальних елементів первісного пласту основної лінії Покрову – періоду її розроблення у мистецькій практиці XIII ст. Оскільки у схемі, знаній від намальованої близько 1399 р. новгородської храмової ікони з новгородської церкви на Звіринці (Новгородський історико-архітектурний заповідник)<sup>29</sup>, аркада супроводить цілофігурну Богородицю Оранту, це поєд-

<sup>26</sup> *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 104, – № 68. Донедавна ікону “не побачено” навіть в Україні. Увагу до неї як рідкісного переказу найдавнішої покровської традиції привернуто: *Александрович В.* Храмова ікона Покрови Богородиці з церкви у Рихвалді (Овчарах) / В. Александрович // Церковний календар 2002. – Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 2001]. – С. 121-132. Докладніше див.: *Його ж.* Покров Богородиці. – С. 223-269.

<sup>27</sup> Така дата може мати певний інтерес у контексті встановленого доповнення перед кінцем століття Боголюбської ікони Богородиці погруддям Христа в сегменті: *Романова М. В.* Унікальне произведение живописи домонгольской Руси / М. В. Романова // Русское искусство XI–XIII веков. Сборник статей. – Москва, 1986. – С. 68. Його відзначено вірогідним свідченням можливої переміни у розвитку іконографії: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 70. Причиною може бути власне відзначена на прикладі схеми з аркадою активізація київських пошуків.

<sup>28</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. С. 237-239.

<sup>29</sup> *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – Москва, 1976. – С. № 21; *Гордиенко Э. А.* “Покров” в новгородском изобразительном искусстве (Источники образования типа) / Э. А. Гордиенко // Древний Новгород: история, искусство, археология. Новые исследования. – Москва, 1983. – С.315-337. Всупереч по-слідовно наголошеній у російській літературі новгородській автентичності, вона, як за-

нання також найдавніше і теж виводиться з XIII ст.<sup>30</sup> Окрім рихвалдського образу (сама постать тут відкликається до старокиївської “Богородиці Пирогощої”), його фіксують також пам’ятки перемишльської школи початку XVII ст. – з церкви святої великомучениці Параскеви у Сливниці поблизу Перемишля (Перемишль, Національний музей Перемишльської землі, надалі – НМПЗ)<sup>31</sup> та не опублікована не зафіксованого походження давніх збірок музею “Бойківщина” в Самборі (Львівська галерея мистецтв)<sup>32</sup>. Цей показовий організуючий елемент одного з самостійних напрямів розвитку середньовічної іконографії теми серед знаної досі спадщини ніколи не виступав разом з опрацьованими поза його контекстом “некиївськими” елементами. Тому присутність при ньому “холмських” ангелів додає ще один своєрідний акцент.

Ангели вміщені обабіч Богородиці симетрично у ніби зворотному співвідношенні з Нею стосовно найдавнішої західноукраїнської ікони, де їх виразно применшено щодо Богородиці: андроновський образ наділений акурат протилежним зіставленням. Як і в першому західноукраїнському “Покрові”, вони притримують тканину відповідно правою – лівий і лівою – правий руками. У порівнянні з єдиним доступним зразком з епохи та новішими українськими репліками, рук, що знаходяться від глибини, не зображено. Відмінністю є також вкорочення арки, утвореної тканиною, внаслідок чого ангели розташовані досить високо. У протографі навпаки – високою є арка й вони підтримують тканину біля основи. Таке вкорочення присутнє і в перемишльських зразках, наприклад, іконі першої половини XVII ст. з Успенської церкви у Волі Кривецькій (НМПЗ)<sup>33</sup> й засноване на “реалістичній” за вимовою тенденції, притаманній і малоритському образу, визначеній ширшими закономірностями тодішньої духовності. Вона послідовно наголошувала земну сферу, тоді як Богородиця подавалася, зрештою, – згідно із загально сприйнятою<sup>34</sup> “вихідною” розповіддю Життя святого Андрія Юродивого, у видінні. Так реалізовано акцент на притаманній новішим часам актуалізації, підкресленій запозиченням із Мінеї текстом на сувої святого Романа Сладкопівця: “Д̄ БЛА/ДНЕС/ПРЕДСТО/НТ ВЪ ЦРК/ВН Н ЛІ/КН СТЬ/Х НЕВН/ДІМО/ ЗА НЫ”. Він стверджує присутність

значалося, виявилася реплікою київського зразка XIII ст.

<sup>30</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 195-196.

<sup>31</sup> *Janocha M., ks.* Ikony w Polsce. Od Sredniowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. S. 240. Про її значення як переказу іконографії XIII ст. див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 206.

