



УДК 7.046:271.2-526.62"10"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.04.883>

КИЇВСЬКА ІКОНА (КІН. ХІ СТ.) «БОГОРОДИЦЯ ВЕЛИКА ПАНАГІЯ» — ЕТНІЧНИЙ ПРОЯВ САКРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ІДЕЇ ЗАГАЛЬНОДЕРЖАВНОГО ЗАСТУПНИЦТВА: ПРОБЛЕМА АТРИБУЦІЇ

Андрій КОМАРНИЦЬКИЙ

кандидат мистецтвознавства, співголова іконописної майстерні
«Аліпій», член НТШ, Майдан св. Папи Івана Павла II,
1, 79070, м. Львів, Україна,
e-mail: eny_andriy@ukr.net

Розглядається один із знакових і, водночас, унікальних творів Київської сакральної традиції. Поява нетипової за стилістикою та іконографією київської ікони «Богоматір Велика Панагія» свідчить про розвиток рідкісних форм богородичної духовності у Київській державі. Активна роль світлового начала найбільшою мірою визначила суть цього богородичного образу.

Актуальність статті полягає в аналізі першопричин та історичних передумов для формування ідеалу Діви Марії, сформованого в контексті історичної епохи просвітленого і оптимістичного християнства. Досліджено загальний комплекс самобутніх стилістичних та іконографічних ознак Великої Панагії, які підтверджують етнокреативний характер трактування богородичного образу. Відзначено, що Богоматір Оранта, а також Знамення були не тільки центральними образами київських храмів, але й сприймалися як загальнодержавний символ та «священний паладій» Київської держави. У статті наголошено на аналізі проблематики тогочасної епохи, яка була органічним середовищем і духовно-культурним контекстом появи сакрального твору під назвою «Велика Панагія».

Об'єктом дослідження є безпосередня історико-мистецька пам'ятка — «Богородиця Велика Панагія», предметом — походження ікони, її ідея загальнодержавного заступництва та проблема атрибуції.

Методологічною основою дослідження є принцип історизму у поєднанні з семантично-образною інтерпретацією ідейної програми твору, структурно-типологічним методом та методом мистецтвознавчого аналізу.

Ключові слова: Велика Панагія, Всесвята, Знамення, Еммануїл, заступництво, сакральна традиція.

Andrii KOMARNYTSKY

Candidate of Art History,

Co-head of the Icon-Painting workshop «Alipiy»,

Member of the National Academy of Sciences,

1, Maidan St. Pope John Paul II, 79070, Lviv, Ukraine,

e-mail: eny_andriy@ukr.net

KYIV ICON (END OF THE XI CENTURY)
«THE VIRGIN OF THE GREAT PANAGIA»
IS AN ETHNIC MANIFESTATION
OF THE SACRED TRADITION AND THE IDEA
OF GENERAL STATE REPRESENTATION:
THE PROBLEM OF ATTRIBUTION

The article is about one of the rather iconic and, at the same time, unique works of the Kyiv sacred tradition. The appearance of the Kyiv icon «Our Lady of the Great Panagia», which is atypical in terms of style and iconography, testifies to the development of rare forms of Mother of God spirituality in the Kyiv state. Indeed, in the spiritual and sacred tradition of the 11th century, the image of the Virgin Mary was dominant in combination with Sophian ideas, which provided special significance to the aesthetics of light. The active role of the light principle largely determined the essence of this Virgin Mary appearance. This encourages us to clarify the root causes and historical prerequisites for the embodiment of a whole complex of such qualities in this icon, reflecting the ideal of the Virgin Mary, which was formed exclusively in the context of the historical era of enlightened and optimistic Christianity.

The general complex of original stylistic and iconographic features of the Great Panagia irrefutably testifies to the ethno-creative nature of the interpretation of the Mother of God image. As a product of the elite environment, this icon had the status of the patroness of the princely house and protector of Kyiv. This goes in line with the ethnic consciousness of the historical existence of the Kyiv state, where the Mother of God, like Wisdom, are the most significant symbols of the sacred state, the kingdom protected by God. Therefore, Our Lady of Oranta, as well as the Sign, were not only the central image of Kyiv churches, but also a national symbol and the «sacred paldadium» of the Kyiv state. The idea of national protection or patronage occupied a special place in Kyiv spiritual culture.

Such an idea could be formed in Ukraine-Rus' only under the conditions of a successful state that was aware of its own mission. And the main protective symbol in the princely period was precisely the image of Oranta or the Sign. It was these signs in the perception of the Virgin Mary that were important for the princely Kyiv Christian consciousness. Consequently, the article emphasizes the analysis of the problems of that era, which was an organic environment for the emergence of a sacred work called «The Great Panagia».

The purpose of the article: it is important to find out how and in what way the Kyiv icon of the «Virgin of the Great Panagia» reflected and combined ethnic manifestations of the sacred tradition with the ideas of national protection. What contributed to this combination. Along with the characteristics of ethnic characteristics, we will explore the problems of attribution and dating of this rare icon. The methodological basis of the study is the principle of historicism in combination with the structural-typological method and the method of art historical analysis.

Keywords: Great Panagia, All-Holy, Sign, Emmanuel, patronage, sacred tradition.

