

Володимир Александрович

(Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України)

## КИЇВСЬКЕ МАЛЯРСТВО ПЕРІОДУ ВИНИКНЕННЯ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

В історії українського мистецтва існує чимало періодів та регіонів, про мистецьку культуру яких уціліло небагато, а то й не збереглося жодних відомостей. Саме така картина спостерігається й щодо київського осередку, де після нечисленних храмів з монументальним малярським оздобленням княжої доби наступні автентичні пам'ятки нині маємо вже тільки від XVII ст. Це унеможливає звичне планомірне вивчення важливих етапів мистецької еволюції цього важливого центру загальнонаціональної традиції в її автентичних зразках з тривалого історичного періоду й зобов'язує до пошуку інших, опосередкованих методів для розкриття окремих сторін внутрішнього розвитку мистецького процесу, все ще мало осмисленого у період на межі Середньовіччя й Нової доби. Стосовно Києва така робота ще майже не велася, проте при залученні актуальних можливостей наукових студій окремі вартісні результати запропонувало навіть вивчення практично не відображеної в оригінальній спадщині пізньосередньовічної доби<sup>1</sup>.

Не кажучи про попередній етап традиції, у Києві здебільшого втрачене навіть малярство XVII ст. Перелік його автентичних зразків нині розпочинають щойно «Святий Миколай» із Софійського собору (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ) – з епітафією померлого 1632 р. київського міщанина Леонтія<sup>2</sup> та, очевидно, храмовий «Святий

<sup>1</sup> Александрович В. Пошуки київського пізньосередньовічного малярства // Україна у Центрально-Східній Європі. – К., 2015. – Вип. 15. – С. 403–417.

<sup>2</sup> Им'я збереглося частково. Окрім самого імені Леонтія, читається також «То[?]асович Полоцки[й]». У літературі виникло «протистояння», засноване на спровокованому недостатньо уважним відчитанням дати пам'ятного напису непорозумінні з приводу датування софійської епітафії, яку давніша література відносить до 1642 р.: *Deluga W.* Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000. – II. 10; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. – К., 2005. – С. 68. – № 27; *Міляева Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона XI–XVIII століть. – К., 2007. – С. 329. – Іл. 320. Насправді епітафію намальовано 1632 р.: *Александрович В.* Українське портретне малярство XVI–XVIII століть. Наближення до історії // Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Гаїна Белікова, Лариса Членова. – К., 2005. – С. 52; *Його ж.* Українське портретне малярство XVI–XVIII століть у контексті польського портрету // *Warszawskie Zeszyty*

Микола» середини століття (Київ, церква св. Миколи Набережного)<sup>1</sup>. За таких умов існує декілька потенційних шляхів вироблення уявлення про малярську культуру не засвідченого в автентичних об'єктах важливого історичного періоду становлення на місцевому ґрунті нового мистецького досвіду XVII–XVIII ст. Напозір логічний пошук переказу серед молодшого доробку є задалегідь малоперспективним через малочисельність пізніших ікон – більше їх вціліло щойно з наступного століття. Поки все ще мало використано можливість віднайдення поодиноких позицій київської спадщини поза регіоном, найперше на західноукраїнських землях<sup>2</sup>, де з відповідного періоду доступний чималий фонд малярства. Тут, звичайно, має привернути увагу насамперед Волинь з її знаними різнорідними історичними київськими пов'язаннями<sup>3</sup>. Проте ідентифіковані

Ukrainoznawcze. – Warszawa, 2007. – Т. 23–24: Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France. – S. 369–370. Різниця заснована на прочитанні букви на позначення десятків. Внаслідок втрати фарбового шару та ґрунту, від неї вціліла лише скісна потовщена права сторона та фрагмент потоншеного відгалуження ліворуч, які давніше приймали за праву половину літери М, що й дало підставу віднесення ікони до 1642 р. Однак таке прочитання не може бути прийняте, оскільки збережена без втрат М буквально через одну літеру, й так само вціліла без ушкоджень інша в сусідньому рядку, мають зовсім інакше накреслення. Її головною прикметою є вертикальні зовнішні лінії, які нічим не нагадують відповідного елемента знаку десятків. Відтворені похилі лінії відповідають ужитій далі двічі в тому ж рядку та ще раз у наступному літері А, що й дає прийнятий 1632 р.

