

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Пам'яті українського мистецтвознавця
Павла Жолтовського,
20-річчю Музею волинської ікони
присвячується

ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

ВИПУСК 20

Матеріали XX міжнародної наукової конференції
м. Луцьк,
27-28 серпня 2013 року

ВОЛИНСЬКЕ
СТАРОВИННОСТЕ

Луцьк — 2013

УДК 7.04(477.82): 246.5
ББК 85.143 (4 УКР-4 ВОЛ)+86.3
В-67

Науковий збірник містить матеріали, приуроченої до 20-річчя Музею волинської ікони, XX міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 27–28 серпня 2013 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині.

Видання розраховане на вчених, мистецтвознавців, музейних працівників, реставраторів, усіх, хто цікавиться мистецькою культурою України.

Редакційна група: *Анатолій Силюк*
 Євгенія Ковальчук
 Тетяна Єлісєєва
 Микола Мігас

Відповідальний за випуск: *Анатолій Силюк*
Технічний редактор: *Вікторія Сікачова*

Науковий збірник видано в рамках Регіональної програми розвитку культури, мистецтва і туризму у Волинській області на 2011–2015 роки.

*Матеріали надруковані згідно з оригіналами авторських текстів.
У разі передруку посилання на науковий збірник обов'язкове.*

ISBN 978-966-278021-5

© Волинський краєзнавчий музей, 2013
Музей волинської ікони, 2013
© Автори статей, 2013

ЗМІСТ

Тетяна ЄЛІСЕЄВА, м. Луцьк Музей волинської ікони. До 20-річчя діяльності	6
Євгенія КОВАЛЬЧУК, м. Луцьк Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї	9
Лариса ОБУХОВИЧ, м. Луцьк З досвіду роботи художника-реставратора Волинського краєзнавчого музею (30 років від започаткування реставраційної справи у ВКМ)	30
РОЗДІЛ І. ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ	
Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ, м. Львів Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття	36
Василь ПУЦКО, м. Калуга, Росія Волинський іконопис як історико-культурне явище	51
Ірина ШУЛЬЦ, м. Київ До питання надходження пам'яток з Холмського церковно-археологічного музею до зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	55
Вадим АРТЮХ, м. Львів Предмети культового призначення з Волині у фондів збірках Львівського музею історії релігії. (До 40-річчя утворення музею і першої музейної експедиції на Волинь)	63
Олеся ГОЩУК, м. Острог Ікони волинської школи іконопису з фонду Музею історії Острозької академії: характерні риси іконографії та концептуальні особливості виконання	68
Олег БОЛЮК, м. Львів Мистецтвознавча експедиція 2012 року на територію Західної Волині: анотації про окремі твори церковного мистецтва Горохівського району	72
Людмила КАРПЮК, м. Луцьк Живопис західноєвропейської традиції XVIII–XIX століть	78
Маргарита ТИХОНОВА, м. Дніпропетровськ Католицька матриця з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького: до питання атрибуції	87
Любов БУРКОВСЬКА, м. Київ Волинська ікона “Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає сатану” середини XVIII ст.: особливості іконографії сюжету	94
Андрій КЛИМЧУК, м. Рівне Ікона «Ісус Христос Боремельський»	99
Елеонора КОВАЛЬ, Тетяна МИТКІВСЬКА, м. Київ Оцінювання ушкодженості мікроміцетами ікон зі збірки Музею волинської ікони	102
Олександр БУЛИГА, м. Рівне Ікона Почаївської Божої матері – визначна святиня Волині: сторінки історії, осягнення величі та значення	107
Олена СЕМЕНОВИЧ, м. Рівне Іконописні традиції Волині в творчості Олександра Лаворика	113
Наталя БЕНДЮК, м. Острог Відродження традицій Острозької іконописної майстерні у творчості Юрія Нікітіна ..	120
РОЗДІЛ ІІ. ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ	
Володимир САВИЦЬКИЙ, м. Луцьк, Олександр ОСТАПЮК, м. Любомль Натільні хрести та підвіски із зображенням хреста VI – XIII ст. у збірці Любомльського краєзнавчого музею	124

Світлана ЗІНЧЕНКО, м. Львів Ікона Воздвиження Чесного Хреста останньої третини XV ст. з села Здвижень зі збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького	134
Лариса КУРУЩАК, м. Чернівці Давньоруські ікони з каменю, кераміки та металу в збірці Чернівецького художнього музею	140
Марія ГЕЛИТОВИЧ, Лідія СОЙКА, м. Львів Ікона «Богородиця Одигітрія» XVI століття. Уточнення атрибуції та реставрація пам'ятки	144
Piotr KONDRACIUK, m. Zamość, Polska Ikona Matki Bożej Częstochowskiej „Zmiękczenie złych serc”	148
Уладзімір КАРЭЛІН, Мікалай МЕЛЬНІКАЎ, г. Мінск, Республіка Беларусь Арханёл Міхал у ікананісцы Беларусі	154
Наталія ГАНУСЕВИЧ, м. Збараж Збаразька Чудотворна ікона Божої Матері	158
Олександр ФЕДЧУК, м. Луцьк Турковицька ікона Божої Матері: український слід великої святині Холмщини	164
Марта ФЕДАК, м. Львів Ікона «Покров Богородиці», XVII ст. із приватної колекції. Уточнення атрибуції	167
Ольга Баженова, г. Минск, Республика Беларусь Деревянная скульптура. Беларусь-Московия-Северная Русь в XVII веке	169
Роксолана КОСІВ, м. Львів Євхаристійні образи Христа українських літургійних покровів на чашу і дискос у контексті сакрального мистецтва XVII–XVIII ст.	174
Микола БЕНДЮК, м. Острог Ікона Архангела Михаїла можливого авторства барона Штігліца	185
Вячеслав ШУЛИКА, г. Харьков Росписи храма Св. Николая в с. Ольшаны Харьковской области	187
Ольга БОРИСЕНКО, м. Запоріжжя Іконостас з церкви Покрова Пресвятої Богородиці в історико- культурному комплексі “Запорозька Січ” на острові Хортиця	193
Богдан ВОРОН, м. Луцьк Іконописна майстерня Олександра Мурашка: невідомі сторінки та непрості взаємини	201
Володимир МАГІНСЬКИЙ, м. Збараж Дослідження та реставрація ряду ікон Свято-Миколаївської церкви с. Будаки	206
Лілія ПОДВОРНА, м. Донецьк Ікони Ветки у зібранні Донецького обласного художнього музею	212
Тетяна ФЕДОРІВ, м. Збараж Ікони з майстерень села Холуй Іванівської області (РФ) у колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля»	219
Олена ОГНЄВА, м. Луцьк Образи Богородиці у творчому спадку Федора Стравінського	224
Тамара ЛЕВИЦЬКА, м. Луцьк Сакральне малярство А. Г. Лазарчука	232
Степан КОСТЮК, м. Тернопіль Репродукції у фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею	235

РОЗДІЛ III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія ПАСЬ, м. Камінь-Каширський Камінь-Каширщина в життєписі Дмитра Степовика. Фонд Дмитра Степовика в Камінь-Каширському краєзнавчому музеї	238
Вітольд БОБРИК, м. Седльце, Польща Унійні церкви у Свіязі та Шацьку наприкінці XVIII століття	247

Олександр ОСТАПЮК, м. Любомль	
З історії церкви села Рівне Любомльського району	249
Юрій МАЗУРИК, м. Луцьк	
З історії спорудження каплички на П'ятницькій гірці в м. Луцьку (кінець XIX ст.)	257
Paweł SYGOWSKI, m. Lublin, Polska	
Michale nad Bugiem – cerkiew z „trzema wieżami” i jej wyposażenie w 2 połowie XVIII w., w świetle wizytacji unickiej diecezji chełmskiej	260
Сергій ПАТЛАНЬ, м. Луцьк	
Парафія с. Підгайці	267
Сергій ПАТЛАНЬ, м. Луцьк	
Теремнівська парафія	276
Геннадій ГУЛЬКО, м. Луцьк	
До історії Свято-Феодосіївського храму в місті Луцьку (1945–1990 рр.)	285
Ігор ПАСЮК, м. Луцьк	
Іконографічні зображення на нумізматичних пам'ятках України	296
Богдан КОЛОСОК, м. Київ	
Митці культового мистецтва (зодчества). Матеріали до Волинської універсальної енциклопедії	303
Світлана ПОЗІХОВСЬКА, м. Острог	
Богословські видання почаївського Успенського монастиря в колекції Музею книги та друкарства м. Острога	313
Олена БІРЮЛІНА, м. Луцьк	
Іменослов покрайніх записів Луцького Євангелія: луцькі єпископи XV століття	318
АВТОРИ СТАТЕЙ	324

Тетяна ЄЛІСЄЄВА
(Луцьк)

МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ. ДО 20-РІЧЧЯ ДІЯЛЬНОСТІ

Відкриття Музею волинської ікони у 1993 році відбулося у переломний момент історії нашої держави, коли суспільство намагалося переосмислити минуле і почало будувати майбутнє, коли стрімко зріс інтерес до історії та пам'яток національної культури, змінювались орієнтири культурної політики, а відповідно зміст і форми діяльності музеїв. Цей час дав можливість запропонувати таку ідею музею, яка б була унікальна за своїм змістом і матеріальним втіленням та визначила подальший його успіх. Була створена експозиція, предметний світ якої став основою духовного та естетичного виховання особистості, адже прилучення до мистецтва свого народу культурно збагачує, розширює світосприйняття людини, вселяє повагу до творчості його предків, пробуджує прагнення творити самому.

Двадцятирічна робота Музею волинської ікони наочно показує наскільки відбувся музей, наскільки важливою є його діяльність у сучасному світі – у збереженні, дослідженні та популяризації культурного надбання, у складних процесах культурної ідентифікації, в освітньому процесі, в організації дозвілля.

Експозиція музею, яка перебудовувалась, доповнювалась, змінювалась, підтвердила актуальність ідеї її створення. Як завершальний етап комплектування фонду сакрального мистецтва, вона віддзеркалює роботу учасників експедицій по культових спорудах Волині, науково-дослідну роботу працівників музею, багаторічну працю реставраторів. Експонати у Музеї волинської ікони сприймаються більш, ніж музейний предмет, вони несуть значне смислове і символічне навантаження, створюють своєрідне духовне середовище, є свідченням розвитку релігійної культури регіону.

Від початку своєї діяльності музей вийшов за рамки простого збереження і експонування пам'яток сакрального мистецтва, поставивши першочерговим завданням дослідження колекції, що знаходить відображення у путівниках, каталогах, інформаційних довідках, наукових статтях, альбомах. Працівниками музею були укладені каталоги волинського іконопису XVI–XVIII ст., декоративної різьби і скульптури XVII–XIX ст., ікон на полотні XVIII–XIX ст. з відреставрованої частини колекції, творів металопластики XVIII – початку XX ст., російської ікони XIX – початку XX ст., срібних іконних окладів кінця XVIII – початку XX ст. Значним внеском у вивчення сакрального мистецтва Волині стало проведення, починаючи з 1993 року, щорічних наукових конференцій «Волинська ікон: дослідження та реставрація» та публікація матеріалів з історії формування і каталогізації музейних збірок волинського іконопису, іконографії, богослов'я, реставрації. Для визначення поняття «волинська школа іконопису» надзвичайно важливим є техніко-технологічні дослідження волинських ікон, які проводять Національний науково-дослідний реставраційний центр України та його Львівський філіал. Тісна співпраця музею з цими організаціями не обмежується тільки практичною роботою по реставрації пам'яток сакрального мистецтва колекції. Вона втілюється у довгострокових планах на ведення консерваційно-реставраційних робіт, обстеження фондів та експозиції з виробленням рекомендацій щодо збереження і експонування пам'яток. Ікони, декоративна різьба, скульптура колекції реставруються і студентами-дипломниками кафедри реставрації темперного і олійного живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Результати наукових досліджень втілюються у створенні багатьох виставок з фондів музею, яким передує методично-концептуальна розробка теми, вивчення можливостей інтерпретації музейного предмета. Музей волинської ікони активно пропагує свою колекцію в інших музейних закладах України. Волинську ікону презентували у Києві, Дніпропетровську, Чернівці, Острозі. Нинішнього року у рамках офіційної програми відзначення 1025-річчя Хрещення Київської Русі музей взяв участь у масштабних міжмузейних проектах «Велике і величне» у «Мистецькому Арсеналі» та «Свята Православної Церкви» у Національному заповіднику «Софія Київська».

Для збільшення інформованості про можливості, які існують у музеї, створений інтернет-сайт, що сприяє пропагуванню колекції, збільшенню і розширенню нашої аудиторії, залученню нових відвідувачів. Інтерактивна екскурсія по музейній експозиції та екскурсія у рамках інтернет проекту газети «День» – «Музеї онлайн» є популярними у користувачів. Але розвиток віртуальних музеїв не применшує значимості музеїв реальних, адже зустріч зі справжніми шедеврами, оригіналами, не можуть замінити ніякі відтворення, навіть якщо вони створені на базі найсучасніших технологій.

Однією з сучасних тенденцій музейної діяльності є створення своєрідного музейного простору, поява на музейному горизонті організацій, тісно пов'язаних з музеями (навчальні заклади, дослідні, інформаційні центри, релігійні, громадські організації, фонди тощо), без врахування взаємодії з якими важко уявити роботу музею. Довготривалі і різноспрямовані зв'язки Музею волинської ікони з такими організаціями набувають форм тісної співпраці у спільних проектах: збереження, охорона та реставрація давніх пам'яток, що знаходяться у храмах Волині; виставки пам'яток сакрального мистецтва з музейних фондів із залученням експонатів з церковних організацій та приватних колекцій; фінансування приватними структурами та релігійними організаціями видань матеріалів конференцій з дослідження та реставрації волинського іконопису, каталогів виставок, буклетів; реставрація експонатів з фондів музею. Завдяки сприянню та підтримці міжнародного фонду «Відродження», фонду сприяння розвитку мистецтв України та фірми «Регент» у 1998 році побачив світ каталог та альбом «Волинська ікона XVI – XVIII ст.», у 2010 році Волинський обласний благодійний фонд Бориса Клімчука «Рідна Волинь» профінансував видання альбому «Музей волинської ікони». На замовлення Держкомітету телебачення і радіокомітету України за програмою «Українська книга» 2012 року вийшла друком книга-альбом «Музей волинської ікони», яка потрапила у номінанти всеукраїнського рейтингу «Книжка року».

Слова вдячності музей висловлює митрополиту Волинському і Луцькому УПЦ Ніфонту, митрополиту Луцькому і Волинському УПЦ КП Михаїлу, архієпископу Рівненському і Острозькому УПЦ Варфоломію за повсякчасну підтримку Музею волинської ікони. Авторитет музею, як осередку збереження, реставрації та популяризації пам'яток сакрального мистецтва Волині, спонукає церковні громади до передачі у музей пам'яток, які не використовуються у богослужбовій практиці. В останні роки до музею були передані 27 ікон XVIII–XIX ст. з Миколаївського монастиря с. Мильці Старовижівського району, іконостас XIX ст. з Святотроїцької церкви с. Головне Любомльського району, різьблена рама XVIII ст. з Дмитрівської церкви с. Журавники Горохівського району. Шанобливе ставлення до культурного надбання, потреба його збереження і дбайливого використання у сучасних умовах є показником зрілості суспільства.

Статистичні дані показують щорічне зростання кількості відвідувачів Музею волинської ікони. Тільки за останні 5 років у музеї побувало понад 120 тис. чол., а за 15 попередніх років – 160 тис. чол. Це говорить про затребуваність музею, про те, що він складає інтелектуальну альтернативу традиційним місцям проведення вільного часу.

Музей взаємодіє з відвідувачем з урахуванням психологічних, соціологічних та культурологічних складових. Більша частина відвідувачів прагне скористатися послугами екскурсовода. І це не тільки великі екскурсійні групи. У музеї стало традицією проведення сімейних, індивідуальних екскурсій, екскурсій, як своєрідний подарунок ювілярам, рідним і близьким. Людям, які впевнено орієнтуються в іконописі, достатньо путівника, буклетів та інформаційних матеріалів, які знаходяться у залах. Є відвідувачі, які оглядають експозицію самостійно, але хочуть отримати експрес-консультацію, задати запитання стосовно окремих пам'яток, техніки виконання, сюжетів, символіки. Певний відсоток відвідувачів приходить до музею для споглядання і пізнання релігійного мистецтва у тиші і самоті без екскурсійного супроводу і консультацій, зупиняючись біля пам'яток, які найбільш їх зацікавили. Є категорія відвідувачів, які приходять тільки помолитися біля Холмської Чудотворної ікони Богородиці, що визначається її особливим місцем у релігійному житті віруючих різних християнських конфесій. На окрему увагу заслуговують паломницькі групи, які поряд з пошануванням Чудотворного образу, бажають оглянути експозицію. Новою сторінкою в історії музею стало проведення УПЦ та УПЦ КП хресних ходів до Холмської Чудотворної ікони Богородиці, коли ікона виноситься у спеціальному кіоті на ганок музею, де проходять

урочисті богослужіння. Музей практично виконує функцію візитної картки міста Луцька та Волині, притягуючи у регіон чисельних туристів, які прагнуть познайомитися з сакральним багатством краю.

Музей волинської ікони, презентуючи нагромаджені роками культурні цінності, сам став явищем культури з поступальною динамікою, центром освіти, комунікації, культурної інформації і творчих новацій. Злагоджена праця колективу, повага і взаємопідтримка стали запорукою тих звершень, які досягнув музей. Колектив однодумців і подвижників, підсумовуючи і оцінюючи зроблене за двадцять років, може пишатися тим, що вкладає свою працю у скарбницю національної культури.



Євгенія КОВАЛЬЧУК
(Луцьк)

СТВОРЕННЯ ЗБІРКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ВОЛИНСЬКОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

Волинський краєзнавчий музей (ВКМ) – провідний музейний заклад Волині. Становлення та початок формування його колекцій сягають 1930-х років. За майже 85 років своєї діяльності він пройшов складний шлях розвитку і став справжньою скарбницею духовної культури та історичної пам'яті українського народу. Нині ВКМ займає провідне місце серед вітчизняних музейних закладів у справі збереження і вивчення творів релігійного мистецтва. Збірка сакрального мистецтва музею є однією з найбільших в країні. Вона зосереджена головним чином у Музеї волинської ікони (МВІ) – відділі ВКМ. Свою вагому частку в загальну справу збереження української сакральної спадщини внесли працівники музею.

Вивчення музейних фондів зібрань, зокрема, й фондів ВКМ є одним з пріоритетних напрямів дослідження в музеєзнавстві. Для повноцінного функціонування сучасних музейних закладів важливим є вивчення надбань регіональних музеїв та використання набутого ними досвіду. Практично малодослідженою в українському музеєзнавстві є історія створення музейних колекцій (хронологія подій, особистості, пам'ятки).

Мета даного дослідження: цілісно показати створення збірки сакрального мистецтва ВКМ, як невід'ємної частини Музейного фонду України. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань:

- визначити та охарактеризувати етапи створення збірки сакрального мистецтва музею;
- проаналізувати способи і шляхи комплектування фонду;
- розкрити роль окремих особистостей у створенні збірки ;
- показати внесок музейних закладів, державних, релігійних і громадських організацій у збереження та охорону пам'яток церковної старовини.

Об'єктом нашого дослідження є фонд сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею, як складова частина Музейного фонду України. Предметом дослідження виступає створення збірки релігійного мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї, а також об'єктів процесу – державних установ, в першу чергу, самого музею, наукових і громадських організацій, церковнослужителів, музейних працівників, окремих меценатів-аматорів.

Джерелами дослідження теми стали документальні матеріали, насамперед ті, що зберігаються у самому Волинському краєзнавчому музеї. Це – документи наукового архіву музею, які висвітлюють комплектування фонду (звіти, польові записи, щоденники про хід і результати наукових експедицій 1980-х –2010 років, накази директора про проведення експедиції і т.д.), та облікової фондової документації (інвентарні книги, акти видачі і прийому і т. ін.). Це дозволило вперше залучити до дослідження групу документів, які створюються у процесі музейної діяльності, серед них власне ті, що стосуються науково-збиральницької роботи.

Використано також спогади та епістолярна спадщина, фотодокументи осіб, які причетні до створення збірки та дослідження сакральних пам'яток у регіоні (А. Дублянського, П. Жолтовського, Г. Гулька, працівників ВКМ: Р. Кашевської, Т. Андреевої, Т. Єлісєєвої, Т. Левицької, С. Василевської, Є. Ковальчук). Критичне осмислення цієї групи джерел дає змогу реконструювати процеси збиральницької роботи з комплектування фонду релігійного мистецтва у ВКМ.

Особливістю джерельної бази дослідження є широке використання фонду «неписаних» джерел, а саме: музейних предметів: творів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, фото та електронних документів, які зберігаються у фондах ВКМ.

У статті обґрунтовано тезу, що дослідження музеєзнавчої теми має основні історіографічні і джерельні ресурси усередині самого музею. Їх вивчення дало змогу створити наукову реконструкцію процесу створення збірки у фондах регіонального музею. У дослідженні ми розглянемо весь період існування закладу – більше вісімдесяти років з 1929 по 2012рр.

Створення збірки сакрального мистецтва у ВКМ можна розділити на два періоди, які поділяються на етапи, кожен з яких зробив свій внесок у поповнення музейного фонду. Перший

період – з 1929 до кінця 1980-х рр. складається з трьох етапів: 1) започаткування і збереження фонду у 1929–1945 рр.; 2) комплексне комплектування у другій половині 1940–1970-х рр.; 3) формування основної частини фонду науковими експедиціями під керівництвом П. Жолтовського у 1981–1985 рр. Другий період – з 1991 р. – комплектування й дослідження фонду у незалежній Україні. Поділимо його на два етапи: 1) збереження й наукове опрацювання фонду в умовах часткового зворотнього руху пам'яток – з музею до церкви, у першій половині 1990-х рр.; 2) тематичне комплектування, вивчення й каталогізація фонду у 1996–2012 рр. Формування збірки у різні періоди мало свої особливості. Не будемо детально вдаватися в характеристику кожного етапу. Цей матеріал уже введено до наукового вжитку в низці публікацій автора [1–5].

Наукове комплектування фондів є одним з напрямків наукової роботи музею. Збірка веде свій відлік від 1929 р., часу відкриття Волинського музею, який належав до категорії регіональних музеїв. Його профіль визначився як комплексний. Завдання такого типу музеїв полягало у нагромадженні старожитностей з історії та культури краю, збереженні старожитностей, їх науковому опрацюванні, підготовці виставок, роботі з відвідувачами. Засобами для реалізації мети і завдань вважалися встановлення розмірів і хронологічних рамок збірок, утримання їх в належному стані (інвентаризація, каталогізація та ін.), популяризація музейних зібрань через видання друкованих праць, лекції, виставки музейних предметів тощо.

Формування фондів Волинського музею проводилось різнопланово і всесторонньо. Поступово вироблялися науково-обґрунтовані критерії комплектування і вивчення пам'яток різного профілю. У комплектуванні збірки музею можна визначити два методи збиральницької роботи – активні (закупівля експонатів, одноразові виїзди за експонатами, експедиції) і пасивні (подарунки). Для початкового етапу розбудови музею характерними були пасивні методи комплектування фондів.

Збиранням і зберіганням пам'яток історико-культурної спадщини, зокрема, церковних старожитностей займався історико-мистецький відділ. У роботі музею не робилося акценту на збір пам'яток релігійного змісту: їх надходження відбувалося у комплексі з іншими старожитностями. Перші експонати були закуплені до музею з рільничо-промислової виставки, яка відбувалася у Луцьку 1928 р. Невідомо, чи були серед них предмети сакрального мистецтва. Світлини, які зафіксували експозицію виставки, ілюструють предмети народно-побутової культури та мисливську колекцію (фото зберігаються у фондах ВКМ) [6].

У документах Державного архіву Волинської області за 1929–1933 рр. є перелік переданих до музею експонатів і відомості про їх дарувальників – перших меценатів. У переліку пам'яток трапляються твори релігійного мистецтва, серед них: ікона Почаївської Божої Матері. У документах подана лише назва образу, не зафіксовано про нього інших даних (матеріал, техніка, час створення). Однак, власне цю пам'ятку можемо рахувати першим музейним предметом, який надійшов до фонду сакрального мистецтва.

У 1929–1933 рр. щорічний бюджет музею складав 30 тисяч злотих. Частина бюджетних коштів використовувалась для закупівлі експонатів [7, арк. 1–3]. На початковому етапі функціонування у музеї нараховувалось – згідно з інвентарними книгами – 4 375 експонатів. Фонди музею швидко поповнювались. Згідно „Звіту про діяльність Волинського товариства приятелів наук за 1935–1937 рр.” у фондах музею зберігалось вже близько 9 тисяч експонатів. Дані про пам'ятки релігійного мистецтва в колекції музею знаходимо в описі експонатів історико-мистецького відділу. Тут вперше згадуються пам'ятки іконопису, які були в експозиції музею. Волинське малярство репрезентували образ Покрови Богородиці XVI ст. з Межиріча Острозького, образ Почаївської Божої Матері вишитий на шовку (1774 р.) та олійні портрети на полотні єпископа А. Шептицького, Яноша і Беати Острозьких (XVIII ст.).

У цей період при Волинському музеї існувала реставраційна майстерня, діяльність якої перебувала під опікою воеводського пам'яткоохоронця З. Ревського. Згідно інвентарних книг (т. IV і т. V) за перші десять років існування Волинського музею серед інших експонатів зафіксовані твори релігійного мистецтва. За інвентарною книгою (т. IV) нараховується всього 1572 предмети під 999 номерами. Від номеру 291 по 313 і з 331 по 342 значиться 35 пам'яток релігійного характеру (12 ікон, 15 скульптур, гравюри, церковне начиння, шитво, ін.) [8]. Серед творів іконопису зафіксовано 7 ікон на дереві (темперного письма) і 5 – на полотні (олійного живопису).

За інвентарною книгою (т. V) зафіксовано 80 пам'яток, які належали до фонду сакрального мистецтва. Серед них перелічено 47 ікон різного часу – від XVII до XIX ст.). На жаль, у книгах подано недостатньо інформації. Вказано лише назву експонату, дату створення, розмір (не завжди). Відсутні записи про джерело і час надходження твору, його опис. Так, у перших інвентарних книгах 1929–1939 рр. значиться 115 пам'яток релігійного змісту, в тому числі 59 ікон. У 1930-х рр. окремі з них, зокрема, з перших надходжень, експонувались в історико-етнографічному відділі музею. Найбільш цікаві серед них – ікона „Покрова Богородиці” XVI ст., царські врата і виносний дерев'яний хрест XVIII ст. [9].

Характеристику складу збірки й опис експозиції музею 1930-х рр., подав його тодішній працівник А. Дублянський – історик, випускник Варшавського університету – у статті „Українська старовина й етнографія в „Волинському музеї” [10, 11–12]. Вона була написана у 1935 р. для часопису „Наш світ” Серед пам'яток так званої „історичної старовини”, що зберігаються в музеї, він згадує збірку невеликих хрестиків та образків, що походять із XVI або XVII ст.; медаль, вибиту в пам'ять коронування образу Почаївської Божої Матері в 1779 р., „кілька прикрас із гробу воєводи Адама Киселя, похороненого в Нискиничях Володимирського повіту” та твори „старого малярства”, які „репрезентує кілька образів” (ікон). А. Дублянський підкреслює, що з перелічених ікон найстарішим є „великий образ Святої Покрови з Межиріччя Острозького в старих рамцях; походить він із XVI ст.”. У переліку пам'яток сакрального мистецтва в експозиції музею автор називає Розп'яття XVIII ст., царські врата з двома євангелістами (з с. Лище), ікони „Свята Софія” і „Святий Василій Великий” XVII ст. (з військової церкви у м. Луцьку), рисунок Почаївської Божої Матері на шовку 1774 р. У музеї експонувались також твори олійного живопису, зокрема, портрети польських шляхтичів та католицьких єпископів. Серед них цікавим є портрет єпископа А. Шептицького, а також портрети Януша і Беати Острозьких, останніх представників цього роду, та одного з князів Чарторийських. Пам'ятки потребували реставрації. А. Дублянський відзначив, що „...образи понижені й невідомо, з якого століття”. Окремі з них були поновлені, як, наприклад, ікона „Святої Софії”. Це засвідчує напис на ній: „образ обновлений старанням ротмістра Якутова 1819 р.” [10, 12].

Напередодні Другої світової війни завдяки старанням музейних працівників і представників громадськості Волині у Волинському музеї були зібрані колекції предметів старовини, частина яких уціліла, й сьогодні знаходяться у збірці. З вересня 1939 р. в історії Волинського музею розпочинається радянський період. У цей час історичні та мистецькі цінності, зібрані за перші 10 років його існування, залишалися в експозиції і фондах. 4 грудня 1939 р. була утворена Волинська область. На базі існуючого Волинського музею згідно постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 8 травня 1940 р. було створено „державний краєзнавчий музей в м. Луцьку з такими відділами: краєзнавчий, історичний, етнографічний, надавши йому приміщення колишнього Луцького музею” [11, 813–814]. Таке рішення 15 червня 1940 р. прийняв, дублюючи рішення вищих органів більшовицької влади, і Волинський облвиконком [12, 54–55]. Заклад отримав назву – Волинський обласний історико-краєзнавчий музей. До початку 1990-х рр. відлік історії Волинського краєзнавчого музею вівся саме від літа 1940 р. Назагал політика нової влади була спрямована на збереження музейних цінностей. Документи Державного архіву Волинської області засвідчують перші кроки діяльності музею за радянської доби, в тому числі і з комплектування фондів, осіб, які першими передали експонати і т.д. Тут є кошторис витрат з охорони пам'яток культури Волинської області на 1940 р. у розмірі 40 тис. крб. [13, арк. 7].

Здійсненню музеєм в цей час пам'яткоохоронних заходів сприяла відповідна політика партійно-державних структур. 31 серпня 1940 р. при РНК України засновується Комітет охорони та збереження історико-культурних, архітектурних і археологічних пам'ятників УРСР. Урядовою постановою передбачалося створення відповідних комітетів охорони пам'яток при всіх виконавчих комітетах обласних рад депутатів трудящих [14, 821]. Документи націлювали на збереження історико-культурної спадщини. У сферу дії потрапляли й пам'ятки культової архітектури, релігійного мистецтва.

Так, у 1940 р. працівники музею здійснили обстеження Луцька і склали перелік історичних пам'яток та будинків, що мали архітектурно-художню цінність і формували історичний вигляд міста. У список було включено 14 історичних і 34 архітектурні пам'ятки [15, 1–3]. У результаті обстеження місцевих храмів до музею надійшов ряд пам'яток релігійного мистецтва,

зокрема, іконопису. Це ікони темперного письма на дереві „Спас у Славі” XVI ст. (ВКМ, Ж-175) і „Спас Вседержитель” XVII ст. (ВКМ, Ж-172). Ймовірно, вони були виявлені при обстеженні пам’яток культової архітектури.

Аналізуючи книги надходжень та інвентарні книги музею, віднайдено дані про поповнення у 1940–1941 рр. фондів музею пам’ятками сакрального мистецтва. Це, зокрема, три види пам’яток: твори іконопису, мідного й бронзового лиття, а також срібні ризи (шата) на ікони. Згідно книги надходжень (т. 2) з 23 по 30 грудня 1940 р. до музею надійшло 95 експонатів, серед них: колекції ікон (20 од. зб., від № 341 по № 360), мідних і бронзових натільних іконок, медальйонів і хрестиків (22 од. зб. під № 366 / 1-14, № 366 / 15-22); срібні ризи (2 од. зб., № 361, № 362) і напів-риза (№ 363). Експонати були записані до фондів музею 26 грудня 1940 р. [16]. Згідно акту приймання від 16 червня 1940 р., особою, яка передала їх до музею, значиться „тов. Рябцев” [17].

За інвентарною книгою Волинського обласного краєзнавчого музею, т. 4 (розпочата 16 квітня 1941 р., завершена 14 червня 1941 р.) до фондів музею надійшли вироби мідного старообрядницького лиття XVI–XVIII ст. [18]. Це, зокрема, хрест „Розп’яття”, іконки „Святий Миколай Чудотворець” і „Святий Микола Можайський”, „Преподобні Зосима і Саватій”, два середники складнів „Вогняне сходження пророка Іллі” XVII ст. (знайдені у с. Кульчин Луцького району) і „Деїсус з вибраними святими”. Усі вони, як засвідчують записи книги також передані „тов. Рябцевим”). Ці пам’ятки були переінвентаризовані у 1950-х рр. і зараз знаходяться у збірці музею. Джерелом надходження вказано фонди Луцького краєзнавчого музею 1940–1941 рр. Характеризуючи ці значні надходження пам’яток, варто сказати, що означені речі не є випадковим зібранням. Це – колекція старообрядницьких пам’яток XVI–XX ст. Так, зокрема, ікони представляють збірку так званих „хатніх ікон”. Ікони на дереві олійного живопису відносяться до XIX – початку XX ст. Вони написані професійно; окремі з них знаходяться в золочених орнаментованих ризах, невеликі за розміром (висота 20–30 см), різних сюжетів („Спас Вседержитель”, „Свята Параскева”, „Сходження пророка Іллі”, „Святий Миколай Чудотворець”). Не встановлено ким був „товариш Рябцев” і з яких причин він передав збірку музею. Можливі дві версії: або він сам був цим невідомим колекціонером, або ці речі були вилучені у власника і Рябцевим, як службовою особою передані до музею. Більш вірогідним видається другий варіант.

За спогадами тодішнього заступника директора музею А. Дублянського восени 1940 р. до ВКМ було передано колекцію творів мистецтва з Олицького замку, яка належала князям Радзивілам [19, 423]. Серед переданих предметів налічувалися твори олійного живопису релігійного змісту західноєвропейських митців. Опис пам’яток знаходимо в інвентарній книзі музею за 1940 рік [20]. Картини видатних майстрів зарубіжного і вітчизняного мистецтва було виставлено в шести експозиційних залах музею.

Загалом можна зробити висновок, що надходження пам’яток сакрального мистецтва у 1930-х рр. і до літа 1941 р. були незначними. Однак, саме вони склали важливу частину збірки музею й фактично започаткували фонд сакрального мистецтва. Важливе значення має введення до наукового вжитку через експозиційний показ ряду пам’яток сакрального мистецтва, адже частина з них втрачені в роки Другої світової війни. Відсутні також їх світлина.

Першочерговим завданням працівників музею в окупаційний період (1941–1944 рр.) було збереження історичних і культурних цінностей. У серпні 1944 р. почала діяти Волинська обласна комісія з обліку збитків, завданих німецько-фашистськими загарбниками народному господарству та населенню. Комісія зібрала 370 відповідних актів по відділу народної освіти та 5 – по відділу в справах мистецтва. Проте в підсумковій доповіді про наслідки збитків і розслідування злочинів німецько-фашистських загарбників та їхніх спільників у Волинській області втрати музею не значаться. У документі подається лише загальна теза: „...частково зруйнували та розграбували Луцький краєзнавчий музей” [21, арк. 1–10].

Окремо варто зупинитися на втратах мистецького відділу музею: адже саме в цьому фонді зберігалися пам’ятки сакрального мистецтва. У фондах Держархіву Волинської області виявлено три варіанти реєстрів втрачених і пошкоджених пам’яток даного відділу, дані яких не співпадають. Реєстр, складений протягом 18–20 липня 1944 р., включає 73 експонати (твори станкового живопису, акварелі, малюнки, літографії, гравюри, різьблення на кості й дереві, килими-гобелени, старовинні ризи, ікони, кілька фоторепродукцій. Згідно акту звірки наяв-

ності експонатів у мистецькому відділі музею від 18 липня 1944 р. в наявності не виявилось 24 експонатів релігійного змісту. З них: 17 ікон, 2 картини, 3 металевих іконки, 2 срібні ризи. Реєстр затвердив 20 липня 1944 р. директор музею В. Засядчук і підписали наукові співробітники А. Верниковська та Г. Остапенко. Згідно акту від 25 липня 1944 р. затвердженого і підписаного тими ж особами з мистецьких творів, зафіксованих в інвентарній книзі надходжень музею за 1940 р., у фондах було відсутньо 58 експонатів.

Після визволення Луцька виконком Волинської обласної Ради депутатів трудящих прийняв рішення про відкриття з 17 червня 1944 р. Волинського державного історико-краєзнавчого музею та передачу для його потреб приміщень замку Любарта [12, 155]. З 1953 р. музей був підпорядкований Міністерству культури УРСР і отримав нову назву – Волинський краєзнавчий музей.

Аналіз річних звітів за 1944–1945 рр. та подальші перші повоєнні роки свідчать про активну діяльність музею. Документи розповідають про різноманітні напрямки роботи, що їх виконували музейні працівники, зокрема, комплектування музейних фондів. Аналіз фондових інвентарних книг цього періоду показує, що серед надходжень була, хоча й невелика кількість, творів сакрального мистецтва.

У повоєнний період інвентарні книги Волинського обласного історико-краєзнавчого музею поділялись на інвентарні книги історії дорадянського періоду та інвентарні книги історії радянського періоду (з окремою нумерацією). Твори релігійного мистецтва віднесені до історії дорадянського періоду. У книгах № 1–7 з лютого 1948 і до квітня 1959 р. зафіксовані переінвентаризовані експонати довоєнного фонду музею, а також нові надходження. Так, у цей період до музею надійшли 2222 експонати основного фонду. Це – археологічні пам'ятки, документи, твори мистецтва. Серед останньої групи експонатів є сакральні пам'ятки, зокрема, натільні іконки й хрестики мідного й бронзового лиття XVI–XVIII ст. (джерело надходження зафіксоване як „старі інвентарні книги”) [22, б. н.].

За інвентарною книгою № 6 у жовтні 1948 р. зафіксовано значне надходження культових речей латинського обряду. Це пов'язане з закриттям уже в кінці 1940-х рр. ряду костелів і каплиць. Так, зокрема, з каплиці с Окорськ до музею надійшли церковна печатка, хрести з розп'яттям (2 од. зб.). У цей же час зафіксовані й інші надходження до фондів – католицькі іконки, срібний піднос з зображенням Діви Марії, рельєфне зображення Розп'яття Ісуса Христа, амулети (малися на увазі вотиви) з зображенням духовних фігур, срібні і мідні образки (іконки) (7 од. зб.). Серед цікавих мистецьких пам'яток цього часу згадуються пластини (2 од. зб.) з рельєфними зображеннями двох гармат і воїнів – фрагменти прикрас з труни Адама Киселя з церкви у Низкиничках. Джерело надходження цих експонатів не вказано [23, б. н.].

В інвентарній книзі № 7 зафіксовані значні надходження сакральних пам'яток у березні 1949 р. Це католицькі культові речі (40 од. зб.): колекція металевих образків (15 од. зб.), мідних христів (20 од. зб.), дерев'яної скульптури (4 од. зб.) і зображення голуба на міді (гравюра на металі з зображенням Святого Духа) [24, б. н.].

З 1949 року в інвентарних книгах зустрічаються окремі надходження православних пам'яток (іконки мідного лиття XVIII ст.). 13 лютого 1949 р. до фонду сакрального мистецтва надійшли іконки „Різдво Христове” (ВКМ, інв. № РА-618) і „Святий Миколай” (інвентарний номер відсутній). Джерело – закупівля і дарунки. 15 березня 1949 р. зафіксоване надходження групи пам'яток в кількості 9 од. зб., серед них: ікони олійного живопису (4 од. зб.), образ Богородиці, відтиск на міді (гравюра), дерев'яна ікона в срібній оправі (ікона на дерев'яній дошці в срібних шатах), ікона в дерев'яному окладі. Записані також книги релігійного змісту з бібліотеки Братства князів Острозьких. Серед них – рукописне (КДФ-3390) і друковане Євангеліє з с. Оконськ (ВКМ, інв. № КДФ-6).

На початок 1960-х рр. збірка сакрального мистецтва у фондах Волинського краєзнавчого музею була ще нечисленною. Серед цінних пам'яток, слід назвати, ікони волинської школи іконопису „Спас у Славі” XVI ст., „Деїсус” XVII ст., „Спас Вседержитель” XVIII ст., колекцію хатніх ікон XIX – початку XX ст., а також невелику колекцію металевих натільних іконок і христів. Нові надходження до середини 1960-х рр. були незначними. Так, за інвентарною книгою № 8 історії дорадянського періоду (Розпочата 15 липня 1958 р. – закінчена 13 жовтня 1965 р. Порядкові номери 2374–3162) до музею надійшло лише біля десятка сакральних пам'яток [25]. Їх цілеспрямованого тематичного збору не було. В основному це були випадкові знахідки, що з

різних причин опинилися у фондах музею. Серед найбільш цінних – хрести періоду Київської Русі XI–XII ст. Вони записані 24 березня 1965 р. під порядковими номерами 3124–3128; джерело надходження невідоме. Можна припустити, що це були знахідки з археологічних розкопок. 10 грудня 1964 р. до музею надійшли ритуальні єврейські чарки (3 од. зб.), які записані під одним порядковим номером 3113.

Починаючи з другої половини 1960-х рр., основним джерелом надходження експонатів релігійного змісту до музею стали церкви. Це пояснювалось насамперед закриттям православних храмів на Волині, що розпочалося з кінця 1950-х рр. За період з 1948 по 1963 рр. у Волинській області знято з реєстрації (закрито) 193 православних церкви [26, арк. 6–8]. Доля пам'яток, які знаходились у закритих церквах, вирішувалась по різному.

Періодом активної збиральницької роботи для музеїв України стали 1960–1970-ті рр. Волинська область увійшла до маршрутів експедицій київських та львівських наукових інституцій і музеїв. До їх роботи долучилися наукові працівники ВКМ, зокрема, О. Ошуркевич, Й. Струцюк, Р. Кашевська. Працюючи поруч з відомими дослідниками, вони набиралися досвіду, підвищували власний професіоналізм. Ветеран музейної справи на Волині, в ті роки завідувач відділу давньої історії музею Р. Кашевська згадувала: „Запам'яталась поїздка у Володимир-Волинський фарний костел, який вже в ті роки був закритий. Щоб туди не ввірвались парафіяни, нас закрили в костелі під охороною міліції. З нами разом знаходився і Жолтовський, мистецтвознавець зі Львова, з музею народних промислів, великий знавець сакрального живопису. Відбирали документи, книги, церковне начиння, що пізніше увійшло в експозицію музею атеїзму у Луцьку” [27, 32].

У результаті експедицій по Волині 1965–1968 рр. до ВКМ було передано із закритих храмів пам'ятки іконопису і декоративно-вжиткового мистецтва. Серед особливо цінних експонатів, які в цей час надійшли до музею, слід назвати срібне кадило XIX ст. з Володимир-Волинського костелу. (Основна частина культового майна з Володимир-Волинського костелу надійшла до музею пізніше у 1975–1976 рр.)

На початок 1970-х рр. відбувається значне поповнення фонду сакрального мистецтва музею. На виконання спільної постанови колегії Міністерства культури УРСР, Держбуду УРСР та Президії правління Товариства охорони пам'яток історії та культури України від 15 червня 1971 р. „Про виявлення, облік та збереження пам'яток мистецтва в діючих та недіючих культових спорудах, приміщеннях державних, громадських, кооперативних організацій, збірках приватних осіб” [28] при обліковконкомах обласними управліннями культури, організаціями Українського товариства охорони пам'яток історії та культури і відділами архітектури були створені комісії фахівців – мистецтвознавців, художників, музейних працівників музеїв. Останні виїжджали в експедиції для виявлення, обліку та паспортизації пам'яток. Вагомим фактором, що вплинув на поповнення фонду сакрального мистецтва, стала зміна періоду масового закриття храмів кінця 1950 – початку 1960 рр. новою ідеологічною кампанією у 1970–1980-х рр. – освоєння культових споруд під господарські та інші цілі. Наведемо дані про використання приміщень, знятих з реєстрації релігійних об'єднань по Волинській області станом на 1 січня 1980 р. Було в наявності церковних приміщень, знятих з реєстрації 178; використовувалось 63; не використовуються 115; серед них аварійних – 75; для користування придатних – 40 [26]. Наведений статистичний матеріал свідчить, що із 178 закритих церков використовувалась лише третина, а отже, з них були вивезені речі; 115 не використовувались, у них залишалось майно, яке потенційно могло бути втрачене або врятоване, передане до фондів музею; Означений вище процес часто зумовлював подальше нищення історико-мистецьких цінностей: адже, культові будівлі потрібно було звільнити від майна. Більшість храмів руйнувалося, а пам'ятки нищилися й розкрадалися. Разом з тим певна їх частка була врятована завдяки збиральницькій роботі музейних працівників.

Робота ВКМ з комплектування фонду втілювалась у 1970-х рр. у збиральницькі експедиції музею у Ратнівський (24–27 листопада 1970 р.), Ківерцівський і Маневицький райони (2–5 квітня 1974 р.). Маршрут експедиції у Ратнівський район проліг через смт. Ратно, села Замшани, Гірники, Здомишель, Заліси, Заболоття. Результатом експедиції стало комплектування фондів музею історико-етнографічними матеріалами. Серед них, траплялись і сакральні пам'ятки. Усього було обліковано 128 пам'яток, серед яких старовинні знаряддя праці, предмети побуту, мистецькі твори, в тому числі й сакральні, пам'ятки народної архітектури. У складі експеди-

ції працювали науковці різних відділів музею (природи, давньої і новітньої історії, фондів): Л. Туліна, Н. Федоренко, О. Нагорна, А. Вегера, С. Виядан [29]. Експедиція 2–5 квітня 1974 року у Ківерцівський і Маневицький райони вирішувала завдання збору краєзнавчих матеріалів, читання лекцій, експонування виставки. У складі експедиції працювали заввідділом фондів Н. Пушкар, заввідділом давньої історії Р. Кашевська і наукового працівника цього ж відділу Т. Столярчук, заввідділом атеїзму О. Рябцева; фотографа Г. Ковальського, водія М. Садовника [30].

Зі створенням у 1973 р. двох нових відділів Волинського краєзнавчого музею – художнього і атеїзму збиральницька робота проводилась цілеспрямовано у кількох напрямках. Для майбутньої експозиції художнього музею – це збір творів традиційного народного мистецтва і творів сучасних майстрів декоративно-вжиткового мистецтва з центрів художніх промислів, для музею атеїзму – комплектування творів сакрального мистецтва, культових предметів, церковних книг. У 1973–1980-х рр. у результаті експедиційних виїздів працівників художнього відділу музею М. Черенюка, Л. Войницької і Т. Левицької зібрано більше 1500 експонатів (народний одяг, зразки вишивання, ткацтва, кераміки, виробів з дерева, лози, соломи, писанки, ін.). Серед віднайдених пам'яток були й твори сакрального мистецтва.

Протягом 1975–1977 рр. для виявлення пам'яток у церквах Волинської області були проведені перші експедиційні виїзди відділу атеїзму. В експедиціях працювали О. Огнева, В. Іванов, Л. Рожок. Вдалося обстежити окремі церкви у Ратнівському і Камінь-Каширському районах, зібрати цінні пам'ятки релігійного змісту: ікони, скульптуру, начиння культового призначення, ін.

Серед найбільших надходжень цього періоду культові речі з закритої церкви с. Сокіл Рожищенського району, передані до музею в березні й травні 1975 р. Це – ікони (6 од. зб.), церковний одяг (20 од. зб.), церковне начиння (5 од. зб.), плащаниця, хоругви (2 од. зб.). У жовтні 1975 р. до музею надійшов комплекс пам'яток з Володимир-Волинського костелу (біля 100 од. зб.). Це – католицька скульптура XVIII–XIX ст. ст. (16 од. зб., РА-228–235, 242–249), вотиви (3 од. зб., А-226/1-3), ікона „Воскресіння Христа” XVIII ст. (РА-224) та ін. [31].

У кінці 1970 – на початку 1980-х рр. на підставі наявних в УРСР урядових документів про проведення обліку (інвентаризації) пам'яток історії і культури в культових спорудах розпочинається робота з обліку пам'яток у церквах Волинської області. Від окремих виїздів музейних працівників у 1970-х рр. перейшли до планомірного послідовного обстеження храмів. Волинь була однією з областей, де така робота розпочалася з запізненням. На запрошення директора ВКМ О. Зарицького науковим консультантом експедицій з обстеження знятих з реєстрації і діючих культових споруд області і відповідно – виявлення, обліку й збору цінних історичних і мистецьких пам'яток був запрошений Павло Миколайович Жолтовський (1904–1986 рр.) – відомий український вчений-практик, доктор мистецтвознавства, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка та лауреат премії Івана Франка Академії наук України.

ВКМ організував і провів експедиції у 1981–1985 рр. Їх мета зафіксована у самій назві “експедиції з виявлення, взяття на облік й збору цінних історичних і мистецьких пам'яток, що знаходяться у знятих з реєстрації і діючих культових спорудах Волинської області”. Головне завдання експедицій – це проведення первинного обліку мистецьких та історичних цінностей у храмах. Робота з обстеження храмів при активній участі і науковому керівництві П. Жолтовського була розпочата у травні 1981 р. У складі експедицій працювали наукові співробітники двох відділів ВКМ: історії релігії і атеїзму та художнього. Керівниками експедиції були Є. Ковальчук, Л. Рожок і М. Черенюк, членами експедиції Л. Войницька, В. Буднікова, Т. Єлісєєва, Т. Левицька (1981–1982 рр.); С. Крейнін, В. Антонюк, Л. Обухович, О. Низькохат, Г. Лобань, С. Василевська (1983–1984 рр.). „Професор” – так з повагою називали П. Жолтовського молоді науковці. Експедиції Жолтовського стали для початківців-музейників справжньою школою музейництва та виховання любові до пам'яток церковної старовини. Не випадково, більшість учасників експедиції (Т. Шапарова, Є. Ковальчук, С. Василевська, В. Буднікова, Т. Левицька, С. Крейнін, ін.) свою подальшу долю пов'язали саме з музейною справою в регіоні, дослідженням сакрального мистецтва. Саме вони зреалізували ідею цілісної стаціонарної експозиції сакрального мистецтва, зокрема, іконопису, створенням Музею волинської ікони в Луцьку, який є даниною пам'яті П. Жолтовському [32].

Основним об'єктом дослідження стали пам'ятки сакрального мистецтва – ікони, скульпту-

ра, зразки дерев'яного різьблення, церковне начиння. Перший етап експедицій, який за своїм значенням можна визначити як основний, проходив у травні – липні 1981 р. і в травні – червні 1982 р. Другий припадає на 1983–1985 рр. – час, коли уточнювався досліджуваний матеріал. Протягом 1981–1982 рр. було обстежено практично всі існуючі в той час в області 370 храмів: 170 – діючих і 200 – знятих з реєстрації [33]. Це було перше повне і детальне дослідження спеціалістами рухомих пам'яток історії та культури, які зберігалися у культових спорудах області. Стан збереження пам'яток часто був незадовільним. Багато церков були зруйновані, інші знаходились в аварійному стані. Церковне майно було безгосподарним, пам'ятки нищилися і розкрадались. Стояло завдання виявити пам'ятки, взяти їх на облік, сприяти їх збереженню у храмах чи зібрати для фондів музею.

Експедиції 1981–1982 рр. носили рятувальний характер. У 1981 р. було обстежено Володимир-Волинський, Іваничівський, Камінь-Каширський, Ратнівський, Ковельський, Рожищенський, Горохівський, Любешівський, Маневицький райони; у 1982 р. – Старовижівський, Турійський, Любомльський, Локачинський, Ківерцівський та Луцький райони. Проведений первинний облік пам'яток виявив 518 од. зб. У 1983–1984 рр. експедиційна робота з обстеження храмів продовжилась. За участю П. Жолтовського відбувались повторні виїзди, уточнювалось місцезнаходження пам'яток. Всього у діючих церквах було взято на облік 685 пам'яток історії і культури, складено списки і, проведено першу атрибуцію пам'яток. З релігійними громадами укладені охоронні договори на їх зберігання (127 договорів) [33].

Робота експедицій носила комплексний характер і велася паралельно у двох напрямках: виявлення й облік історичних та мистецьких пам'яток та збір експонатів для фондів музею. Інформація про маршрут і результати роботи експедиції зафіксована у щоденнику, який по чергово вели її учасники експедиції – наукові працівники ВКМ Є. Ковальчук, Т. Шапарова, В. Буднікова, О. Низькохат, Г. Лобань. Експедиція розпочала свою роботу 21 травня 1981 року у Володимир-Волинському районі у складі: доктора мистецтвознавства П. Жолтовського, наукових співробітників ВКМ Є. Ковальчук, Т. Шапарової, Т. Левицької, завідуючого Володимир-Волинського історичного музею П. Заклекти, водія ВКМ П. Зацаріна. До роботи в експедиції на місцях долучалися працівники місцевих органів влади, закладів культури. Так, для роботи з експедицією і її супроводу в Іваничівському районі було призначено відповідального секретаря Товариства охорони пам'яток історії і культури Г. Киричука і директора Іваничівського громадського музею В. Усика.

У травні – липні 1981 р. були обстежені культові споруди у 9 районах Волинської області, в яких поставлено на облік 407 пам'яток, з них: ікон – 231; предметів дерев'яного різьблення – 54; виробів металопластики – 69; книг – 53. Так, зокрема, по районах: у Володимир-Волинському – 4 пам'ятки, Іваничівському – 72, Горохівському – 143, Камінь-Каширському – 13, Ратнівському – 43, Ковельському – 46, Рожищенському – 29, Маневицькому – 50, Любешівському – 7 [34].

Експедиція 1982 р. у попередньому складі продовжила працю з обстеження решти районів області. Робота розпочалася зі Старовижівського району. Підсумком експедиції 1982 р. стало обстеження культових споруд у 6 районах, взято на облік 278 пам'яток, з них: ікон – 168, предметів з дерева – 43, виробів металопластики – 30, книг – 36. Зокрема, у Локачинському районі обліковано 30 пам'яток, Луцькому – 78, м. Луцьку – 24, Ківерцівському – 51, Любомльському – 52, Турійському – 26, Старовижівському районі – 17. [34].

За результатами експедицій 1981–1982 рр. зібрано і прийнято на збереження у фонди ВКМ 1109 пам'яток. З Горохівського району надійшло 67; Маневицького – 27; Володимир-Волинського – 43; Рожищенського – 11; Ковельського – 18; Камінь-Каширського – 142; Ратнівського – 5; Любешівського – 5; Іваничівського – 89; Старовижівського – 115; Турійського – 203; Любомльського – 82; Локачинського – 204; Ківерцівського – 53; Луцького – 26; м. Луцька – 19. Серед них: ікони волинської школи іконопису (300 одиниць), предмети декоративного різьблення (22 пари царських врат), скульптури, металопластики, ковальського ремесла, церковного шитва, книгодрукування і т. ін. [35].

Визначимо зібрані пам'ятки в кількох розрізах: за їх видовими характеристиками, походженням, територією побутування, музейним призначенням, ін. У збірці – твори малярства, скульптури, дерев'яного різьблення, які характеризують мистецтво України XVII–XVIII ст. Це – ікони, царські врата, картуші, підсвічники, рами та оклади до ікон. Основна кількість

переданих до музею ікон виконана в техніці темперного живопису і належить до волинської школи іконопису. Серед них – такі унікальні іконописні твори, як „Преображення” XVII ст. з церкви Казанської ікони Богородиці с. Садів Луцького району, „Розп’яття” кінця XVII – початку XVIII ст. з с. Сокіл Рожищенського району, „Христос” другої половини XVII ст. з Іллінської церкви м. Каменя-Каширського, „Юрій Змієборець” і „Покрова Богородиці” з Покровської церкви с. Бобли Турійського району волинського іконописця 1630 р.

Друга за кількістю група пам’яток – твори декоративно-вжиткового мистецтва. Це – зразки металопластики, вироби з художнього металу (церковне начиння, підсвічники, хрести, Розп’яття, потири, шата ікон і оклади книг, дарохранительниці, складні металеві), зразки ковальського ремесла (надбанні та надвратні хрести), вироби церковного шитва (зразки церковних тканин XVII–XIX ст.).

Ще одна група надходжень з церков – це документи і книги (рукописи і стародруки Львівської, Київської, Унівської та Почаївської друкарень). Зібрана також значна кількість етнографічних матеріалів, зразки ткацтва та вишивання (рушники, килими, доріжки); і т. ін.

Пам’ятки, які надійшли до фондів музею з церков, були поділені на кілька груп за їх місцем у музейній колекції і призначенням. Це, зокрема, матеріали для художнього музею, відділу атеїзму і відділу дорадянської історії. Так, з 407 експонатів, зібраних під час експедиції 1981 р. 170 були передані до художнього відділу, 228 – до відділу атеїзму, 16 – відділові дорадянської історії (назви відділів подаються за внутрішньою структурою музею на 1981 р.).

Таким чином, експедиції 1981–1985 рр. під науковим керівництвом П. Жолтовського дозволили врятувати від винищення та вивозу за межі Волині тисячі цінних історичних і мистецьких пам’яток. Важливу роль у результатах експедицій відіграв науковий підхід в організації їх роботи та людський фактор, зокрема роль П. Жолтовського, наукових співробітників ВКМ у збиральницькій роботі. Зібрані експонати склали основу музейної збірки ікон волинської школи іконопису і декоративної скульптури XVI–XVIII ст., значно поповнили фонд стародруків і рукописів. Наступним етапом дослідження було опрацювання матеріалів експедиції – паспортизація пам’яток, виявлених у діючих храмах, укладення охоронних договорів на них і опис цінностей зібраної фондової колекції.

В умовах незалежної України відбулися істотні зміни у функціонування збірки сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею. Процеси активізації релігійного життя в регіоні і, зокрема, реєстрація нових релігійних громад, яка розпочалася наприкінці 1980 – у першій половині 1990-х рр. набули надзвичайно потужного й незворотного характеру. Для їх функціонування необхідні були нові приміщення, а для облаштування нововідкритих храмів – культове майно. У середовищі православної конфесії, яка на той час займала домінуючі позиції в релігійному житті Волині, а також нечисленної групи римо-католиків одним з шляхів вирішення проблеми стало повернення культових споруд їх колишнім власникам (релігійним громадам) та передача культового майна з музеїв у нововідкриті храми. Ці процеси проходили на основі розпоряджень Кабінету Міністрів України, рішень виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів. Однак, позитивне вирішення цього питання мало й зворотну сторону. Передача експонатів з музеїв у церкви привело в окремих випадках до втрати унікальних творів сакрального мистецтва. Релігійні організації не могли, а в ряді випадків і не намагалися забезпечити належні умови зберігання й охорони повернутих їм культових речей.

У вирі цих непростих подій опинився Волинський краєзнавчий музей і його колекція творів сакрального мистецтва. У першій половині 1990-х рр. питання стояло не про поповнення і розбудову збірки, а взагалі про її існування і збереження як цілісного музейного зібрання. Це, впливало з ряду причин. Насамперед, музей втратив приміщення фондосховища і виставкові експозиційні площі в музеї історії релігії, що розташовувався у костелі святих Петра і Павла, пам’ятці архітектури XVII століття. Значна частина культових пам’яток була передана у нововідкриті храми. Цей процес не припинявся і міг перетворитися у некерований.

Згідно рішення виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів від 25 червня 1991 р. приміщення костелу святих Петра і Павла в Луцьку, де знаходилось сховище фонду сакрального мистецтва ВКМ (творів іконопису і дерев’яного різьблення), було передане громаді римо-католицької церкви м. Луцька. Пунктом другим відповідного рішення Луцькому міськвиконкому пропонувалось до 1 жовтня 1991 р. вирішити питання про надання музею іншого приміщення, а управлінню культури забезпечити збереженість експонатів [36]. У дій-

сності музею фактично залишився без фондового приміщення для зберігання колекції: влада не поспішала, а, можливо, й взагалі не збиралася вирішувати питання з новим приміщенням (хоча згідно закону замість забраних музею мав отримати інші – рівноцінні їм площі).

Період з липня 1991 по березень 1992 р. був чи не найтяжчим періодом в житті музею і його колективу, який активно боровся за виживання. Гостро постало питання надання приміщення під музей і фондосховище задля збереження цілісності збірки сакрального мистецтва, яка на той час уже в значній мірі була розпорошена передачею культових речей у храми, збереження колективу фахівців. Дирекція і працівники музею, громадські організації у численних зверненнях, листах до Верховної Ради, Президента, Кабінету Міністрів України, обласної Ради народних депутатів, органів влади на місцях, преси, громадських організацій, окремих народних депутатів вимагали зберегти колекцію сакрального мистецтва в музеї, зокрема, шляхом створення на її базі Музею волинські ікони. Так, у листі-зверненні від 1 липня 1991 р. до Волинської обласної Ради народних депутатів щодо її рішення про передачу приміщення фондосховища музею релігійній громаді римо-католиків працівники ВКМ писали: „Дане рішення прийняте всупереч рішенням Ради Міністрів УРСР та відповідного до нього листа облвиконкому (доручення Ради Міністрів УРСР № 140551/26 від 25. 01. 1990 р., рішення облвиконкому № 47 від 26. 02. 1991 р.) про передачу культових приміщень, в яких знаходяться заклади культури, лише після попереднього вирішення питання про виділення приміщення для даного закладу. В приміщенні костелу зберігається збірка ікон волинської школи живопису XVI–XVIII ст. (500 од. зб.) серед них, ікони Йова Кондзелевича, дерев'яна скульптура, твори металопластики. Введення в дію вказаного рішення облвиконкому веде практично до ліквідації музею і виставки ікон волинської школи живопису XVI–XVIII ст., яка тут розміщена. На базі виставки, перепрофілювавши музей історії релігії, в перспективі можна було б створити музей волинської ікони” [37, арк. 1]. Так вперше влітку 1991 р. була оприлюднена ідея створення нового унікального музею, що народилася в умовах боротьби за цілісність колекції і збереження фонду сакрального мистецтва. Своє втілення вона знайшла уже в умовах незалежної України.

5 березня 1992 р. виконавчий комітет Волинської обласної Ради народних депутатів прийняв розпорядження „передати Волинському краєзнавчому музею під музей „Волинська ікона” частину приміщення першого корпусу управління Служби національної безпеки України по області площею 610 кв. м (I, II поверх і підвал), що знаходиться по проспекту Перемоги, 4” [38, арк. 1].

У новому приміщенні було обладнано фондосховище. Попередньо зроблено ремонт, виготовлено й встановлено обладнання для розміщення експонатів, зокрема, спеціальні рухомі перегородки з металевої сітки для підвішування ікон, стелажі для зберігання скульптури, шафи – для виробів металопластики та інших дрібних експонатів. У фондосховищі створено відповідний температурно-вологісний режим для зберігання експонатів.

Першочерговим завданням, яке постало перед музеєм, це – пошуки способу переміщення колекції без втрат. Завдання ускладнювалось тим, що перевезення необхідно було зробити в стислі терміни, оскільки римо-католицька громада наполягала на якнайшвидшому відселенні музею. Ці вимоги згодом набрали ультимативної форми.

Процесу перевезення фонду передувала кропітка скурпульозна праця музейних працівників і реставраторів. Всього у фондосховищі костелу знаходилося 353 музейних предмети. В основному це були ікони, а також царські двері, предмети декоративного різьблення, підсвічники, дерев'яна скульптура, інші предмети церковного вжитку. Значна частина колекції знаходилась у важкому технічному, а окремі пам'ятки – в аварійному – стані, і потребувала попередніх консерваційно-реставраційних робіт. Особливу тривогу викликали так звані „лежачі” ікони (з пошкодженою основою, значними втратами фарбового шару, лущенням і т. ін.) і „мозаїчні” ікони (фарбовий шар яких поділений крокелюрами (тріщинами) і втратив зв'язок з основою – левкасом, тобто ґрунтом).

Перша група експонатів була перевезена до нового приміщення в серпні 1993 р. Ними стали 63 відреставровані у попередні роки твори іконопису, серед них: „Розп'яття з пристоячими” кінця XVI ст. (ВКМ, інв. № Ж-310), „Моління” (ВКМ, інв. № I-151) і „Спас на престолі з чотирма ангелами” першої половини XVII ст. (ВКМ, інв. № I-89), „Преображення” початку XVIII ст. (ВКМ, інв. № I-116). Саме з цих ікон була створена перша експозиція МБІ. Так, майже через півтора року після передачі приміщення і напередодні 2-ї річниці незалежності України

було відкрито єдиний в Україні унікальний музей з експозицією волинського іконопису, який отримав назву Музей волинської ікони.

На базі фондосховища музею вже наприкінці 1993 р. група фахівців зі Львова і Києва на чолі з реставратором вищої категорії В. Цитовичем у рамках державної науково-технічної програми „Волинська школа іконопису. Проблеми дослідження, зберігання та реставрації” провела комплекс науково-дослідницьких робіт. Перший його етап проходив у листопаді 1993 р. [39]. Це було комплексне обстеження музейних колекцій, яке включало в себе ознайомлення з інвентарними картками, архівною та реставраційною документацію, мікологічне, ентомологічне, технологічне та мікрохімічне дослідження, науковий опис, спеціальну фотозйомку пам'яток тощо [40, 98–107; 41, 72–74; 42, 108–116].

У грудні 1993 р. при ВКМ створено реставраційну майстерню (завідувач А. Квасюк, художники-реставратори Л. Обухович, О. Романюк). Для обстеження колекції і вироблення рекомендацій щодо її переміщення дирекція ВКМ запросила групу фахівців з ННДРЦУ та його Львівського філіалу. Вони провели комплекс науково-дослідницьких робіт і виробили методу переміщення пам'яток.

Допомогу Волинському краєзнавчому музеєві в роботі з перевезення колекції надала кафедра реставрації і консервації живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМіА). Студенти старшокурсники академії К. Слота, К. Гавриленко, О. Фролова та інші під керівництвом доцента Ю. Коренюка, у липні 1994 р. працювали безпосередньо в фондах музею над закріпленням аварійних ікон. За десять днів ними було укріплено 6 ікон. Долучилися до цієї праці також реставратори ННДРЦУ та його Одеського філіалу. Реставратори Л. Когут, О. Волков і О. Іванов за десять днів роботи укріпили 4 ікони.

Реставратори ВКМ А. Квасюк і О. Романюк згадують про цей складний час у житті музею: „Найбільш напруженим був останній період (вересень-жовтень 1994 р.). Ми намагалися перевезти всі експонати до настання холодів. Майже два місяці довелося працювати без вихідних, 10–12 годин на добу. Роботу по перевезенню ікон завершено в жовтні 1994 р.” [43, с. 20].

Наступне нагальне питання, яке постало в цей період – це збереження кількісного і якісного складу фондової збірки сакрального мистецтва музею. Їй загрожувало розпорошення по церквах, а в ряді випадків і втрата безцінних пам'яток. 4 березня 1992 р. вийшов Указ Президента України „Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна” [44]. На виконання Указу згідно розпорядження Міністерства культури України № 9–253 / 13 від 23 березня 1992 р. в Україні проведено інвентаризацію культового майна, що зберігалось у фондах державних музеїв. Вона була здійснена для вирішення питання „про можливість його використання за призначенням”, тобто в культовій практиці [45, арк. 1–2 зв.]. Згідно складених інвентаризаційних списків культового майна, на 1 січня 1993 р. у фондах ВКМ зберігалось 1780 культових предметів (од. зб.) [46, 56]. Ці музейні предмети були поділені на три групи: а) культові речі з музейних збірок, що не мають художньої та історичної цінності і можуть бути передані релігійним громадам для подальшого використання за призначенням; б) культові речі з музейних збірок, що можуть бути передані релігійним громадам для використання за призначенням при умові складання охоронного зобов'язання релігійною громадою про відповідальність останньої за повне збереження речей, що передаються; в) культові речі з музейних збірок, що є унікальними історичними та мистецькими цінностями – загальнонародним надбанням і повинні залишитися в музеях у складі державної частини Музейного фонду України. Замість оригінальних творів, що належать до останньої групи пам'яток, релігійним громадам, пропонувалися виконані на професійному рівні копії. Згідно діючої інструкції з обліку і збереження музейних цінностей, вилучення предметів з Музейного фонду України (його державної частини) здійснювалось у встановленому порядку лише з письмового дозволу Міністерства культури України.

У листі Міністерства культури України „Про виконання Указу Президента України „Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна” роз'яснювалось, що „унікальні історичні та мистецькі цінності культового характеру, які є загальнонародним надбанням, повинні залишатися в музеях. Ці пам'ятки вимагають особливого науковообґрунтованого температурно-вологісного режиму збереження, постійного нагляду фахівців-реставраторів і повинні мати державну гарантію охорони” [45, арк. 1].

Кабінет Міністрів України своїм дорученням № 4624 / 1 від 25 березня 1992 року зобов'язав

при вирішенні питань, пов'язаних з передачею релігійним організаціям культового майна і будівель, зберегти раніше встановлений урядом порядок, згідно якого в кожному окремому випадку питання передачі з музею культових предметів релігійним громадам має розглядати спеціальна експертна комісія місцевих Рад за участю фахівців, працівників музеїв, мистецтвознавців, істориків, представників уповноваженого в справах релігії, духовенства, з тим, щоб залишити у музейних збірках найцінніші пам'ятки, забезпечивши їм умови зберігання й охорони [47, арк. 1–2.].

Відповідна комісія була створена при державній адміністрації представника Президента України по Волинській області. В комісію входили представники Товариства охорони пам'яток історії і культури України, Волинського обласного відділення Українського фонду культури, управління культури, науковці Луцького державного педагогічного інституту імені Лесі Українки, музейні працівники, заступник уповноваженого в справах релігії (за фахом це були історики, мистецтвознавці, філологи). В її складі працювали Л. Протас, В. Лисюк, Є. Франчук, Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук, Г. Гулько та інші. Комісія розглядала заяви від релігійних громад щодо передачі їм майна і намагалась вирішити спірні питання, що виникали.

Процес передачі культових речей з музеїв до храмів на Волині мав свої особливості. Вони стосувалися як його хронологічних меж, так і вирішення у ряді випадків питань із заміною оригіналів, що належали власникам на інші речі або виготовлені копії. У Волинській області повернення культового майна на вимогу релігійних громад розпочалось ще у 1989 р. за 3 роки до відповідного Указу Президента України і розпорядження Кабінету Міністрів України. У 1992 р. цей процес на Волині практично завершувався. Питання повернення культового майна за погодженням з релігійними громадами були вирішені.

Основна частина пам'яток була передана у церкви в 1989–1990 рр. За цей період головним хранителем фондів Н. Пушкар (в одному випадку – завідувачем сектору обліку О. Бірюліною) було оформлено 27 актів видачі про передачу на постійне зберігання з фондів музею „речей церковного вжитку” представникам релігійних громад Волинської області.

