Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Історичний факультет
Кафедра історії модерної доби та новітнього часу

До захисту допущено

Кафедрою історії модерної доби та новітнього часу, протокол № 6 від 3.06.2026 р.

В.о. завідувача кафедрою_____ Юрій ВОЛОСНИК

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

здобувача першого(бакалаврського) рівня вищої освіти

Кальник Ольги Миколаївни

«Князь Володимир Великий в образотворчому мистецтві (кінець XVIII – початок XX ст.)»

Спеціальність 032 «історія та археологія»

Освітня програма «історія та археологія»

Здобувач освіти _____ Ольга Кальник
підпис ім’я, прізвище

Керівник роботи _____ Павло Єремєєв
підпис ім’я, прізвище

Харків –2026

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційну роботу присвячено міждисциплінарному дослідженню еволюції та соціокультурного функціонування візуального образу князя Володимира Великого в образотворчому мистецтві Східної Європи у період з кінця XVIII до початку XX ст. Методологічну основу роботи сформовано на перетині історичної науки, мистецтвознавства, семіотики та студій історичної пам'яті із залученням концепцій Я. Ассмана та П. Нора.

У роботі здійснено аналіз образу князя Володимира як інструменту політики пам'яті. На основі 50 ключових художніх пам'яток розроблено іконологічну типологію репрезентацій правителя: «Історичний герой», «Монарх-правитель», «Сакральний покровитель», «Новий Костянтин», «Святий-хреститель», «Епічний герой» та «Національний символ». За допомогою кількісного аналізу простежено трансформацію цих типів у межах чотирьох історичних періодів.

Досліджено процес секуляризації образу князя Володимира в академічному класицизмі епохи Просвітництва та його подальшу сакралізацію в середині й другій половині XIX ст. під впливом доктрини «офіційної народності». Особливу увагу приділено процесам «націоналізації» образу князя Володимира в українському мистецтві модерної доби, де він переосмислювався як історичний лідер України-Русі.

Ключові слова: *князь Володимир Великий, образотворче мистецтво, політика пам'яті, культурна пам'ять, семіотика, класицизм, модерн, націоналізація образу.*

ABSTRACT

This thesis is devoted to an interdisciplinary study of the evolution and sociocultural functioning of the visual image of Prince Volodymyr the Great in the visual arts of Eastern Europe from the late 18th to the early 20th century. The methodological framework of the thesis is formed at the intersection of history, art history science, semiotics and the study of historical memory, drawing on the concepts of J. Assmann and P. Nora.

The thesis analyses the image of Prince Volodymyr as an instrument of memory politics. Based on 50 key artistic monuments, an iconological typology of representations of the ruler has been developed: «Historical Hero», «Monarch-Ruler», «Sacred Patron», «New Constantine», «Holy Baptiser», «Epic Hero» and «National Symbol». Quantitative analysis is used to trace the transformation of these types across four historical periods.

The study examines the process of secularisation of Prince Volodymyr's image in the academic classicism of the Enlightenment era and its subsequent sacralisation in the mid- and late 19th century under the influence of the doctrine of «official nationality». Particular attention is paid to the processes of «nationalisation» of Prince Volodymyr's image in Ukrainian Art Nouveau, where he was reinterpreted as the historical leader of Ukraine-Rus.

Keywords: *Prince Volodymyr the Great, visual arts, politics of memory, cultural memory, semiotics, classicism, modernism, nationalisation of the image.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....5

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО КАНОНУ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА НАПРИКІНЦІ XVIII – НА ПОЧАТКУ XX ст.....18

1.1. Від літописного персонажа до історичного героя: академічне мистецтво кінця XVIII ст. 18

1.2. Християнізація образу та імперська історична політика XIX століття .22

1.3. Монументалізація князя Володимира та формування «місць пам’яті».27

РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ТА ПОЛІТИЗАЦІЯ ОБРАЗУ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА.....34

2.1. Типологія художніх репрезентацій князя Володимира.....34

2.2. Націоналізація образу князя Володимира в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст.....38

2.3. Образ князя Володимира як інструмент історичної пам'яті та ідеології 42

ВИСНОВКИ.....48

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ 52

Додаток 1 61

Додаток 2 63

Додаток 3 64

Додаток 4 65

Додаток 5 66

Додаток 6 67

ВСТУП

Постать князя Володимира Великого належить до тих історичних образів, які вийшли далеко за межі власне політичної історії. У науковій, церковній, мистецькій та суспільній традиції він постає не лише як правитель Київської Русі, а і як хреститель, державотворець, символ цивілізаційного вибору, уособлення християнської традиції та один із ключових персонажів історичної пам'яті Східної Європи. Саме тому візуальні репрезентації князя Володимира мають особливе значення для історичного дослідження. Вони не лише фіксують певний художній тип зображення, а й відображають ширші процеси – формування імперських історичних наративів, розвиток академічного мистецтва, становлення національних культурних традицій, переосмислення спадщини Київської Русі та боротьбу за символічне привласнення минулого.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками.

Образотворче мистецтво кінця XVIII – початку XX ст. стало одним із ключових майданчиків формування історичної пам'яті. У цей час активно розвивається історичний жанр, формується академічна художня освіта, виникають національні мистецькі школи, що зумовило появу нових інтерпретацій постаті Володимира Великого як символу державності, християнства та історичної тяглості Русі.

Наукова актуальність зумовлена тим, що у сучасному науковому дискурсі дослідження князя традиційно зосереджене на політичній історії та християнізації. Натомість його мистецькі репрезентації кінця XVIII – початку XX ст. залишаються фрагментарно вивченими. Відсутній комплексний аналіз живопису, іконопису, графіки, скульптури та ілюстрації у взаємозв'язку з культурними та ідеологічними процесами доби. Це особливо важливо, адже дозволяє з'ясувати, як імперські

політики та національні рухи формували історичну уяву про Русь та її спадщину.

Суспільно-політична актуальність теми значно зросла в умовах сучасного складного становища в Східній Європі. Суперечки щодо спадщини Київської Русі та її символів, зокрема постаті Володимира, мають безпосередній вплив на політику пам'яті. Вивчення того, як різні культурні середовища XVIII-XX ст. створювали «свій» образ князя, дозволяє краще зрозуміти природу сучасних ідеологічних маніпуляцій.

Об'єктом дослідження є образи князя Володимира Великого, створені в європейській та, передусім, східноєвропейській культурній традиції упродовж кінця XVIII – початку XX століття. Та виступають в різних видах образотворчого мистецтва.

Предметом дослідження є особливості художньої репрезентації князя Володимира Великого, зміна його іконографічних типів, символіки, композиційних моделей та ідейного змісту в різних видах образотворчого мистецтва – живописі, скульптурі, монументальному мистецтві, іконописі, графіці та масовій візуальній продукції.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця XVIII ст. до початку XX ст. Нижня межа пов'язана зі становленням академічного історичного живопису та появою світських інтерпретацій давньоруських сюжетів. Саме наприкінці XVIII ст. образ Володимира починає активно виходити за межі суто церковної іконографії та входить у простір академічного історичного мистецтва. Верхня межа, початок XX ст., зумовлена завершенням домінування академічно-імперських і церковно-монументальних моделей репрезентації та появою нових художніх і національних підходів до історичних сюжетів.

Територіальні межі дослідження охоплюють передусім простір Східної Європи, де культ і пам'ять про князя Володимира мали особливо важливе

значення. Основна увага приділяється українським землям, зокрема Києву як ключовому місцю пам'яті, пов'язаному з хрещенням Русі, Володимирською гіркою та Володимирським собором. Водночас у роботі враховується мистецький простір Російської імперії, де формувався офіційний імперський канон зображення князя, а також Галичина, де наприкінці XIX ст. виникали українські національно орієнтовані інтерпретації образу Володимира.

Історіографія проблеми має міждисциплінарний характер і охоплює історичні, мистецтвознавчі, культурологічні та семіотичні дослідження. Її можна умовно поділити на кілька основних тематичних груп.

Першу групу становлять праці, присвячені князю Володимиру як історичному діячеві, хрестителю Русі та об'єкту церковного культу. Серед класичних та новітніх досліджень важливе місце посідають праці Є. Голубинського[1], митрополита Макарія (Булгакова)[2], М. Грушевського[3], П. Толочка[4], В. Рички[5], С. Плохія[6] та Я. Затилюка[7]. У цих роботах аналізуються політична діяльність князя, обставини християнізації Русі, процес формування його культу та місце в історичній традиції. Сучасна історіографія демонструє, що постать князя стала об'єктом конкуренції між різними історичними наративами – імперським, українським, церковним та національним. Особливе значення мають праці, присвячені канонізації князя. Є. Голубинський одним із перших детально проаналізував проблему церковного вшанування та процес формування образу святого. Загалом дослідження показують, що культ Володимира змінювався залежно від епохи та політичного контексту: він міг виступати як апостол Русі, мудрий правитель, оборонець православ'я або символ державної єдності. Водночас значна частина таких робіт

[1] Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской Церкви. Москва : Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1903. 600 с.
[2] Макарий (Булгаков), митрополит. История Русской Церкви : в 9 кн. Москва : Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. Кн. 1. 400 с.
[3] Грушевський М. С. Вибрані праці / упоряд. В. Ф. Верстюк. Київ : Либідь, 2004. 254 с.
[4] Толочко А. П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Київ : Laurus, 2012. 256 с.
[5] Ричка В. М. Володимир Святий в історичній пам'яті. Київ : Скіф, 2012. 208 с.
[6] Plokhy S. The Origins of the Slavic Nations. Cambridge, 2006.
[7] Затилюк Я. Пам'ять про Володимира Святого та хрещення Русі в ранньомодерній українській культурі // Український історичний журнал. 2015. № 4. С. 61-78.

зосереджується переважно на політичній або церковній історії, тоді як візуальні репрезентації князя розглядаються лише побіжно.

Другу групу становлять праці, присвячені політичному та інтелектуальному контексту Східної Європи XIX ст., імперській історичній політиці та проблемі привласнення спадщини Київської Русі. У XIX ст. образ князя набув особливого значення в офіційному наративі Російської імперії. У роботі Н. Полонської-Василенко простежується еволюція теорії «Москва – Третій Рим» та її вплив на російську свідомість[1]. Ця концепція пояснює прагнення імперської влади представити Київську Русь як безпосереднє джерело власної державності. Важливу роль відіграють праці О. Толочка, А. Міллера[2] та А. Каппелера[3], які наголошують, що імперія активно формувала концепцію «общерусской истории». У її межах Володимир поставав як засновник єдиної православної традиції, а Київ трактувався як «колиска» імперії. Саме в цей період створюються масштабні монументальні програми, споруджуються пам'ятники та відбуваються ювілейні святкування. Доповнюють цей напрям дослідження імперської ідеології, зокрема книга Р. Вортмана «Сценарії влади»[4], яка показує, як влада використовувала мистецтво й історичні символи для легітимації монархії, перетворюючи князя на один із ключових символів імперської ідентичності.

Третю групу історіографії становлять мистецтвознавчі праці, присвячені історичному живопису XVIII-XIX ст., окремим художникам, пам'яткам і стилям. Значний внесок зроблено у вивчення академічного мистецтва та творчості А. Лосенка, Г. Угрюмова, Ф. Бруні. Зокрема, дослідники картини А. Лосенка «Володимир і Рогніда» наголошують, що вона стала одним із перших прикладів світської героїзації князя: у межах естетики класицизму він постає

---

[1] Василенко-Полонська Н. Теорія III Риму в Росії протягом XVIII та XIX сторіч. Мюнхен : Церковно-археографічна комісія, 1952. С. 8–19.
[2] Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 42–48.
[3] Каппелер А. Росія як полінаціональна імперія: Виникнення, історія, розпад / пер. з нім. Х. Назаркевич. Львів : Видавництво УКУ, 2022. 460 с.
[4] Wortman R. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 1995

ідеально-історичним монархом. Особливе місце займають дослідження Володимирського собору в Києві. У працях В. Дєдлова[1], А. Прахова[2] та сучасних мистецтвознавців простежується формування монументального сакрального канону, де розписи В. Васнєцова та М. Нестерова стали найвпливовішими візуальними втіленнями хрестителя Русі. Окремим важливим вектором є вивчення українського церковного мистецтва Галичини. У статті А. Коваля[3] простежується процес «націоналізації» образу князя та княгині Ольги у творчості К. Устияновича. Дослідник зазначає, що в умовах українського національного відродження постать Володимира інтегрується в суто українську історичну традицію. Утім, більшість мистецтвознавчих досліджень зосереджується на композиції, стилістиці та символіці, рідше розглядаючи твори у широкому ідеологічному контексті.

Таким чином, сучасна історіографія проблеми демонструє поступовий перехід від традиційного вивчення князя Володимира як історичного діяча до комплексного аналізу його візуальних, символічних та ідеологічних репрезентацій. Водночас, попри наявність численних праць з історії мистецтва, політики пам’яті та історії Київської Русі, досі відсутнє комплексне дослідження, яке б поєднувало історичний, мистецтвознавчий, іконографічний та культурологічний підходи для аналізу живопису, монументального мистецтва, графіки та масової візуальної культури у єдиному культурно-політичному контексті кінця XVIII – початку XX ст. Саме ця наукова лакуна зумовлює актуальність, доцільність та дослідницьку перспективність обраної теми.

Джерельна база дослідження має комплексний, міждисциплінарний характер і об'єднує різнопланових масив візуальних та письмових джерел. Таке поєднання дозволяє всебічно простежити не лише еволюцію художнього

[1] Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор и его художники. Москва, 1901. 142 с.
[2] Прахов А. В. Киевский Владимирский собор // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1-2. С. 3-20.

[3] Коваль А. Святість і велич у кольорі: князь Володимир та княгиня Ольга у творчості Корнила Устияновича // Народознавчі зошити. 2024. № 4. С. 926–937.

образу князя Володимира Великого, а й особливості його функціонування в історичній пам’яті, політичній культурі та церковній традиції Східної Європи. Специфіка теми, що перебуває на перетині історії, мистецтвознавства, візуальних студій та досліджень історичної пам’яті, зумовлює те, що основний масив матеріалів становлять саме твори образотворчого мистецтва. Вони виступають не просто естетичними пам’ятками, а й важливими носіями ідеологічних, релігійних та символічних смислів, аналіз яких вимагає синтезу історичного, мистецтвознавчого, семіотичного та іконографічного підходів. Загалом для проведення верифікованого дослідження та квантитативного аналізу було сформовано й опрацьовано корпусну вибірку з 50 ключових пам’яток образотворчого, монументального та сакрального мистецтва. Відповідно до видової специфіки, залучені джерела доцільно поділити на дві основні групи: візуальні (репрезентативні) та письмові (контекстуальні).

Першу та провідну групу джерел становлять візуальні пам'ятки, які є безпосереднім предметом аналізу. Цей пласт матеріалів структуровано за підгрупами.

Академічний світський історичний живопис та графіка кінця XVIII – першої половини XIX ст., у межах яких формується ранній світський канон образу князя Володимира. Центральне місце тут посідає картина Антона Лосенка «Володимир і Рогніда» 1770 р.[1], яка започаткувала традицію академічної героїзації князя у мистецтві Російської імперії, представивши його як історичного героя та державного діяча. Цей напрям доповнюють твори Григорія Угрюмова, Федора Бруні, Івана Еггінка, Василя Шебуєва та гравюри Бориса Чорікова, які демонструють еволюційну зміну стилів: класицизм, романтизм, академізм, та остаточне складання типу Володимира як монарха й хрестителя.

