

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
АРХЕОГРАФІЧНА КОМІСІЯ
ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ АРХЕОГРАФІЇ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА
ім. М. С. ГРУШЕВСЬКОГО

УКРАЇНСЬКИЙ АРХЕОГРАФІЧНИЙ ЩОРІЧНИК

НОВА СЕРІЯ
ВИПУСК 8/9

•

УКРАЇНСЬКИЙ
АРХЕОГРАФІЧНИЙ
ЗБІРНИК

ТОМ 11/12



Видавництво М. П. Коць
Київ-Нью-Йорк
2004

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ (Львів)

**SMORAĞ-RÓŻYCKA MAŁGORZATA.
EWANGELIARZ ŁAWRYSZEWSKI. –
KRAKÓW, 1999. – 158 s., il.**

Одним з помітних явищ наукового життя останніх років є активне звернення до мистецької спадщини Галицько-Волинського князівства. Воно відзначене як відкриттям і впровадженням до наукового обігу нових пам'яток, так і переосмисленням окремих традиційних поглядів стосовно вже знаної частини мистецького доробку.

Дослідження мистецької культури Галицько-Волинської держави йде не лише в Україні, але й у Польщі та Росії, причетних до збереження поодиноких зразків мистецької традиції тієї давноминулої епохи. Польщі в цьому контексті належить особлива роль, оскільки від другої половини XIV ст., коли до її складу відійшли землі галицької спадщини, вона виступила спадкоємною власницею частини пам'яток відповідної традиції. Поодинокі зразки мистецької культури галицько-волинської доби стали "польськими" значно пізніше. Серед них центральне місце посідає багатоілюстроване пергаменне Євангеліє Лавришівського монастиря поблизу Новогрудка на території нинішньої Білорусі, яке монахи свого часу віддали князеві Адамові Чарторийському (Національний музей у Кракові, бібліотека Чарторийських, № 2097 IV).

Найцінніший рукопис східнохристиянського культурно-історичного кола в Польщі¹, Лавришівське Євангеліє ще на початку 1970-х років стало об'єктом монографічного дослідження під філологічним оглядом². Тепер же надійшла черга на мистецьке оздоблення, й воно стало першим монографічно опрацьованим у відповідному плані рукописним ілюстрованим кодексом галицько-волинського походження.

Для М. Сморгонг-Ружицької, знаної досі в науковому світі за статтями з окремих проблем історії мистецтва галицько-волинської традиції, студія Лавришівського Євангелія стала першою монографічною позицією в науко-

¹ Лише в останні роки до нього додалася ще одна пам'ятка виняткового значення – вірменське Євангеліє зі Скеври кінця XI ст. (Гнезно, Архидієцезіальний архів), яке до Другої світової війни зберігалось у львівському вірменському кафедральному соборі. Див.: *The Glory of Bizantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261* / Ed. by Helene C. Evans and William D. Wixom. – New York, 1997. – No 242.

² *Fridelówna T. Ewangeliarz Ławryszewski. Monografia zabytku.* – Wrocław etc., 1974.

вому доробку. Публікація демонструє ретельне вивчення пам'ятки в широкому контексті книжкового малярства східнохристиянського родо­воду й у цьому сенсі є істотним кроком до її всебічного наукового опрацювання. У студії докладно розглянуто історію кодексу, іконографічну програму мініатюр, їх стиль та проблему авторства. З об'єктивних причин не всі з постав­лених завдань вдалося виконати однаковою мірою. Зокрема, в нинішньому стані рукопису неможливим виявилось довести до кінця кодикологічний аналіз і з'ясувати окремі питання походження поодиноких ілюстрацій та їх первісного місця в рукописі. Незалежно від цього монографія є цілісним дослідженням, відзначеним глибиною проникнення в історично-мистецьку проблематику пам'ятки, з обґрунтованими, переконливими висновками щодо неї самої та її культурно-історичного контексту.