Перша передача експонатів з музею у церкви відбулася згідно акту видачі за № 1–II від 4 січня 1989 р. Тоді через священика А. Ходековського, настоятеля церкви в с. Романів Луцького району, церковній громаді села було передано з фондів музею 34 предмети релігійного характеру, в свій час вилучених з цієї закритої церкви [48, арк. 1–2.].

У 1989 р. у 14 церков області було передано 178, а у 1990 р. у 12 церков – 195 предметів релігійного вжитку, тобто всього 373 одиниці збереження. За групами експонатів фонду сакрального мистецтва картина передачі виглядає наступним чином: у 1989 р. передано 29 ікон, 63 предмети металопластики, 4 предмети дерев'яного різьблення, 3 царських врат, 6 виробів церковного шитва; у 1990 р. – 15 ікон, 29 предметів металопластики, 15 предметів дерев'яного різьблення, 2 царських врат, 1 дияконські двері, 3 плащаниці, 45 виробів з церковних тканин (підраховано за актами видачі на постійне зберігання 1989–1990 рр.).

За чотири роки з 1989 р. по 1992 р. ВКМ передав православним релігійним громадам області 462 культових предмети. Серед них: 74 ікони, 141 предмет церковного начиння, 14 скульптур, 8 царських врат, 122 богослужбові книги і т. ін. [46, 56].

Згідно наведеної вище класифікації предмети належали до першої і другої групи пам'яток, тобто, частина з них представляла мистецьку та історичну цінність. Ці пам'ятки при поверненні релігійним громадам були включені в охоронні договори. Їх новим (старим) власникам були роз'яснені вимоги щодо зберігання й охорони переданих пам'яток. На 1 січня 1989 р. у 132 культових спорудах області перебувало на обліку 644 предмети (з них 396 ікон), то на 1 січня 1992 р. в 143 церквах – 703. Отже, 69 переданих культових речей представляли історичну чи мистецьку цінність. Серед цінних мистецьких пам'яток, переданих у храми, – твори іконопису й дерев'яного різьблення. У 1989 р. релігійним громадам було передано 25 пам'яток іконопису XVII–XVIII ст. З них, 13 пам'яток (фрагмент іконостасу – дерев'яна конструкція з п'яти ікон із зображеннями апостолів Андрія, Хоми, Петра, Марка, Павла, а також різьблені колонки (8 од. зб.) надійшли у церкву села Твердині Локачинського району; ікона „Богоматір Одигітрія” та виносний хрест з Розп'яттям – у с. Шклінь та ікони „Богоматір Одигітрія”, „Христос-учитель”, „Благовіщення” – у с. Новосілки Горохівського району; ікони „Новозавітня трійця”, „Святий Миколай”, „Христос Вседержитель”, „Богоматір Одигітрія” та царські врата – у с. Лучиці Луцького району; царські врата – у с. Стара Лішня Іваничівського району. Найбільша передача була

у 1990 р., коли у церкву с. Городині Рожищенського району було повернуто 90 пам'яток. Серед них: 3 ікони XVIII ст. (одна досить рідкісного сюжету – „Свята Євдокія”), 18 предметів церковного начиння. Серед цінних речей, переданих у храми – багаторізьблені царські врата і дияконські двері XVIII ст. – повернуті у церкву с. Ворончин Рожищенського району [46, 56–59].

У наступні три роки кількість пам'яток у храмах Волинської області практично не змінилася, хоча Указ Президента України, прийняті урядові документи 1992 р. спонукали вірних до подання повторних звернень на адресу музею, щодо повернення культового майна. Варто зазначити, що при збереженні загальної кількості пам'яток у храмах, відбувся їх обмін між релігійними громадами (перерозподіл, передача з одного храму в інший) та рух (переміщення всередині храму), які не зафіксовані в охоронних документах.

Впродовж 1996–2012 рр. продовжувалась науково-дослідницька праця Волинського краєзнавчого музею з вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині та збиральницька робота з комплектування фонду сакрального мистецтва. У 1996 р. відновлені окремі виїзди зі збору експонатів, а з 1997 р. науково-збиральницькі експедиції музею. Проводиться обстеження храмів, дослідження і збір мистецьких та історичних пам'яток. Для останніх півтора десятиліття характерними стали також пасивні шляхи комплектування фонду сакрального мистецтва. Це – дарунки окремих осіб та передача значної кількості пам'яток (так званого конфіскації), митницями, Службою Безпеки та Міністерством внутрішніх справ України.

Наукові експедиції продовжують бути основним шляхом вивчення пам'яток у церквах і комплектування збірки сакрального мистецтва. При їх плануванні особлива увага звертається на тематику експедиційних досліджень, комплектування фонду релігійного мистецтва, атрибуцію пам'яток. Згідно конкретної наукової теми розробляється маршрут експедиції і ведеться попередня дослідницька робота. Експедиції музею паралельно вирішували кілька завдань: по-перше, збір експонатів для поповнення фондів музею; по-друге, перевірка наявності і стану збереження пам'яток історії та культури, які обліковані експедиціями попередніх років у храмах чи повернуті релігійним громадам.

У результаті наукових експедицій ВКМ 1997–2009 рр. з вивчення пам'яток історії і культури в храмах Волинської області були виявлені високохудожні твори волинського іконопису XVI–XVII ст. Зупинимось на двох важливих напрямках роботи з пам'ятками. Першим є аналіз напрацювань згідно з науковими темами експедиційних досліджень. Другим – тематичне комплектування фонду сакрального мистецтва. Маршрут експедицій розроблявся згідно визначених наукових тем. Експедиції 1997–1999 рр. продовжили дослідження малярської спадщини іконописця Й. Кондзелевича, майстрів його школи, джерел їх творчості, вірогідність вчителів та учнів; хронологію давнього малярського середовища Волині. Темою дослідження експедицій 2001–2002 рр. стало сакральне мистецтво (іконопис, дерев'яне різьблення) північного і північно-західного поліського регіону Волинської області (Ратнівський і Любешівський райони, прикордонні з Білоруссю, Маневський район, який межує з Рівненщиною, а також Ковельський, Старовижівський і Камінь-Каширський райони). Згідно поставленого завдання було розроблено маршрут, який враховував роботу, виконану попередніми експедиціями. В обстежених у 2001 р. церквах Ратнівського і Старовижівського районів було додатково поставлено на облік більше 100 пам'яток. Експедиції 2002 р. проводились у два етапи. Перший етап охопив період з 31 липня по 2 серпня. Маршрут проліг через Ковельський, Старовижівський і Луцький райони. Другий етап тривав з 3 по 5 вересня. Маршрут проходив по Ковельському, Камінь-Каширському і Любешівському районах. У ході експедицій було обстежено 25 храмів у 20 населених пунктах області, Експедиції дали науковий матеріал для подальшого вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині, творчості волинських малярів і скульпторів, будівничих. Зупинимось на конкретних знахідках, які суттєво доповнюють і розширюють базу дослідження волинської ікони. Високим художнім рівнем позначена ікона „Причащення Святого Онуфрія”, виявлена у Микитівській церкві с. Тур Ратнівського району – найвіддаленішому пункті маршруту експедиції, на кордоні з Білоруссю. Експедиція 1999–2002 рр. виявили ряд ікон „Свята Варвари” дещо пізнішого часу – рубежу XVII–XVIII ст. і другої половини XVIII ст. Це, зокрема, дві ікони Варвари з Успенської церкви с. Старий Чорторийськ (передані до музею), які різняться між собою як часом створення, так і рівнем професійної майстерності.

Окремою темою дослідження стали пам'ятки Ковельщини, зокрема мистецької спадщини ковельського малярського осередку. Обстеження храмів проводилось у кілька етапів протя-

гом 2001–2002 рр. У ході експедиції по Ковельському району було обстежено 28 православних церков і 1 костел. Проведені в серпні–вересні 2001 р. перші виїзди потішили унікальними знахідками. Серед виявлених пам'яток особливе місце займає найраніша пам'ятка – храмова ікона “Святий Юрій” кінця XVI ст. з Георгіївської церкви смт. Голоби [49, 25–33].

Одна з тем дослідження експедицій ВКМ “Пам'ятки українського дерев'яного різьблення XVII–XVIII ст.”. У храмах Волині зберігаються чудові зразки різьблення – картуші процесійних образів, кіоти запрестольних ікон, царські врата і дияконські двері, ризи на ікони, виносні і нап্রেстьольні хрести, аналої, ін. За результатами експедицій 2002 р. виявлено і додатково поставлено на облік 79 пам'яток. Виявлено старі ікони і цілі іконостаси, складовані на горищах. Так, більше 30 ікон (намісні, празники, апостоли) старого іконостасу (художник Каспр Списацький, 1847 р.) були знайдені на горищі церкви Святої Параскеви у с. Осівці Камінь-Каширського району. Іконостас XVIII ст.: царські врата з різьбленими фігурками євангелістів, колонки, фрагменти різьблення, пророчий (4 ікони) і апостольський (6 ікон з подвійними зображеннями) ряди, ікони „Спас Вседержитель” було виявлено на горищі Миколаївської церкви у с. Грудки Камінь-Каширського району [50, арк. 4–5]. У Покровській церкві с. Залізниця Любешівського району були знайдені ікони старого уніатського іконостасу другої половини XVIII ст., а в церкві Усікновення голови Іоана Предтечі с. Гута Камінська Камінь-Каширського району – пам'ятки дерев'яного різьблення (хрест, Розп'яття виносне XVIII ст.), пам'ятка західноєвропейського малярства рідкісного сюжету „Христос після бичування” початку XVIII ст. [50]. Єдиний шлях до збереження цих пам'яток – їх передача до музею, де вони потраплять до рук реставраторів. З часом так і відбулося. Протягом наступних 3–5 років майже всі аварійні пам'ятки були передані до музею. У ВКМ напрацьований певний досвід роботи з релігійними організаціями щодо передачі до музею церковних старожитностей. Це: по-перше, просвітницька робота; по-друге, допомога церкві в реставрації пам'яток; по-третє, практика виготовлення копій з оригіналів творів переданих до музею [51, 68–69].

Експедиції музею 1997–2003 рр. суттєво поповнили музейну колекцію пам'ятками сакрального мистецтва, збагативши її унікальними творами іконопису XVII–XVIII ст. У 1997–1998 рр. до музею були передані ікони „Свята Варвара” і „Святий Юрій Змієборець” XVIII ст., у 1999 р. – ікона „Таємна вечеря” кінця XVIII ст. з Троїцької церкви с. Тростянець Ківерцівського району [52, арк. 1]; 4 ікони XVIII–XIX ст., серед них ікона „Богородиця Одигітрія” XVIII ст. і 2 виносних хрести зі Стефанівської церкви с. Пожарки Рожищенського району [53, арк. 1]; 26 пам'яток, у тому числі 4 стародруки з Троїцької церкви с. Городище Луцького району [54, арк. 1–2]; ікона „Спас Вседержитель” XVII ст. з Покровської церкви с. Крупа Луцького району [55, арк. 1]; 2 плащаниці з Покровської церкви м. Луцька [56, арк. 1]. У 2000 р. до музею надійшли ікони „Святий Миколай” і „Преображення” XVIII ст. з Преображенської церкви с. Вічіні Рожищенського району [57]; 6 пам'яток, зокрема, ікона „Старозавітна Трійця” XVIII ст. з Михайлівської церкви с. Смолигів Луцького району; ікона „Святі Петро і Павло” кінця XVIII ст. з Луківської церкви с. Доросині Рожищенського району.

Значні надходження до фондів музею, в тому числі 105 ікон XVII–XVIII ст., припадають на період з 1999 по 2004 рр. [58; 59; 60–65]. У звіті про роботу експедиції ВКМ у Локачинському, Рожищенському і Луцькому районах за 1999 р. зазначалося: „У результаті експедиції було зібрано 40 експонатів, які передано у фонди музею” [58, арк. 5]. З експедиції 2000 р. у Горохівській і Луцькій райони до фондів надійшло біля 100 пам'яток [66, арк. 1–4]. Серед найцінніших поповнень музейної колекції – уже згадувана ікона „Юрій Змієборець” другої половини XVI ст. з Георгіївської церкви смт. Голоби (ВКМ, інв. № І-472). Ікона перебувала в аварійному стані, мала значні втрати фарбового шару і левкасу аж до дошки, відклеєну місцями паволоку. Розмір ікони 84 х 65,3 (см). Ікона могла бути зразком для написання пізніших образів, зокрема, ікони „Святий Юрій” волинського іконописця 1630 р. з с. Ворончин Рожищенського району (ВКМ, інв. № І-158). Ця пам'ятка є однією з найдавніших збережених ікон „Юрія Змієборця” на Волині.

Цікавим надходженням до музею стали ікони з с. Тур Ратнівського району. Це – „Святий Ілля” XVII ст., „Пророк Єзекиїл” початку XVIII ст., „Святий Миколай”, „Святий Онуфрій” XVIII ст. До музею було передано частину іконостасу (апостольський ряд, фрагменти пророчого ряду, ікони „Спас Вседержитель”, „Богородиця Одигітрія”) першої половини XVIII ст. з церкви села Грудки Камінь-Каширського району та фрагменти підписного іконостасу маляра Каспера Списацького (ікони апостольського, празникового і пророчого рядів, картуші) з

церкви села Осівці Камінь-Каширського району.

За результатами експедиції 2002 р. до фондів музею надійшло біля 200 експонатів (ікони, церковне начиння, рушники), а також рідкісні вже нині церковні архіви (біля 100 рукописних документів XVIII–XX ст.) з сіл Любохині та Дубечно Старовижівського району [67].

Успішна збиральницька робота музею – це результат не лише кропіткої праці співробітників музею, але й тісної співпраці Волинського краєзнавчого музею з релігійними організаціями Волинської області у справі збереження і вивчення пам'яток сакрального мистецтва. Характеризуючи цей шлях надходження пам'яток, варто відзначити позитивну тенденцію у ставленні до передачі пам'яток з церков до музею з боку священослужителів і віруючих. Музей отримав благословення на цю справу і від православних владик. Експедиції ВКМ з обстеження храмів Волині проводились з благословення митрополита Ніфонта – керуючого Волинською єпархією Української Православної Церкви [68], митрополита Якова – керуючого Луцько-Волинською єпархією Української Православної Церкви Київського патріархату [69], та архієпископа Симеона – керуючого Володимир-Волинською єпархією Української Православної Церкви [70]. Музейно-церковному співробітництву сприяють давні традиції церковного музейництва на Волині. Як уже зазначалося, методики збиральницької роботи, які практикувались у церковних давньосховищах є актуальними й сьогодні. Експедиції ВКМ проводились при організаційній допомозі відділу в справах національностей, міграцій та релігій Волинської обласної державної адміністрації.

Нові форми співпраці музею і релігійних організацій у дослідженні і збереженні пам'яток сакрального мистецтва заклали експедиції 2005 і 2007 рр. У вересні 2005 р. було проведено історико-мистецьку експедицію ВКМ з обстеження церков Любомльського, Шацького, Турійського районів [71]. Експедиція була організована з метою вивчення мистецьких та історичних пам'яток, контролю за станом їх збереження, збору експонатів. У складі експедиції працювали науковці ВКМ і МБІ, художник-реставратор і спеціаліст сектору у справах релігій управління з питань внутрішньої політики, зв'язків з громадськими організаціями та засобами масової інформації обласної державної адміністрації. Науковим консультантом експедиції був доктор історичних наук В. Александрович. Експедиція обстежила 9 церков, в яких додатково взято на облік 29 пам'яток. У с. Піща Шацького району виявлено твори сакрального мистецтва в аварійному стані, які не використовуються у богослужінні і можуть бути передані до музею. Це 7 ікон олійного живопису на полотні XIX ст. і дияконські двері XVIII ст. [71, арк. 1–2].

У серпні 2007 р. ВКМ організував наукову експедицію з обстеження церков Володимир-Волинського району. Це було вже третє обстеження храмів району. Виявлено ряд пам'яток в аварійному стані музейного значення, що зафіксовано у щоденнику експедиції. «У Хресто-воздвиженській церкві с. Хворостів (на горищі) – ікона „Прославлення Христа” в окладі. На окладі дата 1873 р. Великі осипи фарбового шару. (Необхідно передати до музею). Взяли Мінею загальну (Києво-Печерська Лавра. 1791 р.). У Михайлівській церкві с. Черничі (на горищі): ікони на полотні „Апостоли” (по шість на кожному) XIX ст. (перемальовані); царські врата, ікона „Страсті Христові” XIX ст.. (перемальована); ікона „Богородиця Замилування” XIX ст., дерево, олія. (осипи); стародруки (дефектні). У Миколаївській церкві с. Лудин виявлено на горищі речі в аварійному стані: половинка царських врат XVI ст. (мальовані); ікона „Святий Онуфрій” XVIII ст. (дерево. темпера); ікона „Благовіщення” першої пол. XVII ст. Автор Волинський іконописець 1630 року (дерево, темпера). На іконах та вратах значні втрати левкасу і фарбового шару, забруднення. З Петропавлівської церкви с. Воцятин взяли фрагменти різьби, ікону „Пророк Єзикіїль” XVII ст.» [72].

За результатами експедицій останніх років були складені списки пам'яток у церквах Волинської області, які знаходяться в аварійному стані (49 пам'яток у 13 храмах). Найбільшу групу складають ікони волинської школи XVII–XVIII ст. (35 од. зб.). Крім того, незаперечний інтерес представляють твори дерев'яного різьблення – царські і дияконські двері (4 од. зб.), виносний хрест Розп'яття XVIII ст. (2 од. зб.). Попередня робота проведена експедиціями 2005–2007 рр. дала результати в наступні два роки, коли значна частина виявлених в експедиціях пам'яток була передана до музею, а в окремих випадках навіть з ініціативи релігійних громад чи священослужителів за погодженням з парафіальною радою

У серпні 2008 р. на запрошення настоятеля Різдва-Богородичної церкви с. Гумнище Горохівського району протоієрея М. Бляхарчука спеціальна комісія відділу охорони культурної

спадщини управління культури і туризму обласної державної адміністрації за участю працівників Музею волинської ікони і реставраторів обстежила іконостас у храмі і виявила його значні пошкодження. Його стан був визначений як аварійний, про що був складений відповідний акт від 8 серпня 2008 р. [73, арк. 1]. Громада села прийняла рішення іконостас демонтувати і замовити новий. У грудні 2008 р. до музею була передана верхня частина іконостасу (10 ікон та фрагменти дерев'яного різьблення) [74]. Це – апостольський, празниковий та пророчий ряди іконостасу, ікони „Богородиця Знамення”, „Тайна вечеря”, „Моління”, композиція „Голгофа”. Іконостас має точну дату створення 1785 рік.

Релігійна громада Троїцької церкви с. Головне Любомльського району при заміні старого іконостасу ХІХ ст. вирішила передати його в музей. Влітку 2008 р. іконостас було демонтований за участю працівників музею, а у вересні переданий до фондів ВКМ [75, арк. 1–2]

Влітку 2008 р. фонди музею поповнилися групою унікальних ікон ХVІІ–ХVІІІ ст. з церкви с. Баїв Луцького району [76]. Це: ікони на дереві темперного письма – „Святі Козьма і Дем'ян”, „Оплакування” і „Благовіщення” кінця ХVІІ ст., а також дві ікони кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. на полотні олійного живопису з зображеннями пророків. Рішення про передачу пам'яток до музею було ініційоване мистецтвознавцем О. Сидором, який виявив їх у храмі і атрибутував. Три перші ікони він пов'язує з середовищем Й. Кондзелевича [77, 113–119]. Дане надходження надзвичайно цінних пам'яток є результатом і певним підсумком усієї попередньої роботи музею з пам'ятками сакрального мистецтва в храмах, просвітницької роботи з релігійними громадами. Експедиції 1997–2008 рр. суттєво поповнили збірку сакрального мистецтва ВКМ, врятувавши від подальшого руйнування і загибелі сотні пам'яток історії і культури Волині.

Одним із важливих шляхів наповнення фонду сакрального мистецтва є передача до музею пам'яток, вилучених на митницях під час спроб їх нелегального вивезення за кордон, а також пам'яток, як конфіскату за кримінальними справами СБУ і МВС України. Перше надходження пам'яток з цього джерела відбулося у 1992 р., коли до Волинського краєзнавчого музею було передано 536 предметів історичної і мистецької вартості. Так, зокрема, 9 січня 1992 р. Службою Безпеки України через Волинську податкову інспекцію було передано 211 предметів, 8 червня і 17 липня Волинською митницею (с. Ягодин) відповідно – 184 і 141 предмет. Серед переданих були й твори сакрального мистецтва. З 1992 р. у Волинським краєзнавчим музеєм проводиться експертиза і вартісна оцінка предметів старовини. З 1997 по 2002 рр. [78] Управлінням СБУ у Волинській області передано 1634 предмети вилучених на митниці, зокрема, у 1997 р. надійшло надійшло 128 пам'яток, у 1999 – 1152. Серед них майже 500 творів релігійного мистецтва (здебільшого ікони). Майже всі вони не волинського походження. 85 ікон з числа т. зв. конфіскату передано до музею у 2006 р. Саме з пам'яток, вилучених на митниці, у ВКМ сформувався фонд російської старообрядницької ікони (більше 386 од. зб.) [79, 130].

Надходження експонатів до музею відбувається також шляхом передачі-дарування. Серед жертводавців жителі Волині, в тому числі церковнослужителі. Так, дві плащаниці були передані до музею ректором Волинської духовної семінарії протоієреєм Петром Влодиком. Серед найбільш цінних дарунків, які надійшли до музейної збірки в останні роки – ікона «Богородиця Боголюбська» ХVІІ століття та плащаниця початку ХХ століття, передані митрополитом Волинським і Луцьким Ніфонтом.

Найцінніша пам'ятка збірки – Чудотворна ікона Холмської Божої Матері, візантійського письма ХІІ ст., одна з найдавніших в Україні православних ікон, була подарована 15 вересня 2000 р. Волинському краєзнавчому музею жителькою Луцька, членом товариства „Холмщина” Надією Горлицькою. У родині дарувальниці ікона, яка вважалася втраченою в роки Другої світової війни, зберігалася протягом 50 років. У цьому рішенні зіграв свою роль авторитет Музею волинської ікони, як визнаного осередку пропаганди, дослідження і збереження пам'яток сакрального мистецтва. Саме ці обставини спонукали членів громадського товариства „Холмщина” і родини Горлицьких прийняти відповідне рішення. Згідно договору про передачу музей взяв на себе зобов'язання зберігання, дослідження, реставрації пам'ятки [80]. Експертні заключення підтвердили, що передана до музею ікона Холмської Богородиці є пам'яткою візантійського письма ХІ–ХІІ ст. [81, 3 арк.; 82, 1 арк; 83, 1 арк; 84, 3 арк.].

У 2001–2002 рр. працівниками ННДРЦУ і НАОМіА був проведений комплекс фізико-оптичних, фізико-хімічних досліджень та стилістичний історико-порівняльний аналіз. Це дозволило більш точно атрибутувати ікону, а саме як пам'ятку візантійського мистецтва кон-

стантинопольської школи XII ст., та визначити шляхи її подальшої реставрації. У 2003 р. реставратор ННДРЦУ В. Голуб провів реставрацію трьох золотих пластин та срібної золоченої фібули, що оздоблювали ікону. Реставрація ікони проводилась реставратором А. Квасюком у реставраційній майстерні ВКМ протягом 9 років. У листопаді 2009 р. було оголошено про завершення реставрації ікони Холмської Божої Матері XII ст. Під час роботи XVI наукової конференції з волинського іконопису у Луцьку відбулася презентація відреставрованої ікони. Ця подія стала важливою віхою в історії українського сакрального мистецтва. Ікона Холмської Богородиці найдавніша в Україні пам'ятка іконопису була представлена в експозиції МВІ.

Аналіз та узагальнення досвіду ВКМ з формування фонду сакрального мистецтва дозволили сформулювати ряд концептуальних положень, які мають важливе практичне значення для роботи сучасних музейних закладів, розвитку музеєзнавства: 1) дослідження і збереження церковних старожитностей в Україні потребує музейної роботи з пам'ятками сакрального мистецтва, їх подальшого вивчення, введення до наукового вжитку нововідкритих творів, створення належних умов для їх зберігання і реставрації; 2) втрати національних культурних надбань, зокрема, пам'яток сакрального мистецтва, були б незворотними, якби не активна збиральницька робота музеїв України й формування фондів сакрального мистецтва в регіональних музеях; 3) розроблена ВКМ методика збиральницької роботи передбачає певну послідовність цього процесу: облік пам'яток, фіксація їх руху; визначення стану збереження й умов їх зберігання, потребу в реставрації; збір (комплектування фонду); 4) введення результатів дослідження фонду сакрального мистецтва до наукового вжитку здійснюється шляхом створення певного музейного продукту: експозицій, екскурсій, наукових публікацій (статей, каталогів, альбомів, путівників, буклетів) тощо. Вагомим підсумком дослідження стало створення на базі збірки сакрального мистецтва ВКМ Музею волинської ікони з тематичною експозицією сакрального малярства; 5) важливе державне значення має створення єдиного реєстру сакральної спадщини Волині, першим етапом якого є наукова каталогізація фонду ВКМ, наступним – створення Зведеного каталогу пам'яток сакрального мистецтва в музейних збірках України; 6) для збереження фонду сакрального мистецтва як складової частини Музейного фонду України необхідне прийняття відповідних законодавчих документів задля забезпечення правового статусу рухомих пам'яток.

1. Ковальчук Є. І. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 рр.): Монографія / Євгенія Ковальчук. – Луцьк : Волинські старожитності, 2013. – 296 с

2. Ковальчук Є. Специфіка процесів збереження і вивчення фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї за період незалежності України” / Євгенія Ковальчук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Історичні науки. – Луцьк, 2012. – №10. – С. 145–151.

3. Ковальчук Є. Теоретико-методологічні основи формування фонду сакрального мистецтва (з досвіду Волинського краєзнавчого музею) / Євгенія Ковальчук // Треті Зарембівські Читання. Матеріали Третіх Зарембівських читань „Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції” Наук. зб. – Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2011. – С. 173–182.

4. Ковальчук Є. І. Фонд сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї: етапи формування (1929–2009 роки) / Євгенія Ковальчук // Праці центру пам'яткознавства. Вип. 16 / Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK. – К. : Б. в., 2009. – С. 118–130.

5. Ковальчук Є. Врятовані пам'ятки. З історії дослідження і реставрації волинського іконопису XVI–XVIII ст.: наук. видання / Є. Ковальчук. – Луцьк : Медіа, 2005. – 12 с.

6. Фонди Волинського краєзнавчого музею

„Przegląd Wołyński”. Фото „Виставка 1928 р., Луцьк”. ВКМ, інв. № КДФ-2111 / 1–7.

7. Державний архів Волинської обл.

Ф. Р-164 Волинська обласна комісія по обліку збитків, заподіяних німецько-фашистськими загарбниками народному господарству і населенню. 1944–1945 рр.

оп. 1.

Спр. 349. Доклад об итогах ущерба и расследовании злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников по Волинской области, г. Луцк 1945 г. (имеются сведения по всем отраслям народного хозяйства), 10 арк..

8. Фонди Волинського краєзнавчого музею

Облікова фондова документація.

Інвентарна книга. – Т. IV. – Б. н.

9. Фонди Волинського краєзнавчого музею

- Облікова фондова документація.
Інвентарна книга. – Т. V. Б. н.
10. Дублянський А. Українська старовина й етнографія в „Волинському музеї” / Анатолій Дублянський // Наш світ. – 1935. – Ч. 2. – С. 11–12.
11. Про організацію державних музеїв і бібліотек у західних областях України. Постанова Раднаркому УРСР від 8 трав. 1940 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. : 36. док. (1917–червень 1941 рр.) – К. : Б. в., 1959. – Т. 1. – 1959. – 814 с.
12. Луцьку 900 років: 1085–1985: Збірник документів і матеріалів. – К. : Наук. думка, 1985. – 298 с.
13. Держархів Волинської обл.
- Р-2083 Волинський краєзнавчий музей управління культури облдержадміністрації, м. Луцьк. 1940–1941, 1944–1997 рр.
- оп. 1.
- Спр. 1. Затверджений штатний розпис і кошторис адміністративно-господарських витрат на 1940 рік, 7 арк.
14. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. : 36. док. у 2-х т. – К. : Б. в., 1959.
15. Держархів Волинської обл.
- Ф. Р-6 Виконавчий комітет Волинської обласної ради депутатів трудящих
- оп. 1.
- Спр. 21. Список исторических памятников учтенных краеведческим музеем по городу Луцку. 1940 р., 3 арк.
- 16.. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Книга надходжень. – 1940 р. – Т. 2. – Б. н.
17. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Акт прийому від 16 черв. 1940 р., 3 арк.
18. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Інвентарна книга Волинського обласного краєзнавчого музею. – Т. 4. – Б. н. 16 квіт. – 14 черв. 1941 р.
19. Силук А. М. Спомини Анатолія Дублянського, митрополита УАПЦ в Західній Європі, про Волинь та своє життя / А. М. Силук // „Роде наш красний...” / Волинь у долях краян і людських документах / Наукове видання. Група авторів / Упорядник і автор передмови Л. К. Оляндер. – Луцьк : „Вежа”, 1996. – Т. 2. – С. 419–434.
20. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Інвентарна книга Волинського обласного краєзнавчого музею. – Т. 1. – 1940 р. – Б. н.
21. Держархів Волинської обл.
- Ф. Р-164 Волинська обласна комісія по обліку збитків, заподіяних німецько-фашистськими загарбниками народному господарству і населенню. 1944–1945 рр.
- оп. 1
- Спр. 349. Доповідь про підсумки нанесених збитків і розслідування злочинів заподіяних німецько-фашистськими загарбниками по Волинській області (документи по всіх галузях народного господарства), 10 арк.
22. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Інвентарна книга № 2 відділу історії дорадянського періоду Волинського державного історико-краєзнавчого музею. 1948 р., б. н.
23. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація
- Інвентарна книга № 6 відділу історії дорадянського періоду Волинського державного історико-краєзнавчого музею. – 1948 р., б. н.
24. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Інвентарна книга № 7 відділу історії дорадянського періоду Волинського державного історико-краєзнавчого музею. 12 берез. 1949–18 листоп. 1959 рр., б. н.
25. Фонди Волинського краєзнавчого музею
- Облікова фондова документація.
- Інвентарна книга № 8 відділу історії дорадянського періоду Волинського краєзнавчого музею. 15 лип. 1958–13 жовт. 1965 рр., б. н.
26. Держархів Волинської обл.
- Ф. Р-393 Відділ у справах релігій Волинської обласної державної адміністрації, м. Луцьк (1944–2005)
- оп. 2.

- Спр. 216. Документи про стан релігійної обстановки у Волинській області, арк. 8.
27. Кашевська Р. Спогади // Волинський музей: історія і сучасність. Науковий збірник. – Луцьк : Б. в., 2009. – Вип. 4. – С. 32–34.
28. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про виявлення, облік та збереження пам'яток мистецтва в діючих та недіючих культових спорудах, приміщеннях державних, громадських, кооперативних організацій, збірках приватних осіб. Постанова колегії Міністерства культури УРСР, Держбуду УРСР Президії правління Товариства охорони пам'яток історії та культури України від 15 черв. 1971 р., арк. 6
29. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Щоденник експедиції Волинського краєзнавчого музею в Ратнівський р-н 24–25 листопада 1970 року по збору і виявленню етнографічного матеріалу. – ВКМ, інв. № ДМ-27452.
30. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Матеріали експедиції Волинського краєзнавчого музею в Рожищенський, Ківерцівський і Маневицький райони. 2–5 квітня 1974 р. – ВКМ, інв. № ДМ-27544–27557.
31. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Інвентарна книга Волинського краєзнавчого музею. Фонд історії релігії і атеїзму. – Т. 1.
32. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Щоденник наукової експедиції Волинського краєзнавчого музею під керівництвом П. М. Жолтовського 1981–1982 рр. – 144 с.
33. Ковальчук Є. До проблеми законодавчого забезпечення охорони і збереження рухомих пам'яток у культових спорудах / Євгенія Ковальчук // Міжнародний досвід охорони культурної спадщини та пам'яткоохоронне законодавство України. – К. : Стило, 2002. – С. 95–103.
34. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Список. Загальна кількість вилучених та взятих на облік експонатів у культових спорудах Волині. Експедиції 1981 року під керівництвом П. М. Жолтовського, 10 арк.
35. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Список. Кількість вилучених пам'яток по населених пунктах і районах Волинської області. Експедиції 1981–1982 років за участю П. М. Жолтовського з обстеження культових споруд Волинської області, 18 арк.
36. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про передачу приміщення костелу Петра і Павла в користування громадян римо-католицької церкви м. Луцька. Рішення виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів від 25 черв. 1991 р., 2 арк.
37. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про передачу приміщення музею громаді римо-католиків м. Луцька. Лист-звернення працівників Волинського краєзнавчого музею до Волинської обласної Ради народних депутатів від 1 лип. 1991 р., 3 арк.
38. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про передачу приміщення Волинському краєзнавчому музею. Розпорядження виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів від 5 берез. 1992 р. № 68–р., 1 арк.
39. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Календарний план проведення науково-дослідних робіт з теми: „Волинська школа іконопису. Проблеми дослідження, зберігання та реставрації” на 1993 рік, 5 арк.
40. Братушко Ю. Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження живопису волинських ікон / Юлія Братушко, Лідія Лагутіна, Віктор Луць // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доповіді та матеріали IV наук. конф., (Луцьк, 17–18 груд. 1997 р.). – Луцьк : Б. в., 1997. – С. 98–107.
41. Кондратюк Т. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблем біопшкоджень / Тетяна Кондратюк, Тетяна Митківська, Неля Жданова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матеріали III Всеукр. наук. конф., (Луцьк, 12–13 груд. 1996 р.). – Луцьк : Б. в., 1996. – С. 72–74.
42. Цитович В. Дослідження іконопису в інфрачервоній ділянці спектру із застосуванням відеосистеми VHS / Володимир Цитович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доповіді та матеріали IV наук. конф., (Луцьк, 17–18 груд. 1997 р.). – Луцьк : Б. в., 1997. – С. 108–116.
43. Квасюк А., Романюк О. Реставраційна майстерня при Волинському краєзнавчому музеї / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матеріали II Міжнар. наук. конф., (Луцьк, 29 листоп.–1 груд. 1995 р.). – Луцьк : Інціал, 1995. – С. 20–21.
44. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна. Указ Президента України від 4 берез. 1992 р. № 125, 3 арк.
45. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Про виконання Указу Президента України „Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна”. Лист Міністерства культури України від 23 берез. 1992 р. № 9–253 / 13, 2 арк.
46. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

- Про інвентаризацію культового майна, що зберігається у фондах державних музеїв. Доручення Кабінету Міністрів України 25 берез. 1992 р. № 4624 / 1, 2 арк.
47. Ковальчук Є. До проекту охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матеріали III Всеукр. наук. конф., (Луцьк, 12–13 груд. 1996 р.). – Луцьк : Б. в., 1996. – С. 56–59.
48. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт видачі на постійне зберігання № 1–II від 4 січ. 1989 р., 4 арк.
49. Александрович В. Храмова ікона Святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах / Володимир Александрович // Сакральне мистецтво Волині : наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., 31 жовт.–1 листоп. 2002 р., Луцьк. – Луцьк : Б. в., 2002. – Вип. 9. – С. 25–33.
50. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Щоденник науково-збиральницьких експедицій Волинського краєзнавчого музею 2002–2006 років. – 74 с.
51. Ковальчук Є. До питання музейного і церковного співробітництва у збереженні і дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доповіді та матеріали IV наук. конф., (Луцьк, 17–18 груд. 1997 р.). – Луцьк : Б. в., 1997. – С. 68–69.
52. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 62 від 23 лют. 1999 р., 1
Облікова фондова документація. арк.
53. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Акт прийому на постійне зберігання № 265 від 12 берез. 1999 р., 1 арк.
54. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 198 від груд. 1999 р., 1 арк.
55. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 191 від 16 лип. 1999 р., 1 арк. .
56. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 116 від 18 трав. 1999 р., 1 арк.
57. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 137 від 2000 р., 1 арк.
58. Об охране и использовании памятников истории и культуры. Закон СССР от 29 октября 1976 года // Свод законов СССР. – Т. 3. – Москва : Издательство „Известия”. – 1986. – С. 704–712.
59. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Зведений звіт за 2004 рік про стан збереження пам'яток, які знаходяться в користуванні релігійних громад у Ківерцівському, Ковельському, Іваничівському, Луцькому, Любомльському, Маневіцькому, Ратнівському, Старовижівському районах і м. Володимирі-Волинському Волинської області. Луцьк, 2004 р., 16 арк.
60. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 65 від 1999 р., 1 арк.
61. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 76 від 1999 р., 1 арк.
62. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 139 від 1999 р., 1 арк.
63. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 90 від 2000 р., 1 арк.
64. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 108 від 2000 р., 2 арк.
65. Фонди Волинського краєзнавчого музею
Облікова фондова документація.
Акт прийому на постійне зберігання № 253 від 2001 р., 2 арк.
66. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею
Звіт про науково-збиральницьку експедицію Волинського краєзнавчого музею з обстеження культових спо-

руд Волині (Ківецький і Горохівський райони) за 2000 р., 4 арк.

67. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Звіт про роботу науково-збиральницької експедиції Волинського краєзнавчого музею з обстеження церков Волинської області (Ковельський, Старовижівський, Луцький, Камінь-Каширський, Любешівський райони) за 2002 р., 6 арк.

68. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Розпорядження архієпископа Луцького і Волинського УПЦ Ніфонта від 3 серп. 2000 р. № 377 1 арк.

69. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Розпорядження митрополита Луцького і Волинського УПЦ КП Якова № 74 від 4 серп. 2000 р., 1 арк.

70. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Розпорядження архієпископа Симеона – керуючого Володимир-Волинською єпархією Української Православної Церкви від 17 серп. 2000 р., 1 арк.

71. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Звіт про історико-мистецьку експедицію Волинського краєзнавчого музею з обстеження храмів Любомльського, Шацького, Турійського районів за 2005 р., 2 арк.

72. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Щоденник науково-дослідницької експедиції Волинського краєзнавчого музею 2007 р. – 22 с.

73. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Акт обстеження іконостасу Різдва-Богородичної церкви 1785 року с. Гумнище Горохівського району від 8 серп. 2008 р., 1 арк..

74. Фонди Волинського краєзнавчого музею

Облікова фондова документація.

Акт прийому на постійне зберігання № від груд. 2008 р., 1 арк.

75.. Фонди Волинського краєзнавчого музею

Облікова фондова документація.

Акт прийому на постійне зберігання № 228 від 21 лип. 2009 р., 1 арк.

76. Фонди Волинського краєзнавчого музею

Облікова фондова документація.

Акт прийому на постійне зберігання № 183 від 9 лип. 2008 р., арк. 1.

77. Сидор О. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успення Пресвятої Богородиці села Баїв Луцького району) / Олег Федорович Сидор // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., 25–26 верес. 2008 р. Луцьк. – Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С. 113–119.

78. Фонди Волинського краєзнавчого музею

Облікова фондова документація.

Акт прийому на постійне зберігання № 194 від 2002 р., 2 арк.

79. Василевська С. Російська ікона кін. XIX–поч. XX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. X міжнар. наук. конф., 17–19 верес. 2003 р., м. Луцьк. – Луцьк : Б. в., 2003. – Вип. 10. – С. 130–138.

79.. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Про порядок обліку і зберігання пам'яток історії і культури (рухомих), які знаходяться у власності чи користуванні державних, кооперативних, громадських установ, підприємств і організацій Інструкція Міністерства культури СРСР. 1986 р., арк. 1–10

80. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Договір між жителькою м. Луцька, членом товариства Холмщина Надією Гаврилівною Горлицькою і директором Волинського краєзнавчого музею Анатолієм Михайловичем Силуком від 15 листопада 2000 року. Про передання Холмської ікони Богородиці XI–XII ст. Волинському краєзнавчому музеєві на постійне зберігання, 3 арк.

81. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Експертна довідка на Чудотворну ікону Холмської Богородиці XI–XIII ст. Складена експертами А. І. Квасюком, О. С. Ременякою, О. Ф. Романюк. м. Луцьк, 12 верес. 2000 р., 3 арк.

82. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Експертне заключення на Чудотворну ікону Холмської Богородиці з фондів Волинського краєзнавчого музею. Підготував завідувач художнім відділом Рівненського обласного краєзнавчого музею В. Д. Луц. м. Луцьк. 18. верес. 2000 р., 1 арк.

83. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Експертне заключення на Чудотворну ікону Холмської Божої Матері з фондів Волинського краєзнавчого музею. Підготував доцент Львівського національного університету ім. І. Франка, кандидат історичних, доцент В. С. Александрович.м. Луцьк. 18. верес. 2000 р., 1 арк..

84. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею

Заключення експертної комісії на Чудотворну ікону Холмської Богородиці з фондів Волинського краєзнавчого музею, інв. № 453. Експерти : Л. С. Міляева, Ю. Й. Братушко, М. Ф. Тітов, В. І. Цитович, Г. О. Белікова, С. Н. Нерезов. Луцьк. 17 жовт. 2000 р., 2 арк.

Лариса ОБУХОВИЧ
(Луцьк)

**З ДОСВІДУ РОБОТИ ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА
ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ
(30 РОКІВ ВІД ЗАПОЧАТКУВАННЯ
РЕСТАВРАЦІЙНОЇ СПРАВИ У ВКМ)**

**Нищівній силі часу протистоїть
людська пам'ять, закарбована
у творах мистецтва.**

Д. С. Лихачов

Один із піонерів справи збереження культурної спадщини, італійський професор кінця XIX ст. Густаво Джованіні казав: "Мистецтво реставратора... не створене для польоту. Воно складається зі спостереження, терпеливої і мовчазної роботи, з аналітичного, детального дослідження і систематизації. Це завжди самовідречення, що штовхає реставратора на те, щоб присвятити себе реставрації повністю, щоб розглядати свою роботу як працю для пам'ятки, а не для власної професійної слави. Окрім того реставратору необхідно бути також художником, вченим і досвідченим конструктором..."

Історія розвитку української національної реставраційної справи невід'ємна від драматичної, а часто і трагічної історії нашої культури. Започаткована митцями-новаторами "бойчу-кістами" у стінах Національного музею Львова на початку XX століття, які у 1937-му були розстріляні як вороги народу. У 1938 році у Києві утворилися Центральні державні науково-дослідні реставраційні майстерні (тепер Національний науково-дослідний реставраційний центр України). Це була третя спроба створення всеукраїнської реставраційної установи у XX столітті [17, 154], яка продовжила розвиток музейної реставрації і зайнялася підготовкою фахівців. Все ж нових кадрів реставраторів завжди катастрофічно не вистачало. У 60–70-х роках XX століття сформувався пріоритетний напрямок консервації та реставрації пам'яток.

На початку 1980-х років фонди Волинського краєзнавчого музею значно поповнилися творами регіонального іконопису XVI–XVIII століть, зібраними науковими експедиціями під керівництвом відомого вченого-мистецтвознавця П. М. Жолтовського. У зв'язку з цим постала гостра потреба реставрації пам'яток сакрального мистецтва, бо більша частина привезених творів вилучалася з закритих, занедбаних церков і мала аварійний стан. Перед перевезенням до музею необхідно було проводити консерваційні заходи на ділянках живопису, ґрунт якого втратив зв'язок з основою і міг зовсім обсіпатися. У штат музею дали посаду художника-реставратора, але вона була не зайнятою через відсутність фахівця. Я щойно закінчила Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (тепер Львівська академія мистецтв), де усвідомила важливість збереження пам'яток сакрального мистецтва (вони, на жаль, не вписувалися в радянську державну ідеологію). Історія українського мистецтва багатьох століть мала білі плями через тенденційну занедбаність та несприяння дослідженням. Львівські викладачі-художники, мистецтвознавці, реставратори, переймаючись долею українського мистецтва, доносили свій досвід і запалювали серця студентів любов'ю до самозреченої, подвижницької праці на ниві рідної культури. Ці проблеми стали близькими мені.

У 1982 році я пов'язала свою долю з Волинським краєзнавчим музеєм на посаді художника-реставратора. Добра воля керівництва музею сприяла моєму фаховому зростанню як реставратора станкового темперного живопису. Це здійснювалося через систему освіти, яка базувалася на підвищенні кваліфікації художників-реставраторів від Міністерства культури УРСР. Практичні уроки отримувала від співробітників ЦДНДРМ Києва, які вперше приїхали до нашого музею взимку 1982 року. У складеному ними акті зафіксовано наступне:

1. Близько 50 ікон з втратами та загрозами втрат фарбового шару та левкасу, з прогресуючими процесами у шарах живопису стоять, притиснуті одна до одної, чи лежать на підлозі,

вкриті брудом та пилом. Оптимальний температурно-вологісний режим, який конче потрібен задля збереження живопису на дошках, тут не забезпечений. Батареї парового опалення функціонують постійно, міра нагрівання не регулюється. Прилади для визначення відносної вологості і температури відсутні. Такий режим зберігання з різкими сезонними перепадами температури та вологості повітря, приведе до неминучої загибелі видатних творів українського народного живопису.

2. Ікони, що зберігаються на другому поверсі Музею історії релігії і атеїзму, мають велику художню та історичну цінність.

Зважаючи на вищезазначене, комісія вважає необхідним:

а) негайно призначити відповідальних осіб за збереження художніх творів у цьому приміщенні;

б) становити у приміщенні прилади для заміру температури та відносної вологості повітря. Результати замірів заносити у спеціальний журнал. Строк виконання – 1 тиждень;

в) встановити у приміщенні спеціальні стелажі для зберігання ікон (у горизонтальному та вертикальному положеннях). Після необхідних профілактичних заходів розмістити ікони на стелажах. Строк виконання – 1 місяць.

Акт затверджено Науково-художньою реставраційною радою ЦДНДРМ (протокол - № 29 від 23 грудня 1982 р.). На акті стоїть поряд з іншими підпис П. М. Жолтковського. Ця комісія відібрала сім ікон на першочергову реставрацію в ЦДНДРМ:

“Св. Дмитрій Солунський” XVII ст., Ж – 296;

“Св. Юрій Змієборець” XVIII ст., Ж – 301;

“Богородиця Одигітрія” XVIII ст., Ж – 298;

“Св. Онуфрій” XVIII ст., Ж – 300;

“Св. Варвара з житієм” XVII ст., Ж – 328;

“Св. Юрій Змієборець” XVIII ст., Ж – 297;

“Христос Вседержитель” XVIII ст., Ж – 338.

Перше робоче місце реставратора знаходилося на другому поверсі Луцького костелу св. Петра та Павла, куди були перевезені всі пам'ятки сакрального живопису і дерев'яного різьблення - це більше трьохсот одиниць збереження. Умови праці були нелегкими: температура повітря у зимовий період – 9-14° С, відсутність водопостачання, з часом почала протікати стеля, проривало труби парового опалення. В мої обов'язки входило забезпечення необхідних умов зберігання пам'яток, проведення профілактичних заходів на аварійних ділянках живопису. Важливою була робота по облаштуванню робочого місця з придбанням необхідних інструментів, приладів, препаратів, за якими інколи доводилося їхати до Києва, або Львова. Для музейної бібліотеки почала створювати фонд літератури про іконопис та реставрацію. Було придбано книги. В. М. Лазарева, В. І. Свінцицької, П. М. Жолтовського, О. Ф. Сидора, Д. В. Степовика, В. А. Овсійчука. З Московського Всесоюзного науково-дослідного інституту реставрації постійно надходили збірники наукових повідомлень, які були чи не єдиним друкованим джерелом фахових знань реставратора.

У жовтні 1985 року навчалась на курсах у ВНДІР ім. Андрія Рубльова в Москві. Спеціалісти ділилися досвідом приготування реставраційного клею з телячих шкір, який пройшов ретельне дослідження на базі інституту і пропонувався як найбільше відповідний для укріплення ґрунтів давнього темперного іконопису. Розглядалася проблема пошкодження дерев'яних пам'яток життєдіяльністю жука-дерев'яногогриза, категорично застережено від використання препаратів на основі ДДТ (дусту) як шкідливих для людини. Ділова, доброзичлива атмосфера співробітників інституту допомогла з'ясувати техніко-технологічні особливості привезеної мною волинської ікони XVIII століття “Богоявлення Господнє” (ВКМ, Ж-317, с. Перванче, Горохівського р-ну). Проведені аналізи показали, що до складу ґрунту входять компоненти яйця і крейда. Між шарами ґрунту і темпері знаходиться тонка, прозора, слизька плівка з яєчної емульсії. Її можна віднести до категорії імприматур – завершального шару левкасу, але таке її вирішення московські спеціалісти бачили вперше. Зв'язок фарбового шару з ґрунтом, як і ґрунту з дерев'яною основою був суттєво порушений і не піддавався укріпленню традиційним закритим способом шкіряним клеєм. Під час цього процесу ґрунт від вологи набухав, збільшувався в об'ємі і ставав гумоподібним. Фарбовий шар залишався неукріпленим, бо під ним лежала слизька нерозчинна плівка імприматури. Волинська пам'ятка вимагала розробки

особливої реставраційної програми. Це було сигналом про необхідність створення своєї регіональної школи реставрації, яка буде базуватися на технологічних особливостях волинських пам'яток. Московський інститут запропонував Волинському краєзнавчому музею укласти договір про науково-дослідну співпрацю з вироблення методів реставрації волинського регіонального іконопису. Але через брак коштів та загальну несприятливу атмосферу ці плани не здійснилися. Ікона “Богоявлення” та інші п'ять з перванчівського празникового ряду були реставровані методом укріплення левкасу та фарбового шару відкритим способом жовтковою емульсією. Таку практику здійснювали фахівці ЦДНДРМ м. Києва, які з великим пієтетом ставилися до волинського іконопису і набули значного досвіду у роботі по його реставрації.

Індивідуальний метод часто є секретом окремого реставратора. Довіра між колегами збагачує фахівців, допомагає успішно здійснювати місію порятунку пам'яток нашої культури. Дякуючи тісним контактам з реставратором вищої категорії А. Г. Волощук, реставратором І категорії Л. А. Скопом та іншими я набувала необхідних знань. Особливо цінним був досвід та поради науковців-мистецтвознавців В. А. Овсійчука, О. Ф. Сидора, В. С. Александровича, В. Д. Луца. Безвідмовність у допомозі проявляв фотограф М. Хілько. Зацікавлений та ініціативний, він залишив багато своїх світлин та слайдів з творами волинського іконопису.

Для відновлення всієї збірки сакрального живопису, зібраної ВКМ, потрібна була багаторічна робота потужного колективу реставраторів, сподіватися на створення якого на базі нашого музею в умовах Радянського Союзу не доводилося. У 1987 році музеєм було відібрано 22 ікони XVII-XVIII століть для реставрації студентами реставраційного відділу Київського художнього інституту [11]. Для транспортування живопису здійснено систему пакувальних заходів, які забезпечили збереженість експонатів під час перевезення.

У 1989 році час поміняв політичні акценти. Стало актуальним, – хоча раніше така ідея здавалася примарною, – створення виставки сакрального мистецтва Волині у Волинському краєзнавчому музеї. Експозицію розгорнули у стінах костелу святих Петра та Павла і вона викликала шалений інтерес у публіки, стала несподіваним чудом, яке сучасники не сподівалися побачити. За невеликий період (один місяць) було надано експозиційного вигляду двадцяти іконам. Реставраційні заходи залежали від стану збереженості експоната. Найбільш трудомісткою була реставрація, почата раніше, таких ікон: “Спас” Йова Кондзелевича 1696 р. (І-109), “Св. Олександр Невський та Йосип Піснопівець” XIX ст. (І-56), “Дванадцять свята” XIX ст. (РА-1620), “Христос – Виноградна Лоза” XVIII ст. (РА-1430), поліхромної дерев'яної скульптури “Невідома свята” XVIII ст. (С-21). В роботі застосовувався ефективний у знятті олійних замальовань живопису, але дуже шкідливий для здоров'я людини, розчинник диметилформамід. Захист респіратором не рятував реставратора від сильного отруєння, а вентиляційно – витяжної системи в майстерні не було. Реставраційна наука з часом заборонила використання цього препарату через його токсичність. Науковці Львівського філіалу Реставраційного центру України знайшли альтернативу. Це – біохімічні агенти – ферменти. Вони не шкідливі для організму людини, навколишнього середовища і самої пам'ятки. За деякими своїми характеристиками і дією вони перевершують органічні розчинники і роблять професію реставратора більш якісною та безпечною.

В кінці 70-х – на початку 80-х років деякі реставратори почали застосовувати такий метод укріплення левкасу темперного станкового живопису, в якому осетровий клей експериментально антисептували натуральним бджолиним медом (1:1, до сухої частки клею). Мед характеризувався як пластифікатор і як нешкідливий антисептик, альтернатива пентахлорфенолю натрію, (катамін АБ тоді ще широко не увійшов у реставраційну практику). Стан ікон після реставрації свідчить проти цього методу. Наприклад, на іконі “Христос Учитель” XVII ст. (Ж-172) протягом останніх двадцяти років доводилося не раз повторно укріпляти левкас, який відставав від дошки, попередньо антисептуючи 2% спиртовим розчином катаміну АБ. Відставання левкасу від основи спровоковане життєдіяльністю грибних комплексів у структурі крейдяно-клеєвого левкасу, які не знищилися медом. Після реставраційного укріплення гриби-деструктори отримали додаткову поживу у вигляді меду. Катамін АБ лише на деякий час пригашає активність грибів, тому за станом таких ікон треба постійно спостерігати.

В експозиції Музею волинської ікони є кілька ікон, реставрованих найпершими, ще у 70-х роках. Це такі високохудожні твори як “Спас в силах” XVI ст. (Ж-175), “Св. Параскева” XVII ст. (Ж-232), “Св. Юрій Змієборець” XVII ст. (Ж-228). (художник-реставратор А. Г. Волощук). Вони поміняли

не одне експозиційне приміщення, починаючи з Художнього відділу на території Луцького замку. Їх стан викликає захоплення стабільністю протягом досить тривалого часу.

Формування досвіду реставрації Волинського іконопису почалося у Львові, де на початку ХХ століття в музеях уперше появились твори волинських майстрів, таких близьких з Галицькими, адже звично говорити про Галицько-Волинський іконописний регіон. У Київському реставраційному Центрі і його Львівському філіалі продовжили справу порятунку волинського живопису, працюючи на новому рівні, який відповідав вимогам часу. Забезпечити успішну реставрацію ікон одного регіону, пов'язаного близькими техніко-технологічними особливостями, умовами зберігання і мірою збереженості може реставраційна школа, яка обслуговує певний культурний простір з його унікальними характеристиками. Для гідного збереження нашої мистецької спадщини це питання дуже важливе, його глибоко проаналізували науковці-реставратори В. І. Цитович та Т. Р. Тимченко [18]. Реставраційна школа не керується “згори”, а завжди виростає “знизу”, від початку живляться досвідом окремих людей. Кожен реставратор вносить у школу свої індивідуальні здобутки, неповторне сприйняття та розуміння пам'ятки. Дуже важливою є інформаційна відкритість реставратора, його здатність до діалогу, які забезпечують обмін унікальним досвідом. Динамічному та стабільному розвитку волинської реставраційної школи сприяють наукові конференції та видання спеціальної літератури. Є надія, що буде створено окремий збірник матеріалів, що стосуються вивчення та реставрації Волинського сакрального мистецтва з фаховим аналізом та висновками, гідними називатися волинською реставраційною школою.

Методи реставрації не є догмою, вони перевіряються, аналізуються, критикуються, обґрунтовано змінюються на більш досконалі, включають нові елементи. Техніко-технологічні дослідження волинських ікон на основі фізико-хімічних, біологічних аналізів та рентгенографії проводяться в ННДРЦУ і його Львівському філіалі, а також у Російському науково-дослідному інституті культурної і природної спадщини міста Москви. На їх аналітичних методах базується робота реставраторів, які завдячують таким науковцям, як: Ю. Братушко, Л. Лугіна, В. Распопіна, Н. Бредіс, Г. Осьмак, М. Друль, Л. Лебединець, О. Козак, В. Голіков, З. Жарікова, О. Асаулова, Н. Шевченко [2; 3; 7–10; 12–16].

У руках реставраторів подальше фізичне і духовне буття національної духовної спадщини. Волинський іконопис зазнав нищення у часи лихоліть, перетерпів багато непрофесійних поновлень, перемалювань, які суттєво змінили його первісний вигляд. Тому перед реставраційними заходами пам'ятку необхідно ретельно обстежити, щоб виробити правильну методіку реставрації.

Співробітником московського інституту В. Голіковим на семи досліджуваних іконах XVII століття виявлено бакани – органічні хроматичні матеріали, системне вивчення яких, тільки почалося. Вони широко застосовувались волинською іконописною майстернею так званого “іконописця 1630-го року”. Знайдено їх і на відомій іконі “Спас Вседержитель” XVII століття з Каменя-Каширського (І-260). Бакани мають прозору природу і лесувальний характер покриття, завдяки чому ними досягається багатство тонів. Їх клали на “глухе” темперне покриття або білий левкас. Таким чином, ще до ери олійного живопису вдавалося досягнути ефекту “сфумато”, тобто, світлоносності фарб. Для червоних барв використовували дикий шафран (сафлор), драконову кров, кошєніль (малиново-червоний пігмент кармін), для жовтих – куркуму (турмерин), шафран, алое, гуммі-гут. Бакани утворювали з'єднанням протравлених органічних барвників з плівкоутворювачем колагенового походження (рибним, шкіряним, кролячим клеєм та ін.), або з органічним смоляним лаком.

Бакани використовувалися і видатним волинським іконописцем Йовом Конзелевичем. Червоні крила серафимів на його Городищенській іконі “Спас” та іконостасних одвірках, написані в подібній техніці. Світоносні фраби бачимо в подачі одягу святих на іконі кінця XVII століття “Святі Іоаким та Анна” (І-41).

Російські дослідники виявили специфічно тонкий шар між самим верхнім шаром ґрунту і нижньою границею фарбового шару. Він містить у 5–10 разів більше клею, ніж у середньому в левкасі і дуже подріблені частинки крейди. Шар з такими характеристиками належить до імприматур і виявлений в усіх семи волинських іконах XVII століття. Але ні в одній з цих ікон не знайдено повноцінно збереженого авторського оліфного покриття, лише зрідка його фрагментами. Це свідчить про те, що ікони піддавалися неодноразовому грубому чищенню і покривалися пізнішими смоляними лаками. Про це пише і київський хімік Ю. Братушко: “протягом

свого життя ікони зазнавали значних перемалювань та реставраційних втручань... Характерна ознака – напівзруйнований старий (авторський) шар пігменту під поновлюючими шарами лаку чи новіших пігментів” [3, 99]. “Різнохарактерні радикальні поновлення (яким, можливо, передувало часткове видалення верхніх шарів авторського живопису) унеможливають виявлення тонкого прозорого завершального лесування олійними фарбами, яке В. Пещанський, свого часу, вважав характерною ознакою “живописного почерка” Йова Кондзелевича)” [4]. Потоншення захисного покриття під час реставрації іконопису не може бути категорично обов’язковим для наших ікон. Цей метод поширений в Росії і продиктований технологічними особливостями їх пам’яток, та й стан їх збереженості відрізняється від нашого. Об’єднує малярство волинських іконописців склад пігментів глинистих і залізо-окисних типів: свинцеве білило, ультрамарин, смальта, червона охра, кіновар, глауконіт (веронська або чеська земля), жовта охра, умбра, різні види кіптяви, а також індиго, сурик, зелені мідні пігменти, азурит. У складі санкиру (підмальовку для ликів святих) на відміну від інших іконописних шкіл відсутні домішки синіх чи зелених пігментів. Багатий досвід роботи по дослідженню цієї теми висвітлений у “Бюлетенях”, інформаційних випусках Львівського філіалу ННДРЦУ [6].

Значна частина волинських ікон дійшла до нас понищеною, з втратами живопису. Траплялося, що старий образ служив за основу для написання цілком іншого сюжету (“Св. Юрій Змієборець” Йова Кондзелевича, І-328). Церковним громадам дешевше було поновити стару ікону, ніж замовити нову. Найчастіше цей процес здійснювали непрофесійно, безцеремонно знищуючи автентичність. На багатьох давніх волинських іконах у кінці ХІХ століття залишив свій напис про так зване “оновлення” Іван Маркевич, маляр не високого професійного рівня, але популярний та активний у церковних колах. Підмальовував старі ікони і Томаш Михальський, популярний в середині ХVІІІ століття народний маляр. Він зробив скромний напис на тильній стороні образу “Св. Іоаким та Анна” кінця ХVІІ століття (І-41) невеликими літерами під верхньою шпугою про своє втручання в 1753 році. Ним був перемальований лише одяг святих. Рівень виконання ликів надзвичайно високий і професійний, тотожний творчій манері раннього Йова Кондзелевича. Лики збереглися добре, тому поновлювач не намілював їх торкнути. З досвіду реставрації Богородчанського іконостасу Львівським філіалом ННДРЦУ зафіксовано, що “при виконанні попередніх реставраційних заходів було допущено ряд помилок, які призвели до непоправних втрат. Можливо були використані агресивні реагенти, які при виконанні розчисток проникали глибше за лакову плівку і разом з потемнілим лаком частково розчиняли авторський фарбовий шар аж до левкасу” [1, 129].

Завдяки ще одному важливому методу – рентгенологічному дослідженню – вдалося побачити внутрішній стан збереженості ікон, виявити технічні особливості їх структури. Так на іконі Йова Кондзелевича виявлено авторську композиційну розмітку у вигляді навскісних ліній, яка є безперечним доказом оригінальності його творів [5, 105–108].

Зібрання, яке б вмістило найповніший обсяг досліджень по реставрації волинського іконопису з фаховими аналізом та підсумками, чекає на окреме ілюстроване видання. На нього зможуть опертись реставратори нового покоління, які продовжать справу відновлення та зберігання нашої національної спадщини.

Ікони, реставровані художником-реставратором Л. Обухович за час роботи в ВКМ від 1982 до 2013 років:

“Вознесення Господнє” ХVІІІ ст., Ж-322, реставрована 1983 р.

“Дванадцять свята” ХІХ ст., РА-1620, реставрована 1984 р.

“Благовіщення Господнє” ХVІІІ ст., Ж-319, реставрована 1984 р.

Поліхромна дерев’яна скульптура “Невідома свята” ХVІІІ ст., С-21, реставрована 1985 р.

Йов Кондзелевич, “Спас Вседержитель” кін. ХVІІ ст., І-109, реставрована 1989 р.

“Христос-Учитель” 1760 р., І-166, реставрована 1990 р.

“Христос-Учитель” ХVІІІ ст., І-137, реставрована 1991 р.

“Преображення Господнє” ХVІІІ ст., Ж-320, реставрована 1995 р.

“Воскресіння Господнє” ХVІІІ ст., Ж-321, реставрована 1995 р.

“Богоявлення Господнє” ХVІІІ ст., Ж-317, реставрована 1995 р.

“Богородиця Одигітрія” поч. ХVІІ ст., Ж-259, реставрована 1996 р.

Йов Кондзелевич “Св. Юрій Змієборець” поч. ХVІІІ ст., РА-1064, реставрована 1997 р.

“Св. Юрій Змієборець” поч. ХVІІ ст., І-158, реставрована 1997 р.

“Спас Вседержитель” поч. ХVІІ ст., І-260, реставрована 1998–2000 р.

“Зішестя Святого Духа на апостолів” XVIII ст., Ж-318, реставрована – 2001 р.

“Св. Пророк Ілля” XVII ст., І-536, реставрована 2005 р.

“Св. Параскева” 1747 р., І-429, реставрована 2007 р.

“Богородиця Одигітрія” XV ст., Сято-Троїцька церква села Тростянець, Ківерцівського р-ну, Волинської обл., реставрована 2008 р.

“Різдво Христове” поч. XVII ст., І-266, реставрована 2008 р.

“Христос-Виноградна Лоза” 1749 р., Ж-234, реставрована 2009 р.

“Розп’яття Господнє” XVIII ст., РА-1429, реставрована 2011 р.

“Благовіщення Марії” XVIII ст., Ж-314, реставрована – 2012 р.

“Христос Боремельський” 1776 р., І-279 – перебуває в процесі реставрації з 2013 року.

1. Білецька-Зварич М. Реставрація одвірок та царських врат іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський // Бюлетень 7. 2006. – С. 126–129.

2. Братушко Ю., Люльева С. Нанопланктонная идентификация меловых левкасов Волинской иконы // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2002. – С. 53.

3. Братушко Ю., Лугіна Л. Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження іконопису волинської ікони // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції. – Луцьк. 1997. – С. 98–100.

4. Братушко Ю., Цитович В. Фізико-хімічні дослідження деяких ікон, що відносяться до спадщини Йова Кондзелевича // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2002. – С. 16–19.

5. Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження в атрибуції та експертизі творів іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2008. – С. 105–108.

6. Бюлетень 1–9 Інформаційний випуск ЛФ ННДРЦУ. – Львів, 1999–2007 рр.

7. Голиков В., Жарикова З. Комплексне експериментальне дослідження волинської ікони «Спас» початку XVII ст. // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 1999. – С. 84–92.

8. Голіков В. П., Жарікава З. Ф., Обухович Л. Я. Исследование некоторых технологических аспектов волинских икон первой половины XVII в. из коллекции Музея волинской иконы в г. Луцке // Проблеми збереження консервації та реставрації музейних пам’яток. II міжнародна науково-практична конференція. – Київ, 1999. – С. 35–45.

9. Друль М. В. Техніко-технологічне дослідження ікони «Деїсус» з ВКМ // Бюлетень 3. – Львів, 2001. – С. 29–30.

10. Друль М. В. Техніко-технологічне дослідження іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського // Бюлетень 7. – Львів, 2000.

11. За актом видачі № 19 від 18.12.1986 р. Пушкар Н. Ю. видала, а завідувач кафедри Київського художнього інституту Беляй А. Ф. прийняв такі ікони: «Христос Учитель» XVIII ст., І-73, «Христос Учитель» XVIII ст., І-219; «Одигітрія» XVIII ст., І-61; «Одигітрія» XVIII ст., І-65; «Одигітрія» XVIII ст., І-218; «Одигітрія» XVIII ст., І-289; «Юрій Змієборець» XVII ст., І-12; «Юрій Змієборець» XVII ст., І-45; «Св. Миколай» XVIII ст., І-13; «Св. Миколай» XVIII ст., І-55; «Св. Миколай» XVIII ст., І-222; «Покрова» XVIII ст., І-83; «Покрова» XIX ст., І-132; «Св. Параскева» XVIII ст., І-60; «Архангел Михаїл» 1740р. І- 160; «Благовіщення» початок XIX ст., РА-1592; «Св. Онуфрій» XVIII ст., РА-1627; «Воздвиження Чесного Хреста» XVIII ст., РА-1473; «Трійця» XVIII ст., І-167; «Преображення» XVIII ст., І-116; «Антоній і Феодосій Печерські» XVIII ст., І-162; «Іоаким та Анна» XVIII ст., (після зняття замолювань - XVII ст.), І-41.

12. Козак О. Дослідження хімічного складу матеріальних складових живопису ікон із спадщини Йова Кондзелевича // Бюлетень 7. – Львів, 2006. – С. 143–146.

13. Кондратюк Т., Жданова Н. Аспекти екологічної оцінки грибів, які пошкоджують твори іконопису. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації // Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. – Луцьк, 1996. – С. 74–78.

14. Митківська Т., Коваль Е. Мікологічна експертиза всяких ікон зі збірки ВКМ // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006. – С. 38–43.

15. Митківська Т. Коваль Е. Ушкодження грибами царських врат з колекції ВКМ // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2003. – С. 75–78.

16. Обухович Л., Распопіна В. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. «Одигітрія» з села Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2005. – С. 84–86.

17. Тимченко Т. Р. Проблеми розвитку музейної реставрації в Києві у 1910 – першій половині 1930-х рр. // Реставрація музейних пам’яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези та матеріали доп. Міжнар. наук.-практ. конф. (27–29 трав. 1998 р.). – Київ, 1998. – С. 154–157.

18. Цитович В. І., Тимченко Т. Р. Реставраційна школа як напрям: спроба визначення та аналізу поняття // Реставрація музейних пам’яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези та матеріали доп. Міжнар. наук.-практ. конф. (27–29 трав. 1998 р.). – Київ, 1998. – С. 169–171.

РОЗДІЛ I. ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

ВІДКРИТТЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ІКОН ВОЛИНИ: ПІДСУМОК НАСАМПЕРЕД ОСТАННЬОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

Широке і планомірне відкриття спадщини релігійної мистецької культури Волині, яким ознаменовані два останні десятиліття, закономірно, стосується не тільки ікон. Так чи інакше цей процес розвинувся й на інших напрямках образотворчої культури регіону (винятком є хіба церковне будівництво, проте в національній традиції воно закономірно виступає окремим самостійним явищем; як і повсюдно в Україні, його волинський доробок, і без того здеяткований, нині більше нищиться, ніж вивчається). Проте, як і в національній мистецькій культурі загалом, найважливішим, а водночас також найдоступнішим репрезентантом релігійної мистецької спадщини Волині є насамперед ікони.

Увагу до поодиноких пам'яток релігійного малярства Волині привернуто у контексті характерного для Російської імперії другої половини XIX ст. церковно-археологічного руху. А першими відкриттями стали надходження до церковно-археологічного музею Київської Духовної Академії від її випускників – парафіяльних священиків. Проте за своєрідних умов української дійсності, визначених бездержавним життям упродовж останніх століть, відкриття виявилось розтягнутим, а за так званого радянського часу майже зовсім загальмованим.

На середину 1970-х років у середовищі фахівців (і це вартує окремого підкреслення) побував дивний, щиро кажучи, погляд, нібито на Волині ікон практично не збереглося й основна їх спадщина зникла під час Другої світової війни з перевезеною ще на початку Першої світової війни до Харкова колекцією колишнього Волинського єпархіального давньосховища в Житомирі. Як потім виявилось, на той час уже були поїздки по сільських церквах Волині працівників тоді Львівського музею українського мистецтва в 1960-х роках й перевезені до музейної збірки цінні пам'ятки на чолі з чималою частиною волинського доробку Йова Кондзелевича та майстрів його кола. Проте вони на декілька десятиліть “зникли” в музейних фондах – коротка інформація про цю колекцію, започаткувавши її відкриття власне як окремого фонду, з'явилася щойно в матеріалах першої луцької конференції 1994 р.¹

Справжнє відкриття релігійного малярства Волині розпочалося з експедицій з музеями Луцька, Острога та Рівного, які після декількох років безрезультатних пропозицій все таки “пробив” Павло Жолтовський² та його волинські прихильники. Далі волинські музейники доклалися до цієї справи й самі. Нового рівня вивченню волинських ікон задали конференції, які в 1994 р. в пам'ять про П. Жолтовського започаткував Волинський краєзнавчий музей. Попри “спротив матерії”, їм вдалося набрати регулярного характеру й стати щорічними. Водночас певні кроки в зазначеному напрямі зроблено й поза тим, що робилося в Луцьку, хоча не без інспірації “луцької” ситуації.