<sup>1</sup> До наукового вжитку впроваджений: *Пляшко А.* Ікона з Київського Подолу // Україна: Наука і культура. Щорічник. – К., 1989. – Вип. 23. – С. 493–495. Кольорові репродукції див.: *Milyajeva L.* The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Sankt-Peterburg, 1996. – П. 153; *Міляева Л.* за участю *М. Гелітович.* Українська ікона. – С. 328. – Іл. 319 (в обох випадках невіправдано датовано надто рано – початком століття).

<sup>2</sup> Утім, географія можливих знахідок, звичайно, не обмежується західноукраїнським регіоном. У цьому переконує, зокрема, вірогідний київський слід, ідентифікований в іконі св. Миколи з історією (життійній) другої половини XV ст., збережений на території російського Владівіра, див.: *Александрович В.* Пошуки. – С. 412–413.

<sup>3</sup> Проблема київської малярської спадщини на Волині постала насамперед на поодиноких іконах зламу XVII–XVIII ст. й досі не опрацьована. Короткі висловлювання на відповідну тему, здебільшого на основі поодиноких позицій малярської спадщини середини XVII – першої половини XVIII ст., див.: *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; *Його ж.* «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 11–12, 15–16, 19; *Його ж.* Вступ // Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – К.; Луцьк, 1998. – С. 10–11; *Його ж.* Волинська ікона XVI–XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 45, 46; *Його ж.* У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині.

досі на її теренах вірогідні об'єкти київського походження, хоч досить численні, показні й різноманітні, все ж пізніші – досі їх вдалося віднайти щойно починаючи з-перед середини століття<sup>1</sup>.

За таких обставин єдиним автентичним переказом малярської традиції періоду становлення на місцевому ґрунті нової мистецької системи XVII–XVIII ст. видається усе ще недооцінена й належно не використана в цьому, цілком очевидному, її аспекті рання київська гравюра. До такого значення найдавнішого графічного доробку місцевих майстрів уже була нагода привернути увагу на прикладі матеріалів першого багатше ілюстрованого київського видання – «Анфологіону» 1619 р., прикрашеного 26 гравюрами<sup>2</sup>. Їх дослідження під оглядом відображення у них певної іконографічної традиції виявило залучення при створенні найстаршого київського графічного циклу не тільки різнорідних за походженням, а й навіть різночасових оригіналів. Частина з них за всіма ознаками, безперечно, належить ще до пізньосередньовічної доби<sup>3</sup>. Не відтворюють єдиного циклу й ілюстрації зі стилістично новішим іконографічним переказом – вони так само пропонують поодинокі сюжети достатньо відмінного історично-мистецького родоvodu. У контексті становлення місцевого

---

Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 26; *Його ж.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т.* – К., 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 888; *Його ж.* Ікони, українські ікони // *Енциклопедія історії України.* – К., 2005. – Т. 3: 3–Й. – С. 437; *Його ж.* «Моління» – нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2007. – Ч. 1. – С. 55–68; *Його ж.* Волинська школа малярства // *Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич.* – Вид. 3-тє, доопр. і доповн. – К., 2008. – С. 201; *Його ж.* Ікони // *Енциклопедія сучасної України.* – К., 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 280; *Його ж.* Волинський іконопис XVI–XVIII ст. // *Музей волинської ікони: книга-альбом.* – К., 2012. – С. 47, 48–49.

<sup>1</sup> Ідентифіковано на Волині й вірогідну київську ікону середини XVI ст. – храмове «Преображення» з церкви в Кураші на Рівненщині (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрія [Шептицького], далі – НМЛ), кольорові репродукції див.: *Міляева А. за участю М. Гелитович.* Українська ікона. – С. 196. – Іл. 145; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 44. До київських пов'язань ікони увагу привернуто: *Луць В.* Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року.* – Луцьк, 1998. – С. 34, 45. Пор.: *Александрович В.* Пошук. – С. 414–415.

<sup>2</sup> *Александрович В.* Київська іконографія початку XVII століття у переказі книжкової гравюри. Особливості «празникового» циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року // *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник, 2012 рік.* – Л., 2012. – Кн. 2. – С. 460–471.

<sup>3</sup> Там само. – С. 461–462. Найдавнішим у переказі виявився взорований на схемі, опрацьованій, очевидно, зусиллями майстрів середовища Києво-Печерського монастиря ще в другій половині XV ст. «Покров Богородиці». Найдокладніший аналіз цієї гравюри в контексті еволюції української покровської традиції та її київського наповнення див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. – Л., 2010. – С. 274–296. – (Студії з історії українського мистецтва. Т. 4).