Монументальне мистецтво та скульптура, що відігравали виняткову роль у репрезентації офіційної ідеології. Провідним джерелом тут є пам’ятник князю Володимиру в Києві, який унаочнює імперську концепцію Русі як

[1] Див. Додаток 6

духовного джерела самодержавства . Сюди ж віднесено монумент «Тисячоліття Росії» у Новгороді, що фіксує включення князя до пантеону «творців держави».

Монументальне церковне мистецтво та іконопис, де ключове місце належить розписам Володимирського собору в Києві, виконаним Віктором Васнєцовським, Михайлом Нестеровим та іншими майстрами у 1880-1890-х рр. Їхні центральні композиції сформували впливовий канон образу князя як сакрального правителя та засновника православної цивілізації. До цієї підгрупи залучено також фрески О. Корзухіна у Херсонесі, мозаїки Т. Неффа та М. Бодаревського у Санкт-Петербурзі, створені в межах неовізантійського стилю.

Альтернативний пласт українського сакрального мистецтва Галичини, репрезентований фресковими розписами та іконами Корнила Устияновича для храмів у Микуличині, Вістові, Мацошині, Бутинах та Підмихайлі, а також модерними розписами Трапезної церкви Києво-Печерської лаври Івана Їжакевича 1900-ті рр.. Ці пам'ятки мають принципове значення для дослідження процесу «націоналізації» образу Володимира та його інтеграції в українську традицію.

Джерела масової візуальної культури, що дозволяють оцінити масштаби популяризації канону в суспільній свідомості: книжкова графіка, як ілюстрації до «Історії держави Російської» М. Карамзіна, малюнки І. Білібіна та А. Рябушкіна, пам'ятні медалі, ювілейні жетони, листівки, літографії та хромолітографічна масова продукція видавництв І. Ситіна та Ю. Фесенка.

Другу велику групу джерел становлять письмові матеріали Важливим джерелом є документи, пов’язані зі спорудженням пам’ятника князю Володимиру в Києві та оформленням Володимирського собору[1]. Вони дозволяють з’ясувати, яким чином мистецькі проєкти були пов’язані з державною політикою пам’яті та церковною ідеологією. Не менш важливими

[1] Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Т. 28 (1853). Отделение 1. Санкт-Петербург : Тип. II Отделения Собственной Е.И.В. Канцелярии, 1854. 962 с.

є матеріали святкування 900-річчя Хрещення Русі 1888 р., під час якого образ князя Володимира набув особливого символічного значення.

Джерела особистого походження (его-документи): листування, щоденники та мемуари художників. Особливе значення має епістолярна спадщина В. Васнєцова[1], де розкрито його авторське бачення філософії давньоруської історії та символіки образів собору, а також спогади Є. Бохенської[2] про К. Устияновича, які відтворюють національно-культурний контекст його творчості.

Художня критика, мистецтвознавчі праці та публіцистика, статті Володимира Стасова[3], Адріана Прахова[4], Володимира Дєдлова[5] які виступали ідеологічними медіаторами й вербалізували візуальний код художніх творів, формуючи масові путівники для паломників та відвідувачів виставок.

Таким чином, залучена джерела база є комплексною, різноманітною та репрезентативною. Перехресне зіставлення візуальних пам'яток із письмовими текстами дає можливість глибоко дослідити не лише суто художні особливості творів, а й конкретні механізми формування історичної пам'яті, ідеологічні інструменти легітимації та стратегії символічного використання минулого в культурі кінця XVIII – початку XX ст.

Мета дослідження – простежити, як у творах образотворчого мистецтва кінця XVIII – початку XX століття поступово формується постать князя Володимира Великого. У центрі уваги – те, які риси, настрої та символи митці надавали його образу в різних техніках і жанрах, а також те, яке значення такі візуальні втілення посідають у ширшому культурно-історичному просторі Східної Європи й як вони впливали на сприйняття постаті князя в суспільстві.

---

[1] Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост. Н. А. Ярославцева. Москва : Искусство, 1987. 496 с.
[2] Бохенська Є. Спогади про Корнила Устияновича // Твори. Львів : Каменяр, 2002. С. 80-89.
[3] Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 2. 774 с.
[4] Прахов А. В. Киевский Владимирский собор // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1-2. С. 3-20.
[5] Дедлов В. Л. (Кигн В. Н.). Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва : Тип. А. И. Мамонтова, 1901. 142 с.

Поставлена мета зумовила визначити такі **завдання**:

- Систематизувати основні типи художніх репрезентацій (живопис, іконопис, графіка, книжкова ілюстрація, скульптура) та виявити їхні характерні особливості.
- Визначити основні образи князя Володимира в образотворчому мистецтві та простежити їхню еволюцію.
- Залучити та проаналізувати малодосліджені джерела – листування митців, виставкові каталоги, локальні пам'ятки.
- Проаналізувати історичні, культурні та ідейні чинники, що впливали на формування візуального образу князя Володимира в означений період.
- З'ясувати, як художні образи князя співвідносяться з політичними й культурними процесами кінця XVIII – початку XX ст.

Виконання цих завдань дозволяє розкрити образ Володимира Великого не лише як святого, але і як важливий культурно-політичний символ, який наділявся різними смислами відповідно до актуальних потреб суспільства.

Методологічна основа дослідження має виражений міждисциплінарний характер і ґрунтується на синтезі історичних, мистецтвознавчих, семіотичних та культурологічних підходів. Така теоретична архітектура зумовлена специфікою об'єкта дослідження – художніх репрезентацій князя Володимира Великого кінця XVIII – початку XX століття, які одночасно функціонують як довершені твори мистецтва, самостійні історичні свідчення та репрезентативні носії символічних смислів.

Важливим імпульсом для формування методології роботи став розвиток у межах сучасної гуманітаристики концепції «візуального повороту»[1], внаслідок якого мистецькі пам'ятки почали трактуватися як повноцінні й автономні історичні джерела. Якщо в класичній радянській та імперській історіографії живопис, скульптура чи графіка використовувалися переважно

[1] Рачков Є. С. Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Історія. 2014. № 1138. С. 27–41.

як ілюстративний орнамент до політичної чи церковної історії, то в нашому дослідженні вони постають як самодостатні генератори та транслятори соціальних, ідеологічних і національних смислів.

Фундаментальним теоретичним орієнтиром для роботи є категоріальний апарат досліджень історичної пам'яті, який дозволяє деконструювати образ князя Володимира не як статичне відображення літописної біографії, а як динамічний соціокультурний конструкт. У цьому контексті базове значення має концепція «соціальних рамок пам'яті» Моріса Гальбвакса[1], яка доводить, що колективні уявлення про минуле конструюються соціальними групами відповідно до актуальних ідеологічних потреб сучасності. Наріжним каменем дослідження є теорія «місць пам'яті» П'єра Нора[2]. У межах нашого аналізу такими «місцями пам'яті» стають не лише матеріальні об'єкти – пам'ятник князю Володимиру в Києві 1853 р., монументальні розписи Володимирського собору чи масштабні державні ювілеї, а й самі візуальні образи правителя, які виконували функцію легітимації офіційного історичного наративу.

У свою чергу, концепція «культурної пам'яті» Яна Ассмана[3] дозволяє інтерпретувати князя Володимира як сакральну «фігуру пам'яті», через яку суспільство підтримує та транслює власну ідентичність. Політичний та націєтворчий аспекти проблеми осмислюються через залучення концепції «уявних спільнот» Бенедикта Андерсона[4]. Вони дають змогу розглядати масове тиражування художнього образу князя у книжковій графіці, літографіях та ювілейній продукції як дієвий інструмент формування спільної історичної свідомості та використання міфу про «золотий вік» для конструювання сучасних націй.

---

[1] Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925. 404 p.
[2] Іщенко Є. О. Концепція «місць пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень колективної пам'яті // Питання культурології. 2020. Вип. 36. С. 49–59.
[3] Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in простых Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 S.
[4] Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London : Verso, 1983. 160 p.

Для безпосередньої практичної обробки емпіричного матеріалу було застосовано систему взаємодоповнюючих методів дослідження.

Іконографічний метод виступив ключовим аналітичним інструментом, що дозволив виокремити сталі, повторювані візуальні елементи образу князя і на цій основі класифікувати зображення за базовими типами репрезентації.

Іконологічний метод Ервіна Панофського[1] дозволив вийти за межі суто описового мистецтвознавчого аналізу й інтерпретувати виділені іконографічні коди як багаторівневу систему символів, що відображає глибинний світогляд епохи, релігійні догмати та таємні ідеологічні інтенції замовників.

Семіотичний аналіз культури, у межах підходів У. Еко[2] та Б. Успенського[3], дав змогу розглядати художні образи як знакові системи, де просторова композиція, стиль та атрибутика виконували пряму владну або комунікативну функцію, наприклад, трактування хреста в руці князя як знака не лише релігійного, а й державно-легітимізуючого.

Історико-культурний та історико-генетичний методи допомогли реконструювати процес генезису візуального канону, простежити походження та еволюцію окремих моделей від візантійської та давньоруської спадщини до академізму й модерну, розглядаючи твір як унікальний продукт конкретного історичного моменту.

Історико-компаративний метод уможливив порівняльне зіставлення полярних моделей репрезентації, що паралельно розвивалися в різних мистецьких і географічних середовищах Східної Європи.

Важливою аналітичною складовою методологічної архітектури дослідження стало залучення кількісного (квантитативного) аналізу, здійсненого на основі спеціально сформованої бази даних, яка охопила 50

---

[1] Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1955. 362 p.
[2] Eco U. La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica. Milano : Bompiani, 1968. 431 p.
[3] Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Языки русской культуры, 1995. С. 18–24.

ключових творів образотворчого мистецтва[1] досліджуваного періоду. Використання статистичного методу дозволило математично точно визначити частотність появи різних типажів і наочно простежити динаміку їхніх змін. Зокрема, квантитативна обробка масиву джерел дозволила верифікувати висновок про кардинальну зміну домінуючих моделей.

Важливу роль у контекстуалізації візуального масиву відіграв також критичний аналіз письмових джерел – офіційних документів, матеріалів художніх конкурсів, виставок та листування митців, що дало змогу повноцінно відтворити соціально-політичні механізми художнього замовлення.

Таким чином, комплексне міждисциплінарне застосування зазначених методів і теоретичних концепцій дозволяє розглядати художній образ князя Володимира Великого не просто як естетичне явище, а як гнучкий, історично змінний елемент культурної пам’яті та потужний інструмент символічного конструювання національного минулого.

Наукова новизна полягає у спробі комплексно розглянути візуальні інтерпретації постаті князя Володимира Великого в різних видах образотворчого мистецтва кінця XVIII – початку XX ст. У роботі систематизовано та проаналізовано основні художні підходи до формування образу князя в живописі, скульптурі, іконографії та графічних практиках. Дослідження залучає низку матеріалів, що досі залишалися малодослідженими у науці, зокрема, листування окремих митців, виставкові описи й локальні пам’ятки, а також окреслює зв’язок між художніми репрезентаціями Володимира та ширшими культурно-історичними процесами Східної Європи.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати роботи були представлені на засіданні наукового студентського гуртка історії Східної Європи 7 травня 2026 р. за темою «Князь Володимир Великий в

[1] Див. Додаток 1

образотворчому мистецтві (кінець XVIII - початок XX ст.)», що підтверджено сертифікатом учасника гуртка.

Також результати дослідження апробовано на 79-й Міжнародній науковій конференції молодих учених «Каразінські читання» у 2026 р. Доповідь була присвячена темі бакалаврського дослідження: «Князь Володимир Великий в образотворчому мистецтві (кінець XVIII - початок XX ст.)»[1].

Бакалаврська дипломна робота складається зі вступу, 2 розділів, висновків та списку використаних джерел та літератури. Повних сторінок – 81.

[1] Кальник О. М. Князь Володимир Великий в образотворчому мистецтві (кінець XVIII – початок XX ст.) // Каразінські читання (історичні науки) : Тези доповідей 79-ї Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2026. С. 99-100

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО КАНОНУ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА НАПРИКІНЦІ XVIII – НА ПОЧАТКУ XX ст.

1.1. Від літописного персонажа до історичного героя: академічне мистецтво кінця XVIII ст.

Трансформація візуального образу князя Володимира Великого у східноєвропейському культурному просторі кінця XVIII століття ознаменувалася радикальним парадигмальним зсувом. Протягом попередніх століть репрезентація київського правителя розвивалася переважно в межах сакральної традиції – іконопису, фрескових розписів та книжкової мініатюри. У цій середньовічній системі координат фігура князя була жорстко підпорядкована агіографічному канону і функціонувала насамперед як денотат святості, легітимізуючи релігійно-політичний статус Церкви та монархії. Однак епоха Просвітництва, секуляризація культури та укорінення естетики класицизму перевели сприйняття давньоруської спадщини у світське, державницьке русло. Літописний персонаж, обтяжений середньовічною містикою, у стінах новоствореної Імператорської Академії мистецтв перетворився на «історичного героя» – універсальний ідеологічний конструкт, покликаний транслювати громадянські чесноти, ідеї освіченого абсолютизму та світської моралі.

Цей перехід від релігійного догмату до світського дидактизму вимагав принципово нового візуального коду. Згідно з концепцією «культурної пам'яті» Яна Ассмана, кожне суспільство формує власну «коннективну структуру», яка пов'язує його минуле із сьогоденням шляхом створення «символічних світів смислу»[1]. Наприкінці XVIII століття таким світом смислу для інтелектуальної еліти став академічний історичний живопис. Його головним завданням була не археологічна чи етнографічна реконструкція

[1] Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 S.

справжніх реалій Київської Русі X століття, а конструювання нормативного міфу, співзвучного політичному вектору епохи. Головним інституційним інструментом цієї політики пам'яті виступили офіційні академічні «програми» – жорстко регламентовані завдання на здобуття золотих медалей або вчених звань, які Рада Академії спускала художникам, здійснюючи цензурний та ідеологічний контроль за формуванням історичного наративу[1].

Першим і найважливішим прецедентом секуляризації та деконструкции колишнього сакрального образу Володимира стало полотно Антона Лосенка «Володимир і Рогніда» 1770 р., створене як програма на звання професора Академії мистецтв. Художник звернувся до сюжету, який у традиційній церковній історіографії свідомо маргіналізувався через свою етичну неоднозначність – насильницького захоплення Полоцька, вбивства родини князя Рогволода та примусового шлюбу Володимира з Рогнідою. Вибір цього драматичного епізоду демонструє радикальний розрив з агіографією: замість ідеального святого глядач вперше побачив пристрасного, обтяженого земними гріхами правителя.

Візуальний код картини Лосенка вибудуваний за суворими законами класицистичної театральної мізансцени. Застосовуючи іконологічний метод Ервіна Панофського, цей твір можна деконструювати на декількох рівнях. На доіконографічному та іконографічному рівнях простір полотна організований як театральна сцена з класичною пірамідальною композицією, де жест є головним носієм семантики[2]. Проте іконологічна інтерпретація виявляє складну коннотацію, продиктовану філософією Просвітництва. Князь Володимир зображений не как жорстокий варвар-завойовник, а як «чутливий монарх». Його розкинуті руки, відкрита поза та спрямований на Рогніду погляд, сповнений каяття і співчуття, візуалізують ідею морального прозріння.

---

[1] Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П. Н. Петрова. Ч. 1 (1758–1811). Санкт-Петербург: Тип. Гогенфельдена и Ко, 1864. С. 102–106.

[2] Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. С. 43–45.

Художник свідомо олюднює літописного героя, підпорядковуючи його особисті руйнівні пристрасті законам разуму та гуманізму.