Вступ. Поява у княжому Києві наприкінці XI століття ікони «Богородиці Великої Панагії» стала наслідком присутності у цьому середовищі рідкісних форм богородичної духовності, насамперед у монументальному мистецтві. Упродовж XI—XII століть саме у монументальному мистецтві постать Діви Марії Оранти була найбільш значущою у вівтарях київських храмів (іл. 1). Професор Володимир Овсійчук виділив особливе значення теми Оранти, яка стала глибоконародною й близькою «для втілення притаманних русам етнічних та морально-людських рис», «образ Оранти, один з найвеличніших у тогочасному іконописі» [1, с. 54]. Він не тільки підтримувався великокняжою владою у статусі воїнського, захисного образу, але й був найголовнішим воїнським символом Київської держави [2, с. 459]. Цей образ шанувався як загальнонародний оберіг. Можна відзначити, що подібним був і статус Великої Панагії, яка вважалася одним із найважливіших паладіїв княжого дому та захисницею Києва, його Непорушною Стіною [3, с. 130].

Київська ікона «Богородиця Велика Панагія» упродовж останнього століття досліджувалася досить інтенсивно. З набуттям Незалежності в Україні вітчизняні вчені суттєво наблизилися до об'єктивного



Іл. 1. Мозаїка «Богоматір Оранта» у просторі вівтаря собору св. Софії в Києві, бл. 1018 р.

вивчення цієї святині як твору київського походження. Професор Володимир Овсійчук — один із перших українських вчених — детально проаналізував ікону «Богородиця Велика Панагія» [1] і остаточно визначив її походження і атрибуцію як київської пам'ятки з кінця XI століття. Вчений схиляється до думки щодо авторства цієї ікони преподобного Аліпія печерського. Водночас, професор Володимир Овсійчук спростував позицію частини радянсько-російських вчених щодо пізнього датування цієї ікони, а також її ярославського походження [1]. Комарницький Андрій, у співпраці з Богданом Зятником у працях [2; 3] визначили ікону «Богородиця Велика Панагія» як одну із центральних творів сакральної традиції Київської держави, який представляє тему Діви Марії Оранти як домінуючу в оздобі вівтарів київських храмів. Український дослідник Григорій Логвин підтвердив київське походження ікони «Богородиця Велика Панагія» і уточнив її датування останніми роками правління київського князя Всеволода Ярославовича [4]. Представники радянської наукової школи Валентина Антонова та Надія Мнєва обгрунтовано довели, що відома «патерикова Велика Богородиця», подарована київським князем Володимиром Мономахом і є київська ікона «Богородиця Велика Панагія»

Мета статті — в'яснити, як і в який спосіб відобразилися етнічні прояви сакральної традиції з ідеями загальнодержавного захисту у київській іконі «Богородиці Великої Панагії» та що сприяло цьому поєднанню. Поряд з характеристикою етнічних особливостей, дослідимо проблематику атрибуції і датування цієї рідкісної ікони.

Методологічною основою дослідження є принцип історизму у поєднанні з семантично-образною інтерпретацією ідейної програми твору, структурно-типологічним методом та методом мистецтвознавчого аналізу.

Основна частина. Поява ікони «Богородиці Великої Панагії» стала певним підсумком тривалої, упродовж століття еволюції богородичної духовності, у якій візантійські впливи поєдналися з місцевими етнічними особливостями. Богоматір зображена на повен зріст з піднятими руками й Дитям-Еммануїлом у мандорлі перед Її грудьми (іл. 2). Дзвонovidний силует центричної постаті Марії є максимально виразний. Цьому сприяє розташування трьох концен-

тричних кіл: круглий диск із зображенням Еммануїла на грудях Марії перекликається з двома поясними архангелами в колах у верхніх кутах ікони. Діва Марія стоїть на овальній формі червоному поземі, що декорований орнаментом у вигляді дрібних листочків [3, с. 128].

Богоматір до пояса є чітко фронтальною: її ноги, підкреслені структурою складок, децю зміщені праворуч. Для ікони характерне щедре використання золота у вигляді геометричних площин на складках пурпурового мафорію та темно-сірої (чорної) столи. Золото є також на одязі Дитяти, що перегукується із золотим тлом ікони та білими німбами. Облямівка мафорію з трьома зірками (золотими фібулами-квадрифоліями), а також нарукавники і сандалії Діви Марії, хітон на грудях Еммануїла декоровані білими крапками й тисненням по золоту, і це справляє ефект коштовних каменів. Золотий фон без позему, внутрішній край ковчега ікони по всьому периметру обведений широкою білою лінією. Розміри ікони монументальні (194 x 120 см) [3, с. 128].

Оповідь з життя преподобного Аліпія в «Патерику» дає підстави вважати, що ікону виготовлено у Києві за князювання Всеволода Ярославовича (1073—1093 рр.). Згодом Володимир Мономах (княжив у Києві 1113—1125 рр.) взяв, як пише преподобний Нестор у Печерському патерику, «єдину ікону святу Богородицю і послав в град Ростов...». Очевидно, тут йдеться про ікону Великої Панагії, яка таким шляхом опинилася на півночі. Наприкінці XVIII ст. святиня потрапила в Ярославль до Спаського монастиря. У 1919 р. ікона була виявлена в «рухлядній» кладовці Спаського монастиря у Ярославлі. У 1925—1929 рр. реставрована, а 1930 р. передана до Третяковської Галереї, де зберігається донині [3, с. 128].

