



Острозька давніна.  
Остріг, 2016. – Вип. 5. – С. 85-105.

Володимир Александрович

## ОСТРОЗЬКІ ІКОНИ XVI СТОЛІТТЯ

Одним із важливих здобутків істотного пожвавлення упродовж останніх десятиліть студій над середньовічною мистецькою культурою українських земель виступило різнопланове відкриття у широкому розмаїтті його різномірних виявів регіонального аспекту національної мистецької традиції<sup>1</sup>. Запорукою цього відродженого явища стало немало взаємопов'язаних чинників. До найважливіших поміж ними належать результати зусиль, докладених до вивчення мистецької спадщини Волині XVI ст.<sup>2</sup>, де, попри, радше, скромний обсяг, джерельні матеріали від середини століття засвідчили розбудовану мережу осередків мальтирської культури<sup>3</sup>.

Згідно з переказом опрацьованих писемних джерел, до активніших центрів мальтирства пізньосередньовічної Волині на заключному етапі еволюції традиції належав Остріг. У такому його становищі переконує безпредентна не тільки для регіону, а й українських земель загалом, кількість чинників у місті майстрів, зафікованих податковим реєстром 1576 р., де їх віднотовано шість<sup>4</sup>. До них можна ще додати прибулого з друкарем Іваном Федоровим

<sup>1</sup> Див., зокрема: Александрович В. Регіони розвитку української мальтирської традиції у XVI столітті // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1998. – Вип. 33. – С. 42-49. Найпослідовнішу реалізацію зазначеного регіонального принципу для пізньосередньовічної доби запропоновано: Його ж. Західноукраїнські мальти XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000.

<sup>2</sup> Найважливішим його результатом стало віднайдення і впровадження до наукового вживання понад трьох десятків пізньосередньовічних волинських ікон: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали ХХ Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 2013. – С. 36-50.

<sup>3</sup> Питання про неї у літературі постало: Александрович В. Мальти та мережа мальтирських осередків Волині XVI століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12-13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 5-13. Підсумок вивчення професійного середовища майстрів мальтирства пізньосередньовічної Волині вперше підбито: Його ж. Словник мальтирів Волині XVI-XVII століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 51, 52, 53, 54, 57, 60, 61, 62-63, 64-66. Пор.: Його ж. Західноукраїнські мальти XVI століття. – С. 178-195. Новіші факти та персоналії до реєстру митців регіону відповідного часу додано: Його ж. Доповнення до словника мальтирів Волині XVI-XVII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 року. – С. 50, 56, 57-58, 59.

<sup>4</sup> До наукового вживання ці відомості впроваджено: Гурич Т.Ю. Податкові реєстри сплати

й власне тоді на певний час осілого в місті Гриня Івановича із Заблудова на Підляшші – він вивчав малярство, проте про цю сторону його діяльності, окрім самого факту навчання, нічого не відомо<sup>5</sup>. Інших свідчень про зафіксованих наведеними джерельними переказами митців місцевого середовища немає. Єдиним винятком виявляється Дащко, очевидно, ідентичний з майстром, майже через три десятиліття віднотованим в інвентарі міста 1603 р.<sup>6</sup> Безперечно, до майстрів кінця століття належить також задокументований, правда, щойно від 1603 р., проте, безперечно, чинний ще перед кінцем попереднього століття Іван Ставрович, який зазначеного року працював у Буську на Львівщині<sup>7</sup>, а в 1609 р. мав виконати ікони для Загорівського монастиря на замовлення Олександра Загоровського, проте, не реалізувавши цього зобов’язання, перебрався до благодійниці Почаївського монастиря Анни Гойської в її маєток Орля, де був зайнятий якоюсь роботою<sup>8</sup>. «Потерпілий» О. Загоровський скаржився на нього як «голоту і неосілого», хоча, радше, повинно йтися про майстра, який чимало працював поза містом. Очевидно, він ідентичний з малярем Іваном, того ж 1603 р. віднотованим у переліку жителів Острога<sup>9</sup>.

При такій скупості розшуканих документальних матеріалів з них вдається почерпнути небагато. Проте існування в зазначений час у місті чималого середовища майстрів малярства є безперечним фактом української мистецької історії пізньосередньовічної доби. Ніяких конкретніших вказівок щодо нього маловимовний скупий переказ джерел, закономірно, не зберіг.

Досить численна для свого часу група острозьких малярів, як уже зазначено, – виняткове явище історії тодішньої мистецької культури українських земель. Хоча поодинокими, як і щодо Острога, джерельними згадками на

---

королівщини з міст Острога (1576) і Дубна (1586) // Матеріали до історії Острозької Академії (1576-1636). Біобібліографічний довідник / Упорядник І. З. Мицько. – Київ, 1990. – С. 148. Пор.: Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-і – 1630-і рр.) // Острозька давніна. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 63; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 181-183.

<sup>5</sup> Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Лаврін Пухала (Пухальський) // Його ж. Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів, 1998. – С. 41-44. Пор.: Його ж. Словник малярів Волині XVI-XVII столітть. – С. 62-63.

<sup>6</sup> Gębarowicz M. Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969. – S. 46, przym. 64.

<sup>7</sup> Вірогідним слідом тодішньої його активності є монументальне «Успіння» з церкви святої великомучениці Параскеви в Буську (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, далі – ЛНГМ), репродуковане: Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 27. Авторство острозького маляра щодо нього, як можливе, висунув: Мицько І. Буське братство (З архівних знахідок матеріалів про культурне життя Буська в другій половині XVI – на поч. XVII ст.) // Прапор жовтня. – Буськ, 1986. – № 134.

<sup>8</sup> Александрович В. Малярський осередок у Бородах // Дзвін. – Львів, 1990. – № 3. – С. 114; Його ж. Мистецьке середовище Острога... – С. 63; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 183.

<sup>9</sup> Gębarowicz M. Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie. – S. 46, przym. 64.

Волині в другій половині століття засвідчено достатньо розбудовану мережу малярських осередків<sup>10</sup>, під кількісним оглядом до Острога тоді здатний віддалено наблизитися тільки Луцьк, у якому зафіковано троє майстрів<sup>11</sup>, а в інших містах – ще менше. У Володимирі, наприклад, за наявними даними, в середині – другій половині століття працювало не менше двох малярів<sup>12</sup>, у Кременці для 80-90-х років теж задокументовано двох<sup>13</sup>. У тогочасній Україні під зазначенім оглядом з Острогом може конкурувати тільки Львів, де на 70-ті роки відзначено шість українських митців, втім, так само й відомих лише за поодинокими згадками<sup>14</sup>. Варто мати на увазі, що для Острога середина 1570-тих років навряд чи могла бути часом якогось особливого піднесення. Попри розбудоване професійне середовище – виняткове для тогочасної української дійсності – місто тоді знаходилося на самому початку тих важивих перетворень, ініціатором яких виступав його власник князь Василь-Костянтин Острозький.

Якщо віднайдені джерельні матеріали подають Остріг одним з найактивніших малярських осередків Волині останньої чверті XVI ст., то про творчість його тогочасних майстрів поки відомо надто мало<sup>15</sup>. Безвість обумовила насамперед відсутність у самому місті тодішньої малярської спадщини<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття. – С. 5-13; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 181-183.

<sup>11</sup> Його ж. Словник малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 60; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 180-181; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 56, 58.

<sup>12</sup> Див.: Александрович В. Словник малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 60; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 178; Його ж. Царські врати 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI-XVII століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4-5 листопада 2009 р. – С. 42; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 50, 57.