варіанта мистецької системи XVII ст. заслуговують на увагу насамперед ті з них, вирішення яких уже помітно відмежоване від середньовічної норми й засвідчує виразний переказ прикмет актуальної малярської практики. На сьогодні ці гравюри виявляються єдиним певним свідченням про малярську культуру Києва часів утвердження на місцевому ґрунті стилістики та мистецьких норм нової, принципово відмінної історичної епохи.

Для вироблення уявлення про особливості становлення нового київського малярства покажемо є його зіставлення зі значно краще відображеною в автентичному доробку й стосовно докладніше осмисленою тогочасною львівською спадщиною. Воно насамперед показує принципову відмінність мистецького досвіду обох найважливіших осередків тогочасного українського життя, визначену істотною розбіжністю еволюції малярської культури. Цю своєрідність окреслило активніше включення Львова від другої половини XIV ст., з приєднанням західноукраїнських земель «галицької спадщини» до Польщі, в орбіту європейського досвіду завдяки співіснуванню та взаємодії місцевих варіантів двох великих культурно-історичних систем європейського Середньовіччя, виведених з історичного досвіду православного Сходу та католицького Заходу. Внаслідок цього покоління творців львівської школи українського малярства XVII ст. починаючи від 1590-х років вступило на шлях послідовної відмови від успадкованої з візантійського досвіду основи іконографії через використання західних гравюр замість традиційних для давнішої історичної практики прорисів<sup>1</sup>. Натомість їхні київські колеги, внаслідок значно скромнішої присутності у місцевому мистецькому синтезі складової західного родоводу, опрацювали нову версію малярства – без яскравіше вираженого елемента західного походження<sup>2</sup>, присутність якого значно менше притаманна київському середовищу й надалі. Тому київську школу, що й закономірно, характеризує тісніше та безпосередніше пов'язання з власною традицією, органічнішою та самостійнішою як у виразі, так і в засобах продовження власного досвіду на тлі нової історичної епохи. Це було мало відоме за актуального стану спадщини у його конкретному вираженні переосмислення традиції без того виразного зламу, який несло активніше залучення до мистецького синтезу різнорідних виявів західного досвіду, що ним – як винятковою для українських земель особливістю – незмінно відзначено мистецьку культуру Львова<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Про середовище тогочасних львівських українських малярів та його еволюцію див.: *Александрович В.* Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття // Соціум. Альманах соціальної історії. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 163–183.

<sup>2</sup> *Александрович В.* Київська іконографія. – С. 467.

<sup>3</sup> Він виразно виступає у найраніших зразках нового львівського малярства. Відкриття періоду його становлення пов'язане з віднайденням «Похвали Богородиці» (1599 р.) маляра Федора з Покровської церкви в Ріпневі Буського р-ну Львівської обл. (Львівська

Під цим оглядом, на тлі унікального для України львівського осередку, зміни в іконописі київського середовища відображали ширший контекст національної традиції, засвідчений також спадщиною насамперед краще досі опрацьованого перемишльського й лише упродовж останніх десятиліть відкритого пізньосередньовічного волинського малярства<sup>1</sup>.

Київські гравюри 1619 р. пропонують яскраві докази власне такого «еволюційного» характеру місцевої малярської культури тієї переломної доби – без виразнішого західного акценту. У цьому переконує уже відзначене використання поодиноких елементів пізньосередньовічної іконографії. Відкликання до тогочасного досвіду так чи так виступають і в композиціях, позначених виразним відходом від середньовічної норми. За найважливіший і найпослідовніший переказ минулої епохи сприймається традиційне фризове вирішення поодиноких композицій з незмінним акцентом на фігурах, якому послідовно підпорядковані всі інші складові, залучені до укладу. Такий підхід зберігається навіть у сюжетах, наділених прикметами нового малярства з «реалістичними» елементами відповідно до норм XVII ст. Водночас відповідні пов'язання виявляють деталі: наприклад, не притаманна новій українській іконографії XVII ст. присутність риб серед вод Йордану у «Богоявленні» (не зафіксована, зрештою, і в західноукраїнській середньовічній спадщині цієї теми).