<sup>32</sup> Єдина згадка про неї у літературі: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 206.

<sup>33</sup> *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu.* Kraków, 1981. II. 20.

<sup>34</sup> У літературі не привернула уваги принципова відмінність поміж описом об’явлення Богородиці в Житті та іконографією: за літературною першоосновою Вона йшла храмом від вхідних дверей до вітваря, а малюється, окрім найстаршої західноукраїнської ікони, завжди немов в об’явленні під його склепінням. Така формула, безперечно, виводиться від способу її вміщення в апсидах, у системі малярського оздоблення яких Богородиця була ніби постійно присутньою у храмі. У цьому виявилася відзначена загальна закономірність релігійної мистецької культури, заснованої на сприйнятті земної реальності, до якої належить, зокрема, й константинопольське видіння, через призму важливішого начала й постійного звернення до вищої сутності: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 164-165.

Богородиці у храмі разом з ликами святих, що у контексті християнської свідомості провадило до визнання Її присутності у кожному храмі. Відповідно до загальних закономірностей еволюції богородичної традиції та її переломлення у покровському контексті, це провадило поза вихідну історичну ситуацію влахернського видіння. За звичним сприйняттям тлумачення прибирано того широкого значення, яке заклало постійну присутність Богородиці Заступниці в храмі. Власне таке розуміння й реалізувала пізня іконографія, відкликаючись до Мінеї, й храмовий образ андроновської церкви – яскравий його приклад.

Описані реалії мотиву ангелів з тканиною, попри очевидну актуалізацію у контексті відповідного етапу еволюції релігійної мистецької культури, що на початок XVIII ст. далеко відійшла від середньовічних норм, цілком виразно відсилають до холмської традиції. Тому питання про механізм їх появи в іконі, намальованій для сільського храму Володимирсько-Берестейської єпархії, постає цілком природно. Як уже зазначалося, перенесення новішої перемишльської іконографії відпадає: за андроновським образом стоять давніші зразки місцевого культурного кола. Такий висновок підтримують й очевидні “регіональні” особливості. На них, зокрема, вказують елементи архітектурного наповнення тла. Привертає увагу насамперед приставлена обабіч до стовпів аркади стіна з численними бійницями, увінчана двома мініатюрними вежами із зубцями. Залучаючи її, майстер вочевидь відтворював раніший зразок, сприймаючи та трактуючи його суто декоративно. У цьому переконує повторений ряд бійниць й веж в межах центральної арки... при плитках підлоги. Сам мотив, звичайно, не виходить поза практику першої половини XVII ст., тому відтворений оригінал не міг бути старшим. До того ж часу відсилає й відзначена делія імператора. Датуючою деталлю є також багатоярусні “вежі” по краях – теж “регіональний” елемент з певними аналогами в “Поклонінні пастухів” кінця (?) XVIII ст. з тієї ж андроновської церкви<sup>35</sup> та “Благовіщенні” першої половини століття з Троїцької церкви села Зелово на Берестейщині (обидві – НММ Республіки Білорусь)<sup>36</sup>. Подібні конструкції пропонує й храмовий “Святий Георгій з історією” кінця XVII ст. з церкви у Стрільцях (Холм, церква святого Іоана Богослова)<sup>37</sup>. Серед віддалених аналогів виявляється й “Трапезунд” в іконі святого Георгія (1729) з нинішнього Брестського району<sup>38</sup>. Отже, андроновська композиція відтворює прикметні особливості оригіналу XVII ст., радше його початку, що слугує доказом побутування “холмського” та “київського” мотивів у тогочасній місцевій практиці.

Поєднання “холмських” ангелів із покровом з Орантою на тлі аркади – поки єдиний приклад сполучення двох прикметних елементів цих найстарших схем. Водночас воно доводить “зустріч” обох укладів щонайпізніше у

протографі андроновської ікони, тобто не далі початку XVII ст. Однак спадщина

<sup>35</sup> Сакральная живопись. – № 177.

<sup>36</sup> Там же. – № 159.

<sup>37</sup> Mart K. Wystawa sztuki sakralnej XVI–XX wieku ze zburów Muzeum Chełmskiego i świątyń dawnych diecezji chełmskich. Katalog / K. Mart // Do piękna nadprzyrodzonego. – Chełm, 2003. – Т. 2. – № 7. II. 81; Janocha M., ks. Ikony. – S. 327.

<sup>38</sup> Ікананіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. – Мінск, 2002. – С. 195.