<sup>13</sup> Його ж. Словник малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 52; Його ж. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття // Студії і матеріали з історії Волині 2009 / Редактор випуску Володимир Собчук. – Кременець, 2009. – С. 66-68; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI-XVII століття. – С. 56, 59.

<sup>14</sup> Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 103-132.

<sup>15</sup> Щодо цього осередок сприймається у руслі актуальних уявлень про мистецьку культуру поодиноких міст тогочасної Волині. З них досі опрацьовано тільки малярську спадщину Луцька: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 42-43; Його ж. Малярство середньовічного Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21-22 жовтня 2015 року. – С. 3-23.

<sup>16</sup> Вцілілі в Острозі найстаріші ікони, здебільшого збережені в збірці місцевого Державного історико-культурного заповідника, не виходять поза XVII ст. Див.: Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису Острозького історико-культурного заповідника // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції... – С. 31; Її ж. Іконопис Острожчини XVI-XVIII століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17-18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. –

Ситуацію здатні порятувати тільки розшукані в сільських церквах більшої острозької околиці ікони другої половини століття, які за територіальним походженням є підстави співвіднести саме з острозьким осередком. Завдяки цьому скромний малярський доробок тогочасного міста не лише виступає окремим самостійним явищем релігійної мистецької культури Волині. Ці декілька вірогідних острозьких ікон посідають важливе місце і серед пізньосередньовічної мистецької культури регіону, нині репрезентованої майже трьома десятками немало різномірних пам'яток з різних осередків<sup>17</sup>.

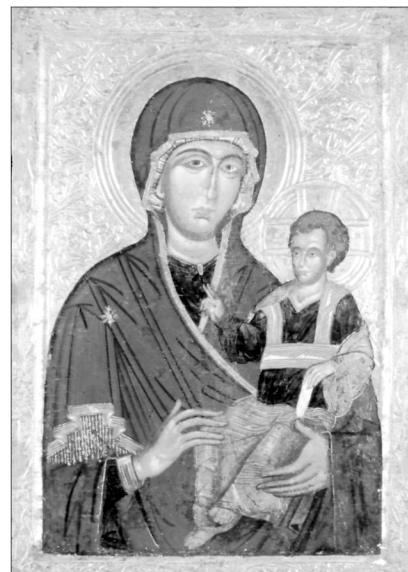
Малярська спадщина Острога XVI ст. може бути розпочата, правда, щонайменше від однієї давнішої позиції, яка, безперечно, не належить власне острозьким митцям. Проте вона, все ж, дає уявлення про один з істотних напрямів мистецьких ініціатив тодішніх власників міста в релігійному малярстві, в інший спосіб не зафіксований. Нею є чудотворна ікона Богородиці з Емануїлом Троїцької монастирської церкви у Межирічі-Острозькому. За традицією, вона мала би бути даром великого литовського гетьмана князя Костянтина Івановича Острозького († 1530)<sup>18</sup>. І хоча сам переказ не має дав-

С. 57; Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI-XVIII ст. // Острозька Академія XVI-XVII ст. Енциклопедичне видання. – Острог, 1997. – С. 53-56. Новіші короткі огляди найстаріших острозьких ікон див.: Луць В.Д. Мистецька спадщина // Ричков П.А., Луць В.Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – Київ, 2002. – С. 111, 112-114; Бондарчук Я., Бендюк М. Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття // Острозька Академія XVI – першої половини XVII століття. Енциклопедичне видання. – Острог, 2011. – С. 127-132 (усі найстаріші ікони з сільських церков острозької околиці віднесенено до XVI ст. без доказливого уточнення); Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 44.

<sup>17</sup> Давніший огляд волинського малярства XVI ст. див.: Луць В. Волинські ікони XIII-XVI століть // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2000. – Вип. 5. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. – С. 65-86; *Ejusdem. Wołyńskie ikony XIII-XVI wieku* // Przegląd wschodni. – Warszawa, 2001. – Т. 7, zesz. 3 (27). – С. 749-770. Новіший їх перегляд див.: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 42-45. Огляд старшої групи пам'яток див. також: *Його ж. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського* // Калофесю. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 21-36. Новішу їх публікацію в кольорі див.: Культурна спадщина Рівненського краю / Ідея, автор проекту та фотографії О. Харвата, тексти статей, наукова атрибуція експонатів М. Бендюка. – Рівне, 2010. – С. 24-25, 28-31; 150 святынь Великої Волині / Ідея, автор проекту та фотографії О. Харвата, тексти статей, наукова атрибуція експонатів В. Луця та М. Бендюка. – [Рівне, 2011]. – С. 60-63, 70-71.

<sup>18</sup> Новіші виклади цієї версії див.: Луць В. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // *Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu: Historia, kultura, sztuka*. – Zamość, 2000. – С. 117-119; *Його ж. Мистецька спадщина*. – С. 109-111; Aleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // *Acta Academiae Artium Vilnensis*. – Vilnius, 2008. – Т. 51. – С. 24-26; *Його ж*. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 43-44; *Його ж*. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького // Національний університет «Острозька Академія». Наукові записки. – Острог, 2011. – Вип. 18: Історичні науки. – С. 121; *Його ж*. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського. – С. 27-28. Кольорові репродукції див.: Острозька Академія XVI-XVII ст. Енциклопедичне видання. – Острог, 1997. – Іл. 155; Aleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej... – С. 25; Бондарчук Я., Бендюк М. Іконопис Острожчини XVI – першої

ньої основи і документального підтвердження, ікона співвідноситься з певним ширшим колом явищ мистецької культури Волині й не тільки Волині першої третини XVI ст. Окрім Межиріцької «Богородиці», його окреслюють також не так давно відкриті й впроваджені до літератури унікальні намісні «Спас» та «Богородиця з Емануїлом» із церкви пророка Іллі в Камені Каширському<sup>19</sup>. У них – так само винятково здогадно – випадає вбачати вияв «спорідненої» ініціативи князя Андрія Олександровича Сангушка, одруженого з Марією, сестрою князя Костянтина Острозького, або й навіть його самого. Тому ж, очевидно, майстрові належить також здогадно співвіднесена з князем-гетьманом не так давно впроваджена до наукового вжитку<sup>20</sup> перемальована (постать), не зафіксованого походження ікона Богородиці з молитовного ряду (Вільнюс, Литовський музей мистецтв)<sup>21</sup>. Вірогідно, вона повинна походить з віленського Успенського собору княжої фундації, або ж соборної церкви тамешнього Троїцького монастиря, збудованого заходами князя



Межиріцька Богородиця

половини XVII століття (не нумерована іл. 1 в блоку ілюстрацій після с. 128); Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 14; 150 святынь Великої Волині. – С. 26.

<sup>19</sup> Про них див.: Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3-4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 60-68; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29-30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8-17; Його ж. Візантійські джерела та італійський спіл іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – С. 14-25. Пор.: Пуцко В. Камінь-каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29-30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 17-23; Міляєва Л. Думки і спостереження щодо ікони Єрусалимської Богоматері з церкви Різдва Богородиці міста Камінь-Каширського Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16-17 жовтня 2014 року. – С. 10-18.

<sup>20</sup> Lietuvos sakralinė dailė. Lietuvos tūkstantmečio programas ir Jubiliejinę 2000 metų parodos krikščionybė lietuvių mene. Katalogas. Paroda skirta Kristaus gimimo jubiliejui bei Lietuvos karlius Mindaugo krikšto (1251) ir kartu navimo (1253) 750 metų sukakčiai. – Vilnius, 2003. – T. 1: Tapuva sculptūra grafika XIV-XX a. Pradžia / Sudarytoja Dalia Tarandaitė. – No. III. 1.