Не усвідомленим – про осмислення, природно, говорити рано – підсумком цих різномірних зусиль стало те, що випадає окреслити не інакше, як справжнім широким і повноцінним відкриттям спадщини ікон давньої Волині. Констатація самого явища – на тлі зробленого для цього раніше складно уявити, аби було інакше – звичайно, не передбачає елементу втіхи від помилки тих, хто свого часу вважав щось подібне неможливим взагалі. Сатисфакція закономірно йде насамперед від знайденого. А тут не бракує відкриттів не тільки волинського та українського, а й навіть позаукраїнського значення – на чолі з об'єктом серед перших номерів у спадщині християнської релігійної мистецької традиції загалом у Холмській іконі Богородиці. Сам процес відкриття та його конкретні здобутки ознаменувалися чималим рядом пам'яток різного часу з показним добром шедеврів релігійної мистецької культури усього

довготривалого періоду її еволюції на волинському ґрунті за умов побутування виведеної зі старокиївського кореня власної традиції. Проте в нинішньому фонді релігійного малярства Волині особливе місце посідають насамперед зразки середньовічної доби. Таку їх позицію визначають окремі обставини як долі національної мистецької спадщини, так і нинішніх доступності та стану її осмислення. До найважливіших здобутків загальнонаціонального значення останніх десятиліть належить ідентифікація комплексу зразків іконопису Галицько-Волинської держави середини XIII – першої половини XIV ст.³ Серед них є й винятково важливі для національної традиції епохи волинські об'єкти. Окрім спадщини княжої доби, в українській середньовічній традиції особливе місце посідають також пізньосередньовічні ікони XVI ст. Відкриття їх немалого фонду на Волині – актуально, він нараховує уже майже 30 оригінальних зразків – належить до найважливіших здобутків не тільки волинського, а й загальноукраїнського значення. Його визначає те, що перед віднайденням ікон середньовічної Волині відповідний аспект національної мистецької спадщини репрезентував насамперед доробок майстрів перемишльської школи зі скромним на його тлі додатком у збережених щойно від другої половини XV ст. досить нечисленних позиціях львівського походження⁴. За таких обставин майже три десятки пізньосередньовічних ікон Волині виявляються єдиним істотним доповненням головного історично складеного насамперед перемишльського фонду національної малярської спадщини епохи. А історична київська гравітація Волині та її мистецької культури вказує на перспективу віднайдення на місцевому ґрунті й поодиноких зразків київської малярської спадщини та її докладних цитувань⁵.

Не дивлячись на малочисельність оригінальних зразків, скромна волинська частина ідентифікованих досі ікон княжої доби посідає помітне місце серед віднайденого дотепер її доробку. Цьому не завадило навіть те, що на Волині досі є тільки три – разом з Холмською – оригінальних ікони того часу. Поза Холмською, яка через своє походження репрезентує не так саму волинську традицію, як насамперед найвищий рівень її зовнішніх орієнтирів, центральну позицію серед них посідає Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії. Її відкриття з початком реставрації у 1985 р. принесло українській мистецькій спадщині позицію, сприйняту як цілком несподівану. Досить того, що при першому показі на виставці у Львові 1989 р. вона фігурувала з датою “XIII–XV ст.”⁶. Тоді ж запропоновано датування XIII ст.⁷, яке невдовзі вдалося обґрунтувати докладніше, віднісши ікону до його кінця⁸. З цих досліджень Дорогобузька “Богородиця” поставала як найвизначніша та найближча до протографу репліка версії константинопольської ікони Богородиці Одигітрії, опрацьованої на початковому етапі періоду ранніх Палеологів, за часів відновлення імперії.

При відкритті ікони та на початковому етапі її вивчення закономірно для волинської ситуації ставився акцент на засвідченій розповіддю Галицько-Волинського літопису мистецькій активності у середовищі князя Володимира Васильковича⁹ й обґрунтування дати немало виводилося від відображеної у ньому атмосфери. Проте дальше вивчення як самої дорогобузької знахідки, так і ширшого контексту мистецької культури епохи з усією очевидністю показало немалу відмінність її стилістики від класики малярства візантійського світу з-перед кінця XIII ст. Стало очевидним, що вона виводиться не від тогочасних зразків, а репрезентує дещо молодший, уже наступний етап розвитку релігійної мистецької культури східнохристиянського кола. Конкретніше ситуація її виникнення зарисувалася із зіставлення зі створеним близько 1320 р. “Введенням” (Афон, монастир Хіландар)¹⁰. Лики дівчат, які супроводжують юну Марію до храму, безперечно, пропонують найяскравіше та найпоследовніше відображення того ж ідеалу, проте реалізують його з виразним акцентуванням графічного начала. Видається, що причин застосованого вибору варто дошукуватися не в особливостях індивідуального почерку автора хіландарського образу – дару сербського короля Стефана Мілутіна. Найправдоподібніше, повинно йтися про відображення у хіландарському “Введенні” певного спрощення тієї стилістики, яка в значно повнішому вираженні присутня у дорогобузького майстра. За такого співвідношення обох пам'яток Дорогобузька ікона виявляється ранішим репрезентантом спільної традиції й на основі цього повинна бути віднесена до давнішого часу – початку століття.

Таке передатування реліквії давнього дорогобузького монастиря наближує її до ікони Богородиці з Покровської церкви в Луцьку (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ)¹¹, що, зі свого боку, зокрема, підтверджує уже давніше відзначений їх взаємозв'язок¹².



Холмська ікона Богородиці.
Кінець XII – початок XIII ст.
Луцьк, Волинський краєзнавчий музей.



Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії.
Початок XIV ст.
Рівненський обласний краєзнавчий музей.



Луцька ікона Богородиці Одигітрії.
Друга чверть XIV ст.
Київ, Національний художній музей України.



Богородиця Страсна.
1510 – 1520 роки.
Музей-заповідник “Олеський замок”.



Спас у славі.
Друга чверть XVI ст.
Волинський краєзнавчий музей.



Преображення.
Середина XVI ст.
Національний музей у Львові



Спас з Богородицею,
Предтечею та апостолами.
Близько 1500 р.
Рівненський обласний краєзнавчий музей



Спас Нерукотворний.
Середина XVI ст.
Володимир-Волинський історичний музей.



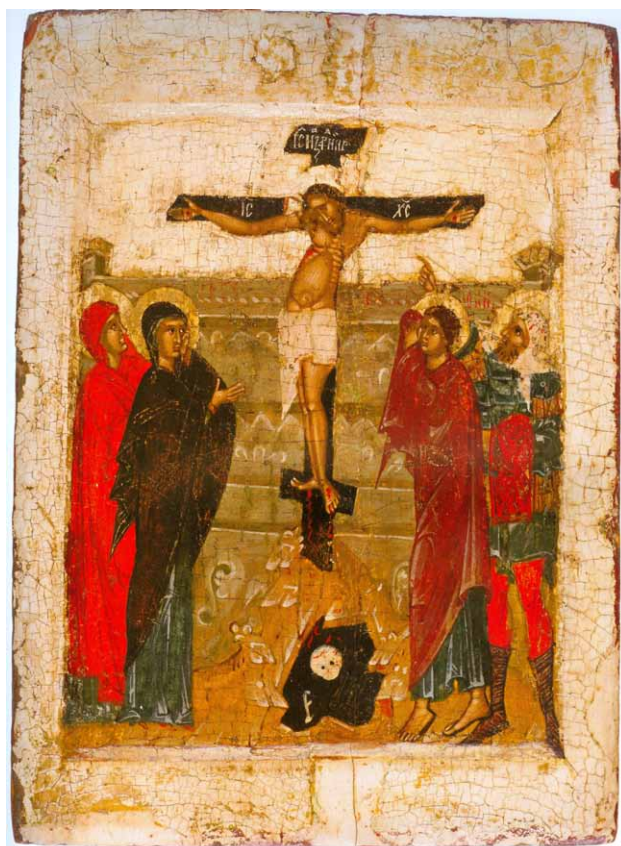
Богородиця з Емануїлом.
1510-х – 1520-і роки.
Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці



Спас.
Друга половина.
1510-х – 1520-і роки.
Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці



Святий Георгій.
Кінець XVI ст.
Острозький державний історико-культурний заповідник



Розп'яття з пристоячими.
Початок XVI ст.
Національний музей у Львові



Покров Богородиці.
Початок XVI ст.
Рівненський обласний краєзнавчий музей

Оскільки луцьку ікону випадає розглядати вже насамперед у контексті нових тенденцій візантійського релігійного малярства початкового періоду становлення стилю зрілих Палеологів¹³, обидві вони виявляються унікальним не тільки для Волині переказом релігійної мистецької традиції заключного періоду історії княжої доби. Серед найдавнішої української богородичної іконографії їх вимову підтримує ще тільки не так давно впроваджена до наукового обігу ікона Богородиці з Емануїлом з церкви архангела Михаїла в Ісаях (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ), створена, правда, на основі інших зразків, у руслі інакшого конкретного напрямку еволюції візантійського малярства, що попереджує стиль визначального для візантійського малярства XIV ст. комплексу фресок константинопольського монастиря Хора 1316–1320 рр.¹⁴

Обидві найстарші волинські “Богородиці” повинні бути відзначені і як свідчення важливих тенденцій української мистецької культури княжої доби. Перша з цих особливостей, цілком співзвучна Холмській іконі, краще і повніше відображена в дорогобузькому образі. Як і – в іншому контексті – його константинопольська попередниця, він вказує насамперед на винятково високий рівень елітарного малярства та послідовно витриману аристократичну зорієнтованість мистецької культури українських еліт княжої доби й сама визначає один з її найвищих орієнтирів. Інша, не менш важлива для епохи, переконує у якнайтісніших зв'язках з релігійною мистецькою культурою візантійського світу й цю сторону традиції з тією ж послідовністю засвідчує також луцька ікона.

Як показує на загал скромний волинський матеріал, відповідні контакти в колі візантійського досвіду характерні не тільки для класичної княжої доби. Вони зберігалися, у чому переконує й волинська спадщина, й після її завершення із втратою у середині XIV ст. державності, коли Волинь відійшла до Литовського князівства¹⁵. Хоча оригінальні волинські ікони цього періоду досі не ідентифіковані, вивчення насамперед значно пізнішої малярської спадщини, вже першої половини XVI ст., дало важливі матеріали для суджень про тогочасне малярство самого Луцька. Завдяки цьому він виявляється самотнім мистецьким осередком Волині, еволюцію малярської культури якого на конкретних прикладах вдається стежити вже від XIV ст.

У цьому відкритті Луцька як самотнього для свого часу малярського осередку Волині виняткову роль відіграла насамперед ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині неподалік від міста (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького – Музей-заповідник “Одеський замок”)¹⁶. Сама доросинська ікона, правда, належить щойно до другої половини другого, або ж третього десятиліття XVI ст.¹⁷ Проте в ній відтворено давній зразок, ідентифікований як константинопольський аристократичний оригінал третьої чверті XIV ст.¹⁸ У цьому вона виявилася не самотньою й репрезентує ширшу традицію місцевого іконопису¹⁹, відображену ще також в унікальному вцілілому фрагменті сюжетних фресок луцького собору святого Іоана Богослова – голові Христа з композиції “Воскресіння – Зішестя до аду”²⁰ (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник)²¹.

У малярській спадщині Волині першої половини XVI ст. доросинська ікона так само – не самотнє відображення традицій фресок луцького собору. Не менш виразно до них відкликається й не зафіксованого походження дещо молодший “Спас у славі” (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ)²². Разом вони показують широке використання у практиці луцького мистецького середовища свого часу в очевидно відмінному конкретному контексті досвіду місцевого осередку другої половини XIV ст. Водночас таке звернення засвідчує родовід щонайменше одного з напрямів тодішнього луцького малярства у власній традиції другої половини XIV ст. Тільки один з напрямів випадає мати на увазі насамперед тому, що інша тодішня ж луцька ікона Спаса у славі, збережена в церкві архангела Михаїла в підміських Пілганах (ВКМ)²³, послідовно репрезентує зовсім інше коло орієнтирів. Те ж саме доводиться ствердити й щодо тісно пов'язаного з ним не зафіксованого походження образу давніх збірок Житомирського краєзнавчого музею (НХМ)²⁴. Нечисленні певні та вірогідні зразки луцького малярства першої половини – середини XVI ст. своєю різноманітністю засвідчують чималу активність місцевого середовища та його широкі професійні інтереси.

Водночас в найближчій околиці міста збереглася ікона Богородиці Одигітрії (Тростянець, церква Різдва Богородиці)²⁵, яку є всі підстави визнати ще одним – дещо пізнішого походження зразком малярства анонімного автора²⁶ грецького “Спаса з апостолами” зламу

XV–XVI з Троїцької церкви у Річиці на Рівненщині (РОКМ)²⁷. Тростянецька ікона дає підстави припускати ширшу активність цього грецького майстра на Волині чи, принаймні, для Волині. Водночас вона виявляється важливим додатковим підтвердженням продовження традиційних історичних контактів регіону у колі аристократичного візантійського малярства – навіть за вже цілком відмінних умов пізньовізантійської доби, ще й досі мало зауважених та недооцінених. Ці скромні вияви традиції іконопису в самому Луцьку – важлива наступна, після відтворної ситуації XIV ст., ланка його малярської культури перед рубежем XVI–XVII ст., від якого луцьке малярство вже засвідчене безперервним добром збережених на місцевому ґрунті прикладів.

Окрім Луцька, від середини століття за автентичними зразками вдалося сприйняти ще також малярство Володимира. Нині воно доступне, як видається, уже за чотирма оригінальними іконами, три з яких, правдоподібно, навіть належать одному майстрові. Першим з них є найстарший на Волині образ Нерукотворного Спаса (Володимир-Волинський історичний музей)²⁸ з характерним виразно індивідуальним трактуванням лику, яке має очевидну аналогію в іконі Спаса у славі з Покровської церкви у Матчі над Бугом, на території Польщі (Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник)²⁹, хоча сам лик матківського “Спаса” й відтворює відмінний портретний образ. Тому матківський намісний образ досить вірогідно теж належить до доробку того ж анонімного майстра. Юрій Піскун привернув увагу (усно) до зв’язку з цим образом ікони Богородиці Одигітрії з Богородичної церкви в Дубенці на Берестейщині (Мінськ, Національний мистецький музей Білорусі)³⁰. Проте взаємозв’язок тут дальший і виявляється у контексті властивого епосі наростання графічних тенденцій як одного з ширших виявів тогочасної традиції. Тому певна спільність, все ж, видається очевидною й дубенецька ікона теж поповнює скромний перелік найдавніших ідентифікованих досі ікон Володимира.

До цієї групи пам’яток за походженням відноситься й відмінне за індивідуальним почерком та пізніше “Розп’яття” (Володимир, Успенський собор)³¹. Характерний вузький видовжений лик Христа випадало би співвідносити з відтворенням давнішої традиції, тоді як підкреслено графічне трактування Голгофи та палеографія написів мали би вказувати щонайраніше на середину століття. Наростання графічного начала на володимирському ґрунті, як і в західноукраїнському малярстві загалом, надалі стало домінуючим явищем. Принаймні, в цьому переконує виконана, правдоподібно, близько 1601 р. ліва стулка царських врат з архангелом Гавриїлом з Благовіщення та святим Васи́лієм Великим (Лудин, церква святого Миколая)³². Її очевидно скромніший фаховий рівень відсилає до тих тенденцій, які були очевидними уже для сучасників, – тут не можна не пригадати того наголошення на занепаді традиції, яке з виразним осудом ще перед кінцем XVI ст. відзначив знаний острожанин Василь Малюшицький³³.

Вказана тенденція не менш яскраво зазначилася і в найстаршій ідентифікованій досі вірогідній іконі ковельського осередку – храмовому “Святому Георгію” кінця століття з церкви у Голобах (ВКМ)³⁴. Її продовження засвідчує чималий комплекс пізніших ікон, об’єднаних навколо “Святого Георгія з історією” 1630 р. з церкви в Боблах (ВКМ)³⁵.

Відкриття малярської спадщини Волині XVI ст., відповідно до розшуканого досі комплексу пам’яток, найяскравіше виявилось саме в луцько-володимирському середовищі. Проте сам процес не мав, звичайно, винятково “луцько-володимирських” ознак, й охопив також інші терени Волині, на яких збереглися тогочасні пам’ятки, насамперед – Рівненщину.

З її історичних осередків найкраще поки засвідчений Острог. Випадковим збігом обставин саме з ним співвідноситься єдина поза луцько-володимирським регіоном група волинських ікон XVI ст. Їх започатковують декілька ранніх зразків – часів великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького (1530). Як стверджує традиція, його даром до заснованого в подяку за перемогу над московськими військами поблизу Орші в 1514 р. є Межиріцька чудотворна ікона Богородиці. Іконографічно вона є реплікою ікони Богородиці Портайіссі (Афон, монастир Ватопед)³⁶. Проте найприкметнішою її особливістю сприймаються унікальні пізньоготичні з походження мотиви рельєфного орнаментованого тла. Їх аналіз привів до переконання у взоруванні цієї рідкісної для волинської малярської спадщини орнаментики на тогочасних краківських зразках – доробку анонімного Майстра родини Марії³⁷. Орнаментациєю тла Межиріцька ікона очевидно співвідноситься з намісними “Спасом” та “Богородицею”

з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці)³⁸. Їх впровадження до наукового обігу виявилось однією з центральних подій минулого двадцятиліття відкриття ікон Волині. Вони не тільки дали перший в історії українського мистецтва приклад пари намісних “Спаса” та “Богородиці”, а й запропонували ще одне очевидне відкликання до давніх традицій тих періодів і явищ в еволюції релігійної мистецької культури Волині, як і українських земель загалом, надто скромно відображені в доступному нині фонді малярської спадщини³⁹. Ще однією пам’яткою цієї групи виявилася перемальована в XVII ст. “Богородиця” з молитовного ряду Успенського собору або Троїцької монастирської церкви у Вільнюсі, яка, очевидно, теж належить до дарів князя К. І. Острозького (Вільнюський історичний музей)⁴⁰. Ця група малярських дарів, співвіднесених з особою князя К. І. Острозького (ковельська пара пов’язана з ними через його сестру, одружену з власником частини міста, князем Андрієм Олександровичем Сангушком), – виняткове одинокє явище серед ідентифікованої досі малярської спадщини пізньосередньовічної Волині. На тлі поодиноких зафіксованих таких дарів представників волинських еліт на чолі з милецькою іконою святого Миколая роботи сучавського маляра Григорія Босиковича (місцезнаходження не відоме)⁴¹ – вони пропонують рідкісний ранній приклад малярської культури середовища княжих еліт Волині.

Проте засвідчуючи малярські інтереси чільного представника волинських княжих еліт перших десятиліть XVI ст., група “ікон князя К. Острозького”, закономірно, не може розглядатися переказом про власну мистецьку культуру самого Острога. Його малярські пам’ятки збереглися щойно від останніх десятиліть століття й репрезентують цілком відмінний пласт традиції⁴². На це вказують як найстарша серед них – “Богородиця Одигітрія” з церкви Різдва Богородиці в Стаднику (Острозький державний історико-культурний заповідник)⁴³, так і найдавніший на Волині приклад іконографії кінного святого Георгія – з Преображенської церкви у Точивиках (там само)⁴⁴ – найстарший віднайдений досі на Волині оригінальний переказ іконографічної традиції, яку випадає співвідносити щонайменше з часами князя Володимира Васильовича⁴⁵. Водночас наступний після згаданої милецької ікони святого Миколая волинський зразок житійної іконографії – храмова ікона пророка Іллі з церкви в Дубно – при докладнішому вивченні виявилася імпортом з маловідомого досі активного осередку кінця століття у Кам’янці-Буській поблизу Львова⁴⁶. Різноманітного походження виявилися дві наступні дубенські ікони – з місцевого Хрестовоздвиженського монастиря – намісні “Спас” та “Богородиця” (Харківський художній музей)⁴⁷. З них “Богородиця” однозначно давніша й відображає традицію ще першої половини століття з очевидним переосмисленням зразка, близького до згаданої Тростянецької ікони. Це виявилось як у трактуванні висвітлень на лику Богородиці, так і відтворенні освітлених частин мафорію. Тонкі довгі штрихи світла мають очевидне випередження також у лику згаданого “Спаса у славі” київського музею. Натомість дубенський “Спас” пропонує переосмислення зовсім іншої традиції⁴⁸ й цілком вкладається в контекст малярської практики кінця століття.

Єдина після “ікон князя К. Острозького” більша група пам’яток волинського походження з-перед кінця століття – царські врата з наверхом (РОКМ) та Нерукотворний образ з Успенської церкви в Клесові, намісні “Спас з апостолами” 1592 р. з вкладним написом шевського цеху (РОКМ) та “Спас у славі” (НМЛ) з Преображенської церкви у Великих Цепцевичах й “Похвала Богородиці” 1595 р. з Покровської церкви в Стрільську – з “катапетасми” (як вона названа у вкладному написі⁴⁹) вкладу Анни з князів Гольшанських Кирдеевої Мильської (РОКМ)⁵⁰. Їх автора ідентифікувати не вдалося, проте вони, безперечно, належать до найпомітніших явищ волинського малярства кінця століття.

Окрім перелічених груп ікон, серед спадщини малярства середньовічної Волині є й декілька поодиноких зразків, яким поки не вдалося віднайти конкретних пов’язань серед місцевої спадщини. Причому, випадковим збігом обставин увсе це ранні об’єкти пізньосередньовічного періоду, окремі з них ще з очевидними традиціями не зафіксованого поки конкретними пам’ятками в регіоні XV ст.

Першим серед них випадає згадати унікальне для української спадщини епохи мініатюрне “Розп’яття з пристоячими” з церкви архангела Михаїла в Черську, нині на території Білорусі (НМЛ)⁵¹. Її винятковість визначають насамперед мініатюрні розміри, оскільки в українській середньовічній малярській спадщині подібних прикладів більше не зафіксовано⁵², хоча цер-

ковні інвентарі вказують на можливість більшого поширення таких мініатюрних ікон⁵³. Ікона потребує докладнішого дослідження, проте само походження здатне підказати можливість походження також з володимирського осередку.

Одиноким волинським середньовічним зразком теми Покрову Богородиці є ікона без виразніших пов'язань серед волинської спадщини зі згаданої Троїцької церкви в Річиці (РОКМ). Докладне дослідження показало її безперечний київський родовід і виняткове місце серед спадщини київської пізньосередньовічної традиції та в процесі еволюції української іконографії Покрову. Ікона є унікальним прикладом розробленої у київському середовищі з відновленням Київської митрополії (1458) та започаткованих тоді широким оновленням духовного життя в Україні розбудованої версії іконографії теми, в основу якої покладено засновану на текстах Мінеї ідею уславлення Богородиці Заступниці⁵⁴.

До першої половини століття (уточнення часу видається можливим, проте потребує окремого дослідження) належить і впроваджена з датуванням на кінець XIII чи кінець XIII – початок XIV ст. ікона Богородиці з однієї із церков Каменя-Каширського (приватна збірка)⁵⁵. Уже була нагода неодноразово вказати на відсутність у ній стійкого комплексу ознак малярства княжої доби й відображення стилістики щойно першої половини XVI ст.⁵⁶ Випадковим збігом обставин її публікація співпала з відкриттям згаданої камінь-каширської “Богородиці” й на її тлі вона за всіма ознаками, безперечно, репрезентує як молодшу, так і значно скромнішу під фаховим оглядом традицію.

Окремо варто згадати й про пізню долю так яскраво засвідченого на Волині за княжої доби визначального для національної традиції візантійського напряму контактів. Річицький “Спас” та тростянецька “Богородиця” засвідчують збереження його найвищого рівня і за умов пізньовізантійської традиції. Очевидно, така ситуація мала зберігатися до самого кінця середньовічної доби й принципові зміни настали щойно з послідовним “поверненням до Заходу” від зламу XVI–XVII ст.

Перелічені ікони укладають актуальний підсумок відкриття волинських ікон періоду Середньовіччя. Вони засвідчують активність у регіоні розгалуженої мережі малярських осередків з різними професійними інтересами й відображають найважливіші тенденції мистецького процесу значної частини історичної Волині. Показово, що переказ доступного нині фонду оригінальних зразків значною мірою перекривається з опрацьованими досі джерельними відомостями по малярів та мережу малярських осередків пізньосередньовічної Волині. Як і оригінальні пам'ятки, документальні матеріали до історії професійного середовища майстрів малярства так само збереглися не з усієї Волині й, до того ж, вціліли щойно починаючи від побіжної згадки 1545 р. про володимирського маляра Тишка⁵⁷. Здебільшого вони походять з території нинішніх Волинської та Рівненської областей⁵⁸. Найновіші дослідження дали змогу додати до давніше опублікованих відомостей нові, які стосуються важливих у загальному образі релігійної мистецької культури пізньосередньовічної Волині – втім, і з огляду на відкриття автентичної малярської спадщини – середовищ Володимира та Луцька⁵⁹. Особливого значення, закономірно, прибирають відомості про митців осередків та регіонів, де не збереглося оригінальних зразків малярства відповідного часу. До таких, поряд з давніше зафіксованим Ратно⁶⁰, належать Кременець⁶¹ та Заслав (тепер Ізяслав Хмельницької обл.)⁶². Хоча вцілілі документальні перекази обмежені й випадкові, вони через професійне середовище майстрів малярства та його взаємозв'язки⁶³ й зовнішні контакти істотно доповнюють окремі сторони іконописної традиції Волині.

Виявлені і впроваджені до наукового обігу та осмислені упродовж двох останніх десятиліть оригінальні пам'ятки малярства й писемні матеріали до його історії відображають широку панораму еволюції одного з найважливіших виявів релігійної мистецької культури Волині княжої доби та наступного після неї періоду. Колективними зусиллями вперше вдалося вийти поза вузьке коло поодиноких випадково збережених пам'яток й, попри очевидну малочисельність та неунікненну обмеженість доступних матеріалів, підійти до вироблення справді історичної у її найважливіших характеристиках картини розвитку іконопису на волинському ґрунті.

Реставраційні відкриття та осмислення малярської культури регіону вперше дали конкретне в його окремих вимірах уявлення про ікони Волині княжої доби починаючи від XIV ст. Показово, що воно засноване не тільки на поодиноких оригінальних зразках, а й важливому та вимовному їх

відображенні у пізньосередньовічній традиції регіону⁶⁴. Зокрема, винятково саме завдяки такому підходові вдалося переконливо встановити окремі факти з не засвідченої оригінальними пам'ятками історії іконопису Луцька другої половини XIV ст. Вони виявилися наповненими різномірною ширшою вимовою й не тільки дали змогу усунути одну з численних “білих плям”. Водночас завдяки цьому відкриттю зарисувалося продовження за умов початків литовської доби історії Волині традиційних для попереднього часу зв'язків з візантійською аристократичною традицією. Окрім того, воно дало також важливий матеріал для встановлення взаємозв'язку тодішнього луцького малярства з одним з напрямів місцевої малярської культури першої половини – середини XVI ст. У результаті цих відкриттів, доповнених і розвинутих матеріалами уже з-поза меж середньовічної доби Луцьк виявляється єдиним малярським осередком Волині з історією, засвідченою на конкретних зразках починаючи ще від XIV ст. За його самотнім винятком, реконструйована картина малярської культури в інших містах регіону нині не виходить поза межі XVI ст.

З розширенням фонду пам'яток від XVI ст. панорама іконопису Волині значно поглиблюється. До природного відзначеного напрямку, позначеного орієнтацією на взірці XIV ст., відображеного також поодинокими зразками волинської іконографії – Богородиці Одигітрії⁶⁵ та – скромніше (через пізніше походження молодших реплік) – кінного святого Георгія⁶⁶ долаються інші тенденції. Проте на Волині від XVI насамперед розростається географія спадщини іконопису, ніби поступово охоплюючи упродовж століття поодинокі важливіші осередки – від середини століття Володимир, від другої його половини – Острог, у якому на 1576 р. зафіксовано найбільший для того часу український малярський осередок: у ньому працювало тоді шість майстрів⁶⁷. Завдяки згаданому гололівському “Святому Георгієві”, від кінця століття до них додається Ковель зі зніманнями за документами майстрами, який, судячи з малярської спадщини регіону, відіграв важливу роль у його мистецькому житті вже першої половини наступного століття⁶⁸.

Ця, природно, далеко не повна картина, фактично, є результатом зусиль двох останніх десятиліть з виявлення і впровадження до наукового обігу ікон середньовічної Волині. Безперечно, вона неспівмірна з тим, що було відомо про малярську культуру регіону перед двома десятиліттями, коли уявлення про неї визначали декілька розрізнених об'єктів, на основі яких не випадало будувати надії щодо реконструкції якоїсь ширшої картини. Доповнена, природно, значно ширшим та різномірнішим матеріалом з рідних регіонів Волині наступного періоду – XVII–XVIII ст. доволі “скромна” на його тлі спадщина ікони середньовічної Волині – один з тих найважливіших та найвизначніших факторів, які забезпечують мистецькій культурі регіону одну з провідних позицій у доробку національної традиції.

1. Жеплинська О. Формування збірки волинського малярства у Національному музеї у Львові // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 33–36. Згодом у матеріалах конференції опубліковано й короткий каталог-перелік найважливішої частини збірки: Сидор О. Матеріали до зведеного каталога волинського іконопису (з колекції національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 96–132. У каталозі наведено 45 із більше сотні експонатів, на які вказала Оксана Жеплинська: Жеплинська О. Формування збірки... – С. 33.

2. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012). – Луцьк: Старожитності, 2013. – С. 98.

3. Тогочасні західноукраїнські ікони в короткому викладі вперше зіставлено: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 20–43. Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286, 288. Про найдавнішу частину цієї спадщини – дещо пізніше ідентифіковані поодинокі зразки малярства середини – другої половини XIII ст. див.: Його ж. Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 154–179; Його ж. Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю” – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 163–188.

4. Їх стислі огляди див.: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 437; Його ж. Образотворче мистецтво // Історія Львова: У 3 т. – Львів, 2006. – Т. 1: 1256–1772. – С. 202–203.

5. Проблема київської малярської спадщини на Волині найраніше постала на зразках уже Нової доби: Александрович В. “Легенда Йова Кондзелевича”. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 11–12. Стосовно середньовічного доробку вона вперше при-

гадана у зв'язку з можливим київським походженням храмового "Преображення" середини XVI ст. з церкви в Кураші на Рівненщині (НМЛ): Луць В. Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції... – С. 37, 45.

6. Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. – Львів, 1989 (без пагінації).

7. Перші пропозиції конкретнішого датування див.: Сидор О. Забута Школа малярства // Волинь. – 1991. – № 1. – С. 25 (ймовірно, XIII ст.); Кравич Д. Богородиця Одигітрія з Дорогобужа // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 3. С. 20–22 (кінець XIII – початок XIV ст.); Откович М. [Без назви] // Мистецькі студії. – Львів, 1991. – Ч. 1. – С. 62–63 (кінець XIII – початок XIV ст.).

8. Александрович В. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76.

9. Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 921–927. Див.: Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 46–48.

10. Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.15. Кольорову репродукцію фрагменту з дівами див.: Кадас С. Святая гора Афон. Монастыри и их сокровища. Иллюстрированный путеводитель. – Афины, 2011. – С. 170. – Ил. 100. До цієї аналогії увагу привернуто: Александрович В. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 20.

11. Репродукована, зокрема: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ, 1976. – Табл. XVII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 109. – Ил. 23.

12. Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 68.

13. Там само.; Його ж. Мистецтво... – С. 24–25.

14. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Новий приклад малярства монументального ранньопалеологівського зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6. – С. 219–259.

15. Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля. – Київ, 2010. – С. 1029–1049 (про волинський контекст ситуації див.: там само. – С. 1044–1045); Його ж. "Музейне відкриття" іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 9–18.

16. Репродукована: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXXVIII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 176. – Ил. 116. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.

17. Датування обґрунтовано: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 28–31.

18. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 30.

19. Його ж. "Музейне відкриття... – С. 9–18.

20. Сюжет ідентифіковано: Александрович В. Мистецтво... – С. 17.

21. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 40.

22. Репродукована: Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – Ил. 1; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 14; Музей волинської ікони: книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 53. Докладніше про неї див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17: Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – С. 16–24; Його ж. Не зафіксованого походження ікона... – С. 13–22.

23. Репродукована: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 181. – Ил. 122; Музей волинської ікони. – С. 15; Музей волинської ікони: книга... – С. 57. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 22–24.

24. Репродукцію див., зокрема: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 192. – Ил. 139. Найдокладніший аналіз та зіставлення з піганівським "Спасом" див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 24–26.

25. У літературі подається з датуванням XV ст.: Обухович Л. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. "Одигітрія" с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області //

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 81; Обухович Л., Распопіна В. Проблеми реставрації та результати хімічних досліджень живопису ікони XV ст. “Одигітрія” с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 84–86; Обухович Л. Особливості ікони “Богородиця Одигітрія” XV ст. с. Тростянець Ківерцівського р-ну Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 99–102.

26. Їх взаємозв'язок без вказівки на єдине авторство відзначено: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 25.

27. Репродукована, зокрема: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 157. – Іл. 95; Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996. – С. 327. Найдокладніше про неї див.: Пуцко В. Г. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // *Cyrrilomethodianum*. – Thessalonique, 1989–1990. – Т. 13–14. – С. 111–128.

28. Про нього див.: Ікона Спас нерукотворний початок XVI ст. Володимир-Волинський історичний музей. Проект “Володимир-Волинський – забута столиця”. – Львів, 2010.

29. Репродукована, зокрема: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 229. – Іл. 194. Конкретне походження ікони встановив: Сиговський П. Про походження кількох ікон колишнього церковно-археологічного музею у Холмі зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника України // Пам'ятки України: історія та культура. – 2011. – №. 1–2. – С. 76–77.

30. Репродукована, зокрема: Сакральная живопись Беларуси XV–XVIII веков. – Минск, 2007. – Ил. 8. В українському контексті про неї див.: Александрович В. Найдавніші ікони Берестейщини (Зі студій над забутим регіоном розвитку української мистецької культури) // Пам'ятки України: історія та культура. – 2002. – Ч. 3–4. – С. 156–157

31. Репродукцію див.: 150 святих Великої Волині. – [б. м., б. р.]. – С. 42–43.

32. Докладніше див.: Александрович В. Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 38–47

33. [Малюшицький В.] О единой истинной православной вірі. – Острог, 1588. – Арк. 20 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 19).

34. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 25–33. Репродукцію див: Музей волинської ікони: книга... – С. 61.

35. Репродукції див.: Музей волинської ікони. – С. 22; Музей волинської ікони: книга... – С. 99.

36. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – No 16

37. Александрович В. “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 28.

38. Про них див.: Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 60–68; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17; Його ж. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 14–25.

39. До проблеми використаних давніх зразків у доробку XIV ст. найвиразніше відсилають насамперед окремі деталі трактування вбрання Емануїла в іконі Богородиці: Александрович В. Візантійські джерела... – С. 17–18. До її аналогів у відповідному контексті з волинської спадщини повинна бути додана згадана ікона Богородиці Страсної з церкви в Доросині: там само. – С. 17.

40. Александрович В. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького // Національний університет “Острозька Академія”. Наукові записки. – Острог, 2011. – Вип. 18: Історичні науки. – С. 113–124.

41. Найдокладніше про неї див.: Пуцко В. Ікона святого Миколая Милецького сучасного маляра Григорія Босиковича // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1998. Т. 236: Праці комісії образотворчого і ужиткового мистецтва. – С. 373–397.

42. До наукового обігу впроваджені: Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису Острозького

- історико-культурного заповідника // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. Луцьк, 1996. С. 31. – Іл. 2, 4.
43. 150 святинь... – С. 60.
44. Там само. – С. 62.
45. Александрович В. Традиції мистецької культури княжої доби у волинських іконах XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 40.
46. Його ж. Дубнівська храмова ікона пророка Іллі // Острозька давнина. Науковий збірник. – Остріг, 2013. – Вип. 2. – С. 123–136.
47. Про них див.: Луць В., Откович З. Волинські ікони з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. – Луцьк, 1995. – С. 29, 32. Репродукції у кольорі див.: 150 святинь... – С. 66.
48. Докладніше про нього див.: Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 25.
49. Про сам термін та його побутування на Волині див.: Александрович В. Ансамбль ікон передвітарної огорожі середньовічних храмів Волині // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 року. – С. 29.
50. Репродуковані: 150 святинь... – С. 48–57.
51. Коротко про нього див.: Александрович В. Найдавніші ікони Берестейщини... – С. 154–156; Його ж. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2011. – № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 64; Гелитович М. Доля ікони “Розп'яття з пристоячими” з Черська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – С. 48–50.
52. Александрович В. Найдавніші ікони Берестейщини... – С. 154–156; Його ж. Українська пізньосередньовічна іконографія... – С. 64. Проте показово, що на Пінщині вціліло таке мініатюрне “Різдво Богородиці”, яке за стилістикою випадає відносити до першої половини XVI ст. Про нього див.: Ярашевич А. “Нараджэнне Багародзіцы” у старабеларускім ікананісе // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 29. – Іл. 1.
53. Александрович В. Інвентар Степаньського Михайлівського монастиря 1627 року // Український археографічний щорічник. – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 444.
54. Його ж. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 277–359.
55. Давньоукраїнська ікона із приватних збірок / Вступ: Олег Сидор. – Київ, 2003. – С. 13, 15–16. – Іл. 1; Від Миколая до Йордану. Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть з приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. – Київ, 2007. – С. 8, 52. – Кат. № 12; Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко-Волинского княжества XIII–XIV веков // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 16.
56. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття... – С. 62; Його ж. Волинська середньовічна іконографія... С. 26, приміт. 97; Ejusdem. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – 2008. – Т. 51. – С. 22, przyp. 10.
57. На цей своєрідний рубіж історії малярів Волині вказано: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 178. Нові доповнення до викладених тут відомостей про майстрів пізньосередньовічного малярства Волині див.: Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 49–59.
58. Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 178–195.
59. Його ж. Царські врата... – С. 42; Його ж. Доповнення... – С. 57.
60. Його ж. Західноукраїнські малярі... – С. 177.
61. Його ж. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття // Студії і матеріали з історії Волині 2009 / Редактор випуску Володимир Собчук. – Кременець, 2009. – С. 63–71; Його ж. Доповнення... – С. 56, 59.
62. Тесленко І. Заславська замкова книга XVI століття // Метафора спільного дому. Заславщина багатьох

культур. Матеріали наукової конференції 21–22 грудня 2006 року. Ізяслав; Острог, 2006: <http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/izjaslav/21zaslavknyga.html>); Александрович В. Доповнення... – С. 57–58.

63. Огляд цього явища на джерельних матеріалах до історії середовища малярів Волині див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 186–193.

64. Огляд відповідного аспекту мистецької практики запропоновано: Александрович В. Традиції мистецької культури... – С. 36–43. Новіші дослідження дали змогу на конкретних прикладах значно поглибити давніші міркування на відповідну тему. Зіставлення викладених тут міркувань з актуальним станом осмислення відповідної проблематики – одне з яскравих свідчень того шляху, який вдалося пройти за останні півтора десятиліття у вивченні ікон середньовічної Волині.

65. Такий висновок підказало насамперед зіставлення зі згаданою іконою з церкви в Стрільську: Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 31. Невдовзі ще яскравіший приклад принесла зазначена ікона з церкви в Стаднику.

66. Його ж. Храмова ікона... – С. 25, 27.

67. Його ж. Західноукраїнські малярі... – С. 181–182.

68. Його ж. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 7–12.

Василь ПУЦКО
(Калуга)

ВОЛИНСЬКИЙ ІКОНОПИС ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Відомо, що ікони писали з благочестивих мотивів, і волинські мотиви тут не становлять виключення. Так само не доводиться сумніватися в тому, що початки сакрального мистецтва тут були щільно пов'язані з широким застосуванням візантійської спадщини, котра для подальшої долі локальних мистецьких традицій виявилася визначальною. Суттєвим явищем слід визнати той безперечний історичний факт, що широкий візантійський вплив спричинився до виникнення не колоніального, а виразно національного мистецтва. З цим слід належно рахуватися, виявляючи механіку метаморфози класичних форм на місцевому ґрунті. Причиною цього можна вважати відсутність подібної до візантійської фахової освіти, з розумінням анотації й відповідних засобів моделювання, успадкованих ще від еліністичної традиції.

Варто зазначити, що вивчення українського іконопису було розпочато лише від кінця XIX ст., переважно з огляду волинського мистецького спадку [1, 63–77; 2, 1–18]. Проте, його якоюсь мірою було враховано й в загальній характеристиці українського живопису XVII ст. [3, 464–467]. Перші дослідники середньовічного мистецтва України мали справу з нечисленними відомими в той час пам'ятками, і тому здебільшого вдавалися до узагальнених міркувань, покликаних відбити динаміку розвитку [4; 5]. На той час, як галицький іконопис став предметом серйозного наукового дослідження ще наприкінці 1920-х рр. [6], волинський навіть у 1960-х рр. залишався в стані маловідомого [7, 272; 8, 279]. Першим належно окреслив особливості волинського іконопису його кращий знавець П. М. Жолтовський [9, 20–22].

До широкого відкриття волинського іконопису великою мірою прислужилися експедиції, розпочаті під керівництвом П. М. Жолтовського в 1981–1982 рр. Внаслідок цього стало можливим, через деякий час ввести до наукового обігу вже кілька коштовних пам'яток XVII–XVIII ст. [10, 18–21]. Від 1994 р. в щойно організованому Музеї волинської ікони розпочалися й тривають досі конференції «Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації», матеріали яких вміщено в 19-ти випусках, де репрезентовано доробок численних авторів. Видано також альбом [11; 12; 13], наявність котрого значно полегшує вивчення збереженої волинської мистецької спадщини. Питання її осмислення виявляється набагато складнішим, ніж погляд окремих осіб, навіть досвідчених.

Прагнучи до сприйняття волинського іконопису саме в якості історико-культурного явища, належить врахувати складний контекст його розвитку. Ця складність полягає в обмеженій інформації щодо раннього періоду й численних векторах стосовно пізнішого, до того ж ускладнених завдяки залученню майстрів з інших регіонів, а часом – навіть країн. Однак це ніяк не завадить говорити про іконопис Волині як такий, з його повними прикметами, так само як і з чимсь обумовленими виключеннями, такими ж цілком природними в культурному житті будь-якої доби.

Теоретично можна вважати, що за найдавніших часів історії християнського мистецтва Київської держави Волинь мала знати як завезені візантійські малярські твори, так і їх місцеві відтворення. Проте, якими були останні, навряд чи доведеться довідатися, адже нічого не збереглося. Щоправда, київські ікони частково відомі за їх пластичними репліками [14, 135–156; 15, 150–154]. Завдяки їм могло так само поширюватися коло візантійсько-київських взірців. Білгородська золота гривна-амулет містить відтворення образу Холмської Богородиці, і це свідчить про існування на початку XII ст. в Києві цієї царгородської за походженням ікони [16, 193–198; 17, 19–22]. Очевидно, з візантійським впливом ставали відомими всі іконографічні типи Богоматері, поширені на християнському Сході. Про їх місцеву волинську інтерпретацію свідчать переважно пізніші відтворення.

Прикладом цього, зокрема, є образ Богородиці Одигітрії, близько 1300 р., з давнього Дорогобузького Святоуспенського монастиря, виконаний за палеологівським оригіналом [18, 52–

57]. Важко сприймати як сучасну до нього ікону Богородиці Волинської, наведені стилістичні аналогії до якої якраз, навпаки, вказують на їх суттєву відміну [19, 14–16, іл. 1–8]. Правдоподібно вбачати відтворення втраченого оригіналу виконане близько 1500 р. В такому разі наявні суперечності знаходять логічне пояснення. В цілому наслідування традицій у волинському іконописі від XIII до кінця XVII ст. виявляється досить систематичним, особливо до другої половини XVI ст. [20, 6–11]. До того слід додати, що з часом виробився певний сюжетний репертуар, орієнтований на творче ставлення до візантійської спадщини, котре поєднало вибірковий принцип з незною для грецького іконопису тематикою [21, 10–14].

До оригінального характеру волинського іконопису долучилися різні чинники. Що стосується основних тенденцій розвитку, то вони мало чим відрізнялися від властивих українському сакральному мистецтву в цілому, з тими самими візантійськими витоками, врахування нового мистецького напрямку доби палеологів, послідовної деформації класичного стилю, з наступним посиленням наслідків наближення до європейської культури [22, 16–27]. Останній фактор виявився досить важливим, якщо не визначальним, принаймні щодо долі власне візантійської традиції [23, 5–8]. Саме в межах останньої західні іконографічні мотиви здебільшого й проникали на українські землі до того, як таким провідником європейських впливів виявилась гравюра. Це переважно припадає вже на XVII ст., від якого збереглося досить волинських творів композиційно подібних до гравюр київських, а також львівських видань [24, 30–40]. Цікаво спостерігати, як після загибелі Візантії поступово змінюється загальний характер українського, і конкретно – волинського іконопису, тепер неначе звільняючись від сторонньої опіки, але таки озираючись на наявні грецькі взірці [25, 15–17]. В цілому їх роль була позитивною, причому в сакральному мистецтві усіх православних слов'ян, особливо балканських [26, 325–337]. Іконопис XVI ст. волинського походження виявляє існування різних майстрів, так само поширення різних іконографічних варіантів, що свідчать про відсутність єдиного художнього центру, візантійська іконографія дедалі частіше сполучається з технічними методами звичайними для західного мистецтва [27, 31–37]. На кінець XVII ст. волинський іконопис набуває виразного європейського забарвлення, образи й сюжети трактованого подібно до поширених в католицькому середовищі [28, 60–64]. На цьому етапі розвитку сакральне малярство Волині зазнає помітної демократизації, бо замовниками вже майже не виступають покатоличені аристократія й шляхта, а впорядкуванням православних храмів піклуються переважно міщани, монастирі, сільські парафіяльні громади. Врахування їх естетичних уподобань призводять до посилення фольклоризації [29, 5–7]. Йдеться про певні спрощення, наближення до народної картини, але при тому відсутня будь-яка карикатурність, властива світським сюжетам. Приблизно так належить надто схематично окреслити шляхи розвитку волинського іконопису протягом досить тривалого періоду, від домонгольської доби до кінця XVIII ст. Висновки зроблено на матеріалі дослідження численних творів, котрі найчастіше упродовж останніх десятиліть активно залучалися до науково обігу. Якщо почати їх всі перелічувати, то доведеться лише назвати й відомостями про походження заповнити кілька сторінок. Це містить каталог, який послідовно друкується кілька років. Проте серед наявних ікон існують такі, що їх належить вважати окрасою українського мистецтва, історію котрого нині важко без них уявити [30, 925–950]. Ці твори можна докладно описувати, милуючись їх художніми особливостями, ретельно спостерігаючи певні риси, властиві конкретним малярам. Але чи не важливіше визначити місце їх творчого доробку в світовому мистецтві, поза яким, на превеликий жаль, досі залишається чи не більша частина українських культурних надбань.

Привернула до себе увагу дослідників зразково видана дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії [31]. Виконана грецьким маляром близько 1500 р. велика ікона Христа Пантократора, з Троїцької церкви села Річиця Зарічянського району Рівненської області, стала одним із вагомих показників ролі візантійської мистецької спадщини розвитку волинського сакрального малярства поствізантійського періоду [32, 111–147]. Схоже на те, що саме критські майстри, котрі працювали у манері венеціанської готики, спричинилися до її проникнення у волинський іконопис. Посиленою експресією вирізнялася виконана в 1532 р. сучавським майстром Григорієм Босиковичем на замовлення князя Федора Сангушка ікона свт. Миколая Милецького з житійними композиціями [33, 373–381]. Датована 1595 р. ікона Богородиці Одигітрії з похвалою й датована 1592 р. ікона Христа Вседержителя з апостолами

[13, 52–55] свідчить про естетичні смаки тодішньої волинської аристократії, налаштованої на збереження традиції. Натомість добре знана ікона Благовіщення, виконана в 1579 р. Федуском з Самбора, свідчить про поширення зовсім інших тенденцій, щільно пов'язаних з поширенням ренесансових впливів.

Волинський іконопис XVII–XVIII ст. помітно наближений до народного середовища. Втім це зовсім не означає загальне зниження його мистецького рівня. В цей період можна зустріти такі яскраві постаті, як волинський іконописець 1630 р. Наприкінці XVII ст. створює правдиві шедеври Йов Кондзелевич. Його мистецтво є вже суто європейським. Потім змінюється й характер іконографії, поступаючись місцем світській течії, котра стає більш привабливою. Врешті утворюється свій виразно оригінальний стиль, побудований на творчому засвоєнні віковичної традиції, радикально адаптованої до вимог іншого часу й того соціального середовища, в якому жили замовники і діяли малярі. Вони мусили добре розуміти один одного. Отже, певна обумовленість волинського іконопису зазначеного часу впливає з різних чинників. Викладаючи коротко основні тези, важко не вбачати нагальну потребу про це сказати більш докладно, з широким залученням нових знахідок. Для цього вже настав час.

1. Кузьмин Е. М. XI Археологический съезд в Киеве // Искусство и художественная промышленность. – 1899. – №14.
2. Истомин П. М. Наброски по иконографии Волынского епархиального древлехранилища // Волинский историко-археологический сборник. – Вип. П. – Житомир, 1990.
3. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII века // Грабарь И. История русского искусства. – Москва, 1914. – Т. У1.
4. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. – Львів, 1922.
5. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. – Прага, 1923.
6. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928.
7. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століття // Історія українського мистецтва. – Київ, 1967. – Т. П.
8. Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва. – Київ, 1967. – Т. П.
9. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ. 1978.
10. Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століття // Образотворче мистецтво. – 1988. – №2.
11. Волинська ікона XVI–XVIII ст.: Каталог та альбом / Авт.-упоряд.: С. Кот. Т. Єлісєєва. Є. Ковальчук. Л. Карпюк. – Київ-Луцьк, 1998.
12. Музей волинської ікони / Авт. – упоряд.: Т. Єлісєєва, А. Вигоднік. Київ. – 2010.
13. 150 святинь Великої Волині / Авт.-упоряд.: О. Харват. В. Луц. М. Бендюк. Рівне. 2011.
14. Пуцко В. Г. Произведения искусства – религии древнего Киева // Russia Mediaevalis. – Т. VI,1. – Munchen? – 1987.
15. Пуцко В. Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія / 1596-1996/. Статті й матеріали. – Львів, 1996.
16. Пуцко В. Г. Білгородська гривна // Старожитності Русі-України. Збірник науковий праць. – Київ, 1994.
17. Пуцко В. Холмська ікона Богородиці – святиня давнього Києва // Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. – Луцьк. 2010.
18. Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони «Богородиця - Одигітрія» XIII ст. з села Дорогобуж // Родовід. – Ч. 8. – Київ, 1994.
19. Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко – Волынского княжества XIII–XIV веков // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 18. – Луцьк, 2011.
20. Пуцко В. Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XIII–XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 18. – Луцьк, 2011.
21. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII–XVIII ст. До постановки питання // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 18. – Луцьк, 2011.
22. Пуцко В. Волинський іконопис XIII–XVII ст.: основні тенденції розвитку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 10. – Луцьк, 2003.
23. Пуцко В. Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 14. – Луцьк, 2007.
24. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 12. – Луцьк, 2005.
25. Пуцко В. Волинський іконопис на початку поствізантійського періоду // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 15. – Луцьк, 2008.

26. Пуцко В. Византийский эталон в развитии средневековой славянской иконописи // Альфа и Омега. – 2009. – № 3/56/.
27. Пуцко В. До історії іконопису Волині першої половини XVI ст.// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 16. – Луцьк, 2009.
28. Пуцко В. До характеристики волинського іконопису кінця XVII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. – Вип. 6. – Луцьк, 2006.
29. Пуцко В. Фольклоризація давнього волинського іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 13. – Луцьк, 2006.
30. Пуцко В. Іконопис // Історія українського мистецтва. – Київ, 2010. – Т. 2.
31. Богородиця Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужжя. – Львів, 2007.
32. Пуцко В. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // Curillomethodianum. Thessalonique, 1989–1990. – Т. XIII – XIV.
33. Пуцко В. Икона Святого Миколая Милецького сучасного маляра Григорія Босиковича // ЗНТШ. – Т. 236. – Львів, 1998.

Ірина ШУЛЬЦ
(Київ)

ДО ПИТАННЯ НАДХОДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК З ХОЛМСЬКОГО ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГІЧНОГО МУЗЕЮ ДО ЗІБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА

Дослідження мистецьких творів з музейних зібрань базується на багатьох складових, в тому числі й на комплексі інформаційних джерел, що висвітлюють різні етапи з історії пам'яток: від створення, побутування, визначення пов'язаних з нею осіб та місць до шляхів надходження до музею та подальшого їх перебування у збірці.

У колекції іконопису Національного Києво-Печерського заповідника зберігається значна кількість пам'яток з незафіксованим походженням і не до кінця з'ясованою історією надходження до музейного зібрання. Це ускладнює дослідження як окремих творів, так й збірки в цілому.

Така ситуація зумовлена об'єктивними причинами повоєнного етапу формування збірки, коли в заповідник масово поверталися з евакуації пам'ятки, які в скорочені терміни необхідно було взяти на облік. Не обходилося без помилок та розбіжностей й в діючих інвентарях. Згідно з записами в інвентарних книгах групи збереження «живопис» переважна більшість пам'яток надійшла з Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України) у 1947–1948 рр. Інколи вказані інші джерела надходження творів.

Серед пам'яток з невизначеним походженням та історією надходження низка творів іконопису з Холмщини – західних теренів Волині. Окремі твори складають найціннішу частину сучасної іконописної колекції заповідника, представляючи в ній найдавніші зразки українського сакрального малярства. Це широко відомі за публікаціями, численними виставками та каталогами до них ікони XVI ст. – “Зішестя в пекло” /іл.1/, “Спас у славі”, “Апостол Симон” /іл.2/ та Царські врата /іл.3/ (КПЛ-ж-1850; 113; 1785; 121). Вагому мистецьку цінність мають також ікони XVII ст. – “Втеча до Єгипту” /іл.4/, “Спас на престолі”, “Св. Параскева”, “Христос Вседержитель” /іл.5/, “Вознесіння” та інші (КПЛ-ж-202; 131; 1848; 1794; 132).

Проведені нами дослідження дозволили з'ясувати досить заплутані шляхи надходження переважної більшості пам'яток з Холмщини. Слід відмітити, що вперше холмські пам'ятки були опубліковані відомим українським вченим М. Драганом у книзі “Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.”. Наприкінці 1940-х рр. він досліджував різьблені твори з колекції заповідника й визначив, що Царські врата XVI ст. та Царські врата XVII ст. походять з Холмщини (КПЛ-ж-121; 1723). [1, 19-20; 28; 41-42; 60]. Натомість, у повоєнній інвентарній книзі перші записані як повернуті з евакуації в 1945 р, а другі були передані з музею українського мистецтва у 1948 р. Зазначимо, що в монографії М. Драгана опубліковані ще треті Царські врата I половини XVIII ст., як такі, що походять з Холмщини. [1, 140; іл.75]. Втім, як нам вдалося з'ясувати – це прикра помилка. Останні Царські врата входять до іконостасу церкви Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, що підтверджують наявні старовинні фотографії.

Наступним виданням, де вперше були опубліковані ікони з вказівкою на походження з Холма, став фотопутівник “Сокровища Києво-Печерського заповідника” 1984 р. [2, 87; 93; 97–98; 100–103; 105]. Відзначимо, що незважаючи на те, що в альбомі опубліковано сім холмських ікон, тільки три з них мають у підписі місце походження Холм – Царські врата XVI ст. та ікони “Зішестя в пекло” XVI ст., “Вознесіння” XVII ст. На звороті двох останніх ікон та ще на одній (у цьому виданні не опублікованій) великій іконі “Деїсус” (КПЛ-ж-127) є написи від руки олівцем “Холм”. В інвентарі ікони “Зішестя в пекло” та “Деїсус” записані як передані з музею українського мистецтва у 1948 р, а “Вознесіння” внесено в книгу у 1976 р. без вказівки на джерело надходження, так само як й ікони “Втеча до Єгипту” та “Чудо св. Юрія Змієборця” XVIII ст. (КПЛ-ж-1718) /іл.6/.

У 1999 р. на Міжнародній науковій конференції “Могилянські читання” з доповіддю “На



Іл. 1. Ікона "Зішестя в пекло" XVI ст.



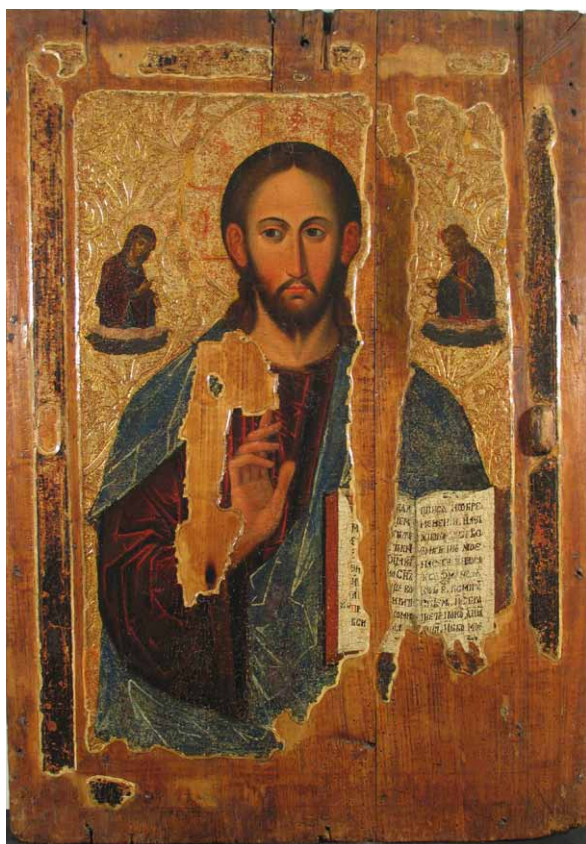
Іл. 3. Царські врата XVI ст.



Іл. 2. Ікона "Апостол Симон" XVI ст.



Іл. 4. Ікона “Втеча до Єгипту” XVII ст.



Іл. 5. Ікона “Христос Вседержитель” XVII ст.



Іл. 6. Ікона “Чудо св. Юрія Змієборця” XVIII ст.

шахівниці історії” виступала п. Христина Март – на той час завідувач відділу давнього мистецтва Хелмського музею в м. Хелм у Польщі. З її доповіді стало відомим попереднє місце знаходження низки ікон із збірки заповідника, які вона знала за репродукціями з видань Національного Києво-Печерського заповідника. Таким чином з'ясувалося, що раніше пам'ятки знаходилися в Холмському церковно-археологічному музеї.

Холмський церковно-археологічний музей було засновано в 1882 р. при православному Свято-Богородичному братстві за ініціативи тодішнього вікарія Холмсько-Варшавської єпархії Модеста, який згодом став єпископом Волинським. У музеї, що працював до Першої світової війни, зберігалися цінні документи і церковні старожитності західно-волинських земель – Холмщини та Підляшшя. Серед пам'яток були старовинні ікони, зібрані з церков Холмсько-Варшавської єпархії. Опікувався музеєм викладач духовної семінарії Федір Кораллов, який підготував та видав путівник-каталог по музею з короткими описами експонатів [3]. На 1910 р. у музеї зберігалось: 379 предметів християнського живопису та скульптури; 203 рукописи; 209 портретів, гравюр, фото; 97 жетонів та медалей; 879 монет, а також 407 церковних книг [3, 26].

По закінченню Першої світової війни, під час якої багато пам'яток загинуло, а давньоруський Холм став польським Хелмом, директор державної гімназії у Хелмі Віктор Амброзович зібрав залишки експонатів церковно-археологічного музею і влаштував новий музей. Музей землі Хелмської, який пізніше назвали на честь Віктора Амброзовича його іменем, розміщувався в приміщенні гімназії ім. Стефана Чернецького [4, 84].

У 1928 р. в музеї побував відомий дослідник сакрального мистецтва Ярослав Константинович, який вивчив, описав і сфотографував 12 давніх ікон, в тому числі й кілька Царських врат з колишнього церковно-археологічного музею, а згодом підготував статтю разом з фотографіями до часопису “Стара Україна”. На жаль, стаття не була опублікована, нині рукопис та фото зберігаються в музеї народної архітектури в польському місті Сянок [5, 205].

У музеї землі Хелмської у 1930-х рр. зробили альбом фотографій з експозиційних залів та експонатів, в тому числі з ікон /іл.7,8/. Частина цих фото збереглася і саме вони надали можливість п. Христині Март ідентифікувати ікони із збірки Києво-Печерського заповідника як ті, що знаходилися в Холмському церковно-археологічному музеї [6, 21-28; ф. 1–24].

За інформацією п. Х. Март, ікони та інші старожитності зберігалися в Хелмі до кінця Другої світової війни, під час якої в приміщенні польської гімназії ім. С. Чернецького, де розміщувався музей, було відкрито українську гімназію. Після війни пам'ятки зникли з Хелма і тільки наприкінці ХХ ст. за виданнями та публікаціями стало відомо, що частина з них зберігається у Києві, в зібранні Києво-Печерського заповідника.

Польський історик П. Сіговський з Любліна вважав, що ікони з Хелма були вивезені в Україну або радянськими військовими у 1944 р., після визволення міста від німців, або під час проведення операції “Вісла” навесні 1947 р. [7, 74].

Досліджуючи питання надходження холмських ікон у колекцію заповідника, вдалося з'ясувати за повоєнними інвентарними книгами, що 6 ікон обліковані як передані з музею українського мистецтва у 1947–1948 рр., а ще 21 пам'ятка записана як така, що поступила з Холма у 1947–1948 рр. Крім того, в окремих випадках помилково вказані звідки й коли надійшли пам'ятки. Так, ікона “Св. апостол Симон” XVI ст. згідно з інвентарем надійшла у 1948 р. Втім, у документальному архіві відділу фондів заповідника знаходиться робоча книжка-щоденник зберігача живопису повоєнних часів, в якій напроти цієї ікони записано, що вона пройшла реставрацію у 1945 р.

У тому ж архіві зберігається ще один документ, який опосередковано свідчить про розбіжності в деяких записах в інвентарях. Це лист директора заповідника Ф. Красицького до заступника голови Комітету в справах культурно-освітніх установ УССР Швайка Р. І., в якому він пояснює, що директор Львівського музею І. Свенціцький претендує на сім ікон з Холмщини XVI–XVII ст., які заповідник отримав від Київського музею українського мистецтва, та просить передати їх до його музею. Лист датовано червнем 1947 р. З нього ж дізнаємося про те, що ці ікони як зразки українського мистецтва експонувалися на виставці заповідника, де їх і бачив І. Свенціцький [8].

Історію надходження пам'яток з Холмщини до Києва й Києво-Печерської лаври судилося з'ясувати вже у XXI ст. Прикметно, що пов'язана вона з віднайденням християнської святині – чудотворної візантійської ікони Холмської Богородиці XII–XIII ст. та передачею її на постійне



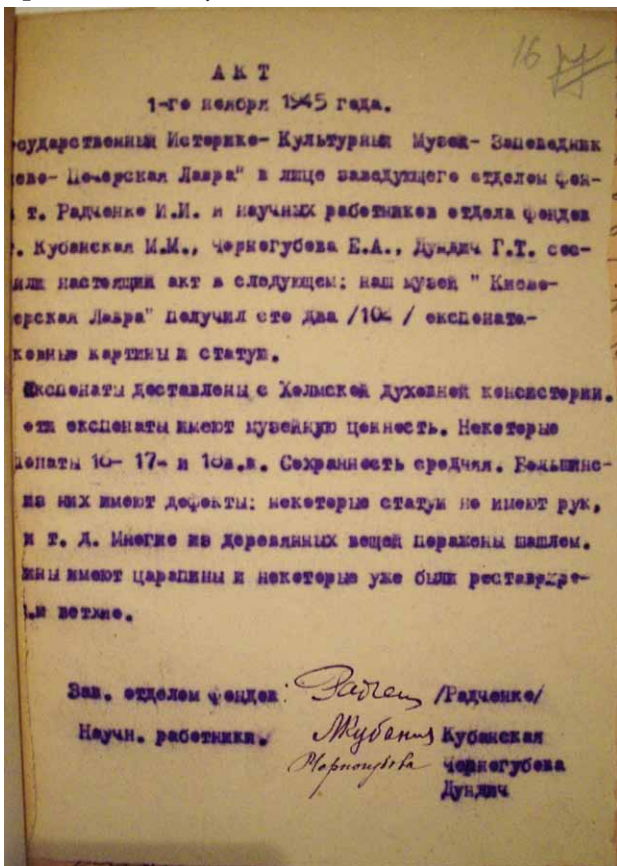
Іл. 7. Експозиція музею у Хелмі. Фото 1930 – рр.



Іл. 8. Експозиція музею у Хелмі. Фото 1930 – рр.

зберігання в Музей Волинської ікони у Луцьку. В 2000 р. п. Надія Горлицька, в сім'ї якої багато років переховували реліквію та дбали про неї, виступаючи на конференції в музеї, пригадала, що її батько – митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук за дорученням митрополита Іларіона (Огієнка) та Холмської духовної консисторії наприкінці Другої світової війни, а саме у 1945 р., привіз з Холма до Києво-Печерської лаври кілька ящиків з старовинними іконами та дерев'яним різьбленням й передав їх до музею. Під час приватної бесіди автора з п. Горлицькою, вона розповіла ряд цікавих подробиць з евакуації холмських старожитностей.

Нещодавно розповідь п. Горлицької знайшла документальне підтвердження. У Державному архіві м. Києва автору вдалося розшукати два документи 1945 р., завдяки допомозі зав. відділу історії Києво-Печерської лаври Р. Качана, за що висловлюю йому щирі вдячність. Це машинопис на невеликих аркушах паперу розміром 20,0 x 14,0 см. Один документ – акт прийому від 27 жовтня 1945 р., складений про те, що зав. фондами заповідника І. І. Радченко прийняв від члена Холмської духовної консисторії протоієрея Гаврила Коробчука та співробітника тієї ж консисторії Петра Михайловича Доманчука сто два експонати церковних речей згідно з описом [9, арк. 15]. Зазначимо, що в архіві зберігається тільки акт прийому, а список й опис предметів відсутні.



Іл.9. Акт стану збереження пам'яток з Холмщини, складений співробітниками Заповідника 1 листопада 1945 р.

В другому архівному документі – акті стану збереження від 1 листопада 1945 р. йдеться про те, що музей "Києво-Печерська лавра" отримав сто два експонати – церковні картини та статуї. Експонати доставлені з Холмської духовної консисторії /іл.9/. В акті, підписаному зав. фондами та трьома науковими співробітниками, відмічено, що всі експонати мають музейну цінність, окремі датуються XVI–XVII та XVIII ст., збереженість середня, більшість має дефекти, подряпини, деякі статуї не мають рук і ніг, дерев'яні двері уражені шашелем, окремі предмети були реставровані [9, арк. 16].

За попередніми дослідженнями, які ще вимагають уточнень та співставлень, нині в зібранні заповідника зберігається 73 пам'ятки з Холмського церковно-археологічного музею: 32 ікони XVI – початку XX ст. як українських, так і російських іконописних осередків й майстерень, написаних на дереві та на полотні, а також 41 музейний предмет групи збереження "скульптура" /іл.10–14/. Слід відмітити, що в інвентарних книгах групи "скульптура" в записах про походження вказано: з Холмського музею, 1946–1947 рр.

Варто зазначити, що мистецькі пам'ятки з колишнього Холмського церковно-археологічного музею по більшості відреставровані,

постійно експонуються на виставках в заповіднику та закордоном, з обов'язковою вказівкою у каталогах попереднього місця знаходження [10].

Особливо важливим є те, що значна кількість творів іконопису та скульптури з Холмщини давно вже введена у науковий обіг. Їх включають у свої дослідження не тільки українські вчені, а й польські дослідники [11, іл. 160, 194, 327, 365; 12, 11; 13]. Дедалі більше з'являється публікацій з інформацією про походження пам'яток, які базуються на вивченні інвентарів Холмського церковно-археологічного музею, що знаходяться в люблінському архіві [6, 24; 13], друкується статей з новими атрибуціями та відомостями щодо приналежності ікон до конкретних мистецьких осередків [14, 44–45].

На останок згадаємо слова хранителя Холмського церковно-археологічного музею Федора



Іл.10. Скульптура “Пророки”
XVIII ст.



Іл.11. Скульптура
“Невідомий святий” XVIII ст.



Іл.12. Скульптура “Невідомий
святий” XVIII ст.



Іл.13. Скульптура “Невідомі святі” XVIII ст.



Іл.14. Скульптура “Жертвоприношення
Авраама” XVIII ст.

Коралова, якими, вірогідно, керувалися члени Хомської духовної консисторії, направляючи пам'ятки до Києва. Наводимо їх мовою оригіналу: "...Иногда сами православные, сознавая важность документов, зверское их истребление ревнителями латинства и полонизма, а иногда предчувствуя опасность для собственных «животов» - отвозили их для хранения в надлежащие места. Таким местом в глазах русских людей Холмщины прежде всего представлялась Киево-Печерская лавра..."[3, 16].

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970.
2. Сокровища Києво-Печерського заповідника. Фотопутеводитель. – К., 1984.
3. Кораллов Ф. В. Церковно-археологический музей при Холмском православном Свято-Богородицком братстве. Опыт краткого очерка музея в связи с сведениям об археологической науке вообще и с указанием того, что особенно важного и интересного можно увидеть в Холмском церковно-археологическом музее. – Холм, 1911.
4. Mart K. Na szachownicy dziejow. O ikonach z Muzeum Chelmskiej w zbiorach museum w Kijowie // Kartki z przeszlosci. – Chelm, 2000. – С. 81–100.
5. Ossadnik H. Jaroslaw Bohdan Konstantynowicz (1893–1971) i jego dzielo na tle zbiorow arhiwalnych Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku // Do piekna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku terenie dawnych diecezji chelmskich kosciola rzymskokatolickiego, prawoslawnego, greckokatolickiego. – Chelm, 2003. – Т. I – С. 201–211.
6. Mart K. Do piekna nadprzyrodzonego. Wystawa sztuku sakralnej XVI–XX wieku ze zbiorow museum chelmskiego i swiatyn dawnych diecezji chelmskich. – Chelm, 2003. – Т. 2. Katalog.
7. Sygowski P. Ikona Matki Boskiej z dzieciatkiem tzw. "Czesnochrestska" z Hrubieszowa na tle dziejow dieczi Chelmskiej kosciola wschodniego // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 70–78.
8. Документальний архів фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, спр. 59.
9. ДАК, ф-Р 1517, оп. 1, спр. 12.
10. Див. останні каталоги: Православная икона России, Украины, Беларуси. Каталог выставки. – М., 2008 – С. 73, 76–79; 82–89; The Glory of Ukraine: Sacred Images from the 11th to the 19th Centuries. For Exhibition at Museum of Biblical Art, New York, New York. Meridian International Center, Washington DC, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska – 2010. – С. 4–5; 7; 32–33; 36–41; 50–51; 56–63
11. Українська ікона XI–XVIII ст.: Альбом / Авт.-упоряд.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. – К., 2007.
12. Гелитович М. Українські ікони "Спас у славі". – Львів, 2005.
13. Сиговський П. Про походження кількох ікон колишнього церковно-археологічного музею у Холмі зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Пам'ятки України. – 2011. – № 1–2. – С. 75–79
14. Гелитович М. Храмова ікона "Свята Параскева з житієм" XVII ст. з церкви у Новому ярі та ікони середовища майстра // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 19. – Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012. – Луцьк, 2012. – С. 44–48.