перемишльської та львівської шкіл малярства переконує, що Нова доба мала дальший стосунок до класичної середньовічної традиції. З цього огляду варто пригадати не лише зникнення з практики перемишльського кола від початку XVII ст. потрійної аркади. Не менш показова її виразна рудиментарність в обох найпізніших зверненнях. Як підказує досвід опрацювання української іконографії, подібне сполучення давніх мотивів передує їх докорінному переосмисленню на ґрунті нового періоду української релігійності з відновленням історичної Київської митрополії (1458)<sup>39</sup>. Саме після цього опрацьовано застосований уклад земної зони з патріархом та імператором<sup>40</sup> й “приземлено” Богородицю<sup>41</sup>, попередивши застосоване в андроновській іконі здобутком уже значно новішої доби віднесення Її до сфери видіння. Уклад з аркадою як повноцінною самостійною складовою композиції на тлі молодшого доробку київського зразка другої половини XV ст. послідовно відсилає до практики з-перед його утвердження. Тому залучена сукупність елементів запозичена з протографу якщо не синхронного рихвалдській іконі, то принаймні близького до неї чи бодай похідного від такого джерела, теж пропонує відзначене на інших прикладах середньовічної практики поєднання елементів різних з походження схем. Ця цілковита невідповідність пізньосередньовічній лінії еволюції, виведеній зі спадщини перемишльського кола<sup>42</sup>, ще раз наголошує на належності андроновського образу до відмінної традиції. Водночас унікальне поєднання елементів двох найдавніших зафіксованих схем доводить послідовне відкликання до найдавніших пластів покровського доробку.

Звичайно, не можна переоцінити так пізнього звернення до одного з найстарших в іконографії теми мотиву потрійної аркади, за чим, поза всяким сумнівом, вловлюється насамперед важлива регіональна особливість. Проте, з огляду на холмський родовід ангелів, акурат він викликає підкреслений інтерес. Його визначає не тільки сама присутність, а й виведений можливий родовід традиції, однозначно наголошений “слідами” оригіналу першої половини XVII ст. київського зразка другої половини XV ст. На тлі досвіду пізньої перемишльської спадщини андроновська пропозиція – не лише найпізніший приклад використання аркади. Вона виявляється також виразно своєрідною і винятковою у зіставленні зі званою досі практикою перемишльського кола (теж доказ позаперемишльського контексту).

Проте найголовніше питання при андроновській іконі об’єктивно стосується джерела “холмських” ангелів. Попри очевидність київської присутності в укладі, вони в дотеперішніх уявленнях не в’яжуться з Києвом зовсім, радше пригадують відзначену на сторінках Галицько-Волинського літопису певну

<sup>39</sup> До його значення у контексті еволюції української покровської традиції увагу привернуто: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 291-294.

<sup>40</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 260-262.

<sup>41</sup> Його яскравий приклад пропонує уже київський протограф останньої третини XV ст. гравюри київського Анфологіону 1619 р. Значно послідовніше воно виражене в трушевицькому клеймі: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 353-354.

<sup>42</sup> Докладний аналіз відповідних пам’яток див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 345-295.





Покров Богородиці. XVII ст. (під записом). Холм, церква святого Іоана Богослова

антикиївську налаштованість<sup>43</sup>. Зрештою, до неї послідовно відсилає й увесь холмський контекст найдавнішого західноукраїнського Покрову у зіставленні з молодшою київською схемою з аркадою. Оскільки найпоширеніше побутування так потрактованих ангелів на перемишльському ґрунті має безперечний холмський родовід, випадає визнати його й за андроновським образом. Тоді та регіональна традиція, яку він продовжує, виводиться від холмської спадщини. Тобто, пізня пам'ятка зберегла вимовний переказ побутування тамтешньої іконографії XIII ст. поза перемишльським середовищем, показово, – не в найближчій околиці міста. Завдяки цьому вона сприймається додатковим доказом не лише холмського походження званої досі винятково за спадщиною перемишльського кола іконографії, а й її ширшого побутування на теренах відповідної історичної гравітації. При цьому доводилося відзначати відсутність у найближчій околиці Холма яскравіших переказів найстаршої власної традиції. Найдавніша вціліла на місцевому ґрунті ікона Покрову – храмова XVII ст. з церкви у Стрільцях (Холм, церква святого Іоана Богослова)<sup>44</sup> перемальована й для вивчення малодоступна. Вона не зберегла істотніших слідів давнішої

<sup>43</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С. 165-166.

<sup>44</sup> Репродукована: Mart K. Wystawa sztuki sakralnej. – Nr 6. Il. 82.