<sup>21</sup> Александрович В. Віленський спіл малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького. – С. 113-124.

К.І. Острозького, як вважається, згідно з обітницею за перемогу над московськими військами поблизу Орші у 1514 р.<sup>22</sup>

Разом вказані чотири ікони утворюють унікальну для українського контексту відповідного часу цілісну групу без аналогів на національному ґрунті. Постать та діяльність князя К.І. Острозького нині сприймається єдиним можливим фактором, здатним об'єднати вказані поодинокі позиції малярської спадщини так різновіддаленого походження. Як уже була нагода відзначити, їх спільною прикметною рисою виступають виразні запозичення з практики столичного краківського середовища в декоративній системі – золоченому орнаментальному оздобленні тла та обрамлення<sup>23</sup>.

Перелічені ікони – окрема невелика, виразно замкнута в собі група елітарного малярства, відособлений епізод мистецької культури Волині перших десятиліть століття без очевидніших пов'язань перед та пізнішою спадщиною. Таке становище здатне вказати на їх виникнення за певних особливих обставин у своєрідному контексті, що функціонував достатньо обмежений час й надалі зійшов з історичної арени без виразнішого сліду в місцевій мистецькій практиці. Відповідно до ширшої тенденції еволюції мистецького процесу в Україні за умов пізньосередньовічної доби, не отримало продовження на місцевому ґрунті й прикметне для них використання орнаментики пізньоготичного походження<sup>24</sup>. З Острогом ці ікони здатна поєднати винятково постать князя-замовника. Водночас вона робить їх рідкісною позицією аристократичної малярської культури з середовища княжих еліт тогочасної Волині<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> На таку можливість вказано: Александрович В. Віленський слід... – С. 121.

<sup>23</sup> Про нього див.: Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22-25. Пор. також у студіях про окремі з перелічених ікон: Його ж. Ікона Богородиці початку XVI століття... – С. 60-61; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття... – С. 13; Його ж. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького. – С. 121. Інший, проте принципово відмінний мотив того ж родоводу залучено в, можливо, також пов'язаний з колом мистецьких ініціатив якщо не самого князя К.І. Острозького, то принаймні, княжої родини іконі Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (ЛНГМ. – Музей-заповідник «Олеський замок»). Див.: Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства... – С. 22-23; Його ж. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17-19 вересня 2003 року. – С. 30-31.

<sup>24</sup> Див.: Александрович В. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2011 року. – С. 43. На відображення у цьому ширшої тенденції вказує, зокрема, аналогічний розвиток ситуації й у львівському середовищі: Його ж. Дар Львова. – Львів, 2014. – Вип. 1: Мистецтво XIII-XVI століть. – С. 52.

<sup>25</sup> Докладніше про відповідні явища релігійної мистецької культури пізньосередньовічної Волині на прикладі богородичної іконографії див.: Aleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej... – S. 21-30.

Виявлені в сільських церквах острозької околиці наступні ікони репрезентують немало молодший та за всіма ознаками істотно відмінний етап релігійного мистецтва й відображають тенденції його розвитку, притаманні щойно останнім декадам століття<sup>26</sup>. На той час в українському релігійному малярстві виразно виступає знаменне переосмислення традиції, й на різних рівнях виявилися перші кроки поступового принципового відходу від успадкованого з візантійського досвіду й надалі опрацьованого на власному ґрунті самобутнього історично-мистецького канону середньовічної доби. Одним з важливіших моментів цього процесу стала зауважена, зокрема, й на волинських джерельних матеріалах розбудова мережі регіональних осередків. Вона формувала принципово нову ситуацію у мистецькому житті, ставши одним з важливих факторів тих змін, якими відзначено тогочасне мистецьке життя. До її неуникнених наслідків належить скромніший фаховий рівень творчості майстрів, чинних у провінційному середовищі<sup>27</sup>. Відповідний комплекс явищ на кінець століття зазначився досить виразно. Саме його мав на увазі «служебник» київського воєводи, князя Василя-Костянтина Острозького Василь Малюшицький<sup>28</sup>, коли наприкінці століття нарікав на відсутність «іскусних зографів», замість яких тепер, за його словами, «сіделники, тебенники і прочі кощунники свяtie образи кгваздают машкаром і лярвом подобние»<sup>29</sup>.

Серед гаданої автентичної спадщини острозького кола ці тенденції вперше виразно сприймаються у найстаршому прикладі – намісній іконі Богородиці з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом з церкви Різдва Богородиці в селі Стадники<sup>30</sup>. Уже була нагода відзначити належність образу до реплік

<sup>26</sup> У контексті спадщини поодиноких осередків волинського малярства XVI ст. коротко про них див.: *Александрович В.* Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 44. Пор.: *Луць В.Д.* Мистецька спадщина. – С. 111, 112-115.

<sup>27</sup> У літературі цей процес досі не отримав належного осмислення. На волинському матеріалі про нього окремо писав: *Пуцько В.* Фольклоризація давнього волинського іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 5-7. Однак при цьому запропоновано винятково широкі загальні розмірковування. Попри «багатообіцяючий» заголовок, мало заторкнуто не тільки реалії еволюції відповідного аспекту мистецького процесу на Волині упродовж XVI ст., а й навіть тогочасний місцевий матеріал загалом.

<sup>28</sup> Його особу ідентифікував: *Мыцко И.З.* Український писатель-полемист Василий Суражский – сподвижник Ивана Федорова // Федоровские чтения 1979. – Москва, 1982. – С. 18-23.

<sup>29</sup> [Малюшицький В.] О единой истинной православной вірі. – Остріг, 1588. Новіший передрук: О единой истинной православной вере // Русская историческая библиотека. – Санкт-Петербург, 1882. – Т. 9. – С. 333.

<sup>30</sup> До наукового вживання впроваджена: *Бондарчук Я.* Формування збірки волинського іконопису... – С. 31. Кольорові репродукції див.: Там само. – Іл. 4; *Її же.* Іконопис Острожчини XVI-XVIII ст. – Іл. 156; *Бондарчук Я., Бендюк М.* Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття (не нумерована іл. 2 в блоку кольорових ілюстрацій після с. 128); Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 24, 25; 150 святынь Великої Волині. – С. 60, 61.

константинопольської ікони Богородиці Одигітрії палеологівської доби як пізньої версії відповідного зразка<sup>31</sup>. На Волині цю іконографію на ранній стадії побутування пропонує найближче до історичного протографу з-поміж усіх знаних досі його відтворень – Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ)<sup>32</sup>. Перед кінцем століття запрезентовану в ній схему повторено ще також в одинокій для середньовічної регіональної практики «Похвали Богородиці» (1595) з церкви Покрову Богородиці в Стрільську на Рівненщині (РОКМ)<sup>33</sup>. Стадницьку репліку свого часу потрактовано як перше ідентифіковане на Волині відтворення цього зразка<sup>34</sup>. Правда, її «випередила» невдовзі впроваджена до наукового вживання чудотворна ікона Богородиці у церкві Різдва Богородиці в Тростянці поблизу Луцька роботи чинного на місцевому ґрунті на початку століття анонімного грецького майстра<sup>35</sup>. Проте, з огляду на походження та виразно окрему позицію серед



Богородиця з Емануїлом.  
З церкви в Стадниках

<sup>31</sup> «...генетичний зв'язок зі старою іконографічною схемою минулих століть» в іконі відзначив: Луцьк В.Д. Мистецька спадщина. – С. 113.