---

національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького – Музей-заповідник «Одеський замок», далі – АНГМ). Про неї див.: *Вуйцик В.* Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 28–29. Уточнення її місця в історії львівського малярства із запереченням первісно висунутого авторства Федора Сеньковича запропоновано: *Александрович В.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто – суспільство – культура. – Л., 1999. – Т. 3: Збірник наукових праць / За ред. Мар'яна Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). – С. 81–84; *Його ж.* Мистецька спадщина // *Александрович В. С., Ричков П. А.* Собор святого Юра у Львові. – К., 2008. – С. 144–148; *Його ж.* Мініатюри Євангелія Івана Кучірки 1602 року // Культура і мистецтво західноукраїнських земель, 2009, 2010 / Відп. ред. В. Александрович. – Л., 2015. – С. 124–126. Далі до рішівської «Похвали Богородиці» додалися ще дві близькі за часом позиції. Найважливішою з них є монументальна храмова ікона св. Дмитрія з історією з церкви у с. Дмитре Пустомитівського р-ну Львівської обл. (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської митрополії УГКЦ імені о. Антонія Петрушевича), див.: Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Л., 2005. – Ч. 1: Врятовані від загибелі і забуття / Автор-упорядник о. д-р Севастіян (Степан) Дмитрух. – Л., 2010. – С. 37; *Мельник В.* Львівська храмова ікона з церкви в селі Дмитре // Пам'ятки України: історія та культура. – 2015. – № 1. – С. 24–29; *Александрович В.* Мініатюри. – С. 126–129. Наступною даговоною позицією є мініатюри Євангелія Григорія Кучірки 1602 р. (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека), найдокладніше про них див.: Там само. – С. 123–152.

<sup>1</sup> Див.: *Александрович В.* Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 36–50.



Сюжетні ілюстрації циклу 1619 р. під жанровим оглядом пропонують три групи сцен: умовно кажучи, в інтер'єрі, на тлі архітектури та в пейзажі, і кожну з них наділено визначеними «жанром» та властивим лише їй комплексом особливостей вирішення. Сцени в інтер'єрі репрезентують традиційно подані фризіві композиції на тлі архітектури «Стрітіння» та «Благовіщення». У «Стрітінні» постаті й стіл, навколо якого вони зосереджені, максимально наближено до переду. На інтер'єр виразніше вказують винятково скромно зазначені два ряди плиток підлоги. До його елементів випадало б віднести й балдахін під «черепицею» (такою ж, як і на дахах будівель!) за первосвящеником. Постаті виповнюють понад половину висоти зображення. При цьому вміщений за столом чоловік у шапці із запаленою свічкою в руках та пророчиця Анна, чию голову видно між Богородицею і святим Йосифом, за нормою «перспективи з огляду головного героя» дещо применшені. Симетрично встановлені при тлі вежоподібні будівлі об'єднує аркада на трьох високих тонких кручених колонках. Розташування споруд, попри достатньо об'ємні акценти у правій з них, додатково підкреслює фризове вирішення композиції. Їхні форми узагальнені, монументальні попри притаманну іконописній традиції звичну здрібненість. Кручені колонки аркади нагадують аналогічний елемент ківорію у «Покрові», що, як уже було зазначено, здатне відсилати до сучасного протографів автентичного об'єкту – інтер'єру Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря з часу близько 1470 р.<sup>1</sup> Серед української віцілої спадщини є ікона з віддалено близьким мотивом аркади, щоправда, в обрамленні отворів арок у стіні, – мова про храмову ікону другої чверті XVI ст. з церкви Різдва Богородиці в Потеличі Жовківського р-ну Львівської обл. (НМА)<sup>2</sup>. Сам мотив аркади в близькому трактуванні пропонує також храмова ікона XVII ст. на той самий сюжет з церкви в Рухчі на Берестейщині (Мінськ, Національний мистецький музей Білорусі)<sup>3</sup>.

Головний просторовий акцент у «Благовіщенні» так само несуть плитки підлоги – значно більші й укладені в три ряди. Будівлі, поставлені під кутом обабіч при тлі, зовсім інші за формами, ніж у «Стрітінні», – вони тонкі, видовжені, цілком декоративні, з так само умовно потракованими,

<sup>1</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С. 282–283.

<sup>2</sup> Кольорові репродукції див.: *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – Іл. 39; *Міляева А. за участю М. Гелитович.* Українська ікона. – С. 287. – Іл. 265.

<sup>3</sup> Кольорову репродукцію див.: *Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Фрэска, абраз, партрэт / Аўтар уступнага тэксту Н. Ф. Висоцкая.* – Мінск, 1980. – Іл. 66; *Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя.* – Мінск, 2004. – Іл. 18. Показовим сприймається вміщення в іконі з Берестейщини стіни з аркадою позаду будівель при тлі, як і в ківській гравюрі, Успіння. Спільність відповідного мотиву протографу сприймається як безперечна; з огляду на його рідкісність, в іконі так само можна визнати ківські пов'язання.

