

Віктор МЕЛЬНИК

ПИСЕМНІ ДЖЕРЕЛА ДО ІСТОРІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА

Аналізуються літописні повідомлення до історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства XII–XIII ст.

Ключові слова: *монументальне малярство, Галицько-Волинське князівство, Галицько-Волинський літопис.*

Монументальне малярство належить до тих виявів культурного життя, які в Галицько-Волинському князівстві посідали назагал скромніше місце в багатоплановій картині розбудови історичної традиції. Внаслідок цього воно менше привертало увагу сучасників, тому, звичайно, скромнішими покликані бути автентичні свідчення про нього з епохи. Стан джерельної бази, основою якої, природно, є літописання, та її характер, визначений скеруванням відповідної літературної творчості насамперед до офіційної сторони подій і фактів, неминуче полишали комплекс культурних явищ у віддаленні від головного спрямування інтересів її творців. Ще менше привертало увагу мистецькі аспекти культурної практики. Поодинокі з них виявилися зафіксованими тому, що окремі з їхніх виявів відображали активність представників княжих еліт як незмінних головних дійових осіб таких викладів¹. Завдяки цьому на сторінках літописів маємо, зокрема, перекази до історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства XII та XIII ст. Попри скромність вимови таких текстів, вони виявляються самотніми доступними нині автентичними писемними свідченнями про нього з епохи.

Основи ролі і місця монументального малярства як окремої самостійної складової культурного досвіду Галицько-Волинського князівства визначила перейнята від Візантії із запровадженням християнства внутрішня структура релігійної мистецької традиції східнохристиянського світу. Тому в ранній період існування на українському ґрунті монументальне малярство в загальному контексті незмінно відкликалося до візантійського досвіду, виступаючи одним із виявів визначальної особливості мистецького процесу в Україні². Це яскраво показали вже засвідчені на сторінках найдавнішого київського літописання його перші кроки після прийняття християнства, співвіднесені з оздобленням інтер'єру київської церкви

¹ Толочко А. Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология. – Киев, 1992.

² Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.

Богородиці (Десятинної) 989–996 рр.³ Не менш послідовно візантійські зв'язки (у значно обширнішому джерельному викладі) пропонує історія Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря⁴. Поза загальновідомими старокиївськими сторінками кінця X–XI ст., переказів щодо візантійського аспекту монументальної традиції княжої доби не збереглося. У цьому виявляється очевидна відмінність від винятково яскравих як переконають новіші дослідження, візантійських пов'язань станкового малярства (засвідчених, правда, не так джерелами як, насамперед, оригінальними зразками)⁵. Тому вивчення монументального малярства на західноукраїнському ґрунті наперед обмежене майже цілковитою втратою оригінальної спадщини – поза нечисленними залишками фрагментів, а то й взагалі тільки слідами знищених фресок.

Такий стан доступності автентичного доробку диктує необхідність пошуку адекватних способів дослідження явища. Тому доводиться вдаватися до ширшого арсеналу можливостей науки – з-поза традиційно практикованих історично-мистецьких напрямів пошуків, заснованих насамперед на вихідних для мистецтвознавства й незмінно улюблених у його колі, іконографічних студіях. Із втратою оригінальних ансамблів цей аспект опрацювання проблематики монументального малярства західноукраїнського регіону княжої доби, природно, неможливий. За таких обставин неминуче доводиться вдаватися до поглибленого вивчення різномірних зафіксованих сторін традиції із залученням якнайширшого історичного контексту. Свою важливу роль при цьому покликане відіграти дослідження традиційно скупих переказів писемних джерел, тим більше, що вони ніколи не були об'єктом систематичного цілеспрямованого вивчення. Нечисленні такі приклади виявляються єдиним – поза наявними віднайденими нерідко насамперед під час археологічних досліджень скромними залишками оригінальних пам'яток – сучасним автентичним свідченням про сам комплекс відповідних явищ та його конкретне місце в загальній картині культурного процесу княжої доби.

Звичайно, подібно до інших переказів з епохи, документальні джерела до історії монументального малярства теж випадкові і нечисленні. Вони вцілили майже винятково на сторінках Галицько-Волинського літопису. Усіх їх впроваджено до наукового обігу достатньо давно – ще з його публікацією в середині XIX ст.⁶ Про-

³ Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). – Москва, 1997. – Т. 1. – Стб. 106. Новіший аналіз відповідного повідомлення див.: *Козак Н.* Літописні “майстри із Греків” і Десятинна церква у Києві // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 115–122.

⁴ *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки). – Київ, 1931. – С. 9–12, 172–173.

⁵ *Александрович В.* Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49; *Його ж.* Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки: Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля. – Київ, 2010. – С. 1029–1049.

⁶ Ипатьевская летопись // ПСРЛ. – Санкт-Петербург, 1845. – Т. 2, ч. 3.

те, попри загальнодоступність, конкретні свідчення літописної оповіді використано й осмислено мало, вони так і не дочекалися докладнішого аналізу. Здебільшого дослідники вдавалися до поодиноких переказів лише принагідно – найперше задля наголошення існування самого явища або ж за потреби показати присутність фресок у тій чи іншій конкретній споруді. При очевидних побіжних і через те неминуче поверхових підходах до нечисленних віцілих повідомлень пропонувані інтерпретації поодиноких згадок, як виявляється при їх докладнішому зіставленні із самим літописом, не завжди адекватно та коректно відтворювали не лише вимову залучених свідчень, але подекуди навіть їхній справжній зміст. Не так давно це переконливо показано на прикладі аналізу лаконічної й не зовсім однозначної, як подавала література, нотатки про оздоблення холмської церкви святого Іоана Златоуста⁷. Тому віддавна загальнодоступні та нібито загальновідомі факти все ще очікують належного систематичного осмислення. Зокрема, назріла необхідність розглянути наявні літописні перекази стосовно традиції монументального малярства Галицько-Волинського князівства як самостійне і повноцінне історичне джерело. З таким підходом варто докладніше проаналізувати цілісний комплекс збережених свідчень, зіставивши їх із віднайденими фрагментами автентичних пам'яток й археологічними та історичними матеріалами задля якнайповнішого аналізу та сприйняття зафіксованих у доступному викладі нечисленних реалій втраченої традиції.

