

КИЇВСЬКА ТРАДИЦІЯ КНЯЖОЇ ІКОНОГРАФІЇ ХІ СТОЛІТТЯ: ПІДСУМКИ І ПРОБЛЕМИ

Козак Н. *Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.* Львів: “Ліга-прес”, 2007. 154 с., 110 іл.

Монографічні студії з історії українського мистецтва початкового, старокіївського періоду в доробку вітчизняної науки – явище, рідше, виняткове. Тому вже з цього огляду першу книжку молодого львівського історика мистецтва Назара Козака не можна не вітати заздалегідь¹. “Привітання перед досвідом” оправдує перегляд уже початкових сторінок. Невеликий скромно виданий том виявляється винятковим для відповідних українських досліджень також за методом та обраними підходами. Автор не лише ґрунтовно знає літературні напрацювання своєї теми, а й водночас володіє якнайширшим контекстом візантійської іконографії, мистецької культури загалом, що, зі свого боку, робить виклад так само не менш показовим для української науки.

Студія побудована як три окремих нариси про три пам’ятки київської княжої іконографії ХІ ст. – достатньо відомі та з чималою науковою традицією. Вони нерідко “зустрічалися” на сторінках поодиноких досліджень й мають немалу літературу, проте ніколи не були об’єктом окремого докладнішого розгляду, тому книга не позбавлена тематичної новизни. Сам матеріал вимагає пошуків аналогій та ретельного зіставлення репертуару портретної іконографії. На рівні організації роботи автор з цим (не так уже й простим) завданням дав раду цілком успішно. Наступна складність полягала

¹ Львівське наукове середовище досі нічого такого не пропонувало. Одинокий виняток – у Києві, здається, не сприйнята ідентифікація ротонди єпископа Адальберта 961–962 рр.: Діба Ю. Ротонда 961–962 років у межах найдавнішого городища на Старокіївській горі. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, 1998, т. 245, с. 524–558.

в засвоєнні численних, нерідко достатньо різнорідних інтерпретацій, їх критичному зіставленні й виборі серед стількох *sententiae* справді те, що здатне пояснити виняткове для мистецької культури східнохристиянського кола явище, або ж принаймні спрямувати на властивий шлях пошуку такого пояснення. Під неунікненим “натиском” авторитетів Н. Козак вийшов на свою самостійну позицію й, реферуючи розмірковування попередників, не без майстерності вибираючи поміж ними, зумів додати власні істотні міркування та висновки. Закономірно, як і в попередників, не все з його викладу так само сприймається беззастережно. Проте за побудови дослідження на нюансах осмислення віддавна достатньо добре знаних фактів інакше уявити навряд чи й можливо. Уже сама потреба вступати у дискусію вказує на успішний результат праці, оскільки в науці (в українській це все виразніше перетворюється на загрозливу тенденцію) не рідкість видання заздалегідь позадискусійні, де наукова суперечка неможлива “за відсутністю предмета дискусії”².

Інтерпретація, як відомо, достатньо тонка й відповідальна робота. Тому в літературі про поодинокі давньокиївські княжі портрети (та пов’язані з ними пам’ятки) не бракує міркувань, від яких згодом відмовились, або ж – протилежна сторона ситуації – і надалі незаслужено тиражованих як обґрунтовані й доведені, хоча насправді вони такими не є. Н. Козак зробив свій внесок до “поступу” в таких питаннях. Однак з різних причин не все з того, що він сприйняв та виклав із попередників й додав “від себе”, може бути прийняте так і настільки, як це запропоновано на сторінках книги. Неминучу складність завдання окреслило утвердження немалого числа прийнятих без належного доведення положень. На актуальному етапі розвитку історично-мистецьких досліджень вони потребують вивірення й уточнення, іноді навіть досить радикального переосмислення. Окремі об’єкти з ширшого контексту старокиївських княжих портретів

² Ця тенденція не обходить стороною й найдавнішої мистецької спадщини. З новіших прикладів не можна не вказати об’ємисту, однак позанаукову книгу: Михайлова Р. *Художня культура Галицько-Волинської Русі*, Київ 2008.