Як і у випадку з атрибуцією практично всіх знамих нам прославлених домонгольських ікон київської школи, є суттєва проблема з об'єктивним науковим датуванням і визначенням місця створення у випадку з досліджуваною нами іконою «Богородиці Великої Панагії». Існуючі наукові спекуляції стосовно свідомого і практично цілковитого ігнорування київської школи іконопису тісно пов'язані з імперськими претензіями щодо привласнення київської спадщини. На це вказав у своїх працях ряд вчених. Вперше цю проблему підняв основоположник російської



Іл. 2. Богородиця Велика Панагія (Всесвята). Ікона, Київ, кін. XI ст. Аліпій

школи візантиністики, українець за походженням, дослідник Дмитро Айналов (1920). За свою наукову чесність і об'єктивність цей вчений поплатився: червоно-радянський режим запроторив Дмитра Айналова до в'язниці ГУЛАГ і, вірогідно, у 1939 році, вчений був розстріляний.

У часи незалежної України на цій проблемі привласнення київської іконописної спадщини росією наголошували відомі українські вчені: Овсійчук В.А. (1996, 2004), Крвавич Д.П. (1994, 2004), Запаско Я.П. (1995), Логвин Г.Н. (2001), Степовик Д.В. (2021), Міляєва Л.С. (2007), а також спорадично Жишкович В. (1999), Козак Н. (2000), Клімашевський А. (2002).

Стосовно проблеми об'єктивного датування ікони «Богородиці Великої Панагії», відомий український мистецтвознавець Григорій Логвин влучно зауважив: «Цю ікону датували хто як хотів, не завдаючи собі клопотів» [4, с. 914]. Більшість зі згаданих українських вчених, не вагаючись, пов'язують створення цієї ікони з монументальною школою Києва (кінець XI — початок XII ст.) і приписують створення цієї ікони Аліпію Печерському. Значна части-

на російських вчених відносять її до ярославської або володимиро-суздальської школи (кінець XII ст. — перша половина XIII ст.)

Варто звернути увагу на наукові висновки, які у каталозі давньоруського живопису представили російські дослідники Валентина Антонова і Надія Мнєва: *«стиль живопису Великої Панагії — монументальний образ, у виразності якого, як і в київських мозаїках значну роль відіграє золото, типаж класично завершених ликів Матері і Дитяти, елліністичні образи ангелів, характер прикрас на шатах і килимі — все це не знаходить аналогій у ростово-суздальській школі живопису, яка тільки в XIII столітті почала формуватися»* (переклад наш. — А. К.) [5, с. 52]. *«Ні у Володимирі Заліському, ні в Ростові Великому (продовжують згадані дослідники. — А. К.), ні в Суздалі, ні в самому Ярославлі — найзначніших осередках цієї школи — з XIII століття не збереглося пам'яток, відзначених як Велика Панагія, завершеною живописною майстерністю з тривалим попереднім розвитком. Середовищем, у якому такий видатний твір міг з'явитися, у той час могла бути... київська школа живопису»* [5, с. 52].

Ці наукові судження вчених радянської школи Валентини Антонової та Надії Мнєвої для нас є дуже цінними, об'єктивними та незаангажованими у проблемі походження Великої Панагії. Відтак, наведемо висновки згаданих російських вчених щодо роз'яснення таємниці легендарної «великої ікони Богородиці», яку, за свідченням Печерського Патерика, київський князь Володимир Мономах подарував до Ростова.

Патерик Києво-Печерського монастиря у «Слові 34» зберіг легенду, яка пов'язує створення давньої «великої ікони Богородиці», яка потрапила до Ростова за правління Володимира Мономаха зі знаменитим київським митцем Аліпієм Печерським, який помер у 1114 році. Довший час цією аліпієвою іконою у радянській науці помилково вважали репліку Володимирської (Вишгородської) ікони Богородиці з Успенського собору в Ростові. Проте, як ґрунтовно довели Валентина Антонова та Надія Мнєва, що ікона Володимирської (Вишгородської) Божої Матері була привезена з Константинополя тільки в 30-х роках XII століття, тож репліка Володимирської ікони з Ростова ніяк не могла бути аліпієвою

патериковою іконою. Тим більше, як виявилось згодом у ході реставраційних досліджень 1919 року, ця ікона-репліка Володимирської Богородиці з ростовського Успенського собору була створена щойно у XVII столітті [5, с. 53].

Тож, як доходять висновку Валентина Антонова і Надія Мнєва, «є всі підстави вважати, що «великою іконою» легенди, збереженої в Києво-Печерському патерику, є Велика Панагія, виявлена у Спаському монастирі Ярославля» [5, с. 52]. За їхнім свідченням, цей монастир з 1788 року був резиденцією ярославських митрополитів, переведених сюди з Ростова після ліквідації давньої ростовської митрополії, разом з усією архиєрейською власністю. У значних за обсягом складах цього монастиря зберігалися стародавні речі й цінності, які належали ростовським митрополитам і були вивезені з Ростова. Серед цих давніх скарбів були рукописи, ікони та інші предмети, що належали ростовським архиєреям. Показово, що у 1795 р. А.І. Мусін-Пушкін купив в архимандрита Спаського монастиря рукопис, у якому серед інших статей виявився список легендарного «Слова о полку Ігоревім» [5, с. 53].