Мистецьке життя Галицько-Волинського князівства, як і культура регіону загалом, увиразнюється щойно від середини XII ст., відколи на тлі істотного поживлення усіх напрямів духовного буття відбувалася цілеспрямована розбудова релігійного життя, найяскравішим виявом чого стало складення основ єпархіальної мережі⁸. Власне відтоді засвідчено, також перші муровані храми – головну передумову появи монументального малярства як окремого самостійного явища мистецької культури⁹.

Тому далеко не випадковим сприймається відлік від того ж періоду й писемних переказів про побутування монументального малярства на місцевому ґрунті. Винятково літописні, вони, однак, збереглися не тільки в головному літературному джерелі для історії регіону – Галицько-Волинському літописі: він, як відомо, викладає події лише XIII ст. Поодинокі такі свідчення знаходимо й поза його текстом. Власне такого походження найстарший задокументований джерельний слід поширення на цих теренах монументального малярства. Походження цього переказу досі не встановлено, а зберігся він у новіших московських літописних компіляціях.

⁷ *Александрович В.* Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2009. – Вип. 13–14. – С. 49–52.

⁸ *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Київ, 1993. – Т. 3: До року 1340. – С. 278; *Скочиляс І.* Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII ст. Організаційна структура та правовий статус. – Львів, 2011. – С. 144–148.

⁹ Не останнє місце серед них посідають літургійні рукописи, фонд яких розпочинає Галицьке Євангеліє 1144 р. (Москва, Державний історичний музей): *Занаско Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – № 18.

Найстаршим його відтворенням є не зауважений досі у відповідному зв'язку фрагмент Єрмолінського літопису другої половини XV ст., який під 6669/1161 р. лаконічно відзначає: “Того же лѣта подписа церков володимерскую”¹⁰. Позбавлена будь-якого ширшого контексту й навіть вказівки на ініціатора малювання скромна нотатка виглядає частиною якоїсь ширшої розповіді, проте суміжні тексти не мають ніякого відношення до оздоблення володимирського собору. Цю інформацію на московському ґрунті, повторивши те ж формулювання, подали літописні зводи 1497¹¹ та 1518¹² рр. Її навів також укладений в XVI ст. Никонівський літопис¹³. Никонівська компіляція, як і попередні, теж пропонує – у назагал скромнішому викладі лише поодинокі факти з історії західноукраїнських земель. Під 6669/1161 р. тут зазначено, що тодішній володар волинського Володимира, князь Мстислав Ізяславич¹⁴ “...подписа церков володимерскую”¹⁵. Це лаконічне повідомлення належить до докладнішої, з викладом численних подій того року оповіді про діяльність князя у відповідний період¹⁶. Далі йдеться про гнів князя Мстислава на дядька, київського князя Ростислава Мстиславича та його вихід із Києва до Володимира й похід на володіння близького волинського сусіда, князя Володимира Андрійовича, – недалекої Пересопниці¹⁷. Усі ці події доволі розлого виклало київське літописання. У складі Іпатіївської хроніки під 6670/1162 р. подано: “Том же лѣт поѣха

¹⁰ Ермолинская летопись // ПСРЛ. – Москва, 1910. – Т. 23. – С. 45. Коротко про літопис див.: *Шахматов А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. – Санкт-Петербург, 1903. – С. 236.

¹¹ Летописный свод 1497 г. // ПСРЛ. – Москва; Ленинград, 1963. – Т. 28. – С. 35.

¹² Летописный свод 1518 г. // ПСРЛ. – Москва; Ленинград, 1963. – Т. 28. – С. 191.

¹³ Про нього див.: *Шахматов А.* Разыскания... – С. 243–245. Пізні й “випадкові” для української традиції джерела в поодиноких випадках пропонують виняткові для національної культури матеріали. Так, зокрема, лише в закресленій нотатці до списку псковського літопису XVI ст. вцілів переказ про київського ченця Антонія, зайнятого 1409 р. разом з помічником Ігнатієм малярськими роботами в Троїцькому соборі у Пскові: Псковские летописи // ПСРЛ. – Санкт-Петербург, 1848. – Т. 4. – С. 308, прим. е. До ширшого контексту історії мистецтва впроваджено: *Собко Н.* Словарь русских художников. – Санкт-Петербург, 1898 – Т. 1, вып. 1. – Стб. 212. На значенні цього факту для київського мистецького середовища й української мистецької традиції загалом наголошено: *Александрович В.* Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть // Пам’ятки України: історія та культура. – 1997. – Ч. 3. – С. 77. Пор.: *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5-ти т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 279.

¹⁴ Про нього див.: *Войтович Л.* Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.): склад, суспільна і політична роль). Історико-генеалогічне дослідження. – Львів, 2000. – С. 223.

¹⁵ Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью // ПСРЛ. – Санкт-Петербург, 1862. – Т. 9. – С. 229.

¹⁶ Цитований Єрмолінський літопис тут значно лаконічніший: Ермолинская летопись. – Стб. 236.

¹⁷ Летописный сборник... – С. 229.