Надзвичайно важливою є повна відсутність історичної достовірності в елементах костюма та декорацій, що було свідомою стратегією класицизму. Володимир одягнений у гібридні псевдоісторичні обладунки, що нагадують римський лорик, та розкішне пурпурове корзно, яке більше скидається на європейську королівську мантію. Рогніда та її служниці оточені античними драпіруваннями. Ця деетнізація образу дозволяла очистити постать Володимира від «грубих» рис середньовічної автентичності, перетворюючи його на універсальний, позачасовий символ освіченого правителя, здатного на великодушие. Легітимність власти такого монарха обґрунтовувалася не божественним правом чи силою зброї, а його моральною вищістю та здатністю до милосердя.

Наступним концептуальним етапом у кристалізації світського канону стало монументальное полотно Григорія Угрюмова «Випробування сили Яна Усмаря в присутствии князя Володимира» 1797-1799 рр., створення якого припало на кінець правління Катерини II та епоху Павла I. У цей период вектор візуальної політики пам'яті зміщується від приватної моралі правителя до державного та патріотичного тріумфу. Сюжет, запозичений із літописної розповіді про битву з печенігами, трансформується Угрюмовим у патетичний маніфест імперської могутності.

Аналізуючи композиційну структуру цього твору крізь призму просторової семіотики Бориса Успенского, можна виявити жорстку владну ієрархію[1]. Фігура князя Володимира зміщена з геометричного центру, але піднята на архітектурне піднесення. Він велично сидить на троні під шатами важких драпірувань, нагадуючи античного цезаря. Його поза абсолютно статична, в руці – скіпетр, атрибут абсолютної влади. Вся візуальна динаміка картини перенесена на перший план, де простий кожум'яка Ян Усмар стримує

[1] Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Языки русской культуры, 1995. С. 18–24.

розлюченого бика. Точка зору глядача неминуче рухається від експресивного, мускулястого тіла Усмаря знизу вгору – до спокійної, схвальної та непохитної фігури князя.

Коннотативний код цієї мізансцени транслює один із найважливіших міфів імперської ідеології – міф про нерозривну єдність самодержця та його народу. Народ в особі Яна Усмаря демонструє колосальну фізичну силу та готовність до самопожертви, однак ця сила набуває легітимності та історичного сенсу виключно під пильним, керівним поглядом монарха. Володимир тут функціонує як абсолютний ідеологічний надкод держави: він не бере участі в битві фізично, но сама його присутність упорядочує хаос і гарантує перемогу. Образ Володимира у Угрюмова остаточно закріплюється в статусі «легендарної передмови» до тріумфальної історії нової імперії, покликаної обґрунтувати давність її державних традицій.

Логічним завершенням цього раннього академічного етапу можна вважати малюнок Василя Шебуєва «Хрещення руського народу при великому князі Володимирі» 1804 р.. Хоча тут відбувається повернення до релігійного сюжету, він трактується абсолютно у світському, державно-цивілізаційному ключі. Оголені, атлетичні тіла киян, що приймають хрещення, нагадують античного героїв, а сам князь Володимир, загорнутий у тогу, постає як римський патрицій або законодавець. Акт хрещення репрезентується Шебуєвим не як містичне таїнство духовного переродження, а як грандіозний цивілізаційний акт, де мудрий правитель приносить європейське просвітництво своєму народу. Як згодом влучно охарактеризує цей стиль критик Володимир Стасов, академія плодила «італійців у російських каптанах», ігноруючи реальну історичну аутентичність на догоду універсальним шаблонам[1].

Підсумовуючи, можна констатувати, що академічне мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття здійснило фундаментальну деконструкцію образу

[1] Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. Москва: Искусство, 1952. Т. 2. С. 570–575.

князя Владимира Великого. Зусиллями А. Лосенка, Г. Угрюмова та В. Шебуєва, які діяли в межах інституційного контролю Академії мистецтв, літописний персонаж був успішно вилучений із контексту середньовічної сакральності. Візуальний знак «Володимир Великий» отримав дві магістральні світські модифікації: «чутливого монарха» – символ особистої чесноти та милосердя – та «імператора-тріумфатора» – символ державної могутності та цивілізаційного поступу. Цей ранній класицистичний канон, попри свою історичну умовність та театральність, заклав міцний іконографичний фундамент для подальшої масової експлуатації та переформатування образу князя у процесах конструювання імперської та національної пам'яті впродовж усього XIX століття.

1.2. Християнізація образу та імперська історична політика XIX століття

Друга третина XIX століття ознаменувалася кардинальним переломом в офіційній історичній політиці Російської імперії, що радикально трансформувало візуальний канон репрезентації князя Володимира Великого. Якщо наприкінці XVIII – на початку XIX століття в межах академічного класицизму постать київського князя прочитувалася переважно крізь секулярну просвітницьку оптику, як образ «чутливого монарха» або «античного тріумфатора», то в епоху правління Миколи I та Олександра II вектор державної ідеології здійснює розворот у бік релігійної сакралізації державного наративу. У цей період мистецтво остаточно перетворюється на інструмент монументальної пропаганди, покликаний візуалізувати та легітимізувати ключові імперські ідеологеми.

Філософським та політичним фундаментом цієї трансформації стала знаменита тріада міністра народної освіти С. С. Уварова – «Православ'я,

Самодержавство, Народность», що оформилася в 1833 році як доктрина «офіційної народності». У межах цієї концепції російська державність мислилася не як модернізаційний проєкт європейського типу, а як самосутня, глибоко релігійна цивілізація, чиї інститути укорінені в давньоруській спадщині. Відбувається актуалізація та переосмислення середньовічної месіанської теорії «Москва – Третій Рим», яка в XIX століття вбудовується в дискурс панславізму та легітимує геополітичні амбіції імперії на міжнародній арені. Як зазначає дослідниця Н. Полонська-Василенко, концепт «Третього Рима» в модернізованій імперській політиці пам'яті вимагав демонстрації безперервної сакральної наступності влади від Візантії через Киев і Москву до Санкт-Петербурга[1].

У цій ідеологічній системі постать князя Володимира Великого набувала виняткового, структуротворчого значення. Він переставав бути просто успішним полководцем чи реформатором із літописів; державна історична політика перетворювала його на сакрального «батька-засновника» цивілізації, чия воля визначила цивілізаційний вибір величезного поліетнічного простору. Образ князя піддавався тотальній «християнізації», причому сам акт Хрещення Русі репрезентувався як одномоментний, чудодійний акт народження нації, очищений від внутрішніх конфліктів і насильства. Як доводить у своєму фундаментальному дослідженні О. І. Міллер, імперська влада в XIX столітті активно конструювала концепт «великої російської нації», що включала великоросів, малоросів і білорусів, і для цього проєкту була життєво необхідна спільна, сакрально незаперечна точка відліку[2]. Князь Володимир як «Первохреститель» ідеально підходив на роль головного консолідуючого візуального знака.

Колосальну роль у формуванні цього нового офіційного канону відіграла Православна церква. Святійший Синод у тісному союзі з Імператорською

---

[1] Василенко-Полонська Н. Теорія III Риму в Росії протягом XVIII та XIX сторіч. Мюнхен: Церковно-археографічна комісія, 1952. 40 с.

[2] Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 42–48.

Академією мистецтв установив жорсткий інституційний контроль над візуальною продукцією. Аналіз «Ювілейного довідника Академії мистецтв», укладеного С. Н. Кондаковим, показує, як із року в рік Рада Академії змінювала формулювання екзаменаційних програм для художників-істориків: на зміну сюжетам із приватного життя князя приходять монументальні релігійні програми, сфокусовані виключно на темах вибору віри, хрещення самого Володимира в Корсуні та подальшого хрещення киян[1]. Бюрократичний апарат імперії чітко відсікав будь-які спроби психологізації чи критичної деконструкції образу, вимагаючи від майстрів створення ієратичних, величних і догматично бездоганних творів.

Одним із перших і найбільш потужним візуальним утіленням нової імперської політики пам’яті у публічному просторі став пам’ятник князю Володимиру в Києві, відкритий 1853 року, скульптори П. К. Клодт, В. І. Демут-Малиновський, архітектор К. А. Тон. Застосовуючи концепцію «місць пам’яті» П’єра Нора, цей монумент слід розглядати як акт символічної приватизації київоруської спадщини імперським центром.[2] Спорудження пам’ятника саме у Києві – епіцентрі інтелектуальної боротьби за спадщину Русі між українським національним відродженням та імперською історіографією – мало глибокий політичний підтекст, що детально аналізує О. Толочко у контексті інтелектуальної історії «Малоросії» XIX століття.[3]

Семіотичний аналіз пам’ятника, здійснений відповідно до методології Б. Успенського та У. Еко, виявляє складну ієрархічну структуру влади, вписану в урбаністичний ландшафт. Постать князя Володимира, відлита у бронзі, височіє над Дніпром, здійснюючи візуальний контроль над містом і річкою. Князь зображений у парадному великокнязівському одязі, а важке корзно набуває рис імператорської порфіри. У правій руці Володимир тримає

---

[1] Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Часть II. Список русских художников. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.
[2] Іщенко Є. О. Концепція «місць пам’яті» П’єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять // Питання культурології. 2020. Вип. 36. С. 49–59.
[3] Толочко А. П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Киев: Laurus, 2012. 256 с.

величезний хрест, який стає головним композиційним та ідеологічним акцентом пам’ятника. Хрест функціонує як подвійний символ: водночас знак спасіння і своєрідний геополітичний маркер, що позначає Київ як сакральний центр імперського православ’я. Лице князя позбавлене індивідуальних рис і спрямоване у вічність, що підкреслює позачасовий характер імперського історичного міфу.

Важливим наративним доповненням до монумента стали чавунні барельєфи В. Демут-Малиновського на постаменті – «Хрещення киян» та «Хрещення князя Володимира». Виконані у стилі пізнього академічного класицизму, вони перекладали складну державну теологему мовою доступного візуального наративу для масового глядача та паломників. Композиція барельєфа «Хрещення киян» суворо центрована навколо постаті грецького священика, який благословляє людей, що покірно занурюються у воду. Князь Володимир зображений на березі, а його жест благословення дублює жест духовної особи. На конотативному рівні це демонструвало ідеал «симфонії влади» – абсолютного союзу Церкви та Самодержавства, закладеного біля витоків східнослов’янської цивілізації.

Цікаво, що поява нового імперського символу у міському просторі Києва була зафіксована навіть у камерній графіці сучасників. Зокрема, акварель Тараса Шевченка «Пам’ятник Володимиру Великому у Києві» 1853 р. засвідчує входження монумента до повсякденної візуальної оптики епохи. Таким чином пам’ятник ставав не лише елементом державної пропаганди, а й частиною міського культурного ландшафту.

Паралельно у сакральному просторі столичних храмів створювався еталонний живописний канон князя Володимира, майже повністю відірваний від локального історичного контексту. Яскравим прикладом є ікона-мозаїка Тимофія Неффа «Святий рівноапостольний князь Володимир» 1840-ві рр., створена для Ісаакіївського собору у Санкт-Петербурзі. Нефф, майстер придворного академічного живопису, повністю очищує образ князя від

етнографічних чи жанрових рис. Володимир постає у фронтальній позі, у сяйві золотого німба та важких візантійських шатах, розшитих золотом. У його руках – хрест, а погляд спрямований угору, до джерела божественного світла. Сам матеріал мозаїки – смальта – підкреслював ідею вічності, непорушності та сакрального характеру імперської влади, спадкоємної від рівноапостольного київського князя. Саме у таких композиціях образ Володимира остаточно кодифікується як метафізичний стовп імперської державності.

Наступним потужним каталізатором розвитку цієї візуальної парадигми стали державні ювілеї другої половини XIX століття, які перетворили офіційний канон на надбання масової культури. Святкування 1000-ліття Росії 1862 року у Новгороді закріпило постать князя Володимира у бронзі монумента М. Мікешина, де він, попираючи язичницького ідола, виступав другим після Рюрика архітектором національної історії. Підготовка до 900-річчя Хрещення Русі 1888 року спричинила масштабний сплеск тиражної графіки, хромолітографій та народних лубків, які поширювали стандартизований синодальний образ князя навіть у найвіддаленіших провінціях імперії. Саме через ці візуальні механізми формувалася та сама «уявлена спільнота», про яку писав Бенедикт Андерсон, – спільнота, об’єднана спільним міфом про походження та історичну місію.[1]

Таким чином, у середині та другій половині XIX століття імперська історична політика здійснила тотальну християнську сакралізацію образу князя Володимира Великого. Зусиллями державного апарату, Святійшого Синоду та Академії мистецтв було сформовано монолітний офіційний канон, у межах якого постать князя функціонувала як абсолютний знак божественної легітимації самодержавства та триєдиного загальноросійського імперського проєкту. Монумент Клодта у Києві та академічні ікони Неффа стали матеріальними опорами цієї «культурної пам’яті», покликаної захистити

[1] Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London : Verso, 1983. 160 p.

імперський простір від будь-яких альтернативних національних або секулярних історичних наративів.

1.3. Монументалізація князя Володимира та формування «місць пам’яті»

Наприкінці XIX – на початку XX століття репрезентативні стратегії, пов’язані з образом князя Володимира Великого, остаточно переміщуються з площини елітарного станкового мистецтва у фізичний простір міст та сакральну архітектуру. Цей процес, що позначається в сучасній історичній науці як монументалізація, знаменував собою перехід від пасивного ілюстрування літописних сюжетів до створення довготривалих, просторово закріплених орієнтирів ідентичності. Відповідно до концепції французького історика П’єра Нора, «місця пам’яті» кристалізуються саме в ті історичні періоди, коли жива, органічна комунікативна пам’ять соціуму починає згасати, поступаючись місцем штучно сконструйованому, інституціоналізованому архіву[1]. Постать князя Володимира в останній третині XIX століття піддалася тотальній урбаністичній та ландшафтній меморіалізації, перетворившись на головний вузол ідеологічного змагання у Східній Європі.

Центральним просторовим і художнім проєктом цієї епохи, що визначив розвиток релігійного мистецтва на десятиліття наперед, стало зведення та освячення у 1896 році Володимирського собору в Києві. Задуманий як загальнонаціональний храм-пам’ятник, собор функціонував як Gesamtkunstwerk – тотальний витвір мистецтва, в якому архітектура, орнаментика та монументальний живопис були покликані зафіксувати новий неовізантійський імперський канон. Вивчення его-документів головного творця цього візуального міфу, Віктора Васнєцова, переконливо доводить, що

[1] Іщенко Є. О. Концепція «місць пам’яті» П’єра Нора в контексті досліджень колективної пам’яті // Питання культурології. 2020. Вип. 36. С. 49–59

формування лика князя Володимира було результатом глибокого, відрефлексованого інтелектуального й духовного пошуку, затиснутого в лещата між жорсткими рамками синодального замовлення та художніми інноваціями епохи модерну[1].

Васнєцов свідомо відмовився від сухої класицистичної манери, яка протягом століття транслювалася через офіційні програми Імператорської Академії мистецтв. Застосовуючи іконологічний метод Е. Панофського до аналізу розписів собору, можна стверджувати, що художник здійснив унікальний візуальний синтез. Жорстка візантійська форма – золоті тла, площинність, фронтальність, важкі орнаментовані парчеві одежі – була наповнена психологізованим, «живим» змістом, орієнтованим на пошук фізіогномічних рис «русского типу».

Васнєцовський Володимир у монументальній сцені «Хрещення Русі» на західній стіні собору – це не просто каяття грішника чи абстрактний монарх-законодавець, а суворий, екстатичний пророк, чия фігура залита ослепительным божественним світлом. Просторова семіотика композиції вибудовує жорсткий контраст між хаотичною, темною язичницькою масою підданців, занурених у води Почайни, та статичною, монументальною постаттю хрестителя, що транслює конотацію абсолютної божественної легітимації самодержавної влади.