**Вадим АРТЮХ
(Львів)**

**ПРЕДМЕТИ КУЛЬТОВОГО ПРИЗНАЧЕННЯ
З ВОЛИНИ У ФОНДОВИХ ЗБІРКАХ
ЛЬВІВСЬКОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ.
(До 40-річчя утворення музею
і першої музейної експедиції на Волинь)**

У квітні 1973 року у Львові було створено Музей історії релігії та атеїзму у приміщенні колишнього Домініканського монастиря. У липні того ж року на територію Волинської області була направлена експедиція з метою збору експонатів для музею. Склад експедиції: Юрченко П. Ю. – керівник, учасники – Шиян Р. В., Савчук Л. Г., Кечеджі В. П., Глаголев В. О.

Основна робота проводилася у селах Володимир-Волинського, Рожищенського і Турійського районів. Обслідувалися церкви, які в ті часи не діяли і були закриті. Експедицією були віднайдені ікони, церковні книги – стародруковані і рукописні, хрест православний металевий, старі листи. Ці предмети зазначаються у декількох фондowych групах: живопис (шифр Ж), стародруки (шифр Сд), метал (шифр Мт), архів (шифр Арх).

У селі Суходоли Володимир-Волинського району, в закритій церкві були знайдені дві ікони.

1. Ікона “Богородиця з Ісусом”.

На іконі зображена Богородиця, яка на лівій руці тримає немовля – Ісуса. Малюнок зроблений темперними та олійними фарбами по дереву. Розмір ікони – 90х70 см. Матеріал та техніка виготовлення: дерево, олія, залізо покрите бронзою, карбування. Пошкодження: відбита корона у Богородиці. Художник невідомий. Датування – XVIII століття. Інв. № Ж-1. (тут і далі дані з інвентарних книг Львівського музею історії релігії та атеїзму).

2. Феретрон. Богородиця з Ісусом та Страсний Христос.

З однієї сторони зображена Богородиця у червоному мафорії з Ісусом на правій руці, який одягнутий у білий хітон. На головах обох зображень – корони. На другій стороні – Хресна дорога. Ісус з хрестом іде на Голгофу на фоні великої кількості хрестів, які зображені в хаотичному стані. Ікона виконана олійними фарбами, вмонтована в дерев'яне рублене обрамлення, покрите гіпсом, пофарбованим під золотистий колір. У верхній частині рами під різьбленою короною є напис «MARIA», а з протилежної сторони під різьбленим хрестом також напис “HIS”. Розмір ікони – 46х30 см. Матеріал та техніка виготовлення: дерево, олія, левкас. Пошкодження: справа потріскала фарба. Художник невідомий. Датування – початок XIX століття. Інв. № Ж-2.

У церкві с. Воцятин Володимир-Волинського р-ну під час робіт експедиції була віднята ікона святих Петра і Павла. Зроблена на дерев'яній дошці без рами олійними фарбами. Св. Петро зображений одягнутим у синій одяг з оранжевою накидкою. В лівій руці тримає ключі, в правій – священну книгу. Св. Павло зображений в рожевому одязі та з зеленою накидкою. В правій руці тримає меч, у лівій – книгу. Розміри ікони – 28 х 38 см. Матеріал та техніка виготовлення: дерево, олія. Пошкодження: по кутах та посередині оббита фарба. Художник невідомий. Датування – XIX століття. Інв. № Ж-6.

У тому же Володимир-Волинському р-ні в церкві с. Хмелівка також була віднята ікона “Христос – Цар Слави”. Там зображений Ісус Христос у царському одязі, якій сидить на троні. Біля нього стоять: Богородиця та Іван-Хреститель, ангел, голуб-дух святий. Ікона обкладена металевою фольгою під золото з штучними квітами. Розміри ікони – 36 х 27 см. Матеріал та техніка виготовлення: дерево, олія, металева фольга під золото, папір, скло. Пошкодження: розбите переднє скло, запилена. Художник невідомий. Датування – кінець XIX століття. Інв. № Ж-7.

Окрім ікон, експедицією були віднайдені інші церковні предмети. Слід відзначити латинський хрест в церкві с. Суходоли Володимир-Волинського р-ну. Це металевий пустотілий хрест виготовлений із сплаву свинцю і заліза, з фігурною 3-х кінцевою підставкою. В центрі зображено Розп'яття Ісуса Христа, над головою в нього зображення сонячних променів (ореол

святості). Вгорі латинські літери INR-I. Внизу зображено череп Адама зі схрещеними кістками (символ смерті). Розміри хреста 23x46 см. Матеріал та техніка виготовлення: сплав свинцю і заліза, фарба, кування, литво. Без пошкоджень. Датування – перша чверть XIX століття. Інв. № Мт-1.

У Турійському районі в с. Радовичі було віднайдено металевий хрест-релікварій. Він пустотілий шестикінцевий, виготовлений з білого металу. В центрі – Розп'яття Ісуса Христа на тлі стилізованого зображення сонця. Виготовлено з бронзи. Вгорі зображено Бога-Отця, внизу – череп і схрещені кістки Адама. На лівому кінці є зображення Марії Магдалини із схрещеними руками. На зворотному боці хреста гравіюванням виконаний орнамент. Розміри хреста 29 x 18,5 см. Матеріал та техніка виготовлення: білий метал, бронза, клепка, гравіювання. Без пошкоджень. Датування – XVIII–XIX століття. Інв. № Мт-5.

У тому ж селі до експедиції надійшла старовинна книга “Новий завіт”, яка була видана в Москві. Написана церковнослов'янською мовою. Палітура обтягнута шкірою. В книзі записані чотири Євангелія: від Матвія, Марка, Луки, Іоанна (ст. 1 – 241) з грав'юрами євангелістів Марка, Луки, Іоанна, діяння апостолів (ст. 242-298), послання апостолів (ст. 299-482), Апокаліпсис (ст. 483-497). Розміри книги 18 x 22 x 7 см, 497 арк. Матеріал та техніка виготовлення: шкіра, папір, друк. Стан збереження: частково пошкоджена палітура, вирвані окремі листки. Датування: XVIII століття. Інв. № Сд-1.

У церкві с. Нехворощі Володимир-Волинського р-ну, були віднайдені старовинні рукописи.

1. Лист митрополита Санкт-Петербурзького та Ладозького Антонія до голови військового благодійного товариства Білого Хреста Воронова П.Н. (копія), в якому повідомляється, що у всіх церквах Російської імперії 6 січня 1909 року буде проведено збір пожертвувань на користь Військового товариства Білого Хреста. Лист написаний 26 квітня 1908 р. Розміри листа 23,8x29,5 см. Матеріал та техніка виготовлення: папір, друк. Стан збереження: пом'ятий, забруднений. Інв. № Арх-4.

2. Книга рукописна. Акафіст – в честь ігумена Почаївської лаври Іова. Написана 1 травня 1851 року. Розміри книги 16x21 см, 20 аркушів. Матеріал та техніка виготовлення: папір, рукопис, туш. Стан збереження: частково пошкоджена палітурка. Інв. № Арх-5.

Ікона Богородиця з Ісусом з села Суходоли (за В. Александровичем) є копією стародавньої чудотворної ікони Богородиці Провідниці (Одигітрії), яка, за переказом, була написана євангелістом Лукою на кипарисовій дошці. Під час хрещення Русі була перевезена князем Володимиром з Константинополя до Києва. Згодом стала родовою святинею Мстиславовичів – Романовичів. У 1270 році при заснуванні монастиря Петра і Павла князь Лев Данилович пожертвував ікону руським монахам. У 1377 році князь Володислав Опільський передав її разом з церквою Петра і Павла домініканцям. Ікона уславилася чудами і стала палладіумом Львова. Крім католиків її шанували, за словами М. Груневега, русини і вірмени.



Ікона “Богородиця з Ісусом”.

У 1270 році при заснуванні монастиря Петра і Павла князь Лев Данилович пожертвував ікону руським монахам. У 1377 році князь Володислав Опільський передав її разом з церквою Петра і Павла домініканцям. Ікона уславилася чудами і стала палладіумом Львова. Крім католиків її шанували, за словами М. Груневега, русини і вірмени.

1 липня 1751 року у Львові відбулася коронація ікони Богородиці Провідниці. Після урочистої церемонії вона була поміщена до щойно відбудованої церкви Тіла Христового домініканського монастиря у головному вівтарі. У 1946 році ікону забрали домініканці до Польщі. Зараз вона знаходиться у костелі св. Миколая монастиря проповідників у Гданську[6, 1035–1037].

Можливо, що в ті часи з ікони Богородиці Провідниці були зроблені копії для інших домініканських монастирів. Одним з таких був домініканський монастир у м. Володимир-Волинський. Його було засновано у 1497 році великим литовським князем Олександром Ягеллончиком, який пізніше стане польським королем. Деякі дослідники від-



Феретрон «Страсний Христос».



Феретрон «Богородиця з Ісусом».

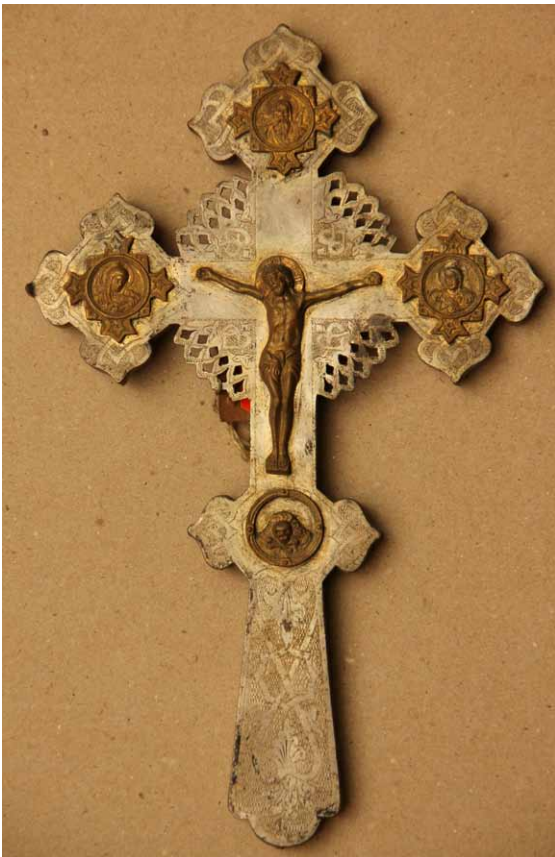
носять до цього періоду дзвіницю на розі сучасних вулиць Данила Галицького і Соборної. Оборонний комплекс і костел були збудовані у 1789 році. Під час великої пожежі у 1833 році костел згорів повністю. Інші приміщення вигорілі, цілком втратили декор і не підлягали відновленню. Монастир перестав існувати. Приміщення дещо пізніше були відновлені, але використовувалися вже для потреб міста. Там знаходилися міський суд, потім казначейство і польське староство[3].

Ікони врятовані під час пожежі, скоріш всього, опинилися в інших церквах міста і сіл, які знаходилися поблизу. Одне з таких близьких сіл було Суходоли. Перша згадка про нього відноситься до 1580 року. Там були дві церкви – Вознесіння і Симеона Стовпника[7, 537]. Остання, дерев'яна, була зруйнована німцями у 1941 році. Відновлена у 1995 році.

Можна припустити, що копія ікони Богоматері Одигітрії після пожежі домініканського монастиря надійшла до церкви Вознесіння с. Суходоли, де зберігалася довгий час і була знайдена музейною експедицією у 1973 році. Зараз ця ікона виставлена у вівтарній частині церкви св. Євхристії (кол. Церква Тіла Христова домініканського монастиря) у м. Львові.

Відносно феретрону із с. Суходоли, де присутні латинські написи, то ця пам'ятка була створена для греко-католицького храму. Можливо, її походження також з Володимир-Волинського домініканського монастиря. Зображення на іконі Христа, який йде на Голгофу, нагадує скульптуру XVIII століття у с. Боремель Рівненської області, розташованому на кордоні з Волинської областю. Ці землі у XVIII столітті належали польським магнатам Чацьким, саме тоді вони встановили цю скульптуру у своєму маєтку.

На Волині у XVII – XIX століттях існував тип ікон Боремельського Христа. Зразком зображень була скульптура у с. Боремель [1, 103-104]. Зображення Богородиці на іншому боці феретрону відноситься до типу ікон Богородиці Одигітрії. Цей тип ікон походить, за легендою, від євангеліста Луки, як і копія чудотворної ікони з церкви с. Суходоли, яка вказана вище. У центрі



Релікварій.

композиції Христос, якій увінчаний короною, як і Богородиця. Вона рукою вказує на Ісуса – небесного Царя і суддю.

На даний час феретрон знаходиться в експозиції музею.

Скоріш за все церква Вознесіння с. Суходоли була греко-католицькою. Це підтверджує, також, знахідка латинського чотирьохраменного хреста.

На іконі Христа – Царя Слави з села Хмелівка зображені символи євангелістів. Зверху над тронем зліва зображення орла – символу Івана, праворуч – зображення ангела, символу Матвія. Внизу під тронем – ліворуч зображено вола – символу Луки, а праворуч, відповідно, лева – символу Марка.

Ця ікона невелика за розмірами і, швидше за все, відноситься до категорії хатніх ікон.

До цієї ж категорії хатніх ікон відноситься невелика ікона Петра і Павла, яка могла використовуватися, також, як ікона для тетраподу в церкві.

Хрест-релікварій з села Радовичи виготовлений зі сплаву, одним з компонентів якого є срібло, яке проводила дезінфекцію води. Очевидно, цей хрест використовувався для посвяти води.

Стародруківана книга Новий Завіт з того ж села відноситься до категорії видань Святійшого Синоду. Точної дати немає. Ці видання друкувалися в Москві і Санкт-Петербурзі і розповсюджувалися по православним церквам.

Відносно Військового товариства Білого Хреста. Ця благочинна установа на громадських засадах була заснована наприкінці XIX століття в Росії. Головна мета – надання допомоги потерпілим на війні і тим, що втратили здоров'я при виконанні службових обов'язків воїнам та членам їх родин. Товариство надавало прихильність військовослужбовцям і ветеранам потерпілим від будь яких надзвичайних обставин, також тим що мали великі родини. Керівництво товариством здійснювало головні і місцеві збори його членів, а також вибраний ними комітет в Санкт-Петербурзі і правління в інших містах [2]. До благочинних заходів була також задіяна церква. Митрополит Антоній повідомляє генерал-лейтенанта Воронова П. М., голову Волинського осередку Білого Хреста, про те, що Святіший Синод дозволив провести в усіх церквах Російської імперії збір коштів на благодійні заходи. Копії листа були розіслані по церквам. Одна з таких копій була віднайдена експедицією у с. Нехворощі.

Слід згадати “Акафіст”, (хвальна відправа з читанням і співами на честь Христа, Богородиці та окремих святих). Ця книга написана від руки старокириличним шрифтом церковнослов'янською мовою і присвячена ігумену Іову (1561–1661). Іов був першим ігуменом обителі на Почаївській горі на рубежі XVI–XVII століть. Своє довге життя присвятив облаштуванню обителі. При ньому збудовані житлові, господарські та культові приміщення, сади, парки, дороги. Ця обитель стала монастирем, а пізніше лаврою. У наступні сторіччя хвальні відправи на честь ігумена Іова відбувалися у багатьох церквах [4]. Текст Акафісту, віднайдений у с. Нехворощі, був написаний, швидше за все, місцевим священиком Василем Климовичем.

Проблема збереження церковних старожитностей виникла ще в XIX столітті. Церковні речі отримали ринкову вартість і були предметом купівлі – продажу. Багато з них потрапило до приватних колекцій і опинилися в інших країнах. В кінці XIX століття Свято-Володимирське братство у м. Володимирі-Волинському створює сховище церковних старожитностей. Тут зберігалися ікони, скульптура, стародруки, рукописи, документи, археологічні знахідки. Деякі з них експонувалися в інших містах України. Однак між I та II світовими війнами колекція була цілком втрачена [6, 2].

У радянські часи багато церков на Волині було закрито. З тих часів почалося розкрадання церковних старожитностей і вивіз їх за кордон. На жаль ця проблема існує до цього часу.

Однак, існує також, давня традиція збереження і охорони церковних пам'яток. Тут велика заслуга Волинського краєзнавчого музею та, створеного у 1993 році Музею волинської ікони. До цієї справи був залучений з самого початку заснування і Львівський Музей історії релігії.

Перша музейна експедиція 1973 року на Волинь значною мірою поповнила фондові збірки. Було врятовано від знищення і розкрадання цілий ряд цікавих знахідок. На даний час ці предмети знаходяться в експозиції і фондах музею. Деякі з них унікальні. Поки що не всі опубліковані і потребують подальших досліджень.

1. Вигоднік А. П. Ікони Христа Боремельського на Волині // Сакральне мистецтво Бойківщини. II наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів 19–20 лист. 1997 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 103–104.

2. Военная энциклопедия. – М., 1986.

3. Достопримечательности Владимира Волынского. Интернет: [www. Doroga. Ua/pois/Volynskaya Vladimir Voiynskij/2161](http://www.Doroga.Ua/pois/Volynskaya Vladimir Voiynskij/2161)

4. Житие преподобного Иова, игумена Почаевского. [www. Pochaev. Org. ua](http://www.Pochaev.Org.ua)

5. Ковальчук Є. Врятовані пам'ятки. З історії дослідження і реставрації волинського іконопису XVI-XVIII століть / Є. Ковальчук. – Луцьк : Медіа, 2005. – 12 с.

6. Матлашенко Н. Короновані ікони Львова / Н. Матлашенко, М. Хмільовський // 36. Історія релігій в Україні. – Львів : Логос, 2010. – Кн. II. – С. 1036–1037.

7. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa. – T XI 1880–1914. – 537 s.

Олеся ГОЩУК
(Острог)

ІКОНИ ВОЛИНСЬКОЇ ШКОЛИ ІКОНОПИСУ З ФОНДУ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ ОСТРОЗЬКОЇ АКАДЕМІЇ: ХАРАКТЕРНІ РИСИ ІКОНОГРАФІЇ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ

Колекція іконопису в Музеї історії НаУОА формується завдяки щорічним подарункам від випускників академії та її почесних меценатів. Поряд із зразками сучасного авторського іконопису та іконами XVIII (на полотні) – XIX століття особливе місце належить іконам, що безпосередньо належать до Волинської школи іконопису «Святий Миколай» (др. пол. XVIII ст.), «Святий Іоанн Златоуст» (к. XVIII- п. XIX ст.), «Святий Дмитрій Солунський» (др. пол. XVIII ст.) та до її локального осередку – Острозької іконописної майстерні («Пророки Іезекиїль та Софонія»).

Для них притаманні всі характерні риси Волинської іконописної школи: наявні округлі обличчя святих з високо піднятими короткими стрільчастими бровами та усміхненими вустами; тло у вигляді вирізаного по левкасу сріблястого незмінного орнаменту у вигляді пагінців аканту, який іноді покриває й одяг зображуваних; постійно використовуються кольорові лаки (в інших іконописних центрах такий лак, ймовірно, не використовувався через складність приготування). Загалом на іконах постають лагідні, простодушні та доброзичливі образи, які витворені завдяки тогочасному синтезу професійного і народного малярства.

Одна з таких ікон – «Святий Миколай» – присвячена образу одного з найвидатніших церковних ієрархів та ревного захисника православної віри. Серед збереженого волинського іконопису, окрім даної, відомі ще два зображення Святого Миколая: перше датується XVII ст., походить з с. Чорніїв Турійського деканату, та образ святого вже XVIII ст. (1721 р.), що знаходиться в Острозькому державному історико-культурному заповіднику.

На іконі з фонду Музею історії НаУОА святий Миколай зображений в повний зріст у фронтальній поставі, форми обличчя вирішуються без детального опрацювання форм і підкреслення об'ємів. Святитель у жовтуватو-коричневих єпископських ризах з зеленою митрою на голові. Орар і нарукавники схожі між собою за орнаментикою та кольором оздоблення: широка орнаментована невеличкими хрестиками і простим орнаментом стрічка омофору закінчується китичками. Через ліве плече на правій стороні зображена – палиця, орнаментована по центру хрестом та ідентичним, як і на орарі, орнаментом і китичками. У лівій руці святий тримає оздоблене коштовним камінням Євангеліє, оформлення якого співзвучне з декором митри святого, а права рука Миколая припіднята вгору для благословіння.

По обидва плеча святого з хмар виступають образи Ісуса Христа з традиційним жестом благословення та Євангелієм в руці та Богородиці з омофором. Ця композиція об'єднана мотивом заступництва та покровительства.

Всі три обличчя виконані дещо спрощено (особливо, бокові), хоча в рисах Миколая можна простежити характерні особливості волинського іконопису. А от особливу увагу привертають руки центрального святого: їхні плавні вигини, довгі артистичні пальці не зовсім гармоніюють з трохи грубуватим обличчям святого Миколи.

Важливим елементом ікони є її обрамлення, яке датується тим же ж періодом, що й ікона. Образ святого вміщений у квадратний кіот голубого кольору, який широко використовувався в обрамленні ікон на Волині. Він складається з подвійної рами і нагадує традиційний ковчег XVI ст. Таке обрамлення характерне для волинського іконопису XVII ст., але бачимо інноваційні риси та вплив бароко у використанні декору у вигляді арки рослинного орнаменту.

Ікона «Святого Дмитра Солунського» репрезентує популярну в православній іконографії тему священного воїнства та боротьби за віру. Особливої популярності зображення святих-воїнів набули в період XVII-XVIII ст. у зв'язку з визвольними змаганнями. Поряд з Юрієм Змієборцем та Федором Тироном образ Дмитра Солунського в українській культурі завжди пов'язувався з військовим подвигом, патріотизмом і захистом Батьківщини, у нього просили опіки та захисту перед військовими походами.

На іконі з Музею історії НаУОА бачимо традиційне зображення Дмитра – молодий юнак у військовому обладунку, підперезаний поясом. Ікона є зразком волинської іконописної школи, але вже пізнього періоду. На це вказує поява пейзажного фону з елементами архітектури, яка легкими обрисами проступає, немов з туману.

У художній манері виконання відразу відчувається професійна західноєвропейська освіта майстра, який подає Дмитра як європейського рицаря в шоломі й латах. У цій роботі яскраво поєднуються риси бароко і рококо, які проявляються в декоративному оздобленні щита (повторює форму мушлі) та одягу Дмитра, у використанні вази як елемента декорацій. Зверху ікони ми бачимо ангелочка-путті, який тримає над святим вінок переможця. В іконі переважають яскраві та грайливі кольори, що характерні для кокетливого рокайлевого стилю. Насичено червоний плащ, який, огортаючи тіло воїна, витворює центр композиції відразу вказує на символіку мучеництва та перемоги. І лише волинський хрест на білому стязі символічно вказує на місце походження даної ікони.

Наступна ікона «Святий Іоанн Златоуст» теж виконана в манері волинського іконопису, однак тут вже спостерігається певний відхід його основних характерних особливостей, тому можна говорити, що дана ікона була витворена вже на завершальному етапі функціонування волинської школи. Тут все ще присутній акантовий орнамент, щоправда, він зміксований з квітковими елементами. Однак зображений образ святого Іоанна Златоуста в повний зріст, в єпископських ризах темного кольору, вже не передає типових рис волинського іконопису. Витворюється більш реалістичний образ, і тільки орнаментоване позолочене тло та квітковий орнамент одягу відомого оратора та проповідника нагадує про традиції українського бароко.

Розвиток іконопису XVIII ст. позначився виникненням локальних іконописних осередків, які акумулювали в собі традиційні риси українського барокового іконопису, при цьому надаючи їм індивідуальних рис.

П. М. Жолтовський у своїй праці «Українське мистецтво XVII–XVIII століття» згадує, що «така іконописна майстерня працювала на Волині. Невідомо, де саме вона знаходилася, але її продукція розходила довкола міст Заслава, Кременця, Острога і Бродів» [4, 73].

Оскільки немає точних відомостей про те, де знаходилася іконописна майстерня і наскільки довго вона існувала на теренах Волині, зустрічаємо декілька теорій з цього приводу.

Деякі дослідники (Я. Бондарчук, О. Сидор, П. Жолтовський) притримуються думки, що скоріш за все тут (в Острозі чи його околицях) працював один майстер, адже найбільше ікон датують саме періодом початку і середини XVIII ст. Наприклад, беремо до уваги думку П. М. Жолтовського, який вважає, що «однорідність малярських прийомів та іконографії всіх відомих нам творів цієї майстерні наводить на думку, що нею керував один майстер, творчість якого наклала виразний відбиток на все, що виходило з його майстерні, і що праця його підручних мала лише допоміжне значення» [4, 73].

Щодо місця існування даної майстерні, то дослідники іконопису Волині О. Сидор та Л. Скоп вважають, що ця іконописна майстерня діяла саме в Острозі, де для цього були історичні передумови: працювали академія, друкарня, були давні традиції малярства [6, 26]. Цю думку підтверджує Я. Бондарчук, адже найбільша концентрація ікон цієї майстерні біля Острога. Характерними зразками ікон цієї майстерні можна вважати «Поклоніння волхвів» другої чверті XVIII ст., «Св. Миколай» 1721 р., «Христос-виноградар» другої чверті XVIII ст., «Архангел Михаїл» другої чверті XVIII ст., «Юрій Змієборець» (місце знайдення – с. Точивики) другої чверті XVIII ст., «Покрова Богородиці» (місце знайдення – с. Могиляни) 1738 р. Для них характерні подібні типи округлих облич з високо піднятими короткими стрілчастими бровами та усміхненими вустами з тонкою верхньою і товстою нижньою губами [2].

М. Бендюк в нещодавно виданому каталозі «Спадщина рівненського краю», де теж представлені ікони зі збірки Музею історії НаУОА, пише: «З другої половини XVII ст. в Україні запанував стиль бароко, що наклал відбиток на численні ікони, створені в одній із волинських майстерень, продукція якої поширювалася біля міста Броди, Ізяслав, Кременець, Шепетівка, Шумськ, Острог, Гоща, Рівне. Ймовірно, ця майстерня діяла саме в Острозі, де для цього були відповідні передумови, зокрема давні традиції малярства. Цю думку підтверджує і найбільша концентрація ікон даної майстерні біля Острога (в музеях Острога - 32, Рівного - 4, Луцька - 2, Києва - 3, Збаража - 1). Крайні роки датованих нині відомих ікон охоплюють період з 1721 по 1745 рр. Проте окремі побічні докази, які можна простежити, проводячи аналогі з часом

побудови церков, розширюють рамки існування майстерні з кінця XVII ст. до початку XIX ст. До найбільш ранніх зразків Острозької майстерні слід віднести «Острозьку Богородицю» з Воскресенської церкви, що на Новому місті, «Арабську Богородицю», «Св. Миколая з житієм» та Миколаївський аналой з острозького музею. Ці ікони датують XVII ст., в них чітко можна прослідкувати зародження тих характерних рис, що повністю проявилися у XVIII ст.» [1, 60].

Ікона «Пророки Іезекиїль та Софонія» належить до Острозької іконописної майстерні (єдина з усіх ікон, яку без вагань відносимо до цієї майстерні). Дана робота була частиною пророчого ряду, що завершував іконостас. Ікона відповідає всім вище перерахованим рисам: святі мають високий лоб, вузькі брови, великі карі очі, прямий ніс, в обох на вустах посмішка.

По центру ікони зображено медальйон зі святими, а за його межами дошка декорована флористичним орнаментом. Лики пророків відповідають традиційній іконографії: Іезекиїль постає як молодий юнак, одягнутий в зелену сорочку, а поверх накинутий гаматій, а Софонія, відповідно, старець з сивою бородою. В своїх непропорційно великих руках вони тримають сувої з писаннями.



Святий Миколай.



Пророки Іезекіїль та Софонія.

Колористика ікони відповідає яскравим фарбам робіт, що належать до Острозької майстерні. Професор В.Овсійчук у праці «Українське малярство Х – XVIII ст.: проблема кольору» пише про палітру волинської ікони, яка теж проявляється і в даному випадку: «У малярстві запрограмовано проведена засада контрасту, передовсім теплого і холодного тонів, отже червоного і зеленого або червоного і синього, рідше жовтого і зеленого. Виявляється, що в тому хроматичному, давно відомому контрасті з'явився новий тип колористичного звучання, в якому зіставлення барв за різною ясністю досягнуто експресивної виразності» [7, 406].

Обличчя пророків випромінює радість і доброту, що характерно для даної майстерні. Можна провести паралелі з усміхненими обличчями пророків ікони «Поклоніння волхвів» XVIII ст. того ж осередку. Посмішка на обличчях святих означає близькість небесного світу до людини, віра в Господа в образі цих пророків вселяла не страх перед всемогутністю творця, а віру на отримання благословіння і надію на спасіння. Саме дана запрограмована концепція сприяла надзвичайній популярності даних ікон в народному середовищі.

1. Бендюк. М. Культурна спадщина Рівненського краю / Харват О., Бендюк М. – Рівне. – 2010. – 180 с.

2. Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI–XVIII століть // Історична Волинь.- <http://istvolyn.info/index.php?option>.

3. Волинська ікона XVI–XVIIIст.: Каталог та альбом / Авт. Упорядник: С. Кот, Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук; Під ред. С. Кота. – К.; Луцьк: ТОВ «Спадщина», 1998. – 102 с.

4. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIIIст. – Київ, «Наукова думка», 1978 – 328 с.

5. Іконографія великомученика Димитрія Солунського // Седмица. RU. - <http://www.sedmitza.ru/text/515192.html>.

6. Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К.: Дніпро, 2001.– 315 с.

7. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII ст. Проблеми кольору.- Львів, 1996. – 480 с.

8. Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століть.// Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2. – С. 20.

9. Святитель Іоанн Золотоустий, архієпископ Константинопольський//Hram. Lviv. ua.- <http://hram.lviv.ua/1022-svjatitel-ioann-zolotoustijj-arkhiyepiskop.html>.

10. Український іконопис XII–XIX ст.//Національний художній музей України.- <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/icon-painting/6.html>.

Олег БОЛЮК
(Львів)

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕДИЦІЯ 2012 РОКУ НА ТЕРИТОРІЮ ЗАХІДНОЇ ВОЛИНИ: АНОТАЦІЇ ПРО ОКРЕМІ ТВОРИ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА ГОРОХІВСЬКОГО РАЙОНУ

В історичному розвитку сницарства Волинь займає особливе місце, оскільки тут існували й досі функціонують осередки та окремі майстри, які створили безліч дерев'яних церковних предметів, вартих уваги з мистецтвознавчого, культурологічного, краєзнавчого й історичного поглядів. Актуальність вивчення дерев'яного обладнання українських храмів зумовлена гострою потребою зберегти і популяризувати церковне мистецтво, яке своєю самобутністю вирізняється з-поміж художньої культури християнства інших країн. В останні десятиліття важливу роботу у цьому напрямку активно проводять музейні працівники Волинського краю. Однак рівень обстеження давніх церковних творів ще недостатній через низку причин. При огляді пам'яток візуально відчутним залишається нерозуміння місцевою громадою цінності церковного мистецтва, спричинене тривалою атеїстичною ідеологією радянського періоду. Періодичні викрадення раритетів із храмів, а то й невдалі їх «оновлення» заробітчанами утруднюють повноцінно вивчати церковне мистецтво й, водночас, спонукають фахівців активніше і у стислі терміни його досліджувати. До цього важливого науково-практичного процесу залучені науковці відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

Згідно програми науково-дослідної роботи працівниками зазначеної інституції було проведено комплексну мистецтвознавчу експедицію упродовж 14–26 червня 2012 року, у ході якої вивчалась духовна та матеріальна культура українців Західної Волині [1]. На основі емпіричних методів спостереження, вимірювання, фотографування, опитування автором статті зафіксовано знахідки з галузі художнього деревообробництва – сницарства [2]. Виявлені твори у майбутньому ще потребують детальної атрибуції й усебічного мистецтвознавчого дослідження, насамперед морфологічного аналізу. Проте з-поміж масиву зібраного польового матеріалу, вже можна виокремити твори дерев'яного церковного обладнання, які є виразними прикладами, що стосуються проблематики вивчення знахідок. Зазначимо, що серед артефактів українського церковного мистецтва, найменшу увагу дослідниками приділено пізнім творам, зокрема кінця XIX – першої половини XX ст. Художнє облаштування храмів останньої третини XX ст. та сучасні дерев'яні вироби також потребують мистецтвознавчої оцінки. Такі міркування враховані у переліку завдань експедиції і спонукають науковців фіксувати увесь матеріал, вартий уваги з мистецтвознавчого погляду.

У межах Волинської області початок маршруту експедиції пролягав на території Горохівського району. Не усі заплановані об'єкти церковної архітектури вдалось дослідити через низку обставин, не залежних від експедиторів. У церкві Різдва Пресвятої Богородиці 1789 р. с. Мерва, такої ж назви 1785 р. с. Гумнище, св. влмч. Дмитрія XVIII ст., 1920 р. у с. Липа св. арх. Михаїла 1783 р. (1788 р.) с. Смолява, Зачаття св. Анни XVII ст. с. Підбереззя, Покрови 1764 р. с. Пірванче, св. Миколая 1814 р. с. Скобелка науковці не потрапили.

Пощастило більше із оглядом храмів інших населених пунктів району. Згадані архітектурні пам'ятки і предмети церковного обладнання не вичерпують усієї проблематики мистецтвознавчого дослідження, але вказують на специфіку роботи експедиційних обстежень та основні (типові) труднощі, що стосуються анотацій виявлених творів.

Так, вдалось оглянути стан збереженості дерев'яного обладнання тридільної двоверхої з невеликим трансептом церкви Покрови Богородиці 1715 р. с. Диковини. У ході інтерв'ю з місцевим респондентом – старостою церкви з 2004 р. Козицьким Олександром Степановичем (1972 р. нар., уродженцем цього ж села) вдалось зафіксувати інформацію, що храм 1920 р. перенесений зі с. Бужани. Для широкого кола поціновувачів української культури про це повідомляє й Вікіпедія. Однак, у фотоальбомі «Храми Волині» 2002 р. репродуковано церкву Покрови з підписом внизу про те, що «храм побудований 1923 р., не припиняв діяльності»

[3, 12]. Таке датування є, очевидно, достовірніше, аніж 1715 р. З XVIII ст. можливо збереглись лише окремі фрагменти будівлі. Так, збережено кований надбанний хрест (увінчання нави) з втратами менших хрестиків на раменах і сйва-проміння середохрестя. Варто зауважити, що теперішній вигляд фасадів, оббитих ззовні сайдингом, знецінює архітектурно-художній вигляд Святопокровського храму.

На горищі дзвіниці, яка зведена над бабинцем храму, виявлено різьблену дерев'яну вазу, асиметрична композиція та натяк на рокайлевий декор якої схиляють до думки, що це ймовірно інтерпретація кінця XIX – початку XX ст. одного з поширених елементів періоду рококо. Таке датування знахідки обумовлене кількома причинами. При перевезенні храму у 1920-х рр. ваза не могла відразу потрапити на горище будівлі, хоча призначалась для використання її в оздобленні інтер'єру. В середині храму не виявлено конструкцій, які вона могла б завершувати. Архітектоніка існуючого облаштування храму — іконостасу, бічних віктарів, запрестольного простору початку XX ст., не дають достатніх підстав висловити гіпотезу про первісне використання на них знайденої вази. Іл.1. Проте вона була очевидно елементом (не ідентифікованого або вже неіснуючого) іконостасу чи увінчання бічного віктаря, запрестольної ікони, про що свідчить тристороння (горельєфна) різьба й рештки обсіпаного ґрунту на ній.

Іншими знахідками на горищі стали металеві шлюбні вінці очевидно першої третини XX ст. та свічник-ставник на триопорному дерев'яному базисі. Датування останнього стосується кінця XIX – першої третини XX ст. Місцевий респондент не зміг пояснити провенанс (походження) виявлених експедиторами предметів. Іл.2.

Біля входу на стіні іншого храму – Георгіївської церкви с. Кутрів, охоронна таблиця за № 103 повідомляє про її спорудження в 1761 р. Цю інформацію підтверджує надпоріжник вхідних дверей бабинця, який містить епіграфіку – напис та датування кирилицею: «Заложися храм сей року Бжія Ѡψξѧ мця маіа дня Г». Над ним є інше датування, суперечливе й, очевидно, вирізане дещо пізніше – «В 1751 г». Така неточність можливо допущена через подібність кириличної літери ξ («ксі») із арабською п'ятіркою. Проте, згідно тверджень С. Василевської, церква була зведена місцевими селянами на честь 100-ліття битви під Берестечком, яка відбулась у 1651 р., що підтверджує здавалося б правильність допису [4, 172]. Як і церква, триярусна дзвіниця внесена до Державного реєстру національного культурного надбання по Волинській області, однак стіни покриті тиньком, який прискорює руйнування будівлі.

Іконостас загалом містить елементи кількох періодів. З автентичного сницарського обладнання в інтер'єрі збереглись, ймовірно, лише обрамлення трилопатевої арки над царськими вратами та накладні деталі на пілястрах, що обрамляють невдало намальовану, очевидно наприкінці XX ст., ікону «Пантократора» у яскраво-насичених барвах. Рокайлеві завитки асиметричної композиції схиляють до думки про одночасне датування із будівництвом храму.

Манера письма сцени «Благовіщення» та чотирьох євангелістів у медальйонах царських врат: світлотіньове рішення ликів, одягу, колористика тла й хмарного неба вказує на авторство професійного маляра і час їх виконання – межу кінця XIX – початку XX ст. Композиція завитків, парне розміщення квітів-троянд на ажурних полотнах врат підтверджують припущення про їх створення у період модерну. Особливість написання ікон «Отці Церкви» («Три Святителі») та «Св. Миколай Чудотворець» намісного ряду віктарної перегороди належить цьому ж анонімному автору.

Гладкостовбурні колони із композитними капітелями обабіч врат та пілястри, що обрамляють дияконські двері, привнесені особливостями класицизму. Таким чином віктарна перегорода зазнала кілька періодів реконструкцій. Іл. 3.

Серед інших цінних артефактів варті уваги ікона «Архистратиг Михаїл» останньої чверті XVIII ст., що висить на північній стіні бабинця; процесійний хрест з фігурою рознятого Христа (XIX ст.); гаптована Плащаниця XVIII ст. із розгорнутою іконографічною редакцією «Покладення до Гробу»; ікона «Юрій Змієборець» XIX ст. цокольного ряду бічного віктаря, присвяченого тепер іконі початку XX ст. «Св. Варвара в темниці» (первісна ікона — невідома або, можливо, «Архистратиг Михаїл», що на стіні у бабинці). Іл. 4. Іл. 5.

Привертає увагу процесійна ікона «Свм. Георгій» – «Непорочне зачаття» останньої третини – кінця XIX ст. Зображення невдало підмальовані очевидно у XX ст. Лише образ Георгія свідчить про вправну руку майстра, який писав святого з храмової ікони кутрівської церкви, що зберігається у Музеї волинської ікони (інвентарний номер Ж-309) [5]. Іл.6.

На етапі попередньої атрибуції твору, датування іконопису однозначно означити складно. Внаслідок спостережень є підставою вважати ажурне обрамлення процесійного кіоту різночасовим: увінчання із завитками неоророко — автентичне, а бокові «крила» із галузками-завитками та стилізований готизуючий хрестоцвіт виготовлені значно пізніше, вже у XX ст. Сумніви у датуванні викликає також стилістика іконописання постатей св. Георгія та Богоматері Непорочне Зачаття, тому процесійну ікону датуємо умовно останньою чвертю XIX — початком XX ст.

Різноманітне й художньо розмаїте дерев'яне обладнання храму с. Кутрів може бути прикладом ще у двох випадках, які належать проблематиці формування локальної традиції церковного облаштування та проникнення чужих засад оформлення інтер'єру. Адже у ході експедиційного дослідження враховуються не тільки головні візуальні відмінності християнських обрядів, а й декоративні ознаки окремих конструкцій і предметів.

Насамперед це стосується специфіки організації внутрішнього простору. Так, загалом для храмів усієї території України, що були насильно приєднані до Російської імперії, й зокрема для українських церков Волині, Полісся властиво встановлювати парапети-обмежувачі, які розділяють наву, нижній хор-клірос з півдня та солею. Зазвичай таку конструкцію складають ажурно-профільовані елементи або точені балясини й поручні, до яких кріплять процесійні ікони, хоругви, патериці, ікони в кіотах для возвеличення. Цей спосіб обладнання інтер'єру в українських церквах виник, очевидно, ще на початку XIX ст. під впливом традиції облаштування московських церков та через нагромадження у кожному храмі значної кількості церковних предметів, зокрема ікон, які заступають для огляду нижні яруси вівтарної перегороди.

До невластивих для волинських храмів облаштувань належить різьблена рама репродукції образу «Богородиці Одигітрії» останньої чверті XX ст. з мотивами своєрідного прийому орнаментального різьблення — яворівської різьби. Предмет не представляє у даному випадку художньої цінності, однак є виразним і не єдиним прикладом поширення цього виду плоскої різьби, не властивого для регіону. Очевидно, що орнамент рами виконано не цілком вправним різьблярем, можливо ще учнем профтехучилища № 14 смт. Івано-Франкове Яворівського р-ну Львівської обл. Про це свідчать елементи різьбленої композиції: слабка пластика листя, галузок, «качечок» та неоднакової товщини лінія [6].

У дзвіниці виявилась цікавою знахідка, ймовірно першої третини XX ст. — накривка на артос. Вона виготовлена із полотна й по ґрунті розписана. Вгорі зображено сцену Воскресіння Христа з адоруючими ангелами обабіч Нього. На задньому плані видніється Голгофа з трьома хрестами.

Святопокровська церква 1880 р. (Охоронний № 130-м; датування у джерелах Вікіпедії 1800 р. є, очевидно, помилкою) с. Перемиль містить кілька творів, які репрезентують локальну традицію церковного мистецтва кінця XIX — початку XX ст. Цікавими для вивчення, на наш погляд є процесійні ікони, окремі з яких виготовлені, ймовірно, різьблярами в одній із потужних майстерень церковного мистецтва Волині — Почаєві. Окрім іконографії святого чи релігійного сюжету, православні процесійні ікони, які побутують в українських церквах, відрізняються від феретронів західного обряду архітектонікою кіоту — конструкції, у яку вмонтована двостороння ікона. Центральне зображення оточують колонки, на яких часто можуть бути потовщення на стовбурі — «важки» («диньки»). Такі елементи були поширені у давньоруському, а згодом у північноросійському зодчестві. Завершує кіот переважно півциркульний, трилопатевий або стрільчастий «кокошник», подібний до фігурного силуету увінчань царських врат XV ст. з новгородських земель [7, 17]. Доповненням оздоблення процесійних ікон інколи слугують півкулясті, продовгувато опуклі, або гранчасті (нагадують діамантовий руст) бонії, а також імітація давньоруської плетінки.

З такими ознаками у Перемильській церкві зафіксовано однолицеву процесійну ікону «Св. пр. Ілля» з епіграфікою «Сія св. ікона сооружена братчиками церкви с. Перемыля в 1928 г.», ікону «Покрова Богородиці» цього ж періоду.

Інші стильові ознаки містить феретрон «Богородиця Непорочне Зачаття» — «Новозавітня Трійця». Площини базису та овална форма самої ікони прикрашені рокайлевими завитками, ажурними язиками полум'я, «гловіє» й стилізованими трояндами. Манера іконопису та різьби дають підставу вважати автора (авторів), які знайомі із західною традицією церковного мистецтва, й датувати пам'ятку останньою третьою XIX ст. Таке припущення пов'язано із

оголошенням папою Пієм IX 8 грудня 1854 р. догмату про Непорочне Зачаття Діви Марії. Період історизму з елементами неорококо припадає на останнє двадцятиліття XIX ст., відповідно звужує час датування виготовленої процесійної ікони до вказаних меж. Іл.7. Іл. 8.

Отже, на сучасному етапі вивчення пам'яток сницарства польові дослідження залишаються актуальними, незважаючи, на півторастолітнє наукове зацікавлення церковним мистецтвом. Виявлені артефакти храмового облаштування збагачують знання про цей вид художньої творчості українців й, відповідно, дозволяють уточнити систематизацію усіх існуючих цінних об'єктів. Під час експедиції визначаються час виготовлення знахідки, період якого може коливатись у межах століття, десятиліття чи року; місце створення (майстерня, осередок або школа — у сенсі традиційних особливостей деревообробництва конкретного регіону), авторство (індивідуальне, колективне). Атрибуцію пам'ятки полегшують зробити додаткові джерела інформації, зокрема інтерв'ю у місцевих респондентів, проте воно не завжди має очікувану результативність.

Виявлені різьблені твори XVIII ст., зразки сницарства XIX – першої половини XX ст. і сучасні церковні предмети храмів Горохівського району засвідчують часову протяжність традиції цього ремесла, якому, як і будь-яким іншим видам людської діяльності, властиві періоди розквіту й згасання. Фіксація виявлених експедицією 2012 р. раритетів уможливорює повніше висвітлювати розмаїття втілених сницарями художніх ідей. Опрацювання зібраного матеріалу дозволить краще зрозуміти традиційне сницарство краю.



Іл. 1. Ваза із завитками – елемент декору нерухомої конструкції у церкві. Знайдено на горищі церкви Покрови Богородиці 1715 р. с. Диковини Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 14. 06. 2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 2. Шлюбний вінець, знайдений на горищі церкви Покрови Богородиці 1715 р. с. Диковини Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 14. 06. 2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 3. Фрагмент іконостасу церкви Св. Георгія Побідоносця 1761 р. с. Кутрів Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 15.06.2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 4. Пределла (цоколь) «Юрій Змієборець» XIX ст. бічного вітаря, присвяченого тепер іконі початку XX ст. «Св. Варвара в темниці» у церкві Св. Георгія Побідоносця 1761 р. с. Кутрів Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 15. 06. 2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 5. Ікона «Архистратиг Михаїл» останньої чверті XVIII ст.у церкві Св. Георгія Побідоносця 1761 р. с. Кутрів Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 15. 06. 2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 6. Процесійна ікона «Свм. Георгій» – «Непорочне зачаття» останньої третини – кінця XIX ст. у церкві Св. Георгія Побідоносця 1761 р. с. Кутрів Горохівського р-ну Волинської обл. Фото 15. 06. 2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл. 7. Процесійна ікона «Богородиця Непорочне Зачаття»–«Новозавітня Трійця» останньої третини XIX ст. у церкві Покрови 1880 р. с. Перемиль Горохівського р-ну Волинської обл.
Фото 15.06.2012 р. О. Болюка (публікується вперше).



Іл.8. Процесійна ікона «Богородиця Непорочне Зачаття»–«Новозавітня Трійця» останньої третини XIX ст. у церкві Покрови 1880 р. с. Перемиль Горохівського р-ну Волинської обл.
Фото 15. 06. 2012 р. О.Болюка (публікується вперше).

1. В експедиційних дослідженнях брали участь працівники відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України: Никорак О. І., Шпак О. Д., Федорчук О. С., Герій О. О., Мотиль Р. Я., Козакевич О. Р., Болюк О. М. (керівник) та водій мікроавтобуса Романів В. Т.

2. Про специфіку роботи експедиторів відділу народного мистецтва Інституту народознавства детальніше див.: Болюк О. Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам'яток у польових умовах (експедиція 2011 р.) / Олег Болюк // Апологет. – 2012. – №32–33: Матеріали міжнародної наукової конференції, м. Львів, 23–24 листопада 2012 р.: Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – С. 161–167.

3. Храми Волині: Фотозбірник / Упоряд. Леонід Бабич. – Луцьк: Вісник і Ко, 2002. – 154 с.

4. Василевська С. 250 років від часу спорудження Георгіївської церкви в с. Кутрів Горохівського району Волинської області (1761) / С. Василевська // Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2011 рік. – Луцьк, 2010. – С. 172.

5. Карпюк Л. Ікони Святого Юрія Змієборця XVI–XVIII століть з колекції ВКМ // Людмила Карпюк // Джерело: http://istvolyn.info/index.php?searchword=%D0%9A%D1%83%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2&ordering=newest&searchphrase=any&limit=0&option=com_search

6. Взагалі яворівська різьба була розроблена в 1955–1956 рр. та впроваджена у навчальний процес на основі місцевого триколірного розпису знаним майстром-різьбярем Йосипом Петровичем Станьком у Яворівській школі художніх ремесел (Львівщина), яка згодом перебазувалась до смт Івано-Франкове (колишній Янів).

7. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII вв. / Михайло Дмитрович Драган. – К.: Наукова думка, 1970. – 204 с.

Людмила КАРПЮК
(Луцьк)

ЖИВОПИС ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Серед пам'яток сакрального мистецтва, які знаходяться у колекції Музею волинської ікони, в окрему групу можна виділити твори XVIII–XIX століть, написані на полотні. До музейної колекції вони потрапили з колишніх греко-католицьких храмів та костелів Волині. Твори волинських малярів, які виконували замовлення цих громад, виділяються вільною інтерпретацією іконографічних схем, творчим підходом до першоджерел, бажанням утвердити власне бачення того чи іншого образу. Тим самим вони наблизили своє малярство до характеру релігійних картин, зберігаючи структуру ікони в цілому. Така своєрідність місцевого храмового мистецтва виходила з географічного положення Волині, перебуваючи у складі Речі Посполитої, вона існувала на стику двох культур – західної і східної.

До робіт над інтер'єрами та живописом місцевих костелів і греко-католицьких храмів нерідко залучалися майстри західноєвропейської культової орієнтації, цьому сприяло посилення латинізаційних процесів на Україні та зокрема Волині. Тут працювали художники польського та австрійського походження. Прикладом є документи, які стосуються оздоблення Загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття, згадуються українські та польські прізвища художників і різьбярів: Людвік Брандель, Алімпій Токаревський, Томаш Зінкевич [1, 116, 119]. Майстрові Лукасу Шрейдеру належить картина (зберігається у Музеї волинської ікони) «Святий Франциск Асизький». На її звороті зберігся авторський підпис та дата написання «178...» [2]. На полотні фігура Святого змальована у простій композиції, ніщо не відвертає уваги від постаті ченця, який перебуває у стані духовного самозаглибленого споглядання. Характер зображеного пейзажу відповідає містичному настрою дійства, темні скелі пустельної місцевості, як юдоль земна у якій замолюються гріхи перед Господом. Стриманим і водночас гармонійним колоритом художник посилює драматизм і містичність твору; тут панують темно-коричневі, сіро-оливкові тони з акцентами блакитного сегменту неба. Композиція образу близька до цілої групи полотен, присвячених Святому, створених у XIV–XVIII століттях відомими західноєвропейськими художниками: Караваджо, Бартоломео Мурільо, Франциско де Сурбараном.

Образ Св. Франциска походить з костелу Успіння Пресвятої Діви Марії, унікальної пам'ятки дерев'яної архітектури XVII століття, що колись знаходився у с. Вишеньки Рожищенського району. Храм, побудований у 1639 році, впродовж віків зберіг свої неповторні риси: це великий зруб з двоярусним дахом, покритий гонтом. Після Другої світової війни костел слугував господарським приміщенням, а у 1994 році він був перенесений до м. Ковель. Після закінчення дворічної реставрації храм служить римо-католицькій громаді [3].

З того ж костелу походить ще одна ікона, яка зберігається у МБІ – «Свята Текля Іконійська» кінця XVIII ст. [4]. Цей твір більш стриманий по своєму настрою. Невідомий художник, як майстер реалістичного живопису, вирішує композицію в дусі академічної картини. Він використовує нескладну іконографічну схему, на темному тлі полотна – струнка, світла постать Святої Теклі. Слідуючи західноєвропейській традиції, вона представлена юною дівою з довгим розпущеним волоссям. На її ликові вираз тихої покорності і благоговіння, очі зведені догори у молитовному екстазі. Художник таким чином розставляє світлові акценти, аби зосередити увагу на внутрішньому психологічному стані образу. Фігура Святої пропорційна, анатомічно правильно відтворена пластика обличчя і рук. Лівою рукою Текля тримає перед грудьми гілку пальми – традиційний у релігійному мистецтві символ слави. Витонченим жестом правої руки вказує на яскраве вогнище, яке як і змії, що повзають під її ногами, є символом перенесених нею страждань в ім'я Христа. Художник поєднав принцип статичної композиції з чіткістю об'ємних форм. Тонким моделюванням передані глибокі м'які бгавки білого плаття Святої та короткої туніки, прикрашеної горностаєм. М'який, приглушений і стриманий колорит побудований на поєднанні коричневих, білих та темно-синіх барв. Впевнене моделювання

пластичних об'ємів представляє руку досить досвідченого живописця.

З історією міста Луцька пов'язані дві унікальні художні пам'ятки, це образ Св. Каетана Театинського та ікона Богородиці Римської. Автором «Св. Каетана» [5] ймовірно є чернець католицького ордену тринітаріїв Йозеф Прехтль (1737–1799). Він розписував костели ордену майже по всій Волині, а також за її межами. Збереглися документальні згадки про його картини, написані до костелу тринітаріїв у м. Кам'янці – Подільському. У документі перераховуються образи святих Яна Непомука, Святої Трійці, а також святого Каетана, який знаходився у бічному вівтарі [6]. Перелік його робіт, виконаних для інших костелів, на жаль не зберігся. Св. Каетан шанувався, як один із покровителів ордену тринітаріїв, (ця традиція поширилася з львівських земель, особливо, від львівських вірмен), тому обов'язково входив до числа зображуваних в інтер'єрі костелу святих. Особливість даної роботи у зображенні за постаттю Святого пейзажу, в якому він відтворює старовинні будівлі Луцька часу написання полотна, тобто середини XVIII століття [7, 35; 8, 122].

З XIV–XV століть на теренах Росії та України поширюються копії Чудотворної ікони Римської Богородиці. До поширення її культу особливо долучилися католицькі ордени домініканців, кармелітів та єзуїтів, які вважали її своєю опікункою. У XVII ст. до них долучаються греко-католики, пропагуючи культ Римського образу на території України і Білорусі [9, 112]. Однією з ранніх копій на теренах Великої Волині, яка шанувалась, як чудотворний образ, була ікона з домініканського монастиря у Луцьку. Домініканці під час пропагування культу ікони у XVIII ст. зовсім не згадували про те, що вона є копією знаменитого римського оригіналу. За давньою традицією, ікона приписувалась пензлю Св. Луки, це визнавалося навіть теологічною цензурою. Образ був привезений до міста луцьким біскупом Бернардом Маційовським у 1598 р., як дарунок від папи Климента VIII. У 1749 р. ікона Римської Богородиці, як чудотворна, була коронована та оголошена – «щитом Королівства та непохитною вежею Волині». З неї робилися копії до місцевих волинських храмів. Після пожежі у луцькому костелі єзуїтів в 1924 р., ікона була втрачена. Єдина копія Римського образу XVIII ст., яка збереглася на території Волині, походить з костелу Матки Божої Помочі Вірним с. Сокіл Рожищенського району. Саме звідти, після того як костел був зруйнований після Другої світової війни, ікона могла потрапити до Троїцької православної церкви, а в 1975 р. була передана до Музею волинської ікони [10]. Особливість ікони Римської Богородиці з с. Сокіл у тому, що маляр відтворює чудотворний образ у повному облаченні з дорогоцінних риз, які візуально замінюють одяжі Богоматері та Ісуса. Замість м'яких бгунків тканого мафорію та хітону ми бачимо жорсткі форми шитого, карбованого та вишукано прикрашеного дорогоцінностями, окладу [11, 77].

Особливою рисою ікон XVIII ст., як і костельних образів, була театральність, адже передання священної історії видовищними мистецькими засобами, допомагало емоційному сприйняттю основних християнських догматів. Зміст такого мистецтва підтримував ідею емоційного наповнення віри, глядач мав змогу з благоговінням заглиблюватися у твір [12]. Цьому найбільше сприяло зображення сцен, які могла би співпережити кожна людина – це сцени Страстей, історія людських страждань Ісуса. Художники середньовіччя виділяють одну тему – «Христос у терновому вінку», підкреслюючи у композиції емоційні, а не історичні деталі.

У колекції Музею волинської ікони знаходяться два полотна XVIII ст., тема яких відповідає цьому сюжету. Одне з них походить з церкви Іоана Предтечі (1703 р.) села Гута-Камінська Камінь-Каширського району, інше – з смт. Олика. Два різних автори дещо по-різному інтерпретують свої твори, вони різняться колористикою та стилістичним розв'язанням.

В іконі з села Гута-Камінська, невідомий художник, зображуючи муку Христа, поєднав традиції пізнього бароко з рисами класицизму. Він створив образ, який спрямований на укріплення ідеї містичного наповнення віри. Мотив страждання підкреслюється буквально у кожній деталі – скрючені біллу пальці Ісуса, сповнений скорботою і безнадією лик. На голові Христа вінок з тернів, по очах, грудях і руках скочуються натуралістично зображенні краплі крові. Плечі покриті сіро-фіолетовим плащем (символом багрянці), який розширюється до нижнього краю ікони і глибокими бгунками огортає всю постать. Крізь багату гаму сірих відтінків плаща пробивається червоний колір основи.

Та ж композиція повторюється у творі художника, який є автором полотна, створеного для костелу містечка Олика. Картина відзначається м'яким об'ємно-пластичним моделюванням форм, вмільм використанням світлотіньових ефектів, гармонійністю кольорової гами. По-

стать Христа у виконанні «олицького» маляра виглядає більш тендітною. Характерна для католицьких святих зверненість очей вгору, дала можливість маляру підкреслити психологізм образу, втілити силу пережитих почуттів. Ці твори по характеру та композиції дуже близькі до гравюри кінця XVI ст. Дж. Сколарі, яка могла бути взірцем для місцевих малярів. Іконографічним прототипом обох творів була добре знана, завдяки гравюрам, картина Гвідо Рені (1575–1642) «Ессе Номо» – представника академічної болонської школи живопису [13, 89].

Особлива роль у поширенні страсного сюжету «Христос у терновому вінку» у волинському релігійному живописі належить греко-католицькому ордену василіан, який виступив своєрідним реформатором традиційних основ іконопису. Орієнтуючись на західноєвропейську манеру, малярі, творчо переосмислюючи, розширювали тематику сюжетів. Як правило, вони запозичувалися з латинської іконографії та пристосовувалися до греко-католицької обрядовості [14]. Місцеві іконописці, виконуючи замовлення таких громад, намагалися об'єднати візантійську іконографію зі стильовими напрямками західноєвропейського живопису, що яскраво проявилось у іконах «Св. Іоан Богослов», «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці», «Трійця Святої Анни».

Образ Святого Іоана з церкви Св. Симеона с. Любохини Старовижівського району [15] презентує типовий зразок західноукраїнської барокової ікони XVIII ст. Простір ікони займає монументальна цілофігурна постать юного апостола Іоана – улюбленого учня Ісуса Христа. Згідно латинської традиції, слідуючи за житійною оповіддю, художник зобразив поруч з Апостолом підвішений над вогнищем величезний чан, наповнений олією. Над його головою два ангели, один з них тримає у руках чашу. Ці деталі мають символічний характер, вони є спогадом про перенесені по наказу римського імператора Доміціана тортури, після яких Іоан залишився неушкодженим. Постать Святого, бароково потрактована художником, наділена тілесним і душевним здоров'ям; вільний рух піднятої з затиснутим пером руки, позбавлений будь-якої скутості. Другою рукою він невимушено опирається на масивну книгу – символ його авторства над групою біблійних книг. Привертає увагу молодий лик Іоана – з округлими щоками та підборіддям, з яскравою підрум'янню, масивним носом та повними губами. Очі підняті вгору, у самоспоглядальній молитві. Під ногами апостола традиційне для цієї теми зображення орла з розгорнутими крилами, як символ буяння його богословської думки. Однією ногою орел притримує розгорнуту книгу з текстом на латинській мові (мало збережений). В нижній частині полотна збереглися рештки донаторського підпису, зробленого латиною. Композиція твору вражає як складною побудовою ракурсу фігури Іоана так і яскравою психологічною характеристикою твору. Маляр підкреслює округлість тілесних форм Святого, моделює віртуозно намальовані бганки, адже у мистецтві бароко вони були не просто констrukцією при зображенні одягу, але в першу чергу акцентували увагу на душевному стані персонажу. В трактуванні образу підкреслюється певна манірність і театралізованість жестів, типова для цього мистецького напрямку. Динамічній композиції відповідає лаконічна, але насичена кольорова палітра, яка включає гармонійне поєднання червоних, ясно-зелених та вохристих кольорів.

Своєрідне поєднання основ православної іконографії і західної художньої традиції олійного живопису втілене в іконі «Трійця Святої Анни» [16] з церкви Казанської ікони Богородиці с. Садів Луцького району. В композиції втілена містична тема духовного єднання трьох поколінь Святого сімейства – Бабусі, Матері і Дитини. Іконографія урочистого зображення Святої Анни разом з Дівою Марією та маленьким Ісусом була поширена з XV–XVI століть у Північній Німеччині, Італії і Франції. У західноєвропейській традиції сюжет називався – «Anna selbdritt», дослівно з німецької – «Анна – сама третя» чи «Трійця Св. Анни» [17; 18, 92]. Особливість даної роботи у поєднанні католицької іконографії та православної традиції зображення святих персоналій. Статична, симетрично побудована композиція об'єднує три статі у єдину нерозривну сукупність. Наслідуючи західноєвропейських художників XV–XVII століть, маляр наділяє індивідуальними рисами лики персонажів, а навколо благословляючого Бога Отця малює невеличких ангелів-путті. У центральній частині композиції яскравий жовтий стовп світла ніби виокремлює тему Святої Новозавітної Трійці. Вгорі – півфігурне зображення Бога Отця, з якого на Ісуса сходить Святий Дух (голуб). Маляр у строгій статичній композиції втілює ідею єднання Святої Родини. Почуттями ніжності сповнені погляди Бога Отця, Діви Марії та Св. Анни, спрямовані на Дитя. Фігури Діви Марії та Анни написані

впевненими і чіткими мазками, що створює враження скульптурної об'ємності. Марія у одежах традиційних барв – синьо-блакитних та темно-червоних. На Анні, згідно християнської художньої символіки, зелені ризи та червона мантия, покриті коричневим плащем, на голові – біле покривало, з-під якого виглядає мереживний край чепця. На тлі їх одяг особливо чітко виділяється постать Ісуса у білому хітоні, його погляд спрямований на глядача, а правиця піднята у благословенні.

У нижній частині полотна, під зображенням ноги Св. Анни дата «1732». Під нею частково втрачений донаторський напис «... ОБ ХА ДОЦРВИ..САДОВСКОЙ РАДИ СПАСЕ...».

Іконографічний сюжет «Трійця Святої Анни» характерний для живопису латинської традиції, проте нерідко зустрічався у греко-католицьких храмах.

У XVIII ст. у сакральному мистецтві Волині з'являються і поширюються нові сюжети, присвячені Діві Марії і Святим. В якості взірців малярі нерідко використовували європейські друковані джерела і гравюри, створені за мотивами картин відомих західноєвропейських художників. Прикладом подібної інтерпретації у різних іконографічних варіантах є ікона «Коронування Богородиці» [19] з церкви Казанської ікони Богородиці с. Садів Луцького району. Тема присвячена кульмінаційній і заключній сцені у розповіді про життя Богородиці. Сюжет найчастіше зустрічається у картинах, створених для вівтарів греко-католицьких храмів чи костелів, присвячених Діві Марії. Ікона невідомого маляра представляє символічну композицію, яка є своєрідним гімном Пречистій Діві Марії. В основі сюжету лежить обряд коронації чудотворних ікон Богородиці, який поширився у католицькій обрядовості з XVII ст. Тема, у якій Свята Трійця увінчує короною Діву, підкреслює її богообраність, заступницьку та посередницьку місію [20, 85]. У композиції ікони об'єднані дві теми, крім «Коронування Богородиці» художник розкриває доктрину Непорочного зачаття Диви Марії. Під її ногами зображена земна куля, яку обвиває змії з яблуком у пащі, як алюзія на слова Старого Заповіту: «І сказав Господь Бог змієві:...проклятий ти...і ворожнечу покладу між тобою і між жінкою...» (Бут. 3 : 14, 15). Змії символізує спокусу, Діва Марія, згідно вчення католицької церкви, є визволителькою роду людського від гріха Єви.

Невідомий маляр створив монументальний образ у дусі зрілого динамічного бароко; всі фігури зображені у складному ракурсі, їх постаті огортають об'ємні драперії і бганки одягу. На темному тлі густих клубів хмар, художник яскравою плямою виділяє блакить земної сфери і плащ Бога Отця.

Символіко-алегоричних композицій, які поширюються в українському іконописі з XVIII ст., репрезентує єдина зі збережених на Волині на цю тему ікона «Христос – Недремне око» [21] з церкви Різдва Богородиці с. Мизово Старовижівського району. На чільне місце у сюжеті ставиться євангельська ідея про жертовність Бога заради порятунку роду людського. Назва ікони пов'язана зі словами книги Старого Заповіту – «Я сплю, а серце моє пильнує» (Пісн. 5:2). Композиція представляє символічний тип зображення Христа, який склався на основі старозаповідних пророкувань. «Не задрімає і не засне Той, Хто охороняє Ізраїля» (Пс. 120:4). За візантійським каноном, серед знарядь тортур, на хресті, зображувався сплячий з відкритими очима Ісус – Дитя. Він споглядає уві сні свої майбутні страждання. Сон Ісуса трактується богословами, як прообраз майбутньої жертовної смерті. У цій композиції Він є водночас втіленням Агнця, приготовленого у жертву, і Царем Месією – «недремлючим» і «несплячим», охоронцем Церкви. В українській традиції Дитя завжди писалося з закритими очима [22, 38]. Маляр зображує хрест зі сплячим Дитям Ісусом, які оточені предметами, що уособлюють його майбутні страждання. Потир в узголів'ї хреста символізує таїнство євхаристії, поряд знаряддя страсних тортур: спис з губкою, копії, батіг, цвяхи, терновий вінець, тростина, прив'язана до стовпа. На червоній багрянці лежать ігрові кості, як нагадування про розіграш воїнами одягу Христа біля розп'яття. Чорна пальчатка – символ зради Іудою, півень – символ зради Ісуса його учнем Петром. Образ Дитяти у виконанні невідомого волинського маляра зворушливо-ліричний, а сам твір містить у собі особливий емоційний заряд, сповнений містичних роздумів. Популярна у Центральних та Східних регіонах України в XVIII – XIX століттях тема рідко зустрічалася у храмах Волині.

Ікона 1840 року «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці» [23] свідчить про досить активне використання волинськими малярами граверних зображень попередніх століть. Ймовірно, в основі композиції лежить гравюра XVIII ст., присвячена урочистості з нагоди коронування

Чудотворного образу. Художник поєднує в одному творі різні стильові напрямки, що було характерним для сакрального мистецтва Волині XIX ст. У центрі композиції зображена Чудотворна Почаївська ікона Богородиці, яка відноситься до іконографічного варіанту «Елеуса» (грец. – «Милостива»). Маляр передає точну копію відомого образу; Богородиця обома руками підтримує Дитя, яке щічкою притулилося до її лику, у її лівій руці – хустинка. Голови увінчані коронами, як символ акту коронації шанованої чудесами ікони у 1773 р., згідно декрету папи римського Климента XIV.

Чудотворний образ підтримують ширяючі у хмарах ангели. Зліва один з них тримає червону подушку з царськими атрибутами – короною і скіпетром. Справа ангел підносить до образу вінок з різнобарвних квітів. Вгорі – дві маленькі постаті ангелів з розгорнутою білою стрічкою на якій написане вітання архангела Гавриїла Діві Марії у Благовіщенні: «Радуйся, Благодатная, Господь съ Тобою» (Лк.,1; 28). Жвавий і динамічний рух ангелів, які оточують і підтримують Святий образ, контрастує зі спокійною ілюстративною сценою, яка зображує молитву двох чоловіків біля стопи Богородиці. Маляр поєднує зображення Почаївської ікони Богородиці з темою «З'явлення Богородиці на горі Почаївській», яке відбулося, згідно церковних переказів, у 1240 році. Цей епізод відтворений у нижній частині полотна. Свідками явлення були пастух Іван Босий та один з ченців монастиря, яких маляр зобразив навколішках перед невисоким пагорбом з сяючим слідом Диви. В одній композиції водночас розповідається про події XIII ст. – Богородиця явилася на горі Почаївській, та кінця XVIII ст., коли Почаївський образ був коронований. Такою схемою твору маляр розкриває історію побутування і пошанування ікони у Почаївському монастирі. У нижньому лівому куті ікони частково зберігся авторський підпис польською мовою: «Pinxit U. Kwiatkowski... Kowel L. U. 1840».

Урочиста композиція, яка передає символіку прославлення чудотворного образу, ймовірно, була замовлена на честь 600-ліття явлення Диви Марії на горі Почаївській.

Ікона «Свята Катерина» [24] з церкви Покрови Богородиці с. Дорогиничі Локачинського району та хоругва з двостороннім живописом «Розп'яття. Богородиця Мати Милосердя» [25] з церкви Іоанна Предтечі с. Гута-Камінська Камінь-Каширського району представляють творчість малярів, які були типовими представниками народної течії сакрального мистецтва Волині. Працюючи на межі народного і професійного малярства, вони створили образи у яких спрощена композиція та недоліки художньої майстерності надолужуються активним колоритом і наївним реалізмом у відтворенні сцен. Образ Святої Великомучениці Катерини у виконанні невідомого маляра є втіленням дівочої краси і чистоти. Згідно західної живописної манери її постать зображена на тлі скромного пейзажу, у позі задуму та спокою. Водночас, за візантійською традицією, вона зображена в одягах червоно-синьої гами, з короною на голові, як підтвердження шляхетного походження Великомучениці. У композиції ікони акцентується увага на мучеництві Святої, поряд з нею зображене знаряддя тортури – колесо з вістрями, яке мало розтерзати тіло Катерини. На її голові вінок з червоно-білих троянд, який є біблійним символом, що підтверджує перенесені нею страсті.