Изяславич Мъстиславъ ис Киева. розгнѣвавъсь на стрѣѣ своего на Ростислава. и много рѣчи вѣста межи ими. Двѣ же безъ отнѣ повелениѣ. ѣха въ Торцьскѣи а посадника Мъстиславѣ Въшка. емъ приведе. Ростиславъ же посла сѣа своего. Мъстислава оу Бѣльгородѣ. тогда же Мъстиславъ поиде из Володимира на Володимира Андрѣевича къ Пересопници. и пришедъ ста на Въбучи. и нача слати к Володимиру велѣ ему ѡступити ѡ Ростислава Володимиръ же не ступи хрѣстного цѣлованиѣ к Ростиславу но всѣко ѣса. по Ростислава всимъ срѣдцемъ. Мъстиславъ же оузвратисѣ ѡпачъ. оу Володимиръ¹⁸. Проте, не дивлячись на таку докладну розповідь, ані відомостей щодо володимирського храму, ані, тим більше, згадки про його малювання, яка випереджує відповідний виклад в новіших московських компіляціях, Київський літопис не подає. При цьому, звичайно, не випадає сумніватися у виведенні цієї частини розповіді в обох випадках від спільного першоджерела володимирського походження.

Під “володимирською церквою” новіші московські літописні зводи, безперечно, мають на увазі володимирський Успенський собор. Наведений запис молодших московських компіляцій у стислому повідомленні лаконічно зафіксував виконання ансамблю монументального малярства в інтер’єрі новоспрудженого собору як доконаний факт без будь-яких додаткових супутніх обставин чи бодай натяків на них. Існування в храмі цілісного комплексу монументального малярства, зі свого боку, підтвердили різнорідні залишки, принагідно відкриті й частково зафіксовані у різних частинах споруди при знаній “відбудові” собору наприкінці XIX ст.¹⁹

З огляду на цілковиту випадковість найстаршої літописної нотатки до історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства на прикладі одного з найважливіших, як можна здогадуватися насамперед за статусом самої споруди, його ансамблів XII ст., не можна не пригадати аналогічного походження також унікального для української традиції зазначеного повідомлення Строевського списку Псковського літопису про участь київського ченця Антонія з помічником Ігнатієм у малюванні Троїцького собору у Пскові (1409). Вказівка збереглася лише завдяки помилковому запису в невідповідному місці літописного списку та закресленню не знищеного рядка з цим записом²⁰. Зіставлення обох унікальних для літописної традиції прикладів “випадкового” врятування переказів до історії монументального малярства пропонує яскраві ілюстрації звичного для практики літописання достатньо “глибокого” редагування давніших текстів при їх пізнішому копіюванні.

Окремого відзначення вартує вжиті окреслення самих робіт як “підписування” (“подписа”) храму. Для літописної традиції воно звичне й загальноновживане. Проте Галицько-Волинський літопис використовує його ще тільки двічі у прикінцевій частині розповіді для відзначення малювання ще одного храму у Володимирі

¹⁸ Ипатьевская летопись // ПСРЛ. – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 519–520. Тут і надалі цитується за цим виданням.

¹⁹ Гаврилюк С. Історія відновлення Успенського храму у місті Володимирі-Волинському // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – Записки НТШ). – Львів, 2005. – Т. 249. – С. 429–439.

²⁰ Александрович В. Нотатки... – С. 77.

та іншого – в заміській резиденції тодішнього володимирського князя Володимира Васильковича у Любомлі (див. далі).

Володимирський собор виявився на тривалий час одинокою будівлею, щодо якої джерела підтвердили виконання цілісного ансамблю монументального малярства. Хоча за опосередкованим свідченням приблизно в той же, як можна здогадуватися, час міг бути розмальований також, мабуть, дещо раніше споруджений²¹ Успенський собор у Галичі, – джерельного переказу про його малярське оздоблення немає. Одинока писемна згадка про будівлю датується щойно 1187 р. й фіксує поховання померлого тоді князя Ярослава Осмомисла²². “Неприсутність” галицького собору на сторінках джерел визначена малочисельністю літописних матеріалів до історії галицького регіону внаслідок втрати власного літописання. До київського ж зводу, природно, здатне було потрапити лише обмежене коло питомих “галицьких” справ та сюжетів.

Тому, поза випадково збереженою одинокою для XII ст. згадкою про малювання володимирського собору, інші повідомлення для теренів Галицько-Волинського князівства походять щойно від середини та другої половини наступного, XIII ст. Вони вціліли завдяки багатій для того часу, порівняно краще збереженій, місцевій літописній традиції та належать до її власної спадщини. Ці матеріали органічно співвідносяться із найяскравішими виявами тогочасного культурного процесу – під опікою князів Данила Романовича й Володимира Васильковича, сприймаються у контексті визначальних доступних нині з відстані часу моментів тогдішнього культурного життя регіону.

Найважливіші писемно зафіксовані явища мистецької культури середини XIII ст. належать до короткотривалого середовища князя Данила Романовича, історія якого назагал вкладається у третю чверть століття. Скупі, проте винятково промовисті перекази про нього вціліли у холмській частині Галицько-Волинського літопису²³. Під оглядом викладу матеріалів до історії мистецького життя новопосталого холмського осередку створені тут сторінки княжої хроніки не мають ана-

²¹ Хронологію храму в загальних рисах дозволили з’ясувати новіші археологічні дослідження, які показали зміну планово-просторового вирішення після невеликої перерви та появи іншої будівельної артілі невдовзі після закладення споруди. Звідси зроблено висновки про початок спорудження собору ще за князя Володимирка Володаревича, після смерті якого 1152 р. будівництво продовжив князь Ярослав Осмомисл: *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича (за результатами нових досліджень 1992–2000 років) // *Записки НТШ.* – Львів, 2002. – Т. 224. – С. 591–592. Про історичний церковний контекст виникнення храму див.: *Скочиляс І.* Галицька (Львівська) єпархія... – С. 144–157. Пор.: *Його ж.* Початки християнства у прикарпатському регіоні та заснування Галицької єпархії в середині XII століття // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2010. – Вип. 3. – С. 39–45.