Суспільна рецепція цього нового канону, зафіксована в авторитетній художній критиці та публіцистиці рубежу віків, зокрема, в детальному описі Володимира Дєдлова «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы»[2], свідчить про миттєву інституціоналізацію міфу. Тексти путівників та рецензій виконували функцію ідеологічних медіаторів: вони вербалізували складний візуальний код собору, формуючи текстовий «надкод» за У. Еко і

---

[1] Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост. Н. А. Ярославцева. Москва: Искусство, 1987. С. 94–102.

[2] Дедлов В. Л. (Кигн В. Н.). Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. 142 с.

пояснюючи масовому глядачу, які саме патріотичні та релігійні емоції необхідно відчувати при погляді на фрески. Дєдлов констатує, що васнєцовський канон був беззастережно прийнятий суспільством як довгоочікуване подолання «іноземного», латинізованого впливу, остаточно закріпивши за Володимиром статус головного сакрального предка. Цей висновок підтверджують і мемуарні свідчення Михайла Нестерова, який фіксує, як київська інтелігенція та прості паломники задовго до офіційного відкриття собору сприймали фрески Васнєцова як національне одкровення, що повністю замістило уяви про літописне минуле[1].

Проте імперська історична політика вимагала розширення географії «місць пам'яті» для символічного закріплення контролю над ключовими історичними просторами. Важливим актом site-specific меморіалізації стало спорудження та оформлення Володимирського собору в Херсонесі у 1890-х роках. Ескізи та фрески Олексія Корзухіна, створені для цього храму, були покликані візуально легітимізувати конкретну географічну точку як «купель цивілізації». Згідно з теорією культурної пам'яті Яна Ассмана, це вища форма фіксації міфу, коли сакральний текст літопису накладається на фізичну географію[2]. Корзухін, діючи в межах пізнього академічного реалізму, заливає сцену хрещення князя яскравим південним пленерним світлом, детально промальовуючи античні колони та херсонеський ландшафт. Цей візуальний код створював у паломників ілюзію абсолютної історичної та документальної достовірності, намертво прив'язуючи Крим до геополітичної та духовної осі імперії.

Совсім іншу, деконтекстуалізовану та абстрактну модель репрезентації демонстрували столичні центри. В іконах-мозаїках Тимофія Неффа для Ісаакіївського собору в Санкт-Петербурзі та мозаїчних панно Михайла Бондаровського для храму Спаса на Крові образ князя Володимира очищається від локальної специфіки. У роботі Бондаровського Володимир

---

[1] Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. Москва: Искусство, 1959. С. 412–415.
[2] Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 S.

предстає у строгій фронтальній іконописній позі; семантика його атрибутів абсолютно прозора – однією рукою він тримає масивний хрест, як символ духовної влади, а плащ пурно-бордового кольору , як світська влада. Перевід цього зображення у вічний, непідвладний тлінню матеріал – смальту –символізував непохитність синодальної концепції союзу Церкви та Держави під заступництвом небесного патрона династії.

Проте монополія імперського центру на трактування та візуалізацію образу Хрестителя наприкінці XIX століття піддалася потужній деконструкції з боку альтернативних національних проєктів. В умовах жорстких цензурних обмежень всередині Російської імперії, детально проаналізованих О. Міллером[1], текстове поле українського руху було паралізоване, що перетворило візуальне мистецтво на один із небагатьох легальних майданчиків для конструювання національної ідентичності. Цей процес «націоналізації» пам'яті розгорнувся на території Галичини у складі Австро-Угорщини, де ключовою постаттю виступив художник Корнило Устиянович.

У своїх численних фрескових розписях та іконостасах у церквах Микуличина, Мацошина, Бутин та Вістової, створених у 1866-1890-х рр. Устиянович здійснює радикальний демонтаж імперського наративу. У відповідності до концепції інтелектуальної боротьби за спадщину Русі, описаної О. Толочком[2], Устиянович повертає Володимира в український контекст. Він свідомо вписує постаті рівноапостольних Володимира та Ольги в пізнаваний карпатський ландшафт, позбавляє образ князя тиснучого візантійського деспотизму, перетворюючи його на мудрого народного вождя-просвітителя, та акцентує увагу на автохтонності й безперервності української княжої традиції включаючи в композиції образи Бориса і Гліба.

Аналогічні процеси відбувалися на початку XX століття в самому Києві. Розписи Івана Їжакевича в Трапезній церкві Киево-Печерської лаври 1900-і

[1] Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 84–92.
[2] Толочко А. П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Киев: Laurus, 2012. 256 с.

рр. демонструють м'яку національну апропріацію канону через естетику модерну. Їжакевич відмовляється від сурового, важковагового пафосу васнєцовських фресок. Його князь Володимир наділений м'якими, ліричними, вираженими українськими антропологічними рисами, а його облачення богато декоровані елементами, що відсилають до українського народного орнаменту та вишивки. Не порушуючи формальних приписів Синоду, Їжакевич мовою візуальних натяків конструював національно укорінений образ святого.

Остаточне перетворення цих локальних монументальних проєктів на повноцінні «місця пам'яті» відбулося завдяки стрімкому розвитку масової культури та «печатного капіталізму» на рубежі століть. Згідно з теорією Бенедикта Андерсона, формування модерних націй та імперських ідентичностей неможливе без засобів масової візуальної комунікації[1]. Вихід феномену монументалізації за межі храмових стін здійснювався через масове тиражування. Фототипічні листівки з видами київського пам'ятника Володимиру з Володимирської гірки, репродукції васнєцовських фресок, що видавалися книжковим магазином Гросмана і Кнебеля, хрестоматійні гравюри Федора Солнцева, а також багатотисячні тиражі хромолітографій та народних лубків великих видавництв І. Ситіна в Москві чи Ю. Фесенка в Одесі створили єдине віртуальне репрезентативне поле.

Навіть радикальна демократична критика в особі Володимира Стасова, яка послідовно руйнувала академічні міфи та скептично ставилася до церковного містицизму, визнавала колосальний вплив цієї нової, доступної масам візуальності на формування історичної свідомості суспільства[2].

Підбиваючи підсумок, можна констатувати, що до початку XX століття монументалізація князя Володимира Великого завершилася створенням складної, внутрішньо розколотої та глибоко полемічної системи «місць пам'яті». Імперський центр за допомогою архітектурного та живописного

[1] Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London : Verso, 1983. 160 p..
[2] Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. Москва: Искусство, 1952. Т. 2. С. 569–574.

Gesamtkunstwerk'у зафіксував неовізантійський тріумфальний канон, покликаний легітимізувати самодержавство. Водночас національний рух через фрески К. Устияновича та модерн І. Їжакевича успішно здійснив символічний перехоплення та «націоналізацію» образу Хрестителя, перетворивши його на маніфест української ідентичності. Розвиток технологій масового друку об'єднав ці локальні художні суперечки в масштабну ментальну битву за право володіння історичною пам'яттю Східної Європи на порозі Новітнього часу.

Можна констатувати, що протягом «довгого XIX століття» візуальний канон князя Володимира Великого пройшов складну еволюційну траєкторію, цілковито детерміновану зміною векторів державної історичної політики та ідеологічних запитів суспільства. Початковий зсув від середньовічної агіографії до світського дидактизму в академічному мистецтві кінця XVIII століття перетворив літописного персонажа на секуляризованого «історичного героя» епохи Просвітництва, однак уже з другої третини XIX століття, під впливом доктрини «офіційної народності», імперська влада спільно зі Святійшим Синодом здійснила тотальну сакралізацію образу. Сконструйована офіційна монументальна модель «Первохрестителя» була покликана легітимізувати самодержавство й цементувати концепт триєдиної нації, проте наприкінці століття цей монолітний неовізантійський канон, тріумфально втілений у масштабних просторових проєктах, зіткнувся із символічним опором та перехопленням. Українське мистецтво Галичини й Наддніпрянщини успішно реалізувало стратегію «націоналізації» минулого, повернувши постать князя в суверенний контекст історії України-Русі через локальні ландшафтні коди та народну орнаментику, що, посилене технологіями масового тиражування, перетворило візуальний образ Хрестителя на головний інструмент і безкомпромісне поле ідеологічного змагання за історичну спадщину Східної Європи.

РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ТА ПОЛІТИЗАЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА

2.1. Типологія художніх репрезентацій князя Володимира

Вивчення візуального образу князя Володимира Великого в культурі епохи модерну вимагає відходу від суто описового, хронологічного викладу на користь глибокого структурно-семіотичного аналізу. У цей період, позначений кризою позитивістського світогляду, розквітом стилю модерн та загостренням національних і імперських конфліктів у Східній Європі, образ Хрестителя Русі остаточно втрачає монолітність. Знаковий комплекс «Князь Володимир» перетворюється на рухливу структуру, що наповнюється полярними конотаціями залежно від ідеологічних запитів різних соціокультурних середовищ. Для деконструкції цього репрезентативного поля необхідно застосувати метод іконологічної типологізації розроблений у межах школи Е. Панофського у поєднанні з кількісним статистичним аналізом репрезентативної вибірки візуальних джерел[1].

Для проведення верифікованого дослідження було сформовано джерельну базу, що включає близько 50 ключових пам'яток образотворчого мистецтва періоду 1770-1913 рр.. Систематизація та квантитативна (кількісна) обробка цього масиву даних дозволили виокремити сім базових іконографічних типів репрезентації князя Володимира, що співіснували або послідовно змінювали один одного в історичній пам'яті:

«Святий-хреститель» – сакрально-містичний тип, що домінує в церковному мистецтві. Фокусується на моменті особистого духовного переродження та здійснення таїнства. Князь зображується в купелі, позбавленим зовнішніх регалій, зі смиренно складеними руками, у потоках божественного світла, як приклад роботи Ф. Бронніков, О. Корзухін.

---

[1] Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. С. 43–48.

«Монарх-правитель» – державно-імперський тип, що легітимізує абсолютну владу та спадкоємність династії. Князь репрезентується в монументальних формах, на піднесенні, у царській порфірі, зі скіпетром або мечем, що здійснює символічний контроль над простором, як приклад роботи П. Клодт, М. Мікешин.

«Історичний герой» – секулярний, дидактичний тип, характерний для раннього академізму епохи Просвітництва та класицизму. Володимир вбудований у драматичні сюжети особистої моралі або світської історії, як приклад роботи А. Лосенко, Г. Угрюмов.

«Національний символ» – альтернативний тип, що виник у межах українського національно-культурного відродження переважно в Галичині та Києві. Князь інтерпретується як автохтонний духовний лідер України-Русі, його образ деполітизується імперським центром і вписується в етнографічний контекст К. Устияновича, І. Їжакевича.

«Сакральний покровитель» – догматичний, статичний тип, що функціонує в просторі офіційного синодального культу. Характеризується суворою фронтальністю, парним зображенням зі святою княгинею Ольгою, наявністю німба та хреста як головних атрибутів вічного небесного патронату над державою: Т. Нефф, О. Нотбек.

«Епічний герой» – фольклорно-билинний тип, народжений естетикою модерну та неоросійського стилю. Володимир постає як «Красне Сонечко», гостинний господар бенкету або суворий вождь варязьких дружин на тлі архаїчного північного пейзажу І. Білібін, М. Реріх, А. Рябушкін.

«Новий Костянтин» – теократичний, державно-церковний синтез, що досяг апогею в неовізантійському стилі кінця XIX століття. Князь репрезентується як рівноапостольний імператор, який об'єднує в собі функції первосвященника і самодержця, провідник божественного Логосу, що закладає основи цивілізації В. Васнєцов[1].

---

[1] Дедлов В. Л. (Кигн В. Н.). Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва: Тип. А.

Кількісний аналіз розподілу цих типів за чотирма хронологічними періодами: 1770-1830, 1831-1880, 1881-1900, 1901-1913 виявляє чіткі історичні закономірності та зрушення в імперській і національній політиці пам'яті[1].

У перший період 1770-1830 рр., що охоплює епоху Просвітництва та ранній класицизм, абсолютна статистична більшість, близько 45% від загальної кількості врахованих творів цього часу, належить типу «Історичний герой». Звернення Академії мистецтв до сюжетів із життя Володимира мало підкреслено світський характер. Тип «Сакрального покровителя» в цей період залишався законсервованим у традиційному іконописі й становив не більше 15%. Образ князя використовувався як універсальна алегорія громадянського обов'язку, позбавлена локальної специфіки[2].

Другий період 1831-1880 рр., ознаменований прийняттям доктрини «Офіційної народності» Миколи I та подальшими реформами Олександра II, демонструє різке зростання типів «Монарх-правитель» (30%) і «Сакральний покровитель» (25%). У цей час держава починає активно використовувати монументальне мистецтво для маркування публічного простору, як пам'ятник у Києві, 1853 р. та сакральних зон головних імперських соборів як Ісаакіївський собор у Петербурзі[3]. Сумарно ці два типи становлять більше половини всіх візуальних фіксацій. Уряд через синодальні та академічні програми цілеспрямовано витісняв секулярного «Історичного героя» (його частка падає до 10%), вимагаючи від художників візуалізації безперервності самодержавної та православної традиції[4].

Третій період 1881-1900 рр., що збігся з масштабними святкуваннями 900-річчя Хрещення Русі 1888 р. та освяченням Володимирського собору в Києві 1896 р., демонструє абсолютний тріумф типу «Новий Костянтин» (досягає

И. Мамонтова, 1901. С. 45–52.

[1] Див. Додаток 1

[2] Див. Додаток 2

[3] Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / сост. С. Н. Кондаков. Часть II. Список русских художников. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.

[4] Див. Додаток 3

свого піку – 35%) у синергії з типом «Святий-хреститель» (25%)[1]. Завдяки монументальним роботам В. Васнєцова, М. Бондаровського та О. Корзухіна, неовізантійський канон стає домінуючим. Державна історична політика Олександра III та Миколи II здійснила тотальну сакралізацію образу: Володимир остаточно кодифікується як рівноапостольний будівничий християнської імперії. Однак саме в цей період, завдяки «друкованому капіталізму» за Б. Андерсоном і технологіям хромолітографії, починається масове тиражування образу, що призводить до появи перших альтернативних трактувань[2].

У четвертий період 1901-1913 рр., в епоху розквіту модерну та напередодні краху імперії, відбувається стрімка децентралізація канону. Статистичні дані фіксують різке падіння типу «Новий Костянтин» (до 10%) і стрімке зростання двох раніше маргінальних типів – «Епічного героя» (30%) та «Національного символу» (20%). Художники об'єднання «Мир искусства»,І. Білібін, а також майстри національного романтизму М. Реріх, А. Рябушкін деконструюють офіційний синодальний канон. Вони відходять від державної патетики у сферу фольклорного міфу «Красне Сонечко» або архаїчного скандинавського епосу. Одночасно з цим у Галичині роботи К. Устияновича та в Києві розписи І. Їжакевича завершується процес «націоналізації» пам'яті: Володимир перетворюється на суверенний «Національний символ» і українського націєтворення, остаточно розриваючи рамки загальноімперського триєдиного міфу[3].

Таким чином, квантитативний аналіз джерельної бази наочно доводить теорію Моріса Гальбвакса: візуальний образ минулого є пластичною структурою, що цілком залежить від соціальних рамок сьогодення[4]. Коливання статистичних показників популярності тих чи інших

---

[1] Див. Додаток 4
[2] Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. Москва: Канон-Пресс-Ц, 2001. С. 54–59.
[3] Див. Додаток 5
[4] Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925. 404 p.

іконографічних типів князя Володимира впродовж довгого XIX століття відображають не просто зміну художніх стилів від класицизму до реалізму та модерну, але і є точним індикатором прихованої ідеологічної боротьби між державним імперським дискурсом, церковним догматизмом та новонародженими національними наративами Східної Європи.

2.2. Націоналізація образу князя Володимира в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст.