<sup>32</sup> Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76. Репродукція з численними фрагментами, здебільшого, однак, невдалими щодо відтворення кольору: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24. За уточненим датуванням, ікона належить до початку XIV ст.: Александрович В. Візантійський імпорт та візантізуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16. – С. 20.

<sup>33</sup> Найдокладніше про неї див.: Aleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej... – S. 27–28. Кольорові репродукції див.: Ibidem. – S. 27. – II. 4; Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 22; 150 святинь Великої Волині. – С. 52.

<sup>34</sup> Александрович В. Традиції мистецької культури княжої доби у волинських іконах XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 39.

<sup>35</sup> Про неї див.: Обухович Л. 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, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 81; Обухович Л., Распопіна В.

малярської спадщини регіону, це новіше відкриття ніяк не впливає на власне місце стадницької ікони серед доробку релігійної мистецької культури Волині XVI ст. Ранішою, безперечно, є також рідкісна для української іконографії – з огляду на високо зрізане погруддя<sup>36</sup> – знана ікона з Дубенського Хрестовоздвиженського монастиря (Харківський художній музей)<sup>37</sup>, у новішій літературі, здебільшого, віднесена до кінця століття<sup>38</sup>. Однак, це зроблено насамперед «за аналогією» з іншими безперечно тогочасними іконами монастирського походження, з якими вона насправді не має нічого спільногого. Стилістично за комплексом формальних ознак, трактуванням фрагментарно збереженого рельєфного орнаменту, одягу, а також ще «ісихацької традиції» (у версії XVI ст.) прикметних тонких висвітлень білілами лицу Богородиці може йтися не про кінець, а другу чверть – середину століття<sup>39</sup>.

---

Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. «Одигітрія» с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року. – С. 84-86; Обухович Л. Особливості ікони «Богородиця Одигітрія» XV ст. с. Тростянець Ківерцівського р-ну Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29-30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 99-102; Її ж. Прочитання напису на іконі «Богородиця Одигітрія» XV ст. зі Свято-Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 року. – С. 26-27. У всіх цих публікаціях пропонується нічим не обумовлене неоправдано раннє датування. Об'єктивний погляд на ікону в контексті її стилістичних особливостей див.: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 42-43.

<sup>36</sup> Воно виводиться від протографу, на Волині знаного з іконою першої половини XIV ст. з Покровської церкви в Луцьку (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ). Кольорову репродукції див., зокрема: Логгин Г., Міляєва Л., Свенцицька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XVII; Шедеври українського іконопису XII-XIX ст. – Київ, 1999. – № 3. – С. 23; Національний художній музей України. – Київ, 2003. – С. 109. – Іл. 4; Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ. – Київ, 2004. – С. 37. – Іл. 3; Українська ікона XI-XVIII століть // Авт.-упоряд. Л. Міляєва за участю М. Гелитович. – Київ, 2007. – С. 109. – Іл. 23.

<sup>37</sup> Новішу кольорову репродукцію див.: 150 святинь Великої Волині. – С. 66.

<sup>38</sup> Луць В. Волинські ікони XIII-XVI століть. – С. 37. – Іл. 3; *Eiusdem. Wołyńskie ikony XIII-XVI wieku.* – S. 760; *İłegoż.* Мистецька спадщина. – С. 117; 150 святинь Великої Волині. – С. 66; Пуцко В. Локалізовані ікони Волинського епархіального давньосховища // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – С. 29, 31. Єдине додаткове з цих висловлювань твердить: «Na pochodzenie z końca XVI stulecia wskazują kartusze z monogramami Chrystusa oraz Matki Boskiej, osobliwości traktowania bialych kresek na twarzy, oczy» (*Łuc W. Wołyńskie ikony XIII-XVI wieku.* – S. 760-761). Проте, всупереч наведеному твердженню, перелічені особливості вказують не на кінець століття, а однозначно раніший час. Ікону датували також другою половиною століття: Уманцев Ф.С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1966. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 275.

<sup>39</sup> Увагу до давнішого походження ікони привернуто: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 44.

В українській іконографії намісної ікони Богородиці<sup>40</sup> стадницька репрезентує варіант з півпостатями архангелів у тлі, знаний на Волині починаючи від згаданої Тростянецької. Присутній він й у зазначеній доросинській іконі, а серед тодішньої спадщини – ще також у згаданій іконі з церкви в Стрільську. Натомість відсутність архангелів належить до менше поширених явищ класичної середньовічної доби. Одинокий ранній такий приклад в Україні пропонує ікона початку XIV ст. з церкви архангела Михаїла в Ісаїх (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, далі – НМЛ)<sup>41</sup>, а для Волині – згадана ікона з Покровської церкви в Луцьку. У пізньосередньовічній мистецькій практиці регіону цю версію презентує згадана намісна ікона з церкви в Камені-Каширському. Показово, що в ній виразно відчується відкликання до першовірця другої половини XIV ст.<sup>42</sup> Це пізніший аналогічний приклад на Волині зберегла зазначена дубенська ікона. У всіх у них відмову від архангелів, як видається, обумовив насамперед формат основи.

Відзначену залежність від протографу дорогобузького зразка найвиразніше виявляють уклад та взаємне співвідношення постатей, а також окремі деталі, зокрема положення рук та ніг Емануїла, правої руки Богородиці. Прикметно трактовано й її ліву руку, яка, супроти давнішого канону, не підтримує Христа, а немов безвільно «повисає» донизу. Водночас виразно відбігає від зазначененої схеми послідовно фронтальна постава Емануїла. Вона

<sup>40</sup> У літературі досі не отримала належного осмислення. Найповніше зіставлення пам'яток див.: Kruk M.P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000. Запропонована при цьому інтерпретація поодиноких з них, як і викладені уявлення не тільки про богоординичну іконографію, а й еволюцію української мистецької традиції загалом, викликають, однак, немало критичних зауважень, а нерідко навіть виходять поза межі прийнятого у наукових дослідженнях. Див.: Александрович В. Вінкельман по ціцеронах, або про «іконопарватознавство» ще раз. Miroslaw Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000. – 350 s. + II. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 346-362.

<sup>41</sup> Гептіович М. Українські ікони ХІІІ – початку XVI століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. – № 9. Тут ікону датовано другою половиною XIV ст. на підставі «модного» в музеї радіо-углецевого аналізу, «конкретніші» результати якого коротко наведено: Її ж. «Богородиця Одигітря» з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – № 6 (11). – С. 138; Її ж. «Богородиця Одигітря» з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам'ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25-26 вересня 2008 року. – С. 44. Уже була нагода відзначити наведення у цих одночасових публікаціях відмінних дат як свідчення очевидно поверхового і «легковажного» підходу до самої проблеми: Александрович В. Новий приклад малярства монументального ранньопалеологівського зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаїх // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 225, приміт. 23. Найдокладніше про неї див.: Там само. – С. 219-259.

<sup>42</sup> Див.: Александрович В. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці... – С. 17-18.