Покров Богородиці. XVIII ст. Боньча, церква Покрову Богородиці традиції, окрім, хіба, двох ангелів обабіч Богородиці<sup>45</sup>, проте без тканини, з молитовно складеними руками. Поза легко звернутої ліворуч Богородиці нав'язує до старокиївської “Богородиці Пирогощої” як важливий доказ побутування за новіших часів на місцевому ґрунті київської іконографії, втім – давнішого зразка<sup>46</sup>. Сліди такого трактування постаті зберегла навіть відповідно до панівних тенденцій епохи виразно латинізована храмова ікона XVIII ст. (Боньча, церква)<sup>47</sup>. Обидві вони істотно доповнюють уявлення про київську присутність

<sup>45</sup> Численні приклади такої іконографії ангелів пропонує й пізня спадщина перемишльського кола: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 136.

<sup>46</sup> Про переказ у такому упозуванні іконографії старокиївської “Богородиці Пирогощої” див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 61-66.

<sup>47</sup> *Wiara P.* Niezwykłe odkrycie – ikona “MB ukazująca się w Konstantynopolu” z Bończy / P. Wiara // *Wiadomości Konserwatorskie województwa lubelskiego.* – T.12. – Lublin, 2009. – S. 184-187. Висловлюю щирю подяку професорові Анджеєві Гілеві, який привернув мою увагу до цієї публікації.

у холмській іконографії Покрову. Проте, попри її очевидне домінування, як і в національній мистецькій практиці загалом, поряд із нею все-таки наявний переказ побутування найдавнішої власної іконографії. Щодо цього відкриття храмової ікони церкви в Боньчі біля Красноставу виявляється справді винятковим для холмського регіону. Адже вона дає ще одне яскраве і, з огляду на походження, – безперечне холмське відкликання до найдавнішої місцевої традиції в мотиві ангелів. Тільки тут вони без укладеної аркою тканини, а підтримують вертикально звисаючі кінці складеного широкого білого полотна, яке Богородиця тримає у розведених врзнібіч руках. Зверненням ліворуч Її постать виразно нав'язує до “Богородиці Пирогощої”. Подібно до андроновського образу, Вона теж стоїть на півмісяці, рідкісна для іконографії Покрову присутність якого так само здатна об'єднувати пам'ятки. Тому вони сприймаються переказами єдиної регіональної традиції на різних етапах її розвитку і в різних місцевих відмінах. Віддаленість від Холма та пізнє походження андроновського образу разом з наведеними відсиланнями до посередніх ланок переказу вказують на ширше побутування елементів холмського родоводу у середовищі, до спадщини якого він належить. Додатковим підтвердженням такого висновку є широка арка за постаттю святого Романа Сладкопівця у стрільцівській іконі – очевидне повторення відповідного елемента перемальованого оригіналу. Вона, безперечно, виводиться від того ж джерела, що й “незрозуміла” широка арка в тлі андроновського образу. Тому в ній є підстави сприймати ще один аргумент холмського родоводу його іконографії також і в версії XVII ст. Можливо, до відповіді на це запитання наблизить розкриття стрільцівського образу. Проте вже на актуальному етапі доступності новішої місцевої спадщини теми через ікони з церков у Стрільцях та Бончі правомірно визнати продовження в андроновському образі не лише найдавнішої холмської традиції в мотиві ангелів з тканиною, а й певних елементів укладу, притаманних значно молодшому етапові еволюції

Храмовий образ андроновської церкви – найпізніше й на ціле століття молодше від останніх знаних донедавна перемишльських звернення до мотиву потрійної аркади. Якщо ангели присутні в малярській спадщині перемишльсько-львівського кола й XVIII ст.<sup>48</sup> (навіть без тканини й під виглядом путті<sup>49</sup>), то аркада, наскільки відомо, тут ніби не мала пережити радикальної переміни релігійної іконографії з переходом до XVII ст.<sup>50</sup> Тому її присутність робить

<sup>48</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 136.

<sup>49</sup> *Sztuka i Liturgia Kościoła Grekokatolickiego w 400 rocznicę Unii Brzeskiej*, – Chełm-Zamość 1996. – il. 46.

<sup>50</sup> Можливе дальше відсилання до неї збереглося у двох колонах обрамлення центральної частини ікони з церкви архангела Михаїла в Соловій поблизу Львова (НМЛІ). Правда, вони підтримують перекриття, здатне нав'язувати до ківорію на зразок композиції згаданої гравюри київського Анфологіону 1619 р.: Репродукована: *Павличко Я.* Іконографічні особливості ікони “Покрову Богородиці” I пол. XVII ст. із церкви архангела Михаїла с. Соловія з-під Львова / Я. Павличко // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. – Вип. 4: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 30–31 травня 2006 р. – Львів, 2006. – С. 172.