Отже, увесь період з 1125 р. і до кінця XVIII століття ікона Богородиці Великої Панагії перебувала виключно в Ростові. Надзвичайно цікавим є факт, що окрім Великої Панагії у княжому Успенському соборі Ярославля також знаходилася ще одна прославлена українська ікона з XIII століття «Галицька Тронна Богородиця» (Толгська) [3, с. 187]. Таким чином, нерукотворна ікона Алімпія Печерського «Свята Богородиця», перевезена в Ростов при Володимирі Мономахові, і наприкінці XVIII століття потрапила до Ярославля у Спаський монастир якраз є «Богоматір Велика Панагія».

Після цього, як ми навели ґрунтовні докази того, що ікона «Богородиці Великої Панагії», з якою пов'язувалися чудесні події нерукотворного з'явлення та інші чудеса, зазначені в Патерику, є твором Алімпія Печерського, проаналізуємо її загальнодержавне оберігальне значення, а також її місце у сакральній традиції княжого Києва.

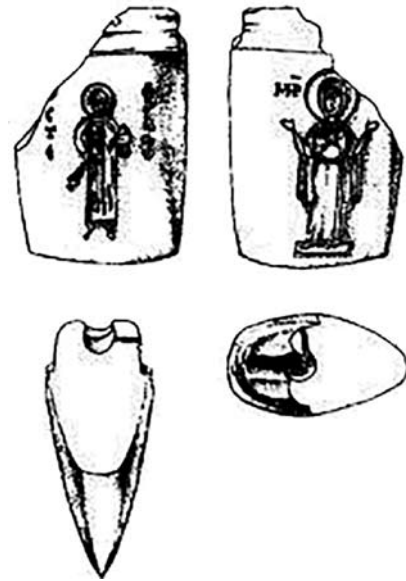
В історії Київської держави оберігальна функція зображень Оранти найбільше пов'язувалася саме із захисним символізмом. Особливо це стосувалося важливого історичного періоду XI століття, коли містозахисний оберігальний символізм в образі Діви

Марії Оранти не тільки сформувався, але й досяг свого апогею.

Вчені відзначають, що ікона «Богородиці Великої Панагії» вважалася захисницею Києва [6, с. 155]. Ідея загальнодержавного захисту або заступництва у київській духовній культурі займала особливе місце і могла сформуватися лише в умовах успішної держави, яка мала розвинуте самоусвідомлення власної місії у тогочасному світі. Йдеться про період до часу монгольського поневолення Княжої України. У наступні століття бездержавності ідея загальнодержавного Небесного захисту в Україні логічно еволюціонувала до всенародного заступництва. Так, основним символом ідеї загальнодержавного захисту у княжий період залишався образ Оранти. А вже після занепаду київської держави виразом загальнонародного заступництва стає Покрова.

Отже, захисна місія ікони «Богородиці Великої Панагії» була суголосною із захисною функцією грандіозних орант, що промовисто свідчить про цінності киево-руського суспільства упродовж XI століття. Саме в цей історичний період функціонування Київської держави Богородиця, як і Премудрість — найзначніші символи священної держави, царства, яке охороняє Бог. Богоматір Оранта була не тільки центральним образом київських храмів, але й знаним символом та «священним паладієм» київської держави. З цієї причини чимало відомих зображень Диви Марії були емблемами княжої влади на печатах [2, с. 458] Існує навіть рідкісне гравірування з Богородицею-Знамення на топірці (іл. 3 а, б).

Не випадково молитовний образ Оранти став популярним у ранньохристиянський період (II—IV століття) у римських катакомбах. Цей образ у давньому Римі немовби супроводжував становлення християнства. А в Києві, упродовж XI століття, формально-оберігальний символізм Оранти втілював ідею Торжества Християнства. Святий Іларіон Київський у «Слові о законі і благодаті» так охарактеризував цей період піднесення Київської державності у першій половині XI століття: «Христос переміг! Христос подолав! Христос воцарився! Христос прославився!» [7], звертаючись з похвалою до особи нещодавно померлого князя Володимира Хрестителя, Іларіон Київський так описує картину Торжества Християнства в Русі-Україні: «Поглянь же і на город, як сяє величчю! Поглянь,



Іл. 3а. Енеолітичний топірець-підвіска із образом Богородиці Великої Панагії і архидиякона Стефана із розкопок Київського Золотоверхого монастиря, 1998 р.



Іл. 3б. Панагія із зображенням Богоматері Панагії із знаменуючим Христом Еммануїлом. Енколпійон. Київ XI — поч. XII ст.

як церкви квітнуть! Поглянь, як християнство росте! Поглянь, як город іконами святих освілюється і виблискує, як тиміаном пахне, як хвалами і богослужіннями і співом святим олунюється!» [7].

Отже, у «Слові о законі і благодаті» Іларіона Київського гармонійно співіснують дві важливі оптимістичні ідеї:



Іл. 4. Порівняння ікони «Богородиця Велика Панагія (Всесвята)» (кін. XI ст.) з мозаїчним зображенням Богородиці-Оранти зі святилища Софії Київської (бл. 1018 р.)

- успішної держави: «*Не в худорідній, бо і невідомій землі ..., а в Руській, про яку відати і чути на всі чотири кінці землі*»;

- торжества християнства: «*Тоді почав морок ідольський од нас одходити, і зорі благовір'я з'явилися; тоді пітьма бісослугування погубла, і слово євангельське землю нашу осіяло*».