вміщеними високо під дахом, отворами вікон. Причілок правої з них та портал над відчиненими дверима за архангелом відсилають до знаного репертуару декоративних форм, відзначеного в західноукраїнському малярстві періоду становлення стилістики XVII ст., яскравий приклад чого пропонує, зокрема, «Успіння» з церкви св. Параскеви в Буську (ЛНГМ) <sup>1</sup>. Аналізований графічний цикл залучено ще також в оздобленні порталу храму у «Введенні».

Фризіву композицію з аналогічним просторовим акцентом через плитки підлоги реалізовано і в «Успінні». Такому враженню сприяє і традиційне розташування персонажів обабіч ложа. Показово, що архітектурні елементи тут так само досить відмінні. Ліва будівля з плоским дахом для української іконографії взагалі не характерна, натомість права – «близнюк» – відтворює мотиви, що набули поширення у професійній практиці щойно перед кінцем попереднього століття <sup>2</sup>. Тракткування постатей апостолів та інших персонажів і співвідношення між ними, з виразно акцентованим розташуванням поодиноких фігур одна за одною, виказує прикмети стилістики нової епохи. Тому зіставлення знаної нині винятково на західноукраїнському ґрунті пізньосередньовічної іконографії з іншими гравюрами циклу «Успіння», як видається, здатне чи не найповніше представити особливості актуальної київської малярської практики перших десятиліть XVII століття. «Перехідний» характер її стилю також яскраво засвідчує зіставлення із лише на чотири роки молодшим, проте однозначно пізнішим, за всіма ознаками достатньо відмінним «Успінням» з ілюстрацій до «Бесід на 14 послань апостола Павла» Йоана Златоуста <sup>3</sup>. Уклад молодшого зразка повторено і в трьох версіях гравюри «Акафістів» Києво-Печерської друкарні 1625 р. <sup>4</sup>, тому його випадає співвіднести з монастирським середовищем і бачити в ньому оригінал, опрацьований у монастирі чи не для нього десь перед 1623 р. Отож молодша гравюра видається достовірним переказом одного з важливих конкретних об'єктів тогочасної київської малярської спадщини.

Гравюри 1619 та 1623 рр. можуть бути зіставлені також із виконаною десь між 1619–1624 р. окремою гравюрою монастирської друкарні,

<sup>1</sup> Репродукцію див., зокрема: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 27; *Мілюаєва Л.* The Ukrainian Icon. – Р. 163. – П. 155; *Міляєва А.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона. – С. 331. – Іл. 322; *Одеський замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш.* – Л., 2009. – С. 94.

<sup>2</sup> Їх приклад пропонує празникова ікона не зафіксованого походження зламу XVI–XVII ст. з околиць Калуша на Івано-Франківщині (НХМ), репродукції див.: *Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.* – К., 1999. – С. 58. – № 21; *Український іконопис.* – С. 58. – № 19; *Міляєва А.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона. – С. 298. – Іл. 279.

<sup>3</sup> *Іоанн Златоуст.* Бесѣды на 14 посланий апостола Павла. – К., 1623 (зворот титального арк.) (*Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л., 1981. – Книга перша: 1574–1700. – № 138).

<sup>4</sup> Акафісти. – К., 1625. – Арк. 108, 116 (*Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки. – № 142).

на якій розміщено герб Києво-печерського архимандрита Єлисея (Плетенецького)<sup>1</sup>. Вона відтворює цілком відмінний оригінал і навіть, випадає гадати, – іншої іконографічної традиції. Поруч з нею згадана вище гравюра 1619 р. сприймається як явище, безперечно, архаїчного характеру, ще немало звернute до минулого. Це дає підстави розглядати за її відображення початкового періоду опрацювання нової стилістики – на тлі ознак наступного етапу утвердження здобутків перехідного періоду в обох близьких за часом, проте однозначно молодших зразках.

У гравюрі першої половини 1620-х років найперше привертає увагу вертикальний формат і підпорядковані йому, підкреслено видовжені пропорції фігур. Саме їх трактування помітно відходить від давніших за родоводом формальних засобів гравюри 1619 р., воно вже наближене до звичної норми мистецької практики XVII ст. Особливістю укладу, яку міг спровокувати видовжений формат, є також розміщення при ложі Богородиці тільки апостолів Петра і Павла, причому перший з них стоїть збоку в головах, що порушує загальний фризовий уклад композиції, а другий – на передньому плані перед ложем. Решту апостолів та святих подано тільки натяком – вершечками голів, вони присутні за ложем немов на одному рівні з Христом, і їх подано при цьому, відповідно до обраного пропорційного співвідношення, майже поколінно. Христос зображений на тлі слави звично для XVII ст. самотнім, без практично обов'язкового для давнішої іконографії супроводу ангельських сил, а сяяння передано часто застосовуваними для цього в малярстві XVII ст. густими прямими й хвилястими лініями.