²² *Ипатьевская летопись.* – Стб. 656.

²³ Там же. – Стб. 843–846. Їх новіший і найдокладніший аналіз із критичним зіставленням та переосмисленням багатьох тверджень дотеперішніх публікацій див.: *Александрович В.* Мистецькі сюжети... – С. 38–72.

лога серед літописання київської традиції²⁴. Проте однією з особливостей відповідного тексту виявляється те, що укладач цього досить своєрідного оповідання мало торкався малярства. Звідси монументального його відгалуження у викладі тільки опосередковано стосується унікальна лаконічна нотатка щодо однієї з рідкісних особливостей оздоблення інтер'єру княжої церкви святого Іоана Златоуста, спорудженої в ансамблі зведеної у Холмі резиденції²⁵. Коротко описуючи конструкцію та структуру храму, літописець при цьому зазначив: “входащи во олтарь. стоѣста два столпа. ѿт цѣла камени. и на нею комара. и выспръ же вѣрхъ оукрашень. звѣздами златыми на лазоурѣ”²⁶. Така лаконічна й навіть ніби не зовсім однозначна нотатка виявилася єдиним холмським свідченням до історії монументального малярства княжих часів.

Вихідним тлумаченням одинокого “малярського” фрагменту холмських сторінок Галицько-Волинського літопису виявився уже понад столітньої давності виклад російського автора Дмитрія Іловайського, який, всупереч достатньо чіткому повідомленню самого джерела, відніс це повідомлення до завершення усього храму. Згідно з його сприйняттям, наведена фраза означає: “Верхи сводовъ покрыты лазурью и золотыми звездами (на подобіе свода небесного)”²⁷. Отже, історію інтерпретацій цього унікального не лише для холмського середовища свідчення розпочав очевидний відступ від буквальної вимови джерела – лаконічно відзначаючи оздоблення, воно вказує одинокий “верх”, а не “верхи сводов”. На відміну від російського попередника, Михайло Грушевський вбачав у відповідному місці опису лише вітарну арку й саме до неї схильний був відносити золоті зірки на блакиті: “олтарна арка операла ся на двох колюмнах з одноцільного каменя і прикрашена була золотими звѣздами на синім полю”²⁸. Якщо попередник виходив від згадки про прикрашений верх, то інтерпретація українського історика ґрунтується на відзначенні “комари” на двох суцільних кам’яних стовпах. Василеві Пуцькові обидва давніших пояснення видалися непереконливими й він висунув свою версію: “Але, можливо, говориться не про розпис, а про зовнішній декор купола?”²⁹. У цьому сучасний російський автор ніби продовжив формулу Д. Іловайського, вочевидь не зауваживши при цьому, що зорі на лазуровому тлі відзначено в описі інтер'єру як одинокий “малярський” елемент саме внутрішнього оздоблення будівлі. Про

²⁴ Це, зокрема, відзначила: *Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным “Летописца Владимира Васильковича Вольнского” // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 269.

²⁵ Найдокладніший аналіз літописного опису храму див.: *Александрович В.* Мистецькі сюжети... – С. 46–59.

²⁶ *Ипатьевская летопись.* – Стб. 843.

²⁷ *Иловайский Д.* Даниил Романович Галицкий и начало Холма // Холмская Русь. Исторические судьбы Русского Забужья / ...издано П. Н. Багюшковым. – Санктпетербург, 1887. – С. 3.

²⁸ *Грушевський М.* Історія... – С. 383.

²⁹ *Пуцько В.* Літописне оповідання про місто Холм // Український історичний журнал. – 1997. – № 1. – С. 117.

екстер'єр храму у відповідному фрагменті тексту, цілком присвяченому інтер'єрові, не йдеться зовсім. На думку Малгожати Смронг Ружицької, теж описано декоративний мотив саме приміщення, проте, за її твердженням, він мав належати винятково до вітваря³⁰. Наголошуючи на відсутності в інтер'єрі храму монументально-го малярства, авторка намагалася відшукати тут насамперед романський елемент “симфонії” традицій православного Сходу та католицького Заходу. Проте, як показала при вивченні луцького собору святого Іоана Богослова Мар'яна Малевська, відсутність малярського оздоблення інтер'єру не є винятково романською ознакою. Вона притаманна також поодиноким об'єктам автохтонної старокиївської традиції, тобто відображає один з менше знаних напрямів її внутрішньої еволюції³¹, що досі мало привертало увагу як самостійне явище. Виявляється, дотеперішня література недостатньо враховувала можливість різноманітності підходів до оздоблення храмових інтер'єрів княжої доби, яка, за даними архітектурних досліджень, сприймається цілком очевидно. Так, наприклад, у самому лише Смоленську, з його знаменитими розмальованими храмами, соборна церква Троїцького монастиря на Кловці не мала фресок – їх виявлено тільки у двох похоронних нішах, а в інтер'єрі іншої церкви – на Малій Рачівці не віднайдено навіть тинькування³².