так само вимагають перегляду в деталях, здатних підказати істотну корекцію поглядів на певні складові уявлень про ранню київську княжу іконографію. Студія Н. Козака видається теж доброю нагодою вдатися до окремих із таких питань.

Найскладнішим, але водночас і найцікавішим об'єктом дослідження, безперечно, є портрет княжої родини у Софійському соборі. Наведений на сторінках книги вперше у такому широкому доборі – видається – вичерпний ряд візантійських тематичних аналогій лише підтверджує давно засвоєну істину: фреска є винятковим прикладом на тлі візантійської й – розробленої на її основі – ширшої портретної тематики східнохристиянського культурного кола. Складність підходів до осмислення частково збереженого й зафіксованого ансамблю полягає у необхідності врахування усе ще недостатньо сприйнятого співвідношення між вихідним візантійським досвідом та інтенціями замовника, який, очевидно, не мав наміру відтворювати звичну для його часу іконографічну норму, а вкладав до запозиченої у загальних рисах формули актуальний і важливий для себе зміст.

На це виразно вказує, зокрема, першорядної ваги не зауважена й не відзначена особливість софійської фрески, яка водночас виявляється оригінальною прикметою усього відповідного відгалуження старокиївської традиції: портрет не наслідує візантійського імператорського “мундиру”. Одежа, яка була одним з невід’ємних елементів імперських регалій, як і в українській княжій іконографії загалом, не залишила в ньому жодного сліду. Це – одна з істотних особливостей традиції на тлі мистецької культури всього візантійського світу. Досить пригадати винятково багату портретну спадщину сербських королів чи приклади іконографії вірменських та грузинських царів. Звичайно, проблема не зводиться до самого одягу, а має ширше смислове значення, яке постає з принципового співвідношення Києва та Константинополя у їхніх взаємозв’язках, для докладнішого окреслення якого підійти так і не вдалося (с. 27, приміт. 107). Показово також, що тут софійська фреска започатковує окрему традицію, за відсутності власне українських зразків з-поза старокиївського

кола³, відображену, насамперед, пізнішими пам'ятками, збереженими на території Росії⁴.

Видається, цей цілковито переочений дотепер момент здатний зовсім інакше поставити знану в літературі проблему імовірної “імператорської присутності” в ансамблі софійських фресок. Якщо досі її або заперечували, або ж, як у новіших публікаціях, де помітно посилюється саме такий погляд, схильні визнавати досить вірогідною⁵, то у контексті зауваженої особливості фрески таке питання доводиться визнати просто некоректним. Зрештою, нічого несподіваного в цьому немає. Уважніший розгляд переконує, що сама ця літературна традиція заснована на цілеспрямованому “доопрацюванні” під задалегідь “потрібним” оглядом принагідних коротко викладених припушень та

³ Щойно не так давно фонд відповідних прикладів поповнив портрет святої Євфросинії Полоцької: *Полацкі Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр*. Аўтар тэксту А. А. Ярашэвіч, Мінск 2006, с. 21. Втім, ширше значення відповідної лінії для власне української традиції здатні довести пізніші пам'ятки – вже литовської доби – коли нові литовські зверхники українських земель багато що перейняли від своїх історичних попередників. Так, за свідченням польського хроніста XVI ст. Мацея Стрийковського, у вітебському замку був “образ Ольгерда (великий князь литовський у 1345–1377 рр. – В. А.) та його дружини у церкві на вівтарі в довгому плащі на грецький спосіб мальований”, а за іншим джерелом в кафедральному костюлі у Вільнюсі на надгробній корогві – “образ” великого князя литовського Вітовта (1401–1430) “обичаем грецким на коню... малеваний”: Александрович В. Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві. *Україна в минулому*, Київ; Львів 1993, вип. 4, с. 23; Його ж. Еволюція теми володаря в українському середньовічному малярстві. *Варшавські українознавчі зошити*, 1999, т. 8–9: Польсько-українські зустрічі. *Studia Ucrainica* / За редакцією С. Козака, с. 368. Очевидно, пізнім продовженням цієї традиції слід сприймати також обидва знані портрети короля Владислава II Ягайла в завершенні 1418 р. Троїцькій каплиці Люблінського замку. Найкращу репродукцію див.: Różycka Bryzek A. *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000, s. 135–138.