андроновський образ рідкісним, самотнім для свого часу прикладом пізньої версії відкликання до цього мотиву, істотно поповнюючи поки, радше, скромний фонд одного з центральних елементів цієї найдавнішої версії самостійної київської схеми. Проте, не применшуючи його значення, з огляду на регіональну традицію, найважливішим слід визнати холмський слід, визначений винятковою на тлі покровської спадщини активністю холмського середовища князя Данила Романовича та довготривалим – аж до другої половини XVIII ст. – продовженням його досвіду на місцевому ґрунті. Відкриття обох зазначених новіших переказів холмського досвіду на конкретному прикладі показує, що вона функціонувала не лише в молодшому перемишльському відгалуженні. Віднайдено переконливий доказ її аналогічного, так само довготривалого побутування й у власному середовищі. Він прибирає особливого значення з огляду на майже цілковиту втрату середньовічної малярської спадщини холмської околиці й так само малочисельність доробку місцевих майстрів XVII–XVIII століть<sup>51</sup>. З андроновською іконою і завдяки їй найдавніша холмська іконографія повертається до скромної уже нині спадщини цього важливого, як переконають поодинокі тепер свідчення, ареалу розвитку покровської традиції не лише в період її утвердження у XIII ст., а й на новіших етапах еволюції. Лише через статус віддаленої української окраїни новіших часів, посилений втратою єдності з вихідною для нього історичною культурною системою внаслідок чергового переділу в катаклізмах Другої світової війни, регіон виявився поза цим контекстом. Тому його мистецькій доробок як один з яскравих місцевих прикладів національної традиції та її своєрідного місця в культурі України залишається майже невідомим. Андроновське відкриття послідовно наголошує на історичній належності відповідних теренів до українського контексту<sup>52</sup> та їх розвитку упродовж багатьох століть у руслі найважливіших закономірностей його еволюції.

Закорінена у наділеному немалим творчим потенціалом початковому піднесенні Холма часів князя Данила Романовича усе ще мало відкрита скромна

<sup>51</sup> Випадковим збігом обставин чи не найбільшою їх колекцією з найдавнішими віднайденими досі пам'ятками, втім самотньою групою найстарших з-перед кінця XVI ст., є частина збірки Музею Холмського православного братства, яка наприкінці Другої світової війни потрапила до Києва (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник). Чималу, як на засоби відповідних теренів, колекцію – сімдесят ікон XVII–XVIII ст. має також Люблінський музей у Любліні, проте поза декількома позиціями вона залишається невідомою. Каталог ікон Холмської єпархії з-перед початку XVII ст. див.: *Sygowski P. Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów unii brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) / P. Sygowski // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 307-380 (немало врахованих тут об'єктів походить, однак, з тієї частини єпархії, яка нині знаходиться на території Львівської області, й належить до продукції майстрів місцевих мистецьких осередків).*

<sup>52</sup> Про ікони цих теренів як невід'ємний елемент української традиції див.: *Александрович В. Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутим регіоном розвитку української мистецької культури) / В. Александрович // Пам'ятки України: історія та культура. – 2002. – Ч. 3-4. – С. 142-146. Пор.: Його ж. Праця про західнополіський іконопис / В. Александрович // Пам'ятки України: історія та культура. 2005. – Ч. 1. – С. 154-159.*



нині мистецька спадщина цієї лише від зовсім недавніх часів “іноземної” околиці на конкретному яскравому прикладі постає важливою складовою частиною національної традиції. Храмний образ андроновської церкви зберіг винятково показовий переказ як найдавнішої історичної київської гравітації, так і тяжіння до вихідного на етапі утвердження регіональної культури холмського досвіду. Сукупність складових цього найдавнішого історичного родоводу визначила розвиток у заданому за княжої доби спрямуванні, що виразно засвідчує не лише пласт київської іконографії останньої третини XV ст., а й елементи нової мистецької практики XVII ст., які підводять уже безпосередньо до реалій конкретної пам’ятки у її яскраво виражених якнайтісніших історичних пов’язаннях. Так образ віддаленої “периферії” з неминуче скромнішим місцем у загальноукраїнському контексті виявляється органічною ланкою багатівікового ланцюга еволюції національної традиції, її невід’ємною складовою частиною та виразом пульсуючої живої пам’яті про неї.

***Volodymyr Aleksandrovych.* EXPOSITION OF KHOLM AND KYIV  
ICONOGRAPHY OF THE 13<sup>th</sup> CENTURY IN THE SACRED IMAGE OF  
THE HOLY VIRGIN SHROUD OF THE BEGINNING OF THE 18<sup>th</sup>  
CENTURY FROM THE CHURCH IN ANDRONIV NEAR KOBRYN**