На межі XIX-XX століть східноєвропейський інтелектуальний ландшафт зіткнувся з глибокою кризою імперських історичних наративів. Монополія офіційного Санкт-Петербурга на трактування давньоруської спадщини, що тривалий час спиралася на концепцію «триєдиної російської нації» та месіанську ідеологему «Третього Риму», зазнала рішучого демонтажу з боку новонароджених національних дискурсів[1]. Ключовою постаттю, навколо якої розгорнулася найгостріша символічна та імагологічна боротьба, став князь Володимир Великий. У цей період в українському інтелектуальному середовищі відбувається концептуальне зрушення, спрямоване на «націоналізацію» історичної пам'яті. Постать київського правителя вилучається з контексту загальноросійського самодержавного міфу і реконструюється як суверенний символ української державності та духовної автохтонності.

Теоретичним і методологічним фундаментом цього процесу стала нова схема української історії, артикульована Михайлом Грушевським у його програмній праці «Звичайна схема "руської" історії й справа раціонального укладу історії східного слов'янства» 1904 р.. Грушевський науково обґрунтував концепцію наступності між Київською Руссю, Галицько-

[1] Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 112–118.

Волинським князівством та подальшими етапами українського націєтворення, фактично оголосивши києво-руську епоху виключним надбанням українського народу[1]. Ця історіографічна революція створила потужний смисловий каркас для візуального мистецтва. Перекладаючи ідеї Грушевського на мову художніх образів, українські майстри кінця XIX - початку XX століття прагнули зруйнувати імперський візуальний канон, замінюючи його національно-романтичними моделями репрезентації.

Особливим простором, де цей процес деімперіалізації пам'яті виявився найбільш відкрито і масштабно, стала Галичина. Перебуваючи у складі Австро-Угорської імперії, цей регіон уникнув жорстких цензурних обмежень, що діяли в підросійській Україні у вигляді Валуєвського циркуляра 1863 р. та Емського указу 1876 р., які паралізували українське друковане слово та гуманітарну думку[2]. Галичина перетворилася на «П'ємонт» українського відродження, а Українська греко-католицька церква та релігійне мистецтво стали головними легальними майданчиками для публічної маніфестації національної ідентичності. У цих специфічних «соціальних рамках пам'яті» за М. Гальбваксом сформувався унікальний феномен українського церковного монументалізму, центральною фігурою якого став художник Корнило Устиянович.

У своїх численних фрескових розписах та іконостасах, створених для храмів Галичини у селах Микуличин, Мацошин, Бутини, Вістова, Підмихайля в період з 1866 по 1895 рр., К. Устиянович здійснив радикальний семантичний і візуальний демонтаж імперського неовізантійського канону, розробленого столичними академістами[3]. Застосовуючи іконологічний метод Е. Панофського до аналізу творів Устияновича, можна виявити глибокі відмінності української національної моделі від офіційної державної парадигми.

---

[1] Грушевський М. С. Вибрані праці / упоряд. В. Ф. Верстюк. Київ: Либідь, 2004. С. 45–53.
[2] Те саме
[3] Коваль А. Святість і велич у кольорі: князь Володимир та княгиня Ольга у творчості Корнила Устияновича // Народознавчі зошити. 2024. № 4. С. 926–937.

Імперська модель реалізована в пам'ятнику П. Клодта в Києві і фресках В. Васнєцова трактувала Володимира як «Нового Костянтина» - грізного, ієратичного самодержця, чия воля ламає язичницьке минуле й утверджує централізовану державну вертикаль. У розписах Устияновича князь Володимир повністю позбавляється рис візантійського або московського деспотизму. В іконах та фресках для церкви Пресвятої Трійці в Микуличині та храму в селі Вістова Володимир постає не як абстрактний небесний патрон чужої імперії, а як мудрий народний вождь, просвітитель і батько своєї землі.

Одним із ключових прийомів «націоналізації» образу в Устияновича виступає просторовий і ландшафтний код. Художник свідомо відмовляється від глухих, умовних золотих тлів, характерних для синодального академізму, і вписує монументальні фігури Володимира та княгині Ольги в упізнаваний, топографічно точний карпатський пейзаж. Розміщення хрестителів Русі на тлі галицьких долин і гір функціонувало як потужний конотативний знак: воно «заземлювало» історичний міф на конкретній етнографічній території, наочно доводячи пастві, що Київська Русь – це їхня рідна земля, а Володимир – їхній прямий кровний предок. Крім того, Устиянович акцентував увагу на династичній безперервності української історії, часто включаючи в композиції образи святих Бориса і Гліба, що візуально пов'язувало київський престол із галицьким ґрунтом у єдиний суверенний наратив.

Паралельно, незважаючи на найжорсткіший пресинг цензури, латентні процеси «націоналізації» образу розгорнулися і в Наддніпрянській Україні на межі століть. Яскравим прикладом «м'якого опору» та семіотичної субверсії офіційного канону стали розписи Івана Їжакевича в Трапезній церкві Києво-Печерської лаври 1900-ті рр.. Їжакевич, тісно пов'язаний з українським народним рухом і який глибоко вивчав етнографію, використав естетику модерну для прихованої деконструкції синодальних вимог.

Його образ князя Володимира позбавлений тієї важкої, холодної монументальності, що притаманна роботам Т. Неффа в Ісаакіївському соборі.

Лик Володимира в Їжакевича наділений підкреслено м'якими, українськими антропологічними рисами. Особливе значення має орнаментальне оформлення: шати князя та фризи, що оточують фреску, багато декоровані елементами, що походять від традиційної української вишивки та народного ужиткового мистецтва. Не порушуючи формальних догматів Православної церкви, Їжакевич за допомогою візуальних натяків створив глибоко національний, ліричний образ святого, вбудований у контекст української національної культури.

Для верифікації цих висновків методологія нашого дослідження спирається на принципи сучасного імагологічного підходу, апробованого в новітніх працях українських істориків, зокрема в колективній монографії за редакцією В. Ададурова[1]. Цей підхід вимагає суворого розмежування реальної історичної особистості та її «образів», універсальних репрезентацій, що конструюються різними політичними силами. Аналіз українського візуального матеріалу кінця XIX – початку XX століття крізь цю призму доводить, що українське мистецтво епохи модерну здійснило блискуче «символічне перехоплення» постаті князя Володимира. Тексти Грушевського і пензель Устияновича та Їжакевича перетворили Хрестителя зі стовпа імперського абсолютизму на наріжний камінь української національної ідентичності.

Підбиваючи підсумок аналізу підрозділу, можна сформулювати такі концептуальні положення:

На межі століть українське мистецтво успішно оскаржило монопольне право Російської імперії на спадщину Київської Русі, перетворивши постать Володимира на поле жорсткого ідеологічного зіткнення.

Українська національна модель репрезентації радикально відрізнялася від імперської за своїми просторовими, естетичними та ціннісними орієнтирами. На зміну державному пафосу, централізації та візантійській жорсткості

[1] Образи митрополита Андрея Шептицького в публіцистиці й історіографії української діаспори, 1944-1989 рр. / за ред. В. Ададурова. Львів : Видавництво УКУ, 2023. 344 с.

прийшли ландшафтна вкоріненість, етнографічна деталізація, психологізм та демократизація образу.

Українське церковне мистецтво Галичини та Наддніпрянщини виступило не пасивним транслятором релігійних догм, а активним інструментом націєтворення, сформувавши автономний візуальний простір національної пам'яті, що підготував суспільство до сприйняття ідеї суверенної України-Русі у XX столітті.

2.3. Образ князя Володимира як інструмент історичної пам'яті та ідеології

Вектор дослідницької уваги в даному фінальному підрозділі зміщується з площини дескриптивного мистецтвознавчого аналізу в простір теоретичного осмислення методології гуманітарного знання. Саме тут візуальні репрезентації князя Володимира Великого починають розглядатися не як автономні естетичні артефакти, а як репрезентативні інструменти політики пам'яті, спрямовані на конструювання, трансформацію та утримання колективної ідентичності у Східній Європі кінця XVIII - початку XX століття. Спираючись на категоріальний апарат memory studies, образ Хрестителя Русі деконструюється як багатошаровий ідеологічний палімпсест, на який різні політичні сили – від імперського центру та церковних інституцій до діячів українського національного відродження – проєктували свої актуальні легітимаційні стратегії.

Теоретичний базис аналізу політики пам'яті епохи модерну закладено в концепції Моріса Гальбвакса, яка постулювала, що колективна пам'ять є не статичним сховищем об'єктивних фактів минулого, а рухливою соціальною конструкцією, повністю детермінованою актуальними потребами сьогодення[1].

[1] Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925. 404 p.

У межах цього підходу візуальний знак «Князь Володимир» функціонував як ідеальний об'єкт для «соціальних рамок пам'яті». Жоден із проаналізованих у роботі художників, скульпторів чи графіків не прагнув до справжньої наукової або археологічної реконструкції особистості історичного Володимира Святославича. Натомість відбувався безперервний процес історичної міфологізації – цілеспрямованого відбору, фільтрації та символічного перекодування літописного наративу з метою створення бездоганного «міфу про заснування».

Згідно з теорією «культурної пам'яті» Яна Ассмана, для утримання ідентичності на великих часових дистанціях суспільству необхідна «конективна структура», що створює «символічні світи смислу» через матеріальні носії[1]. У довгому XIX столітті такими носіями стали твори монументального та образотворчого мистецтва. Процес міфологізації постаті Володимира вимагав жорсткого виключення з колективної пам'яті тих елементів його реальної біографії, які вступали в когнітивний дисонанс із конструйованим ідеалом. З візуального канону повністю вимивалися сюжети про язичницьку жорстокість князя, його масштабний полігамний гарем, братовбивчу війну та варварські методи підкорення племен. Літописний текст піддавався радикальній селекції: візуалізації підлягали виключно ті вузлові моменти, які могли слугувати «місцями пам'яті» за П. Нора і володіти високою легітимаційною силою – вибір віри, особисте прозріння в купелі Херсонеса та сакральний акт хрещення підданих[2].

У межах імперської історичної політики, докладно дослідженої О. І. Міллером у контексті «українського питання», візуальний образ князя Володимира використовувався як головний цементуючий елемент концепту

[1] Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 19–32.
[2] Іщенко Є. О. Концепція «місць пам’яті» П’єра Нора в контексті досліджень колективної пам’яті // Питання культурології. 2020. Вип. 36. С. 49–59

«великої російської нації»[1]. Для утримання в єдиному адміністративному та ментальному полі великоросів, малоросів і білорусів імперському центру була потрібна спільна, сакрально незаперечна точка цивілізаційного відліку. Монумент П. Клодта в Києві 1853 р. і пам'ятник «Тисячоліття Росії» в Новгороді 1862 р. артикулювали імперський наратив, у якому Володимир репрезентувався як «Первохреститель» і перший істинний самодержець, який заклав основи загальноросійської державності. Візуальний код цих пам'ятників транслював конотацію вічності та непорушності вертикалі влади, транслюючи ідею про те, що право на володіння києво-руською спадщиною належить виключно династії Романових.

Паралельно Святійший Синод використовував образ князя як інструмент жорсткої сакралізації самого інституту монархії. У межах теорії «Москва –Третій Рим», адаптованої під потреби синодального відомства XIX століття, васнєцовський неовізантійський канон у Володимирському соборі кодифікував Володимира як «Нового Костянтина» священного імператора, провідника божественного Логосу, чия воля вивела Русь із темряви язичницького хаосу у світло християнської цивілізації[2]. Інституційний контроль, що здійснювався через систему програм Імператорської Академії мистецтв, гарантував, що офіційна візуальна мова залишалася монопольно захищеною від будь-яких деструктивних або секулярних впливів[3]. Художня критика консервативного спрямування оперативно вербалізувала цей візуальний код, створюючи масові путівники, які навчали паломників сприймати фрески як сакрально-політичне одкровення.

Однак, як доводить сучасний імагологічний підхід, апробований у монографіях за редакцією В. Ададурова[4], в культурі епохи модерну будь-який

---

[1] Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. С. 42–60.
[2] Дедлов В. Л. (Кигн В. Н.). Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. С. 12–35.
[3] Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / сост. С. Н. Кондаков. Часть II. Список русских художников. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.
[4] Образи митрополита Андрея Шептицького в публіцистиці й історіографії української діаспори, 1944-1989

монолітний міф неминуче породжує свою контр-модель. Монополія імперського центру на образ Володимира була підірвана українським національним наративом, що тільки зароджувався. В умовах, коли імперські заборони паралізували українське текстове поле, саме візуальне мистецтво стало легальним простором для «символічного перехоплення» та «націоналізації» пам'яті про Київську Русь. Спираючись на концептуальні праці О. Толочка про інтелектуальну боротьбу за спадщину Русі в XIX столітті, ми можемо стверджувати, що українські художники здійснили радикальну деконструкцію імперського знака[1].

У Галичині, у специфічних умовах австро-угорського політичного простору, Корнило Устиянович повністю очистив образ князя від візантійського самодержавного деспотизму. На його фресках та іконах Володимир перетворився на автохтонного, національного лідера України-Русі. Ландшафтний код Устияновича, як вписування князя в карпатський пейзаж, та етнографічний код Івана Їжакевича в Трапезній церкві Києво-Печерської лаври, наділення святих українськими антропологічними рисами та використання народної орнаментики, здійснили децентралізацію пам'яті. Вони довели масі вірян, що Володимир є їхнім прямим кровним предком, а Київська Русь – винятковим фундаментом саме української, а не загальноросійської державної та культурної традиції. Навіть радикальний демократичний дискурс в особі В. Стасова, який послідовно боровся проти академічної фальші та синодального містицизму, визнавав, що відхід від офіційних шаблонів у бік народних, билинних, як «Красне Сонечко» в І. Білібіна та А. Рябушкіна, або національно-локальних трактувань знаменував собою перемогу живої суспільної пам'яті над мертвою державною бюрократією[2].

рр. / за ред. В. Ададурова. Львів : Видавництво УКУ, 2023. 344 с.

[1] Толочко А. П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Киев: Laurus, 2012. 256 с.

[2] Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. Москва: Искусство, 1952. Т. 2. С. 569–580.

Найважливішим фактором інтеграції цих візуальних кодів у масову свідомість став розвиток технологій тиражування – «друкованого капіталізму». Багатотисячні тиражі хромолітографій, лубочних картинок видавництв І. Ситіна або Ю. Фесенка, а також ілюстровані путівники та поштові листівки перетворили елітарні храмові фрески й міські монументи на надбання масової культури. Візуальний образ князя Володимира покинув стіни соборів і зали Академії, перетворившись на мобільний, загальнодоступний знак. Суспільство отримало можливість синхронно «уявляти» своє минуле, однак ця уява виявилася розколотою: імперський обиватель бачив у лубку великого царя Єдиної Русі, тоді як український селянин чи інтелігент зчитував у фресках або іконах маніфест власної національної суверенності.

Підбиваючи підсумок, можна констатувати, що образ князя Володимира Великого наприкінці XVIII - на початку XX століття пройшов складну еволюцію, ставши головним вузлом перетину ідеологічних траєкторій Східної Європи. Візуальне мистецтво цього періоду виступило не пасивним реєстратором історичних даних, а активним деміургом історичної свідомості. Боротьба за іконографічні параметри, просторове розміщення та стилістичні домінанти лику князя Володимира була, по суті, завуальованою битвою за геополітичне та національне майбутнє регіону. Конструювання імперсько-сакрального міфу «Нового Костянтина» та його подальше успішне символічне перехоплення українською національно-романтичною моделлю наочно демонструють, що в епоху модерну той, хто володів візуальним каноном минулого, отримував легітимне право на конструювання контурів майбутнього.