⁴ Конкретні старші приклади пропонують портрет князя Ярослава Всеволодовича (Новгород, церква Спаса на Нередиці, про нього див.: Дмитриев Ю. Н. Изображение отца Александра Невского на нередицкой фреске XIII в. *Новгородский исторический сборник*, Новгород 1938, вып. 3–4, с. 39–57) та тверського князя Михайла Ярославича на вихідному аркуші рукопису Хроніки Георгія Амартола (Москва, Державний історичний музей, репродукований, зокрема: Popova O. *Les miniatures russes du XI^e au XI^e siècle*, Leningrad 1975, il. 31).

⁵ Короткий огляд відповідних думок див.: Козак Н. *Образ...*, с. 28–32.

нічим не доведених гіпотез, зокрема, висловленого лише мимохідь у примітці здогаду Андре Грабара про відображення у фресці візантійської концепції “ієрархії володарів”.

Н. Козак, зі свого боку, теж спрацював на вже ніби загальноприйнятій версії, поповнивши перелік положень, що сприймалися аргументами на її користь, чотирма доказами присутності імператорської теми в ансамблі собору (с. 29–30). Однак святі Костянтин та Олена з хрестом у східнохристиянській релігійній іконографії мають свій чітко окреслений сенс, визначений прийнятим у церковній традиції визнанням їхнього особистого внеску в утвердження християнства. Тому їх іконографію ніяк не доводиться розглядати в імператорському контексті насамперед. Цього ж не випадає вбачати і в самотній постаті не ідентифікованого імператора. “Імператорські” сцени на стінах сходових кліток, як переконливо довела Надія Нікітенко в знайомій автору статті, безперечно, мають насамперед київське значення – не без певного навіть швидше “антиімператорського” натяку, оскільки належать до, умовно кажучи, “шлюбного циклу” святого Володимира Великого й візантійської принцеси Анни. Що ж до аналогічного навантаження христологічних сюжетів, які візантійська риторика використовувала (втім також – уточнення вельми суттєве) для уславлення імператорів, то не випадало б дискутувати, що це не єдине їх значення, й немає підстав приймати у соборі саме його, а тим більше винятково його. Робити на виразно уроблених – як переконує короткий наведений розгляд – “імператорських акцентах” якісь ширші висновки, звичайно, не варто.

Перебільшення імператорського сліду виразно виявляється і в прийнятій версії про посвячення північної нави архангелів Михаїлу як патронів імператора Михаїла IV (1034–1041) відповідно до посвячення симетричної південної нави святому Георгієві як покровителів князя Ярослава Мудрого (с. 30). Здогад “мимохідь” пропонує достатньо докладне датування софійського малярського ансамблю, чого, здається, не зауважено зовсім. Проте поява архангельського титулу може мати й інше обґрунтування, засноване на очевидному, з позицій князя-засновника, культі святих воїнів. Звідсіля логічним сприймається відведення

важливішого теологічно південного вітваря главі небесного воїнства у пару до північного, освяченого на честь чи не найпопулярнішого серед святих воїнів княжого покровителя. За такої інтерпретації на перший план, природно, виходять визначальні для епохи й ситуації теологічні міркування, а не надто сумнівна для київської дійсності “імператорська залежність”.

Конкретний розглянутий випадок “імператорського перебільшення” дає яскравий приклад тиражування та пропагування окремих думок й поглядів, заснованих на недоведених припущеннях, “за давністю літ” перерослих на сприйнятті “твердим” фактами, іноді навіть, як виявляється при докладнішому розгляді, прямо суперечних документальним переказам.