Симетрично встановлені під кутом будівлі при тлі наділено монументальними й навіть масивними, «реалістичнішими» формами, особливо у зіставленні з тонкими, підкреслено видовженими постатями. Це виводилося від репертуару архітектурних мотивів ще другої половини попереднього століття (похилий дах лівої наві базиликальної споруди ліворуч, цілком декоративні мініатюрні вікна). Водночас фронти будівель та фронтон порталу лівої з них відтворюють зазначені вище особливості «перехідної» стилістики.

Унікальною для іконографії прикметою укладу виступає відведення фігур апостолів та інших персонажів врізнобіч від постаті Христа, внаслідок чого вони не підходять звично до сяяння навколо Нього. У проміжках між ними і сяянням видніються фрагменти стіни чи будівлі позаду за згаданими двома симетричними спорудами. Ліворуч у ній видно невеликий круглий отвір, відділений нешироким карнизом від горішньої частини, де знаходиться вузьке стояче вікно (?) з арковим завершенням. Винятковим є також розміщення сюжету з Авфонієм на тлі орнаментованої

<sup>1</sup> Штак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Л., 2006. – С. 25.



тканини ложа Богородиці – постаті немовби «стоять» на вузькій смузі обшиття тканини від долу.

Перелічені особливості обговорюваної гравюри виявляють чи не найвимовніший із доступних досі переказів малярської практики Києва перших десятиліть побутування на місцевому ґрунті нової мистецької культури XVII–XVIII ст. Гравюра, про яку мова, як було щойно зазначено, датується на підставі вміщеного на ній герба киево-печерського архимандрита Єлисея (Плетенецького). Характер зображення дає підстави припустити вірогідність відтворення на цьому самостійному аркуші конкретного взірця – репліки ікони з гербом архимандрита, найправдоподібніше, подарованої ним монастирській соборній церкві Успіння. До такого висновку схиляє винятковість уміщення герба на іконі. Єдиним зафіксованим досі прецедентом в українській спадщині є герб волинських шляхтичів Іваницьких на знаному храмовому «Благовіщенні» (1579 р.) роботи самбірського маляра Федуска – їхньому дарові новоспорудженій церкві в Іваничах поблизу Володимира на Волині (Харківський художній музей)<sup>1</sup>. Додатковим аргументом на користь повторення у київській гравюрі ікони є також наявність серед орнаментики обрамлення боній як показового елемента структури обрамування окремих ікон у творчій практиці майстрів нового малярства XVII ст.

Окремою позицією графічного циклу в «Анфологоні» 1619 р. сприймається «Введення» з найдокладніше опрацьованим, найбагатшим набором елементів середовища, фактично досить віддалених від мотивів тла уже розглянутих гравюр. Їхня різноманітність та поодинокі деталі реалістичного наповнення, як причілок над входом чи орнамент долішньої частини правої колони, переконують у використанні певного графічного взірця західного походження. Однак зіставлення деталей вказує на залучення тільки окремих елементів, тоді як спосіб поєднання поодиноких складових розбудованої композиції має цілком самостійний характер.

«Введення» містить найбільш розроблену й заповнену композицію. Ліворуч у глибині тут зображено високу монументальну арку на тонких колонах, призначену відкрити високі сходи й терасу, де на тлі увінчаної трьома невеликими вежами своєрідної брами до юної Богородиці злітає ангел. Перед спорудою зі сходами за правою колоною видно ліву сторону не співвіднесеного з оточенням входу під простим трикутним фронтом на тонкій колоні. Праворуч від цієї колони – не зовсім зрозуміла для «реалістичного» бачення монументальна стіна з двома горизонтальними

<sup>1</sup> Новіші кольорові репродукції див.: Логвин Г., Міляєва А., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Табл. ХСІІІ; Міляєва А. за участю М. Гелитович. Українська ікона. – С. 253. – Іл. 222.