Перегляд запропонованих у літературі поодиноких інтерпретацій переконує, що міркування усіх авторів, які відкликалися до унікального літописного свідчення щодо малярського оздоблення інтер'єру храму святого Івана Златоуста, не пропонували докладнішого осмислення самої літописної згадки та необхідного врахування ширшого контексту цього повідомлення у структурі відповідної розповіді, а використовували одну нотатку до побутування традиції монументального малярства на холмському ґрунті побіжно й винятково принагідно. Окрім того, вдаючись до нього, дотеперішні автори незмінно тлумачили повідомлення про прикрашення “верха” “взвздами златыми на лазоурѣ”, вилучаючи його з належного йому ширшого контексту. Саме тому поодинокі інтерпретації немало відходили від буквального значення джерельного повідомлення, окресленого найперше власне знехтуваним ширшим його змістом.

Лише Володимир Александрович докладніше розглянув і послідовно проаналізував вжите в літописному викладі формулювання, виходячи з конкретної архітектурної ситуації холмської святині. Згідно з послідовним відчитанням змісту переказу, зафіксованих на волинському ґрунті аналогів будівлі та свідчення очевидця з часу перед перебудовою храму 1630-х років, яка змінила первісний уклад інтер'єру, він визнав у суцільних кам'яних стовпах опори арки склепіння вітваря зі

³⁰ *Smorąg Różycka M.* Sztuka cerkiewna Rusi Halicko-Wołyńskiej. Artystyczna symfonia tradycji bizantyńsko-ruskiej i romańskiej // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1999. – Т. 4 / Pod red. A. Betleja i P. Krasnego. – S. 20.

³¹ *Малевская М. В.* Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 20–21.

³² *Воронин Н. Н., Ратнопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – Ленинград, 1979. – С. 209, 225.

сторони нави³³. Засновуючись на такій архітектурній ситуації, на підставі ретельного аналізу тексту В. Александрович запропонував висновок про належність запису зі згадкою про оздоблений на описаний спосіб верх до завершення храму й визнав, що вона стосується прикрашення внутрішньої поверхні його єдиної бані³⁴. Таке трактування відповідає логіці як храмового будівництва, так і системи оздоблення відповідних інтер'єрів. Проте водночас воно цілком однозначно стверджує відсутність у споруді звичного для релігійної мистецької практики цілісного ансамблю монументального малярства. Холмський літопис вказує на своєрідний, унікальний в Україні (й не лише в Україні) спосіб оздоблення церковного інтер'єру, коли малярство, до того ж суто декоративне, прикрашало винятково баню, пропонуючи безперечну алузію до поширеного відтворення мистецькими засобами неба³⁵. Очевидно, саме таке незвичне для церковної практики застосування малярського оздоблення й зумовило окреме відзначення оздоблення бані холмської княжої церкви на сторінках літопису³⁶. Оскільки про малярський ансамбль інтер'єру не згадано й при описі головного місцевого храму – собору Богородиці (Різдва Богородиці), монументальне малярство в Холмі за часів стрімкої появи й піднесення міста за князя Данила Романовича з писемних свідчень не відоме й водночас так само не зафіксоване в жоден інший спосіб. У цьому немає підстав вбачати випадкового упущення чи недоліку доступних нині джерел. Як його відсутність в інтер'єрі описаної під відповідним оглядом княжої церкви святого Іоана Златоуста, так і очевидне продовження аналогічного підходу при оздобленні інтер'єрів знаних молодших монастирських храмів князя Лева Даниловича у Спасі та Лаврові з останніх десятиліть XIII ст.³⁷, природно, сприймається насамперед виявом певної традиції. Як уже відзначалося, на західноукраїнському ґрунті її приклад вперше зафіксовано в луцькому соборі святого Іоана Богослова, а князь Данило, як є усі підстави твердити, “розпочинав” холмську історію власне з Володимира³⁸. При

³³ Александрович В. Мистецькі сюжети... – С. 49–50.

³⁴ Там само. – С. 51–52.

³⁵ Див., наприклад, аналогічне за мотивами прикрашення тла поодиноких композицій у церкві Богородиці в Студеніці: *Бурић В.* Византијске фреске у Југославији. – Београд, 1974. – Сл. XVI.

³⁶ Щодо наголошення літописного тексту насамперед на незвичайному див.: *Пуцько В.* Літописне оповідання... – С. 117, 118.

³⁷ Див.: Александрович В. Мистецькі сюжети... – С. 51.

³⁸ *Aleksandrowicz W.* Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. – Chełm, 2003. – Т. 1: Referaty. – С. 56–59; *Його ж.* Володимир часів князя Данила Романовича. Вступні нотатки до непоцінованого періоду історії міста // *Минуле і сучасне Волині та Полісся: Володимир Волинський в історії України та Волині: Зб. наук. праць. Матеріали XIV Волинської наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 13-й річниці Незалежності України та 680-й річниці надання Володимирові-Волинському Магдебурзького права, м. Володимир-Волинський, 2004 р.* – Луцьк, 2004. – С. 3–4. Запропонований тут погляд на роль Володимира в мистецьких

спорудженні новозакладеного міста він не лише виходив із давнішого володимирського досвіду, а й, безперечно, використовував працю “своїх володимирських” майстрів³⁹. Тому у відсутності в холмських храмах монументального малярства, попри давній уже на той час ансамбль малярства самого володимирського собору, до якого варто додати також, очевидно, сучасний йому, засвідчений лише археологічно⁴⁰ ансамбль фресок церкви Федорівського монастиря, можна вбачати якщо і не продовження певного аспекту власне володимирської традиції, то принаймні можливе відкликання до її вірогідного вихідного імпульсу.