Уробленою є нібито дискусійність “джерела” північної частини композиції. Свого часу Михайл Каргер ствердив походження виконаних поверх неї юдейських отроків з XV – початку XVI ст. За Віктором Лазарєвим, їх намальовано щойно в другій половині XVII ст. Стилїстика українського релігійного малярства між обома вказаними періодами настільки змінилася, що обидва датування взаємно неприйнятні. Н. Козак, не входячи в очевидну проблему, прихилився до старшої версії й, розвиваючи цей фактично нічим не підтверджений погляд, прийняв, що в знаному рисунку Абрахама ван Вестерфельда “цю частину замальовки фрески художник виконав не з натури, а на підставі інших джерел” (с. 14). Це, звичайно, применшило “ризиковане”, твердження М. Каргера, ніби вміщені тут постаї голландський маляр “придумав сам”⁶. Проте захоплений уже достатньо тривалим підважуванням достовірності відповідної частини зображення, Н. Козак, як і його попередник, не зауважив істотного недоліку такої позиції. Бо якщо запис мав би постати у XV – на початку XVI ст., то “джерело”, очевидно, мусило виникнути ще раніше. Закладати, що А. ван Вестерфельд під час перебування у Києві мав у своєму розпорядженні іконографічний переказ достеменно цієї нібито недоступної уже тоді

⁶ Каргер М. К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии. *Ученые записки Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова*, 1954, № 160: Серия исторических наук, вып. 20: История искусства, с. 164.

частини композиції, створений ще перед початком XV ст., – захід, з огляду на знаний характер тогочасної мистецької культури, надто непевний. Тим більше, що водночас виявляється відсутність у розпорядженні майстра аналогічного джерела для центральної частини фрески, втраченої, нібито, щойно незадовго до появи митця у Києві.

Уже доводилося наголошувати, що до нас не дійшло ніякої певної інформації про склад центральної частини фрески⁷. Сама композиція передбачає адресата урочистого походу княжої родини, яким логічно сприймається лише Христос. Проте ширина головної нави та вміщення постатей князя і княгині на самому краю стіни доводять, що між Ним і княжою парою мусли знаходиться якісь істотні для загального укладу елементи, які відсували головних персонажів княжої частини на периферію західної стіни. Однак усі дотеперішні розмірковування з цього приводу не запропонували ані пояснення, ні переконливіших напрямних до нього. Найголовнішою перепоною для сприйняття ідеї посередників виявляється те, що загальновідомий за чималим матеріалом канон таких сцен логічно не передбачав активнішої участі посередника. Як автор програми вийшов із цієї колізії – залишалось невідомим.

Єдиною належно не використаною і навіть не побаченою досі можливістю скерування до укладу безслідно втраченої центральної частини композиції виявляється збережена в рисунку А. ван Вестерфельда фронтальна постать праворуч від князя з моделлю храму, за виразними прикметами новішої іконографії справедливо визначена як святий Володимир Великий. Її розташування у рисунку в зіставленні зі збереженою частиною фрески вказує на неї як фігуру втраченої центральної частини композиції. Однак реалії переконують, що в зафіксованому стані вона належить до XVII ст., й підказують припущення про її походження з часу могилянського відновлення зруйнованого

⁷ Александрович В. Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору. *Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини. Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (м. Київ, 27–28 листопада 2002 р.)*, Київ 2003, с. 16.

західного відгалуження центральної нави. За рисунком А. ван Вестерфельда до цього гаданого відновлення та складу ядра композиції варто запропонувати ще декілька істотних уточнень. Звичайно, немає підстав закладати, що фігуру “святого Володимира Великого” маляр “придумав”. Авторську формулу ніби “цієї постаті в оригіналі композиції бути не могло” (с. 15) у поданому сенсі приймати не випадає. “Бути не могло” стосується постаті святого Володимира Великого у первісному стані фрески. Але її наявність та окремі особливості трактування доводять, що в доступному за рисунком вигляді вона, очевидно, постала на якихось залишках фігури первісного ядра композиції. Така існувала, проте була під поновленням, яке й надало їй виразних рис святого князя-хрестителя з іконографії XVII ст. Її розташування переконує, що це була постать із периферії ядра сцени⁸. Видається, рисунок неспростовно доводить: руйнування 1625 р. заторкнуло не всю стіну, а лише якусь її частину, позаяк князь і княгиня знаходяться на крайніх її відрізках, які при обваленні, очевидно, мали залишитися неушкодженими. А зображення святого Володимира Великого за запропонованого відчитання підказує збереження, окрім того, від півдня ще також більшого фрагменту зі ще однією – тепер уже фронтальною постаттю, яку при відновленні трансформовано на святого князя-хрестителя.