Відтак, період після прийняття християнства з кінця X і впродовж XI століття в Русі-Україні позначений онтологічним оптимізмом, у якому, за висловом професора Володимира Овсійчука, «склалися морально-етичні норми, ... сформувався ідеал морально досконалої людини» [6, с. 142]. Все, що створене у цей історичний час, а саме: «...за Ярослава Мудрого і його наступників позначене єдиною творчою стихією. Воно монументальне, наскрізь пронизане цілісністю художньої ідеї, яка живилася новим християнським світоглядом і високим покликанням людини і нарешті розкрилося з небаченим раніше творчим розмахом у проповідях Іларіона, на сторінках «Повісті минулих літ», мозаїках, фресках та іконах храмів...» [6, с. 144].

Характеризуючи тогочасну київську ікону, професор Володимир Овсійчук обгрунтовано вживає термін «*величава епічність*» [6, с. 154]. Найбільшою мірою цей термін стосується циклу київських орант в монументальному мистецтві та монументальної структури Великої Панагії. За визначенням Валентини Антонової, «*Дзвонovidність постаті Богоматері відповідає кривій поверхні конхи — місця Непорушної стіни мозаїчного прототипу ікони Велика Панагія*» [5, с. 53]. Олександр Анісімов вказував на зв'язок цієї ікони з мозаїками і мистецтвом Києва, вважаючи, що вона могла належати «монастирському соборові» [8, с. 160]. Очевидно, що у згадці про монастирський собор вчений мав на увазі Успенський собор Києво-Печерської лаври. Російський вчений Василь Пуцко, хоч і датує цю ікону початком XIII століття, все ж вважає, що вона відтворює мозаїчну композицію апсидної конхи Успенського храму Києво-Печерського монастиря [8, с. 160]. Український вчений Юрій Асеєв суголосно відзначив, що ця ікона «дуже нагадує цей тип запрестольних зображень в апсидах, що йде від Оранти в київському Софійському соборі» [8,

с. 160]. Як репліку «саме цього зразка (Софійської Оранти. — А. К.), доповненого ідеєю Втілення», розглядає Велику Панагію Володимир Александрович [9, с. 160].

Отже, цілком очевидно, що тема Оранти була найграндіознішою темою, яку знало монументальне мистецтво Княжого Києва. Тому за урочистим, репрезентативним стилем ікона «Богородиця Велика Панагія» є найближчою до мозаїчної Оранти з Софії Київської (іл. 4). Якщо ще точніше говорити про мозаїчний прототип ікони Великої Панагії, то треба мати на увазі втрачену чудотворну мозаїку Богородиці Оранти з вівтаря Печерського храму. Це — середовище і контекст появи цілковито новаторського за світлоносною естетикою сакрального твору — Богородиці Великої Панагії, у якому прийоми іконопису рідкісно поєдналися із стінописним малярством та золотофонними мозаїками першохрамів Княжого Києва. Причому, серед усіх знаних нам християнських ікон, прийоми золотофонної мозаїки у стилістиці цієї ікони отримали небувалу повноту звучання [10, с. 37].

Акцентування на золотих асистах у ранніх київських іконах 1-ї київської школи було зумовлене впливом золотофонної мозаїки київських першохрамів. Водночас, це явище золотоносності йшло в іконописі синхронно з київськими перегородчатими емалями. Саме на території Києва і київської області було знайдено найбільшу кількість цих перегородчатих емалей. Загальновідомо, що Київ був найвизначнішим осередком виготовлення оригінальних виробів, прикрашених емалями, передусім прикрас — найчисленніших археологічних знахідок.

Особливістю ікони «Богородиці Великої Панагії» є щедре використання золота у вигляді геометричних площин на складках пурпурового мафорію та темно-сірої (чорної) столи, а також на одязі Дитяти, переливаючись з золотим тлом і білими німбами. Це є взірцем унікальної світлової ідеї, в основі якої — символічне трактування форми як виразу ірреального світла. Володимир Овсійчук зазначає: «Такого конструктивно чіткого й водночас епічно-величкого вирішення з продуманим кольоровим ладом — наростання світла від багряного через кіновар до білого на суцільному золоті — не знає багате на художні вимисли візантійське мистецтво» [1, с. 58].



Іл. 5. Лик Діви Марії. Фрагмент ікони «Богородиця Велика Панагія (Всесвята)» (кін. XI ст.)

В іконі Велика Панагія світлоносний медальйон зі Спасом-Еммануїлом є джерелом преображеного Світла Діви Марії. Вона, Богоматір, отримує світло від Нього. Дитя-Христос виходить з грудей Діви Марії. Тому вона — Матір Світла [8, с. 144—145]. Це — ідея образного втілення Діви Марії, з якої виходить Бог-Світло, і, водночас у такій інтерпретації, вона — храм Софії Премудрості. І, закономірно, що софійна ідея Діви Марії як Матері Світла набрала свого неповторного богословсько-літургійного контексту у цей час [8, с. 144—145; 10, с. 37].

Вчені узагальнено характеризують київський період, який «за часом нетривалий, залишився в історії національної культури неперевершеним, по суті, став класичною основою подальшого розвитку іконного мистецтва. Ікони цього часу відображають виняткову красу, що плекалась із давньої античності...» [6, с. 154]. Наприклад, лик Діви Марії з ікони «Богородиці Великої Панагії» наділений античними пропорціями. Це дало підставу Григорію Логвину стверджувати, що він є «одним із неповторних образів юної Богоматері в світовому мистецтві» [4, с. 914] (іл. 5).