Продовження джерельних свідчень до історії монументального малярства галицько-волинської доби припадає на 70–80-і роки й походить з середовища володимирського князя Володимира Васильковича. Побутування відповідного мистецького напрямку у володимирському осередку літопис князя Володимира Васильковича викладає зовсім інакше, додаючи до скромного фонду літописних відомостей на відповідну тему два, кожен по-своєму, виняткового змісту штрихи. Насамперед побіжно відзначено, що князь “оу Волѣдимериж списа стго Дмитреа всего”⁴¹. Інших відомостей щодо самого храму досі не виявлено⁴². Скупа літописна нотатка вказує на виконання в його інтер’єрі цілісного ансамблю малярства й виявляється самотнім свідченням про самі фрески. Оскільки локалізувати храм досі не вдалося, не зафіксовані вони й археологічно. Проте сам лаконічний літописний запис додає винятково важливий штрих до історії монументального малярства не тільки на ґрунті Володимира, а й у ширшому значенні – колі мистецьких інтересів тодішнього володимирського князя Володимира Васильковича.

Другий за хронологією володимирський переказ до історії монументального малярства також відзначений очевидним лаконізмом, хоча вже сама згадка про малювання здатна вказати на особливе становище мальованої церкви серед храмів княжої столиці. На тлі цього надто скромного свідчення наступне літописне повідомлення щодо церкви святого Георгія у Любомлі позначене винятковою докладністю навіть при зіставленні зі знаним багатством своєї вимови знаменитим переліком численних церковних вкладів князя Володимира Васильковича. Лаконічна фраза не просто фіксує малювання, а й водночас коротко викладає хід робіт, відзначаючи перший їх етап, – те, що встигли завершити за життя уже важко хво-

починаннях князя Данила Романовича не знайшов відображення у найновішій монографії міста княжої доби. Див.: *Терський С.* Княже місто Володимир. – Львів, 2010. – С. 45. За знаним “літописним” принципом автор після викладу про спорудження собору одразу перейшов аж до часів князя Володимира Васильковича. Пор. також: *Ісаєвич Я.* Князь Володимир Великий – столичне місто Волині Володимир – королівство Володимирії (замість передмови) // *Терський С.* Княже місто... – С. 4.

³⁹ *Aleksandrowicz W.* Sztuka... – S. 59; *Його ж.* Володимир... – С. 3–4.

⁴⁰ *Каргер М. К.* Вновь открытые памятники волинского зодчества XII–XIII вв. // Ученые записки Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова. – Ленинград, 1958. – № 252: Серия исторических наук, вып 29. – С. 18, 22.

⁴¹ *Ипатьевская летопись.* – Стб. 925.

⁴² *Терський С.* Княже місто... – С. 90–91.

рого на той час князя: “почалъ же бѣше писати ю и списа всѣ три олтарѣ, и шѣъ всѣ съписана бысѣ но не скончана, заиде бо и болестъ”⁴³. Хоча наведене стисле повідомлення не пропонує докладнішого опису малярства, воно посідає цілком виняткове місце поміж писемними джерелами до історії монументальної малярської традиції княжої доби. Йому випало залишитися самотнім для галицько-волинського регіону автентичним свідченням не лише про сам процес роботи, а й порядок та наступність оздоблення поодиноких частин храму. Показово, однак, що при такому викладі, на відміну від лаконічного холмського повідомлення, не згадано про малювання власне бані, яку ніби цілеспрямовано обійдено. На підставі Любомльського переказу, й відповідно до його структури, можна зробити висновок про звичний початок роботи від малювання вітваря. Далі, немов наближаючись до входу, переходили до бані та конструкцій парусів, на яких її зведено. Й лише після цього приступали до нав та вхідної, західної частини (у пізнішій традиції – як бабинець чи притвор). Такий порядок відповідає водночас двом головним теологічним осям орієнтації самого храму і системи його оздоблення, одна з яких зосереджує увагу на вітварі, інша – завершенні бані як символічному образі неба, що в холмській церкві святого Іоана Златоуста підкреслювало малювання з золотими зорями на лазуровому тлі.

Правда, виведена з холмського джерела послідовність пропонує відмінний підхід від того зафіксованої іншими, теж унікальними, також досі не оціненим під відповідним оглядом свідченням княжої доби, збереженим загальновідомим Житієм святого Алімпія Печерського у складі Києво-Печерського патерика. Викладене в ньому чудо з появою голуба (потрактowanego як Святий Дух), коли майбутній святий допомагав грецьким майстрам у виконанні мозаїкового оздоблення вітваря, однозначно стверджує, що на той час баню Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря уже прикрашало зображення Спаса, а на стінах, відповідно до тогочасного складу ансамблів малярського оздоблення храмових інтер’єрів, розташовувалися поодинокі постаті святих: “изъ усть пречистыа Богоматере излѣтъль голубъ и лѣтяше горѣ къ образу Спасову... летяше по всеи церкви и коемуждо святому прилѣтаа, овому на руцѣ сѣдаа, иному же на главѣ”⁴⁴. Згідно з цим лаконічним описом, малярство в бані та навах знаменитого монастирського храму виконано ще перед початком праці над мозаїковим оздобленням вітваря, коли, за розповіддю житія, й сталося чудо з голубом. Це ніби пропонує відмінну послідовність у зіставленні з тією, яку зберіг літописний виклад щодо Георгіївської церкви князя Володимира Васильковича Любомльської. Обидва перекази однозначно мали б ствердити співіснування двох різнорідних підходів до почерговості оздоблення храмового інтер’єру, притаманних мистецькій практиці княжої доби. Як випадає здогадуватися, в київському монастирському храмі спершу виконано фрескове оздоблення більшої частини споруди й лише наприкінці, на завершення з’явилися мозаїки вітваря.

⁴³ Ипатьевская летопись. – Стб. 925.

⁴⁴ Абрамович Д. Києво-Печерський патерик... – С. 173.