Втім, рисунок – чого дотепер не зауважено, – доводить, що могилянське відновлення заторкнуло не тільки саму цю постать. Одним із доказів її новішого походження вказувалася форма корони, проте переочили, що аналогічні корони мають також князь і княгиня. Отже, їхні зображення так само мусили частково поновлюватися водночас із наданням лівій фронтальній постаті центральної частини композиції ознак актуальної іконографії святого Володимира Великого. Свідченням такого “відновлення” є також немислима в оригіналі хустка під короною та на раменах княгині. Врешті, до нього ж слід

⁸ Тому очевидно помилковим є некритично перейнятий від давнішої літератури погляд, нібито постать князя-хрестителя була одинокою на стіні. Її зіставлення з центральним зображенням Христа та дальший розвиток такого припущення див.: Александрович В. Проблеми інтерпретації..., с. 15.

віднести й уже відзначені трави та квіти на поземі, додані за зноюю нормою іконографії XVII ст.⁹, а також тінь при фігурі князя-хрестителя.

Зауважені при докладнішому вивченні рисунку А. ван Вестерфельда деталі підказують, що в центральній, повністю втраченій частині фреска все-таки мала фронтальні постаті. Одна з них залишилася й після обвалення стіни, а при могилянському відновленні виявилася переробленою на святого Володимира Великого. Найближчому сусідові князя-засновника, безперечно, мусив відповідати симетричний персонаж перед княгинею. Розміри стіни доводять їх більшу кількість, щонайменше ще одну пару. Як вони узгоджувалися з тим, що за каноном князь мав підносити модель храму Христу – надалі залишається загадкою, на яку znana іконографія донаторів відповіді не дає.

При аналізі мініатюри “Ізборника” 1073 р. привертає увагу наголошення того, що молодший син князя Святослава Ярославича від його другої дружини вміщений попереду своїх братів, що не зовсім докладно передає буквальный уклад композиції, а навіть здатне ігнорувати певні істотні її особливості. Мініатюра лише тематично – через відтворення княжої родини – нав’язує до софійської фрески, на якій знаходиться й постать князя Святослава. На відміну від історичної попередниці, схема організована не за лінійним фризовим принципом, а має своєрідне комбіноване зіставлення. В одній площині з Христом, якому підноситься книга, знаходяться лише князь із княгинею. Старших на той час княжичів від першого шлюбу вміщено виразно позаду. Таке розташування додатково наголошено тим, що зображення княгині повністю перекриває постать другого з черги (праворуч) пасерба, від якого в результаті видно лише верх шапки понад опушкою. Молодшого княжича поставлено перед матір’ю й він, таким чином, потрапив до першого ряду стосовно розташованих у третьому його зведених братів. Княжич виразно знаходиться попереду матері,

⁹ Для київської іконографії могилянської доби її характерним прикладом є ікона святого Миколи (Київ, церква святого Миколи Набережного): Milyajeva L. *The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque*, Sankt-Peterburg 1996, il. 153.

яка притримує його рукою за плече, й у цьому випадку вбачати певний не лише композиційний, а й смисловий розрахунок. Проте твердження, ніби юний княжич зображений “попереду своїх братів” (с. 70), не сприймається вмотивованим. Тим більше необґрунтованим видається вбачати в такому розташуванні “династичні преференції” і навіть “виправдання усунення від влади старшого брата, що вчинив Святослав”: тут уже явна “механічна аналогія”. Наведені трактування також виявляють очевидну перевагу “ідеї” над сприйняттям конкретних глибших вказівок самої пам’ятки й відсутність вдумливішого неспішного вивчення її реалій.