Авторка розглядає Лавришівське Євангеліє на широкому тлі історії рукописної книги київської традиції, докладно зіставляючи його ілюстрації з мініатюрами інших кодексів зі спадщини східнохристиянського книжко­вого малярства, акцентуючи увагу на нечисленних ілюстрованих рукописах галицько-волинського походження. Такий підхід дозволив сконцентруватися на особливостях манер поодиноких авторів мініатюр та рисунків і глибше осмислити їхню стилістику. Рецензована монографія наочно показує, що труднощі в опрацюванні скромної кількісно спадщини відповідного часу цілком очевидно зумовлюються не стільки об'єктивним чинником малочисельності пам'яток, скільки, насамперед, – фактором суб'єктивним: здатністю дослідника поставити пам'ятку на її власне місце в історії. Щодо цього М. Смронг-Ружицька, безперечно, справилася із завданням. Хоч потенційні вихідні можливості як самої авторки, так і наукової школи, яку вона репре­зентує, визначили в рецензованій монографії окремі моменти, які заслуго­вують докладнішого обговорення. Вони стосуються як загальних підходів до тієї мистецької традиції, яку репрезентує аналізований рукопис, так і конкретних проблем його вивчення.

Насамперед, у цілому ряді моментів тексту виступає традиційне для більшості польських дослідників релігійного мистецтва східнохристиянської традиції відчуття “кінця світу” за східним кордоном Польщі й пов'язана з ним свідомо чи підсвідомо маніфестація іншості власної культурної традиції. Ця позиція не була б недоліком, якби автоматично не накладала неминучих обмежень уже на наукові підходи того чи іншого автора, надаючи його зусиллям забарвлення “вилазки на незнайому територію”. Назагал М. Смронг-Ружицька уникає такої далеко не рідкісної навіть у найновішій польській літературі перспективи. Рецидиви відзначеного явища в неї нечисленні й стосуються, здебільшого, моментів другого плану. Може, єдиний істот­ніший вилам демонструє добре відоме з польської літератури сприйняття за східним кордоном Польщі “єдиної невідомої Росії” як продовження російсь­кого ж історичного міфу достатньо нової дати й бачення історії територій, що певний час входили до складу Російської імперії (навіть, як це не ви­дається несподіваним для власне польського автора) з теренів Речі Поспо-

літої з-перед кінця XVIII ст., лише – чи насамперед – у такому контексті. Одним з характерних виявів зазначеної позиції є виклад указів Петра I щодо бібліотек, суть яких авторка до того ж не цілком зрозуміла (s. 22). Елементи “незнайомості території” проступають у згадці про галицько-волинські “літописи” та твердженні про “liczne wzmianki o powstających tu księgach iluminowanych, ale niekiedy obszerne i szczegółowe ich opisy, jak np. zawarty w Kronice Halicko-Wołyńskiej opis fundacji wołyńskiego księcia Włodzimierza Wasylkowicza, zmarłego w 1288 roku, sporządzony przez biskupa Ignacego” (s. 19, пор. s. 20, 21). У знаменитій літописній Похвалі Володимира Васильковича, хоч і вилічено окремо сорок сім рукописів і загально відзначено ще й інші, про книжкове малярство насправді немає жодної згадки. До моментів “з-поза кола власної традиції” належить також “służebnik na dzień św. Jerzego” серед книг, які князь Володимир Василькович вклав до церкви святого Георгія в Любомлі (s. 20). Як курйози, зумовлені тією ж причиною, випадає трактувати вказівку на “biskupa Ignacego” як гаданого автора холмської частини Галицько-Волинського літопису (s. 19) – насправді того холмського владику звали Іоаном. Усе це вказує на недостатність органічного входження у живий історичний контекст епохи та середовища досліджуваної пам’ятки й постійний погляд на неї збоку³, з позицій іншої традиції⁴.

Низки уточнень вимагають окремі положення самого дослідження. Так, видається цілковито необґрунтованою побіжно повторена можливість ідентифікації святого воїна накладної пластини на палітурці зі святим Дмитрієм. Солунський мученик завжди виступає юним безбородим воїном, тоді як на пластині – старший чоловік середніх літ з короткою кучерявою бородою, яка відповідає портретові святого Федора (Трона?).

Поза моментами часткового плану авторка, все ж, не до кінця віддала належне унікальному характерові ілюстрацій лавришівського кодексу. Вони не лише не мають аналога у книжковій культурі київської традиції, але одночасно є досить рідкісним явищем для усього мистецтва східнохристиянського кола. Такий висновок логічно випливає з проведеного дослідження та викладених у ньому міркувань, тому не можна не жалкувати, що він не знайшов цілком заслуженого місця на його сторінках й через те не став ще одним переконливим аргументом належної різнобічної характеристики того культурно-історичного середовища, в якому постала студійована пам’ятка.