Хоча літопис відзначив тільки два перших етапи робіт у церкві улюбленої резиденції князя Володимира Васильковича в Любомлі, вони, безперечно, були продовжені й завершені. Зі свого боку у цьому переконують матеріали археологічних досліджень розібраної у третій чверті XVIII ст.⁴⁵ церкви. Вони принесли чималу кількість незначних фрагментів фрескового тиньку і тиньку зі слідами фарби з усієї розкритої частини площі храму, а також тиньку з цвяхками для закріплення його на склепіннях⁴⁶. Серед виявлених немає більших залишків, здатних запропонувати хоч якийсь конкретніше уявлення про стиль малярства. Проте навіть дрібні фрагменти можуть виявитися цінним джерелом для проведення повного комплексу фізико-хімічного вивчення застосованих матеріалів, технологічних особливостей тиньків та малярства й докладного опрацювання унікального доступного у скромних залишках любомльського ансамблю в його техніко-технологічних особливостях. За відсутності значніших частин малярського комплексу археологічно віднайдені скромні залишки забезпечують самотню перспективу пошуку імовірного ширшого контексту появи давно втрачених фресок та їх можливого історично-мистецького родоводу⁴⁷ (на жаль, таких досліджень у Любомлі не проведено). Проте цим значення любомльських фрагментів не обмежується. Водночас це ще й самотній поки для галицько-волинських земель приклад підтвердження джерельно зафіксованого ансамблю монументального малярства його автентичними залишками. Разом це здатне створити унікальну можливість для докладнішого пізнання не лише монументального малярства під опікою князя Володимира Васильковича. Йдеться водночас і про єдиний відзначений на сторінках літопису вірогідно триваліший епізод історії монументального малярства Галицько-Волинського князівства, визначений діяльністю його майстрів з оточення князя Володимира Васильковича, відновленою на прикладі оздоблення двох церков Володимира та Любомля.

Обсяг писемних переказів про монументальне малярство галицько-волинської доби назагал виявляється і достатньо скромним, і мало використаним. Проте, поряд зі зверненнями до цих скупих повідомлень, серед публікацій з'явилися й відсилання до свідчень, яких літературна спадщина епохи насправді не знає. Юрій Асеев у популярному нарисі про мистецтво княжої доби, без покликання на конкретне джерело, подав інформацію, що на стінах палацу князя Ярослава Осмо-

⁴⁵ Приблизний час її знищення встановив: *Сиговський П.* Уніатські церкви Любомля у візитаціях XVIII ст. в Державному архіві в Любліні // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Наук. зб. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 122.

⁴⁶ *Малевская М.* Георгиевская церковь в Любомле и ее место в русском зодчестве второй половины XIII в. // Древнерусское искусство: Русь, Византия, Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 259–268, 263.

⁴⁷ Новіший приклад такого дослідження див.: *Васильев Б. Г.* Настенная живопись Софии Полоцкой (по материалам раскопок) // Архитектурно-археологический семинар “Архитектура и археология Древней Руси”. Материалы научной конференции к 100-летию со дня рождения М. К. Каргера (1902–1976), 26–28 июня 2003 года и ученого заседания, посвященного 90-летию ученого, 27 мая 1993 года (Труды Государственного Эрмитажа. – Т. 46). – Санкт-Петербург, 2009. – С. 41–45.

мисла в Галичі мав бути розбудований цикл монументального малярства світської тематики – зі сценами полювання, зокрема на зубра. За словами київського історика мистецтва, переказ про це мала зберегти хроніка візантійського автора кінця XII ст. Микити Хоніата: “Живопис показував кінські перегони, полювання з собаками, крики птахів, валування собак, гонитву за оленями, цькування зайців, пронизаного списом кабана та пораненого зубра”⁴⁸. З огляду на винятковість самого повідомлення на тлі як джерел до історії, так і української мистецької спадщини княжої доби⁴⁹, цю версію підтримав Михайло Фіголь⁵⁰. В. Александрович, відштовхуючись від публікації Ю. Асеєва, запропонував датувати відповідним часом фрески Успенського собору в Галичі⁵¹. Однак у тексті візантійського історика фресок палацу галицького князя, як виявляється, насправді не згадано. За його словами, втікач із візантійської столиці – двоюрідний брат князя Ярослава Осмомисла, Андроник Комнин, якому присвячена хроніка, “був прийнятий правителем Галичі с розкритими обіймами, пробув у нього доволі довго й до того прив’язав його до себе, що разом з ним і полював, і засідав у раді, й проживав в одному з ним домі і разом обідав”⁵². Далі йдеться про те, як після повернення до Константинополя Андроник, ставши імператором, оздоблював свій палац. В українському

⁴⁸ Асеєв Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі. – Київ, 1980. – С. 95.

⁴⁹ Світську тему тогочасного монументального малярства репрезентують насамперед знані частково збережені фрески “шлюбного циклу” святого Володимира Великого й візантійської принцеси Анни на стінах сходових кліток у вежах фасаду київського Софійського собору. Ідентифікацію їх сюжетів запропонувала: *Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1986. – Ленинград, 1987. – С. 237–244. До неї відноситься також портрет сім’ї князя Ярослава Мудрого в західній частині головної нави собору. Найновіше дослідження про нього див.: *Козак Н.* Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Львів, 2007. – С. 9–52. Про світську тематику софійських фресок див. також: *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – Киев, 1989.