тягами та двома мініатюрними вікнами під карнизом. Карниз при цьому продовжує капітель правої колони арки, яку під ним увінчує невелика «різьблена» капітель під простою абакою з двома волютами. Аналогічне завершення мають також колони обрамлення згаданого входу до храму, вміщеного праворуч: праву колону тут передано в іншій від решти проєкції. Окрім того, над щойно згаданою монументальною стіною видно розбудований похилений карниз ніби лівої сторони масивного фронтона. Нагромадження цих, не в найкращий спосіб поєднаних, елементів вказує на використання різномірних джерел, що їх було переосмислено й органічно не співвіднесено між собою. Інше показове свідчення такого підходу дає зіставлення так само не співвіднесених між собою (навіть у розмірах) сходинок, якими піднімається до первосвященника юна Марія. Її тендітну фігурку вміщено на тлі також не поєданого з оточенням, підкреслено мініатюрного порталу, що стоїть окремо. За ним видно дві применшені, проте значно більші від Марії передні фігури з групи дівчат Її супроводу. Найбільшими виявляються постаті святих Йоакима та Анни спереду ліворуч, меншими від них сприймаються первосвященик на сходах перед входом до храму та юний диякон за ним.

Ця, максимально розбудована, сцена циклу виступає найдокладнішим свідченням особливостей еволюції київського малярства періоду утвердження у ньому нової мистецької системи XVII ст., а досить механічне зіставлення різномірних мотивів відображає одну із загальних тенденцій малярської культури на стадії переходу від Середньовіччя до Нової доби.

Важливим у цьому контексті видається віднайдення переказу використання західного графічного взірця чи взірців. Його присутність, серед іншого, видає певна скромна деталь «Різдва Христового» – вміщена в яскині за Богородицею арка склепіння на простій архітектурній консолі. Вона переконує у використанні конкретного графічного зразка навіть у цій, нібито позбавленій елементів західного іконографічного родоводу, сцені. Її уважніше вивчення доводить, що такими запозиченими деталями є також сумка при поясі пастуха та жест покладеної на коліно лівої руки Богородиці з-поза канонічного репертуару східнохристиянської іконографії. Аналіз ненабагато молодших ікон страсного циклу львівської Успенської церкви у їх співвіднесенні з західними графічними взірцями показав запозичення – нерідко з різних джерел – при виконанні поодиноких композицій навіть окремих зовсім дрібних деталей<sup>1</sup>. Згідно з виведеною при цьому закономірністю, перелічені елементи «Різдва» так само відтворюють конкретний графічний оригінал. До нього ж, очевидно,

<sup>1</sup> Aleksandrowycz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – Т. 7, zesz. 3 (27). – S. 804.

випадало б віднести й зображеного на весь зріст ангела праворуч над «печерою»<sup>1</sup>.

Окремо вирізняються «Богоявлення» та «Преображення» в «Анфологіоні» 1619 р., оскільки наявні тут пейзажні мотиви не наділено яскравіше вираженою присутністю актуальної іконографічної норми. Навпаки, рисунок скерованих до апостолів трьох променів сяяння навколо Христа в «Преображенні» та невисока гора з виразніше зазначеним праворуч пологим схилом безпосередньо за постатями апостолів нав'язує до званої пізньосередньовічної іконографії. Обидва елементи відтворюють, зокрема, згаданий курашський храмовий образ вірогідного київського походження. Так само новішу редакцію давнього, ще XIV ст., мотиву пропонують закинуті на плечі плащі обох пророків. На цьому тлі хіба форми трьох гір, насамперед хмаровидні завершення обох крайніх під пророками, виразніше відходять від пізньосередньовічної практики, відсилаючи до реалій та норм актуального мистецького досвіду.

У «Богоявленні» три ангели один над одним так само відсилають до давнього укладу. Для прикладу, в тогочасному львівському п'ятницькому циклі празників двоє з них стоять один за одним по горизонталі й тільки третій – позаду<sup>2</sup>. Разом з тим, як новація сприймається вбрання Предтечі – він не у звичних для давнішого часу власяниці й плащі, а в притаманних іконам XVII ст. плащі й хітоні. Стилізація завершень гір за ангелами праворуч так само нагадує аналогічну композицію львівських п'ятницьких празників, тобто відображає новий етап стилістичної еволюції.

Використання у розглянутих гравюрах іконних композицій робить їх важливим переказом київського малярства з-перед 1619 р. і яскравим свідченням взаємодії тих тенденцій, які перепліталися при розробленні й утвердженні місцевого варіанта нової релігійної малярської культури XVII ст. Різномірність залучених при цьому джерел очевидна, й відображає вона ті самі процеси, що їх засвідчують близькі в часі львівські пам'ятки, хоч і з уже відзначеною відсутністю активнішої західної складової у мистецькому синтезі на київському ґрунті.

<sup>1</sup> Ця рідкісна постать цілофігурного ангела зафіксована на західноукраїнському ґрунті в іконах з церкви Собору Богородиці у Новій Скваряві біля Жовкви на Львівщині (НМА): *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – Іл. 89.