³ Показово в цьому плані, що дослідниці виявилася незнайомою й новіша українська стаття, яка вперше ставить проблему скрипторію князя Володимира Васильковича: *Запаско Я.* Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка.* – Львів, 1993. – Т. 225: *Праці Історично-філософської секції.* – С. 185–193. Правда, у бібліографії не відзначена й стаття самої авторки, присвячена мініатюрам Лавришівського Євангелія: *Smorąg-Różycka M.* Miniatury “Ewangeliarza Ławryszewskiego”. *Zagadnienie stylu* // *Folia Historiae Artium.* – Kraków, 1992. – Т. 28. – С. 13–39.

⁴ Аналогічними прикладами слугують також, зокрема, іменування Миколаєм Никодима Кондакова (s. 14) чи “перенесення” до Москви петербурзького Російського музею (s. 35).

У зазначеному контексті докладнішого з'ясування вимагають також окремі іконографічні особливості ілюстрацій. Насамперед, це стосується вихідної мініатюри архангела Михаїла. М. Сморгонг-Ружицька приділила немало уваги ідентифікації загадкової деталі його вбрання – вузької золотої стрічки з невеликими хрестами й, проаналізувавши зібрані аналогії, дійшла висновку, що в ній слід вбачати лор, тільки мальований “dość grubo i niezdarne” (s. 35). Така характеристика однієї з авторських деталей чи не найкращої мініатюри рукопису видається і несподіваною, і некоректною. Складається враження, що в пошуках можливої інтерпретації унікальної деталі авторка не зуміла віднайти переконливого її пояснення. Найперше, ніяк не можна погодитись із прийнятим поглядом на стрічку, як на лор. Його іконографія добре відома за значною кількістю пам'яток східнохристиянської та латинської мистецької традицій, і він завжди виступає як декоративний елемент, накладений поверх хітона, й має вигляд значно ширшої смуги тканини. У розглядуваній мініатюрі прикрашена хрестами золота стрічка знаходиться поверх плаща, чого авторка дивним чином чомусь не завважила. Відсутність аналогів вказує на рідкісний характер відзначуваної деталі.

Певним чином вона нагадує омофор у його трактуванні в латинській візантизуючій іконографії, як, наприклад, у святителів у вівтарі собору в Монреалі. Цілком очевидно, що фаховий рівень виконання мініатюри – поза можливістю звинувачення автора в “нездарності”, а окремі відхилення від норми “реалістичного” канону, як, наприклад, надміру видовжене передпліччя правої руки, органічно вкладаються у власну концепцію анонімного майстра та стилістику релігійного малярства східнохристиянського світу. Тому не можна не погодитись з авторкою, коли вона, зіставляючи зображення архангела з іншими ілюстраціями кодексу, стверджує, що його відносять цілком, очевидно, несумісні з “грубістю й нездарністю” “monumentalność i niezwykła swoboda ujęcia” (s. 85). Вони виступають прикметними особливостями малярства, виведеного з ранньопалеологівської традиції. На його значення для аналізованої пам'ятки вказує висновок від зіставлення мініатюр, що аналізуються з ілюстраціями Оршанського Євангелія та Євангелія ДТГ: “bliższe im były te właśnie wzory” (s. 98). Звідси випливає належність майстра кращик мініатюр лавришівського кодексу до чільного напрямку місцевого малярства другої половини XIII ст. з його ранньопалеологівським родоводом та зв'язками в колі відповідної традиції.

Таким чином, лавришівські мініатюри вписуються у той мистецький контекст, центральною пам'яткою якого є відкрита 1984 р. ікона Богородиці Одигітрії останньої третини XIII ст. з Успенської церкви в Дорогобужі (Рівненський краєзнавчий музей)⁵. На пов'язання аналізованих мініатюр у

⁵ Дослідження пам'ятки див.: *Александрович В.* Дорогобужська 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; *його ж.* Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії як репліка константинопольської “Одигітрії святого Луки” (у друці).