Двостороннє полотно «Розп'яття. Богородиця Мати Милосердя» є середником церковної хоругви. Тема Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іоаном, написана на одній із сторін, не належала до поширених на хоругвах сцен, найчастіше вона зображувалася на хоругвах поховальних. Сюжет відтворює риси західноєвропейської іконографії: тіло Ісуса тонально модельоване, ноги пробиті одним цвяхом, хрест однорамений. На звороті хоругви зображений образ Богородиці Матері Милосердя, який поширився в українському іконописі з кінця XVII ст., як копії західноєвропейських полотен Мадонна делла Мізерекордія. У сцені відтворений монументальний образ коронованої Богородиці – Небесної цариці, яка покриває плащем групу людей старшого віку. Мафорій Богородиці, за західним взірцем, скріплений на грудях круглою декорованою брошкою.

Дві парні ікони «Пророки» [26] з церкви Успіння Богородиці с. Баїв Луцького району презентують цікаву і малопоширену на теренах Волині іконографію пророчого ряду. Традиція зображення пророків у рядах волинських іконостасів починається з XVII століття [27, 40]. Оригінальна композиційна схема представляє зображення дванадцяти пророків та царів, які розділені на дві групи, на два образи, виконані у дусі живопису стилю класицизму. Маляр вписує шість постатей у повний зріст в тісні рамки ікони, наділяючи кожного індивідуальними ликами та певними традиційними атрибутами. Компактна і симетрична група постатей

Пророків зображена на глухому темному тлі полотна як символ Церкви Небесної, тому під їх ногами масивні купчасті хмари. Їх лики художник наділяє певним портретним реалізмом. За допомогою виразної художньої пластики, він протиставляє різні типи характерів. Водночас, малює пророків, як людей різного віку – вони молоді, середнього і старшого покоління. В однаковості жестів і статичності фігур проглядається канонічна надіндивідуальність, ієрархічна приналежність до сонму святих, що відповідає як православній так і греко-католицькій іконописній традиції. На першому плані пророк Захарія в одежах первосвященика, з семи-свічником у руках. Поряд – Ісая, в його руці – кліщі з жариною, та древньоєврейський цар Давид у горностаєвій мантиї, зі скіпетром у руці. За їх спинами ще три постаті маляр зобразив оглавно.

У цих полотнах поєднані основи академічної стилістики і технології олійного живопису на полотні з традиціями іконописної спадщини, що відповідало канонічним обрядовим функціям церковного інтер'єру.

Мистецтво Волині XVIII–XIX століть відобразило пошуки малярів, направлені на переосмислення нових іконографічних прийомів, які були типовими і традиційними для попередніх часів. У ці століття відбувалося взаємне проникнення мистецьких культур, впроваджувалися і водночас існували різні стильові напрямки – бароко, рококо, класицизм. Пам'ятки олійного живопису з колекції Музею волинської ікони представляють широкий арсенал художньо-композиційних рішень, різноманітність культурних стилів, єдність і відмінність з відомими творами західноєвропейського живопису.



Коронування Богородиці. XVIII ст.



Св. Іоан Богослов. XVIII ст.



Трійця Св. Анни. 1732 р.

1. Александрович В. Нові джерельні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині – середині XVIII століття. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2004. – 192 с. ; Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення Загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – 155 с.
2. Інвентарний номер ВКМ, І – 145, полотно, олія. 143×84
3. www.derev.org.ua/kostely/kostely.htm
4. Інвентарний номер ВКМ, І – 146, полотно, олія. 182×117
5. Інвентарний номер ВКМ, Ж – 22, полотно, олія. 194×116
6. Острова Г. Тринітарський костел. Газета «Кам'янець-Подільський вісник». – 1994, 5 травня.
7. Kondraciuk Piotr. Sw. Kajetan ze zbiorow Muzeum Krajoznawczego w Lucku. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 2–3 листопада 2006: Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – 115 с.
8. Карпюк Л. До питання атрибуції образу святого на іконі «Св. Ігнатій» з колекції Волинського краєзнавчого музею. // Старий Луцьк. науково-інформаційний збірник ЛДІКЗ. VI випуск. – Луцьк, 2010. – 391 с.
9. Карпюк Л. До питання історії культу Богоматері Римської у Луцьку. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2010. – 202 с.
10. Інвентарний номер ВКМ, І – 447, полотно, олія. 124×84
11. Карпюк Л. Традиція зображення образу Римської Богоматері на Волині у XVII-XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2007. – 144 с.
12. Рачеєва Л. Релігійний живопис у системі поза церковного мистецтва: культурно-історичні аспекти. – Мультиверсум. Філософський альманах. – Київ, Центр духовної культури, – 2006. – № 54.
13. Карпюк Л. Образ Спаса у терніях у релігійному живописі Волині XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – 234 с.
14. Чуйко О. Роль чину Св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII ст. archive.vnbuv.gov.ua/articles/2006/06coduxs.pdf
15. Інвентарний номер ВКМ, Ж – 3, полотно, олія. 208×148
16. Інвентарний номер ВКМ, І – 115, полотно, олія. 126×86
17. Krotov.info/libr_min/04_g/ri/f.html
18. Откович Т. Вівтар Святої Анни кінця XVI – початку XVII ст. з села Скелівка (Фельштин) // Бюлетень 11. Інформаційний випуск, м. Львів, 1 (11) грудень 2010 року. – 234 с.
19. Інвентарний номер ВКМ, І – 117, полотно, олія. 112×99
20. Вигоднік А. Сюжет «Коронування Богородиці» на волинських іконах XVII-XVIII ст. (на основі пам'яток із колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волині). // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року: Науковий збірник. – Луцьк, 1998. – 160 с.
21. Інвентарний номер ВКМ, І – 625, полотно, олія. 66,5×53
22. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ. 1983. – 177 с.
23. Інвентарний номер ВКМ, Ж – 79, полотно, олія. 71,5×52,5
24. Інвентарний номер ВКМ, І – 87, полотно, олія. 107×76
25. Інвентарний номер ВКМ, І – 579, полотно, олія. 91×75
26. Інвентарний номер ВКМ, І – 759, І – 760, полотно, олія. 126×100
27. Пелех М. Розвиток іконографії пророчих ярусів іконостасів Західної України у першій половині XVII ст. // Бюлетень 11. Інформаційний випуск, м. Львів, 1 (11) грудень 2010 року. – 234 с.

Маргарита ТИХОНОВА
(Дніпропетровськ)

КАТОЛИЦЬКА МАТРИЦЯ З КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО: ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ

Під час останнього звірення наявності музейних предметів у культовій групі була знайдена мідна дошка, вкрита окисами, на якій ледь читався інвентарний номер К-1168. В інвентарній книзі по культовій групі за 1948 рік ця дошка описана так (орфографія і пунктуація збережені): «Матрица с изображением богородицы с предстоящими юного Христа с крестом. Внизу св. Доминик, держащий сердце. Надписи по латыни свидетельствуют о том, что это из Доминиканского католического монастыря». Матеріал – «медь», розмір – 38 x 25 см, стан речі – «посредственное». У жовтні 1958 р. за актом 61/д-3 [1] матриця була списана, але не знищена, що і дало змогу відновити її для подальшого життя. У 2009 році була проведена чистка і консервація мідної дошки реставратором музею Володимиром Десятериком, і того ж року матриця була представлена на виставці «Приладдя християнського культу з колекції ДІМ [2] XII – XX століття».

Ця матриця-мідерит має зображення з обох боків: на лицевому боці – образ Богородиці з Дитиною і пристоячими святими Домініком і Катериною (іл. 1), всі написи на старопольській мові; на зворотному – в центральній рамці образ Дитини Ісуса з хрестом і тими самими пристоячими, тло навколо рамки гравійовано рослинним орнаментом, текст псалма – латиною (іл. 2). Зображення і написи зроблені у дзеркальному відображенні. Біля верхнього краю по центру зроблений маленький отвір, скоріш за все, дошку підвішували і використовували як ікону з образом Богородиці.

Розглянемо детальніше образи на матриці. Опис наданий для дзеркального відображення, як це могло бути чи було на готовому відбитку. Богородиця (іл.3) зображена на $\frac{3}{4}$ росту у легкому повороті вліво зі схрещеними руками (права кисть лежить зверху), на яких Вона тримає Дитину з лівого боку, охопивши її за коліна. Пальці правої руки складені у благословляючому жесті, на вказівному пальці – обручка; у лівій кисті Вона тримає хустинку. Ісус Христос дивиться на Матір, піднявши голову, правицею Він благословляє, у лівій руці – книга. Обличчя Богородиці видовжене з правильними рисами і великими очима з виразним поглядом. У Ісуса Христа обличчя округле, дитяче, волосся кучеряве. На головах Матері і Дитини – корони. Німби – з хвилястими променями. Ісус Христос зображений у сорочці з рослинним візерунком, прикрашеному мереживом на горловині, манжетах рукавів і по лиштві; на ніжках – сандалі. Мафорій Богородиці прикрашений в'юнками пагонами з великими квітами, підбитий муаром, а біля обличчя підкладка ніби вишита квітами, хітон також оздоблений дрібним примхливим рослинним візерунком. На правому плечі Богородиці є чотирикінцевий хрест з півбалками, що трохи розширюються від перехрестя. Зображення облачення має одну особливість: тканина не лягає м'якими складками, вона ніби жорсткий панцир. Складається враження, що майстер імітував металевий оклад ікони.

Біля Богородиці зображені святий Домінік і свята Катерина, які стоять на колінах. Святий Домінік – праворуч від Богородиці у $\frac{3}{4}$ повороті вліво у облаченні монаха з непокритою головою, схрестивши руки на грудях; на правій руці у нього висять чотки. Ліворуч, у $\frac{3}{4}$ повороті вправо, молитовно склавши руки, стоїть свята Катерина у домініканському вбранні терціарієв з терновим вінцем і чотками у руках. На відміну від облачення Богородиці і Дитини, їх одяг має складне драпування. Під постатями святих написи: «S Ociec Dominik» (Святий отець Домінік), «S Katharzyna» (Свята Катерина). По центру, над короною Богородиці написано: TAIEMNICE / ROZANCA / PA'PRZENA (Таїнства Розарію...). Все тло обабіч Богородиці заповнено двома пагонами зі стилізованим зображенням троянди, всередині кожної квітки напис з назвою таїнства Розарію. Ліворуч від Богородиці, зверху вниз:

I / ZWIAST / OVANIE / N.P.MARY / EY (Благовіщення)

II / NAWIED / ZIENIE / N.P.M. (Зустріч Марії і Єлизавети)
III / NAROD / ZIENIE / P.IEZVSA (Різдво Ісуса)
IV / OFIARO / WANIE / P.IEZVSA (Введення Ісуса у храм)
V / ZNALE / ZIENIE / P.IEZVS / A (Віднайдення Ісуса у храмі)
VI / MODLI / TAW O / GROVCV / P.I. (Моління про чашу)
VII / VBICHO / VANIE / P.I. (Бичування Ісуса)

Праворуч від Неї, знизу уверх:

VIII / KORONO / VANIE CIE / RNIEM / P.I. (Увінчання терновим вінцем)
IX / NIESIE / NIE † NA / GORE / P.I. (Несення хреста на гору)
X / VKRZY / ZOWANIE / P.IEZV / SA (Розп'яття)
XI / ZMAR / TWYCH / WSTANIE / P.I. (Воскресіння)
XII / WNIEBO / WSTOPIENIE / P.I. (Вознесіння)
XIII / DV CHA / SZESLA / NIE (Зішестя Святого Духа)
XIII / WNIEBO / WZIECIE / N.P.MAR (Вознесіння Діви Марії)
XV / KORONO / WANIE / N.P.M. (Коронування Діви Марії).

Унизу, під зображенням знаходиться такий текст: «Wizerunk Obrazu Przenajświętszej P. Maryey, w Kofciele Oycow Dominicanow w Łucku Miemie / stołecznym Woiewodstwa Wołyńskiego, Cudami słynącego. Naktorym mieyscu Ktosie Kolwiek / Źczerym Sercem udaie wroznych utrapienmach zgubach, chorobach, meŹczŹsziach z / Łaski miłosierdzia PanŹkie przez przyczynę Panny PrzenajŹwiŹtŹzey pocieŹzenia doznaia» (Зображення Образу Пресвятої Діви Марії у костьолі Отців Домініканців, у Луцьку – столиці воєводства Волинського, дивами відомого. На цьому місці, хто помолиться щирим серцем про допомогу у втратах, хворобах, нещастях, з ласки милосердного Господа молитвами Пресвятої Богородиці пізнає втіху).

Зображення на зворотньому боці створене іншим гравером, бо значно відрізняється від першого манерою виконання. Як і в попередньому випадку, опис зроблений для дзеркального відображення (іл. 4). Центральна частина композиції виділена подвійною прямокутною рамкою, вузька частина якої заповнена орнаментом з мотивом стилізованого напіврозкритого пуп'янка, широка – в'юнком з акантового листя, між завиваннями якого розташовані яблука та груші, а кути і центри сторін означені голівками херувимів. Побудова композиції в рамці двоярусна: вгорі – Немовля Ісус Христос, який стоїть на горизонтальній перекладині латинської літери «Н», навколо Нього у сяючих хмарах – голівки херувимів; внизу – святі Домінік і Катерина тримають між собою серце, із якого росте трояндовий кущ; біля ніг св. Домініка лежить собака зі смолоскипом у пащі.

Дитина Ісус Христос зображений на повний зріст, в лівій руці тримає великий 4-кінцевий хрест з табличкою «Пілатового письма» (INRI), права рука піднята ніби для благословення, але долонь розкрита. Стоїть Він босоніж, одягнутий у хітон. Обличчя округле з дитячими рисами, волосся кучеряве. Навколо голови – променистий німб. Напис «IHS» утворений чотирма серафимами, які так склали свої крила, що вийшли латинські літери. Святі Домінік і Катерина, як і на лицевому боці, стоять на колінах, тримаючи серце, тепер замість чоток у кожного з них – гілка лілії. В середині серця написаний текст 113 псалма: «Asolis ortu usq ad ossaiu laudabile sit Nomen Domini Benedictus» (Від сходу сонця до заходу славиться благословенне ім'я Господа).

Поле навколо центральної композиції заповнено центральносиметричним вишуканим орнаментом у стилі бароко з примхливо вигнутими пагонами з листям і великими, дещо стилізованими квітами троянди, тюльпану і соняшника.

Щодо атрибуції матриці, то тут виникла ціла низка питань: по-перше, який це образ Богородиці, бо для східних терен України така Богородична іконографія була незвичною; по-друге, яка свята Катерина зображена разом зі святим Домініком; по-третє, де, коли і, можливо, ким могла бути створена матриця; останнє питання – як вона потрапила до музею.

Відповідь на перше питання ми отримали досить швидко. І допоміг в цьому, як завжди, випадок. Восени 2010 року до ДНІМ привезли виставку з музею Волинської ікони, де, серед іншого, експонувалася ікона з образом Римської Богородиці з села Сокіл, яка, в свою чергу, була доволі точною копією з чудотворної ікони з Луцького домініканського монастиря. Причому, на іконі з виставки, одяг Богородиці і Немовля теж більше нагадував жорстку ризу, прикрашену дорогоцінним камінням, ніж тканину, і це давало змогу припустити, що ікона з виставки

і матриця були зроблені з одного взірця. Тим більше, що і в написі на матриці було сказано про чудотворний образ Богородиці з домініканського монастиря у місті Луцьку. Порівнявши зображення Богородиці на нашій матриці з образом Богородиці Римської, ми переконалися в їх повній тотожності (іл. 5). Навіть візерунок мафорія Богородиці і тюльпани на одязі Ісуса Христа були однакові. Різниця простежувалася в тому, що обручка у Богородиці на матриці була на вказівному пальці, а не на середньому і в зображенні Розарію: на матриці в серединках троянд написані назви таїнств, а на іконі ці таїнства намальовані. Таким чином, ми атрибутували нашу мідну дошку як матрицю з зображенням чудотворного образу Богородиці Римської з Луцького домініканського монастиря.

Але на лицевому боці матриці обабіч Богородиці з'явилися ще і пристоячі святі: Домінік і Катерина. Щодо святого Домініка, то його зображення цілком виправдане – чудотворний образ походив з домініканського монастиря. Крім того, саме домініканський орден, починаючи з XVI ст. активно поширював культ Богородиці Римської, а з другої половини століття Розарій [3] стає головним чинником у поширенні цим орденем культу Богоматері [4]. Стосовно святої Катерини ми з'ясували, що у католицизмі одна з найбільш вшанованих святих, признана як одна з трьох жінок – Вчителів Церкви є свята Катерина Сієнська (25.03.1347, Сієна – 29.04.1380, Рим). Вона була терціаркою [5] домініканського ордену, відомою релігійною діячкою і письменницею пізнього Середньовіччя, яка залишила багато листів і містичний твір «Діалоги про Провидіння Боже». Катерина Сієнська вела надзвичайно аскетичний образ життя, мала видіння, серед яких відомі містичні заручини і стигматизація. Канонізована Католицькою церквою у 1461 році. Її атрибутами є домініканське облачення терціаріїв, лілія, книга, терновий вінець, стигмати тощо. Серед відомих типів зображення святої як у живописі, так і у скульптурі поширена іконографія Мадонни з пристоячею Катериною Сієнською в парі зі святим Домініком [6], як і на нашій матриці. Отже, і на друге питання ми знайшли відповідь.

Питання де і коли могла бути створена наша матриця виявились доволі складними і тому у відповіді є певні припущення. У роботі допомогли статті, присвячені безпосередньо образу Богородиці Римської з домініканського монастиря у Луцьку [7], а також історії та поширенню його культу [8]. Сам Луцький образ Богородиці Римської є копією з чудотворної ікони *Salus Populi Romani* (Заступниця римлян) або Марії Сніжної з римського храму Санта Марія Маджоре. Оригінал ікони визнається чудотворним після перемоги християнського іспано-італійського флоту над турецьким у битві при м. Лепанто 7 жовтня 1571 року, коли під час битви ікону, уквітчану трояндами носили по римських храмах з молитвою святому Розарію. З цього ж моменту ікона Богородиці Римської стає втіленням символу Розарію [9], а 7 жовтня стає святом Пресвятої Діви Марії – цариці Святого Розарію.

До Луцька копію образу Богородиці Римської, як подарунок Папи Климента VIII, привіз у 1598 р. луцький єпископ Бернард Маційовський і передав домініканському монастирю. Але, поширюючи культ ікони, домініканці навіть не згадували, що це копія римського оригіналу, вони, за традицією, приписували образ пензлю євангеліста Луки, що було визнано офіційною теологічною цензурою [10]. Особлива пошана до ікони Римської Богородиці з Луцького домініканського монастиря поширюється після коронації образу, яка відбулася з великими урочистостями 8 вересня 1749 р., що, в свою чергу, призвело до посилення прочанського руху. Ці обставини вплинули на зростання значення і розповсюдження гравюр з чудотворною іконою Богородиці. Образ, який передавав певну інформацію у тиражованій формі, доходив до вірян кожного стану. Така його риса як всюдисущність знаходилась в парі з приватністю, що виявилось дуже важливим для віруючих. Їх потреби задовольняли численні монастирські та приватні друкарні, з якими співпрацювали різні гравери [11].

Відомо, що найдавніша гравюра Луцького чудотворного образу, яка чітко відобразила усі іконографічні та декоративні деталі оригіналу, була створена Адамом Недбаловичем у XVII ст. Наступну гравюру, пов'язану з коронацією 1749 р., виконав відомий львівський гравер і друкар Іван Йосип (Ян Юзеф) Филипович [12]. Але матриця з колекції ДНІМ на може належати жодному з майстрів, бо А. Недбалович робив гравюру до коронації ікони, а на матриці Богородиця та Ісус Христос у коронах, роботи ж Филиповича (він виконав декілька гравюр з різними чудотворними образами Богородиці) характеризуються дворівневістю композиції та її значною розбудовою поза основним образом [13] (іл. 6).

Цілком можливо, що матриця була виготовлена у домініканському монастирі у Луцьку,

оскільки у 1787 – 1831 рр. там існувала власна друкарня [14], де випускалися книги польською, латинською, французькою та російською мовами. Тому можна припустити, що і гравюри з чудотворним образом Римської Богородиці також тут друкувалися з матриці невідомого майстра, який скопіював ікону, що знаходилась у домініканців. Виходячи з цього припущення, зображення Богородиці на матриці можна датувати кінцем XVIII – початком XIX ст.

З іншого боку, орнаментальна рамка на звороті мідної дошки подібна до оздоблення форти у виданнях друкарні Почаївського монастиря. Така орнаментована рамка вперше з'являється у книзі «Возслідования праздником» 1757 р. і далі використовується у пізніших виданнях [15]. Відповідно, датування зображення змінюється на другу половину XVIII – початок XIX ст. Але можливо, що луцький майстер просто узяв орнаментальні мотиви з Почаївського видання і використав їх в своїй роботі. Треба ще раз наголосити, що зображення Богородиці на одному боці дошки та Ісуса Христа – на другому виконані різними майстрами, це особливо помітно при порівнянні постатей пристоячих святих Домініка і Катерини (іл. 7). У святих, пристоячих Ісусу Христу, обличчя зображені більш спрощено, постаті не зовсім пропорційні, особливо руки св. Катерини, хоча примхливий орнамент виконаний досконало. Крім того, зображення могли бути зроблені в різні часи і не відомо, яке раніше.

Не вдалось також встановити і шляхи надходження матриці до фондів нашого музею, в музейному архіві такі свідчення відсутні. Скоріш за все, в останні роки до того, як потрапити у музей, матриця використовувалася як ікона з зображенням Богородиці Римської у римо-католицькому костюлі Святого Йосипа міста Катеринослава – Дніпропетровська.

Отже, в результаті проведеного дослідження, єдине, що можна стверджувати – зображення Богородиці Римської на матриці з колекції ДНІМ повністю відповідає однойменній іконі з с. Сокіл, яка зараз зберігається у музеї Волинської ікони і, в свою чергу, є копією чудотворного образу з Луцького домініканського монастиря. І можна припустити, що зображення на матриці були зроблені у другій половині XVIII – початку XIX ст., скоріш за все, у Луцьку різними граверами.

Ця тема виявилась цікавою і потребує подальшого дослідження, тим більш, що гравюру з Немовлям Ісусом Христом і пристоячими на іншому боці дошки ми майже не розглянули, а в ній може бути розгадка таємниці матриці.



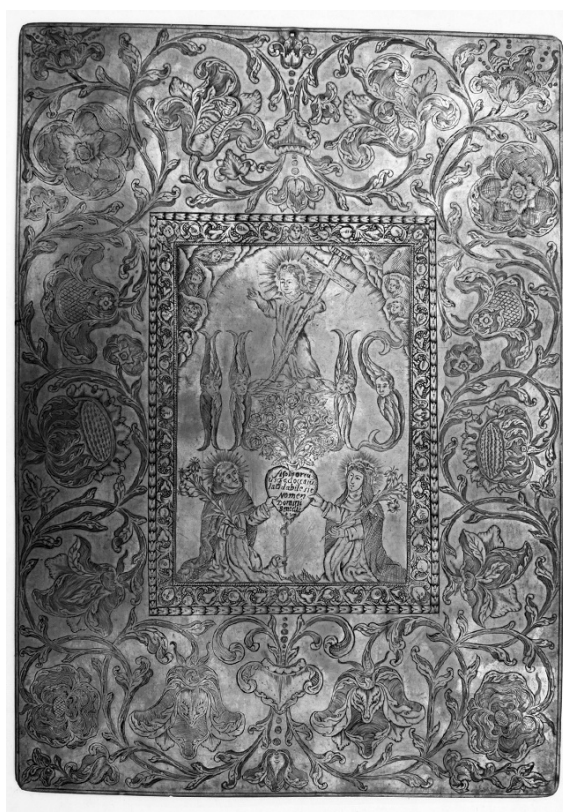
Іл. 1. Матриця. Лицевий бік.



Іл. 2. Матриця. Зворотний бік.



Іл. 3. Відбиток з зображенням Богородиці.



Іл. 4. Відбиток з зображенням
Немовля Ісуса Христа.



Іл. 5 А. Відбиток матриці з зображенням Богородиці.



Іл. 5 Б. Ікона з образом Богородиці Римської з музею Волинської ікони



Іл. 6.
І. Филипович. Гравюра чудотворного
Кам'янець-Подільського образу Богородиці.



Іл. 7. Пристоячі святі Домінік і Катерина: А. лицевий бік; Б. зворотній.

1. ДНІМ. Інвентарна книга: Група культова, книга 2. – 1948. – Арк.48.
2. ДІМ – до 2010 р. Дніпропетровський історичний музей ім. д. Яворницького.
3. Святий Розарій – молитовна практика, своїм виникненням пов'язана зі святим Домініком. Основана на молитві «Аве Марія», що читається 150 разів, розділених на 15 десятків, перед кожним з них промовляється молитва «Отче наш». Кожному десятку молитов присвячена своя тайна з життя Ісуса Христа і Діви Марії, над якою слід міркувати під час моління. Рахунок ведеться за допомогою чоток (вервиць).
4. Сінкевич Н. Ікона Богородиці Луцького домініканського монастиря: історія та особливості поширення культу / Наталія Сінкевич // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип.. IX. – Дрогобич, 2005. – С. 225.
5. Терціарії – члени існуючих при деяких католицьких чернечих орденах Третіх орденів (перший орден – чоловічий, другий – жіночий), призначених для людей, які бажають прийняти на себе обітницю і жити відповідно до духовності даного ордену, але не залишати світ.
6. Екатерина Сиенская. - http://ru.wikipedia.org/wiki/Екатерина_Сиенская.
7. Звездина Ю. Розарій в церковному мистецтві XVI – XVIII століть і образ «Богоматері Барської» з зібрання музею Волинської ікони / Юлія Звездина // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 17. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21-22 жовтня 2010 року. – Луцьк, 2010. – С. 40-44; Карпюк Л. Ікона Римської Богоматері з Луцького домініканського костелу / Людмила Карпюк. – http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=897. – 2009.
8. Карпюк Л. До питання історії культу ікони Богоматері Римської у Луцьку / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 17. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21-22 жовтня 2010 року. – Луцьк, 2010. – С. 112-116; Сінкевич Н. Ікона Богородиці Луцького домініканського монастиря: історія та особливості поширення культу / Наталія Сінкевич // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип.. IX. – Дрогобич, 2005. – С. 225-233.
9. Карпюк Л. До питання історії... – С. 115.
10. Сінкевич Н., вказана праця. – С. 226.
11. Нікляс Т. «Потрібні мідерити» - аналіз вибраних прикладів львівської графіки XVIII ст. у контексті концепції довгого тривання / Томаш Нікляс // Вісник Львівського ун-ту. Серія книгозн., бібліот. та інф. технол. – 2011. – Вип.6. – С.52, 54.
12. Карпюк Л. Ікона Римської Богоматері з Луцького домініканського костелу / Людмила Карпюк. – http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=897. – 2009.
13. Нікляс Т., вказана праця. – С. 51.
14. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга 2. Частина 1. (1701 – 1764) / Яким Запаско, Ярослав Ісаєвич. – Львів: Вища школа, 1984. – С. 12.
15. Бочковська В.Г. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII-XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України / В.Г. Бочковська, Л.В. Хауха, В.А. Адамович. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 78, 87, 106, 108.

Любов БУРКОВСЬКА
(Київ)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА “АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ З НЕБЕСНИМ ВОЇНСТВОМ ПЕРЕМАГАЄ САТАНУ” СЕРЕДИНИ XVIII СТ.: ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ СЮЖЕТУ

Волинська ікона “Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає сатану” середини XVIII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України (Київ) була привезена експедицією музею в 1975 році зі села Яревище Старовижівського району Волинської області (Інв. № ЦН-482; 69х58 см; дошка, темпера, тиснення в левкасі, сріблення). Ікона пройшла комплекс реставраційних заходів у реставраційній майстерні музею. Живопис зберігся задовільно, лише на полях є втрати левкасу до дошки, також втрачене срібло на німбах, на тисненому тлі подекуди помітні залишки сріблення.

Серед доволі традиційного сюжетно-тематичного репертуару волинського малярства XVII–XVIII ст. ікона “Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає сатану” – рідкісний приклад втілення біблійної теми.

Компактна композиція ікони вписана в широку майже квадратну площину іконної дошки. Архангел Михаїл представлений на чолі небесного воїнства, архістратиг пронизує списом закривавлену пащу сатани і скидає його з неба, яке змальоване темно-сірою фарбою. Сатана зображений у вигляді крилатого створіння, вкритого лускою з довгим хвостом і пащею дикого звіра.

На першому плані, обабіч Михаїла, чотири ангели зображені на повен зріст. Позаду, згруповане щільною юрбою небесне воїнство. Художник, змістивши постать Архангела Михаїла вліво, у правій частині розміщує три невеликі фігури ангелів, а зліва ангела дещо крупнішого від інших і, таким чином, врівноважує композицію.

Одяг небесних воїнів складається з білих хітонів і різнокольорових риз. У Архангела Михаїла риза темно-зелена, у ангелів темно-сині та яскраво-вохристі. Крила ангелів білі, їх форма і малюнок пір'я виконано графічно, неначе гризайлю. Голови п'яти ангелів прикрашені німбами, срібло німбів накладене на пігмент червоного кольору. Угорі, невелика частина тла прикрашена тисненням срібленим орнаментом, тонованим під золото лаком.

Овали ликів ангелів, брови, носи, малюнок крил наведені контуром коричневого кольору. Волосся прописане чорними лініями по рівному коричневому загальному тону. Білилом і яскраво-вохристими лініями позначені тіні під очима, гребені і кінчики носів. На затінені місця ликів, по основному рожевому тону, нанесений підрум'янок вохристим пігментом теплого відтінку.

Рівень професійної майстерності автора ікони доволі скромний: він не дуже вправний у пластичному моделюванні форм та відтворенні анатомічних пропорцій людського тіла, до того ж йому бракує точності рисунка й витонченості колориту. Проте, зазначені недоліки покриває динаміка та життєрадісність образів, жвава характерність асиметричних ликів ангелів, що надає композиції своєрідної барокової тональності.

Зазначені образно-стильові особливості досліджуваної ікони виявляють певні аналогії з творами Слави Михальського який працював на Волині в середині XVIII ст. Батько Слав і син Томаш Михальські працювали доволі активно і за тривалий період діяльності сімейної майстерні у Лукові створили значну кількість творів [4, 58]. У творчому доробку Михальських знайшли віддзеркалення стильові особливості, характерні для волинського іконопису середини XVIII ст., в якому поєднуються традиції східнохристиянського іконопису з бароковими тенденціями західного релігійного живопису [4, 59].

Творчість Михальських нині ще мало досліджена, що не дає змоги приписати, з впевненістю, авторство досліджуваної ікони саме Славу Михальському.

Той факт, що майстер звернувся до рідкісного сюжету скинення архангелом Михаїлом сатани з небес, свідчить про те, що йому була зрозумілою і близькою наглядна розповідь про героїзм і мужність архістратига. Очевидно, саме цей іконографічний варіант сюжету давав

ключ до розуміння віруючими суті біблійної теми.

Архангели (з грецької “архангелоначальники”), в християнських уявленнях – старші ангели. Вперше поняття Архангели з'являється в Старому Завіті стосовно Михаїла, як “великого князя” (Дан. 12, 1), згодом цей термін зустрічається у новозавітних текстах (Юд. 9; I Фес. 4, 16). В системі ангельської ієрархії, розробленої Псевдо Діонісієм Ареопагітом (V – поч. VI ст.), Архангели займають восьмий з дев'яти ангельських чинів [7, 110].

Архангела Михаїла християнство сприймало як “сокрушителя демонів” і “воєводу небесних сил” у переможній боротьбі Церкви Христової з силами зла [14, 25, 26]. Дослідники схилиються до думки, що коріння цього вірування знаходиться в релігії Древньої Персії, пантеон якої поділявся навпіл – світло і пільму, добро і зло. Боги світла, з якими асоціюється Архангел Михаїл, знаходились у постійному конфлікті з силами пільми [17, 365].

Зі Сходу культ Архангела Михаїла був занесений на Захід. На Русі, як і у Візантії, архістратиг особливо шанувався серед верхівки феодального суспільства, і більше половини посвячених в його ім'я монастирів і соборів, зводились у якості придворних княжих храмів [19, 257–262].

Повною збіркою візантійської іконографії архістратига став Афонський лицевий іконографічний “подліник” діянь Архангела Михаїла і ангелів, який отримав цілком завершену форму вже в XI ст. [15].

В народних віруваннях, які відобразилися в духовних віршах, Архангел Михаїл повідомляє сурмою про настання суду; до нього звертаються грішники як до прохача і заступника, пристоючого за засуджених перед престолом Божим. В апокрифічних легендах про смерть Мойсея архістратиг, разом з архангелами Гавриїлом і Зингіїлом, присутній при кончині Мойсея; у синаксарі він називається переможцем супостатів, а в історії Йосифа-теслі він разом з Гавриїлом і сонмом ангелів виступає у ролі охоронця душ і їх покровителя після смерті [9, 346]. В деяких мініатюрах Архангел Михаїл скликає людей на суд звуком сурми (Лиц. Рук. 17 ст. № 1430) [9, 347]. У зв'язку з перемогою Архангела Михаїла над дияволом йому надається також роль хранителя ключів від безодні. У посланні Іуди Архангел Михаїл є противником сатани і сперечається з ним про тіло Мойсея (Дан. 12, 1). У церковних піснеспівах, віршах і картинах він є вождем небесного воїнства, переможцем диявола, заступником і покровителем душ; йому належить заслуга збереження Ноя під час потопу, виведення Лота зі Содому, проведення ізраїльтян через море і потоплення фараонового війська, поховання тіла Мойсеевого, допомога Ісусу Навіну у битвах, побиття філістимлян і 85-ти тисяч війська ассирійського, поразка Голіафа, збереження Даниїла серед левів, врятування трьох отроків у вогняній печі і перетворення вавилонського царя на вола; архістратиг супроводжує св. Феодору під час її мандрівки по митарствах; Архангелу Михаїлу слід молитися, коли йдеш на суд, і він же переводить до раю праведників [9, 347].

У творах мистецтва не зустрічаємо такого повного відтворення усіх передань про Архангела Михаїла, проте, деякі риси цих легенд відобразились і в давніх пам'ятках.

Тема перемоги архістратига над дияволом (чи драконом, як уособленням демонічної сили) – один з центральних образів торжества християнства над сатанинськими силами. Тема знайшла своє відображення в Книзі Об'явлення св. Іоанна Богослова: “І сталась на небі війна: Михаїл та його ангели вчинили зі змієм війну. І змій воював та його ангели, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі. І скинений був змій великий вуж стародавній, що зветься диявол і сатана, що зводить всесвіт, і скинений був він додолу, а з ним і його ангели були скинені” (Об., 12: 7–9). Припускають, що джерело цієї цитати дохристиянське, проте Церква пояснює його в категоріях християнського конфлікту [17, 365–366]. Філософсько-богословська думка середньовіччя пов'язувала цю тему з ідеєю другого пришествя Христа на землю, під час якого на землі буде встановлене “царство добра і справедливості”. Ця надзвичайно виразна композиція отримала назву “Архангел Михаїл скидає диявола в безодню пекла”.

Питання формування іконографії теми й особливості використання композиції “Архангел Михаїл скидає сатану” в творах мистецтва недостатньо досліджені. В давніх писемних джерелах не виявлено жодних повідомлень про те, коли, де і з яких причин була вперше встановлено іконографію теми і, відповідно, немає прямих даних про те, що означає це зображення.

Можна припустити, що іконографія сюжету складається у візантійському мистецтві X–XI ст., у цей період тематика сакральних зображень стає набагато різноманітнішою, також приділяється значна увага ілюструванню текстів діянь і житій святих.

Для усвідомлення шляхів формування досліджуваного іконографічного варіанту сюжету “Архангел Михаїл скидає сатану” суттєве значення має ватиканський рукопис Менологія Василя II (976–984) [3, 160]. Мініатюра, яка супроводжує текст Менологія на 8 листопада, зображує Михаїла з лобарумом, він урочисто стоїть над безоднею, в яку падають сатанинські сили [20, 168]. У піднесено-статичній композиції відображений момент торжества небесного воїна над антихристом, а не мотив боротьби архістратига зі силами зла, проте, очевидно, саме ця мініатюра стала іконографічною першоосновою доволі рідкісного сюжету – “Архангел Михаїл скидає сатану” [3, 160].

Наступний за часом приклад розвитку іконографії сюжету зберігся на вратах найдавнішого храму присвяченого Архангелу Михаїлу (збудований близько 495 р.) – печерної церкви Сант-Анжело в місті Монте-Горгано в Апулії, на східному узбережжі Італії. Пам'ятка створена константинопольським майстром Ставракієм у 1076 р., на замовлення італійця Пантелеоне з Амальфі, який жив у Візантії на правах консула [15, 58–61]. Цикл зображень присвячений діянням Михаїла, відтворений у двадцяти трьох пластинах-клеях врат [15, табл. IX (112)]. Довершений за майстерністю виконання твір, створений у рідкісній техніці “золотого наведення” (“вогняного золочення”). Композиція пластини “Перемога Архангела Михаїла над сатаною” дуже лаконічна – величава крилата постать архістратига, у пишному дівітасії з царським лором, оточена сяючою мандорлою. Михаїл змальований на гірській вершині, а унизу, біля підніжжя гори, на колінах, подано оголеного Сатаніїла. Крилата фігура Сатаніїла позбавлена будь-якої афектації чи деформації. У руках Михаїла немає ні меча, ні списа, він подається у спокійній поставі, правицею благословляє, ліва рука опущена. У верхній частині композиції, обабіч постаті Михаїла, розміщений розлогий надпис, нижче – невеличкі, геральдичного типу, зображення орлів. Зосередившись на відображенні внутрішньої ідеї сюжету, художник неначе очищує композицію від усього побутового і жанрового, чим досягає її майже символічного вирішення.



“Архангел Михаїл перемагає сатану”. Композиція на золотих вратах південного portalу собору Різдва Богородиці (1227 – 1237 рр.) у Суздалі.



“Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає сатану” Волинська ікона, середина XVIII ст. (НМНАПУ).

Описи діянь Архангела Михаїла і ангелів були здавна відомі на землях Київської Русі, вони знайшли відображення в таких важливіших літературних пам'ятках як Повість врем'яних літ, Іпатіївський літопис, Києво-Печерський Патерик [8, 6]. Іконографія діянь Михаїла, очевидно, також побутувала в тогочасному мистецтві Русі, оскільки, від XIII ст. тут були відомі та використовувались іконографічні схеми Афонського лицевого “подлініка” діянь Архангела Михаїла і ангелів [8, 6].

Давні живописці ввели композицію “Архангел Михаїл скидає сатану” до складу фресково-го ансамблю XI ст. Софії Київської. Оточена прозорою мандорлою постать Михаїла сповнена величі і піднесеного спокою. На жаль, нижня частина композиції в якій, відповідно до іконографії, мало бути зображення диявольських сил, збереглася фрагментарно: права частина включно з Сатанієм втрачена, лише зліва бачимо невелику оголену фігурку біса, що стрімголов падає у безодню.

Унікальна іконографічна схема сюжету “Архангел Михаїл скидає сатану” відтворена на одній з найважливіших пам'яток мистецтва Київської Русі – золотих вратах південного portalу суздальського собору Різдва Богородиці (1227–1237 рр.), які також виконані у надзвичайно тривкій і довговічній техніці “золотого наведення” на міді. Архангел змальований в оточенні ангелів, на тлі світлої мандорли, зі списом у правиці, у лівій руці – медальйон з монограматичним хрестом у середині. Медальйон із хрестом та монограмами Ісуса Христа символізує перемогу Спасителя над смертю на хресті [3, 161]. Крилаті божественні воїни вправними руками скидають довгими тонкими списками диявольські сили у безодню. Сатанієм подається в ошатному одязі, його зображення нічим не відрізняється від образів “ангелів світла”, тоді як інші “відступники” змальовані оголеними, з хвостами, зі скуповдженим довгим волоссям та спотвореними жахом обличчями.

На зламі XVI–XVII століть сцена скинення в пекло демонів Архангелом Михаїлом з'являється в сюжетах Страшного Суду. В Іпатіївському псалтирі 1591 р. на мініатюрі, що подає композицію Страшного Суду, її ще немає, але вона розміщена окремо на іншій аркуші [8, 6]. На думку А. Овчиннікова, в цей час ще не склалася традиція поєднання цього мотиву зі загальною композицією Страшного Суду, хоча окремо іконографія цієї сцени вже була розроблена в мистецтві [8, 6]. Мотивація поєднання цього сюжету з композицією Страшного Суду полягає в тому, що разом з кінцем світу і судом закінчується влада диявола над людьми, місце диявола тепер у пеклі, куди їх скидає небесне воїнство.

Тема перемоги архістратига над дияволом займає особливе місце у викладі діянь Михаїла, проте, цей сюжет, як окрема композиція, рідко зустрічається в давньому українському іконописі. Натомість, сюжет широко використовується в скульптурі та в монументальному мистецтві XVII–XVIII ст., особливо в храмах посвячених Архангелу Михаїлу. У цей період, як правило, крилатого архістратига змальовували у кольчужі озброєного списом і щитом, а переможеного сатану, у вигляді дракона чи змія, розпростертим під ногами Михаїла [17, 365–366]. У розписах львівського костелу Кармелітів босих посвяченого Архангелу Михаїлу, італійський живописець Джузеппе Карло Педретті (1731–1732 рр.), на склепінні купола пресвітерію, змалював архістратига у момент скинення з неба дияволів [16, 115–116]. Ще одна композиція “Скинення Архангелом Михаїлом сатани з неба”, змальована Йосифом Хойницьким у 1774–1779 роках, збереглась у львівському катедральному латинському костелі [6, 102].

У Третьяковській галереї (Москва) зберігається ікона “Архангел Михаїл скидає диявола” (1676 р.) Симона Ушакова [1, іл. 145, кат. 920]. Автор пам'ятки вправно відтворює ракурси та анатомічні пропорції людського тіла, демонструє просторове вирішення композиції в мистецьких традиціях нового часу, разом з тим, в іконі дотримано давньої іконографічної традиції антропоморфного зображення сатани. Центральну частину твору займає велична фігура Архангела в пишному одязі, закута в лати та в накинутому поверх червоному плащі. У правій руці архістратиг тримає меч, а у лівій – “печать Господню” – сферу з хрестом та монограмою Ісуса Христа – символ перемоги Спасителя. За Михаїлом – небесне воїнство, яке змальоване силуетно неначе гризайлю. Велика фігура скиненого з небес Сатанієла лежить на опуклому сегменті, що символізує земну кулю, вона виконана монохромно у вохристо-брунатних кольорах [1, 418–419].

Часто сюжети на яких змальовують Архангела Михаїла, котрий скидає сатану з неба спів-

ставляють з композиціями “Собор Архангелів” або ж “Собор Архангела Михаїла” на яких Михаїла й Гавриїла подають з медальйоном Христа в руках. Очевидно, причина такого сприйняття криється в трактуванні давніх писемних джерел – Менологій Василя II [20, 168], давні мінеї [2] та іконописні “подліни” [10, 135] трактують Собори Архангелів як зібрання ангельського воїнства на захист світла і правди проти Сатаниїла та його “ангельських чинів” – сатанинських сил, які відпали від Бога.

Іконографію Собору Архангелів досліджував Н. Кондаков, він пов’язував поширення цього зображення з перемогою над іконоборцями і відновленням іконошанування (843 р.) [5, 296]. На думку Е. Редіна іконографія Собору втілювала “ідею прославлення та служіння Архангелів Христу в часі його втілення” [11, 314]. Точку зору Е. Редіна поділяв А. Грабар [18, 252].

“Собор Архангелів” (“Собор Архангела Михаїла”) – композиції в яких подаються зображення Архангелів Михаїла й Гавриїла з медальйоном Христа в руках, іноді у супроводі ангельських сил, доволі поширені в українському іконописі XVII–XVIII століть. Проте, іконографічний варіант сюжету в якому подається боротьба із сатанинськими силами небесного воїнства, очолюваного Михаїлом, передає у найбільш чистому вигляді зміст біблійного тексту (Об., 12: 7–9) та зміст празника присвяченого Михаїлу і тому, очевидно, такі зображення були набагато зрозумілішими віруючим, аніж відображення відстороненої філософсько-богословської думки про “введення Богом свого первородного Сина у Всесвіт і поклоніння Єммануїлу всіх бесплотних сил” [3, 170] у композиції “Собор Архангелів”.

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи – Т. II.
2. Великие Минеи чети, собранные всероссийским митрополитом Макарием. – Ноябрь, дни 1–12. – Стб. 233, 234, 242.
3. Вздорнов Г. И. Собор Архангелов // Византийский временник. – М., 1971. – Т. 32. – С. 157–183.
4. Карпюк Л. До питання авторства творів “Волинського іконописця 1750 року” // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинському іконопису. – Луцьк, 2000. – С. 58–59.
5. Кондаков Н. П. Русская икона. – Прага, 1933. – Т. IV. – Ч. 2 (Текст).
6. Лільо О. Діяльність представників монументального живопису західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст. // Бюлетень 10. – Львів, 2008. – С. 96–104. (Примітка на с. 102).
7. Мьяль Л. Архангелы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х. т. / [Гл. ред. С.А. Токарев] – М., 1991. – Т. 1: А. – К. – С. 110–112.
8. Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. – М., 1978.
9. Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства (1884 г.) / Н. В. Покровский // Труды VI археологического съезда. – Одесса: Типография А. Шульца, 1887. – Т. III.
10. Покровский Н. В. Сийский иконописный подленик. – [СПб.], 1897. – Вып. III.
11. Редина Е. Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции // Журнал министерства народного просвещения. – 1891. – Декабрь.
12. Сергей, архим. Полный месяцеслов Востока. – СПб., – Т. II.
13. Сидор О. Волинське малярство XVII – XVIII століть // Образотворче мистецтво. – № 2. – 1988. – С. 18–21.
14. Словник українського сакрального мистецтва / [укл. М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]; за наук. ред. М. Станкевича. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2006.
15. Уваров А. Сборник мелких трудов. – М., 1910. – Ч. I. – Табл. IX (112).
16. Фесенко Дарія. Іконографія та ідейний зміст стінопису колишнього костелу св. Михаїла отців Кармелітів босих у Львові // Бюлетень 10. – Львів, 2008. – С. 115–121.
17. Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве / [перев. с англ. А. Е. Майкомара]. – М., 1996.
18. Grabar A. L’iconoclasme byzantin. Dossier archeologique. – Paris, 1957.
19. Male E. L’art religieux du XII-e siecle en France. – Paris, 1922. – P. 257–262.
20. Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613) – Т. II.

Андрій КЛИМЧУК
(Рівне)

ІКОНА «ІСУС ХРИСТОС БОРЕМЕЛЬСЬКИЙ»

До числа найцікавіших містечок на Волині належить Боремель, зараз звичайне село. Перші відомі власники поселення – Курчевичі гербу Курч, котрі навіть мали титул князів Боремельських. У XVII ст. маєтність перейшла до родичів Курчевичів, Олександра і Катерини з Хриницьких. Коли обидва роди згасли, Боремель перейшов до князів Порицьких, а потім до Конєцпольських, ще пізніше – до Чацьких [6, 124–125].

З Боремлем, між іншим, пов'язана одна з найвідоміших на Волині ікон – Ісус Христос Боремельський. Існує давня легенда, що на подвір'ї замку князів Буремських, ще в XVI ст., стояла дерев'яна церква. В ній здавна славилась чудесами ікона із зображенням Спасителя, що несе на собі хрест на Голгофу. Крім головного хреста на іконі було ще 33 хрести, зображених ніби в тіні.

Ікона була написана в 1671 р. іконописцем м. Кременця Бужантом для священика Помаржанського, в будинку якого вона знаходилася якийсь час. Проте 23 березня – на велику п'ятницю, і 25 березня – на перший день Христового Воскресіння 1673 р. було помічено, що з очей Спасителя течуть криваві сльози. Скатертину, якою були прикриті пасхальні хлібці і на якій лишилися сліди кривавих сліз, зберігалася у церкві. У десятю неділю після Великодня ікону з дому священика було урочисто перенесено до церкви. Для поклоніння іконі до Боремеля у великій кількості стікався люд влітку, а особливо на так звану «десятуху» [2, 333].

Ікона спочатку знаходилася у православному монастирі, що в давнину був у Боремлі. Але після одного з нападів монголо-татар, монастир було зруйновано, уціліла лише одна ікона Спасителя, яку перенесли в православну церкву. Коли ж власниками Боремля стали католики Чацькі, сусідство православної церкви стало для них небажаним. За наказом графа Михайла Чацького стару церкву було розібрано, а все майно з неї, в тому числі й ікону, перенесено в іншу православну церкву на околицю села [7, 1033].

Схоже, що до 1914 р. ікона перебувала в церкві. Під час I світової війни її, ймовірно, було евакуйовано вглиб Росії. Під час цих подій оригінал ікони зник у невідомому напрямку. В джерелах є згадки, що в 1840 році ікону було вивезено до Тайкур останнім плебаном костелу під час його закриття. Ікона стояла в головному вітварі храму. Про цей факт також писав В. Мельчарек у повісті «Красногури» [3, 22]. Ще за однією версією ікону було перенесено до костелу в недалекому Лесині [7, 219].

Базиліанами Почаївської Лаври були видані гравюри ікони з написом «Prawdziwy wizerunek Pana Jezusa na Wolyni, cudami słynącego z 1773 r.». Теодорович повідомляв, що такі гравюри були в багатьох хатах місцевих селян [7, 1033].

У 1773 р. зображення цієї ікони чудесним образом з'явилося на тому місці, де колись стояла стара церква «Святої Трійці». Звістка про «боремельське чудо» швидко поширилася серед народу і сотні людей стали приходити на місце з'явлення ікони, щоб помолитися і попросити заступництва в Спасителя. Згодом ця ікона отримала назву «Ісус Христос Боремельський». Існує й інша назва – «Боремельський Хрест» [2, 333].

Сьогодні 2 копії ікони знаходяться у Боремельській Георгіївській церкві: одна розміщена над Царськими вратами, інша – на спеціальному виносному постаменті, який зроблений для того, щоб виносити ікони під час хресного ходу [4, 30]. Ще одна копія наразі знаходиться в костелі Матері Божої Переможниці на Камйонку у Варшаві [7, 220].

Щоб якось спокутувати провину своїх предків, що зруйнували церкву, а також через величезну увагу людей до цієї події, Францішек Чацький, син Михайла Чацького, в 1786 р. власним коштом поставив на місці явлення ікони на кам'яному п'єдесталі статую Спасителя з хрестом. На ньому напис: «Падаючому під хрестом захисникові і володареві світу після чудотворного образу Ісуса Христа Боремельського колись на тому місці в невеликій дерев'яній Свято-Михайлівській православній церкві с. Боремель на вічний спомин цей величезний пам'ятник заклали і виставили року Божого 1786 р.».

Таблички польською мовою також містять інші записи, що інформують про цю скульптуру:

«Знемагаючому під хрестом Спасителю світу після чудотворного явлення через дванадцять років колись на цьому місці, де стояла невелика дерев'яна церква. Францішек і Кунегунда з Сангушків Чацькі охоронники маєтків тутешніх дідичі з малолітнім своїм потомством: Домініком, Мар'яною і Теклею на вічне вшанування і подяку за пізнання милості гігант цей заклали і встановили в рік 1786 у вересні місяці. Наступного року, дня 13 лютого, перейшов до вічності Францішек Чацький, дідич, залишені ним спадкоємці про набожне зітхання за його душу до цього ж Спасителя просять».

З другого боку пам'ятника інший напис: «Перенесення чудотворної ікони з колись дерев'яної до мурованої церкви, що була поставлена навпроти, відбулося в 1785 році 4 серпня, що було десятою п'ятницею після українського Великодня за панування короля Августа Станіслава в Польщі, за єпископа українського в Луцьку Купріяна Стецького, за декана Берестецького Василя Помаржанського, Даніеля Красіцького, священника церкви, тіло якого під цією фігурою в фундаменті спочиває, а душа з зітханням присвячується тим, хто цей напис побожно читає».

Простояв пам'ятник майже двісті років, аж допоки не добралися до нього руки варварів ХХ ст. Під час II світової війни німецькі солдати вчилися влучно стріляти, використовуючи пам'ятник як мішень. Він приймав їх кулі у камінне тіло і, напевно, дивувався злостивості, ненависті людській. Так само як і у 1946 році, тепер уже за інших, з червоними зірками. Вони, правда, величали себе атеїстами, тільки були вони просто людьми без віри, вирваними з коріння українського милосердя сталінськими антигуманними законами.

Пам'ятник стояв, хоч і відбили йому голову, пошматували тіло кулями. Дбайливий сусідський дядько засадив його садом. Заховав. В 1988 р. боремельчанами Ісус Христос був відреставрований. Наразі пам'ятник потребує наступної реставрації. Скульптура занесена до

переліку архітектурних пам'яток Рівненщини [4, 28–29].

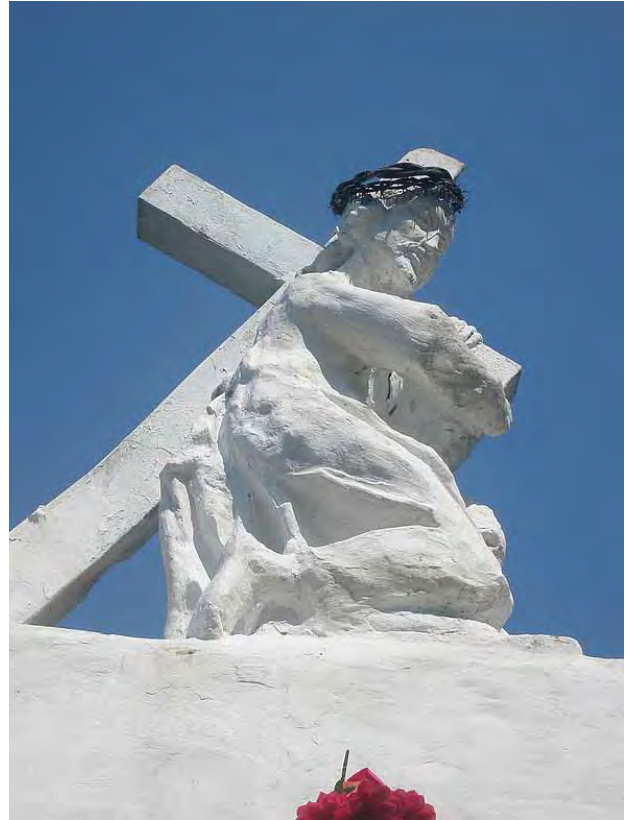
Коли вести мову про «Ісуса Христа Боремельського» не можна не згадати про відому ікону з цього ж тематичного ряду – ікону «Несення Христа», що знаходилась у Свято-Троїцькому кафедральному соборі у Луцьку з часу його освячення до 1998 року, як пам'ятка XVIII століття. За згодою релігійної громади була передана до Волинського краєзнавчого музею. Ікона написана на полотні олійними фарбами, обрамлена дерев'яною золоченою рамою. Виконана на хорошому професійному рівні. На іконі є напис: «Сія икона написана въ 1776 году й обновлена въ 1886 году при Свящ. о. Петре Огибовскомъ». Можна припустити, що ікону обновлювали перед виставленням у соборі, адже написана вона на століття раніше. На звороті ікони є ще один напис: «Сію икону становил Ико Иван Демьяновъ Маркевич». Тло ікони темне, складається з хрестів, що переплітаються між собою (за іконографією їх має бути 33). На передньому плані постать Спасителя, що несе свій хрест на Голгофу. Голова Христа увінчана металевою карбованою короною з хрестом (кінець ХІХ ст.) [1, 103–104].



Ікона Ісус Христос Боремельський.



П'єдестал. Ісус Христос під хрестом.



Скульптура Ісус Христос під хрестом.

1. Вигоднік А. П. Ікона Христа «Боремельського» на Волині // Сакральне мистецтво Бойківщини. – 1997. – 103–104.
2. Девятисотлетие православия на Волини. 992–1892 г. – Житомир: Типо-Литография Е. П. Льва, 1892.– 1245 с. разд. паг., 6 л. ил., карт.
3. Кеш Вадим. Доля дивного образу // Волання з Волині. – 2002. – № 1 (44). – С. 21–23.
4. Кротік С. Боремель: іст.-краєзнавчий нарис. – Луцьк: Вісник, 2007.– 102 с.
5. Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев: тип. Почаево-Успенской лавры. Т.2: Уезд Ровенский, Острожский и Дубенский /сост. Н.И. Теодорович. – Почаев: Тип. Почаево-Успен. Лавры, 1889. – 2, 435–1120, VII с.
6. Цинкаловський Олександр. Стара Волинь і Волинське Полісся. Краєзнавчий словник – від найдавніших часів до 1914 року. – Вінніпер: Накладом Товариства «Волинь», 1984. – Т. 1. – 600 с.
7. Rąkowski Grzegorz. Wołyń. Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej, część I.– Pruszków: Oficyna Wydawnicza «Rewasz», 2005. – 464 s.

Елеонора КОВАЛЬ,
Тетяна МИТКІВСЬКА
(Київ)

ОЦІНЮВАННЯ УШКОДЖЕНОСТІ МІКРОМІЦЕТАМИ ІКОН ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Упродовж останніх років мікологи неодноразово обстежували волинські ікони – як у Національному науково-дослідному реставраційному центрі України, так і безпосередньо у фондосховищах музеїв [3; 4; 6].

З ушкоджених ікон загалом було виділено та ідентифіковано понад 30 видів мікроміцетів з різних таксономічних груп, однак специфічних лише для ікон, які класифікуються як «Волинська ікона», виявити не вдалося. Відмічена значна інфікованість окремих, найбільш ушко-



Рис. 1. *Cladosporium cladosporioides*, *Penicillium aurantiogriseum*, *Penicillium* sp., бактерії, виділені з втрат фарбового шару і ґрунту на обрамленні («Спас Вседержитель», інв. № I-43).



Рис.2. *Penicillium luteum*, *Trichoderma viride*, бактерії, виділені з-під здуття, синя фарба під мафорієм («Богородиця Одигітрія», без інв.№).

джених пам'яток, з яких виділяли комплекси видів і лише два з них – *Aspergillus sydowii* та *A. versicolor* виявлені в монокультурі. Звісно, робити остаточні узагальнюючі висновки лише з цих періодичних досліджень завчасно, але доповнювати їх необхідно, оскільки ці пам'ятки відрізняються складом матеріалу, технологією виготовлення, умовами зберігання та й часом створення, що потребує глибокого всебічного аналізу на основі вивчення значного масиву накопичених результатів. При оцінюванні ролі мікологічного фактора в ушкодженні цих ікон треба враховувати високу екологічну валентність чинників та здатність окремих ізолятів мікроміцетів формувати субстратну пристосованість. Саме остання особливість може пояснювати комплексність складу мікобіоти, що приурочена до ікон лише певної ушкодженості, пов'язаної з відповідним складом компонентів матеріалу ікони.

Дослідження деяких технологій виготовлення волинських ікон показало, що в ґрунтах як мінеральний наповнювач використовували крейду особливого складу до якого, крім специфічного наноплактону (карбонатних оболонок мікроводоростей), входили ще частинки монокристалічних карбонатів хемогенного походження, а в'язивом слугував протеїновий компонент, найвірогідніше, – глютиновий клей, виготовлений на основі колагену. Крім цього, виявлена ще й присутність ліпідів [1]. Найсуттєвіша ж особливість – це наявність декількох шарів з різним вмістом протеїну та кулястоподібних пустот у шарі з підвищеною його кількістю, що може бути причиною руйнування цього шару та втрат у шарах, розташованих вище.

В аспекті мікологічного фактора подібна структура може розглядатись як придатний

субстрат для функціонування різних видів міксоміцетів, для переважної більшості яких характерні висока ферментативна активність і наявність протеаз та ліпаз. Якщо ж ураховувати ще й їхню аеробність, то сумнівів у трактуванні шкодочинності виявлених в цих умовах видів не виникає. Останнім часом проведено мікологічне обстеження і проаналізовано інфікованість мікроміцетами 9 пам'яток волинського іконопису:

1. «Богородиця з немовлям», І-340; дерево (липа), олія, темпера; піднята паволока, дахоподібні взбугрювання левкасу з паволокою; часткове відшарування паволоки від основи.
2. «Христос у потирі», Ж-230; XVIII ст., олія, темпера; втрати на обрамленні; профзаклейки.
3. «Благовіщення», Ж-314; XVIII ст., олія, темпера; втрати у верхній частині; правий верхній кут і ліва верхня чверть в профзаклейках, які здуються.
4. «Апостол», І-6; кінець XVIII ст., олія, темпера; 95% поверхні в профзаклейках, які здуються.
5. «Апостол», Ж-324; XVIII ст., переписана олією; у нижній частині сліди потьоків, плями, наліт, у верхній і нижній частинах - профзаклейки.
6. «Богородиця Замилування», І-335, дерев'яний оклад, золочене різьблене тло; здуття.
7. «Симеон Стовпник», І-581, XIX ст., олія; майже без левкасу, осипання, запиленість.
8. «Богородиця Одигітрія», XVIII ст., без інв. №, темпера; здуття, тріщини, втрати.
9. «Спас Вседержитель», І-43, кін. XVII – поч. XVIII ст., темпера; ікона в профзаклейках, тріщина на з'єднанні дошок, тріснула й профзаклейка.

Попередній аналіз ушкодженості та врахування інших параметрів обстежених ікон дозволяли передбачити рівень їх інфікованості за кількісними показниками виявлених колоній (КУО). Порівняно з іншими іконами, найбільш інфікованими виявились 2 ікони – «Спас Вседержитель» (12 КУО) та «Богородиця Одигітрія» (10 КУО), – що цілком збігалось з рівнем їх ушкодженості. Однак при цьому проявлялись й відмінності: інфікованість ікони «Спас Вседержитель» формували лише 3 види мікроміцетів, а ікони «Богородиця Одигітрія» – 6 видів, тобто вдвічі більше. Хоча на обох іконах переважав однаковий тип ушкодження: тріщини, втрати, – видовий склад виявлених мікроміцетів відрізнявся, спільними виявились лише *Penicillium sp.* та *Bacillus subtilis* (табл. 1). Ушкодження ікони «Спас Вседержитель» спричинено *Cladosporium cladosporioides* і *Penicillium aurantiogriseum* (рис.1), – видами з встановленою деструктивною здатністю, тоді як ікона «Богородиця Одигітрія» контамінована поодинокими колоніями 5 видів мікроміцетів і лише 3-ма колоніями *Penicillium restrictum*, який хоча й вказаний на полімерах, але роль його в процесах руйнування не досліджена [5]. Інші види – *Aspergillus oryzae*, *Penicillium implicatum*, *P. luteum*, *Trichoderma viride* (рис.2) – відомі як ушкоджувачі музейних пам'яток [2]. Подібна закономірність формування загальної кількості колоній на іконах зберігається й для інших обстежених пам'яток. Так, з ушкодженої ікони «Богородиця з немовлям» виділено 7 колоній, але 3 з них утворені одним видом – *Penicillium cyclospium*, відомим як активний деструктор, а ще 4 – *Bacillus subtilis*. Загальна кількість колоній на іконі «Христос у потирі» утворена також 7-ма видами мікроміцетів, кожен з яких



Рис. 3. *Aspergillus versicolor*, *Aspergillus niger*, *Penicillium brevicompactum*, *Penicillium lividum*, виділені з-під здуття з профзаклейки, ліва верхня чверть («Благовіщення», інв. №Ж-314).

представлений лише однією колонією, а всі вони відносяться до категорії деструкторів. У трьох інших випадках кількість колоній збігається з кількістю видів, тобто всі представлені однією колонією. Варто звертати увагу на видовий склад подібних комплексів, який можна характеризувати як небезпечний, поскільки виявлено такі відомі чинники руйнації як *Aspergillus niger*, *A. versicolor*,

Таблиця 1.

Види мікроміцетів, виділені з обстежених пам'яток, їх чисельність та трапляння.

№ п/п	Види виділених мікроміцетів	Обстежені пам'ятки									Частота трапляння (кількість ушкоджених ікон)
		«Богородиця з немовлям»	«Христос у потирі»	«Благовіщення»	«Апостол», І-6	«Апостол», Ж-324	«Богородиця Замилування»	«Симеон Стовпник»	«Богородиця Одигитрія»	«Спас тель»	
1.	<i>Aspergillus niger</i>		1к	1к	1к						3
2.	<i>Aspergillus oryzae</i>								1к		1
3.	<i>Aspergillus versicolor</i>			1к			3к				2
4.	<i>Cladosporium cladosporioides</i>			1к	1к		1к	2к		3к	5
5.	<i>Penicillium auran-tiogriseum</i>									4к	1
6.	<i>Penicillium brevicompactum</i>		1к	1к							2
7.	<i>Penicillium cyclopium</i>	3к					1к				2
8.	<i>Penicillium decumbens</i>		1к								1
9.	<i>Penicillium expansum</i>		1к								1
10.	<i>Penicillium funiculosum</i>							1к			1
11.	<i>Penicillium implicatum</i>								1к		1
12.	<i>Penicillium lividum</i>			1к							1
13.	<i>Penicillium luteum</i>								1к		1
14.	<i>Penicillium restrictum</i>		1к						3к		2
15.	<i>Penicillium simplicissimum</i>		1к	1к	1к	4к					4
16.	<i>Penicillium sp.</i>		1к		1к			2к	1к	3к	5
17.	<i>Trichoderma viride</i>								1к		1
18.	<i>Bacillus subtilis</i>	4к			1к			2к	2к	2к	5
Всього колоній		7к	7к	6к	5к	4к	5к	7к	10к	12к	63
Всього видів		2	7	6	5	1	3	4	7	4	-

Cladosporium cladosporioides, *Penicillium brevicompactum*, *P. simplicissimum*, що встановлено для ікони «Благовіщення» (рис.3).

У таксономічному відношенні всі виявлені 17 видів мікроміцетів розглядають у групі Mitosporic fungi. Фактично представлено всього 4 роди – *Aspergillus*, *Cladosporium*, *Penicillium* і *Trichoderma*, але кількість їхніх видів значно відрізняється: переважають види пеніциліїв – 12 видів, аспергіли представлені 3-ма видами, інші 2 роди налічують по 1-му виду, тобто на рівні роду різноманіття досить обмежене. Це добре помітно при порівнянні трапляння окремих видів на 9-ти обстежених пам'ятках: домінували *Cladosporium cladosporioides* (на 5 іконах) та *Penicillium simplicissimum* (на 4 іконах); *Aspergillus niger* виявлений на 3-х, а *Aspergillus versicolor*, *Penicillium brevicompactum*, *P. cyclopium*, *P. restrictum* – на 2 іконах (табл. 1). Інші види траплялись лише одноразово та ще й були обмежені кількісно – лише однією колонією.

На окрему увагу заслуговує висока частота за значної кількості колоній бактерій *Bacillus subtilis*, що свідчить про небезпечну інфікованість та можливу стимуляцію росту мікроміцетів за певних умов. Що ж до *Penicillium sp.*, то зараховувати виділені штами до якогось виду було некоректно.

Види мікроміцетів, виділені з різних ушкоджень, розподілялися також нерівномірно. Найчастіше виділяли *Cladosporium cladosporioides*, *Penicillium simplicissimum*, *Penicillium sp.*

та *Bacillus subtilis* (табл. 2). Зі здуттів та втрат виділено найбільшу кількість видів: по 9, з паволоки – найменшу: 2 види.

Установлена інфікованість досліджених ікон може трактуватися як небезпечна, бо при найменшій зміні мікрокліматичних умов гриби можуть завдати значної шкоди. Присутність мікроміцетів треба враховувати та контролювати й при реставрації, проте застосування фунгіцидів чи дезінфектантів має бути дуже обережним і встановлюватися для кожної ікони окремо.

Таблиця 2.

Приуроченість видів мікроміцетів до ушкоджень.

№ п/п	Види мікроміцетів	Ушкодження				
		Втрати лев-касу	Втрати фарбового шару	Здуття	Паволока	Запilenість малярської площини
1.	<i>Aspergillus niger</i>	*		*		
2.	<i>Aspergillus oryzae</i>		*			
3.	<i>Aspergillus versicolor</i>			*		
4.	<i>Cladosporium cladosporioides</i>	*	*	*		*
5.	<i>Penicillium aurantiogriseum</i>		*			*
6.	<i>Penicillium brevicompactum</i>	*		*		
7.	<i>Penicillium cyclopium</i>	*			*	*
8.	<i>Penicillium decumbens</i>		*			
9.	<i>Penicillium expansum</i>					
10.	<i>Penicillium funiculosum</i>					*
11.	<i>Penicillium implicatum</i>		*			
12.	<i>Penicillium lividum</i>			*		
13.	<i>Penicillium luteum</i>	*		*		
14.	<i>Penicillium restrictum</i>	*	*			
15.	<i>Penicillium simplicissimum</i>	*	*	*		
16.	<i>Penicillium sp.</i>	*	*			*
17.	<i>Trichoderma viride</i>			*		
18.	<i>Bacillus subtilis</i>	*	*	*	*	
Усього видів		9	9	9	2	5

Умови зберігання пам'яток темперного живопису відображені у відповідних методичних посібниках та інструкціях, однак вони стосуються в основному проблем створення нормативного мікрокліматичного режиму для збереженості пам'яток у фондосховищах та інших музейних приміщеннях. Якщо ж пам'ятка значний період часу піддавалася дії негативних зовнішніх факторів та перебувала в несприятливих умовах, то для забезпечення її збереження слід зважати на всі можливі руйнівні фактори, зокрема й дію часу, що особливо необхідно враховувати для волинських ікон, які налічують кілька століть.

Звісно, відреставрувати всі ушкоджені ікони, що потребують реставрації, неможливо, але відтермінувати процес їх руйнування, що почався ще до переміщення в музей, можливо завдяки дбайливому догляду та обізнаністю з властивостями основних чинників руйнації, серед яких особливо небезпечними є мікроміцети – важлива постійна складова дії біологічного фактора, який встановлюють при проведенні мікологічного обстеження, а виявляють візуально за певних мікрокліматичних умов.

Мікологічне дослідження пам'ятки передбачає оцінку її інфікованості видами мікроміцетів, здатних проявляти деструктивну дію при сприятливих для них умовах, обґрунтування можливості запобігти їхньому розвитку і забезпечення надійності реставраційних заходів, тобто міколог розділяє відповідальність за подальше збереження пам'ятки разом з реставратором. Теоретично так і має бути, однак, насправді це можна здійснити лише в окремих випадках, коли в розпорядженні дослідника достатньо інформації про матеріали пам'ятки, час виготовлення, особливості технологій та, найголовніше, – умови перебування та їхні зміни, які безпосередньо впливали на старіння і втрату характеристик матеріалу та інфікованість плісеневотворювальними мікроміцетами.