не відома давнішим іконам відповідного взірця, а заснована на переказі вже новіших його видозмінених реплік чи інших «паралельних» протографів. З конкретних прикладів можна вказати створену в другій половині XIV ст. знану візантійську ікону Богородиці з Емануїлом і празниками (Афіни, Візантійський музей)<sup>43</sup>. В українській спадщині фронтальне упозування Емануїла поширилося щойно з утвердженням від другої половини XV ст. класичного для пізнішого часу розбудованого варіанту намісного ряду із образом Богородиці з Емануїлом<sup>44</sup>. Найраніші відповідні відтворення пропонують ікони перемишльської школи другої половини століття – не зафікованого походження (Національний музей у Кракові)<sup>45</sup> та з Покровської церкви в Рихвалді (тепер Овчари) на південно-західних теренах історичної Перемишльської єпархії (Музей народного будівництва в Сяноку)<sup>46</sup>.

Наведені аналоги вказують на те безпосереднє коло протографів серед спадщини, правдоподібно, вже XVI ст., від якого виводиться традиція стадницького образу. Сама ікона може бути датована щойно другою половиною XVI ст. Проте в зіставленні із зазначеною стрільцівською «Похвалою Богородиці», стадницька виглядає однозначно ранішою. Віктор Луць слушно вказав на притаманне їй спрощення техніки малювання ликів<sup>47</sup>, що випадало б поширити на всю композицію загалом. Зокрема, вказаний підхід яскраво виявився при відтворенні одягу головних персонажів, насамперед – гіматію Емануїла з його прикметним переданим білилами доволі грубуватим «асистом» (при звичному золотому асисті хітону).

При цьому показове вміщення позначеніх виразним спрощенням постатей на золотому тлі, що відсилає до малярства далеко не провінційного. У цьому ж переконує й ретельне виконання орнаментики писаного левкасом золоченого пластичного німбу, аналогічного до згаданої стрільцівської ікони 1595 р. Цей не зауважений досі елемент спільноти, зі свого боку, так само наголошує на близькості їх походження, даючи підстави для віднесення аналізованої ікони близьче до кінця століття. Прикметною особливістю декоративної системи є також суцільний золотий поруч Богородиці та суцільна

<sup>43</sup> Achimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – No. 15. – P. 61.

<sup>44</sup> Увагу до цього важливого моменту еволюції національної мистецької традиції привернуто: Александрович В.С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура ХІІІ – першої половини XVII століття. – С. 429.

<sup>45</sup> Репродукована: Логвин Г., Міляєва Л., Свенцицька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XCVIII; Kłosińska J. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Pl. 48.

<sup>46</sup> Репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенцицька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XCIX; Ikona karpacka. Album wystawy «Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku. Teksty naukowe J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski. – Sanok, 1998. – Nr 1; Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2001. – S. 45.

<sup>47</sup> Луць В.Д. Мистецька спадщина. – С. 113.

ж золота смуга облямування мафорію навколо голови й на правому плечі. Таке використання золота для Волині тут виступає вперше. Проте, очевидно, воно відповідало ширшим тенденціям еволюції мистецького досвіду регіону, оскільки присутнє і в згаданій стрільцівській «Похвалі Богородиці» 1595 р. Втім, тут могло «спрацювати» відзначене використання близького зразка.

Привертає увагу також палеографія написів і їх виразна різномірність, не притаманна мистецькій практиці. Монограма Богородиці над її правим плечем мальована тонкими лініями чорної фарби на чималій сріблений прямоокутній «таблиці». Натомість монограма Христа написана кіновар'ю значно меншими, чіткими літерами праворуч від Його німбу безпосередньо під півпостаттю архангела Гавриїла, а імена архангелів – під горішнім обрамленням ще меншими кіноварними літерами біля їх німбів.

Наступною після стадницької «Богородиці» у доробку острозьких майстрів є невелика ікона святого Георгія змієборця з Преображенської церкви в Точивиках<sup>48</sup>, у якій випадає вбачати окремий вклад, об'єкт індівідуального поклоніння. На тлі неподільного домінування намісних ікон Спаса та Богородиці серед спадщини малярства Волині це лише четверта ідентифікована досі сюжетна композиція після згаданого черського «Розп'яття», «Покрову Богородиці» з Троїцької церкви у Річиці (РОКМ)<sup>49</sup>, храмових «Преображення» з церкви в Кураші (НМЛ)<sup>50</sup> та «Святого Георгія» з церкви у Голобах (Волинський краєзнавчий музей,



*Святий Георгій.  
З церкви в Точивиках*

<sup>48</sup> До наукового вжитку впроваджена: Волинський іконопис XVII-XVIII ст.ст. в зібранні Острозького музею. – Острог, 1988. – С. 3-4. – Іл. 1. Кольорові репродукції див.: Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису... – Іл. 2; Її ж. Іконопис Острожчини XVI-XVIII ст. – Іл. 158; Бондарчук Я., Бендюк М. Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття (не нумерована іл. 4 в блоку кольорових іл. після с. 128); Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 30; 150 святынь Великої Волині. – С. 62.

<sup>49</sup> Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 271-359.

<sup>50</sup> Кольорові репродукції див.: Українська ікона XI-XVIII століть. – С. 196. – Іл. 145; 150 святынь Великої Волині. – С. 44.

Музей волинської ікони, далі – ВКМ)<sup>51</sup>. Уже була нагода відзначити, що точвицький образ – найраніший зразок волинської іконографії теми, заснований, найправдоподібніше, на джерелі часів знаменитого волинського князя Володимира Васильковича († 1288)<sup>52</sup>. До такого висновку схиляє насамперед зафіковане широким колом пам'яток, починаючи від кінця XVI ст., чимале поширення іконографії кінного святого Георгія на території нинішньої Волинської області<sup>53</sup> при очевидній її малочисельності поза нею, зокрема, на теренах сусідньої Рівненщини<sup>54</sup>.

Точвицька ікона пропонує іконографічну схему, в загальних рисах знану від двох реплік<sup>55</sup> перемишльської школи другої половини XIV ст. – з церков собору Йоакима і Анни у Станилі (НМЛ)<sup>56</sup> та, дещо молодшої, –

<sup>51</sup> Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 25-33. Кольорові репродукції див.: Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 18; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 61.

<sup>52</sup> Александрович В. Традиції мистецької культури княжої доби... – С. 28, 30; Його ж. Храмова ікона святого Георгія... – С. 25.

<sup>53</sup> Його ж. Традиції мистецької культури княжої доби... – С. 40; Його ж. Храмова ікона святого Георгія... – С. 26.

<sup>54</sup> Його ж. Традиції мистецької культури княжої доби... – С. 40, приміт. 32; Його ж. Храмова ікона святого Георгія... – С. 28, 30.

<sup>55</sup> Іх коротке зіставлення див.: Александрович В. Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Йоакима і Анни у Станилі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25-26 червня 1996 року м. Дрогобич. – Дрогобич, 1997. – С. 8-12 (передрук: Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Львів, 2012. – С. 10-19). Новіше реставраційне зіставлення обох ікон див.: Друшль М. Техніко-технологічні дослідження ікон «Юрій Змієборець» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та музею монастиря студитського уставу святого обручника Йосипа «Студіон» // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. – № 8 (13). – С. 88-93. Не всі запропоновані при цьому міркування видаються, однак, вмотивованими. Зокрема, непереконливим сприймається твердження, що проведені дослідження уповноважують до висновку, нібито «...різниця між часом їх (ікон – В.А.) створення становить щонайменше сто років»: Там само. – С. 90. По-перше, самі результати техніко-технологічного дослідження не здатні запропонувати датування – воно виступає винятково породженням прийняття інтерпретації отриманих результатів. По-друге, стверджена «щонайменше столітня» різниця в часі між обома іконами логічно мала б означати появу молодшої старокропивницької щойно десять перед кінцем XV ст. Проте таке датування категорично неприйнятне з огляду стилістики, цілковито позбавленої будь яких ознак малярської культури зазначеного часу, зафікованої значною кількістю різномірних пам'яток. Насправді обидві ікони якщо не належать одному майстрству – проти цього здатна свідчити відсутність у молодшій притаманного старшій характерного здрібнення форм та їх своєрідної мініатюризації – то принаймні є близькими за часом відтвореннями єдиного зразка. Ця обстановка вже сама по собі вказує на спільне середовище, що категорично спростовує можливість прийняття у цитованій публікації так значної часової різниці. Заперечує таку можливість і зіставлення зі згаданою наступною перемишльською іконою такого зразка – старшою з церкви у Великому, за всіма ознаками стилістично значною молодшою.