У процесі досліджень Великої Панагії видатний український вчений, професор Володимир Овсійчук дійшов важливого висновку, що «монументальна



Іл. 6. Відтворення екстер'єру Успенського собору часів Київської Русі. Вигляд з північного заходу. Автори: Віргініус Стрoля, Ольга Сіткарьова, Олександр Мінін

велич (цієї. — А. К.) ікони близька до мозаїк і фресок» і схиляється до думки про авторство преподобного Аліпія Печерського [6, с. 154]. До подібного висновку схиляється також дослідник українського іконопису Роксолана Косів. Вона датує «Велику Панагію» кінцем XI століття і погоджується з думкою про авторство Аліпія Печерського [12, с. 20—21]. Це доводить ще один знаний український вчений Григорій Логвин: «... ті, хто сумлінно дослідили її, дійшли висновку, що вона пов'язана з Києвом і, мабуть, є іконою легенди Патерика й пов'язується з ім'ям Алімпія» [4, с. 914]. Отже, професор Григорій Логвин також вважає цілком імовірним ототожнення легендарної патерикової «Святої Богородиці», подарованої київським князем Володимиром Мономахом до Ростова, з іконою «Богородицею Великою Панагією».

Щедре використання золота, урочистість самого образу поряд з монументальними розмірами ікони (194 x 120 см) — все свідчить про репрезентативний характер ікони, яка призначалася для одного з невідомих до нашого часу храмів княжого Києва як центральна ікона намісного ряду іконостасу. Йдеться саме про іконостасний комплекс, згаданий у Києво-Печерському патерику, де описана цікава історія замовлення преподобному Аліпіїві іконостасу, який, за тогочасною традицією, складався з п'яти ікон Деїсисного чину і двох намісних: «Інший... христулюбець

із того ж міста Києва — церкву собі поставив і заохотив сотворити церкві на прикрашення великі ікони — 5 Деїсиса і дві намісні» [10, с. 37; 13, с. 160].

Ці дані дають підставу стверджувати, що ікона «Богородиця Велика Панагія» була однією з двох головних намісних ікон дворядного іконостасу для київського храму, який був замовлений преподобному Аліпію. І, як свідчить Києво-Печерський патерик, саме з цими іконами для іконостасу було пов'язане Боже чудо їх нерукотворного з'явлення за одну ніч. Факт нерукотворності цієї ікони в жодному разі не заперечує авторства Аліпія Печерського, адже Божественне створення «з гори» передбачало збереження не тільки стилістики іконопису преподобного Аліпія, але стояло в одному ряду унікальних творінь сакрального середовища, що сформувалося навколо мозаїко-фрескових комплексів київських першохрамів. Це, насамперед, Велика Печерська Церква із загальновідомою ідеєю про чудо преображення мозаїчної Оранти Божественним Світлом [13, с. 160] (іл. 6).

Михайло Алпатов глибоко відчув виняткову особливість цього твору: «Узагальненість силуету, чистота і насиченість барв, виявлення найпростіших форм у «Ярославській Оранті» — все це характерні риси того живописного стилю, який складався на Русі ще в XI столітті». (Оскільки праця Михайла Алпатова залишилася нам недоступною, цит. за: [1, с. 56; 11, с. 290]. Людмила Міляєва зближує Велику Панагію із мозаїчним зображенням Христа (Євхаристія, Михайлівський собор) [14, с. 15]. І це зближення є надзвичайно цінним з огляду на цілком реальну можливість участі Аліпія Печерського у створенні мозаїк вівтаря Михайлівського золотoverшого собору. Сказане в особливий спосіб стосується мозаїчної «Євхаристії». На користь участі преподобного Аліпія в оздобленні Михайлівського Золотoverшого собору свідчать чисельні наукові гіпотези і здогадки. Вчені схиляються до гіпотези про авторство мозаїки Архидиякона Стефана з Михайлівського Золотoverшого Аліпія Печерського. І, треба визнати, що характер його лику та світло-тіньового моделювання справді є дуже близьким до лику Діви Марії з ікони «Богородиці Великої Панагії».

Враховуючи те, що мозаїка «Дмитрія Солунського» практично однотайно вважається науков-

цями найкращою із вцілілих Михайлівських мозаїк, її можна цілком логічно причислити до творчого спадку преподобного Аліпія Печерського. Це більшою мірою підтверджує цінне спостереження Валентини Антонової та Надії Мнєвої щодо «суттєвої стилістичної подібності образу Дмитрія Солунського на мозаїці з київською іконою Великої Панагії...» [5, с. 50].

Звернемо увагу також на дві мозаїчні поста- ті Христа з Михайлівської «Євхаристії», згада- ні Людмилою Міляєвою, як найближчі твори до Великої Панагії. Принцип зображення цих двох мозаїчних постатей Христа демонструє практично тотожну мистецьку і світлову ідею; активні золоті асисти по темно-сірій, майже чорній основі гіматію мозаїки постаті євхаристійного Христа з оздоблен- ням золотом чорного тону столи (нижнього одя- гу) Діви Марії на іконі «Богородиці Великої Па- нагії». Очевидно, що ці спільні характеристики у згаданих творах і мала на увазі Людмила Міляє- ва, коли зближувала їх. Тому це спостереження ви- датної української дослідниці Людмили Міляєвої є науково обґрунтованим і дає можливість висну- вати, що автором як мозаїчних постатей Христа з Михайлівської «Євхаристії» та ікони «Богороди- ці Великої Панагії» є один майстер. Йдеться саме про Аліпія Печерського.