У результаті мікологічного обстеження отримується інформація про наявність мікроміцетів і їхню кількість та оцінюється деструктивна здатність і негативний вплив на оточуюче

середовище, що є підставою для прогнозування можливості початку руйнівного процесу і рекомендацій щодо його запобігання. Звісно, висновки мають ґрунтуватися на відповідних методах дослідження, які ще далеко не досконалі. Перш за все це стосується відбору проб, що особливо важливо при дослідженні пам'яток з різним ступенем ушкодження і наявності здуттів, відшарувань, осипань тощо. Найбільш точні відомості вдається отримати при відборі проб безпосередньо зі зруйнованих ділянок у вигляді мікрофрагментів розміром до 1-2 мм, або навіть пилових часточок. Відбирання проб широковживаним методом сухої голки не забезпечує достовірність через мізерну площу її контакту з ушкодженою ділянкою, а застосування методу відбору проб тампоном неможливо здійснити при зруйнованій поверхні пам'ятки.

Варіантів негативної ролі мікроміцетів у виникненні ушкоджень узагалі й у конкретно обстежуваній пам'ятці може бути безліч, але доведення кожного з них потребує досліджень деструктивної здатності виділених видів мікроміцетів. При обстеженні застарілих ушкоджень не завжди можна натрапити на відмерлі часточки міцеліальних структур, які б засвідчували період активної участі грибів у процесі руйнації. Виявлення мікроміцетів у таких випадках підтверджує збереження їх життєздатності і потребу у дезінфекційних заходах. При мікологічному обстеженні подібних ушкоджень найчастіше колонії формують спори, які могли утворитись на гіфах вже відмерлого міцеліального нальоту, однак не виключена й можливість потрапляння нових спор на поверхню цих самих ушкоджень, оскільки контамінація відбувається постійно, що й забезпечує виявлення мікроміцетів, присутніх у даний момент, участь же їх у деструктивному процесі довести складно. Доводиться лише орієнтуватися на таксономічний аналіз і загальновідому характеристику руйнівної здатності виявлених видів, яка може проявитись при підвищеній вологості і значній колонізації пам'ятки. Для достовірних висновків про мікологічне ураження доцільно провести ще й попереднє дослідження ушкоджених ділянок поверхні пам'ятки методом прямої мікроскопії, а за можливості сканувальної електронної мікроскопії, що допоможе встановити проникнення гіф у всі шари матеріалів, використаних при створенні пам'ятки, достовірно оцінити її ушкодженість, потребу у дезінфекції та методи її проведення.

Волинські ікони з їх унікальною іконописною мовою, технікою та технологією виконання, потребують професійного догляду, особливих методик реставрації, умов та режимів зберігання. Важливе значення має контроль мікологічного фактора, підступність якого полягає в тому, що спори грибів можуть десятиріччями зберігати життєздатність у різних шарах та матеріалах ікони, і дати про себе знати при певних реставраційних процесах чи зміні мікрокліматичних умов, що потребує моніторингу мікологічного стану збірки ікон та мікологічного контролю під час реставраційних заходів.

1. Голиков В. П., Жарикова З. Ф., Обухович Л. Я. Исследование некоторых технологических аспектов Волинских икон 1-й половины XVII в. из коллекции Музея Волинских икон в г. Луцке. // Проблеми збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток. Матеріали та тези доповідей II Міжнар. наук.-практич. конф., м. Київ, 26-28 травня 1999 р. – К. – 1999. – С. 35–45.

2. Коваль Е. З., Митківська Т. І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток / Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – К., 2011. – 232 с.

3. Кондратюк Т. О. Мікроорганізми як чинники пошкоджень творів станкового живопису музейного фонду України. – Автореф. дис. канд. біол. наук, Київ, 2002. – 24 с.

4. Кондратюк Т., Митківська Т., Жданова Н. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблеми біоповшкоджень // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 72–74.

5. Лугаускас А. Ю., Микульскене А. И., Шляужене Д. Ю. Каталог микромицетов-биодеструкторов полимерных материалов. – М.: Наука, 1987. – 340 с.

6. Митківська Т. І., Коваль Е. З. Мікологічна експертиза деяких ікон зі збірки Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип.13. Матер. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. В.-Волинський, 2–3 листопада 2006 р. – Луцьк, 2006. – С. 38–43.

Олександр БУЛИГА
(Рівне)

ІКОНА ПОЧАЇВСЬКОЇ БОЖОЇ МАТЕРІ – ВИЗНАЧНА СВАТИНЯ ВОЛИНИ: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ, ОСЯГНЕННЯ ВЕЛИЧІ ТА ЗНАЧЕННЯ

Волинська земля має багату історію, тісно пов'язану з становленням та розвитком християнської Церкви, яка цього року, разом з українською державою, відзначає 1025-річчя хрещення Київської Русі. Україна, як правонаступниця киеворуської спадщини та історична Волинь, як складова частина цих двох державних утворень, причетні до спільних сторінок суспільного та духовного зростання. На цьому шляху, з минувшиною Волинського краю, пов'язанні ряд сакральних пам'яток, які сьогодні є спільним надбанням церкви та національної культури. Це унікальні зразки образотворчого мистецтва – Богородичні ікони доби середньовіччя: Холмська (XII ст.), Дорогобузька (XIII ст.), Волинська (XIV ст.). Знаними для Волині стали три Богородичні ікони XVI ст. – Почаївська, Зимненська та Дубенська.

Усі вони йменуються за населеними пунктами у храмах яких знаходились, окрім Волинської, яка названа за місцем регіону, у якому вона створена. Сьогодні три найдавніші ікони зберігаються у музеях. Відповідно за давністю створення: Музей волинської ікони, Рівненський обласний краєзнавчий музей, Національний художній музей України. Почаївська та Зимненська ікони знаходяться у монастирях, Дубенська до наших днів не збереглась.

У збірниках конференцій Волинського краєзнавчого музею, що регулярно виходять з 1993 року, присвячених волинській іконі та іншим сакральним пам'яткам, в різному об'ємі аналізувалась ці малярські шедеври. У ювілейному двадцятому збірнику звертаємо увагу на ікону Почаївської Божої Матері, яка перебуває в Свято-Успенській Почаївській лаврі, виконуючи свою головну функцію за початковим призначенням.

1559 року, подорожуючи Волинським краєм, в Орлянський замок княжої родини Гойських (сучасне Тернопілля) завітав православний митрополит Неофіт. Щирий та щедрий прийом у володіннях Гойських, певно, вразив високого гостя. На згадку про його відвідини власниця Орлянського замку Анна Гойська отримала від митрополита ікону Божої Матері написану на дерев'яній дошці. На її звороті (згідно інвентаря Почаївського монастиря від 17 вересня 1736 року) містився «руський» (український) напис: «Неофитъ, митрополитъ греческій даруе сей образъ Ей Мосци Пани Анне Гойской 1559 року» [6, 709, 92].

Ікона знаходилась майже сорок років у домовій каплиці цієї князівської родини. І сама Анна, і її слуги неодноразово ставали свідками незвичайних подій, пов'язаних із цією іконою. Той, хто ревно молився перед образом Богородиці, отримував зцілення від хвороб. За народним переказом, після прозріння сліпонародженого брата Гойської Пилипа, який також звертався з молитвою до Божої Матері, посередництвом цієї ікони, Анна вирішила за необхідне зробити святиню надбанням широкого загалу. Для цієї благородної справи було обрано гору біля села Почаїв, на якій із давніх-давен стояла Успенська церква. Такий вибір Гойської, найімовірніше зумовлювався тим, що на Горі Почаївську з різних країв приходили прочани поклонитися вже існуючій тут святині – відбитку стопи Божої Матері, який утворився у XIII столітті, після явлення Богородиці у вогненному стовпі, про що свідчать джерела пізнішого часу [2, 99]. Вважаємо, що саме пошанування цього сакрального місця зумовило передачу Анною Гойською чудотворної ікони на Горі Почаївську та створення тут чернечого осередку.

Урочисте перенесення ікони на Горі Почаївську відбувалося за участю церковних ієрархів. 14 листопада 1597 року Гойська внесла до Кременецьких земських книг фундушовий запис про заснування християнської обителі у їй належній маєтності в селі Почаєві при Успенській церкві: «...абы у томъ монастыри чернецовъ людей добрыхъ набожного живота ниякого иншого закону только Греческого Восточной церкви...» [4, 6].

Чудотворний образ Божої Матері переданий 1597 року Анною Гойською Успенській церкві, «...построенной обитающими въ той горе монахами, за милостыню отъ благодателей вземлемую» [3, арк. 8], став другою святиною фундованого нею монастиря. Постанова Успенської



Ікона Почаївської Божої Матері.



Анна Гойська. Картина.
Зберігається в Почаївській лаврі.

церкви на горі у Почаєві церковне передання пов'язувало саме з першою святинею. Як свідчить монастирська хроніка: «В протяжении века к одной Стопе Пресвятой Девы Марии чудесным образом вырытой въ скале, какъ самом мягком воске и наполненной чудесной водой, благодаря которой указанная церковь при скале и выстроена» [12, арк. 28] прибували прочани на поклоніння. Кількість паломників до православного Свято-Успенського монастиря, розташованого на Горі Почаївській, що почав функціонувати, як спільножитний, після фондушу Анни Гойської, найімовірніше, збільшилась саме після появи тут чудотворного образу Богородиці.

Розмір ікони 32,8х26,88 см, написана олійними фарбами на липовій дошці і скріплена двома дубовими шпугами [9, 4]. Її описав дослідник минулого Преславної Гори Почаївської, Андрій Хойнацький [11]. Віктор Луц вважає, що ікона, напевно, була поновлена у другій половині XIX ст., після пожежі, що сталася в Свято-Успенській Почаївській лаврі у 1869 році [8, 96]. У центральній її частині – поясне зображення Богородиці з Немовлям на правій руці. Характерною особливістю ікони є плат (хустка, пеленка) у лівій руці Богородиці, яким прикриті ноги Спасителя. З лівого і правого боку ікони знаходяться зображення пророка Іллі, мученика Стефана, святих Міни та Аврамія. У нижній частині розміщені мучениці Катерина, Параскева та Ірина [5, 263]. І Андрій Хойнацький, і Віктор Луц переконанні, що це була домашня ікона. «Наявність на іконі вибраних святих свідчить про те, що вона була виготовлена на замовлення невідомої нам родини, яка бажала бачити на образі своїх покровителів» [8, 96–97].

Ікона зберігалась в Успенській церкві новоствореного Почаївського монастиря. Коли в обителі було зведено Троїцький собор (1649), другу монастирську святиню перенесено до нового храму. В період будівництва Успенського собору ікона «помещалась во временно устроенной уніатами церкви, в новой братской трапезе» [11, 28]. У новозбудованому головному монастирському храмі чудотворний образ зайняв місце у 1791 році [1, 42]. Тут він знаходиться і сьогодні, в третьому ярусі іконостаса над іконою Тайної Вечері.

У 1675 році під час так званої Збаразької війни, у якій зіткнулись територіальні інтереси Речі Посполитої та Османської Порти, Почаївський монастир оточило турецьке військо. Після



Уродженець с. Городно Любомльського району Волинської області Архієпископ Рівненський та Острозький Варфоломій (Вашук) з іконою Почаївської Божої Матері в Свято-Успенському соборі Почаївської лаври, 5 серпня 2012 року.



Почаївська Лавра, 5 серпня 2012 року – святкування дня пам'яті ікони Почаївської Божої Матері.

молитви братії до Богородиці та обнесення монастиря з іконою Почаївської Божої Матері, відбулось чудесне з'явлення Пріснодіви, яка захистила своїм омофором святе місце від ворогів. Як справедливо наголошують сучасні науковці, хоча ця подія не увійшла до літопису війни, проте набула величезного значення для самого монастиря [8, 14].

Чудесне врятування обителі ще більше привернуло до неї та її святинь прочан, палігримів, а також державних мужів. У народі народилась дума про чудо 1675 року, відома під назвою «Ой зійшла зоря вечеровая», яку й сьогодні можна почути в храмах Волині.

У XVIII столітті, як відзначають дослідники минулого монастиря, з чудотворною іконою пов'язана подія, якщо і не сама важлива в духовному розумінні, то досить яскрава і святкова [7, 93]. Йдеться про коронування у вересні 1773 золотими вінцями образу Почаївської Божої Матері. У той час (з 1712 року) обитель знаходилась у юрисдикції Греко-Уніатської Церкви.

В західній церковній традиції коронування Богородичних ікон було започатковане 1631 року. Автором цього способу прославлення вважається граф Александро Сфорци Палавичині, який заснував для цієї мети спеціальний фонд [10, 1028]. В практиці Західної Церкви коронування ікони означає формальне канонічне визнання відповідного образу насправді чудотворним.

Велика заслуга у проведенні канонізації почаївської ікони належить фундатору будівництва вищезгаданого Успенського собору графу Миколаю Потоцькому. Як свідчить його листування з протоархимандритом ЧСВВ Іпатієм Білинським, граф усіляко намагався прискорити проведення коронації, підготовку і проведення якої було покладено на Єпископа Луцького та Острозького Сильвестра Лубенецького-Рудницького. В травні 1773 року, коронування ікони дозволено Римом, звідки отримано чин коронування, який з латини перекладено на церковнослов'янську мову [10, 1031].

Про значення Почаївської обителі та однієї з її святинь, того часу, свідчать торжества приурочені до цієї події, що тривали на протязі тижня. У них приймало участь приблизно сто тисяч осіб, які прибули до монастиря. Тридцять п'ять тисяч з них були причасники [7, 95].

1831 року Свято-Успенська обитель повертається в юрисдикційне підпорядкування Православної Церкви. У цей час на Горі Почаївській відбуваються трансформації пов'язанні з конфесійною належністю монастиря. У серпні 1861 року в Успенському соборі освячено новий іконостас, особливою прикрасою якого став зіркоподібний кіот з чудотворною іконою Богоматері. Це творіння відомого майстра золотих справ з Петербурга Федора Верховцева. У 1866 році, він зробив нову золоту ризу на чудотворну ікону та оздобив її дорогоцінним камінням. «Новий зіркоподібний кіот і риза з іконою стали сприйматися як єдине ціле. У такому вигляді вони набули статусу взірця для масового наслідування при оздобленні багатьох храмів Волині» [8, 99].

У другій половині XIX ст. в Почаївській лаврі, біля колодязя святого Йова, у внутрішньому дворіку, поміж Успенським собором та братським корпусом, збудовано каплицю, де зберігається один із багатьох списків образу Почаївської Божої Матері. При вході в монастир через надбрамний корпус у 1997 році на честь 400-річчя перенесення чудотворної ікони на Гору Почаївську, було зведено ще одну каплицю, де також знаходиться копія ікони. Сама ж святиня, перебуває в головному лаврському соборі над Царськими Вратами. Всі, хто приходить сюди, мають змогу приклонитися до чудотворного образу, попрохати в Богородиці вирішення своїх проблем, побажати здоров'я та щастя своїм рідним і близьким. Присутні у Свято-Успенському храмі, на його стінах, також можуть побачити картини зцілення Пилипа Гойського та врочистого перенесення ікони Божої Матері на Гору Почаївську 1597 року.

Чудотворна ікона Почаївської Божої Матері двічі покидала монастир. Вперше, насильно забрав її, у першій половині XVII століття, фундатор обителі племінник Анни Гойської Андрій Фірлей. Пізніше розкавшись, він повернув, монастирську святиню братії [9, 8]. Вдруге Почаївська Богородиця покинула монастир під час Першої світової війни. У 1915 році були евакуйовані усі рухомі монастирські святині, обитель захопили австрійські війська, які вигнали з неї ченців, осквернили храми. Насельники повернулись в обитель у 1916 році, а святині у 1918 [7, 142].

Також існувало припущення, що дар засновниці Почаївської обителі Анни Гойської залишив стіни обителі після повернення монастиря у юрисдикцію Православної церкви (1831). Цей факт не підтвердився у майбутньому. Як свідчить акт Приймальної Комісії по передачі майна

Почаївського монастиря від уніатів до православних: «Святая икона Почаевская, принятая православными в углублении того же запрестольного униатского киота, в котором она была поставлена униатами в 1791 году, была в той же медной посеребренной, узорчатой пластине и в ризе из крупного и мелкого жемчуга с двумя золотыми венцами над Главой Спасителя и Богоматери. Венцы (должно быть, те самые, которыми св. Икона была коронована в 1773 году) сияли рубинами и алмазами» [9, 20]. Таким чином, можемо стверджувати, що убережена під час пожежі 1869 року, ікона подарована у XVI столітті Анні Гойській мирополитом Неофітом, й сьогодні є власністю Почаївської лаври.

Почаївська Свято-Успенська обитель та її однойменний собор, ставши домівкою, у якій перебуває чудотворна ікона, її посередництвом відкриває дорогу до зцілення душевного та тілесного усіх тих, кого покликав цей образ. Саме з його силою мешканці Гори Почаївської захистили монастир від вторгнення турецького війська у 1675 році, встояла обитель і у часи атеїстичного свавілля радянської влади у XX столітті.

Однозначно пояснити велич Почаївської чудотворної ікони Пресвятої Богородиці керуючись раціональним мисленням важко. Вважаємо, що силу творення незвичайних подій, пов'язаних з даним образом необхідно шукати у вірі тих, хто щиро звертався до Божої Матері. Загальна атмосфера обителі – знаходження тут трьох святинь: Стопи Божої Матері, чудотворної ікони, нетлінних мощей монастирських насельників та особливість її природного місця розташування – рідкісна ерозійна зона, утворена внаслідок розмиву води, результатом, якого були процеси, що надали місцевому ландшафту надзвичайної мальовничості, сприяли своєрідному мікроклімату Гори Почаївської.

Середовище, що увібрало в себе комплекс сакральних пам'яток, доповнених природними, сприяло особливим перетворенням, що відбувались у цьому біосферному просторі. Ще у листопаді 1661 року Іван Лобос засвідчив, що «побывавъ на богослуженіи въ монастыре Почаевскомъ, здесь, при чудотворной иконе и Стопе Пресвятыя Девы и про мощахъ блаженнаго отца Иова..., за молитвами ихъ святыми, удостоился особой милости и добраго здорovia... (архив Почаевской лавры дело №3 (50))» [11, 15]. На нашу думку, саме поява на Горі Почаївській ікони Божої Матері, яка стала йменуватися за назвою монастиря та відповідної місцевості, сприяла подальшому зростанню обителі та перетворенню її у найавторитетніший та найвпливовіший осередок християнства на Волині.

У наш час, святкування дня пам'яті ікони Почаївської Божої Матері (5 серпня), як згадка про події 1675 року, перетворюється у велелюдне зібрання тих, хто вшановує особливість цієї святині для членів церкви, громадян держави, яких поєднують християнські цінності, завдячуючи чому і з'явився цей образ на Волині. Значення ікони Почаївської Божої Матері, для християнського світу обумовлюється тим, що вона насправді стала тією святинею, яка асоціюється з місцем її збереження – Почаївською лаврою та Волиню – місцем знаходження обителі.

Один з найвідоміших дослідників історії Почаївського Свято-Успенського монастиря протоієрей Андрій Хоюнацький, осмислюючи значення ікони Почаївської Божої Матері, наголошує: «Кто знаетъ, – можетъ быть, Промыслу Божию нарочито благоугодно было прославить эту святую икону у насъ, на границе с Западной Европою, съ высот Почаевскихъ видимую даже простому невооруженному глазу, для того, дабы некогда послужить для сей последней путеводною звездою къ тому благодатному единенію, о которомъ так усердно ежедневно молит св. Церковь наша православная, и задатки которого такъ поразительно и поныне открываются на горе Почаевской – въ общеніи съ нами въ молитвахъ предъ чудотворною иконою Почаевскою всехъ латинствующих и олатинизированныхъ собратій наших, исповедующих ее воистину чудотворною и потому неложно прибегающихъ къ ней за помощію и благодатными дарованіями» [11, 3].

Почаївський монастир і сьогодні живе своїм розміреним життям, керуючись власним уставом, приймаючи щодня сотні й тисячі гостей, які прибувають сюди з різних регіонів, щоб поклонитися місцевим святиням, посеред яких почесне місце займає дар її фундаторки. Він став початком історії монастиря, відомого в багатьох кутках світу, де шанують також й ім'я засновниці Свято-Успенської обителі волинянки Анни Гойської.

1. Антонович С. Короткий історичний нарис Почаївської Успенської Лаври. – Крем'янець на Волині, 1938. – 67 с.
2. Галятовський І. Небо нове. – Львів, 1665. – 144 арк.
3. Гора Почаевская. – Почаїв, 1742. – 53 арк.
4. Дарственная запись Анны Гойской на устройство Почаевского монастыря от 14 ноября 1597 года. – Почаевъ, 1908. – 346 с.
5. Іларіон Митрополит Фортеця Православія на Волині Свята Почаївська Лавра. – Вінніпег, 1961. – 398 с.
6. Инвентарь Почаевского монастыря – съ описаніемъ его имущества движимаго и недвижимаго – отъ 17 сентября 1736 года... – Волинскія Епархиальныя Ведомости (далі ВЕВ), 1905. – Ч. Н. – № 4–5. – С. 90–94, 140–148.
7. Описание Почаевской Лавры вскоре по отпаденіи ея въ унію в 30-хъ годах XVIII века. – ВЕВ, 1909. – Ч. Н. – № 34. – С. 708–711.
8. Объятия Отча...Очерки по истории Почаевской Лавры. – Свято-Успенская Лавра, 2000. – 192 с.
9. Ричков П. А., Луц В. Д. Почаївська Свято-Успенська лавра. – Київ, 2000. – 136 с.
10. Сказание о Почаевской Чудотворной иконе Пресвятой Богородицы. – Свято-Успенская Почаевская Лавра. – Без року видання. – 71 с.
11. Туркевич В. Изъ исторіи Почаевской обители // ВЕВ. – 1897. – Ч. Н. – № 33. – С. 1022–1031.
12. Хойнацкий А. Ф. Повесть историческая о святой чудотворной иконе Божіей Матери Почаевской. – Почаевъ, 1910. – 63 с.
13. Центральний державний історичний архів у м. Києві. – Ф. 2098. – Оп. 1. – Спр. 19. – 369 арк.

Олена СЕМЕНОВИЧ
(Рівне)

ІКОНОПИСНІ ТРАДИЦІЇ ВОЛИНИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛАВОРИКА

Сьогоднішнє українське суспільство, як ніколи, потребує допомоги і духовного пробудження. Повернення до своїх духовних основ неможливе без знання власного культурного та духовного коріння. Невід'ємною і вкрай важливою складовою нашої духовної спадщини є церковна культура і, зокрема, іконопис.

Ікона відкриває заклопотаному і тривожному світові люблячий лик Бога. Вона є вікном у духовний вимір, по-особливому уприсутнює та являє нам Христа, Богородицю і святих та допомагає спілкуватися з ними.

Мистецтво іконописання вкрай складне, адже недостатньо зобразити те, що людина просто побачила на власні очі, чи пережила. Ікона – це вчення Церкви у фарбах. Тому людина, яка займається іконописанням, повинна бути не тільки талановитою, але й церковною, добре знати православне богослов'я, щоб безпомилково відтворювати його на полотні. Крім того, написання ікон потребує священницького благословення.

Ця розповідь присвячена нашому земляку – митцю-іконописцю Олександру Лаворику.

Олександр Ростиславович Лаворик народився 13 жовтня 1955 р. в с. Рясники Гощанського району Рівненської області в сім'ї вчителів.

«Ще з самого дитинства звик до малювання, любов до живопису перейняв від мамі-художниці», – говорить художник.

Бажання малювати супроводжувало художника увесь час. Саме тому О. Лаворик вступає до Рівненської художньої студії (керівник В. Г. Ємельянов), де навчався протягом 1970–1973 рр.

Зацікавлення малюванням, жадання пізнати мистецтво привело Олександра до Московського університету мистецтв на факультет графіки (1971–1973 рр.).

У період з 1980 по 2007 рр. відбулося близько 45 виставок, в яких художник брав участь, 25 з яких – персональні (в Гощі, Рівному, Мирогощі Дубенського району, Плешевій Радивилівського району, Луцьку, Синьові Гощанського району, Києві). Неодноразово художник побував на виставках за кордоном: в Москві (1985, 1989, 1990 рр.) та Празі (Чехія, 1989 р.).

Тематика робіт майстра різноманітна. Ним було створено серії-цикли графічних робіт «Гощанські будні», «Будні Гощанського РВВС», «Село Нобель», «Воїни інтернаціоналісти Рівненщини», «Вілійські роздуми», «Тур'янська сторона», «Відгомін козацької слави», «Чорнобиль» тощо.

По-різному складаються людські долі, не кожен відразу знаходить своє покликання. Мабуть, все своє життя художник ішов до того, щоб створювати сакральні образи. Десь в глибині душі відчув поклик писати ікони. І ось вже понад десять років пан Олександр пише ікони, розуміючи, що це не звичайна ілюстрація окремої події Священної історії, а плід молитви і свідчення віри. Майстер висуває до себе особливі вимоги, ретельно контролює дотримання канонічних розпоряджень, адже людина, яка присвятила себе іконопису, не просто вміє тримати в своїх руках пензлик і змішувати фарби. Іконописець – це водночас і висококваліфікований майстер, і вчений-дослідник, і психолог. Все й не перерахуєш. Іконописець – універсал, у доброму значенні фанат своєї справи, до якої йде багато років, пам'ятаючи «не хлібом єдиним...» [6, 197]. За церковною традицією, іконописець, на відміну від художника, розглядається не як автор конкретного образу, а як провідник божественної істини.

У 1992 р. художник навчався у Міжнародній школі церковної архітектури Львівського політехнічного інституту (керівник Ю. Криворучко), де кваліфіковану допомогу надали Львівське Архієпархіальне управління Української Греко-католицької церкви, Українська Автокефальна Православна церква та Українська Православна церква. З того часу з благословення церкви Олександр Лаворик починає писати ікони.

Мистецтво ікони, дуже давнє і неймовірно складне, осмислюється художником «зсередини», через пізнання традиції, через втаємничення й духовну атмосферу цього своєрідного живопису. Як говорить митець, іконопис вимагає повної самовіддачі, інакше не вдається від-

творити ідеально рівної лінії, передати нюанс кольору [5, 3].

За підтримки Комітету у справах науки і техніки при Кабінеті Міністрів України у складі групи фахівців пан Олександр досліджував ікони Волині, що зберігаються в музеях України. В результаті ознайомився з колекціями ікон в Національному художньому музеї (Київ), Музеї волинської ікони (Луцьк), Острозькому краєзнавчому музеї, Національному історико-меморіальному заповіднику «Поле Берестецької битви» (с. Пляшева Радивилівського району), Львівській галереї мистецтв, Державному музеї-заповіднику «Одеський замок», Науково-мистецькій фундації митрополита А. Шептицького (Львів), Музеї народної архітектури і побуту (Львів), Тернопільському краєзнавчому музеї, Рівненському обласному краєзнавчому музеї (далі РОКМ). Саме в РОКМ митець зробив іконографічні взірці-кальки з оригіналів давніх волинських ікон в розмір. Серед досліджених О. Лавориком ікон слід назвати такі: «Богородиця Одигітрія» з Дорогобужа XIII ст., «Христос Пантократор» XV ст., «Покрова Богородиці» кін. XV ст. тощо. Вцілому тут художником було знято взірці-кальки з тринадцяти давніх сакральних шедеврів Волині XIII – поч. XVIII ст.

«Дорога до храму», як висловився про своє покликання пан Олександр газеті «Вісті Рівненщини», не була легкою. Тому що кожна ікона, яку змальовував художник щонайменше по місяцю, вимагала певного внутрішнього настрою, що сприяв би точності копіювання як головних, так і другорядних деталей, передачі відповідної колористики в зображенні ликів святих [2, 6].

І при цьому обов'язково «рисочка в рисочку, деталька в детальку» - говорить пан Лаворик, – «інакше не зрозумієш і не осягнеш величі і неповторності нашого, волинського, іконопису.»

Сьогодні інтерес до православної ікони зростає. Багато храмів будуються та відновлюються. Для цього потрібні іконописці, які не просто опанували іконописну техніку. Ця професія вимагає покликання, релігійної обдарованості (а вона є не у всіх), благочестивого, несуетного способу життя. Крім майстерності художника та знання законів іконопису, митець повинен знати історію ікони, розуміти її символічне і богословське значення.

Протягом 1994 р. О. Лавориком було проведено реконструкцію ікони «Богородиця Одигітрія» XIII ст. з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Дорогобуж Гощанського району Рівненської області, що є однією з найстаріших богородичних ікон, які дійшли до нас ще з княжих часів. Ікона є окрасою колекції волинських ікон, що експонуються на виставці «Наша духовна спадщина» в РОКМ.

Копія виконана на замовлення Покровського собору в Рівному при потужній фінансовій підтримці прихожан і спонсорів. Характерно, що писалася ікона в самому соборі. Як пояснив Олександр Лаворик - «це зроблено для того, щоб вона звикла до температурного режиму та того середовища, де буде знаходитись.» Можливо, саме тому після освячення, прихожани одразу прийняли ікону, вона органічно вписалася в середовище храму.

Виконаний образ Богородиці з дитям темперою по левкасу на липовій дошці, розміром 155x102x3 см із візними шпугами. Тло прикрашене золоченням.

З першого дня ікона «запрацювала»: до неї прикладались люди, просили заступництва та благословення. Отже, є всі підстави вважати, що ікона Божої Матері з Дорогобужа стане не лише окрасою Свято-Покровського собору, а й величним образом, до якого звертатимуться у своїх молитвах тисячі прихожан [3, 4].

Впродовж 2000–2002 рр. Олександр Лаворик виконав список з ікони «Христос Пантократор з апостолами» XV ст. з церкви Пресвятої Трійці с. Річиця Зарічненського району, яка зберігається в РОКМ. Пам'ятка з Річиці – найбільш рання поміж відомих нині в Україні композицій такої іконографії.

Точна копія образу XV ст. була написана по благословенню Архієпископа Рівненського і Острозького Владика Варфоломія для Свято-Покровського жіночого монастиря в смт. Гоща Рівненської області. Допомогу надали спонсори і благодійники, серед яких був і сам автор.

Виконаний список темперою по левкасу (із використанням золочення) на липовій дошці розміром 141x102x2 см, із візними наскрізними шпугами.

Освятити образ прямо на Гощанському автовокзалі, звідки хресним ходом ікона була внесена до Свято-Михайлівської церкви, де з цього приводу відслужили подячний молебень. Там же, у храмі, святиня зберігається і донині.

Протягом 2003–2009 рр. митець працював над списком ікони «Ілля Пророк з житієм» XVII

ст., оригінал якої знаходиться в приватній збірці колекціонера Іванова Олександра Миколайовича, який проживає в м. Москва (Росія).

Як і попередній, цей образ був написаний по благословенню Владики Варфоломія.

Намальована ікона на липовій дошці (159x124x3 см) темперними фарбами. Тло образу прикрашене позолотою.

Список був подарований Рівненською та Острозькою єпархіями УПЦ Свято-Іллінському чоловічому монастирю (м. Одеса). Свята ікона хресним ходом була внесена до цього храму.

Протягом 2003–2009 рр. О. Лаворик виконує копію ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» кінця XV ст. з церкви Пресвятої Трійці с. Річиця Зарічненського району, яка зберігається в РОКМ.

Замовила образ ігуменя Ірина (Сачук) для Свято-Покровського жіночого монастиря смт Гоща Рівненської області.

Виконана ікона на липовій дошці з врізними шпугами розміром 129x91x2,5 см темперними фарбами. Основа пролевкашена. Тло прикрашене позолотою.

Впродовж 2009–2010 рр. іконописець малює список з ікони «Пресвята Богородиця Одигітрія Заставницька» XVII ст., оригінал якої знаходиться у вівтарі Свято-Михайлівського храму смт Гоща на горньому місці.

Образ написаний по благословенню Архієпископа Рівненського і Острозького Владики Варфоломія при настоятельниці монастиря ігумені Ірини (Сачук) та настоятелі Свято-Михайлівського храму Миколі Галії (молодшому).

Намальована ікона на липовій дошці розміром 150x101x3 см з трьома врізними шпугами темперними фарбами. Тло прикрашене різьбленням по левкасу, золоченням та срібленням.

Освячення відбувалося у Свято-Михайлівській церкві, яке здійснив керуючий Рівненською і Острозькою єпархіями Владика Варфоломій.

У 2011 р. у с. Замлиння Волинської області проходив Перший Міжнародний пленер іконопису, де зібралися іконописці з Польщі та України. Протягом двох тижнів кожен митець малював сакральні образи. Метою пленеру було створення ікон, пов'язаних з історією Польщі та України.

Олександр Лаворик, будучи учасником пленеру, виконав лик Христа Пантократора з ікони XV ст., що розміщена в РОКМ. Митець поставив собі за мету «відтворити образ способом, яким писався оригінал, із застосуванням усіх техніко-технологічних прийомів» [1, 10].

Написаний образ на липовій дошці розміром 40x32 см темперними фарбами. Тло прикрашене позолотою.

Останньою іконою, яку намалював іконописець є «Чорнобильський Спас», оригінал якої знаходиться в Успенському храмі Києво-Печерської Лаври. Ініціатором написання списку для Рівного став голова рівненського обласного об'єднання Всеукраїнської громадської організації інвалідів «Союз-Чорнобиль-Україна» Георгій Анатолійович Хиля. Цю, без перебільшення відповідальну місію написання ікони взяла на себе людина, яка особисто відчула увесь біль і страх атомної катастрофи.

Працюючи у міліції сержантом позавідомчої охорони райцентру Гоща, Олександр Лаворик двічі у 1986 році був у Чорнобилі як ліквідатор наслідків аварії. Під впливом побачено художником була створена серія робіт «Чорнобиль», яка нині зберігається в РОКМ. Спілкуючись зі мною, пан Олександр розповів, що після Чорнобиля в глибині душі відчув поклик до написання ікон. Мабуть, все своє життя художник ішов до цього.

Понад два роки Олександр Лаворик, не шкодуючи сил і щиро молячись, створював образ «Чорнобильський Спас».

Роботу над іконою іконописець розпочав з благословення Архієпископа Рівненського та Острозького Варфоломія. Було визначено, в якому храмі буде розміщуватися ікона після закінчення написання – церква Великомученика і цілителя Пантелеймона в м. Рівне. Тоді ж священник Тарасій, настоятель церкви, освятив іконний щит з левкасом, сировину і матеріали для написання образу. Вся робота супроводжувалася молитвою і працею.

Олександр Лаворик малював ікону протягом двох років і чотирьох місяців. «Не завжди було легко», – зізнається митець. Під час роботи над святим образом душа має бути гармонійно налаштована, спокійна, інакше писати ікону не можливо. Тому іконописець не щодня міг малювати, а приступав до роботи лише тоді, коли відчував це в душі і в серці.

Виконана святиня на липовій дошці, розміром 137x92,5x3 см, з трьома врізними шпугами

темперними фарбами. Іконописець розповів про етапи написання ікони. Після підготовки деревини, наклеювання паволоки, були виконані левкасні роботи. Згодом художник здійснив різьблення по левкасу у визначених межах тла ікони. Складним етапом виявилися позолотні роботи. Митець навіть зізнався, що золото не піддавалося обробці, скручувалося, коли він був чимось занепокоєний. Після позолочення митець приступив до живопису. Спочатку було виконане доличне письмо, пізніше – лики святих.

Вперше на іконі Господь зображений разом із людьми. Ісус Христос стоїть на хмарині в центрі композиції, праворуч – Архістратиг Господній Михаїл із вогненним мечем та щитом, а ліворуч – Пречиста Мати Марія. Під ними – обпалена смертоносним радіаційним вогнем земля і ранкове небо після вибуху, яке через радіаційний пил стало темним. І люди – живі й мертві. Така честь їм випала тому, що ліквідатори виконали Господню заповідь «Не убий!»: чужої крові не пролили, а своєї не пошкодували. Справа зображено людей, які допомагали в ліквідації катастрофи, а зліва – душі померлих, які загинули внаслідок вибуху. Посередині – безлиста сосна, яка ввібрала в себе вбивчу дозу радіації і також загинула. І тільки в правому куточку трішки зеленої трави, ніби надія на те, що все має відродитись. А десь там вдалині падає зірка-комета Полин – провісник лиха.

«Верхня частина ікони писалася дуже легко», – говорить художник. Для Олександра Лаворика композиційна основа ікони втілює ідею заступництва: звернені до Христа Богоматір та Михаїл виступають посередниками між Богом і людьми, вони молять Христа про прощення людських гріхів.

Іконописець зізнається, що набагато складніше було із виконанням нижньої частини, де зображені душі померлих та живих ліквідаторів наслідків аварії, які відвернули смертельну небезпеку ціною власного життя і здоров'я. Мабуть він переживав, згадував ті жахливі події, свідком яких йому довелося бути, і які тепер потрібно відобразити у святому образі, передати радіацію, через яку загинули тисячі людей. Художник розповів, що нижню частину ікони він малював цілий рік, а коли закінчив – йому стало легше.

Після закінчення живописних робіт, підписання святині, весь образ був покритий дев'ятьма захисними шарами лаку, потім воском, який наносився пензликом і, що цікаво, обов'язково шліфувався хусткою з-під ікони Божої Матері, яку потрібно було взяти в церкві.

Обрамлена ікона двома позолоченими накладними профільованими рамами, закріпленими по периметру. На площині між двома рамами по кутах, зверху та посередині накладені об'ємні бонії, покриті золотом. Між боніями золотою фарбою нанесено арабесковий орнамент із стилізованих рослинних мотивів XVII ст. в традиції волинської школи іконопису. У середніх боніях вмонтовані дві панагії з Чорнобильськими срібними дзвонами на місцевому бурштині.

У жовтні 2012 року робота над «Чорнобильським Спасом» була закінчена. В переддень вшанування ліквідаторів наслідків аварії на ЧАЕС, 9 грудня 2012 року в тимчасовому храмі святого великомученика Пантелеймона в м. Рівне Владикою Варфоломієм ікона «Чорнобильський Спас» була освячена. Коли буде завершено будівництво нового храму, її перенесено туди. Після богослужіння, читання молитов, образ став святиною, іконою, до якої можуть прикладатися люди. Відтепер просити в Бога допомоги ліквідатори мають можливість перед власним святим оберегом.

В день вшанування ліквідаторів наслідків аварії на ЧАЕС 14 грудня 2012 року на традиційному мітингу-реквіємі, біля пам'ятника жертвам Чорнобильської катастрофи відбулося представлення освяченої ікони «Чорнобильський Спас». Здійснив цей обряд Владика Варфоломій. Були присутні ліквідатори, представники влади, духовництва, члени громадських організацій, працівники структурних підрозділів МНС та прості городяни, які пам'ятають про страшну біду, яку приніс нам Чорнобиль, вдячні тим людям, які врятували світ [4, 3].

Виконуючи списки ікон, митець орієнтується на догмати Православної віри, Святого письма, іконописних взірців, супроводжується благословенням, молитвою і працею.

Олександр Ростиславович Лаворик, вважаю, є неперевершеним майстром своєї справи... Щоб стати справжнім іконописцем, не досить бути талановитим художником. Треба досконало знати Святе Письмо. Та найголовніше, треба бути людиною глибоко віруючою. Без справжньої віри в Бога не можна писати ікони. Це потрібно відчувати всім серцем, всією душею. І все це, безперечно, присутнє у пана Олександра, оскільки у створених ним образах проглядаються прекрасні і світлі вічні почуття – віра, надія, любов, частинка його душі, його самого.



Богородиця Одигітрія Дорогобузька XIII ст.
(РОКМ).



Ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» XV ст.
(РОКМ).



Список з ікони «Ілля пророк з житієм» XVII ст.
(Свято-Іллінський чоловічий монастир м. Одеса).



Список з ікони Пресвятої Богородиці Одигітрії
Заставницької XVII ст.
(Свято-Михайлівська церква смт. Гоща).



Ікона «Христос Пантократор з апостолами» XV ст.
(РОКМ).



Фрагмент з ікони (лик) «Христос Пантократор з
апостолами» XV ст.



Список з ікони «Чорнобильський Спас» (Церква Великомученика і цілителя Пантелеймона м. Рівне).

1. Васильчук В. Сакральний означає священний // Рідний край. – 2011. - №51. – 17 грудня. – С. 10.
2. Ісаєва Т. Волинський іконопис відроджується // Вісті Рівненщини. – 1993. – 3 грудня. – С. 4.
3. Калько С. Унікальна ікона поповнила вітвар Свято-Покровського храму// Сім днів. – 1999. – 15 жовтня. – С. 4.
4. Кардаш А. Ліквідаторам, потерпілим – святий оберіг// Рідний край. – 2012. – 22 грудня. – С. 3.
5. Поліщук Я. Від писанки до ікони// Сім днів. – 1993. – 6 грудня. – С. 3.
6. Семенович О. Зустріч з іконою в процесі її творення // Наукові записки. Випуск Х. –Рівне, 2012. – С. 196–200.

Наталя БЕНДЮК
(Острог)

ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ОСТРОЗЬКОЇ ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ НІКІТІНА

Київський художник-іконописець Юрій Нікітін – один із тих хто крім творчості займається і вивченням багатого історичного минулого, згодом відтворюючи це у своїх роботах. Не дарма він є надзвичайно хорошим стилізатором і може відтворити будь-яку епоху і відповідну традицію написання ікон. Таким чином ми можемо спостерігати серед його робіт образи виконані і у візантійській традиції, і сучасні переосмислені образи в тому числі, Острозької іконописної майстерні.

У XVIII ст. в Острозі наполегливо працює іконописна майстерня, яка суттєво відрізняється від інших іконописних шкіл. Сплеск такої активної діяльності можна пояснити певною трансформацією релігійних поглядів у народному середовищі. Характерною особливістю цих поглядів виступає загадкова напівпосмішка, округлі обличчя, а не продовгуваті, як у візантійській традиції, легкий рум'янець, особливий, добрий погляд святих, спрямований на глядача. Тепер прихожанин ніби спостерігає за театралізованим дійством, де весь сюжет розгортається саме для нього. Це ніби добра містерія, розповідь про величезну любов Господа до людей. Саме тому богомолець під час служби у храмі налаштовувався на щирі молитви і покавання.

Феномен «усміхнених святих» надзвичайно зацікавив Юрія Нікітіна, і він вирішив дати їм нове життя у своїх роботах. Микола Бендюк пише, що першою його спробою такої стилізації було оформлення іконостасу для храму Преподобного Федора Острозького у стилі Острозької іконописної майстерні. Ікона, що знаходиться над царськими вратами і уособлює смислове завершення самого іконостасу поєднує одразу два традиційні сюжети для завершення іконостасу – «Таємна вечеря» і «Спас Нерукотворний» [6, 18]. Але тут художник залишив слід іконописної традиції ще XVII ст., тому ми спостерігаємо ще схематичність та площинність візантійської традиції, проте тло уже характерне волинській іконі XVIII ст., оздоблене позолотою і посрібленням, а також різьбленням по левкасу із флористичними орнаментами.

Наступною спробою стилізації були дяконські врата із зображеннями архангелів, причому зображення Михаїла вийшло майже ідентичним оригінальному зразку Острозької іконописної школи XVIII ст. За словами М. Бендюка, Михаїл тут постає як Архістратиг, тобто головний серед стражів Раю, тому має вигляд воїна у латах і з мечем. Натомість, не дивлячись на його суворий образ, на пухких червоних вустах архангела все-одно можна розгледіти ледь помітну посмішку. У лівій руці він тримає сферу, на якій зображено стилізований герб князів Острозьких поєднаний з аббревіатурою Острозької академії. Архангел Гавриїл, на жаль, не зберігся, тому художнику прийшлося повністю відтворювати образ за допомогою спільних рис та загальної традиції написання. Гавриїл уособлює в собі доброту, він сповіщає хорошу звістку, і саме тому в його волосся вплетена стрічка, а в руці тримає білу лілію – символ непорочного зачаття. Його одяг орнаментований квітами, що також є символом чистоти [6, 19].

Мабуть, найцікавішою роботою Юрія Нікітіна є «Острозький Мамай». Кожна деталь на ній взята із ікон, написаних в Острозькій іконописній майстерні. Варто почати з того, що в народному середовищі на Волині образ козака Мамає не є поширеним. Найчастіше цей сюжет зустрічається у творчості Наддніпрянської України. Але художник вирішує розмістити Мамає на теренах Острога у XVIII ст., помістивши його у відповідні умови того часу. Таким чином, робота вражає своєю синкретичністю: сам козак відповідає класичному образу Острозької іконописної майстерні, тобто має пухкі губи, стрільчасті брови, легкий рум'янець на щоках, у ньому впізнається образ царя Каспара із ікони «Три царі», що зберігається в Острозькому музеї, але разом з тим він володіє і всіма атрибутами традиційного козака Мамає – відповідна поза, гра на кобзі, у вусі сережка, а також він має характерну козакам зачіску – оселедець.

Кінь козака взятий із ще однієї роботи Острозької іконописної майстерні – «Юрій Змієборець», дуб – з ікони «Старозавітня Трійця», а зелений полив'яний келих, що зображений

внизу, знаходиться в експозиції ОДІКЗ.

Особливу увагу варто звернути на зображення Острозького замку: він відтворений приблизно таким, яким був у XVIII ст. Донжон ще має 13 дахів, як зазначено в описі замку XVII ст., та ще одну високу готичну вежу. Таким чином ми спостерігаємо замок, яким би він міг виглядати на той час. Тло заповнене позолотою і фітоморфним орнаментом із використанням листя аканту, що характерно острозькому мистецькому осередку XVIII ст. На перший погляд складається враження, що це не просто живопис, а насправді тиснення по левкасу, як це використовувалося раніше.

Приваблює і підпис внизу роботи. Тут навмисно зроблено багато орфографічних та стилістичних помилок з метою відтворити народну мову з усіма діалектичними особливостями, притаманними території Острожчини і Південної Волині зокрема. Текст має наступний вигляд: «Отака бачу біда насвітї що ірїд мене отказався ізгоря у княжий кожух убрався. Тута міні журби стало що горїлки у плясцї нистало У мене кїнь білий аясамъ козак вельми смїлий Хїба я ляхів буюсь ляхъ до мене ни приступити хїба звїряка до рову поцупить У мене тута єсть певна мушкетета сіромаха інізаїржавїла шабля сваха Гей бандура мая золотая колибъ для тебе жінка молодая». Цікаво, що такі діалектичні особливості, як вживання слів «вельми», «тута» та звертання «для тебе», коли можна сказати «тобі», притаманне саме Острожчині та прилеглим територіям. Таким чином, художнику вдалося показати не тільки як міг би виглядати острозький козак Мамай, але й відтворити народну мову, яка побутувала на той час на цій місцевості.

Ще однією особливою роботою є «Острозька Покрова». У ній художнику вдалося показати всю історію давнього Острога. Ми спостерігаємо найвидатніших діячів Острожчини, які знаходяться під захистом Богородиці. Вона ніби захищає своїх підданих, серед яких спостерігаємо зліва направо: Івана Федорова (Федоровича) – першодрукаря, Герасима Смотрицького – першого ректора Острозької академії, Св. Князя Василя-Костянтина Острозького – некоронованого короля України-Руси, фундаторку Острозької академії Гальшку Острозьку, князя Костянтина Івановича Острозького, Св. князя Федора Острозького, Св. Іова Борецького, Северина (Семерія) Наливайка, гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного та Св. Іова Почаївського. Особливістю ікони є те, що Богородиця написана у традиціях Острозької іконописної майстерні, вдягнена у червоний омофор, що символізує домінування земного начала Марії. Зі зворотнього боку омофор є синім – символ Божественної природи, що одночасно постає небом із зірками. Вона ніби стоїть у самій хмарі. По центру зображена восьмикутна зірка, куди вписано герб князів Острозьких, в якому зашифровано монограму Острозької академії. Звід-



ти пробиваються промені благословенного світла на острозьких діячів.

В Україні існує традиція використання під час вінчання молодих «шлюбної пари». Саме таку назву отримала іконописна композиція-диптих, що складається із сюжетів Спасителя (найчастіше, Христос Пантократор) та Пресвятої Богородиці з Немовлям. Через те, що ці ікони найчастіше потрапляли в дім після взяття молодою парою шлюбу, їх і стали називати «вінчальними». Часто такі ікони передавалися у спадок від батьків до дітей. Сьогодні ця традиція набирає нової сили, і виникає попит на вінчальні ікони. Саме тому художнику Юрію Нікітіну було запропоноване цікаве завдання – створити вінчальну пару в стилі Острозької іконописної майстерні, але щоб там були також присутні авторські особливості художника. Таким чином вийшов досить цікавий симбіоз. Образи виконані в стилі Острозької іконописної майстерні, просякнуті духом XVIII ст., але одночасно на них автор залишив і свої знакові композиції – його характерні квіткові німби. Тому на іконі Христа німб орнаментований яблуками, маками, житнім колоссям та виноградом. Сам художник таку символіку коментує наступним чином: «Колосся та виноград є євхаристичними символами, а яблука та маки символізують народні назви свят Спасівки і Маковія» [7].

Німби Богородиці та Немовляти також орнаментовані яблуками, виноградними гронами та колоссям. За словами художника, яблука є символом викупу первородного гріха, а виноград і колосся – причастя [7].

Заслуга Юрія Нікітіна у відтворенні живописної традиції Острозької іконописної школи є надзвичайно великою. Він дав нове життя усміхненим образам добрих острозьких святих. Завдяки йому відбувається популяризація такого феномену Острожчини.



1. Бондарчук Я. Воскресіння Ісуса Христа. Ікона Острозької іконописної майстерні (XVIII ст.) / Я. Бондарчук // *Wołanie z Wołynia = Волання з Волині*. – 2003. – (берез.-квіт.). – Ч. 2. – С. 48 ; 47.
2. Бондарчук Я. Ікона «Свята Трійця Старозавітна» Острозької іконописної майстерні XVIII ст. // *Wołanie z Wołynia = Волання з Волині*. – 2003. – (трав.-черв.). – Ч. 3. – С. 48 ; 47.
3. Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI – XVIII століть // *Історична Волинь.- [Електронний ресурс]*. – Режим доступу : <http://istvolyn.info/index.php?option>.
4. Бондарчук Я. «Святий Микола» (1721). Ікона острозької іконописної майстерні / Я. Бондарчук // *Wołanie z Wołynia = Волання з Волині*. – 2002. – (листоп.-груд.). – Ч. 6. – С. 48 ; 47.
5. Шикірява Л. Аналіз іконопису Юрія Нікітіна із збірки Музею Національного університету «Острозька академія» // *Культурологія в НаУ «ОА» [Електронний ресурс]*. – Режим доступу: <http://kulturolog.org.ua/publications/2011-01-08-15-52-18/717-shykirriava.html>
6. Юрій Нікітін – художник, містик, філософ / М. Бендюк, О. Гощук. – Остріг, 2013. – 48 с.
7. Записано автором 17 червня 2013р. від Юрія Нікітіна, що проживає в м. Києві і працює художником та іконописцем.

РОЗДІЛ II. ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Володимир САВИЦЬКИЙ
(Луцьк),
Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

НАТІЛЬНІ ХРЕСТИ ТА ПІДВІСКИ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ХРЕСТА VI – XIII СТ.* У ЗБІРЦІ ЛЮБОМЛЬСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Натільні хрести являють собою найбільш чисельну категорію знахідок предметів християнської культової атрибутики на археологічних пам'ятках, в першу чергу давньоруських. Найбільш поширену групу серед них складають вироби мідного лиття, що пояснюється відносною доступністю і дешевизною сировини, простотою технології виготовлення і масовим попитом населення того часу на подібні вироби. Через невеликі розміри і носіння на шнурівках, сплєтених із неміцних органічних матеріалів, ці предмети часто губились і відповідно потрапляли в культурний шар. В якості археологічних знахідок натільні хрести присутні також і в більшості давньоруських поховань, оскільки хрест клався в могилу разом з покійним. На відміну від них, знахідки іншої категорії предметів християнської культової атрибутики – енколпіони, в курганах практично не зустрічаються.

Натільні хрести являються цінним історичним джерелом, в першу чергу як візуальний показник сприйняття тогочасним місцевим населенням основних догматів християнської церкви на індивідуальному рівні. Вони важливі також для вивчення історії давнього виробництва, зокрема кольорової металургії, ювелірного ремесла та ін.

Колекція давньоруських натільних хрестів у Любомльському краєзнавчому музеї складає 19 одиниць, а також є 2 підвіски із зображенням хреста. Більша частина цих артефактів надійшла до музею від приватних осіб шляхом закупок або передачі у 1998-2008 рр., найбільша кількість від жителя м. Києва С. Іващенко та жителя м. Луцька В. Романюка, вони походять не лише із Любомльського району, але й з інших куточків Волинської області, нажалі інформація про їх точне місце знаходження відсутня. Більшість виробів, пропонувані до огляду, публікуються вперше.

До складу колекції входять як поширені типи хрестів так і досить рідкісні експонати. Більша частина виробів виготовлені з кольорових металів (мідних або свинцево-олов'янистих сплавів та ін.) шляхом лиття, окремі з них додатково оздоблені виїмчастими емаллями або інкрустовані черню. Зважаючи на відсутність археологічного контексту у більшості артефактів, датувати їх можна лише на основі аналогів.

Найдавнішим в музейній колекції, на нашу думку, є рівнораменний лапчастий хрест (інв. № А-592) із круглим середохрестям, відлитий із свинцево-олов'янистого сплаву (рис. 1 : 1). Його рамена прикрашені випуклими кружечками і трикутниками, орнамент в середохресті проглядається слабо через поганий стан збереження. Зовнішній край хреста та середохрестя виділені рельєфним обідком. Зворотня сторона хрестика гладка. Вушко обламане. Розміри виробу становлять: висота 2,9 см, ширина 2,67 см, товщина 0,34 см. Абсолютно точних аналогів нам не вдалось віднайти, проте відомо, що подібна форма хреста була поширена на території Візантії у VI – VII ст., Моравії у IX ст., Сербії та Угорщини у XI ст., схожі хрести, а також ливарна форма для їх виготовлення виявлені також у Києві на Подолі [32, 420 – 429]. Найбільш подібним до нашого виробу за морфологічними ознаками є золотий хрестик із алмазною вставкою, що опублікований в німецькому каталозі «Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur.» (Мюнхен, 2004) [39,

* Переважна більшість артефактів належить до давньоруського періоду (X – XIII ст.), лише один екземпляр гіпотетично можна датувати VI – IX ст.

310 – 311, № 533]. Він має розміри 1,5х1,3 см. Німецькі дослідники датують цей виріб VI – VII ст. і припускають його сирійське походження. Зважаючи на дешевий матеріал та невисоку якість виготовлення (форма контурів нашого хрестика є не зовсім ідеальною) волинська знахідка є, очевидно, провінційним наслідуванням вказаного вище типу хрестів.

Цікаво, за яких обставин цей хрест потрапив на Волинь? Для відповіді на поставлене запитання доцільно згадати про версію знайомства волинян з християнською вірою ще в добу існування Великої Моравії. Одним із перших хто досліджував це питання був, як відомо, О. Цинкаловський. В книзі «Сліди християнства на Волині до кн. Володимира Великого» (Кременець, 1938 р.) вчений згадує про знахідки на території Західної Волині хрестиків та енкалпціонів моравського та візантійського типів VI – IX ст. [34, 11 – 14]. Проте, нажаль, вказана інформація у цій праці не була підкріплена ніякими ілюстраціями і, зважаючи на слабку вивченість проблеми хронології та типології подібних предметів у ті часи, ми не можемо бути впевнені у правильності висновків О. Цинкаловського. Тому хрест з Любомльського музею, це поки що єдиний реально існуючий предмет християнської культової атрибутики з Волині, котрий можна гіпотетично пов'язати з добою Великої Моравії.

До найбільш давніх і одночасно рідкісних виробів належить також фрагментований (із втраченим нижнім та частково верхнім ременами) хрест (інв. № А-593) із злегка загостреними кутами середохрестя, відлитий із мідного сплаву (рис. 1 : 2). Він орнаментований точковими заглибленнями у вигляді прямого чотирьохкінцевого хреста в центрі, а також має по три точки на кінцях рамен. Зворотня сторона гладка. Він має розміри: висота 1,43 см (із врахуванням втрат), ширина 1,87 см, товщина 0,32 см. Подібний виріб, але дещо інших розмірів, та із зображенням косого хреста в центрі, відомий із «Сирійської колекції» Б. і В. Ханенків. Автори його публікації А. Пескова та Л. Строкова відмічають близькість останнього до мініатюрних хрестів-релікваріїв із малоазійської Смірни та відносять його до близькосхідних виробів X – XI ст. [22, 154].

Серед давньоруських виробів можна виділити кілька різновидів, враховуючи матеріал, морфологічні ознаки та технологічні особливості:

І різновид - об'ємні хрестики із кулястими завершеннями рамен, виготовлені із мідних сплавів шляхом лиття:

1. Двохсторонній рівнораменний хрест (інв. № А-576) із круглим середохрестям та сплющено-кулястими кінцями (рис. 1 : 5). На лицевій стороні в середохресті міститься рельєфне зображення контурного прямоконечного хреста, край середохрестя виділений рельєфним бортиком, на зворотній стороні – слаборельєфне зображення косого хреста з випуклою точкою в центрі. Вушко плоске. Його розміри: висота 2,5 см, ширина 1,82 см, товщина 0,2 см.

Аналогічний виріб відомий із колекції Ханенків, він походить із городища Княжа Гора поблизу Канева (суч. Черкаська обл.) [33, табл. XVII, № 199]. Такі ж хрестики знайдені на території Житомирської області [19, № 430] та Брянської області (Росія), вони датуються XII – XIII ст. [8, 209, № 449].

2. Двохсторонній хрест (інв. № А-2017) із квадратним середохрестям та кулястими кінцями (рис. 1 : 4). На лицевій стороні в середохресті міститься слаборельєфне зображення косого хреста, на зворотній стороні – прямоконечний слаборельєфний хрест. Вушко плоске. Має розміри: висота 2,5 см, ширина 1,8 см, товщина 0,54 см.

Знайдений під час археологічних розкопок 2011 р. багатошарового поселення біля смт. Шацьк (уроч. Сад), під керівництвом С. Демедюка, у давньоруському культурному шарі.

Подібні хрестики зустрічаються у багатьох регіонах давньої Русі. На Волині такі хрестики знайдені: у Дорогобужі, в скарбі, виявленому в житлі першої половини XIII ст. [25, 91, рис. 108 : 18]; на посаді літописної Пересопниці (уроч. Пастівник), в культурному шарі XII – середини XIII ст. [24, 63, рис. 13 : 12]; у Грудку над Бугом (літописний Волинь), у похованні на середньовічному цвинтарі, в складі шийного намиста із скляних бусин [41, 261, гус. 12]. Чимало таких виробів знайдено на території Галичини, зокрема кілька екземплярів у Галичі, один із них під час дослідження фундаментного рову кам'яного храму, в стратиграфічному шарі другої половини XII – XIII ст. [10, 585, рис. 8, 2; 26, 94, табл. XII : 27], у Городищі (уроч. Бозок) та Зеленчі на Західному Поділлі [36, 353, рис. 4 : 5]. Хрести цього типу виявлені в шести пунктах на території Білорусі, в культурних шарах XII – першої половини XIII ст. та в поховальних пам'ятках XI – XIII ст. [1, 28, рис. 8 : 7]. Вони знайдені також на городищі Княжа Гора поблизу Канева [33,

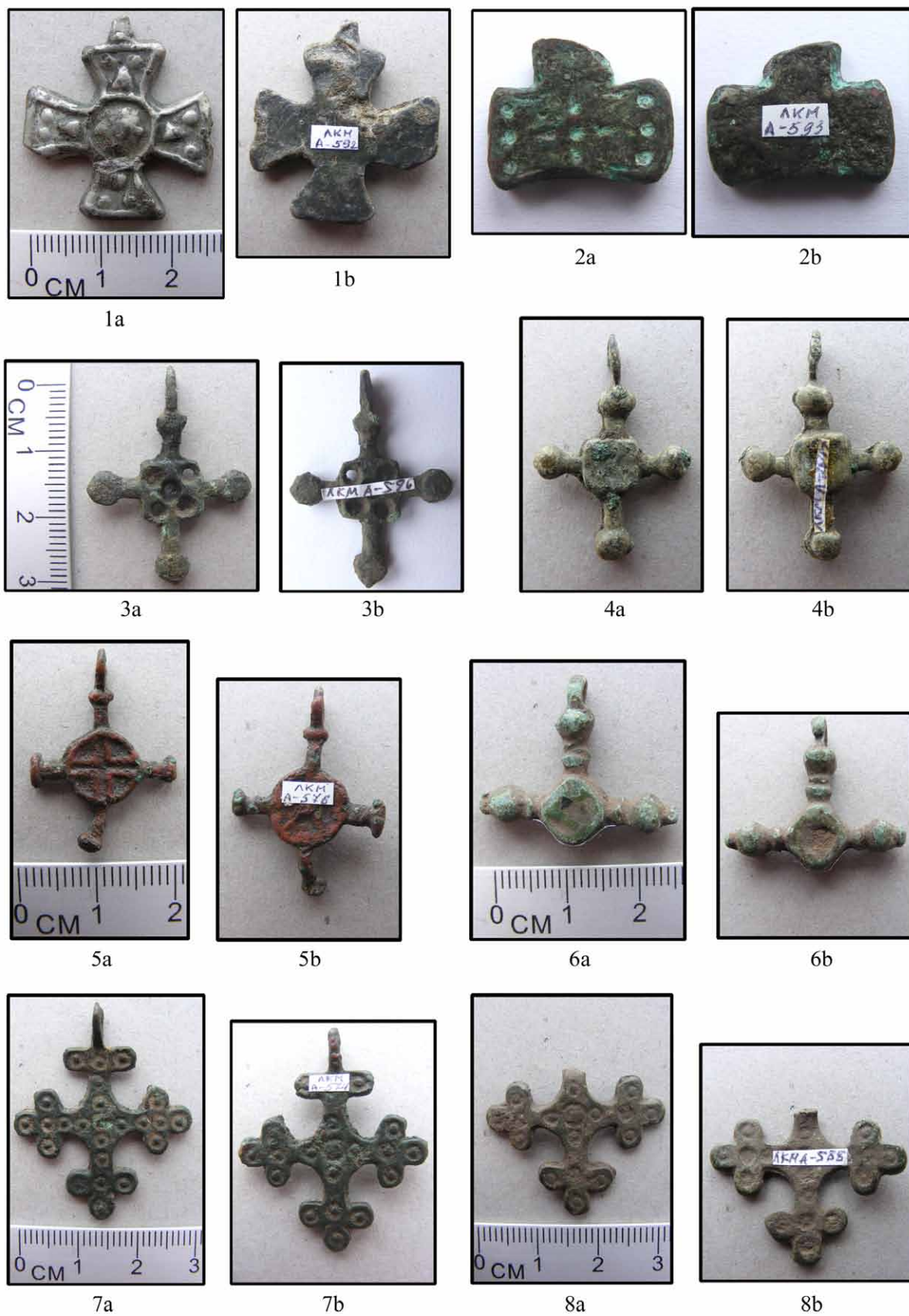


Рис. 1. Натільні хрести VI (?) – першої половини XIII ст. із збірки Любомльського краєзнавчого музею: 1 – інв. № А-592; 2 – інв. № А-593; 3 – інв. № А-596; 4 – інв. № А-2017 (Шацьк, уроч. Сад); 5 – інв. № А-576; 6 – інв. № А-666; 7 – інв. № А-574; 8 – інв. № А-588.
1 – свинцево-олов'янистий сплав, 2 – 8 – мідні сплави

табл. XVII, № 182], на території Чернігівського Полісся (поселення Гориця) [3, 348, рис. 3 : 14], Південного Подніпров'я (Дніпровське) [6, 59, рис. 31, 24], Полтави [11, 63, рис. 5] та у Брянській області (Росія) [8, 213 – 214], датуються XII – XIII ст. На півночі Русі такі хрестики відомі з могильників XII – XIII ст. Нефедьєво (Білозер'я) [14, 13, рис. 1 : 18] та Волковиці (Новгородська земля) [18, 181, рис. 110 : 6].

3. Хрест (А-596), який відрізняється від попереднього наявністю у середохресті п'яти круглих отворів, розміщених у вигляді косоного хреста та сплюсненими із фронтальних сторін кінцями рамен (рис. 1 : 3). Його розміри становлять: висота 3,25 см, ширина 2,35 см, товщина 0,25 см.

Аналогічні хрестики знайдені на території Брянської області, датуються так як і у попередньому випадку XII – XIII ст. [8, 216].

4. Двохсторонній рівнораменний хрест (інв. № А-666) із ромбічним середохрестям та кулястими кінцями з виступаючими «вушками» (рис. 1 : 6). Зображення затерті. Вушко у вигляді плоскої намистини. Нижнє рамено обламане. Розміри складають: висота (не враховуючи відламану частину) 2,26 см, ширина 2,66 см, товщина 0,6 см.

Хрести цього типу зустрічаються в багатьох регіонах Русі, особливо поширеними вони є на території Білорусі, там вони знайдені в різних пунктах, зокрема на поселенні XI – XIII ст. в районі Полоцька, в кургані XI – XII ст. поховання Сосновка-І Гомельського р-ну, в культурному шарі XI – XII ст. у Пінську, та ін., у середохресті вони містять зображення прямих хрестів, погруддя святих або без зображень [1, 31, рис. 9 : 17 – 23, 25]. Хрести із зображенням погруддя святого знайдені також в культурному шарі межі XI – XII ст. в Новгороді [29, 52, рис. 16 : 11] та в Прибалтиці, де гіпотетично існував центр їх виробництва у XII – XIII ст. [17, 237].

II різновид - плоскі двухсторонні хрестики із ромбічним середохрестям і трьохлопатевими завершеннями рамен, виготовлені із мідних сплавів в техніці лиття. Їх в колекції 2 екз. (інв. № А-574 та інв. № А-588).

Орнамент на цих виробках з обох сторін однаковий (рис. 1 : 7, 8). В центрі середохрестя, в круглому заглибленні міститься напівкулястий виступ, навколо якого хрестоподібно розміщені чотири точки в круглих заглибленнях. Трьохлопатеві кінці прикрашені подібними заглибленими колами з точками. Вушко плоске. Розміри обох виробів однакові, можливо вони виготовлені в одній майстерні. Їх висота становить 3,6 см (у одного з виробів обламане верхнє рамено), ширина 2,95 см, товщина 0,1 см.

Аналогічні хрести знайдені на території Латвії, Північно-Східної Русі та у Брянській обл. (Росія) [16, табл. IX : 8; 8, 80], дуже подібним є також виріб, виявлений в Дорогичині [42, 205, табл. XLVI : 8], пам'ятки цього типу датуються XII – XIII ст. [20, табл. 103 : 36]. Такі вироби очевидно завершають хронологічний розвиток хрестів т. зв. «скандинавського» типу X – XII ст., найбільша кількість яких знайдена на території Північної Русі, Північної Європи та у Прибалтиці [31].

III різновид – плоскі хрестики із мідних сплавів, декоровані виїмчастими емаллями:

1. Двохсторонній хрест (інв. № А-529) із круглими завершеннями рамен із парними виступами та «вушками» на кінцях (рис. 2 : 1). У центрі та на кінцях рамен хреста розміщені рельєфні зображення кіл. Заглиблення з обох боків заповнені жовтою емаллю. Вушко плоске. Розміри виробу складають: висота 3,6 см, ширина 2,95 см і товщина 0,22 см.

В літературі хрести цього типу носять назву «трьохлопастнокінцеві». Їх знахідки відомі на території усіх давньоруських регіонів, а також у Латвії [15, 113; 16, 63]. На Волині такі хрести знайдені у Дорогобужі [25, 188, рис. 96 : 13, 14, рис. 167 : 2], Пересопниці [30, рис. 22 : 6; 24, 63, рис. 13 : 11], на околицях Луцька, у Володимирі [27, 202, рис. 1 : 5, 6], а також у інших пунктах, близько десятка таких виробів зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею (по ним планується окрема публікація одного із авторів). Кілька знахідок цього типу походять із території Холмщини та Підляшшя [40, 128].

В. Мальм датувала такі хрести за супровідним матеріалом із поховальних комплексів XI – XII ст., однак зазначаючи при цьому, що відповідно до знахідок із міст час їх поширення охоплює і XIII ст. [15, 113]. Екземпляри із Дорогобужа знайдені в культурному шарі XII ст. та в житловій споруді кінця XI – першої половини XII ст. [25, 188, рис. 96 : 13, 14, рис. 167 : 2], а із Пересопниці – в культурному шарі XII – першої половини XIII ст. [24, 63, рис. 13 : 11]. Із культурних шарів цього ж періоду походять також знахідки із Білорусії [1, 32]. Такі ж хрести входили в склад жіночого намиста, знайденого в Данилові Малому на Підляшші, у поховаль-

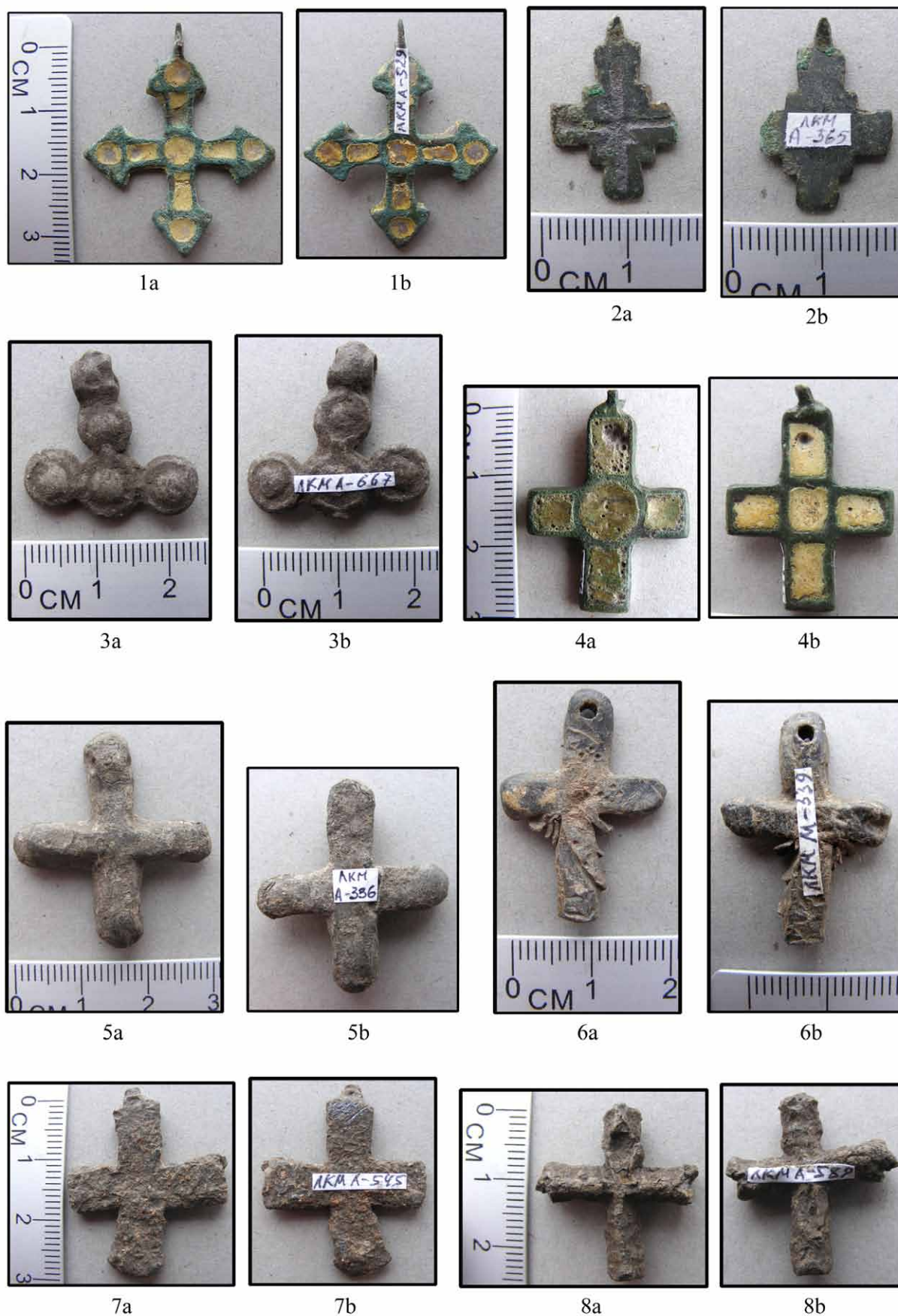


Рис. 2. Натільні хрести XI – XIII ст. із збірки Любомльського краєзнавчого музею: 1 – інв. № А-529; 2 – інв. № А-667; 3 – інв. № А-365; 4 – інв. № А-285; 5 – інв. № А-336; 6 – інв. № М-339 (с. Пулемець Шацького р-ну); 7 – інв. № А-545; 8 – інв. № А-589.