⁵⁰ Автор відкликається уже до “грецьких хронік” (у множині!) й твір М. Хоніата виявляється нібито лише однією із них: “Є згадки у грецьких хроніках, зокрема в розповіді візантійського історика Микити Хоніата, про те, що палац Ярослава Осмомисла в Галичі, де перебував у XII ст. Андроник Комнин, мав настінний розпис, на якому зображено сцени кількох кінських перегонів, полювання з собаками, гони на оленів, зайців, пронизаний списом кабана та поранений зубр”. Див.: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – Київ, 1997. – С. 168. Досить довільно і, як бачимо, навіть не без пропусків переказуючи попередника, М. Фіголь від себе додав наступний “теоретичний” висновок із ширшим узагальненням: “Такий побіжний опис декоративного оздоблення княжого палацу показує, що фресковий живопис був досить популярний у галицькому мистецтві і мав особливості, відмінні від інших регіонів Русі”. Див.: там само.

⁵¹ *Александрович В.* Невикористаний аргумент для датування Успенського собору в Галичі // Галичина та Волинь у добу середньовіччя. До 800-річчя з дня народження Данила Галицького (Історичні та культурологічні студії. – Т. 3). – Львів, 2001. – С. 183–186.

⁵² *Никиты Хонията История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина.* – Санкт-Петербург, 1860. – Т. 1 / Перевод под редакцией проф. В. И. Долоцкого. – С. 167.

перекладі відповідний фрагмент виглядає так: “Оскільки він не міг [стіни – *А. С.*] прикрасити недавніми своїми діяннями у барвах або вкладанням прозорих камінців [мозаїкою – *А. С.*], то звернувся до того, чим він займався перед владою, і це були їзда кіньми, полювання, спів птахів, гавкіт собак, полювання на оленів і зайців, проколювання кабанів і зубрів (а зубр – це дика тварина, що водиться передусім у тавро скіфів, більша, ніж ведмідь і леопард), сільське життя в наметах, обіди прості з впольованих тварин; і Андроник оленів, кабанів розрубав на кусні, старанно присмажує на вогні та інше такого роду, що репрезентує життя людини, яка покладається на лук, меч і бистрих коней і яка йде на вигнання через свою легковажність або [чесноту, вірність, хоробрість – *А. С.*] мужність”⁵³. Тобто, розповідь константинопольського придворного хроніста насправді не лише не дає ніяких відкликань до “розписів” княжого палацу в Галичі, вона однозначно вказує, що київський історик відніс до галицької резиденції князя Ярослава Осмомисла... частину опису пізнішого константинопольського палацу візантійського імператора Андроника. Так, через очевидне непорозуміння, виникла новітня літературна традиція про “фрески палацу галицького князя”, заснована винятково на некоректному використанні літературного джерела. Внаслідок цього вона виявляється тільки плодом містифікації. Хоча з її викриттям “зник” винятково барвистий епізод “раннього побутування світського монументального малярства”, “втрата” має ту очевидну перевагу, що повертає до фонду безперечних джерельних переказів з його історії галицько-волинської доби.

Запропонований перегляд скупих літописних повідомлень про монументальне малярство Галицько-Волинського князівства наголошує насамперед на їх малочисельності та уривчастості. Проте, попри цю очевидну обмеженість, доступні джерельні матеріали, все ж, відновлюють ряд важливих і показових сторін традиції, сприйняття яких покликане відіграти важливу роль у відтворенні її ширшої картини. Це найкраще видно на прикладі виняткового для джерел епохи дещо докладніше описаного ходу робіт та їх почерговості у Георгіївській церкві в Любомлі, значення якого, закономірно, виходить далеко поза власне волинський тогочасний контекст. Тому скромні за змістом перекази Галицько-Волинського літопису, доповнені одиноким повідомленням, вцілілим у складі новіших московських зводів, виявляються суттєвим доповненням до того обмеженого фонду фактів, на підставі якого складається нинішнє уявлення про відповідний аспект традиції.

Збережені літописні вказівки стосуються різного часу й відображають комплекс явищ мистецької культури як середини XII, так і середини та останньої третини XIII ст., засвідчуючи тривалий період побутування відповідного напрямку на місцевому ґрунті. Показовою виявляється й географія самих зафіксованих ансамблів, визначена знаним “географічним” аспектом галицько-волинського літописання. Поза “несподіваною” з походженням, випадковою старшою нотаткою про оздоблення володимирського собору, всіма іншими свідченнями – щодо Холма,

⁵³ Nicetae Choniatae Historia ex recensione Immanuelis Bekkeri // Corpus scriptorium historiae byzantinae / Editio emendatior et copiosior consilio B. G. Niebuhrri C. F. – Bonnae, 1835. – P. 172. Висловлюю щиру подяку панові Андрієві Содоморі, який люб’язно виконав за цією публікацією наведений переклад.

Володимира та Любомля ми завдячуємо княжому літописанню другої половини XIII ст. Далеко не випадковим збігом обставин вони співвідносяться з найяскравішими сторонами історичної та мистецької традиції епохи, хоча й наголошують на притаманному їй та середовищу скромнішому місці монументального малярства в загальному образі тодішнього культурного життя. Лаконічні літописні штрихи до монументальної малярської творчості Галицько-Волинського князівства, зі свого боку, доповнюють декількома важливими моментами мало вже нині знаний її стан. Водночас вони дають змогу повніше і докладніше сприйняти та осмислити поодинокі зафіксовані вияви однієї з показових складових мистецького процесу на західноукраїнському ґрунті за умов важливого етапу еволюції місцевого варіанту релігійної культури, у глибоких і своєрідних внутрішніх взаємозв'язках надто скромно засвідченої комплексом доступних джерел.

Victor Melnyk. THE WRITTEN SOURCES FOR THE HISTORY OF GALICIA-VOLYN PRINCIPALITY'S MONUMENTAL PAINTING

In the article chronicle communicatios for the history of Galicia-Volyn principality's monumental painting of the XII–XIII centuries are analysed.

Key words: monumental painting, Galicia-Volyn principality, chronicle.

Львівська духовна семінарія Святого Духа