У третій частині дослідження з огляду необхідності критичного сприйняття виділяється, насамперед, повторення поширеного дискусійного визнання мініатюри тронної Богородиці як репліки зображення Богородиці в апсиді Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря. Для Н. Козака це навіть “об’явлений образ” (с. 81, приміт. 357), хоча відповідний текст Києво-Печерського патерика розповідає не про об’явлення ікони, а про чудо із зображенням Богородиці в апсиді (ніяких реалій образу виклад не нотує), коли в Її устах сховався голуб (сприйнятий за Святого Духа)¹⁰. За свідченням Павла Алепського, в апсиді було зображення Оранти, однак автор підважує достовірність повідомлення сирійського мандрівника відкликанням до численних руйнувань храму (с. 81, приміт. 357). Проте П. Алепський виразно твердить про мозаїку, тому його повідомлення не випадало б брати під сумнів. Натомість очевидним непорозумінням є прийнятий “традиційний” погляд про відтворення одного зображення тронної Богородиці в мініатюрі та свенській іконі Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими (Москва, Державна Третьяковська галерея). Докладний аналіз деталей зображень переконує, що в обох випадках використано зовсім різні зразки, а версія про одинокий спільний успадкована від давнього поверхового сприйняття лише самої тронної

¹⁰ Александрович В. Святий Алімпій Печерський – перший віднотований джерелами український маляр. *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р.*, Київ 2002, с. 9.

версії образу без врахування істотно відмінних прикметних деталей кожного з них¹¹.

Видається, розгляд трьох княжих портретів з київської мистецької спадщини XI ст. варто б завершити висновками щодо них як окремого самостійного вияву старокиївської традиції. Адже є очевидним, що вони виступають частиною ширшого явища в мистецькій культурі тодішнього Києва, у якій тема портрета функціонувала не лише в княжому середовищі. Втім, навіть до цієї її версії, певною мірою, варто б долучити (бодай через визнання факту) також невідомі нині ранні іконні зображення князів Бориса та Гліба.

Водночас існують свідчення про поширення теми й поза княжим середовищем. Вони пов'язані з Києво-Печерським монастирем та початками помертвого шанування невдовзі канонізованих святих Антонія і Феодосія Печерських. За відомою розповіддю Києво-Печерського патерика, “иконе єю”, а водночас також “образа єю” показували уже в середині 1080-х років константинопольським майстрам¹², прибулим для оздоблення новоспорудженої монастирської соборної церкви. Згадана свенська ікона переконує, що невдовзі склалася й інша znana версія їх іконографії – з Богородицею. На такому тлі найдавніші київські княжі портрети виявляються одним з елементів докладніше розбудованої традиції, що додає істотний акцент до їх розуміння як самостійного феномена старокиївської культури. Однак таких підсумкових сторінок у дослідженні забракло.

Книга Н. Козака, безперечно, знаменує етап у вивченні одного з найсвоєрідніших явищ найдавнішого періоду історії київського мистецтва. Водночас, як і кожен підсумок, вона показує необхідність вироблення значно глибших – у порівнянні з досі стосованими – підходів до опрацювання й осмислення як старокиївських княжих портретів, так і скромної уже нині найдавнішої української мистецької спадщини загалом. Запропоноване

¹¹ Александрович В. Найдавніша київська ікона – “Богородиця зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими” зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська. *Історія в школах України*. 2008, ч. 4, с. 55.

¹² Абрамович Д. *Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки)*, Київ 1931, с. 10.

дослідження, зі свого боку, доводить, що на зміну широким підходам та узагальнюючим висновкам неминуче попереднього характеру повинна прийти зосереджена, вдумлива робота над вивіренням osiąгнутого, входженням у деталі, які дотепер не завжди викликали належну увагу, поглибленим аналізом пам'яток, їх якнай докладнішим всебічним засвоєнням відповідно до можливостей актуального етапу наукового досвіду вивчення середньовічної мистецької культури.