1, 4 – мідні сплави, виїмчаста емаль, 2 – мідний сплав, чернь, 3, 5 – 8 – свинцево-олов'яні сплави



1



2a



2b



3a



3c



3b



4a



4b



5a



5b

Рис. 3. Натільні хрести (1 – 3) та хрестовключені підвіски (4 – 5) XI – XIII ст. із збірки Любомльського краєзнавчого музею: 1 – інв. № А-1001 (Шацьк, уроч. Сад); 2 – інв. № М-8 (Угровськ); 3 – інв. № А-1966 (Шацьк, уроч. Сад); 4 – інв. № А-552; 5 – інв. № А-553.

1 – свинцево-олов'янистий сплав, 2 – золото, 3 – камінь, 4, 5 – мідний сплав

ному комплексі, головна фаза існування якого припадає на кінець XI – початок XII ст., однак супровідний матеріал тут характерний для східнослов'янських пам'яток XII – XIII ст. [40, 128].

На теперішній час відомо, що хрести цього типу виготовлялись в Київській майстерні на Подолі у першій половині XIII ст. [28, 118 – 119, рис. 2 : 3].

2. Двохсторонній хрест (інв. № А-285) із прямокутними раменами (рис. 2 : 4). На лицевій стороні в середохресті міститься кругле рельєфне кільце, на зворотній – рамковий квадрат. Заглиблення на лицевій стороні заповнені світло-зеленою емаллю, на зворотній – жовтою. Верхня частина вушка відламана. Розміри хрестика становлять: висота (без врахування відламаної частини вушка) 2,97 см, ширина 2,2 см і товщина 0,3 см.

Аналогічні хрести знайдені в околицях Києва, в культурному шарі Новоградка, а також у Латвії, датуються вони XII ст. [15, 116; 1, 33; 16, 63]. На території Волині аналогічний хрестик знайдений за випадкових обставин поблизу с. Мирне Горохівського р-ну Волинської обл. (зараз зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею).

IV різновид – хрест із мідного сплаву (інв. № А-365) із прямокутними кінцями та квадратним середохрестям. На лицевому боці виробу в центрі розміщене інкрустоване черню зображення хреста з перехрестям в центрі (рис. 2 : 2). Зворотній бік гладкий. Розміри хрестика складають: висота 2,16 см, ширина 1,47 см і товщина 0,12 см.

На Волині аналогічні екземпляри знайдені в Дорогобужі, на території окольного міста, в культурному шарі X – XIII ст. [25, 188, рис. 167 : 3] та у с. Скірче Горохівського району (випадкова знахідка) [27, 202, рис. 1 : 4]. Хрестики цієї групи відомі і в інших регіонах Русі. Зразком для їх виготовлення, очевидно, були мініатюрні енкалпії з інкрустованим черню зображенням хреста з перехрестям в центрі (IV група за А. Песковою), що датуються XII – першою половиною XIII ст. [7, 173 – 178].

V різновид – двухсторонній хрест (інв. № А-667) із свинцево-олов'янистого сплаву із круглими раменами і круглим середохрестям. Центр середохрестя та рамена прикрашені рельєфними півкулями (рис. 2 : 3). Вушко має вигляд намистини з рельєфним валиком по середині. Нижнє рамено обломане. Розміри виробу становлять: висота (без врахування обломаного рамена) 2,33 см, ширина 2,39 см і товщина 0,46 см.

Повністю аналогічних хрестиків нам не вдалось віднайти. Дещо подібний, але односторонній виріб меншого розміру із ромбічним середохрестям опублікований в каталозі Кутасова, Селезньова (2010 р.), він датується XII – XIII ст. [8, 150, № 274].

VI різновид – плоский золотий хрестик (інв. № М-8) із квадратними завершеннями рамен і середохрестям у вигляді чотирьохкінцевого лапчастого хреста. Лицева та зворотня сторони гладкі, без зображень (рис. 3 : 2). Вушко трубчасте, з рельєфним рівчаком по середині. Має розміри: висота 2,1 см, ширина 1,5 см, товщина 0,1 см. Вага 0,7 г. Проба золота – 750.

Артефакт знайдений під час археологічних розкопок літописного Угровська у 1996 р., в урочищі «Церковка», в культурному шарі другої половини XII – XIII ст. [12, 7]. Знахідка безумовно являє собою унікальний та цінний експонат, як для оформлення музейної експозиції, так і для дослідників. Жодних аналогів цьому виробу не виявлено, імовірно він був виготовлений для знатної особи в індивідуальному порядку. Варто згадати, що в цьому ж урочищі, в сусідньому розкопі, був знайдений хрест-енкалпій XIII ст. типу «Пресвята Богородице, помагай» [13, 18, 26, табл. 68], із збереженою реліквією в середині, власником якого, на нашу думку, міг бути хтось із вищого церковного духовенства, або ж знатна особа [21, 129 – 135, рис. 4].

VII різновид – хрестики, відлиті із свинцево-олов'янистих сплавів, з прямими простими кінцями. Їх в музейній колекції 5 екземплярів. Усі вони мають різну форму та розміри (рис. 2 : 5 – 8, рис. 3 : 1), за морфологічними ознаками їх можна розділити на плоскі та об'ємні.

Один із екземплярів виявлений під час археологічних розкопок 2009 р. багатшарового поселення біля смт. Шацьк (уроч. Сад), під керівництвом С. Демедюка, на глибині 0,3 м від поверхні. Зараз цей хрестик знаходиться в музейній експозиції (інв. № А-1001). Його розміри становлять: висота 3,4 см, ширина 2,1 см, товщина 0,5 см. На кінці верхнього рамена хрестик має отвір для носіння на шнурівці, який очевидно був зроблений після втрати вушка (рис. 3 : 1). Цей факт свідчить про особливо шанобливе ставлення віруючих того часу до предметів особистого благочестя, незважаючи на вартість матеріалу з якого вони виготовлялись.

Подібним є хрестик із с. Пулемець Шацького р-ну (рис. 2 : 6), знайдений в урочищі Пле-со, на північному березі оз. Пулемецьке і переданий до музею С. Демедюком у 2008 р. (інв.

№ А-339). Він відрізняється від попереднього меншими розмірами та більш заокругленими раменами. Як і в попередньому випадку виріб має фронтальний отвір для носіння. Розміри хрестика становлять: висота 2,68 см, ширина 2,16 см, товщина 0,21 см.

Усі хрестики цього різновиду найімовірніше являють собою зразки місцевого виробництва сільських ремісників.

VIII різновид – кам'яний хрестик із прямокутними кінцями і простим середохрестям (А-1996). Виготовлений із зеленувато-сірого каменю із світлими вкрапленнями (агальматоліту?). Рамена в поперечному розрізі квадратні, вертикальна сторона дещо довша за горизонтальну. Лицева та зворотня сторони гладкі, без декору (рис. 3 : 3). У верхньому рамені просвердлений отвір для підвішування на шнурівці. Розміри виробу становлять: висота 1,9 см, ширина 1,4 см, товщина 0,65 см. Знайдений під час згадуваних вище археологічних розкопок 2011 р. поблизу смт. Шацьк (уроч. Сад), у давньоруському культурному шарі.

Подібні кам'яні хрестики мають найширші аналогії в давньоруських старожитностях і відносяться до предметів культу масового виробництва. Зокрема, велика кількість таких артефактів виявлена на території Західного Поділля [4, рис. 7 : 1 – 10] та на Буковині [23, 79]. На території Волинської землі їх знахідки виявлені: 1) у Дорогобужі: у житловій споруді першої половини – середини XIII ст. та поблизу неї [25, 68, рис. 72 : 7, с. 189, рис. 167 : 5,]; в скарбі, виявленому в житлі середини – другої половини XIII ст. [25, 91, рис. 108 : 21]; у культурному шарі X – першої половини XIII ст. на дитинці та посаді, а також на поселенні біля Успенської церкви [25, 189, рис. 144 : 5, рис. 167 : 7]; 2) в Грудку над Бугом, в культурному шарі IX (?) – середини XIII ст. [41, 263, рис. 13]; 3) на давньоруському поселенні Мирогоща (суч. Дубенський р-н) [26, 39].

IX різновид – хрестовключені прорізні підвіски із мідних сплавів:

1. Підвіска (інв. № А-552), що являє собою дванадцятикінцевий хрест, включений в кільце (рис. 3 : 4). Нижня частина підвіски обламана і втрачена. Вушко плоске. Діаметр кільця 2,75 см.

2. Підвіска (інв. № А-553), що відрізняється від попередньої деякими морфологічними ознаками та декором, а саме: середохрестя має ромбічну форму, центральні перекладини хреста прикрашені двома паралельними лініями, додаткові перекладини мають вигляд півмісяців, що повернуті опуклою стороною до кільця (рис. 3 : 5). Ліва частина підвіски, а також частина вушка обламані і втрачені, верхня частина деформована. Висота підвіски із врахуванням вушка становить 2,7 см.

Такі підвіски мають чималу кількість аналогів на теренах усієї давньої Русі, а також у Польщі. Їх аналогії відомі також на теренах Візантії. По цій причині в польській науковій літературі ці підвіски іменуються хрестами «єрусалимськими». Зокрема, на можливу візантійську генезу цього типу виробів вказує польська дослідниця Броніцка-Раухут [40, 129 – 130]. Однак найбільша кількість артефактів походить із території Русі, в т. ч. й Волині, їх знаходять в курганних похованнях, на городищах та поселеннях XII – XIII ст. [33, табл. XVII : 208, 211, 212; 26, табл. XII : 29; 9, 43, рис. 17 : 2; 29, 42, рис. 14 : 1; 5, табл. 92 : 17, 19; 35, 44, № 81; 20, табл. 103 : 43, 44, 47; 8, 19 – 25; 37, 238, рис. 2 : 4]. На теренах Волинської землі їх знахідки виявлені в Пересопниці – на території окольного міста, в культурному шарі XII – XIII ст. [2, 246] та на одній із садиб посаду в споруді XII – першої половини XIII ст. [24, 62, рис. 12 : 27], а також в Грудку над Бугом та у Дорогичині [40, 130]. Такі ж підвіски зберігаються і у фондах Волинського краєзнавчого музею [27, 203 – 204, рис. 1 : 11, 12].

Отже, аналіз збірки натільних хрестів Любомльського краєзнавчого музею, до якої входять не лише давньоруські а й ранньосередньовічні матеріали, в комплексі із іншими артефактами з території Волинської землі – археологічними знахідками та експонатами з інших музеїв Волині, дозволяє зробити ряд висновків та припущень:

1. Найдавніші натільні хрести потрапили на територію Волині, імовірно, уже в VI – X ст., їх презентують знахідки візантійського або сірійського та моравського походження. Це вказує на можливість першого знайомства волинян (або точніше дулібів) у зазначений період з представниками християнської віри із Візантії (VI – X ст.) та Великої Моравії (IX – поч. X ст.).

2. Як предмети особистого християнського благочестя натільні хрести починають застосовуватися на теренах Волині у XI ст., тобто безпосередньо після хрещення давньоруської держави князем Володимиром, а найбільшого поширення серед різних верств населення Во-

линської землі, в т. ч. й Любомльщини набувають у XII ст.

3. Для другої половини XII – першої половини XIII ст. характерне існування різноманітних типів хрестів, здебільшого характерних для інших давньоруських регіонів, але й разом з тим і таких, що не мають аналогів. Це свідчить про значний розвиток ювелірного ремесла у зазначений період, а також вказує як на тісні культурні та торговельні зв'язки волинян із населенням інших давньоруських земель, так і на можливість місцевого виробництва. Якщо для найбагатших верств населення виготовлялись коштовні золоті хрестики по індивідуальному замовленню, то потреби найбіднішого населення задовольняли сільські майстри, виготовляючи вироби із дешевих свинцево-олов'янистих сплавів, у вжитку середніх верств найбільшою популярністю очевидно користувались вироби із бронзи та мідних сплавів.

Колекція давньоруських натільних хрестів Любомльського музею на фоні інших музейних збірок Волинського регіону вирізняється як кількістю так і різноманітністю експонатів. Сформована головним чином завдяки особистим зусиллям керівника та музейних працівників нині вона дозволяє яскраво проілюструвати історичні події, пов'язані як із християнізацією краю, так із розвитком ювелірного ремесла, торговельних і культурних зв'язків у давньоруський період. Особливо актуальними ці артефакти стають нині – в час відзначення 1025-ї річниці хрещення Русі.

1. Башков А. А. Христианские древности Беларуси конца X – XIV вв. (предметы христианского культа индивидуального использования) / А. А. Башков. – Минск : И. П. Логвинов, 2011. – 194 с.: илл.
2. Вашета М. Результати археологічних досліджень в с. Пересопниця 2011 року / М. Вашета, О. Златогорський // Наукові записки. Вип. X. – Рівне, 2012. – С. 244 – 247.
3. Веремейчик Е. М. Предметы христианского культа XI – XIII вв. На сельских поселениях Черниговского Полесья / Е. М. Веремейчик // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Фёдоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.). – СПб. : Нестор-История, 2010. – С. 344 – 354.
4. Гаврилюк О. Н. Древнерусские предметы христианского культа Западной Подолии и Юго-Западной Волины / О. Н. Гаврилюк, М. А. Ягодинская // Археологические вести. – 2005. – № 12. – С. 123 – 141.
5. Голубева Л. А. Амулеты / Л. А. Голубева // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М. : Наука, 1997. – С. 153 – 165.
6. Козловський А. О. Історико-культурний розвиток Південного Подніпров'я в IX – XIV ст. / АН України. Ін-т археології; Відп. ред.. О. П. Моця / А. О. Козловський. – К. : Наукова думка, 1992. – 184 с.
7. Корзухина Г. Ф. Древнерусские энколпионы. Кресты-реликварии XI – XIII вв / Г. Ф. Корзухина, А. А. Пескова – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2003. – 432 с.
8. Кутасов С. Н. Нателные кресты, крестовключенные и крестовидные подвески [научное издание] / С. Н. Кутасов, А. Б. Селезнев; под общ. ред. А. К. Станюковича – М. : Группа «ИскательИ», 2010. – 320 с.: цв. ил. – (Коллекция Кутасова).
9. Кучера М. П. Древній Плїсненськ / М. П. Кучера // Археологічні пам'ятки УРСР. Т. XII. – К. : вид-во АН УРСР, 1962. – С. 3 – 56.
10. Лукомський Ю. Невідомі церкви на Подолі княжого Галича / Ю. Лукомський // ЗНТШ. Том ССXXXV. Праці археологічної комісії. – Львів : Наукове тов-во імені Шевченка у Львові, 1998 – С. 559 – 593.
11. Ляпушкін І. І. Старослов'янське поселення VIII–XIII ст. на території м. Полтави / І. І. Ляпушкін // Археологічні пам'ятки УРСР. Т. 1. – К. : вид-во АН УРСР, 1949. – С. 58 – 75.
12. Мазурик Ю. М. Звіт про археологічні розкопки біля с. Новоугрузька Любомльського району Волинської області в 1996 році // Ю. М. Мазурик, С. Д. Панишко, О. Д. Остапук. – Любомль, 1997. – 23 с.
13. Мазурик Ю. М. Звіт про археологічні розкопки біля с. Новоугрузька Любомльського району Волинської області в 1999 році // Ю. М. Мазурик, О. Д. Остапук. – Луцьк-Любомль, 2000. – 106 с.
14. Макаров Н. А. К оценке христианизации древнерусской деревни в XI – XIII вв. (Погребения с крестами и образками в могильниках Белозерья и Каргаполя / Н. А. Макаров // Славяно-русские древности (Крат. Сообщ. Ин-та археологии; Вып. 205). – М. : Наука, 1991. – С. 11 – 21.
15. Мальм В. А. Крестики с эмалью / В. А. Мальм // Славяне и Русь. – М. : Наука, 1968. – С. 113 – 117.
16. Мугуревич Э. С. Восточная Латвия и соседние земли в XII – XIII вв. / Э. С. Мугуревич. – Рига: Изд-во Зинатне, 1965. – 144 с.
17. Мугуревич Э. Крестовидные подвески в Латвии / Э. Мугуревич // Археология и этнография. Т. 11. – Рига, 1974. – С. 220 – 239.
18. Мусин А. Е. Христианизация Новгородской земли в IX – XIV веках. Погребальный обряд и христианские древности. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение...», 2002. – 272 с. (Archaeologica Petropolitana, XII).
19. Нечитайло В. В. Каталог християнських нагрудних виробів мистецтва періоду Київської Русі (X – перша

половина XIII ст.) / В. В. Нечитайло – К. : [б.в.], 2001. – 94 с.; іл.

20. Николаева Т. В. Предметы христианского культа / Т. В. Николаева, Н. Г. Недошвина // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М. : Наука, 1997. – С. 166 – 178.

21. Остапюк О. Давньоруські енкалпіони у збірці Любомльського краєзнавчого музею / О. Остапюк, В. Савицький // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимира-Волинського та Волині. Науковий збірник. Випуск 47. Матеріали XLVII Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції. Упоряд. А. Силук. – Луцьк: [б.в.], 2013. – С. 126 – 137.

22. Пескова А. А. Христианские древности Византии в «сирийской коллекции» Б. И. и В. Н. Ханенко / А. А. Пескова, Л. В. Строкова – СПб; К. : Петербургское Востоковедение, 2012. – 224 с.

23. Пивоваров С. Християнські старожитності в межиріччі Верхнього Пруту та Середнього Дністра / С. Пивоваров – Чернівці : Зелена Буковина, 2001. – 152 с.

24. Прищепа Б. Археологічні дослідження садиб епохи Київської Русі на посаді княжої Пересопниці / Б. Прищепа // Волино-подільські археологічні студії. Випуск III. Пам'яті Ю. М. Малєєва (1941 – 2006) : Збірник наукових статей / Упорядники В. М. Конопля та О. Є. Златогорський ; – Луцьк : Волин. Старожитності, 2012. – С. 61 – 75.

25. Прищепа Б. Дорогобуж на Горині у X – XIII ст. / Б. Прищепа – Рівне: ПП ДМ, 2011. – 250 с.

26. Ратич О. Древньоруські археологічні пам'ятки на території Західних областей УРСР / О. Ратич – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – 96 с.

27. Савицький В. М. Натільні хрести та підвіски із зображенням хреста XI – XIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / В. М. Савицький, М. М. Собуцький // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Десятої Міжнародної наукової конференції (30 травня – 1 червня 2012 р.) / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – К., 2012. – С. 201 – 204.

28. Сагайдак М. А. Дослідження Київського Подолу / М. А. Сагайдак, М. С. Сергєєва, П. С. Михайлов // Археологічні дослідження в Україні 1993 року. – К., 1997. – С. 117 – 120.

29. Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X – XV вв.) / М. В. Седова – М. : Наука, 1981. – 196 с.

30. Терський С. В. Пересопниця. Краєзнавчий нарис / С. В. Терський. – Рівне: Азалія, 2003. – 160 с.

31. Фехнер М. В. Крестовидные подвески «скандинавського» типа / М. В. Фехнер // Славяне и Русь. – М. : Наука, 1968. – С. 210 – 214.

32. Хамайко Н. В. Древнерусская бронзовая ювелирная форма из раскопок на Киевском Подоле / Н. В. Хамайко // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Фёдоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.). – СПб. : Нестор-История, 2010. – С. 420 – 429.

33. Ханенко Б. И. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. Випуск II / Б. И. Ханенко – К. : [б. в.], 1900. – 25 с. : ил.

34. Цинкаловський О. Сліди християнства на Волині до кн. Володимира Великого / О. Цинкаловський – Кременець : Церква і нарід, 1938. – 14 с.

35. Черненко О. Є. Археологічна колекція Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського (1896 – 1948 рр.) / О. Є. Черненко // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. – Вип. 9 (Спецвип. 1) / Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарнавського, Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України; Редколегія: О. Б. Коваленко (голова) та ін. – Чернігів, 2007. – 136 с.: іл.

36. Ягодинська М. Нові культові речі з давньоруських пам'яток Західного Поділля / М. Ягодинська // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. Вип. 11 – Львів, Ін-т українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 2007. – С. 346 – 357.

37. Якубовський В. І. Про християнські реліквії з давньоруських городищ межеріччя верхів'їв річок Случа і Горині / В. І. Якубовський // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки / [редкол.: В. С. Степанков (відп. ред.) та ін.]. — Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. — Вип. 3: До 20-річчя кафедри історії України. – С. 235 – 243.

38. Cynkałowski A. Materiały do pradzieów Wołynia i Polesia Wołyńskiego / A. Cynkałowski – Warszawa, 1961. – 256 s.

39. Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur. – München, 2004. – S. 310 – 311.

40. Kruk M. P. Sakralia ruthenica. Dzieła staroruskie bądź Rusią związane z metalu i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i Muzeum Narodowym w Warszawie. / M. P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, M. Wołoszyn – Warszawa, 2006. – 284 s.

41. Kuśnierz J., Średniowieczne cmentarzysko szkieletowe na majdanie grodziska w Gródku (stan. 1A), pow. hrubieszowski, woj. lubelskie, w świetle zachowanej dokumentacji badań archeologicznych Komisji Grodów Czerwieńskich (1952–1955) / J. Kuśnierz // „In silvis, campis et urbe”. Średniowieczny obrządek pogrzebowy na pograniczu polsko-ruskim. – Rzeszów – Sanok, 2010. – S. 247 – 266.

42. Musianowicz K. Drohiczyn we wczesnym średniowieczu / K. Musianowicz // MW. – 1960. – T. 6. – S. 7 – 228.

СВІТЛАНА ЗІНЧЕНКО
(Львів)

ІКОНА ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XV СТ. З СЕЛА ЗДВИЖЕНЬ ЗІ ЗБІРКИ НМЛ ім. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Ікона Воздвиження Чесного Хреста XV ст. з села Здвижень зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ, Кв-36612, і-2281) віддавна привертала увагу дослідників, як українських, так і закордонних, і неодноразово репродуковалася у чисельних альбомах та дослідженнях¹.

Цілковито обґрунтовано за стилістикою виконання цю ікону відносять до «кола майстра ікон з Ванівки і Здвижня», проте існують значні розбіжності у датуванні цього комплексу. Деякі дослідники схильні вважати ці твори пам'ятками першої половини, а то й до кінця XIV - початку XV ст.,² інші – знаходять аргументи віднести їх до другої половини XV ст. В. Свенціцька, характеризуючи ці ікони, слушно зауважила, що «...хоч стиль і трактування образів цього чудового ансамблю ... наводять на думку, що його створено на початку XV ст., коли малярське вирішення кольорових площин превалювало над лінійно-графічними прийомами, палеографічні особливості промовляють за другу половину XV ст.»³ Проте питання датування ікони Воздвиження Чесного Хреста, зокрема, і усього комплексу залишається відкритим. Очевидно, лише детальний аналіз іконографічних зображень на іконі Воздвиження може дати відповідь на поставлене питання.

Усі без винятку дослідники звертали увагу на унікальну іконографію цієї ікони. На середину ікони зображено дві сцени: у нижньому регістрі – традиційне для ще з часів Київської Русі «Віднайдення Хреста Костянтином і Оленою»⁴, а у верхньому сюжет, який мистецтвознавці ідентифікують як – «Воздвиження Хреста патріархом Єрусалимським». Останній заслуговує на детальний аналіз.

Щодо віднайдення Господнього Хреста, то християнська традиція передала нам кілька різних легенд. Три з них приписують віднайдення Хреста у 326 році св. Олені, матері імператора Костянтина Великого. Історики не мають інформації про воздвиження Хреста Господнього одразу після його віднайдення.

Початок празникові Воздвиження дало посвячення храму Воскресіння Господнього, який збудував св. Костянтин Великий на Голгофі у Єрусалимі. Посвячення храму відбулося за єрусалимського єпископа Макарія 13 вересня 335 р. Наступного дня – 14 вересня – відбулося врочисте Воздвиження віднайденного Хреста Господнього.

Іншою важливою подією, що зробила цей празник загальним на Сході та Заході, стало повернення Господнього Хреста до Єрусалиму після того, як 614 року перський цар Хозрой, здобувши Єрусалим, забрав Хрест до перської столиці в Ктесифоні. Повернув Хрест Господній до Єрусалиму імператор Іраклій 628 року після перемоги над персами. Друге урочисте воздвиження Хреста Господнього в Єрусалимі також відбулося 14 вересня.

На ранньому етапі формуванні іконографії сюжету «Воздвиження Чесного Хреста» в основу була покладена не історична подія з патріархом Макарієм, а зображення чину воздвиження Хреста в соборі св. Софії в Константинополі. Наприклад, як на одному із найдавніших зображень сюжету «Воздвиження Чесного Хреста патріархом Єрусалимським» - мініатюрі Менологія 976-1025 рр. візантійського імператора Василя II Болгаробійці зі збірки Ватикану (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. gr. 1613, f. 35)⁵ – єпископ зображений обернений у три чверті вліво на високому східчастому візантійському амвоні перед вівтарем, тримаючи на витягнутих руках Хрест, в оточенні чотирьох дияконів.⁶

Обряд воздвиження Хреста в Константинопольському Софійському соборі за участю імператора детально описаний у трактаті «Про церемонії візантійського двору» середини X ст., проте його зображення у цій сцені з'являються у Палеологіську добу. Це обумовлено тим, що до Константинопольського патріаршого собору 1276 р. обряд Воздвиження Хреста був дозволений лише по єпископських кафедрах та великих соборах. Але після того, як Собор дозво-

лив відправляти його по всіх церквах, починається активний розвиток іконографії. Зокрема у стінописі церкви Успіння Богородиці монастиря Грачаниця (Сербія, Косово) 1320-1321 рр. на амвоні зображений патріарх Макарій з Хрестом у руках, а з правого боку від амвону фронтально стоїть імператор з хрестом, за ним – півчі у шапках, що завершуються гострими трикутниками і натовп⁷.

Розвинений варіант Воздвиження Хреста патріархом, зустрічається у стінописі XIV ст. церкви Спасителя монастиря Дечани (Сербія, Косово). Патріарх Макарій стоїть під склепінням однокупольного храму на ступінчастій солей. Зліва від нього стоять миряни (переважно жінки), а справа – духовенство⁸.

У східнослов'янському мистецтві цей сюжет чи не вперше зустрічається у мініатюрах Київської Псалтирі 1397 р.,⁹ за іконографічними особливостями наближається до мініатюри вже згаданого Менологія Василя II (976-1025 рр.), а ще ближче до мініатюри рукопису Євангельських читань (Монастир св. Пантелеймона на Афоні. Cod. gr. 2), де патріарх Макарій зображений з німбом, обернений вже у три чверті вправо на амвоні з піднятим у руках Хрестом¹⁰. Ліворуч за спиною патріарха, зображені три святителі, а праворуч – святитель і диякон (на мініатюрі рукопису із монастиря св. Пахомія замість них зображені клірики).

Ця усталена, як бачимо, візантійська іконографія несподівано отримує подальший розвиток у східних слов'ян саме на іконах XV-XVI ст. у період після падіння Візантійської імперії у 1453 р.

Нова іконографічна композиція вперше зафіксована на таблетці кінця XV ст. із Новгородського собору св. Софії (нині зберігається у Новгородському державному об'єднаному музеї-заповіднику).¹¹ Багатолюдна сцена представлена на тлі одnobанного храму, у центрі на півкруглому амвоні в анфас стоїть Патріарх з високо піднятим над головою Хрестом, оздобленим гілочками рослин. Його підтримують попід руки два диякона, а справа від них під ківорієм – цар і цариця (імператор та імператриця). На першому плані півчі у шапках, які завершуються у формі гострих трикутників. Така редакція «Воздвиження» з незначними відхиленнями (переважно вони виявляються у зображенні храму та майстерності і школи іконописця) на російських іконах XVI – XVIII ст., наприклад, першої половини XVI ст. з колекції Сергієво-Посадського музею заповідника, тощо.

Інший варіант цієї іконографії представлений на шитві пелени XVI ст. зі збірки Сольвичегодського історико-художнього музею¹², де імператор Костянтин та його матір Олена стоять по боках Патріарха і дияконів у молитовній позі. У XVII ст. ця композиція часто доповнювалась зображеннями історичних персонажів (російського царя Олексія Михайловича, цариці Євдокії, тощо).

Проте усі розглянуті редакції докорінно відрізняється від галицької ікони Воздвиження Чесного Хреста XV ст. зі села Здвижень (НМЛ), на якій у верхній частині представлено в анфас на невисокому подіумі Патріарха з невеликою бородою (на відміну від інших зображень патріарха Макарія), по боках ще дві духовні особи у патріарших одягах, обернені в три чверті до центрального персонажа, з молитовно простягнутими руками. Їх іконографічний прототип як одягом, так і портретними характеристиками нагадує ікону «Собор трьох святителів: Василя Великого, Іоана Златоустого і Григорія Богослова», якщо розглядати на нашій іконі святителів зліва направо. За ними – ще два клірика нижчого ієрархічного сану, які ведуть жваву дискусію.

Постає питання, яка мотивація стояла перед іконописцем для створення такої нетрадиційної композиції. Очевидно відповідь слід шукати у історично-політичних подіях та теологічно-релігійних процесах XV ст. Найвизначнішими подіями у цей період в історії Церкви були Ферраро-Флорентійський Вселенський собор 1438-1445 рр. та Константинопольський собор 1450 р. На першому, в надії на допомогу Заходу від нападів турків, була підписана Флорентійська унія між Східною та Західною Церквами. На Соборі детально розглядалися суперечності між Західною (Католицькою) і Східними церквами. Особливий наголос робився на розбіжностях у догматах, зокрема, на так званому філіокве (filioque) – додатку, зробленому Римською церквою до Символу віри. Розглядалися й інші догматичні питання – про чистилище, головування Папи Римського у Вселенській церкві, здійснення Таїнства Євхаристії¹³. Однак серед православних віруючих унія не отримала підтримку і Константинопольський собор засудив її¹⁴. На останньому були присутніми три патріархи – Філофей Олександрійський¹⁵, Доротей

Антиохійський¹⁶ і Феофан II Єрусалимський¹⁷ (1450-1452), а також більшість митрополитів та інших духовних осіб. Четвертий патріарх Константинопольський – Григорій III¹⁸, на Константинопольському соборі 1450 р. не з'явився. Його двічі запрошували, але він відмовився прийти, за що був заочно позбавлений свого сану, а також «за своє латинство». Дискусію про походження (природу) св. Духа велася між оратором Леонардо – його прислав на захист латинської позицій Патріарх Григорій III, і Великим Ритором Феодором¹⁹.

Очевидно, що зображення трьох, а не чотирьох патріархів і двох кліриків цілковито може відповідати опису подій, які відбулися на Константинопольському соборі 1450 р. Тоді зрозумілим стає використання іконографічного типу ікон «Собор трьох святих», де в цих образах втілені патріархи Олександрійський, Антиохійський та Єрусалимський. Підтвердженням даної гіпотези є зображення двох кліриків. Імовірно, справа зображений Великий Ритор Феодор, який на Соборі відстоював позиції Східного християнства і спростовував твердження прийняті Флорентійською унією. Про це свідчить книга, яку він тримає через тканину у лівій руці – символ істинних знань і Закону Божого, а також жест правої руки, де три перста складені за православною традицією, символізуючи Святу Трійцю. Зліва зображений представник Католицької церкви – оратор Леонардо, який правицею підтримує епітрахіль, а ліва складена у іменнословному Хресному знаменні, яке доводить сходження святого Духа від Отця і Сина.

Середник ікони здвиженського «Воздвиження Чесного Хреста», обрамлений з трьох сторін зображеннями найважливіших свят церковного календаря та декількома сценами Страстей Господніх – темою безпосередньо пов'язаною з сюжетами у середнику. Як правильно зауважила і описала О. Садова, набір клейм ікони не був випадковим²⁰. Вона правильно їх розшифрувала, проте не змогла пояснити такий добір сюжетів. У них якраз і розкривається позиція візантійсько-грецької Церкви на «філіокве» на Константинопольському соборі і чітко прочитується тема «Символу віри» (правильніше з православної позиції – «християнського Викладу віри») і спростовуються доданки до нього, зроблені Католицькою церквою. У перших чотирьох клеймах з правого боку зображені сцени «Старозавітна Трійця», «Зішестя Святого Духа», «Хрещення Господнє», «Різдво Христове», які розкривають походження Святого Духа від Отця. Решта клейм, справа і знизу, розкривають природу і події з життя і смерті Христа, а також пов'язані з історією Чесного Хреста: «В'їзд в Єрусалим»; «Преображення», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Зішестя до пекла», «Вознесіння».

Першій, другій, третій та восьмій частинам православного Символу віри, де йдеться про триєдність і три іпостасі Бога та втілення від Духа і Марії Діви в Христа, – відповідають сюжети «Старозавітна Трійця», «Різдво Христове» та друге клеймо з лівого боку «Преображення». Четверта частина, що містить текст: «розп'ятий був за нас при Понтії Пилаті, і страждав, і був похований» втілена у сюжетах «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу». Клейма з зображеннями «Зішестя до пекла», «Вознесіння» відповідають п'ятій, шостій, сьомій, одинадцятій і дванадцятій частинам Символу віри. «Сходження на апостолів св. Духа» ілюструє дев'яту частину, яка присвячена Святій Соборній Апостольській Церкві. Десятій частині, де сказано «Визнаю одне хрещення на відпущення гріхів», – сцена «Хрещення».

Все вище викладене свідчить, що перед нами ікона, яка якщо не дослівно ілюструє Константинопольський собор 1450 р., то принаймні ідеологічно пов'язана з ним. Тому час її створення слід окреслити другою половиною XV ст.

Виникає логічне запитання хто міг в Галичині цього періоду замовити таку складну за теологічним змістом ікону? І знову слід звернутися до історії Східної Церкви. На Ферраро-Флорентійському соборі 1438-1445 рр. 33 східних предстоятелі Церкви підписали унію, серед них і митрополит Київський і всієї Руси – Ісидор (1433-1458 рр.), який був прихильником унії. Повертаючись з Флорентійського собору у 1440 р., він відвідав Львів та Галич. У Львові він, як свідчить хроніст Бартоломей Зіморевич, урочисто відслужив літургію у латинському кафедральному соборі, «на що русини дивилися скося»²¹. Дії митрополита Ісидора, скеровані на утвердження неприйнятної для Московського князівства Флорентійської унії, стали однією з основних причин фактичного проголошення у 1448 р. автокефалії Московської митрополії²² без погодження з Константинопольським патріархом. На відміну від Москви, у Києві Флорентійську унію сприйняли нейтрально і Ісидор пробув митрополитом Київським до 1458 р. Його наступником на митрополичому престолі став Григорій II Болгаринів (1458-1473)²³, який був протодіяконом і правицею митрополита Київського Ісидора. У 1458 року

Константинопольський патріарх Григорій III (Мамма) (на Константинопольському соборі був заочно позбавлений свого сану) провів реорганізацію Київської митрополії. А новому митрополиту Григорію II, патріарх надав новий титул – Митрополит Київський, Галицький та всієї Русі. Митрополит Московський Йона, що носив титул митрополита Київського і всієї Русі, закликав усіх владик Литви і Польщі не приймати з Риму уніата Григорія Болгарина, ставлячи в приклад усіх єпископів Московського царства, які дали обітницю – не визнавати Ісидора і його послідовника Григорія²⁴. Митрополит Григорій, хіротонізований у Римі,²⁵ опинився у складній ситуації, упродовж 10 років він домагався утвердження своєї влади і впровадження Унії, але не отримав підтримки. У 1470 р. він повернувся до Православ'я під омоформ Константинопольської Церкви, оскільки Київська митрополія на той час була єдиною східнослов'янською митрополією підвладною Константинополю. Патріарх Діонісій I визнав його єдиним законним митрополитом Київським, Галицьким і всієї Русі. У 1470 р. короткий час у Крилосі перебував Київський митрополит Григорій, який, прибувши на терени митрополії проголосив свій відхід від унії і визнав канонічну юрисдикцію православного константинопольського патріарха²⁶.

На нашу думку, лише визнання канонічної юрисдикції Константинопольського патріарха Діонісія митрополитом Київським Григорієм II Болгариновичем могло бути інспірацією для створення ікони і зображення Воздвиження Хреста Константином і Оленою, яке доводить визнання зверхності Візантійської церкви і тяглість Християнської традиції Східних Церков та підтвердженням визнаними Сьома Вселенськими Соборами природи походження св. Духа та Символу віри, основних положень Константинопольського Собору, а час створення цієї ікони слід обмежити 1470-1473 рр.



Іл. 1. Ікона Воздвиження Чесного Хреста. Остання третина XV ст. з села Здвижень зі збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького

1. Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Іл. XXXIX, XL; Свенціцька В.І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 15, 16; Ярема В. Дивний світ ікон. – Львів, 1994. – Іл.23; Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI wieku // *Łemkowie w historii i kulturze Karpat. Część druga.* – Sanok, 1994. – S. 231, il. 17; Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996 – С.182-184; Садова О. «Воздвиження Чесного Хреста» зі села Здвижень // *Народознавчі зошити. Двомісячник.* - Львів, 1997. – Зош. 5(17). – С. 310-311; Шамардіна Н. Найдавніший галицький хрест з живописними зображеннями // *Музей народної архітектури та побуту у Львові. Наукові записки.* – Вип. I. – Львів, 1998. – С. 113. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV- XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові. – Львів, 1999. – С. 28,29; Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000. – С. 342, 368; Biskupski R. Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. – Sanok, 2000.– Іл. 13; Ks. M. Janocha. Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczpospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001. – Іл. 68,134; Пуцко В. Український іконопис XIV - XV століть: історичний шлях розвитку//Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. (Українське сакральне мистецтво XIII - XV століть). Матеріали третьої міжнародної наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1995 року). – Львів, 2001. – С.28; Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова Г. О. Українське мистецтво. – Т. II. – Львів, 2004. – Іл. 293; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст. – Львів, 2005. – С. 203, 204, 206, 210, 213, 225, іл. 242, 247, 250, 269; Національний музей у Львові. 100 років: Альбом. – К., 2005. – С. 26, 27, іл. 8,9; Міляева Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI - XVIII століть.- К., 2007.- С. 34, 148, іл. 82; Kondakov N.P. Icons. New York, 2008. – S.132; Боднар О.- Л. Тайна втілення. Образ Ісуса Христа в сакральному мистецтві. – Ужгород: «Карпати», 2009. – С. 88, 89; Іванчо І. Ікона і літургія. – Львів, 2009.– Іл. між стор. 480 і 481; Пуцко В. (Іконопис // Історія українського мистецтва. – К., 2010. – Т. 2. – С. 935; Коць-Григорчук Л. Діпінті українських середньовічних ікон. – Львів, 2011.. – С. 288; Сидор О. Патріарх Йосиф Сліпий і мистецтво. – Київ-Рим, 2012.. – С.108-109.

2. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 176-185; Патріарх Дмитрій. – С. 205-223.

3. Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – С. 14.

4. Цей сюжет зустрічається у розписах в Мартирієвській паперті Софійського собору в Новгороді (середина XI ст.), у стінописі Кирилівської церкви у Києві (XII ст.).

5. Літ.: Кондаков Н. П. История визант. искусства и иконографии по миниатюрам греч. рукописей. Од., 1876. С. 207-211; Delehaye H. Le Synaxaire de Sirmond // *AnBoll.* 1895. T. 14. P. 396-434, 406-407; idem. SynCP; Giannelli C. Codices Vaticani Graeci: Codices 1485-1683. Vat., 1950. P. 276-278; Frolov A. L'origine des miniatures du Ménologe du Vatican // *ЗРВИ.* 1960. T. 6. С. 29-42; Frolov A., Ševcenko I. Illuminators of Menologium of Basil II // *Bsl.* 1965. T. 26. P. 404-408; Ševcenko I. Illuminators of Menologium of Basil II // *DOP.* 1962. Vol. 16. P. 245-276; idem. On Pantoleon the Painter // *JÖB.* 1972. Bd. 21. S. 241-249; Canart P., Peri V. Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana // *ST.* 1970. Vol. 261. P. 617-618; Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex: A Study of Origin and Method of Text Illustration. Princeton, 1970. P. 200-205; Дер Нерсисян С. Московский менологий // *Византия: Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева.* С. 94-111; Der Nersessian S. Remarks on the Date of the Menologium and the Psalter Written for Basil II // idem. *Byzantine and Armenian Studies.* Louvain, 1973. P. 113-128; Лазарев В. Н. История визант. живописи. М., 1986. Т. 1. С. 70; Т. 2. Илл. 107-110; Buonocore M. Bibliografia dei fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana (1968-1980) // *ST.* 1986. Vol. 319. II N 18.265-18.360; Ceresa M. Bibliografia dei fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana (1981-1985) // *Ibid.* 1991. Vol. 342. P. 388-389; 1998. Vol. 379. P. 449; Rohmann J. Die Miniaturen des Vatikanischen Menologions: Zur Problematik ihrer Namensbeischriften // *JÖB.* 1999. Bd. 49. S. 249-265; Zakharova A. Gli otto artisti del Menologio di Basilio II // *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae.* R., 2003. Vol. 10 (416). P. 379-432.

6. Для перегляду зображень / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

7. Для перегляду зображень / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

8. Для перегляду зображень / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

9. Киевская Псалтырь 1397 г. из ГБЛ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. – М.: 1978. – Сю 137.

10. Для перегляду зображень - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

11. Для перегляду зображень - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

12. Для перегляду зображень - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikony-prazdnika>

13. Ферраро-Флорентийский собор / / Материал из Википедии — свободной энциклопедии - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: u.wikipedia.org/wiki/Ферраро-Флорентийский_собор

14. Краткая история христианства: Период после Вселенских Соборов (IX - XX вв.) / Санкт-Петербургская

- Высшая религиозно-философская школа/ - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.pravoslavie.by/page.../period-posle-vselsenskih-soborov-ix-xx-vv
15. Филофей I (Феофил) – бл. 1435 чи 1437 р. – бл. 1459 р.
 16. Дорофей II (III) (1436—1454).
 17. Феофан II патріарх Єрусалимський (1450-1452)
 18. Григорій III Мама (Милицин Стратигопул) 0 1443-1450.
 19. о. Андрей Сиднев. Константинопольский Собор 1450 года и соборное отвержение Флорентийской Унии/ - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: iasidnev.livejournal.com/306558.html
 20. Садова О. «Воздвиження Чесного Хреста» зі села Здвижень // Народознавчі зошити. Двомісячник. - Львів, 1997. – Зош. 5(17). – С. 310-311
 21. Кметь В. Львівська православна єпархія. Історичний нарис / Василь Кметь // Княжий храм міста Львова. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mykolaj.lviv.ua/lvivska-pravoslavna-jeparhiya-istorychnyj-narys/>. 2012.
 22. Исидор (митрополит Киевский) / Материал из Википедии — свободной энциклопедии - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [ru.wikipedia.org/wiki/Исидор_\(митрополит_Киевский\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Исидор_(митрополит_Киевский))
 23. Григорій II Болгаринович /Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Григорій_II_Болгаринович
 24. А.В. Карташев Очерки по истории Русской Церкви. Том 1 Юго-западная митрополия от разделения Русской Церкви в 1458 году до Брестской унии 1596 года: Состояние церковных дел при отдельных митрополитах (Митрополит Григорий Болгарин (1458-1473 гг.)) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kartashev/russianchurch1/105.html
 25. Кметь В. Львівська православна єпархія. Історичний нарис / Василь Кметь // Княжий храм міста Львова. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mykolaj.lviv.ua/lvivska-pravoslavna-jeparhiya-istorychnyj-narys/>. 2012.
 26. Кметь В. Львівська православна єпархія. Історичний нарис / Василь Кметь // Княжий храм міста Львова. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mykolaj.lviv.ua/lvivska-pravoslavna-jeparhiya-istorychnyj-narys/>. 2012.

Лариса КУРУЩАК
(Чернівці)

ДАВНЬОРУСЬКІ ІКОНИ З КАМЕНЮ, КЕРАМІКИ ТА МЕТАЛУ В ЗБІРЦІ ЧЕРНІВЕЦЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

У фондах Чернівецького художнього музею зберігається доволі численна колекція культових творів: дрібна пластика з каменю, кераміки та металу, ікони (в т.ч. значна кількість корогв), різьблені дерев'яні фрагменти іконостасів, культові тканини, які хронологічно охоплюють періоди к. XII – перша пол. XIII ст. та XVII–XX ст. [1, 284–287]. Музейні експонати дають уявлення про стан релігійного мистецтва Буковини та займають вагоме місце в образотворчій культурі регіону.

Віднедавна у фондовій групі збереження «археологія» можна виділити підгрупу дрібної пластики (камінь, кераміка, метал) давньоруського періоду. Такими цінними предметами фонди музею поповнилися у грудні 2012 року та у лютому 2013 року. Чернівецька філія державного підприємства «Охоронна археологічна служба України» інституту археології НАН України передала музею 40 давньоруських художніх виробів XII – першої пол. XIII ст. Серед нових надходжень до музею найбільше різноманітних хрестів (енколпіони, тільники), чимало лунниць – прикрас у вигляді півмісяця.

Значну увагу привертають давні твори дрібної культової пластики - іконки (підвіски, складні), що вироблені з каменю, металу та кераміки. Їх дослідженням займалися буковинські археологи І. П. Возний, Ю. В. Мисько, С. В. Пивоваров. Найбільше кам'яних іконок на території Буковини виявлено у Чорнівському городищі. Цікаво, що на території сучасного с. Онут Заставнівського району знаходилася майстерня з виробництва кам'яних іконок, рештки якої археологічно досліджені в 1998 р. [2, 91-99]. Поширення культових предметів символізувало не тільки прибічників нової релігії, оберігало їх від злих сил, а й було важливим елементом християнізації регіону.

Нові музейні експонати відображають розвиток стилю і різноманітність художніх прийомів обробки каменю, металу й засвідчують популярність предметів культової атрибутики серед місцевого населення. Введення давньоруських художніх виробів до експозиції музею наблизить доступ значно ширшої аудиторії до цінних пам'яток. Подальше вивчення музейної колекції, співпраця із археологами дозволять розширювати знання про духовну культуру й побут Буковини XII–XIII ст., що була невід'ємною складовою духовного життя і світогляду населення Давньої Русі.

Каталог



1.ЧХМ KB7836 /A 55

Ікона – підвіска «Богоматір Одигітрія».

I пол. XIII ст.

4,6 x 4,5 x 0,2 см, висота вушка 1,5 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена І. П. Возним у 1991-1998 р.

Матеріал і техніка: бронза; лиття

Стан збереження: окислення металу, пошкодження іржею, відлущення верхнього шару

Опис: одностороння прямокутна ікона з обрамленням із заглибленою лінією посередині, з орнаментованим двома заглибленими лініями вушком із овальним отвором для шнура вгорі. Над площиною виступає поясне зображення Богородиці з дитям на лівій руці та зігнутою в лікті правою рукою з простертою долонею до сина. Навкруг голови Марії трьома

неглибокими лініями позначений німб. Над Ісусовою головою, повернутою до Матері (профіль), хрещатий німб, у лівій руці сувій, права рука простягнута вперед з піднятим другим пальцем. Над фігурою Христа ? врізані, прокреслені букви ІС. Лики святих стерті, риси не проглядаються.



2. ЧХМ КВ 7837 /А 56

Фрагмент ікони кам'яної (ліва частина)

I пол. XIII ст.

5,1 x 2,7 x 0,6 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена С.В.Пивоваровим у 2006 р.

Матеріал і техніка: роговик; різьблення, шліфування

Стан збереження: відсутня права і центральна частини

Опис: фрагмент (ліва частина) односторонньої ікони з гладкого світло-коричневого кольору каменю вгорі та чорного – внизу з невисоким валиком по краю. Ікона трапецієподібної форми з прямим нижнім кутом і незначним заокругленням вгорі. Збереглися прокреслення літер на лицевому боці та на звороті.



3. ЧХМ КВ 7838 /А 57

Ікона кам'яна «Ісус Христос»

I пол. XIII ст.

4,3 x 4,7 x 0,6

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена І. П. Возним у 1991–1998 рр.

Матеріал і техніка: сланець глинистий; різьблення, шліфування

Стан збереження: по краях сколи, у верхній частині незначні втрати з тріщиною, на звороті світло-зелені сліди від фарби (?)

Опис: одностороння ікона з каменю, округла, з вузьким невисоким валиком по краю. Невисоким рельєфом зображена поясна фігура Христа (лик стертий) з хрещатим німбом, де промені позначені врізаними парними лініями, що на кінцях розширюються. У лівій частині зображення стерте. На поясі з-під облачення видно кисть зігнутої лівої руки. Складки одягу позначені врізаними прямими вертикальними та горизонтальними, а також заокругленими лініями. На фоні обабіч німба врізані написи з титулом «ІС ХС».



4. ЧХМ КВ 7840 /А 59

Фрагменти ікони кам'яної (три частини)

I пол. XIII ст.

5,1 x 4 x 0,5 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена С.В.Пивоваровим у 2006 р.

Матеріал і техніка: один фрагмент із мергелю, два фрагменти з глинистого сланцю; різьблення, шліфування

Стан збереження: фрагмент більшого розміру з приклеєними відшарованими частинами, значні втрати нижньої правої частини, сколи. Два інших фрагменти меншого розміру прямокутної (2,5 x 2 см) та шестикутної

(3,3 x 2,7 см) форм

Опис: більшого розміру фрагмент двосторонньої ікони з коричнево-сіруватого каменю, з нижнім лівим прямим кутом (правий бік сильно пошкоджений, кут втрачений) і заокругленим верхом. Через втрати верхнього шару ікони композиція не проглядається, внизу ліворуч

кілька прямих і округлих заглиблених тонких ліній. На зворотному боці у середній частині тонкими неглибокими лініями намічене схематичне поясне зображення людини. Два інших фрагменти меншого розміру, прямокутної (2,5 x 2 см) та шестикутної (3,3 x 2,7 см) форм із прямими заглибленими лініями, розташованими в різних напрямках.



5. ЧХМ KB 7842 / A 61

Фрагмент ікони керамічної «Святий Миколай» (середня частина)

I, пол. XIII ст.

2,5 x 5 x 0,5 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена С. В. Пивоваровим у 2006 р.

Матеріал і техніка: кераміка, різьблення

Стан збереження: задовільний

Опис: фрагмент (середня поперечна частина) односторонньої ікони світло-вохристого кольору з зображенням у невисокому об'ємному рельєфі ростової фігури святого Миколая. Складки облачення показані тонкими прямими і заокругленими врізаними лініями, покладеними в різних напрямках. Поверх облачення святого хрещатий омофор, зміщений на ліве плече, на омофорі – кодекс. Ікона має заглиблення між зображенням і високим гладким обрамленням.



6. ЧХМ KB7848 / A 67

Ікона – підвіска «Святий вершник»

XII – перша пол. XIII ст.

Діаметр 2 см; 2,5 x 0,1 см (з вушком)

Походження: урочище Замчище (на могильнику) с. Василів Заставнівського р-ну, виявлена С. В. Пивоваровим у 2008 р.

Матеріал і техніка: бронза; лиття

Стан збереження: окислення металу, у лівій частині просвічується наскрізний отвір

Опис: одностороння кругла підвіска з невисоким валиком навкруги та рельєфом із зображенням в профіль на коні вершника з німбом над головою та списом ліворуч.



7. ЧХМ KB7881/A91

Стулка ікони – складня «Парні святі»

I пол. XIII ст.

2,9 x 2,3 x 0,2 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена С.В.Пивоваровим у 2012 році

Матеріал і техніка: бронза; лиття

Збереження: окислення металу, втрати верхньої та частково центральної частини ікони, посередині перелом майже до низу.

Опис: двостороння прямокутна стулка ікони з виступаючим валиком по краю (на одному боці із прямими насічками та бічним стержнем, що виступає вниз).

Над площиною виступає рельєфне ростове парне зображення святих. Лики святих, їх довгий одяг стерті.



8. ЧХМ KB7882/A92

Стулка ікони – складня «Святий зі списом», «Хрест трилопатовий»

I пол. XIII ст.

5,3(4,3) x 2,1 x 0,2 см, висота стержня - 4,9 см

Походження: Чорнівське городище I пол. XIII ст. (Буковина, Новоселицький р-н), виявлена С.В.Пивоваровим у 2012 році

Матеріал і техніка: бронза; лиття

Збереження: окислення металу, пошкодження іржею, відлущення верхнього шару

Опис: двостороння трапецієподібна стулка ікони з виступаючим вгору бічним стержнем. Над площиною виступає ростове рельєфне зображення святого зі списом (по діагоналі) у лівій зігнутій у лікті руці (до ліктя горизонтальними лініями позначений рукав). Лик святого стертий, одяг до колін позначений вертикальними лініями. Зображення на правому плечі не проглядаються. На іншому боці над площиною виступає половина хреста з трилопатовим закінченням з виступаючими кульками.

1. Курущак Л. Збірка іконопису Чернівецького художнього музею // Наука і освіта: крок у майбутнє. Матеріали VI Міжнародної наукової конференції «Кайндлівські читання», присвяченої 145-річчю від дня народження Р. Ф. Кайндля. Чернівці, 29 квітня 2011 р. – Чернівці-Вижниця: Черемош, 2011. – С. 560

2. Пивоваров С. Християнські старожитності в межиріччі Верхнього Пруту та Середнього Дністра. – Чернівці: Зелена Буковина, 2001. – С. 152.

Марія ГЕЛИТОВИЧ,
Лідія СОЙКА
(Львів)

ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ» XVI СТОЛІТТЯ. УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ

Уточнення атрибуцій пам'яток українського іконопису належить до найважливіших проблем, які щораз постають перед дослідниками у процесі його вивчення, зокрема, ці питання часто порушуються при систематизації та каталогізації творів музейних збірок. Так, за останнє десятиліття співпраці науковців відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та науково-дослідного реставраційного відділу музею вдалося здійснити цілу низку доповнень й уточнень до атрибуції ікон музейної колекції; чимало з них стосуються знакових пам'яток в історії українського іконопису [3, 4, 5, 6 та ін.].

У пропонованому короткому повідомленні, намагатимемось аргументувати точнішу атрибуцію однієї із досі невідомих у літературі ікон Національного музею – «Богородицю Одигітрію» XVI ст. незафіксованого місця походження, що надійшла до музею ще на початках формування його збірок (1905–1907 рр.) і увійшла в першу сотню творів фонду іконопису. Очевидно, перше датування цієї пам'ятки належить Іларіону Свенціцькому. В первісній музейній документації вона датована кінцем XV – початком XVI ст.^{*} наступну атрибуцію цієї ікони здійснила Віра Свенціцька у процесі інвентарного опрацювання фонду іконопису (Інв. № І-74) 1976 р. Вчена атрибутувала твір, як зразок галицького іконопису першої половини XVI ст. майстерного виконання.

На сьогодні, в результаті каталожного опрацювання частини музейного фонду ікон та їх реставрації, маємо змогу точніше окреслити датування цієї пам'ятки та пов'язати її з конкретнішим місцем походження.

Іконний щит розміром 106x82x2 см складається із чотирьох липових дошок, з'єднаних двома шпугами, врізаними зліва. Ковчег неглибокий; на обрамленні гравійований орнамент у вигляді стовбура обвитого листям.

Ікона має значні втрати левкасу, особливо у нижній частині на обрамленні та декілька випадів ліворуч внизу (34x15; 15x5 см), а також дрібніші у верхній частині, зокрема, над головою Спаса та вздовж тріщин дошки; місцями – злушення фарбового шару. У місцях втрат малярства, подекуди проглядається паволока. Зворот дошки значно пошкоджений шашелем.

Іконографія представляє традиційний варіант «Богородиці Одигітрії» зі Спасом на лівій руці, правою вказує на Дитя, дотикаючи Його коліна. Півфігура Богородиці доволі масивна, плечі широкі. Христос зображений у фронтальному положенні. Відведеною вбік правицею двоперсно благословляє, у лівій руці, зосередженій перед собою, вертикально тримає невеликий білий сувій.

Голова Богородиці ледь нахилена до Спаса, овал обличчя округлий, з масивним підборіддям; риси лику виразні: очі великі, з дещо звуженими розрізами, брови тонкі, чітко підкреслені надбрівні дуги та нижні повіки; ніс довгий, на кінці загострений, вуста маленькі, міцно стиснуті, кінчики опущені до низу.

Лик Спаса овальний з дрібними рисами та доволі великими вухами у вигляді завитків; чоло високе, волосся коротке хвилясте, укладене короткими пасмами. Карнація ликів вохристо-оливкова, їх об'єм підкреслюють активні білильні движки.

Мафорій Богородиці цеглисто-коричневий з тональними висвітленнями та оливково-зеленим відворотом. Бганки укладені традиційно – двома глибокими складками на правому плечі; очіпок і хітон блакитні; біля шиї і на зап'ясті – світло-цеглиста кайма. Складки мафорія підкреслені темними смугами. Христос у світло-цеглистому гіматії з висвітленням, що імітує асист поверх білої сорочки. Бганки сорочки м'яко зазначені блакитними лініями.

^{*} Реєстрація пам'яток Національного музею у Львові (до 1907 р. Церковного музею) перших років формування його колекцій не збереглася. Реконструкцію цієї реєстрації, очевидно, на підставі якихось нотаток, у 1950-х рр. здійснила Віра Свенціцька.

У верхніх кутах на тлі – пів фігурні зображення архангелів Михаїла і Гавриїла у червоно-блакитних одежах. У Гавриїла тонкий – чорний посох з хрестиком. Руки ангелів покриті гіматіями, крила вохристі з біло-зеленим підкриллям. Одне із крил ангелів опускається нижче їх півфігур та виходить на обрамлення. Моделювання форм графічно-площинне. Складки драперій геометризovanі.

Кольорова гама ікони стримана, без активних акцентів. Найяскравішими у ній виступають червоні плями гіматію архангела Михаїла та хітону архангела Гавриїла. Обрамлення, тло та німби сріблені, тоновані під золото. Тло і німби гладкі, делікатно прографлені подвійною лінією.

Іконографія, стилістика та типологічна характеристика образу Богородиці на цій іконі має аналогії у низці ікон, що походять зі Старосамбірщини – з церков у Полянні, Трушевичах, та Березові [2, 136, 138, 152]. Вони належать до стилістичної групи ікон умовно названої як «коло майстра іконостасу церкви Покрову Богородиці в Полянні» [1]. Полянський іконостас представляє собою перший найповніше збережений трьохярусний іконостасний ансамбль XVI ст. з якого повністю уцілів ряд Моління, шість празників та намісна ікона «Богородиця Одигітрія з пророками». Стилiстично пов'язані з цим іконостасом ікони з Трушевич, Сушиці Великої, Березова, Лiнинки, та iн. складають одну iз великих груп стилістично споріднених ікон, що налічує декілька десятків пам'яток. Збережені Богородичні ікони цієї стилістики представляють тип «Богородиці Одигітрії з похвалою».

На підставі часу надходження та інвентарних номерів, припускаємо, що ікона незафіксованого походження надійшла до музею разом з іконами з Поляни, що теж увійшли в першу сотню фонду іконопису. До надходження цих ікон мав безпосереднє відношення засновник Національного музею митрополит Андрей Шептицький. Про це він пише у своїх спогадах з нагоди двадцятип'ятиліття Національного музею [7, 2]. Митрополит фактично врятував ці ікони від спалення, оскільки випадково проходив у той час біля церкви у Полянні, коли люди, розібравши стару полянську церкву, готували її ікони до знищення**.

Порівнюючи досліджувану ікону Богородиці зі згаданими Богородичними іконами з Поляни, Трушевич та Березова, доходимо висновку, що усі вони походять з одного малярського середовища. Найближчими за іконографією до неї є ікони з Поляни і Трушевич, не виключено, створені тим самим майстром. Ці ікони датуються приблизно половиною XVI ст. У них поєднуються ознаки давнішого часу та нові тенденції, властиві іконопису другої половини століття, що особливо проявляється в їх малярських характеристиках (підкреслена графічність, активне використання білильних висвітлень, колористика, рельєфні візерунки на німбах і обрамленнях та ін.).

Походження основної кількості цих ікон з близьких між собою територій наводить на припущення про існування в цих місцях малярського осередку. Ці майстри продовжували розвивати традиції, що склалися тут давніше – про це свідчать ікони з тих самих місцевостей, але датовані ранішим часом [2, 31].

Краще уявлення про первісний вигляд ікони, особливо її колористику, маємо завдяки комплексу реставраційних заходів, які проводить Лідія Сойка. (Першу консервацію пам'ятки здійснила у 1920-х рр. музейний реставратор Софія Паращук. Упродовж наступного періоду над іконою неодноразово проводилися консерваційні заходи, зокрема у 2003, 2005 та 2011 рр.).

Публікація новореставрованої пам'ятки доповнює ряд дотепер впроваджених до літератури ікон XVI ст. та дає ще один приклад українських ікон «Богородиці Одигітрії», що досі чекає на ґрунтовне монографічне дослідження.

Коментар реставратора

Підставою для реставрації ікони «Богородиця Одигітрія» став її незадовільний стан. При детальному візуальному обстеженні було виявлено сліди попередніх реставраційних втручань, а саме: ґрунтові та воскові вставки з подальшим тонуванням та реконструкцією рисунку, присутні також значні втрати левкасу в нижній частині, дрібні лущення фарбового шару, незначне відставання левкасу по всій поверхні ікони. Лакова плівка з часом потемніла, змінивши колорит живопису.

** с. Поляна знаходиться недалеко Добромильського монастиря, у якому А. Шептицький прийняв чернецтво.



«Богородиця Одигітрія», середина XVI ст.
Загальний вигляд до реставрації.



«Богородиця Одигітрія», середина XVI ст.
Вигляд твору у процесі реставрації.



«Богородиця Одигітрія з похвалою», середина
XVI ст. с.Поляна.



«Богородиця Одигітрія з похвалою», середина
XVI ст. с.Трушевичі.

На основі візуального обстеження була підготовлена програма реставрації, в яку входило обстеження в УФ та УЧ променях, укріплення левкасу та фарбового шару, видалення воскових заливок та рухомих вставок реставраційного левкасу, зняття поверхневих забруднень з одночасним потоншенням лакової плівки.

Аналіз твору в УФ свічненні підтвердив сліди попередніх реставраційних втручань, їх характер та ступінь руйнувань на окремих ділянках.

Дослідження в УЧ променях дозволило побачити характер письма.

На основі візуальних обстежень та результатів досліджень було сформульовано хід практичної роботи, що складався з консерваційно-реставраційних заходів.

Укріплення фарбового шару проводилось відкритим способом, використовуючи 3% колагеновий клей. Теплий клей підводився з пензля, перед цим ділянка оброблялась етиловим спиртом (50-60%), для кращого проникнення клейового розчину. Лусочки фарбового шару вкладались фторопластовим шпателем. Укріплення левкасу у місцях відставання проводилось майже аналогічно.

На укріплюючу ділянку наносився етиловий спирт, а клей підводився зі шприца. Концентрація клею збільшувалась до 5-6 %. Левкас вкладався фторопластовим шпателем, на поверхню ставився цигарковий папір і через фільтрований папір пропрасовувався теплою праскою. На добу ставився пісковий прес. Далі з поверхні обов'язково знімалися залишки клею ватним тампоном, зволженим у теплій воді.

Наступним етапом реставраційних заходів було усунення пізніших доповнень левкасу. Він знімався механічно скальпелем та зачищався вологим ватним тампоном. Дещо складнішим був процес видалення воскових заливок по тріщинах на стику дошок. Віск усувався механічно скальпелем, методом прогрівання через фільтрувальний папір, а також ватним тампоном змоченим в уайт-спириті.

Найбільш складною та відповідальною частиною практичної роботи було виконання потоншення потемнілої лакової плівки та усунення пізніших тонувань. Спочатку проводилась апробація різних реагентів на невеликих менше відповідальних ділянках. На живописі найбільш ефективно підійшов розчинник диметилформамід і компресний метод. Тривалість експозиції компресу 5 хв.

Потоншення лакової плівки на тлі та полях ікони проводилось ватними тампонами, змоченими у м'якший розчинник диметилсульфоксид.

Нейтралізація обох розчинників проводилась 25% розчином дамарного лаку у пінені.

Під час виконання процесів потоншення лакової плівки проводився строгий візуальний контроль за допомогою збільшуваних приладів.

В процесі усунення потемнілої лакової плівки стало чітко видно межі розташування ґрунтових вставок та авторського фарбового шару, відкрилась інша кольорова гама.

Стан збереженості відкритої частини живопису є незадовільним, оскільки ікона постійно реагує на температурно-вологісний режим, тому продовжує залишатись в реставраційних майстернях для подальшого нагляду та досліджень.

1. Гелитович М. Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянї поблизу Добромиля та пам'ятки його кола // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. – Łańcut, 2003. – S. 83–105.

2. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів : Свічадо, 2010.

3. Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – № 4(9). – Львів, 2006. – С. 91–99.

4. Гелитович М. «Спас Пантократор» з Жогатина. Проблеми атрибуції. // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. – №5 (10). – С. 102–106.

5. Мельник І. Реставрація ікони «Богородиця Одиґітрія» з села Ісаї / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 25-26 вересня 2008 року. – Луцьк, 2008. – С. 47–49.

6. Хімка М. Реставрація ікони «Свята Великомучениця Параскева з житієм» з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. – №5 (10). – С. 176–182.

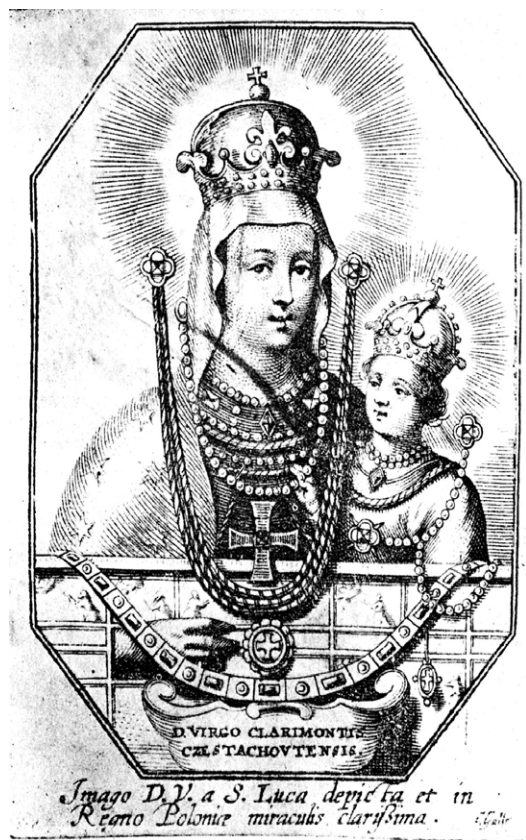
7. Шептицький А. Мої спомини про предмет музейних збврок // Двадцятьп'ять-ліття Національного музею у Львові. – Львів, 1930. – С. 1–3.

Piotr KONDRACIUK
(Zamość, Polska)

IKONA MATKI BOŻEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ „ZMIĘKCZENIE ZŁYCH SERC”.

Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej „Zmiękczenie złych serc” należy do najbardziej tajemniczych spośród prawosławnych ikon. Zainteresowanie badaczy budzi kompozycja ikony, która znacznie odbiega od przyjętego schematu, a zwłaszcza tytuł, jakim jest określana – „Zmiękczenie złych serc”. Tytuł ten w tradycji Cerkwi prawosławnej związany jest bowiem z innym typem ikonograficznym przedstawień Matki Boskiej, ukazującym Maryję bez Dzieciątka, w której serce skierowanych jest siedem mieczy – po trzy z lewej i prawej oraz jeden od dołu¹. Podobny schemat ikonograficzny posiada ikona Matki Bożej „Siedmiostrzelnej”, której sposób obrazowania różni się od powyżej omówionej niesymetrycznym układem mieczy skierowanych w serce Maryi – trzy z jednej i cztery z drugiej strony². Obydwa typy wizerunków mają swoje źródło w ikonografii zachodniej, w przedstawieniach Matki Boskiej Bolesnej³. Popularność tego typu ikonograficznego przypada na wiek XVII, zaś najwięcej wizerunków malarskich i graficznych pochodzi z wieku XVIII⁴. Rozwój natomiast ikonografii cerkiewnej i kultu ma miejsce dopiero w XIX w. Wiąże się to z epidemią cholery w Wołogdzie, która ustąpiła w 1830 r. po tym, jak odprawiono wokół miasta uroczystą procesję z ikoną⁵. W wieku XIX pojawiają się też dużej ilości przedstawienia Matki Boskiej noszące tytuł „Zmiękczenie złych serc”, wzorowane na obrazie Jasnogórskim, będące bezpośrednim przedmiotem naszego zainteresowania.