Мозаїка Дмитрія Солунського з Михайлівської «Євхаристії» за ідеєю світлової концепції є практич- но тотожною зі згаданими творами, які атрибутовані нами як письмо Аліпія Печерського. Це більшою мі- рою підтверджується порівнянням авторського пись- ма ликів «Великої Панагії», ликів Христа з Михай- лівської «Євхаристії», лику Дмитрія Солунського і лику правого Ангела з тієї самої мозаїки «Євхарис- тії». Порівняння їх світло-тіньової пластики, глиби- на характерів і рівень майстерності письма цих ли- ків є практично ідентичними. Споріднений із ними є також, згаданий в науці лик святого Архидиякона Стефана — одна з Михайлівських мозаїк.

Для повнішого бачення проблеми атрибуції ікони «Богородиці Великої Панагії» варто проаналізувати цінності, властиві цьому творові. Комплекс образно- стилістичних засад, присутніх у Великій Панагії, які були органічними саме для середовища XI століття, вдало підмітив професор Володимир Овсійчук, за- значивши, що цей «образ сповнений подихом сто-

личного Києва, епічною широтою духовного по- чуття, величавим спокоєм..., бо він творився в атмосфері високої культури найпередовішої у се- редньовічній Європі руської держави», «Можли- во вперше у цій іконі подана колористична про- грама... кольорів, які несли світло і радість» [6, с. 155]. Він також відзначив у цьому «образі по- мітний відхід від візантійського канону до взірця руської Богородиці...» [6, с. 155].

Такі висновки суттєво доповнюють розуміння цього образу, свідчать про те, що образно і стиліс- тично аналізована нами ікона відображає ціннос- ті просвітленого, торжествуючого християнства, які були властивими саме для ранньої епохи — XI сто- ліття. В історичних умовах наступних століть ство- рення такого просвітленого твору, сповненого іде- єю урочистої величавості, не було можливим. Про це свідчить порівняльний аналіз історичних обста- вин існування Русі-України, який характеризує цей час — XII століття, а тим більше — першу полови- ну XIII століття таким чином; процеси ослаблення держави, роздробленість, разом з деяким посилен- ням регіональних центрів, активна фаза міжкнязів- ських конфліктів і, зрештою, половецька загроза. Відтак, закономірно, що цей час культивував вже інші цінності з домінуванням покаянних, аскетич- них настроїв, досить далеких від життєствердного оптимізму попередньої епохи.

Важливо усвідомити, що тенденція, яка залишила- ся провідною у російській науці — бездоказово пе- реносити датування більшості домонгольських ікон на 100, чи 150 років пізніше, зрештою, призвела до хибного розуміння самих закономірностей зв'язку мистецького процесу з конкретною історичною епо- хою — органічного середовища появи ікони у стату- сі загальношанованої реліквії, чи будь-якого іншо- го знакового твору. Відтак, найпліднішим, з точки зору розвитку домонгольської іконотворчості досі ще хибно вважається історичний період (друга по- ловина XII — перша половина XIII століття). І саме до цього історичного періоду бездоказово відносять такі ранні київські ікони (1-ї київської школи), як, наприклад: «Корсунське (Устюзьке) Благовіщен- ня», «Ангел Золоте Волосся», чи «святий Юрій- воїн (поясний)» та інші.

Цей драматичний час, позначений різким зрос- танням міжкнязівських конфліктів, не міг бути

сприятливий для розквіту чи піднесення іконотворчості. А, нагадаємо, саме до цього часу без достатнього обґрунтування віднесли більшу частину всієї домонгольської іконописної спадщини. Відтак, поява низки таких просвітлених, оптимістичних ікон, як «Велика Панагія» на початку XIII століття, як це тенденційно вважається можливим у певних наукових колах, була просто нереальною. Загальновідомо, що цей історичний час — перша половина XIII століття — апогей безперервних міжкнязівських конфліктів і війн, до яких активно залучалася половецька орда. Результатом цього були численні жертви і руйнування, масштаби яких добре описані в Літописі. Трагічне самоусвідомлення цього періоду занепаду було несумісне з оптимізмом раннього періоду розквіту централізованої держави Русі-України.

Висновки. Велика Панагія створена в середовищі Києво-Печерської школи, преподобним Аліпієм і мовою стилістики фіксує цілий комплекс Софійних ідей, пов'язаних із рідкісним втіленням просвітленої Богородичної духовності княжого Києва XI століття. Дослідження стильових засад і технічного виконання Великої Панагії виключає будь-яку можливість походження ікони з Ярославля. У процесі уточнення місця її створення безсумнівно залишається той факт, що ікона Богородиці Великої Панагії за своїм значенням є твором елітарного духовного середовища, яке поєднувало високі досягнення монументального мистецтва мозаїки та потенціал Богородичної духовності.

На основі систематизації і ретельного вивчення важливих наукових даних автор статті ствердив і підсумував, що ікона «Богородиця Велика Панагія» була однією з двох головних намісних ікон дворянського іконостасу, який було замовлено преподобному Аліпію для київського храму. Саме з цими іконами для іконостасу, за свідченням Києво-Печерського патерика, було пов'язане Боже чудо їх нерукотворного з'явлення за одну ніч.