<sup>56</sup> До наукового вживання впроваджена: Zaloziecky W.R. Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Theologischen Akademie in Lemberg // Byzantinische Zeitschrift. – Leipzig, 1935. –

Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської архиєпархії УГКЦ імені о. Антонія Петрушевича)<sup>57</sup> Дрогобицького району Львівської області. Надалі відповідний уклад в Україні простежується через молодші відтворення цієї схеми в генетично взаємопов'язаних пам'ятках перемишльської школи вже пізньосередньовічної традиції. Це ікони початку XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Великому поблизу Добромиля Старосамбірського району Львівської області (Перемишль, Національний музей Перемишльської землі)<sup>58</sup> та того ж походження молодша, середини століття (ЛНГМ)<sup>59</sup>.

У порівнянні з цими пізніми варіантами залученого укладу аналізована острозька версія пропонує ще новіше відтворення спільногого протографу. У ній послідовно збережено визначальне для схеми упозування постаті святого воїна, зокрема, через показовий прикметний нахил голови й відведену догори праву руку зі списом, та його коня. Водночас залучено немало деталей, втім і достатньо «реалістичного» наповнення, за їх посередництвом відсилаючи до комплексу змін, що характеризують еволюцію мистецької традиції перед кінцем століття. Насамперед, набагато докладніше опрацьовано елементи «середовища». Якщо, відповідно до давнішого канону, в зазначених ранніх зразках вони відсутні взагалі, то уже в перемишльській іконі початку XVI ст. з'являється як простих форм вежа з царем, царицею й іншими особами, призначена передати «Трапезунд», з царівною перед нею, так і притаманні практиці XVI ст. прикметні «скелі» обабіч, розташуванням покликані додатково акцентувати на вершникові, наближуючи його до переднього плану. Усі ці мотиви з дальшою деталізацією, відповідно до практики середини століття, ще докладніше розроблено в молодшій іконі того ж походження з тогочасною графічною та лінійною стилізацією.

---

Abb. 1. Найновішу публікацію після реставрації див.: Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століття... – Кат. № 6. – С. 40.

<sup>57</sup> До наукового вживання у короткій згадці впроваджена: Александрович В. Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студій з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 177, приміт. 212. Вперше репродукована: Його же. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Пам'ятки України: історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 13. Про неї див.: Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – С. 5–22, 54–55 (численні фото, втім і кольорові, загального вигляду і фрагментів та зіставлення з іконою з церкви у Станилі).

<sup>58</sup> Репродукції див.: Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu. – Kraków, 1981. – II. VI; Kłosińska J. Icons... – Pl. 55; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – II. 27; Janocha M., ks. Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. – S. 327. – II. 262.

<sup>59</sup> Кольорові репродукції див.: Возницький Б. Олеський замок. Путівник. – Львів, 1977. – Іл. 10; Олеський замок. Путівник. – Львів, 1981 (іл. неnumеровані); Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В.І. Свенцицька, В.П. Откович. – Київ, 1991. – Іл. 19; Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006. – С. 39; Українська ікона XI–XVIII століть. – С. 252. – Іл. 221; Олеський замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, 2009. – С. 52.

Точицька репліка відштовхується від зразків власне такого кола й, відповідно до актуальних тенденцій епохи, збагачує їх додатковими деталями. Так, накриту високою банею за іконографічною практикою вже XVII ст.<sup>60</sup> вежу, покликану передати «Трапезунд», обабіч від глибини обрамляють дві симетричні будівлі (праву видно лише в невеликому фрагменті) під високими двосхилими дахами. Вони видаються новішим доповненням до давнішої основи у вигляді гранчастої вежі, збагаченої «реалістичними» мотивами вікон у горішній частині. Ліворуч перед скелями вміщене невелике стилізоване деревце. З окремих декоративних деталей привертає увагу також рисунок попони і нагрудника коня. Такого ж актуалізованого наповнення елементи відзначають і вбраниння царівни. Темний позем зі змієм, вузька світла смуга «землі» за ним і скелі дають своєрідну градацію планів на зразок подібної, присутньої у згаданому давнішому річицькому «Покрові»<sup>61</sup>. Включення до традиційної схеми деталей реалістичного наповнення своєрідно відобразилося також у спрямованій з сегменту неба до голови святого надто великий у композиції Божій руці з короною (мотив, присутній у згаданій старшій іконі перемишльської школи з церкви у Великому).

Попри очевидну давню іконографічну основу, деталі та їх опрацювання, посилені відзначеними «реалістичними зasadами», виразно вказують на походження точицького образу щойно з самого кінця століття. Найпослідовніше в цьому переконують окремі мотиви, виконані в дусі вже наступної епохи. З їх огляду вона, безперечно, передує виниклій в іншому середовищі (вірогідно, в ковельському осередку<sup>62</sup>) храмовій іконі кінця століття з церкви у Голобах (ВКМ)<sup>63</sup>. У цій останній, попри очевидну часову близькість, трактування окремих деталей та поза коня, що рішуче пориває із зasadами звичної для класичної візантійської норми фризової композиції, запропоновано наступний, уже з-поза канону середньовічної доби, крок у розвитку іконографії святого в кінному варіанті. Хоча водночас деталі вбраниння царівни, наприклад, відсилають до практики ще першої половини XVI ст.<sup>64</sup> На та-

<sup>60</sup> Див., наприклад, баню, що увінчує приміщення з царем та царицею в іконі початку століття з церкви Різдва Богородиці у Ворончині неподалік від Луцька (ВКМ): Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 24; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 111.

<sup>61</sup> Александрович В. Покров Богородиці. – С. 332.

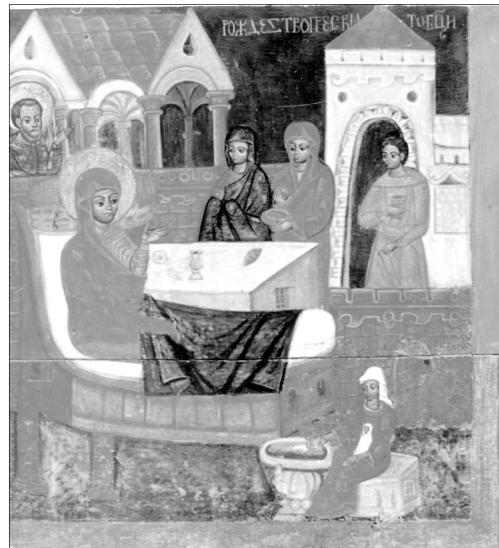
<sup>62</sup> Про вірогідність ковельського походження див.: Александрович В. Храмова ікона святого Георгія... – С. 28. Про тогочасний ковельський осередок волинського малярства та його майстрів див.: Його ж. Словник малярів Волині XVI-XVII століть. – С. 53, 56, 58; Його ж. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII-XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI-XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006. – С. 8; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI-XVII століть. – С. 58.