колі тогочасного західноукраїнського іконопису вказує не завважена досі залежність архітектурних мотивів тла клейм однієї з пам'яток традиції дорогобузької Одигітрії⁶ – ікони “Архангел Михаїл з діяннями” з церкви святого Миколая у Стороні (Національний музей у Львові)⁷ – від взірців кола мініатюри “Євангеліст Матвій” Оршанського Євангелія. Однак авторка рідко вдається до аналогій серед пам'яток іконопису, зовсім обминаючи, як це не дивно, чималий фонд візантійської спадщини й звертаючись виключно до російських взірців, що дає ще один приклад неодноразово відзначаюваного в польських дослідників призвичаєння “показувати булавою в напрямку Москви”. Питання про можливі зв'язки мініатюр серед ікон галицько-волинської спадщини перед М. Сморгонг-Ружицькою не стояло зовсім. Це теж демонстрація згаданого притаманного багатьом польським авторам погляду “з-за історичного кордону”. Зрештою, у конкретному аналізованому випадку з іконами вона неминуче накладається на традиційне для переважної більшості польських дослідників категоричне несприйняття самої можливості раннього датування пам'яток місцевого походження⁸ та більшого числа давніх українських ікон на західноукраїнських землях⁹. І хоч, поставивши себе поза колом відповідних зразків, авторка не висловила власного ставлення до цієї проблеми, відзначена позиція неминуче накладає відбиток на її уявлення стосовно конкретного культурно-історичного контексту аналізованого рукопису.

Все ж зближення мініатюр з монументальним напрямом малярства, виведеним з ранньопалеологівської традиції, варто, мабуть, сприймати лише

⁶ Відповідне коло пам'яток коротко розглянуто: *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 22–31.

⁷ Найдокладніше дослідження ікони див.: *Свенцицкая В. И.* Мастер иконы второй половины XIV в. “Архангел Михаил с деяниями” из села Сторонна на Бойковщине // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. – М., 1989. – С. 192–209.

⁸ Найновіший його приклад дає категоричне невизнання раннього походження дорогобузької ікони: *Kruk M. P.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000. – S. 50–51. Інший приклад аналогічної позиції подає наступне висловлювання: “Uczni ukraińscy na podstawie kilku zniszczonych obiektów (!), przesuważąc jednoznacznie datowanie znanych już zabytków, próbują przedstawić rozwój malarstwa od wieku XIV. Tak wcześniej datowana jest przedstawiająca Hodegetrię ikona z Muzeum Krajoznawczego w Równem oraz Pokrow z kolekcji Muzeum Narodowego w Kijowie. W przypadku Hodegetrii zniszczenia partii tła oraz brak udokumentowanych analogii utrudniają wnikliwie opracowanie dzieła. Prowadzone ówczesnie wojny nie pozwalały na tworzenie osiadłych warsztatów malarskich w monasterach Halicza, Włodzimierza Wołyńskiego czy Chełma i dlatego, jeśli mamy do czynienia z zabytkami wczesnośrednio-wiecznymi, to raczej z importami o proveniencji bałkańskiej”: *Deluga W.* Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000. – S. 52–53.

⁹ Воно нерідко набирає навіть ноток відверто анекдотичного забарвлення, як, наприклад, у твердженні про появу ікон на теренах досить широко сприйманого регіону Карпат лише через 100–150 років після його входження до складу Польщі: *Grzędziela R.* Proveniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // *Łemkowie w historii i kulturze Karpat.* – Sanok, 1994. – Cz. II / Pod red. Jerzego Czajkowskiego. – S. 229.

в якнайширшому контексті. Їхній стиль вказує на інші конкретні орієнтири, які стверджує й унікальний склад серії ілюстрацій. Інтригуючим є припинення роботи над мініатюрами: більшість з них так і залишились в рисунку, на початковій стадії виконання, а повністю завершено лише дві перші цілосторінкові ілюстрації із зображенням архангела Михаїла та євангеліста Матвія. Викладені в тексті Галицько-Волинського літопису факти біографії князя Войшелка, сина Міндовга, схиляють до визнання вірогідності зв'язку кодексу з його особою, однак такий погляд не піддається обґрунтуванню сукупністю доступних фактів, а тому не може бути прийнятий.

Рецензоване дослідження, безперечно, є істотним вкладом у студії над мініатюрами Лавришівського Євангелія, проте все ж доводиться визнати, що таємниця походження унікального кодексу так і залишилася нерозгаданою, позаяк наука на сучасному своєму етапі ще не підійшла до точного і конкретного осмислення пам'яток такого характеру на підставі всебічного аналізу їх стилістичних особливостей. А традиційні для візантології пошуки іконографічних аналогій, як переконує рецензоване дослідження, самі по собі у цьому конкретному випадку нині ще не здатні дати пошукуваного результату.