<sup>2</sup> Репродукцію див.: *Овсійчук В. А.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Л., 1996. – С. 299. Правдоподібно, в цьому відтворено давнішу місцеву традицію, оскільки так ангелів зображено вже у фрагменті епістилію середини XVI ст. з церкви св. Параскеви в Повергові Миколаївського р-ну Львівської обл. (НМА), репродукції див.: Там само. – С. 272; *Александрович В.* Дар Львова. – Л., 2014. – Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. – С. 137.

Водночас у київському графічному циклі 1619 р. є й ілюстрації, виконані за зовсім іншими іконними взірцями. Більшість з-поміж них належить до найстарших зразків іконографії київського середовища. Насамперед тут привертають увагу невелике поясне зображення з підписом «црѣ владими» та окремі цілофігурні постаті Володимирових синів – святих Бориса й Гліба. Попри відмінність укладу, вони, безперечно, відкликаються до спільної іконографічної основи, де батька зображали підбитий хутром та покритий візерунчатою тканиною шубі, а синів – у традиційних візерунчатих плащах. У цьому переконує також спільний характер графічної стилізації усіх трьох гравюр. Очевидно, якісь давні іконні зразки з киево-печерського середовища відтворюють і цілофігурні постаті святих Антонія та Феодосія Печерських перед Христом – унікальний приклад такої іконографії серед зафіксованого доробку українського малярства відповідного періоду. При цьому привертають увагу реалістичні ознаки зображення церкви на Феодосієвих печерах<sup>1</sup> та поєднання двох різнорідних підходів до трактування уміщених під нею «гір». Обидві гравюри ще раз акцентують на відмінності конкретних протографів найстаршого київського циклу графічних ілюстрацій. Ця їхня особливість співвідноситься зі знаними обставинами культурного піднесення Києва, одним із виявів чого стало видання першої багато ілюстрованої місцевої книги. Немає відомостей про те, як ці процеси відображалися у мистецькій сфері. Проте знаний львівський «культурний десант» у тогочасному Києві мав би передбачати й вірогідну мистецьку паралель. Відчитати її в аналізованому циклі гравюр не вдається, хоч не можна не зауважити певні збіги в деталях. Проте, з огляду на графічний переказ, за актуального стану навіть самої доступності відповідної спадщини, вже не кажучи про осмислення процесу розроблення та утвердження нової мистецької культури після середньовічної доби, про конкретний львівський слід твердити не випадало б.

Цикл гравюр 1619 р. здатний запропонувати, звичайно, тільки досить поверхове уявлення про тогочасне київське малярство, засвідчивши насамперед його іконографічний аспект. Натомість інша важлива

<sup>1</sup> У цьому виявляється одна з вірогідних закономірностей іконографії киево-печерського середовища, до якої свого часу привертну увагу при вивченні ікони св. Антонія і Феодосія Печерських з Успенської церкви у Новгороді-Сіверському (Державний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»): *Ігнатенко І. М.* Зображення великої печерської церкви на іконі з Новгорода-Сіверського // *Могилянські читання* 2000. Збірник наукових праць: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. – К., 2001. – С. 136–140. У цьому ж контексті варто пригадати й відзначене гадане відтворення в печерській іконографії Покрову Богородиці ківорію монастирської соборної церкви з часу близько 1470 р.

складова стилістики – трактування форми у графічному переказі – є малодоступною, а про колорит, звісно, не може йтися зовсім. Дещо докладніше уявлення про формальну сторону оригіналу завдяки відтворенню конкретного іконного протографа дає тільки гравюра з гербом архимандрита Єлисея (Плетенецького). Утім, незважаючи на такий «системний недолік», саме скромна рання київська графіка виявляється поки одним переказом про місцеве релігійне малярство нової традиції періоду його становлення та утвердження. І хоч за своєю природою гравюра ніяк не здатна претендувати на відтворення якоїсь наближеної до цілості картини, її роль у формуванні наших уявлень про не збережене київське релігійне малярство перших десятиліть побутування на місцевому ґрунті нової релігійної малярської культури післясередньовічної доби важко переоцінити. Тому з цього огляду ранній графічний доробок київського осередку заслуговує не тільки на увагу, а й на подальше цілеспрямоване дослідження. Не випадало би сумніватися, що відкриття нових позицій малярської спадщини епохи зможе додати свіжі штрихи також і до скромного досі осмислення гравюр «Анфологіону» 1619 р. як джерела уявлень про втрачене київське малярство переломної доби.