<sup>63</sup> Кольорові репродукції див.: Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 18; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012 (передрук: Київ, 2016). – С. 61. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Храмова ікона святого Георгія... – С. 25-33.

<sup>64</sup> Александрович В. Храмова ікона святого Георгія... – С. 27-28.

кому тлі нібіто достатньо скромний точивицький «Святий Георгій» посідає істотне місце в загальній картині еволюції відповідного аспекту української релігійної іконографії як одна з важливих і показових позицій мистецького доробку періоду трансформації від середньовічної традиції до мистецької культури наступної історичної епохи.

Виразно виявлені в точивицькій іконі ознаки перехідного стилю ще яскравіше виступили в наступній позиції малярства вірогідного острозького походження – храмовій зі згаданої церкви в Стадниках<sup>65</sup>. Спрощені рисунок, моделювання та колорит вказують на майстра провінційної орієнтації. При цьому він досить своєрідно залишає окремі деталі реалістичного наповнення на зразок обрамлення входу вежі праворуч<sup>66</sup> та опертого на колонах склепіння будівлі в глибині ліворуч, трактуючи їх так само узагальнено й навіть не без очевидного схематизму. Композиція у найзагальніших рисах відтворює уклад пізньосередньовічної доби<sup>67</sup>, серед української спадщини знаний, зокрема, за монументальною храмовою іконою середини XVI ст. з церкви в Долині на Івано-Франківщині (НМЛ<sup>68</sup>) та реплікою при-



*Різдво Богородиці.  
З церкви в Стадниках*

<sup>65</sup> Кольорові репродукції див.: Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису... – Іл. 3; Овсійчук В.А. Українське малярство Х-ХVІІІ століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 286; Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI-XVIII ст. – С. 157; Бондарчук Я., Бендюк М. Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття (не нумерована іл. 4 в блоку іл. після с. 128); Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 28-29; 150 святынь Великої Волині. – С. 70-71.

<sup>66</sup> Проте, звичайно, немає ніяких підстав твердити, нібіто «...у зображенії архітектури: брами палацу, башти – проглядаються риси реальних острозьких будівель: надбрамної вежі, Круглої башти, палацу Острозьких». Бондарчук Я., Бендюк М. Іконопис Острожчини XVI – першої половини XVII століття. – С. 128. Наведену фразу не випадає сприймати інакше, як звичне для давнішого часу очевидне чимале «реалістичне перебільшення»: само зображення не дає жодних аргументів на користь такого міркування навіть у збереженій донині Круглій вежі не кажучи про два інших давньо втрачених називаних об'єкти, іконографія яких не відома.

<sup>67</sup> Найдокладніше про українську іконографію Різдва Богородиці див.: Janocha M., ks. Ukrainskie i bialoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001. – S. 143-161. – II. 1-23.

<sup>68</sup> Кольорову репродукцію див.: Словник художників України. – Київ, 1973. – С. 64.

блізно тогочасного ж київського, як випадає здогадуватися, зразка у гравюрі з ілюстрацій «Анфологіону» 1619 р.<sup>69</sup> Правдоподібним взірцем-прорисом для них маластати – безпосередньо чи опосередковано – гравюра «Святкової мінії» Божидара Вуковича (Млеци, 1538)<sup>70</sup> або якийсь близький до неї за укладом взірець. Йдеться насамперед, звичайно, про загальну схему при очевидно немало відмінних деталях. Проте в контексті недоступних через обмежений фонд наявних зразків ширших пов’язань привертає увагу присутність у стадницькій іконі відзначеної мотиву підпертого колоною склепіння, залученого як окрема декоративна – насамперед – деталь й у долинській храмовій іконі. Ще істотнішою особливістю стадницької композиції є здатне відіслати до якоїсь видозміні місцевої практики «реалістичне» ліжко з високим узголів’ям, як і водночас – форма купелі на передньому плані. Обидві ці деталі немало відбігають від середньовічної практики навіть у пізньому її варіанті. Цей висновок стосується й деталей будівель, насамперед рустованого обрамлення входу до вежі праворуч, вікна. Однаке «реалістичні» схильності автора не випадало би перебільшувати. До цього спонукає, зокрема, присутність у боковій стороні скатертини, якою накрито стіл за ложем, невеликого... загратованого «вікна», знаного з іконографії давніх меблів. Його випадає сприймати доказом «механічного» повторення певних мотивів. Водночас до давнішої традиції відсилає жест лівих рук святих Анни та Йоакима, хоча зрідка він виступає і в молодших волинських іконах<sup>71</sup>.

Стилістика стадницької ікони виразно випереджує іншу знану подібного характеру пам’ятку недалекої околиці – відзначену, правда, кращим фаховим рівнем виконання «Старозавітну Трійцю» з церкви святого Миколая у Шубкові неподалік від Рівного (РОКМ)<sup>72</sup>, хоча обидві вони належать до різних і немало відмінних пластів професійного досвіду (шубковський майстер навіть залучив золото). Втім, окремі деталі, як моделювання ликів з прикметними рум’янцями й висвітлень білілами на поверхні тканини та трактування деталей будівель і поодиноких елементів їх конструкції й оздоблення

<sup>69</sup> Анфологіон. – Київ, 1619. – Арк. 28 (другого рахунку), 255 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574-1700. – № 120). Про цю гравюру див.: 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. – Львів, 2012. – Кн. 2. – С. 461-462; Його ж. Попуки київського пізньосередньовічного малярства // Україна у Центрально-Східній Європі. – Київ, 2015. – Вип. 15. – С. 407-408.

<sup>70</sup> Репродукована: Медаковић Д. Графика српских штампаних књига XV-XVII века. – Београд, 1958. – Табл. XXXI, 1.

<sup>71</sup> Про нього з відповідними, втім і волинськими, прикладами, коротко див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 289.

<sup>72</sup> Кольорову репродукцію див.: Луць В. Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею // Родовід. Наукові записки до історії української культури. – Київ, 1994. – Ч. 8. – С. 45; Культурна спадщина Рівненського краю. – С. 39; 150 святынь Великої Волині. – С. 72.

(темні отвори високих арок, обрамлених рустом, вікна) у правій частині в тлах підказує можливість тіснішого взаємозв'язку обох пам'яток. Підtrzymує таку ймовірність і їх походження зі спільному історичному регіону, у якому Остріг виступає як єдиний задокументований активний малярський осередок.

Серед нечисленних давніших волинських прикладів сюжету Різдва Богородиці стадницький немало попереджує також істотно відмінного укладу оригінальної іконографії чітко розчленований на окремі складові елементи храмовий образ церкви в іншому регіоні Волині – Вузловому Радехівського району Львівської області (приватна збірка)<sup>73</sup>.