ВИСНОВКИ

Під час роботи здійснено комплексне міждисциплінарне дослідження еволюції візуальних репрезентацій князя Володимира Великого в образотворчому та монументальному мистецтві кінця XVIII – початку XX століття. Проведений аналіз широкого масиву художніх пам'яток, писемних джерел та історіографії крізь призму мистецтвознавства, семіотики та студій історичної пам'яті дозволив сформулювати низку концептуальних підсумків, що розкривають механізми використання образу минулого для конструювання ідентичностей у Східній Європі епохи модерну.

Перш за все, дослідження підтвердило гіпотезу про те, що візуальний канон князя Володимира у зазначений період не був статичним відображенням літописних реалій, а функціонував як надзвичайно пластичний ідеологічний конструкт. Застосування методології соціальної історії мистецтва та концепцій «культурної пам'яті» дозволило довести, що зміна іконографічних парадигм відбувалася в суворій відповідності до трансформації політичних та соціокультурних запитів суспільства. Мистецтво виступало не пасивним ілюстратором історії, а активним деміургом колективної свідомості, де образ Хрестителя Русі слугував універсальним інструментом легітимації влади або обґрунтування національного суверенітету.

По-друге, простежено початковий етап деконструкції середньовічного агіографічного канону, який припав на добу Просвітництва та раннього академічного класицизму на кінець XVIII – початок XIX ст.. З'ясовано, що зусиллями офіційної Академії мистецтв постать князя була радикально секуляризована. Перетворення Володимира на світського «історичного героя» та «чутливого монарха» супроводжувалося свідомою відмовою від історичної чи етнографічної достовірності на користь театралізованої універсальності. Цей етап заклав підґрунтя для використання історичного живопису як засобу виховання громадянських чеснот та апології освіченого абсолютизму, де

релігійний аспект відступав на другий план перед ідеями державної користі та цивілізаційного поступу.

По-третє, доведено, що починаючи з другої третини XIX століття, у відповідь на виклики модернізації та національних рухів, Російська імперія здійснила масштабну інституційну кампанію з тотальної ре-сакралізації образу. На основі доктрини «офіційної народності» та актуалізованої концепції «Третього Риму» був викуваний монолітний імперсько-синодальний канон «Первохрестителя» та «Нового Костянтина». Через масштабні проєкти монументалізації як пам'ятники у Києві та Новгороді та сакральної архітектури влада маркувала публічний і символічний простір. Цей офіційний код, позбавлений будь-яких психологічних чи локальних рис, був покликаний візуалізувати метафізичну єдність Церкви та Самодержавства, а також цементувати ідеологему про «триєдину російську націю», безапеляційно легітимізуючи право династії Романових на києво-руську спадщину.

По-четверте, вагомим науковим здобутком роботи є розробка оригінальної типології художніх репрезентацій на основі кількісного (статистичного) та іконологічного аналізу вибірки з 50 ключових пам'яток. Виокремлення семи базових типів: «Історичний герой», «Монарх-правитель», «Сакральний покровитель», «Новий Костянтин», «Святий-хреститель», «Епічний герой», «Національний символ» математично верифікувало динаміку політики пам'яті. Статистика переконливо засвідчила, що монополія державного неовізантійського канону, досягнувши свого апогею наприкінці XIX століття, на початку XX століття зазнала стрімкого колапсу, розпавшись під тиском естетики модерну, національного романтизму та децентралізації культурного життя.

По-п'яте, центральним і найбільш новаторським висновком дослідження є розкриття механізмів «символічного перехоплення» та націоналізації образу князя Володимира в українському мистецтві на межі століть. З'ясовано, що в

умовах жорстких цензурних обмежень на друковане слово, саме візуальне мистецтво стало головним простором опору імперському наративу. Діячі українського відродження у Галичині та Наддніпрянщині здійснили радикальну семіотичну субверсію офіційного міфу. Вписуючи постать Володимира в упізнаваний топографічний ландшафт, використовуючи українські антропологічні типи та народну орнаментику, митці трансформували його з візантійського деспота на автохтонного вождя-просвітителя України-Русі. Цей процес створив потужний візуальний еквівалент до історичної схеми М. Грушевського, закріпивши за українським народом суверенне право на власну історичну тяглість.

По-шосте, встановлено визначальний вплив технологічного прогресу – розгортання масового тиражування та «друкованого капіталізму» – на демократизацію історичної пам'яті. Перенесення монументальних фресок та елітарних скульптур на багатотисячні тиражі хромолітографій, поштових листівок і народних лубків призвело до безпрецедентної медіатизації образу. Це остаточно закріпило розкол у масовій свідомості Східної Європи: той самий візуальний знак функціонував для імперського центру як підтвердження непорушності єдиної держави, а для українського суспільства – як маніфест власної національної окремішності та історичної гідності.

Загальний підсумок дослідження полягає у тому, що еволюція образів князя Володимира Великого в мистецтві кінця XVIII – початку XX століття є класичним прикладом реалізації політики пам'яті. Боротьба за іконографію, атрибутику та просторове розміщення лику Хрестителя була не просто мистецтвознавчим процесом чи зміною художніх стилів. Це була масштабна, багаторівнева ідеологічна битва за право контролювати минуле, що в епоху формування модерних націй означало право конструювати геополітичне та культурне майбутнє регіону. Деконструкція цього візуального палімпсеста доводить, що культурна спадщина Київської Русі виявилася занадто

масштабною, щоб залишатися в межах однієї імперської доктрини, ставши потужним каталізатором українського національного самоусвідомлення.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров И. Описание Киевского Владимирского собора. Київ : Тип. С. В. Кульженко, 1898. 144 с.
2. Білібін І. Я. Бенкет у князя Володимира. 1901 р. Малюнок. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.wikiart.org/uk/ivan-bilibin/feast-of-prince-vladimir-1902 (дата звернення 07.09.2025).
3. Бондаровський М. Н. Святий рівноапостольний Володимир. 1895-1907 рр. Мозаїка. Петербург, Храм Воскресіння Христового (Спас на Крові). URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 07.09.2025).
4. Бохенська Є. Спогади про Корнила Устияновича // Твори. Львів : Каменяр, 2002. С. 80-89.
5. Бронніков Ф. А. Хрещення князя Володимира. 1883 р. Картина. Шадрінськ, Краєзнавчий музей імені В. П. Бірюкова. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026).
6. Бруні Ф. А. Хрещення князя Володимира. 1839 р. Гравюра. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026).
7. Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост. Н. А. Ярославцева. Москва : Искусство, 1987. 496 с.
8. Васнєцов В. М. Святий князь Володимир. 1885–1896 рр. Ескіз. Москва, Державна Третьяковська галерея. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026).
9. Васнєцов В. М. Хрещення Русі. 1895-1896 рр. Фреска. Київ, Володимирський собор. URL: https://surl.li/immvrj (дата звернення 07.09.2025).
10. Васнєцов В. М. Хрещення святого князя Володимира. 1895-1896 рр. Фреска. Київ, Володимирський собор. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Vasnetsov_Bapt_Vladimir_fresco_in_Kiev.jpg (дата звернення 07.09.2025).

11. Васютинський А. Настільна пам'ятна медаль «На згадку про 900-річчя хрещення Русі». 1888 р. Бронза/срібло. Санкт-Петербурзький монетний двір. URL: https://uamoderna.com/md/coleman-christianization-of-rus/ (дата звернення 07.09.2025).
12. Дедлов В. Л. (Кигн В. Н.). Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва : Тип. А. И. Мамонтова, 1901. 142 с.
13. Демут-Малиновський В. І. Хрещення киян. 1853 р. Чавунний барельєф. Київ, постамент пам'ятника князю Володимиру. URL: https://vseosvita.ua/blogs/pamiatnyk-volodymyru-velykomu-istoriia-ta-lehendy-45757.html (дата звернення 07.09.2025).
14. Демут-Малиновський В. І. Хрещення князя Володимира. 1853 р. Чавунний барельєф. Київ, постамент пам'ятника князю Володимиру. URL: https://vseosvita.ua/blogs/pamiatnyk-volodymyru-velykomu-istoriia-ta-lehendy-45757.html (дата звернення 07.09.2025).
15. Еггінк І. Є. Князь Володимир вибирає релігію. 1822 р. Картина. Петербург, Державний музей історії релігії. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/volodimir-mizh-khristiianstvom-ta-islamom/ (дата звернення 07.09.2026).
16. Їжакевич І. С. Розписи з ликами святих князів. 1900-ті рр. Фреска. Київ, Трапезна церква Києво-Печерської лаври. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 07.09.2025).
17. Ківшенко О. Д. Хрещення киян. 1880 р. Картина. Москва, Державна Третьяковська галерея. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 29.03.2026).
18. Клодт П. К., Демут-Малиновський В. І., Тон К. А. Пам'ятник князю Володимиру Великому. 1853 р. Скульптура (бронза, чавун, цегла). Київ. URL: https://vseosvita.ua/blogs/pamiatnyk-volodymyru-velykomu-istoriia-ta-lehendy-45757.html (дата звернення 07.09.2025).

19. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Ч. 2 : Список русских художников. Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.
20. Корзухін О. І. Хрещення князя Володимира. 1890-ті рр. Ескізи та фрески. Севастополь, Володимирський собор (Херсонес Таврійський).
21. Лосенко А. А. Володимир і Рогніда. 1770 р. Картина. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Anton_Losenko._Vladimir_and_Rogneda.jpg (дата звернення 07.09.2025).
22. Лохвицкий А. О памятнике святому равноапостольному князю Владимиру в Киеве. Київ : Тип. университета св. Владимира, 1853. 24 с.
23. Мікешин М. Й., Шредер І. М. Пам'ятник «Тисячоліття Росії» (монументальна група «Хрещення Русі»). 1862 р. Бронза. Великий Новгород. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Millennium_of_Russia (дата звернення 07.09.2025).
24. Невідомий автор. Плакат-лубок «Родовідне древо государів Російських» («Древо дому Романових»). 1913 р. Кольорова літографія. Москва, Видавництво І. Ситіна. URL: https://picryl.com/media/romanov-tree-inikitin-3370fb (дата звернення 06.10.2025).
25. Невідомий іконописець. Святий Володимир та Свята Ольга. Кінець XIX ст. Ікона (дерево, левкас). Київ, Національний музей народної архітектури та побуту України.
26. Невідомий іконописець. Святий Рівноапостольний князь Володимир. Кінець XIX – початок XX ст. Ікона. Ужгород, Закарпатський краєзнавчий музей імені Т. Легоцького. URL: https://www.zkmuseum.com/2023/07/ (дата звернення 02.09.2025).
27. Невідомий художник. Хрещення руського народу. 1850–1860-ті рр. Гравюра. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).

28. Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. Москва : Искусство, 1959. 399 с.
29. Нестеров М. В. Рівноапостольний князь Володимир. 1899-1900 рр. Ескіз. Абастумані. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).
30. Нефф Т. А. Святий рівноапостольний князь Володимир. 1840-ві рр. Мозаїка/ікона. Петербург, Ісаакіївський собор.
31. Нотбек А. В. Святі Володимир та Ольга. 1833 р. Малюнок. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).
32. Перов В. Г. Хрещення Русі. Кінець 1870-х - початок 1880-х рр. Ескіз. Москва, Державна Третьяковська галерея. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).
33. Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Т. 28 (1853). Отделение 1. Санкт-Петербург : Тип. II Отделения Собственной Е.И.В. Канцелярии, 1854. 962 с.
34. Прахов А. В. Киевский Владимирский собор // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1-2. С. 3-20.
35. Реріх М. К. Червоні вітрила. Похід Володимира на Корсунь. 1899–1900 рр. Картина. Москва, Державна Третьяковська галерея. URL: https://www.wikiart.org/en/nicholas-roerich/vladimir-campaign-to-korsun-red-sails-1900 (дата звернення 07.09.2025).
36. Рябушкін А. П. Бенкет богатирів у князя Володимира. 1888 р. Картина. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.wikiart.org/uk/andriy-ryabushkin (дата звернення 09.09.2025).
37. Рябушкін А. П. Володимир Красне сонечко та його дружина Апраксія Королевична. 1895 р. Ілюстрація. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BD

%D1%8B%D1%88%D0%BA%D0%BE_%D0%B8_%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%90%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0.jpg (дата звернення 09.09.2025).

38. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П. Н. Петрова. Ч. 1 (1758-1811). Санкт-Петербург : Тип. Гогенфельдена и Ко, 1864. 304 с.
39. Солнцев Ф. Г. Великий князь Володимир Святославич. Кінець XIX ст. Гравюра. Москва, Державний історичний музей. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vladimir_Svyatoslavovich.jpg (дата звернення 07.09.2025).
40. Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 2. 774 с.
41. Тончі С. Хрещення володимирців за князя Володимира. Початок XIX ст. Картина. Володимирська єпархія. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism_of_Vladimir_by_S.Tonci_(1813).jpg (дата звернення 09.09.2025).
42. Угрюмов Г. І. Випробування сили Яна Усмаря в присутності князя Володимира. 1797-1799 рр. Картина. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Test_force_of_Jan_Usmar_(Grigoriy_Ugryumov).jpg (дата звернення 07.09.2025).
43. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. Санкт-Петербург, 1836. 32 с.
44. Устиянович К. М. Князь Володимир. 1866-1868 рр. Фреска. Івано-Франківська обл., с. Микуличин, церква Пресвятої Трійці. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).

45. Устиянович К. М. Князь Володимир. 1880 р. Фреска. Львівська обл., с. Бутини. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).
46. Устиянович К. М. Князь Володимир. 1895 р. Іконостас. Івано-Франківська обл., с. Вістова. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).
47. Устиянович К. М. Князь Володимир. 1895 р. Фреска. Львівська обл., с. Мацошин. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).
48. Устиянович К. М. Князь Володимир та княгиня Ольга. 1890 р. Іконостас. Івано-Франківська обл., с. Підмихайля. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).
49. Устиянович К. М. Рівноапостольні святі Володимир і Ольга. 1895 р. Ікона. Івано-Франківська обл., с. Вістова. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).
50. Чоріков Б. А. Напад Рогніди на Володимира. 1836 р. Гравюра. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://archive.org/details/1-.-1836/page/n23/mode/2up (дата звернення 07.09.2025).
51. Чоріков Б. А. Прийняття Володимиром Віри християнської. 1836 р. Гравюра. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://archive.org/details/1-.-1836/page/n23/mode/2up (дата звернення 07.09.2025).
52. Шебуєв В. К. Хрещення руського народу при великому князі Володимирі. 1804 р. Малюнок. Петербург, Державний Російський музей. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).
53. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / редкол.: М. Г. Жулинський та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. 512 с.

54. Василенко-Полонська Н. Теорія III Риму в Росії протягом XVIII та XIX сторіч. Мюнхен : Церковно-археографічна комісія, 1952. 40 с.
55. Войтович Л. Княжа доба: портрети еліти. Біла Церква : Видавець Олександр Пшонківський, 2006. 342 с.
56. Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской Церкви. Москва : Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1903. 600 с.
57. Грушевський М. С. Вибрані праці / упоряд. В. Ф. Верстюк. Київ : Либідь, 2004. 254 с.
58. Завитневич В. З. Святой Владимир как политический деятель. Киев : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1888. 38 с.
59. Затилюк Я. Пам'ять про Володимира Святого та хрещення Русі в ранньомодерній українській культурі // Український історичний журнал. 2015. № 4. С. 61-78.
60. И по плодам узнается древо: русская иконопись XV–XX вв. из собрания В. Бондаренко. Москва, 2003. 636 с.
61. Іщенко Є. О. Концепція «місць пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять // Питання культурології. 2020. Вип. 36. С. 49–59.
62. Кальник О. М. Князь Володимир Великий в образотворчому мистецтві (кінець XVIII – початок XX ст.) // Каразінські читання (історичні науки) : Тези доповідей 79-ї Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2026. С. 99-100
63. Каппелер А. Росія як полінаціональна імперія: Виникнення, історія, розпад / пер. з нім. Х. Назаркевич. Львів : Видавництво УКУ, 2022. 460 с.
64. Коваль А. Святість і велич у кольорі: князь Володимир та княгиня Ольга у творчості Корнила Устияновича // Народознавчі зошити. 2024. № 4. С. 926-937.
65. Макарий (Булгаков), митрополит. История Русской Церкви : в 9 кн. Москва : Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. Кн. 1. 400 с.

66. Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 260 с.
67. Назарко І. Святий Володимир Великий, Володар і Хреститель Руси-України (960–1015). Рим : Вид-во ОО. Василіян, 1954. 228 с.
68. Образи митрополита Андрея Шептицького в публіцистиці й історіографії української діаспори, 1944-1989 рр. / за ред. В. Ададурова. Львів : Видавництво УКУ, 2023. 344 с.
69. Окунева И. Н. Изображения святого Владимира // Владимирский сборник. В память 950-летия крещения Руси. 988–1938. Белград, 1938. С. 165-171.
70. Освійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону / наук. ред. С. Павлюк. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. 396 с.
71. Рачков Є. С. Візуальні образи міст Східної України наприкінці XVIII – на початку XXI ст. // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. 2018. Вип. 23. С. 115-130.
72. Рачков Є. С. Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Історія. 2014. № 1138. С. 27-41.
73. Ричка В. М. Володимир Святий в історичній пам’яті. Київ : Скіф, 2012. 208 с.
74. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1994. 224 с.
75. Соловьёв С. М. История России с древнейших времён. Москва, 1851. Т. 4.
76. Соловьёв С. М. История России с древнейших времён : в 29 т. Москва : Изд-во социально-экономической литературы, 1959. Т. 1. 812 с.
77. Толочко А. П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Київ : Laurus, 2012. 256 с.
78. Толочко П. П. Святий Володимир; Ярослав Мудрий. Київ : Артек, 1996. 216 с.
79. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва : Языки русской культуры, 1995. 360 с.

80. Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London : Verso, 1983. 160 p.
81. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 S.
82. Eco U. La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica. Milano : Bompiani, 1968. 431 p.
83. Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925. 404 p.
84. Korpela J. Prince, Saint and Apostle: Prince Vladimir Svjatoslavič of Kiev, his Posthumous Life, and the Religious Legitimization of the Russian Great Power. Wiesbaden : Harrassowitz, 2001. 268 p.
85. Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1955. 362 p.
86. Poppe A. The Political Background to the Baptism of Rus: Byzantine-Russian Relations between 986 and 989 // Dumbarton Oaks Papers. 1976. No. 30. P. 195–244.
87. The most common iconographic plots of V.M. Vasnetsov in the programs of painting Orthodox churches in the East of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century // European Socio-Legal and Humanitarian Studies. 2022. № 2. P. 105–115.
88. Volkoff V. Vladimir the Russian Viking. London : Overlook Books, 1984. 400 p.
89. Wortman R. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 1995

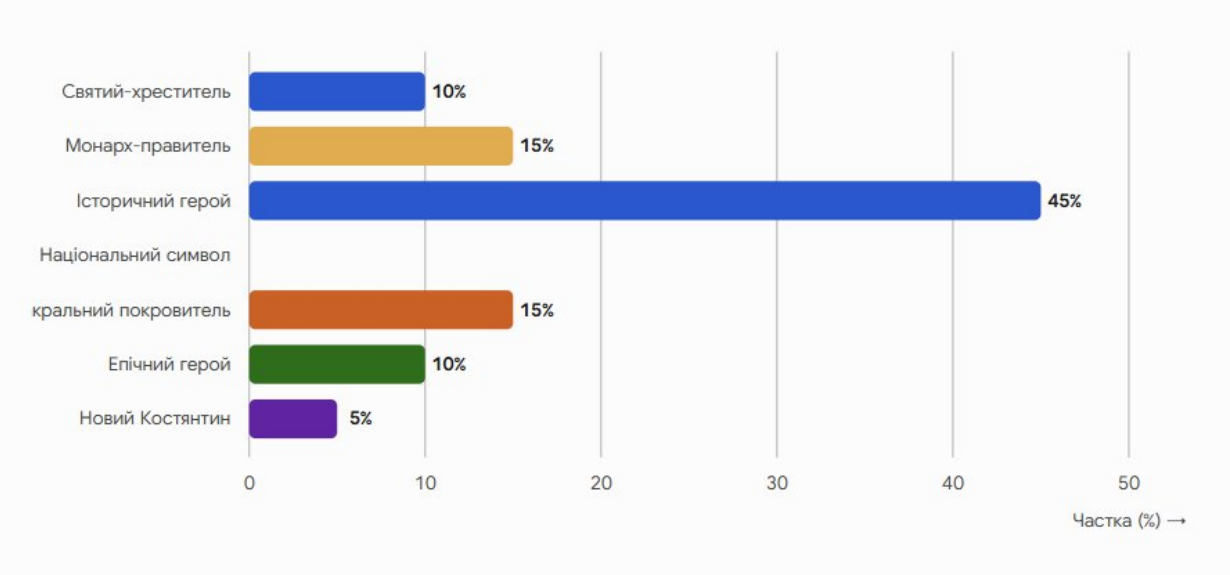
Додаток 1

Автор та назва твору	Рік створення	Хронологічний період	Іконографічний тип
Лосенко А. А. «Володимир і Рогніда»	1770	I (1770–1830)	Історичний герой
Угрюмов Г. І. «Випробування сили Яна Усмаря…»	1797–1799	I (1770–1830)	Історичний герой
Шебуєв В. К. «Хрещення руського народу…»	1804	I (1770–1830)	Історичний герой
Еггінк І. Є. «Князь Володимир вибирає релігію»	1822	I (1770–1830)	Історичний герой
Тончі С. «Хрещення володимирців…»	Поч. XIX ст.	I (1770–1830)	Сакральний покровитель
Нотбек А. В. «Святі Володимир та Ольга»	1833	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Чоріков Б. А. «Володимир прощає Рогніду»	1836	II (1831–1880)	Історичний герой
Чоріков Б. А. «Напад Рогніди на Володимира»	1836	II (1831–1880)	Історичний герой
Чоріков Б. А. «Прийняття Володимиром Віри…»	1836	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Бруні Ф. А. «Хрещення князя Володимира»	1839	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Нефф Т. А. «Святий рівноапостольний князь Володимир»	1840-ві	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Марков О. Т. «Хрещення киян»	1840–1850-ті	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Клодт П. К., Тон К. А. Пам'ятник князю Володимиру Великому	1853	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Демут-Малиновський В. І. «Хрещення киян»	1853	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Демут-Малиновський В. І. «Хрещення князя Володимир	1853	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Шевченко Т. Г. «Пам'ятник Володимиру Великому в Києві»	1853	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Невідомий художник. «Хрещення руського народу»	1850–1860-ті	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Мікешин М. Й. Пам'ятник «Тисячоліття Росії»	1862	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Устиянович К. М. «Князь Володимир»	1866–1868	II (1831–1880)	Національний символ
Перов В. Г. «Хрещення Русі»	кін. 1870-х	II (1831–1880)	Святий-хреститель

Автор та назва твору	Рік створення	Хронологічний період	Іконографічний тип
Лосенко А. А. «Володимир і Рогніда»	1770	I (1770–1830)	Історичний герой
Угрюмов Г. І. «Випробування сили Яна Усмаря…»	1797–1799	I (1770–1830)	Історичний герой
Шебуєв В. К. «Хрещення руського народу…»	1804	I (1770–1830)	Історичний герой
Еггінк І. Є. «Князь Володимир вибирає релігію»	1822	I (1770–1830)	Історичний герой
Тончі С. «Хрещення володимирців…»	Поч. XIX ст.	I (1770–1830)	Сакральний покровитель
Нотбек А. В. «Святі Володимир та Ольга»	1833	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Чоріков Б. А. «Володимир прощає Рогніду»	1836	II (1831–1880)	Історичний герой
Чоріков Б. А. «Напад Рогніди на Володимира»	1836	II (1831–1880)	Історичний герой
Чоріков Б. А. «Прийняття Володимиром Віри…»	1836	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Бруні Ф. А. «Хрещення князя Володимира»	1839	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Нефф Т. А. «Святий рівноапостольний князь Володимир»	1840-ві	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Марков О. Т. «Хрещення киян»	1840–1850-ті	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Клодт П. К., Тон К. А. Пам'ятник князю Володимиру Великому	1853	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Демут-Малиновський В. І. «Хрещення киян»	1853	II (1831–1880)	Сакральний покровитель
Демут-Малиновський В. І. «Хрещення князя Володимир	1853	II (1831–1880)	Святий-хреститель
Шевченко Т. Г. «Пам'ятник Володимиру Великому в Києві»	1853	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Невідомий художник. «Хрещення руського народу»	1850–1860-ті	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Мікешин М. Й. Пам'ятник «Тисячоліття Росії»	1862	II (1831–1880)	Монарх-правитель
Устиянович К. М. «Князь Володимир»	1866–1868	II (1831–1880)	Національний символ
Перов В. Г. «Хрещення Русі»	кін. 1870-х	II (1831–1880)	Святий-хреститель

Нестеров М. В. «Рівноапостольний князь Володимир»	1899–1900	III (1881–1900)	Новий Костянтин
Реріх М. К. «Червоні вітрила. Похід Володимира...»	1899–1900	III (1881–1900)	Епічний герой
Невідомий автор. «Володимир Святославич»	XIX ст.	III (1881–1900)	Історичний герой
Їжакевич І. С. Розписи з ликами святих князів	1900-ті	IV (1901–1913)	Національний символ
Білібін І. Я. «Пір у князя Володимира»	1901	IV (1901–1913)	Епічний герой
Невідомий іконописець. Ікона	Поч. XX ст.	IV (1901–1913)	Національний символ
Невідомий автор. Листівка «Фреска Васнєцова: Хрещення Русі»	Поч. XX ст.	IV (1901–1913)	Новий Костянтин
Невідомий автор. Плакат-лубок «Родовідне древо...»	1913	IV (1901–1913)	Сакральний покровитель

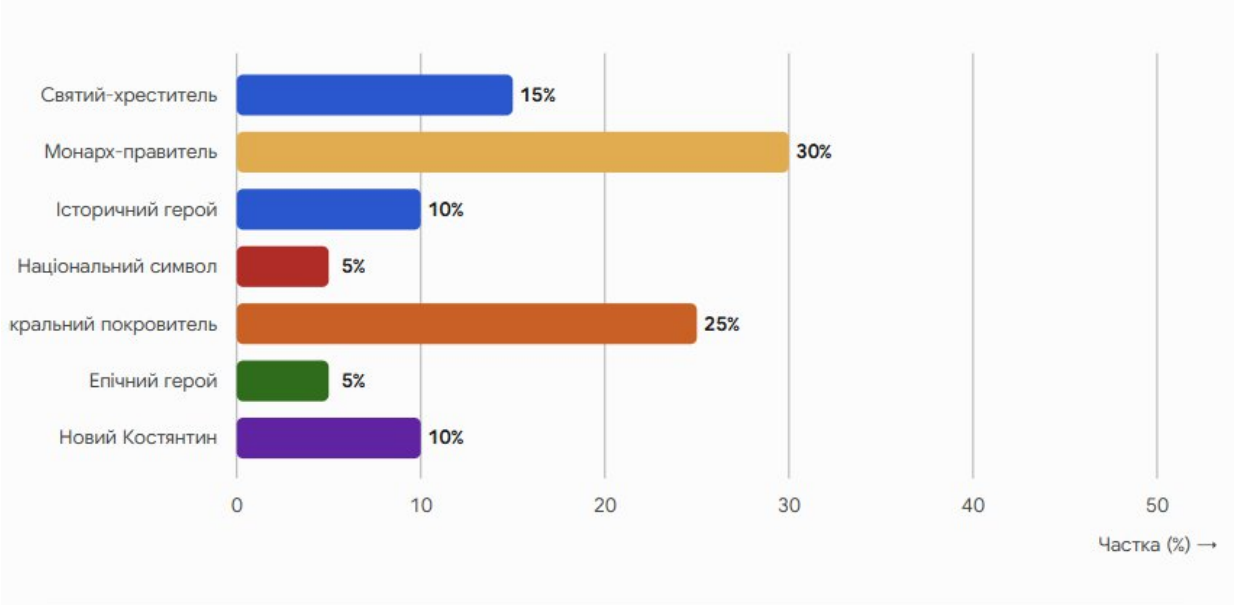
Додаток 2



Візуалізація образу князя Володимира. Часовий період: 1770-1830 рр.

(Побудовано авторкою на основі матеріалів в додатку 1)

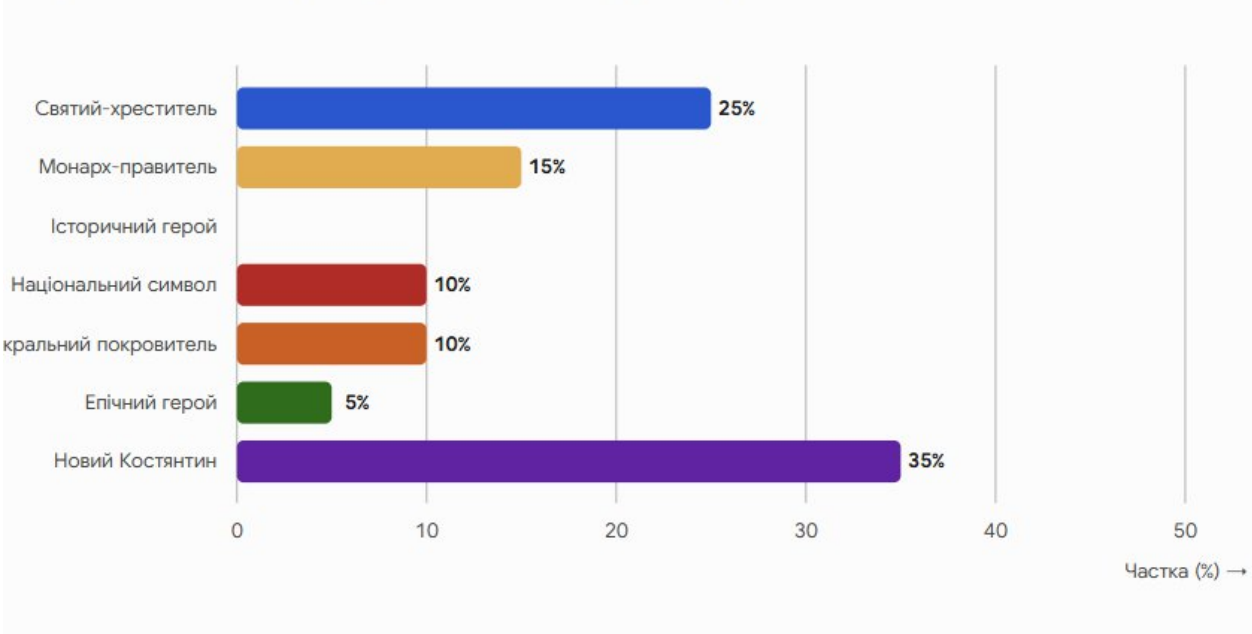
Додаток 3



Візуалізація образу князя Володимира. Часовий період: 1831-1880 рр.