Нестандартне трактування ірреального світла в іконі Божої Матері Великої Панагії було підготовлене цілою версією мозаїчних орант з провідних київських храмів. Оригінальна концепція моделювання одягу Богородиці, деталей, прикрас, а також світлова естетика ікони відповідає принципам золотофонної мозаїки. Тому ікона «Богородиці Великої Панагії»

залишилася поодиноким вцілілим твором в історії сакральної традиції України, з цінностями сакрального середовища, епіцентром якого були мозаїко-фрескові комплекси київських першохрамів.

Оскільки саме Києво-Печерський монастир був найвідомішим центром шанування Божої Матері в Київській державі, тому безсумнівно, що ікона Богородиці Великої Панагії є твором Києво-Печерської школи, авторства легендарного Аліпія. Ікона відноситься до 1-ї київської школи і створена незадовго після завершення оздобы Успенського храму — Великої Печерської церкви (кінець XI ст.).

1. Овсійчук В.А. *Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 470 с.
2. Комарницький А. Формування Софійної і Богородичної свідомості у Київській централізованій державі за перших християнських князів. *Народознавчі зошити*. № 2 (176). 2024. С. 456—461.
3. Комарницький А., Зятюк Б. *Святині Княжої України*. Львів: Свічадо, 2019. 208 с.
4. Логвин Г.Н. Київська Русь: монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра. *Історія української культури*: в 5 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1. С. 884—920.
5. Антонова В., Мневна Н. *Каталог древнерусской иконописи. Опыт историко-художественной классификации*. Т. 1. XI — начало XVI века. Москва, 1963.
6. Кравич Д.П., Овсійчук В., Черепанова О. *Українське мистецтво*: навч. посібник. Львів: Світ, 2004. Ч. 2. 235 с.: іл.
7. *Іларіон Київський. Слово про закон і благодать*. URL: Litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm
8. Верещагіна Н. *Християнские культы и реликвии древнего Киева (конец X — первая треть XIII в.)*. Монографія. Одесса, 2019. 628 с.: іл.
9. Александрович В. *Покров Богородиці: Українська середньовічна іконографія*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. 463 с.: іл.
10. Комарницький А.С. Ікона «Богоматір Велика Панагія» — унікальне свідчення духовно-культурних цінностей княжої Русі-України. *Патріархат*. Число 1 (489). 2022. С. 35—39.
11. Комарницький А.С. На шляху до новаторства: ікона Богоматері Великої Панагії та київська традиція мозаїчних зображень Оранти. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*. Вип. V. Київ, 2016. С. 282—301.
12. Косів Р. *Українська іконографія Богородиці*. Львів: ЛНАМ, 2021. 112 с.
13. *Патерик Києво-Печерський*. Київ: Academia, 1998. 346 с.
14. *Українська ікона XI—XVIII ст.* Авт.-упоряд. Л. Міляева, за участю М. Гелитович. Київ, 2007. 525 с.

REFERENCES

- Ovsiiuchuk, V.A. (1996). *Ukrainian Painting of the 10th—18th centuries. Problems of Color*. Lviv: Institute of Folklore of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Komarnytskyi, A. (2024). Formation of Sophia and the Mother of God consciousness in the Kyiv centralized state under the first Christian princes. *Ethnology notebooks*, 2 (176), 456—461 [in Ukrainian].
- Komarnytskyi, A., & Zyatik, B. (2019). *Shrines of Princely Ukraine*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Lohvin, H.N. (2001). Kyiv Rus: monumental art, icon painting, book miniature. *History of Ukrainian culture: in 5 vol.* (Vol. 1, pp. 884—920). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Antonova, V. & Mneva, N. (1963). Catalog of Old Russian icon paintings. *Survey of historical and artistic classification. 11th — the beginning of the 15th century* (Vol. 1). Moscow [in Russia].
- Krvavych, D., Ovsyichuk, V., & Cherepanova, O. (2004). *Ukrainian art: textbook. Manual* (Part 2). Lviv: Svit [in Ukrainian].
- Hilarion of Kyiv The word about law and grace*. Retrieved from: Litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm [in Ukrainian].
- Vereshchahina, N. (2019). *Christian cults and relics of ancient Kyiv (end of the 10th — first third of the 13th century)*. Monograph. Odessa [in Russian].
- Alexandrovych, V. (2010). *Protection of the Mother of God: Ukrainian medieval iconography*. Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevych of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Komarnytskyi, A.S. (2022). The icon «Our Lady of the Great Panagia» is a unique evidence of the spiritual and cultural values of Princely Ukraine-Rus'. *Patriarchy*, 1 (489), 35—39 [in Ukrainian].
- Komarnytskyi, A.S. (2016). On the way to innovation: the icon of Our Lady of the Great Panagia and the Kyiv tradition of mosaic images of Oranta. *Kyiv Sophia: Byzantium. Rus. Ukraine* (Issue V, pp. 282—301). Kyiv [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2021). *Ukrainian iconography of the Mother of God*. Lviv: LNAM [in Ukrainian].
- (1998). *Kyiv-Pechersk Patericon*. Kyiv: Academia [in Ukrainian].
- Miliaev, L., & Helitovych, M. (2007). *Ukrainian icon of the XI—XVIII centuries*. Kyiv [in Ukrainian].