До острозької спадщини перехідного періоду належить також ікона Богородиці з Емануїлом, судячи з орнаментації тла, – вже початку XVII ст., в одній із сільських церков острозької околиці<sup>74</sup>. Вона знаходиться під шатою й тому недоступна для докладнішого вивчення. Однак навіть у не прихованых фрагментах сприймається окремі показові індивідуальні прикмети протографу. Є очевидним відтворення іншого зразка, ніж оригінал Дорогобузької ікони. До нього відсилають форми доволі округлого лиця Богородиці при виразно видовженню ликові Христа на так само підкреслено тонкій, видовжений шиї, піднята в характерному благословляючому жесті Його правиця та зігнута в коліні підібрана під себе вміщена під кутом ліва нога. Серед скромної давнішої волинської богородичної іконографії віддалені аналогії вловлюються лише в поодиноких деталях. Так, нахил голови Богородиці під благословення відсилає до найстаршого в Україні прикладу відповідного мотиву в згаданій луцькій іконі. Однак значно молодша репліка реалізує зовсім інше співвідношення постатей, за якого благословляючий жест втратив визначальну для давнішого оригіналу скерованість і разом з нею – притаманний класичній традиції глибокий внутрішній взаємозв'язок. У цьому виявилася загальна тенденція еволюції релігійної мистецької культури в



Богородиця з Емануїлом.  
Церква в Кунині

<sup>73</sup> Давня українська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – С. 89. – № 42.

<sup>74</sup> У кроткій згадці до наукового вжитку впровадив: Луц В.Д. Мистецька спадщина. – С. 111. При цьому відзначено її спорідненість з Межиріцькою іконою, проте вони, безперечно, відтворюють цілком різні зразки.

Україні, як і східнохристиянському світі загалом, їй відображені ширший контекст мистецького процесу відповідної стадії його розвитку. Давній взірець зберігає також плавний рисунок вузького видовженого правого ока й співзвучне трактування мішка під ним. До прикметних особливостей протографу належить і трактування тонких носів Емануїла та Богородиці з наголошенням правої сторони. У Богородиці ліва ніздря навіть не відзначена.

Ідентифіковані досі пізньосередньовічні ікони вірогідного острозького походження, безперечно, – надто скромна частина малярської спадщини тогочасного осередку. Нечисленність і випадковість збережених у сільських церквах міської околиці поодиноких позицій доробку місцевих майстрів так само не дає змоги твердити її про їх репрезентативність для середовища. Привертає, зокрема, увагу різнопланітність стилістики, полюси якої найяскравіше виявляють обидві ікони зі стадницької церкви. У зіставленні з виконаним наприкінці століття таким зразком замовлень волинської аристократії, як намальована для Анни з князів Гольшанських Кірдиєвої-Мильської<sup>75</sup> згадана стрільцівська «Богородиця», доступне нині острозьке малярство презентується помітно скромніше. Воно, їй справді, здатне насамперед ілюструвати ті тенденції, про які з виразним осудом писав свого часу В. Малюшицький. Не випадало б, однак, вважати зафіксовану в поодиноких відлілих переказах стилістику визначальною для усієї палітри творчості тодішніх острозьких майстрів. Очевидна різнопланітність ідентифікованих досі ікон, навіть збережених у сільських церквах, вказує на безперечну різноспрямованість творчих пошуків майстрів осередку. Зрештою, малярська спадщина Волині, як і України загалом, послідовно засвідчує два полюси традиції, визначені замовленнями елітарного характеру для аристократії та скромнішого фахового рівня продукцією з розрахунком на рядове, провінційне середовище.

У ширшому розголосі тогочасних острозьких малярів переконують та-жож поодинокі факти життєвого шляху згаданого І. Ставровича, що, як за-значено, працював у Буську на Львівщині, для Загорівського монастиря на північ від Луцька на замовлення Олександра Загоровського та для Анни Гойської у її маєтку Орля неподалік від Почаєва. Цей одинокий для тогочасного середовища факт уже початку нового століття вказує на можливість широкої географії інтересів тодішніх острозьких малярів, визначеної чималим скученням митців у невеликому осередку<sup>76</sup>. Проте він належить до тих

<sup>75</sup> Текст вкладного напису наведено: *Луць В.* Датовані волинські ікони XVI – першої половини XVIII ст. у колекції Рівненського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. – Луцьк, 1995. – С. 51.

<sup>76</sup> Щось подібне вловлюється й за храмовою іконою пророка Іллі з історією з церкви в Дубно (Дубенський державний історико-культурний заповідник), яка виводиться з маловідомого малярського осередку кінця XVI ст. у Кам'янці-Бузькій на північ від Львова. Про неї

аспектів мистецького процесу на західноукраїнських землях, що рідко фіксує доступний фонд писемних джерел<sup>77</sup>. Принаймні наведені поодинокі факти з біографії острозького майстра вказують на органічне входження міста до розбудованої мережі осередків мистецького життя західноукраїнського регіону, його помітні позиції не тільки в найближчій околиці. На жаль, за актуального стану доступності, відкриття та осмислення малярської спадщини Острога цей ширший аспект місцевої мистецької традиції малодосяжний для належного засвоєння у властивому контексті.

Група вірогідного місцевого походження ікон з-перед кінця XVI ст. відносить Остріг до небагатьох мистецьких осередків пізньосередньовічної Волині з достовірною малярською спадщиною. Завдяки цьому він стає поряд з єдиним краще досі опрацьованим під відповідним оглядом малярським осередком середньовічної Волині, чинним у Луцьку<sup>78</sup>. Завдяки новішим відкриттям та дослідженням є підстави сподіватися на невелику групу й володимирських ікон середини – другої половини століття<sup>79</sup>. З цього огляду острозькі ікони другої половини XVI ст. – ще один важливий крок до можливого за актуальної доступності спадщини відновлення ширшої картини розвитку мистецької культури Волині заключної стадії середньовічної доби. На тлі найважливіших центрів мистецького життя регіону, якими є знані історичні осередки Луцька та Володимира, Остріг виступає, радше, в скромнішому значенні. Немає ніяких відомостей про те, як вплинули на його професійне середовище власники. Відсутність розбудованої власної традиції та скромніші позиції у регіоні самого міста дають підстави вбачати в ньому, вірогідніше, один з тих нових осередків, які, за наявними відомостями, набирали значення від середини XVI ст. за умов заключного етапу Середньовічної доби<sup>80</sup>. Такий характер практикованої професійної творчості здатні підтвердити й ідентифіковані досі нечисленні тогочасні ікони місцевих майстрів. Вони вміщують острозький осередок українського малярства останніх де-

---

див.: Александрович В. Дубнівська храмова ікона пророка Іллі // Острозька давнина. Науковий збірник. – Остріг, 2013. – Вип. 2. – С. 123-136.

<sup>77</sup> Див.: Александрович В. Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI-XVII століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 516-540.

<sup>78</sup> Див.: Александрович В. Малярство середньовічного Луцька. – С. 3-23.

<sup>79</sup> Як окреме явище малярської культури пізньосередньовічної Волині вони досі не опрацьовані, проте відкриття останніх десятиліть переконують у наявності цікавого малярського доробку місцевого осередку. Див., зокрема: Александрович В. Доповнення до словника малярів Волині XVI-XVII століть. – С. 50; Його ж. Відкриття середньовічних ікон Волині... – С. 43; Його ж. Волинські ікони Спаса у славі // Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали 4 науково-практичної конференції (Луцьк, 12-14 листопада 2013 р.). – Луцьк, 2013. – С. 43.

<sup>80</sup> Про відповідне явище на матеріалі відомостей з історії професійного середовища майстрів малярства див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. – С. 157-186.

сятиліття століття у ширшому контексті мистецьких процесів епохи, кваліфікуючи його як професійне середовище насамперед регіонального значення. щодо цього пізньосередньовічна острозька малярська спадщина органічно вписується до осмисленої досі загальної картини тогочасного мистецького життя західноукраїнських земель. Водночас сприйнята дотепер острозька ситуація виразно випереджує також ту картину мистецького процесу в регіоні, яка постає від початку XVII ст. з доробку майстрів уже наступної історичної епохи.