(Побудовано авторкою на основі матеріалів в додатку 1)

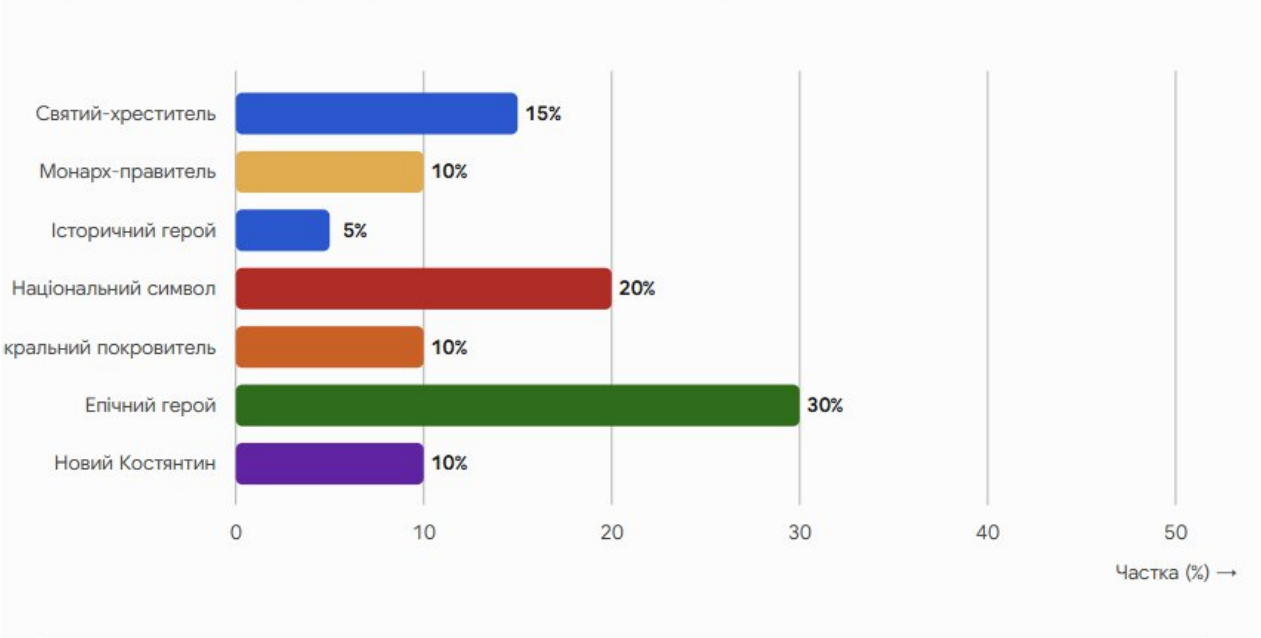
Додаток 4



Візуалізація образу князя Володимира. Часовий період: 1881-1900 рр.

(Побудовано авторкою на основі матеріалів в додатку 1)

Додаток 5



Візуалізація образу князя Володимира. Часовий період: 1901-1913 рр.

(Побудовано авторкою на основі матеріалів в додатку 1)

Додаток 6



Білібін І. Я. Бенкет у князя Володимира. 1901 р. Малюнок.

URL: https://www.wikiart.org/uk/ivan-bilibin/feast-of-prince-vladimir-1902 (дата звернення 07.09.2025).



Бондаровський М. Н. Святий рівноапостольний Володимир. 1895-1907 рр. Мозаїка. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 07.09.2025).



Бронніков Ф. А. Хрещення князя Володимира. 1883 р. Картина. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026).



Бруні Ф. А. Хрещення князя Володимира. 1839 р. Гравюра. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026).



Васнєцов В. М. Святий князь Володимир. 1885-1896 рр. Ескіз. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 23.04.2026)



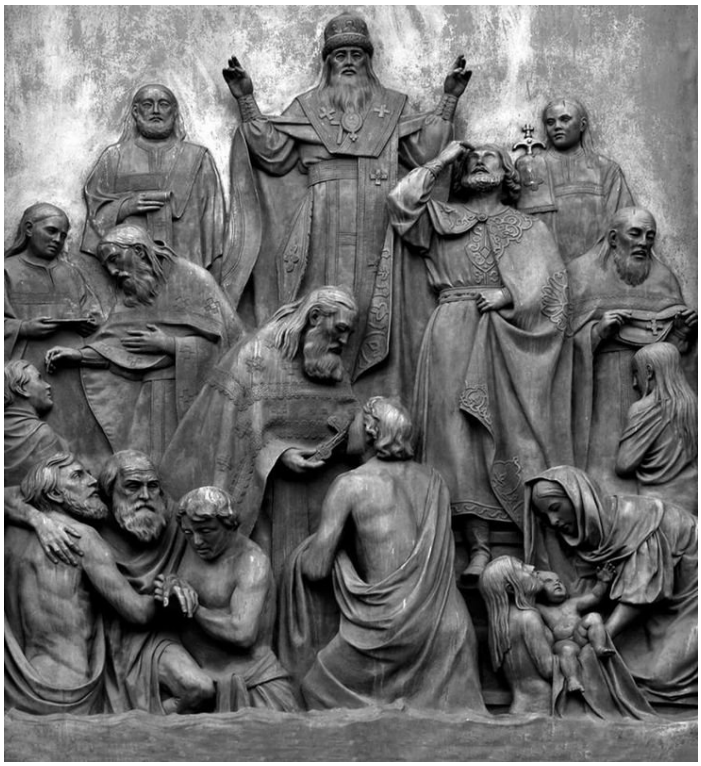
Васнєцов В. М. Хрещення Русі. 1895-1896 рр. Фреска. URL: https://surl.li/immvrj (дата звернення 07.09.2025).



Васнєцов В. М. Хрещення святого князя Володимира. 1895–1896 рр. Фреска. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Vasnetsov_Bapt_Vladimir_fresco_in_Kiev.jpg (дата звернення 07.09.2025).



Васютинський А. Настільна пам'ятна медаль «На згадку про 900-річчя хрещення Русі». 1888 р. URL: https://uamoderna.com/md/coleman-christianization-of-rus/ (дата звернення 07.09.2025).



Демут-Малиновський В. І. Хрещення киян. 1853 р. Чавунний барельєф. Київ, постамент пам'ятника князю Володимиру. URL: https://vseosvita.ua/blogs/pamiatnyk-volodymyru-velykomu-istoriia-ta-lehendy-45757.html (дата звернення 07.09.2025).



Еггінк І. Є. Князь Володимир вибирає релігію. 1822 р. Картина.

URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/volodimir-mizh-khristiianstvom-ta-islamom/ (дата звернення 07.09.2026).



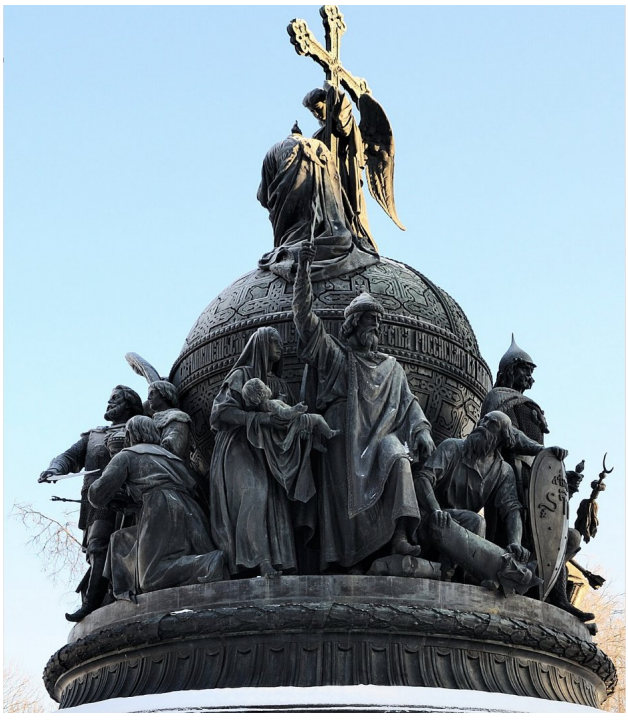
Ківшенко О. Д. Хрещення киян. 1880 р. Картина. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 29.03.2026).



Клодт П. К., Демут-Малиновський В. І., Тон К. А. Пам'ятник князю Володимиру Великому. 1853 р. Скульптура. URL: https://vseosvita.ua/blogs/pamiatnyk-volodymyru-velykomu-istoriia-ta-lehendy-45757.html (дата звернення 07.09.2025).



Лосенко А. А. Володимир і Рогніда. 1770 р. Картина. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Anton_Losenko._Vladimir_and_Rogneda.jpg (дата звернення 07.09.2025).



Мікешин М. Й., Шредер І. М. Пам'ятник «Тисячоліття Росії» (монументальна група «Хрещення Русі»). 1862 р. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Millennium_of_Russia (дата звернення 07.09.2025).



Солнцев Ф. Г. Великий князь Володимир Святославич. Кінець XIX ст. Гравюра. Москва, Державний історичний музей. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vladimir_Svyatoslavovich.jpg (дата звернення 07.09.2025).



Невідомий автор. Плакат-лубок «Родовідне древо государів Російських». 1913 р. Кольорова літографія. Москва, Видавництво І. Ситіна. URL: https://picryl.com/media/romanov-tree-inikitin-3370fb (дата звернення 06.10.2025)



Невідомий іконописець. Святий Рівноапостольний князь Володимир. Кінець XIX - початок XX ст. Ікона. URL: https://www.zkmuseum.com/2023/07/ (дата звернення 02.09.2025).



Невідомий художник. Хрещення руського народу. 1850-1860-ті рр. Гравюра URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).



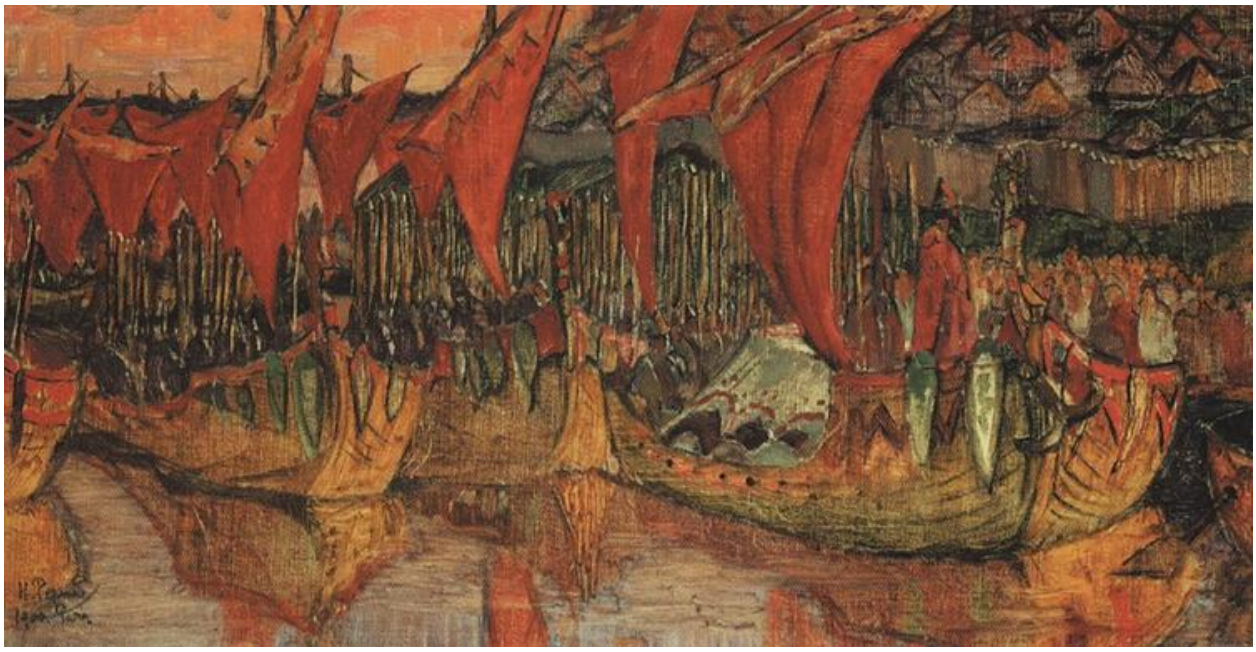
Нестеров М. В. Рівноапостольний князь Володимир. 1899-1900 рр. Ескіз. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).



Нотбек А. В. Святі Володимир та Ольга. 1833 р. Малюнок. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).



Перов В. Г. Хрещення Русі. Кінець 1870-х - початок 1880-х рр. Ескіз. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).



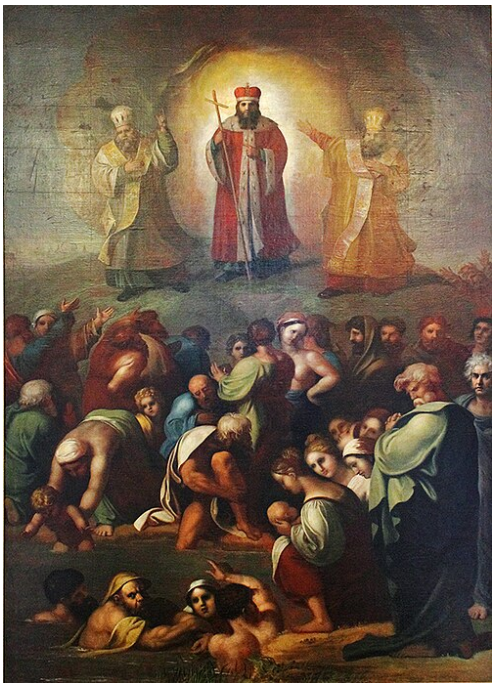
Реріх М. К. Червоні вітрила. Похід Володимира на Корсунь. 1899-1900 рр. Картина. URL: https://www.wikiart.org/en/nicholas-roerich/vladimir-campaign-to-korsun-red-sails-1900 (дата звернення 07.09.2025).



Рябушкін А. П. Бенкет богатирів у князя Володимира. 1888 р. Картина. URL: https://www.wikiart.org/uk/andriy-ryabushkin (дата звернення 09.09.2025).



Рябушкін А. П. Володимир Красне сонечко та його дружина Апраксія Королевична. 1895 р. Ілюстрація. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B%D1%88%D0%BA%D0%BE_%D0%B8_%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%90%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0.jpg (дата звернення 09.09.2025).



Тончі С. Хрещення володимирців за князя Володимира. Початок XIX ст. Картина. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism_of_Vladimir_by_S.Tonci_(1813).jpg (дата звернення 09.09.2025).



Угрюмов Г. І. Випробування сили Яна Усмаря в присутності князя Володимира. 1797–1799 рр. Картина. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Test_force_of_Jan_Usmar_(Grigoriy_Ugryumov).jpg (дата звернення 07.09.2025).



Князь Володимир, с. Микуличин, Надвірнянський р-н, Івано-Франківська обл. Церква Пресвятої Трійці. Світлина А. Коваля

Рівноапостольні святі Володимир і Ольга, с. Вістова, Калуський р-н, Івано-Франківська обл. Світлина А. Коваля

Князь Володимир і княгиня Ольга, с. Саджава, І городчанський р-н., Івано-Франківська обл.

Устиянович К. М. Князь Володимир. Фрески. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2024-4/22.pdf (дата звернення 23.04.2026).



Чоріков Б. А. Напад Рогніди на Володимира. 1836 р. Гравюра. URL: https://archive.org/details/1-.-1836/page/n23/mode/2up (дата звернення 07.09.2025).



Чоріков Б. А. Прийняття Володимиром Віри християнської. 1836 р. Гравюра. URL: https://archive.org/details/1-.-1836/page/n23/mode/2up (дата звернення 07.09.2025).



Шебуєв В. К. Хрещення руського народу при великому князі Володимирі. 1804 р. Малюнок. URL: https://www.pinterest.com (дата звернення 22.03.2026).