Na gruncie polskim zwrócił na nie uwagę Wojciech Kurpik, konserwator dzieł sztuki i badacz jasnogórskiego wizerunku. Połączył on schemat prawosławnej ikony z rytowanymi obrazkami Matki Boskiej Częstochowskiej, wykonanymi w 1 połowie XVII w. w pracowniach grafików antwerpskich



[il. 1]. Cornelis Galle, Matka Boska
Częstochowska, miedzioryt, 1 poł. XVII w.

– Cornelisa Galle, Theodora van Merlena i Jana Bruggena⁶, które ukazywały jasnogórski obraz wraz ze zdobiącymi go wotami w postaci zausznic i naszyjników, oraz przysyłających doń obrazu plakiet wotywnych. Bezpośrednie źródło inspiracji Kurpik upatruje w rycinie Cornelisa Galle [il. 1]. Analizując szczegółowo zmiany, jakie zachodziły w wyglądzie obrazu przysyłanego sukienkami i plakietami wotywnymi, autor ten nie znajduje jednak uzasadnienia wyboru tego schematu graficznego dla ikonowego przedstawienia⁷. W hipotezy badacza, wzorce te mogły zostać przekazane do Rosji w 1657 r. przez carskiego posła, który odwiedził wówczas jasnogórskie sanktuarium, oddając swój kraj pod opiekę Najświętszej Bogarodzicy. Paulini ofiarowali mu wówczas kopię cudownego wizerunku w darze dla cara, o którym poseł zapewniał, iż jest wielkim czcicielem Matki Bożej. Poseł poprosił także o kopię obrazu dla siebie. Kurpik przypuszcza, że wraz z kopiami obrazu wysłannik cara otrzymał również ryciny Cornelisa Galle⁸. Jak wyglądała kopia obrazu ofiarowana przez paulinów carowi, możemy się domyślać na podstawie zachowanych wizerunków powstałych w 2 połowie XVII wieku w pracowniach jasnogórskich. Ukazywały one Maryję i Jezusa w zamkniętych ozdobnych koronach⁹. Korony te, jak poniżej wykażemy, będą miały istotne znaczenie dla ikonografii interesującej nas ikony. Interpretując tytuł nadany ikonie – „Zmiękczenie złych serc” – kurpik wiąże go z obroną Jasnej Góry, pokonaniem wrogów i pokajaniem się zdrajców¹⁰.

Odmienne interpretacje źródeł pochodzenia tego typu ikonograficznego, jak również przysługującego ikonie tytułu prezentują najnowsze badania rosyjskie. Irina Buseva-Davydova tytuł „Zmiękczenie złych serc” odnosi do ikony Matki Boskiej z miejscowości Rudnia w mohylewskiej eparchii (obecnie Białoruś). Ikona ta jest kopią wizerunku jasnogórskiego, odnanioną w tym miasteczku w 1687 r.¹¹. Na jej cześć Dymitr z Rostowa (1651-1709), późniejszy święty Cerkwi prawosławnej, napisał krótki wiersz, który zdaniem Busevej-Davydovej, wyjaśnia, skąd wziął się wymieniony wyżej tytuł:

Tam gdzie żelazo wytwarza się z błota,
Pani zamieszkała cenniejsza od złota.
Ona ludzi okrutne łagodzi obyczaje
I żelazne serca Bogu oddaje¹².

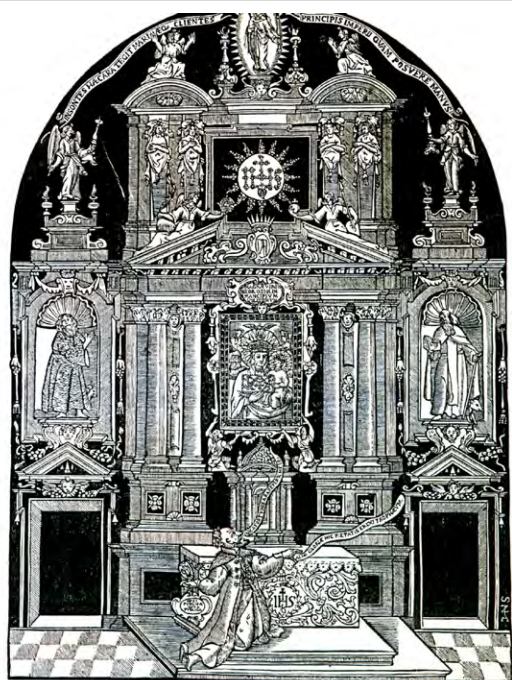


[il. 2]. Ikona Rudnieńskiej Matki Bożej, XVII w.,
okład – pocz. XVIII w. Państwowe Muzeum Ermitażu,
Petersburg.



[il. 3]. Ikona „Zmiękczenie złych serc”, 3 tercja XVIII
w., fundacja Barbary Czeliszczewej. Zbiory prywatne,
Moskwa.

Rudnia była osadą zamieszkiwaną przez rudników, trudniących się wydobywaniem i wytopem rudy żelaza. Wiersz Dymitra z Rostowa został wyryty na sukience z pocz. XVIII w., okrywającej Rudnieńską Ikonę Matki Bożej, znajdującą się w zbiorach Państwowego Muzeum Ermitażu w Petersburgu¹³ [il. 2]. Ten wiersz został powtórzony na innej ikonie, którą przytacza Davydova, namalowanej dla Barbary Czeliszczewej, córki carskiego generała Iwana Hendrykowa (obecnie w zbiorach prywatnych w Moskwie). Ikona ta, datowana na połowę XVIII w., jest wzorowana na rycinie Cornelisa Galle¹⁴. Odwzorowuje szczegóły tablic wotywnych, układ klejnotów, a także kształt kartusza, na którym w oryginale wypisał rytownik tytuł Maryi – D. Virgo Clarimontis Czeszchovtensis (sic!). Na omawianej ikonie kartusz pełni już tylko ozdobną formę. Treść wiersza Dymitra Rostowskiego umieszczono poniżej. Chyba po raz pierwszy znalazł się tu też rosyjski napis: „Zmiękczenie złych serc” [il. 3]. Obydwie omówione ikony są kopiami Częstochowskiej, ale każda z nich wzorowana jest na innym pierwowzorze graficznym lub malarskim. Ikona Rudnieńska ze zbiorów Ermitażu w żadnym ze szczegółów nie odnosi się do ryciny C. Galle. Pomija zdobiące obraz wota, umieszczając jedynie nad nimbem i koroną Maryi Gołębicę Ducha Świętego w promienistej glorii. Bliskie analogie odnajdujemy natomiast z drzeworytem sygnowanym AZS, ukazującym ołtarz jasnogórski fundacji



PRAWDZIWY WIZERUNEK OLTARZA
Zgłoszony do Świątyni i do Głównego w Dziejach Wizerunków i Dziejach na Języku Ciepłym i Chłodnym wyłożonego.
Prawie
Jedynie Oświeconego i Wielmożnego Jego Mł. P. P.
P. GERZEGO Z OSSOLINA OSSOLINSKIEGO
WIELKIEGO KORONNEGO KANCLERZA.
w Roku P. 1650.

[il. 4]. Monogramista AZS, Ołtarz w kaplicy
Matki Bożej na Jasnej Górze, drzeworyt, 1650.



[il. 5]. Fragment obrazu Matki Boskiej Bonifraterskiej
z koroną fundacji Władysława Wazy, 2 poł. XVIII w.
Szczepieszyn, Kościół św. Katarzyny.

Jerzego Ossolińskiego z 1650 r.¹⁵ [il. 4]. Na drzeworyt ten zwrócił także uwagę Kurpiak, słusznie wywodząc stąd genezę pojawienia się na ikonach „Zmiękczenia złych serc” postaci Ducha Świętego¹⁶. Pomimo różnic w kompozycji obydwu przywołanych przez Davydową ikon, istnieje jeden łączący je szczegół. Jest nim korona, zdobiąca głowę Maryi, która – naszym zdaniem – ma istotne znaczenie dla interpretacji tytułu ikony. Jest to zamknięta korona, z umieszczoną w centralnej części postacią Matki Bożej Bolesnej z siedmioma mieczami utkwionymi w Jej piersi, adorującą zdjęte z krzyża martwe ciało Chrystusa. Korona ta, łączona z fundacją króla Władysława Wazy, ma charakter pasyjny, co uwiadamiają dodatkowo Arma Christi, umieszczone na obręczy diademu¹⁷. Ufundowane przez Władysława IV ok. 1635 r. zamknięte korony zdobiły jasnogórski obraz do początku XVIII w.¹⁸. Ich schemat powtarzają ryciny i malarskie kopie wizerunku jasnogórskiego¹⁹ [il. 5]. Taką koronę z wyraźnie zaznaczoną postacią Maryi – mimo niewielkich rozmiarów umieszczonego w ołtarzu obrazu – ukazuje także wzmiankowany drzeworyt z 1650 r. O ważności pasyjnego przedstawienia na koronie Maryi świadczy także okład ikony Rudnieńskiej Matki Bożej ze zbiorów Ermitażu, w którym w miejscu znajdującego się na koronie przedstawienia Matki Boskiej z Mieczami Bolesci wytłoczono owalny medalion, ozdabiając go dookoła imitacją diamentów²⁰. Taką samą koronę z przedstawieniem Matki Boskiej z Siedmioma Mieczami widzimy także na ikonie z fundacji Barbary Czeliszczewej. Trudno ostatecznie stwierdzić, kiedy widniejący na koronie Maryi Jej wizerunek z siedmioma mieczami zanikł. Przedstawienia takie występują jeszcze na ikonach z XIX w., ale są już zdecydowanie rzadsze [np. il. 6 i 7], ustępując miejsca coraz częściej wizerunkom z uproszczoną koroną, zawsze jednak zamkniętą i zbliżoną formą do korony władysławowskiej [il. 8]. Słusznym wydaje się stwierdzenie Wojciecha Kurpika, że poseł carski wrócił do Moskwy z najbardziej aktualną kopią Ikony jasnogórskiej²¹, na której wizerunek Maryi zdobiła władysławowska korona, widniejąca na niemal wszystkich kopiach wizerunku wykonywanych w 2 połowie XVII w. Nie wykluczone, co także podkreśla autor, że otrzymał też ryciny Galle’go, które pełniły rolę pamiątkowych obrazków dewocyjnych. Czy jednak w tym upatrywać należy źródła ukształtowania się typu ikonograficznego? Bardziej przekonuje nas hipoteza Iriny Busevej-Davydowej, która wskazuje na tekst Dymitra Rostowskiego jako źródło tytułu określającego tę ikonę. Omówione przez nią przykłady wyraźnie wskazują na ewolucję tego czterowiersza od jego pełnej formy do skrótu ograniczonego do słów: „Zmiękczenie złych serc” (obie formy znalazły się na ikonie Barbary Czeliszczewej).



[np. il. 6 i 7]. Bazyli Poznański, Chrystus Boleściwy (Ecce Homo). Ikonostas cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego. Moskwa, Kreml, 1682.

Analiza przedstawionych poglądów na genezę i treści ikonograficzne nie pozwala jednak na wyciągnięcie w pełni satysfakcjonujących wniosków. Żadna z hipotez nie daje bowiem odpowiedzi na kluczowe pytanie o związki tytułu ikony z różnymi z pozoru typami ikonograficznymi. Naszym zdaniem, klucz do rozwiązania tego problemu tkwi w ikonografii korony Matki Boskiej Częstochowskiej ufundowanej przez króla Władysława Wazę. W centrum tej korony – jak już wspomniano wyżej – znajdowało się przedstawienie Matki Boskiej Bolesnej z siedmioma mieczami utkwionymi w sercu. Motyw ten wskazuje więc wyraźnie na bliski związek z innymi ikonami, które także określane są tytułem „Zmiękczenie złych serc” i dla których – począwszy od XIX w. – tytuł ten jest najbliższy.



[il. 8]

Jak zwykle w takich przypadkach pozostaje do rozstrzygnięcia problem, której ikonie tytuł ten nadano po raz pierwszy.

Samodzielne przedstawienia Matki Bożej z mieczem lub mieczami utkwionymi w sercu mają niewątpliwie swoje źródło w ikonografii zachodniej²². W rosyjskiej sztuce cerkiewnej pojawiły się w XVII w. Za najstarsze przedstawienie w tym schemacie uznać można ikonę Matki Bożej z moskiewskiej cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego na Kremlu. Ikona umieszczona została w ikonostasie jako „namiestna”, obok ikony Chrystusa malowanej wg zachodniego schematu Ecce Homo [il. 9 i 10]. Autorem tych obrazów, namalowanych w 1682 r., był polski malarz Bazyli Poznański, pracujący w manufakturze Orużejnej Pałaty od 1670 r.²³. Obrazy malowane są w typowej dla baroku kompozycji, z rozchylonymi u góry kotarami i kartuszami z polami wypełnionymi tekstem biblijnym – w przypadku Maryi z proroctwa Symeona (Łk 2, 35-35). Zdobią je nałożone na obraz malowane na jedwabiu aplikacje, co upodabnia je do malarstwa freskowego. Poznański, chociaż ukształtowany



[il. 9 i 10].

w kanonach sztuki rosyjskiej w pracowni Iwana Bezmina²⁴, wprowadził do sztuki cerkiewnej – i to w miejscu tak kanonicznym jak rząd namiestny ikonostasu jednej z głównych cerkwi rosyjskiej stolicy – wzorce typowe dla malarstwa zachodniego. Czy byłoby to możliwe, gdyby tego typu przedstawienia nie funkcjonowały już wcześniej jako kultowe? Ikona Poznańskiego określana jest obecnie tytułem „Zmiękczenie złych serc”, ale jest to tytuł nadany wtórnie, zapewne w XIX w. Możliwe, iż po raz pierwszy został on wypisany na nieznanej ikonie, na której wzorowany był obraz namalowany dla Barbary Czeliszczewej w 3 ćwierci XVIII w., a więc na ikonie, dla której pierwowzorem jest Obraz Jasnogórski. Możemy przypuszczać, że ze względu na wątki pasyjne umieszczone w koronie Maryi, tytuł ten zaczęto przypisywać także innym ikonom Matki Bożej, wyobrażonej z utkwionymi w sercu mieczami boleści.

1. Zob. Н. В. Дмитриева, О Тебе радуется! Чудотворные иконы Божей Матери, Издательство Сретенского монастыря, 2004; J. Charkiewicz (opr.), Ikony Matki Bożej, „Bratczyk”, 1999, nr 197, s. 151.

2. С. Снегорева, Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, изд. 3-е Москва, Терипрем – 2010, s. 370-371; J. Charkiewicz (opr.), Ikony Matki Bożej..., s. 153.

3. Na temat rozwoju ikonografii Matki Bożej Bolesnej zob.: M. Pielas, Matka Boska Bolesna, [Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole], Universitas, Kraków 2000.

4. Tamże, s. 29-57.

5. С. Снегорева, Земная жизнь Пресвятой Богородицы..., s. 370-371.

6. Na rycinie te zwróciła uwagę A. Kunczyńska-Iracka, Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego, [Studia z Historii Sztuki, t. XXVIII], Instytut Sztuki PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 69, il. 22,23.

7. Por. W. Kurpik, Jasnogórska Bogarodzica w malarstwie ikonowym, „Studia Claromontana”, 1988, t. IX, s. 24-37.

8. Tamże, s. 34.

9. Por. A. Kunczyńska-Iracka, Malarstwo ludowe..., il. 5-6.

10. W. Kurpik, Jasnogórska Bogarodzica..., s. 34.

11. И. Бусева-Давыдова, «Ченстоховская» или «Умягчение злых сердец»? Загадки одной богородичной иконографии, „Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования”, М., 2007, № 5(47), с. 52-56.

12. Wiersz w przekładzie własnym (P.K.). W wersji oryginalnej brzmi: Идеже творяшеса железо от блата, Тамо Дева вселися, дражайшая злата, Да людем жестокие нравы умягчает И железные Богу сердца обращает.

13. И. Бусева-Давыдова, «Ченстоховская» или «Умягчение злых сердец»?..., с. 56.

14. Zob. tamże. Datowanie przez Davydovą ikony na połowę XVIII w. trzeba jednak doprecyzować. Barbara Iwanowna Czeliszczewa żyła w latach 1747-1817. Zamówienie przez nią ikony mogło więc nastąpić najwcześniej w 3 ćwierci XVIII w.

15. Drzeworyt ten został opublikowany w dziele Jana Dionizego Łobżyńskiego, Dies Natalis, albo Panegiryk kościelny, Drukarnia Franciszka Cezarego w Krakowie, 1650. Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. SD XVII-15771. Zob. Jasna Góra w dobie potopu. Sanktuarium Matki Bożej za Wazów (1587-1668). Księga jubileuszu 350-lecia obrony Jasnej Góry 1655-2005, red. J. Golonka OSPPE, J. Żmudziński, Jasna Góra w Częstochowie 2005, s. 71 (il.), 167.

16. W. Kurpik, Jasnogórska Bogarodzica..., s. 29.

17. O programie ikonograficznym tzw. koron władysławowskich zob. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Program ideowy koron władysławowskich, „Studia Claromontana”, 1985, t. VI, s. 47-62.

18. Losy koron władysławowskich opisuje: E. Smulikowska, Korony i sukienki Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako przejaw kultu Królowej Korony Polskiej, „Studia Claromontana”, 2005, t. XXIII, s. 55-87.

19. Szereg przykładów rycin i obrazów wymieniają: A. Kunczyńska-Iracka, Malarstwo ludowe..., T. Chrzanowski, M. Kornecki, Program ideowy..., E. Smulikowska, Korony i sukienki... Do znanych już przedstawień możemy dołączyć jeszcze obraz z kościoła św. Katarzyny w Szczepleszynie z 2 połowy XVII w., pochodzący z dawnego kościoła Bonifratrów w Zamościu.

20. Obecnie pole medalionu jest puste, można jednak przypuszczać, że pierwotnie znajdowało się w nim malowane przedstawienie Matki Bożej z Mieczami Boleści.

21. W. Kurpik, Jasnogórska Bogarodzica..., s. 34.

22. Zob. M. Pielas, Matka Boska Bolesna... .

23. M. Heydel, Poznański Bazyli, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003, t. VII, s. 460-461.

24. Tamże, s. 460.

Уладзімір КАРЭЛІН,
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ
(Мінск, Беларусь)

АРХАНЁЛ МІХАЛ У ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

Культ арханёла Міхала – архістратэга нябеснага войска і апекуна ўсіх вернікаў («народу Божлага») шырока распаўсюджаны ў хрысціянстве, як ва ўсходняй (праваслаўнай), та і ў заходняй (каталіцкай) галінах. Яго імя ў старажытнаўрэйскай мове тлумачыцца – «хто, як Бог?». Ён змагаецца з сатаной ў Апакаліпсісе (*Адкрыццё*, 12, 7), суправаджае душы памерлых да брамаў нябеснага Ерузалема ці стаіць з вартай перад імі, запісвае імёны праведнікаў у кнігу [Мифы народов мира. Энциклопедия, т. 2, с. 160].

На землях Беларусі арханёлу Міхалу прысвячаліся шматлікія храмы і творы сакральнага мастацтва. На дадзены час у храмах і музеях Беларусі знаходзіцца звыш 700 абразоў з яго выявамі. Па колькасці абразоў арханёл Міхал знаходзіцца на чацвертым месцы сярод усіх хрысціянскіх святых і саступае толькі Маці Божай, Спасу і Міколе. У лічбах гэта састаўляе 2,6% ад агульнай колькасці абразоў, зафіксаваных экспедыцыямі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Найбольшая адносная (як і абсалютная) колькасць абразоў знаходзіцца ў Брэсцкай (3,4 %), Мінскай (2,8 %) і Магілёўскай (2,6 %) абласцях. У астатніх трох абласцях адносная колькасць абразоў састаўляе 2,1%. Асноўная частка абразоў (больш за 90 %) адносіцца да сярэдзіны – другой паловы 19 ст. Арыгінальную беларускую школу іканапісу прадстаўляюць 60 абразоў, якія знаходзяцца ў храмах Беларусі, і 24 абразы, што захоўваюцца ў музейных калекцыях НММ РБ і МСБК НАН Беларусі. Усе яны выкананы ў перыяд з пачатку 17 ст. да пачатку 19 ст. уключна.

У дадзеным паведамленні будуць разгледжаны найбольш распаўсюджаныя іканаграфічныя сюжэты. Часцей другіх сустракаюцца роставыя выявы арханёла Міхала, змешчаныя на



Мал. 1.



Мал. 2.

бакавых дзвяхах іканастасаў і асобных абразах, дзе ён выступае ў якасці аховы Цара Нябеснага, як, напрыклад, на абразе з Віцебскай вобл. (мал. 1; 19 ст., палатно, алей, 100х50). Святы прадстаўлены ў панцыры, паверх якога накінуты чырвоны афіцэрскі плашч, завязаны вузлом на правым плячы. У апушчанай правай руцэ ён трымае вогненны меч, у левай — авальны шчыт з надпісам «Кто яко Бог». Паколькі арханёла Міхала лічылі апекуном рыцарства і воінаў ва ўсёй Еўропе, таксама шырока распаўсюджаны паясныя і пабедраныя выявы святога ў парадных воінскіх даспехах. Класічным прыкладам беларускай школы ікананісцы з'яўляецца абраз, які паходзіць з Быхаўскага раёна Магілёўскай вобл. (мал.2; 18 ст., дошка, тэмпера, 116,5х87) і зараз захоўваецца ў калекцыі НММ Рэспублікі Беларусь [Ікананіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. Мн. 1995, іл. 105]. Пакаленая выява арханёла Міхала ў светла-карычневым панцыры з рознакаляровымі лентамі і блакітным сподзе з пазалочанымі кветкамі займае ўсё поле абразу. Паверх панцыра накінуты чырвоны плашч, перавязаны бантам на правым плячы. У правай руцэ ён трымае меч, у левай – зерцала з ініцыяламі Хрыста і надпісам «Кто яко бог». На шыі знаходзіцца грыўня з мальтыйскім крыжам. Фон абразу аздоблены ляпным арнаментом, палі ўпрыгожаны накладнымі «камянямі» і бялільным арнаментом, што разам з мажорнай колеравай гамай надае яму павышаную дэкаратыўнасць. У ніжняй частцы змешчаны дрэнна захаваны надпіс. Рэгіянальную школу ікананісцы, умоўна названую «сталінскай» [Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу сталінскага рэгіёна. // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. Мн.



Мал. 3.



Мал. 4.

1985. с.41], прадстаўляе абраз з г. Століна Брэсцкай вобл. (мал. 3; пачатак 18 ст., дошка, тэмпера, 110х79). Арханёл апрануты ў зялёны спод і блакітны панцыр, аздоблены каштоўнымі камянямі. Зверху накінуты светла-аранжавы плашч, зашпілены на шыі. У аголенай да локця правай руцэ Міхал трымае меч, у левай – ножны. Фон абразу аздоблены разным па ляўкасу раслінным арнаментом. Яшчэ адзін абраз са Столінскага раёна з паяскай выявай арханёла Міхала (мал. 4; 18 ст., дошка, тэмпера, 89х73.5) выкананы ў інсідным стылі і зараз знаходзіцца ў калекцыі НММ Рэспублікі Беларусь [Ікананіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. Мн. 1995, іл. 104]. Залаты фон у верхніх вуглах абразу аздоблены парасткамі з бутонамі кветак, выкананымі ў тэхніцы разьбы па ляўкасу. Асаблівасцю гэтага абразу з'яўляецца тое, што ў левай руцэ, на ўзроўні грудзей, арханёл трымае шалі, на якіх узважае душу чалавека, яго добрыя і злыя ўчынкі на ўваходзе да раю. Адна з чашак шалю закрыта правай рукой Міхала, і таму некаторыя даследчыкі прымалі верхнюю частку шалю з колцамі для падвесу ці то за абцугі, ці то за



Мал. 5.

ключ. Больш дасканала сюжэт, дзе арханёл Міхал узважае душу, паказаны на шэрагу абразоў, як напрыклад, на творы з Міёрскага раёна Віцебскай вобл. (мал. 5; 19 ст., палатно, алей, 170x55). Арханёл, прадстаўлены ў поўны рост, у правай руцэ трымае мярыла (жэзл) з чырвонай харугвай з белым крыжам у цэнтры. Левай рукой ён трымае шалі, на адной чашцы якіх знаходзіцца душа ў выглядзе фігуркі ў белым аблачэнні, а ў другую ўчапілася кіпцюрамі чарцянь — памагаты д'ябла, якое імкнецца перацягнуць шалі на сваю карысць. Падобная іканаграфічная схема прадстаўлена на абразе, што знаходзіцца ў Навагрудку Гродзенскай вобл. (мал. 6; 17 ст., палатно, алей, 240x140). У левай руцэ арханёл Міхал таксама трымае шалі, на адной з чашак якіх стаіць аголеная жаночая фігурка, а другую цягне чарцянь. Нагамі арханёл папірае д'ябла, які, ахоплены языкамі пякельнага полымя, ўсё ж спрабуе дацягнуцца рукой з вялікімі кіпцюрамі да праведнай душы. Амаль уся выява Міхала закрыта чаканым металічным абкладам, які, як сведчыць надпіс на цэнтральнай пласціне, выкананы ў 1667 г. Сам абраз быў створаны значна пазней, што вынікае са стылістычнага аналізу, да таго ж абклад не супадае з контурам выявы арханёла.

Яшчэ адзін пашыраны сюжэт, які сустракаецца ва ўсіх рэгіёнах Беларусі, – апакаліптычная бітва арханёла Міхала з сатаной. На абразях падаюцца маляўнічыя дынамічныя сцэны, дзе арханёл перамагае д'ябла вогненным ці звычайным мячом, ад якога сыходзіць маланка, як на абразе з Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 7; 18 ст., дошка, тэмпера, 95,5x81), які зараз знаходзіцца ў калекцыі НММ Рэспублікі Беларусь. Нельга не адзначыць выразныя выявы сатаны ў выглядзе жудасных пачвараў з чалавечым абліччам. На творы з Пінскага раёна Брэсцкай вобл., што знаходзіцца зараз у калекцыі МСБК НАН Беларусі (мал. 8; другая палова 18 ст., палатно, алей,



Мал. 6.



Мал. 7.



Мал. 8.



Мал. 9.

180х98), як і на некоторых інших, Міхал працінае галаву д'ябла дзідай. Незвычайнай дэталлю з'яўляецца авальны абраз Маці Божай з дзіцем, які арханёл трымае правай рукой. Толькі ў двух выпадках, таксама ў Пінскім раёне, зафіксавана іканаграфія, дзе паказана сапраўдная бойка паміж нябесным войскам арханёла Міхала і цёмнымі сіламі сатаны (мал. 9; 18 ст., палатно, алей, 135х99; МСБК). У ніжняй частцы абраза бачна палаючае пекла з чарцямі рознага рангу. Яны ратуюцца ад вогненных стрэл і дзідаў, што кідаюць ў іх зверху анёлкі. У цэнтры кампазіцыі змешчана выява арханёла з паднятым мячом у правай руцэ, які нагамі папірае сатану. Левую руку Міхал працягвае анёлку, штоб вызваліць яго з пякельнага палону.

Значна радзей сустракаюцца такія сюжэты, як «Сабор арханёла Міхала», «Цуд арханёла Міхала ў Хонях», а таксама абразы, на якіх арханёл паказаны разам з іншымі святымі, такімі як Мікалай Мірлікійскі, св. Параскева, св. Варвара і інш. Гэтыя сюжэты пакуль не ўвайшлі ў кола нашага агляду.

Наталія ГАНУСЕВИЧ
(Збараж)

ЗБАРАЗЬКА ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ

Найдорожчим релігійним скарбом для українського населення завжди був, є і буде чудотворний образ Матері Божої. Від найдавніших часів нашого краю він є найбільшою духовно-релігійною опорою і втіхою народу на важкому історичному шляху. Через освячення, силою благодатної присутності в іконі відбувається зустріч того, хто молиться, з тим, хто на ній зображений. Так само через ікону вірний може отримати прощення і підтримку. У цьому сенсі будь-який освячений образ є чудотворним, але чудотворними у вужчому розумінні вважаються ті, котрі з надзвичайною виразністю свідчать про свою силу. Переважно такі образи присвячені Божій Матері.

У костелі Святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика знаходиться ікона Матері Божої, що є копією з відомого Чудотворного образу Збаразької Матері Божої (фото 1). Ця святиня була вивезена римо-католиками в 1946 році у Польщу [6, 86]. Коли почали закривати храми знищувати і руйнувати вівтарі, палити ікони, книги, скульптури, тому віруючі по-своєму старалися вберегти найдорожчі речі від знищення. Таким чином чудотворний образ Матері Божої Збаразької опинився за кордоном.

Образ цей – візантійського походження [5, 137]. Ще з впровадженням християнства в Київській Русі з Царгорода на наші землі було завезено чотири апостольські ікони, які у свої назви увібрали територіальні ознаки місця розташування: Вишгородська (Володимирська), Белзька (Ченстоховська), Києво-Печерської лаври і Холмська [4, 146]. Всі згадані ікони стали Чудотворними і національними святинями різних країн. Список Збаразької був зроблений до часу, коли вона стала відома на весь світ, як Ченстоховська ікона Матері Божої і є реліквією римо-католицького світу. Її образ повторюється один в один: кольором одягу, виразом очей, положенням рук, нахилом голови, але немає ран на обличчі Матері Божої і сам вигляд ікони освітлений. На іконі ми бачимо Діву Марію, голова якої покрита мафорієм. Її очі дивляться прямо на того хто дивиться на ікону. Жінка одягнена в покрив, прикрашений шестикутними зірками, брошками і камінням. Дитя сидить на лівому колінні матері, вираз обличчя Його по-дитячому безпосередній, лагідний. В лівій руці тримає книгу, а правою благословляє світ. Сукня Дитятка червоного кольору викладена золотими квітами (розетками). Голови обох постатей оточують ореоли, що не мають пластичності, а всього лише обкреслені на золотому фоні [11].

За легендою ікона приписується святому євангелісту Луці. В єрусалимському будинку, де Спаситель здійснив Тайну вечерю і де відбувалося Зішестя Святого Духа на апостолів, Лука попросив Богоматір дозволу змалювати її священне для християн зображення. Діставши згоду євангеліст Лука створив декілька образів. За тією ж легендою ікони Богородиці, створені святим малярем, спочатку перебували в Єрусалимі [6, 83]. Ймовірно до столиці Візантії ікону привезла свята Єлена. Там її й побачив давньоруський князь. Після служби в імператорському війську він отримав у дар цю ікону. Так чудотворний образ потрапив із Константинополя в Київську Русь. Як спадщина, ікона перейшла до князя Лева, сина короля Данила Галицького. Спочатку її зберігали у василіанському монастирі у Львові, а потім князь Владислав Опольський в 1383 році вивіз ікону з Галичини і віддав під опіку монахам ордену паулінів у Ясногорський монастир, який знаходився у Ченстохові [10]. До монастиря, в якому знаходилась чудотворна ікона, сходились численні паломники. Костел став духовним центром Польщі [6,84] (фото 3).

Чудесну копію Ясногірської Пані замовив тодішній власник міста Януш Збаразький, воєвода Брацлавський [3, 3] (1575 р.) з метою поширення культу Марії і охорони католицької віри перед впливами православ'я і протестантизму. Образ мальований олійною технікою, для цього була виготовлена вручну чеканка на мідній блясі [9, 156]. Знаходився він на головному вівтарі першого римо-католицького храму міста (зараз с. Старий Збараж) [9, 190]. Збереглися перекази і про саме будівництво монастиря на новому місці. Так, під час забивання палей (костел збудовано на дубових палях), один кріпак зірвався з риштувань, впав в болото й почав топитися. Залементувала жінка з дітьми і звернулася до чудотворного образу Матері Божої

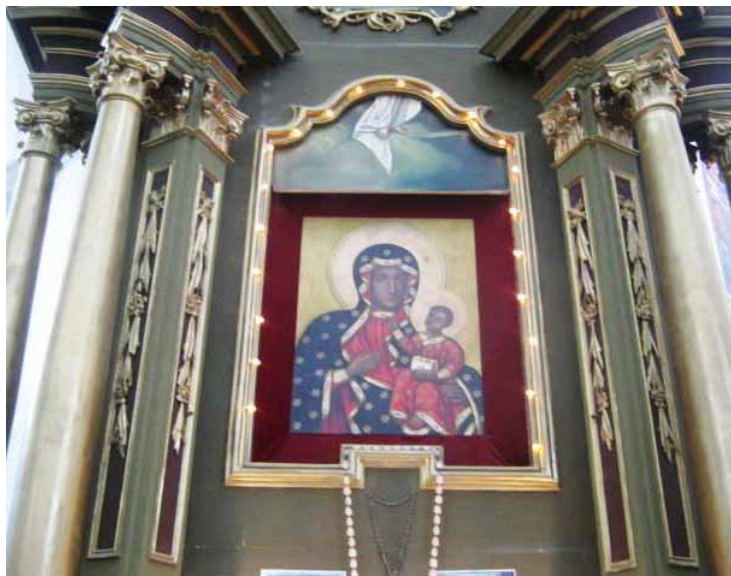


Фото 1.



Фото 2.

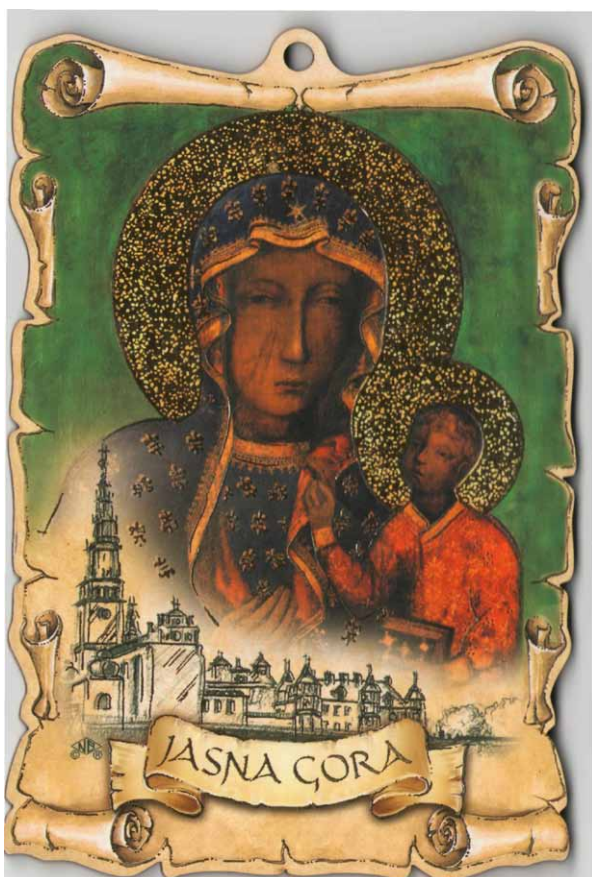


Фото 3.



Фото 4.

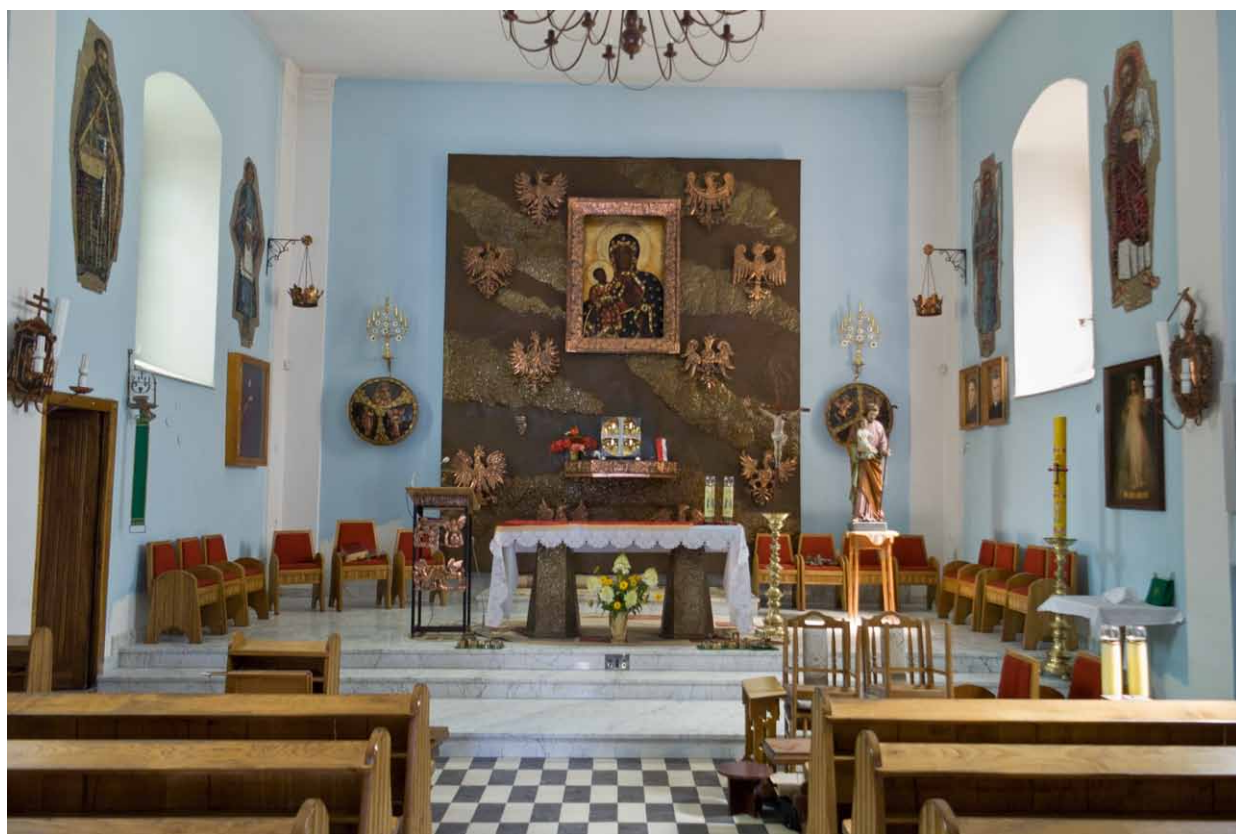


Фото 5.



Фото 6.



Фото 7.

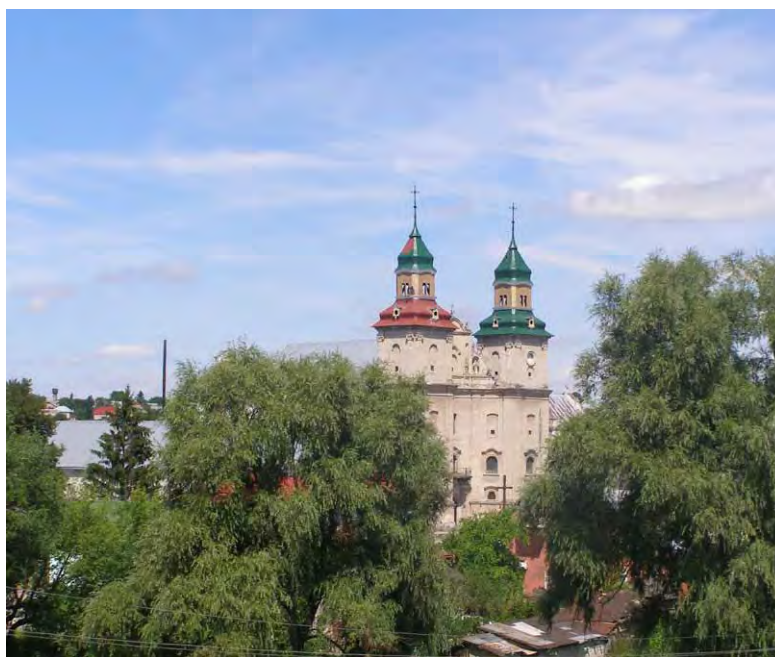


Фото 8.

Збаразької, який знаходився у парафіяльному костелі старого міста, благаючи про допомогу. Утопаючому кинули дерев'яну линву, за яку він схопився руками, потім шнур. Кріпак був врятований. Саме такою в народній пам'яті залишилися легенда про чудесне спасіння і допомогу Святого образу.

Родина князів Збаразьких була фундаторами і інших католицьких храмів, де поширювала чудотворний образ Матері Божої. Зокрема такий образ отримав Кременецький Богоявленський Василіанський монастир [2, 185], де згадується молитва до Матері Божої про захист Кременця від вогню, війни і іншої шкоди [7, 133].

Після знищення храму татарськими ордами ікону було перенесено у новозбудований парафіяльний храм м.Збаража. У другій половині XVII століття розпочалася Визвольна війна під проводом Б.Хмельницького. По-скільки вона носила ще й релігійний характер, то перед приходом козацьких військ на Збаражчину всі дорогоцінні речі (серед них ікона Матері Божої Збаразької) були перевезені до Гусятина, до великих прихильників оо. бернардинів – магнатів Каліновських. Через деякий час Уршуля Каліновська повернула всі костельні речі і Чудотворну ікону, які переховувала в себе, назад до Збаража.

У 1675 році наш край був залитий хвилею воєнних дій татаро-турецьких військ Ібрагіма Шишмана. Тоді разом з більшістю забудов міста було пограбовано і спалено майже весь монастирський комплекс. Вдалося врятувати лише три найцінніші вівтарні ікони: Чудотворний образ Матері Божої, Чудотворний образ Святого Антонія, а також ікону Святого Юрія мученика.

В часі драматичної долі для наших земель, наскоків турецьких військ, татарських, козацьких, зображення образу Матері Божої являло собою завжди об'єкт культу і пошанування. Він маючи чудодійну силу, рятував і допомагав сотням віруючим різних конфесій, які здійснювали сюди численні паломництва не тільки з Галичини і Польщі, а й Східної України, Білорусії, Прибалтики, Угорщини, Австрії, є згадки про багато милостей і див, які відбувалися в тому часі [1, 3]. Перед іконою молилися королі Польщі: Ян Казимир, Михайло Корибут Вишневецький, Ян II Собеський, князі Збаразькі, Вишневецькі, Тишкевичі, Потоцькі, Замойські [11]. А коли Збараж відвідав Михайло Корибут Вишневецький – король Польщі (1669–1679), син Єремії, його коштами ікону Збаразької Матері Божої було оздоблено срібним окладом з золотими ліліями, виготовленими київськими золотарями (фото 4).

Відбудова храму розпочалася аж у XVIII ст., коли Збараж перейшов у спадок до коронного гетьмана і краківського каштеляна Йосифа Потоцького, а потім до сина Станіслава. Цей період було названо другим заснування монастиря. Інтер'єр костелу був оздоблений у 1755–1759 роках дев'ятьма вівтарями роботи Львівського різьбяр Антона Осінського, зокрема був і вівтар з монастирським образом Матері Божої. В 1789 році сталася нова пожежа, в якій загинула монастирська ікона Богоматері. На місце втраченої була виставлена парафіяльна ікона Збаразької Божої Матері, яка знаходилась тут 157 років [6, 86]. Хоча Збаразька ікона ніколи не була офіційно коронована, впродовж цілого періоду вона була об'єктом великого культу пошанування для вірних [8, 197]. У 1946 році отці бернардини залишаючи Збараж забрали з собою образ Матері Божої Збаразької і перевезли до монастиря в Лежайську (Польща), де він перебував до 80-х років XX століття [9, 190].

Відновлений був культ пошанування ікони Матері Божої Збаразької на перемишльській землі. Палким шанувальником Збаразької Мадонни був архієпископ Ігнат Токарчук, родом із Збаражчини (фото 7). Костел в Пралковцях побудовано в 1840 р. Святиня являє давню греко-католицьку церкву. Завдяки фундації сім'ї Дружбицьких почалася розбудова святині. Внутрішня частина костелу була збільшена. Оздоблення набули патріотичного характеру. На фасадній стіні була складена мозаїка в національних кольорах. На її фоні знаходиться десять орлів, що посилаються на різні історичні епохи. При ковчегу для дарів стоїть срібний келих з грудочкою землі з Збаража, з якого стікає біло-червона стрічка. По колу поміщення є гербові щити. На бічних стінах костелу зображені постаті святих. У 2002-2003 роках проведено ремонт костелу. Нове святилище набирає значення, стає поступово місцем щораз численніших паломництв і з часом перетворюється на Санктуарій (фото 5).

Старанням перемишльського архієпископа Ігнатія Токарчука копія чудотворного образу Матері Божої Збаразької була освячена папою римським і повернулася в рідне місто. Тут її виставлено в тимчасовій капличці, в якій до вересня 2000 року проводились Богослужіння. Але навіть і зараз Чудотворний образ охороняє від бід. Коли 1997 році горів монастир,

о.Максиміліан стояв перед образом Матері Божої і молився за спасіння каплички, в якій постійно віддається хвала Богу в час святих молебнів. І сталося чудо, лавина вогню захлинулася перед Божою силою – Святим образом [1, 3]. У 2000 році ікона Матері Божої була перенесена до відновленого костелу Святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика (фото 6). Вона знаходиться у лівому боковому вівтарі центральної нави храму (фото 2). І хоча ікона Матері Божої Збараської була прославлена чудами, але коронованою ніколи не була.

Костел є пам'яткою архітектури XVII століття Національний заповідник «Замки Тернопілля» проводить ряд відновлювальних робіт у монастирських приміщення, а також був заново перекритий дах храму. У 2012 році були проведені роботи по реставрації двох веж та верхнього фронтона храму. Брак державного фінансування не дає провести повний об'єм необхідних консерваційних і реставраційних робіт в середині храму. Це укріпити, а з часом відновити розпис стін, оновити знищені вівтарі з унікальною дерев'яною скульптурою майстра А. Осінського, розчистити підвальні приміщення святині. Надіємось, що завдяки молитвам парафіян і небайдужих жителів міста до образу Матері Божої Збараської знайдуться меценати, які допоможуть цій святині відродиться у всій своїй величі (фото 8).

1. Гриб Б. Повернення Чудотворного образу Матері Божої Збараської // Народне Слово. – 1 серпня 1998, № 29 (7306). – 8 с.
2. Климчук А. Чудотворні ікони Історичної Волині у працях Садока Баронча. / Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 19. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції м.Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – Луцьк, 2012. – 240 с.
3. Перець Е. Збараська Божа Матір // Вільне життя. 12 листопада 1993, №№153–154 (12974–12975). – 8 с.
4. Православ'я в Україні. Збірник всеукраїнської наукової конференції.–Київ, 2011. – 572 с.
5. Рожко В. Чудотворні ікони Волині і Полісся. – Луцьк: «Медіа», 2002. – 352 с. (137)
6. Федорів Т., Мандрик О. Збараж: погляд крізь віки. Історико-краєзнавчий нарис. – Збараж: «Рушник», 2011. – 116 с.
7. Barącz Sadok. Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce. Nakładem autora, 1891. – 307s.
8. Józwik R.Wiglus M., Sanktuarium Matki Boskiej Zbaraskiej w Prałkowcach. –Prałkowce, 1988. – 670 s.
9. Kachel Jozef. Dzieje kościoła I klasztoru Ojców Bernardynów w Zbarazu /1628–1946/, Kalwaria Zebrzydowska, 2001. – 655 с.
10. Чудотворні ікони Матері Божої [режим доступу 2] <http://lib.if.ua/exhib/1343293233.html>
11. Sanktuarium Matki Bożej Zbaraskiej [режим доступу1] <http://sanktuariapolskie.info/diecezje/36/przemyska/sanktuaria/119/sanktuarium-matki-boej-zbaraskiej>

Олександр ФЕДЧУК
(Луцьк)

ТУРКОВИЦЬКА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ: УКРАЇНСЬКИЙ СЛІД ВЕЛИКОЇ СЯТИНИ ХОЛМЩИНИ

16 серпня 1998 року урочистим хресним ходом у Спасо-Преображенський кафедральний собор міста Кривий Ріг було перенесено Турковицьку ікону Божої Матері, яка з того часу, як заступниця усього Криворіжжя, і знаходиться у головному храмі краю. Як образ, сам назва якого свідчить про далеко не місцеве походження, опинився у Південно-Східній Україні – про це у Кривому Розі тільки здогадуються. Там кажуть, що ікону було несподівано знайдено на початку 1980-их років у криворізькій Свято-Вознесенській церкві – єдиному храмі міста, який не закривався у радянські часи. На Дніпропетровщині знають, що до них було переселено чимало українців із Польщі у сумнозвісні сорокові роки двадцятого століття, тому й припускають, що ікону привезли з собою переселенці з-за Бугу.

Ще у Кривому Розі добре знають давню історію ікони, яка була однією із найшановніших святинь етнічних українських православних земель Польщі. Древнє передання пов'язує її появу із ще одною визначною святинею – Ченстоховським чудотворним образом Пресвятої Богородиці, який галицько-волинський князь Лев Данилович привіз наприкінці XIII століття у місто Белз. У 1382 році польський князь Владислав Опольський, не зважаючи на протести місцевих православних, перевіз ікону у Ченстохов. Дорогою, коли ікона знаходилася поблизу села Турковичі, сталося чудо: карета раптом зупинилася, а сам образ засяяв незвичним світлом. Князь все ж із потугами повіз ікону далі, але одразу після його від'їзду на тому місці, де стояла карета, у саяві явилася інша ікона Божої Матері, яка була точною копією знаменитого образу із Белза. Місцеві жителі вирішили побудувати тут храм, а вже наступного ранку Пресвята Богородиця Сама вказала розміри майбутньої церкви – те місце повністю поросло ромашкою [1]. Незабаром там заснували чоловічий монастир, відомості про який губляться у сивій давнині. Відомо тільки, що у XVIII столітті його використовували уніати, які згодом і закрили обитель. Церкву з іконою, яку глибоко шанувало місцеве населення, було приписано до парафії у Сагрині.

У 1903 році чернечу обитель було відновлено як філію Радочницького жіночого монастиря, а у 1912 році Турковицький монастир, при якому діяла учительська семінарія, уже став самостійним [2]. Мирне життя обителі перервала Перша світова війна. У цей час чимало закладів, які опинилися у прифронтовій полосі, були евакуйовані вглиб Росії, куди виїхали і дві монахині (рідні сестри), які й забрали з собою оригінал чудотворної ікони, котрий опинився у Марфо-Маріїнській обителі Москви. Незабаром у Росії, як відомо, запалала революція і Турковицька ікона Божої Матері безслідно зникла у вирі страшного лихоліття. Новою польською владою закрито було і Турковицький монастир, приміщення якого у православних відібрали, а головний собор – зруйнували.

Втім, православні мешканці Холмщини, які повернулися до своїх домів, не забули про свою святиню, без якої уже не уявляли своє життя. Вони у 1928 році побудували капличку на цвинтарі, де помістили шановану копію Турковицького образу Богоматері. Цією копією у срібній позолоченій ризі у 1906 році в обителі зустрічали єпископа Люблінського і Холмського Євлогія (Георгієвського), який згодом став і Волинським архіпастирем – він залишив чудові спогади про своє життя, в яких не раз згадується і Турковицька обитель [3]. У Турковичі знову стали стікатися паломники, а особливо багато їх прибувало у свято Положення Ризи Пресвятої Богородиці у Влахернах (15 липня) та на день Покрови Божої Матері (14 жовтня). Владика Євлогій (Георгієвський) згадував, що на такі свята ще у 1900-их роках стікалися десятки тисяч віруючих із навколишніх населених пунктів.

У 1938 році і цей храм був знищений польською владою, а у березні 1944 року українське населення постраждало від нападу польського партизанського загону Армії Крайової. Унаслідок цього 80 осіб було жорстоко вбито, а 150 будинків – зруйновано. Вцілілі мешканці Турківців згодом були переселені в Україну і православна молитва до Божої Матері Турковицької у краї

припинилася.

Копія чудотворної ікони, як було зазначено раніше, знайшлася лише на початку 1980-их років. Втім, ця історія має ще один крутий поворот: у самій Польщі не згадують про Кривий Ріг, коли говорять про знахідку. У 1981 році митрополит Варшавський і всієї Польщі Василій (Дорошкевич) приїхав у Турковичі і у напівзруйнованій капличці несподівано віднайшов копію Турковицького образу, а згодом і саме свято на честь ікони знову стало об'єднувати православних у Польщі 15 липня кожного року [1].

Зважаючи на це, можна подумати, що у Кривому Розі знайшлася якась звичайна ікона, що не була цінною святинією для православних холмщиків. Проте, таке припущення якраз можна висловувати щодо образу, який знайшовся у руїнах храму у Турковицях, а ось у тому, що в українському місті було знайдено шановану копію Турковицької Божої Матері, можна не сумніватися. Підставою для таких сміливих заяв є віднайдені документи Державного архіву Волинської області, які, мабуть, ще й не були введені у науковий обіг. Принаймні, жодних згадок про них автору дослідження знайти не вдалося, і небагата офіційна історія криворізького образу ними ще не доповнена.

Отож, як усе було насправді? Відповідь на це запитання дадуть самі переселенці, які 2 липня 1947 року написали листа (можливо, не без участі єпископа Волинського і Ровенського Варлаама – зважаючи на високу грамотність тексту) Патріаршому Екзарху України митрополиту Київському і Галицькому Іоанну (Соколову). У 1944 році православні українці були переселені із Туркович у місто Апостолово на Дніпропетровщині. «Дякуючи старанням і трудам нашого шанованого настоятеля о. Симеона Костюка, – читаємо у проханні, – ми змогли перевезти чудотворну ікону Божої Матері, а також і усе церковне начиння. У 1946 році нас знову переселили у Ківерцівський район Волинської області на хутори Небожка, Жидичин і Липовці, що тісно прилягають один до одного і таким чином є ніби одним селом. Узяти сюди глибокошановану і дорогу для нас святиню місцева громадянська і духовна влада не дозволила. Тепер, живучи на новому місці, ми відчуваємо глибоку скорботу і відчай, бо позбавлені можливості припадати зі своїми радощами і горем до нашої гаряче-любимої святині та чути службу і слово напущення та втіхи нашого шанованого настоятеля, який служив у нас більше 12 років і став для нас як рідним батьком. Припадаючи до ніг Вашого Високопреосвященства, смиренно зі сльозами молимо про допомогу, щоб повернули нам святиню нашу і настоятеля о. Симеона Костюка» [4].

16 листопада 1947 року з проханням до Екзарха звернувся і єпископ Варлаам (Борисевич), який просив того підтримати перед відповідними органами державної влади прохання переселенців про повернення Турковицької ікони Божої Матері [5].

18 грудня за розпорядженням митрополита Іоанна до єпископа Варлаама письмово звернувся керуючий справами Екзархату прот. Костянтин Ружицький – волинянин, який згодом став ректором МДА та головою Учбового Комітету при Священному Синоді РПЦ. У даному листі йшлося про те, що уповноваженому Ради у справах РПЦ по Дніпропетровській області Бабаєву було дано розпорядження повернути чудотворну ікону переселенцям. Вони мають самі звернутися до Бабаєва на основі оповіщення уповноваженого Ради у справах РПЦ при Раді Міністрів УРСР Ходченка від 11 грудня 1947 року [6].

Бабаєв, на вимогу Ходченка, встановив, що образ знаходиться у молитовному дому міста Апостолово. Він дав вказівку настоятелю общини віддати ікону представникам православної общини із Ківерцівського району. Дніпропетровський уповноважений у листі до свого київського начальника просив того сповістити волинян про можливість виїзду за отриманням ікони, маючи від приходу відповідну довіреність [7].

Копію цього листа Бабаєва Ходченко 14 січня 1948 року надіслав волинському уповноваженому Ради у справах РПЦ Діденку «для відому і виконання» [8]. Діденко, якому не було сказано про те, мешканці якого саме населеного пункту зверталися за допомогою, 21 січня спробував зіграти на простачка і заявив, що «по Ківерцівському району зареєстровано 11 приходів і важко визначити, що дуже важливо, який приход клопотав про повернення Турковицької ікони Божої Матері». Волинський уповноважений заявив, що й сам ківерцівський благочинний не знає про такий приход і просив Ходченка повідомити конкретніше [9].

Здивований Ходченко 28 січня відповів Діденку: «Ви повідомили, що по ківерцівському району зареєстровано 11 приходів і тому важко визначити, який приход клопотав про по-

вернення Турковицької ікони Божої Матері з м. Апостолова Дніпропетровської області. Читаючи про Ваші «труднощі», хочеться сказати – досить наївна Ваша аргументація. Слід було тільки підняти слухавку телефону і довідатися у керуючого єпископа, яка з общин бувшого Турковицького приходу Люблінської області повернулася із м. Апостолово Дніпропетровської області і поселилася на території Ківерцівського району Волинської області, як все б стало ясным. Ви ж затіяли з цього питання непотрібну переписку про «труднощі» розшуку цілої общини. Пропоную уточнити адрес через Ківерцівську райраду, якщо духовенство не відає, де розташувалася ціла община, що повернулася (переселенці) із Дніпропетровщини, а тов. Бабаєву пропонується додатково від себе безпосередньо повідомити у Луцьк тов. Діденку про місце знаходження релігійної общини переселенців (у тов. Бабаєва знаходиться заява релігійної общини про повернення ікони)» [10].

5 лютого Бабаєв повідомив Діденку про те, що релігійна громада знаходиться на хуторах Небожка і Липовці, які прилягають один до одного і являються ніби одним селом [11].

На жаль, це остання згадка у Державному архіві Волинської області про Турковицьку ікону. Очевидно те, що за своєю святинею переселенці в Апостолово таки не поїхали, або там її не віддали. Причину цього в'яснити важко, хоча, можливо, дослідження документів Державного архіву Дніпропетровської області чи церковних архівів краю могли б пролити світло на цю цікаву подію. Думається, що саме там, зважаючи на нинішній статус ікони у краї, найбільше зацікавлені у цьому. Чи це не так?

Ми ж можемо резюмувати, що у Кривому Розі таки дійсно знаходиться ікона, привезена як велика святиня із Турковичів. При цьому приходить відкинути існуючі припущення про те, що ця ікона може бути оригіналом Турковицького образу, який віднайшовся більше як через півстоліття після втрати.

1. Литвиненко Н. Небесная Заступница Криворожья / Н. Литвиненко // журнал «Спасите наши души» – №6, 2010.

2. Жіночий монастир Покрови Пресвятої Богородиці в Турковичах [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.lublin.cerkiew.pl/page.php?id=315>.

3. Путь моей жизни: Воспоминания Митрополита Евлогия (Георгиевского) изложенные по его рассказам Т. Манухиной - М.: Издательский отдел Всецерковного православного движения, 1994. – 621 С.

4. Державний архів Волинської області, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 84.

5. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 85.

6. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 83.

7. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 81.

8. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 80.

9. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 77.

10. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 79.

11. ДАВО, Ф. Р-393, оп. 2, спр. 10, арк. 78.

Марта ФЕДАК
(Львів)

ІКОНА «ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ», XVII ст. ІЗ ПРИВАТНОЇ КОЛЕКЦІЇ. УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ

Нещодавно у альбомі «Культурна спадщина Рівненського краю» [3, 48], куди увійшли показові твори з музейних та приватних колекцій Рівненщини, було репродуковано ікону «Покров Богородиці» XVII ст. невідомого місця походження із приватної збірки. Однак, у альбомі не наведено жодних інших даних про пам'ятку, а тим паче про її атрибуцію чи аналогію із іншими зразками. Очевидно, не є випадковим, що ікона увійшла до цього видання, адже пам'ятка могла бути знайдена або придбана саме на території Рівненської області. Метою нашого повідомлення є уточнити атрибуцію та датування «Покрови» і тим самим спростувати її приналежність до волинського іконопису.



Покров Богородиці.
1680-ті роки

Образно-стилістичні особливості ікони «Покров Богородиці», а також колористичні та палеографічні характеристики, дають підстави віднести пам'ятку до творчого доробку «майстра ікони «Страшний Суд», 1685 р. з Дрогобича» [5, 133–139]. Нещодавня розвідка, де було зроблено спробу систематизувати твори цього майстра, допомагає атрибутувати й інші зразки, адже іконописець володів індивідуальною яскраво вираженою манерою письма. З числа відомих творів цього майстра, саме «Страшний Суд» виступає найпоказовішим твором з огляду на вкладний текст із зафіксованою датою виконання. Як й інші датовані пам'ятки українського іконопису, що служать головним орієнтиром у датуванні та дослідженні подібних зразків, так «Страшний Суд» з Дрогобича дає підстави датувати решту творів майстра точнішим часом – кінцем XVII ст. Приписуємо майстру близько 20 творів – усі вони походять переважно з терен Бойківщини та Закарпаття, але жодної пам'ятки не зафіксовано із території Волинської чи Рівненської областей.

Говорячи про малярські характеристики цих творів, відносимо їх до народного примітивного

письма, позначених індивідуальною стилістикою автора. За художньою манерою, вони несуть відгомін стінопису та відзначаються площинно-графічним спрощеним трактуванням форм. Палітра зазвичай складається з декількох прозоро накладених вохристих та блакитно-зелених барв, де пожвавлення вносять яскраві кіноварні акценти, що контрастують з ясним тлом. У відтворенні ликів персонажів відсутні світлотіньові моделювання, тому автор обмежується окремими штрихами із застосуванням кольорових підмальовок червоних і коричневих фарб. Щодо зображення пейзажного та архітектурного стафажів – вони не позбавлені реальних спостережень із тяжінням до декоративних елементів.

Ці ж образні характеристики притаманні іконі «Покров Богородиці», що за іконографією належить до нового етапу творення цього сюжету в українському малярстві, початком якого стала доба бароко. До XVII ст. ікон із цим сюжетом збереглося в Україні не так багато [6, 40, іл. 15], особливої популярності вони набувають під впливом західноєвропейського мистецтва, коли витворюються нові іконографічні варіанти [2]. Майстер «Покрови», як і було властиво народним майстрам, орієнтувався на більш архаїчні зразки цієї іконографії з доповненням

особистісної інтерпретації в окремих сюжетах.

Іконографія «Покров Богородиці» потребує ґрунтовного вивчення** [1], а тому розгляд окремих пам'яток із цим сюжетом доповнить відомості про її особливості та розвиток в українському малярстві. Зокрема, це стосується й ікони «Покрови» репродукованої у альбомі «Культурна спадщина Рівненського краю».

Композиція твору представляє варіант у якому дійство розгортається у двох ярусах. У центрі вгорі на тлі архітектурного стафажу зображена Богородиця з покровом-омофором, який тримає перед собою на рівні грудей, а обабіч два ангели на лету підтримують омофор за два кінці. Внизу на амвоні традиційно зображено Романа Сладкопівця у червоному стихарі з розгорненим догори сувоєм. Зліва за ним – Андрій Юродивий, котрий вказує на видіння своєму учневі Епіфанію. Однак, майстер зобразив Андрія Юродивого зодягнутим у хітон та гіматій, що є доволі нетрадиційним варіантом. Також не типово зображено й Епіфанія, котрого, як правило, зображали молодим юнаком, проте майстер зобразив його з бородою. У групі ліворуч можна виділити єпископа, царя та царицю, що стоять на першому плані.

За стилістичними, колористичними особливостями та способом декору іконного щита, ікона «Покров» наближена до окремої групи ікон цього майстра, що вказує на один час їх створення, або ж навіть приналежність до одного іконостаса. Зокрема, це «Страшний Суд» з Дрогобича та празничні ікони із Сухого Протоку - «В'їзд Господній у Єрусалим», «Преображення Господнє та Успення Богородиці», «Вознесення Господнє та Зіслання Святого Духа». Таким чином, маємо підстави датувати «Покрову» 1680-ми рр.

Автора згаданого комплексу пам'яток, куди відносимо й «Покров Богородиці» із приватної колекції, можемо назвати непересічною особистістю, наділеною індивідуальною стилістикою та своєрідним трактуванням усталених іконографічних схем. Попри свою оригінальність, об'єкти характеризуються цими рисами, зокрема, соратником автора ікони «Покров» міг бути Марко Шестакович [4, 22]. З огляду на те, що з творчого доробку анонімного майстра не зафіксовано жодної пам'ятки, котра б походила з Волині, а також невідомі аналогії із творами волинського іконопису, немає підстав, аби віднести ікону «Покров Богородиці» до спадщини Рівненського краю.

*Найдавнішою українською іконою «Покров Богородиці» є ікона зі Східної Галичини XII-XIII ст.

**Найповніше дослідження цієї теми належить В. Александровичу.

1. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія : Наукове видання / Володимир Александрович ; Національна Академія Наук України ; Інститут Українознавства ім. Івана Крип'якевича. – Львів, 2010. – 468 с.

2. Гелитович М. Покров Пресвятої Богородиці / Марія Гелитович. – Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/pokrova_icon/44856/

3. Культурна спадщина Рівненського краю : Мистецьке видання / Олександр Харват, Микола Бендюк. – Рівне : У Харватері істини, 2010.

4. Українське народне малярство XIII-XX століть : Світ очима народних митців : Альбом / Віра Іларіонівна Свенціцька, Василь Петрович Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с.

5. Федак-Гелитович М. Ікони майстра «Страшного Суду» 1685 р. з Дрогобича / Марта Федак-Гелитович // Апологет : Богословський збірник Львівської Православної Богословської Академії : Християнська сакральна традиція : віра, духовність, мистецтво. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24-25 листопада 2011 р. - Львів, 2011. – С. 133–139.

6. Ярема Д. Іконопис західної України XII–XV ст. : Науково-мистецьке видання / Патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005.

Ольга БАЖЕНОВА
(Минск, Беларусь)

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА. БЕЛАРУСЬ-МОСКОВИЯ-СЕВЕРНАЯ РУСЬ В XVII ВЕКЕ

Транскультурные связи – один из самых интересных вопросов современного искусствоведения, потому что именно в решении этого вопроса коренится более точная стилистическая и хронологическая оценка произведений искусства. Поводом для написания этой статьи явилось обнаружение сходных художественных форм в резьбе Беларуси, условно относимых к концу XVII-XVIII вв., датированных скульптур 1678-1680 гг. в иконостасе церкви Воскресения Словущего Московского Кремля и аналогичных, но не датированных памятниках в резьбе Вологды на Севере России. Гипотеза такова: источником распространения указанных форм является белорусская культура, которая стала новационным и стилистическим навигатором русской резьбы во второй половине XVII в., что привело к утверждению в Москве и на Русском Севере скульптурных форм в конце XVII в. В частности, будут привлечены памятники собрания Вологодского музея-заповедника, поступившие туда из храмов Вологодской епархии, архиереи которой были тесно связаны с московским патриаршим и царским двором, и часто являлись выходцами из белорусских (украинских) земель.

Понимая, что искусство до конца необъяснимо социокультурными факторами, сделаем акцент на формообразовательном подобиі скульптурных произведений. Таким образом, с ориентацией на датированную часть памятников в пределах одной формальной группы, появится возможность атрибуции других недатированных музейных предметов. Все этапы транскультурного процесса Беларусь-Москва-Северная Русь связаны между собой, что частично подтверждается архивными документами, но более явным является стилистическое сходство памятников названных трех территорий, совпадение, которое ранее оказывалось вне зоны внимания исследователей в силу недоступности этих культовых предметов, возникших на расположенных далеко друг от друга землях. Исследовательская процедура позволит уточнить временные рамки и художественные особенности белорусской и вологодской резьбы.

На сегодняшний день самым известным с точки зрения датировки и мастеров исполнителей является иконостас церкви Воскресения Словущего в Московском Кремле. Архивными документами подтверждается время его создания, имена резчиков, хотя до конца не известно, кто же был автором Распятия с Предстоящими в навершии иконостаса. Русским историком искусства И.Л.Бусевой-Давыдовой высказано предположение об авторстве Клим Михайлова [1]. Обновление домашнего храма в Большом Кремлевском Дворце в 1670-х гг. и переосвящение его в честь Воскресения Словущего сделали по распоряжению молодого царя Федора Алексеевича (1676-1682), воспитанника знаменитого белоруса Симеона Полоцкого. Новый иконостас для церкви Воскресения Словущего изготовили в 1678-1680 гг. резчики Клим Михайлов, Алексей Федоров, Иван Филиппов (Тюрин). По всей видимости, они же предложили и проект его 5-ярусной конструкции с резным Распятием и Предстоящими в навершии. Эта скульптурная часть иконостаса и является предметом рассмотрения и формулирования гипотезы датировки произведений данной группы во всех трех регионах.

Группа состоит из трех фигур: Распятого Христа и Предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова. Процедуре сравнительного стилистического анализа поддается Распятие, поскольку оно выявляет особенности постбелорусского периода резьбы в храмах Московского Кремля, то есть укладывается в период работы белорусских мастеров-резчиков в Москве. Их переезд осуществлялся в рамках большого перемещения пленных и перебирающихся по собственному желанию жителей восточных земель Великого Княжества Литовского в Москву в ходе войны 1654-1667 гг. Клим Михайлов переехал из белорусского города Шклова по собственному желанию. При сравнении 4-х имеющихся в разных церквях Московского Кремля Распятий [2] (два в навершии и два запрестольных) выясняется, что Клим Михайлов следует за стилистикой Распятия из церкви 12 апостолов Кремля, но переводит формы в русло большей сдержанности движения, чем в аналогичной фигуре навершия иконостаса церкви 12 апостолов. Клим Ми-

хайлову не удається передати присущей Распятию из 12 апостолов динамики, подчиняющей все составные части фигуры единому движению, отсутствует у него и внутреннее напряжение, задача решается внешними средствами - развевающейся драпировкой с сильно отлетающим концом. Но следует подчеркнуть, что в том и другом случае сохраняется иконографический мотив западноевропейской скульптуры: низкая набедренная повязка на чреслах. В Распятии Воскресения Словущего еще к этому можно добавить низко надвинутый на лоб терновый венец.

В 1666-1667 гг. Большой Московский собор разрешил (подтвердил) правило установки в наверхии иконостасов группы Распятия с Предстоящими. Так в русской культуре оформилось новое, и по мысли П.Флоренского, подчеркивающее крестообразную иконостасную композицию, завершение. Московский исследователь И.М.Соколова считает, что указ просто подтвердил ранее сформированную и устоявшуюся традицию [3]. Но статистика этого явления не проведена: в церквях Московского Кремля зафиксировано только два Распятия и венчают они иконостасы 1670-1680-х гг., в храмах Новодевичьего, Донского монастырей, церкви в Филях, выполненных белорусами резчиками в 1690-е гг., эти группы отсутствуют. Косвенным доказательством начала распространения группы Распятия с 1670-е гг. можно считать выполненные мастерами Оружейной палаты по царскому заказу иконостасы с данного вида завершениями в церквях Московского Кремля [4]. Скульптуры в наверхиях делали в формах нового для России стиля барокко, необычном как по формам, так и материалам исполнения: резали их из кипарисового или липового дерева, полнообъемно и в человеческий рост (около 180 см).

Как ни странно, из всех иконостасов Московского Кремля наиболее старым является до сих пор спорное по атрибуции Распятие из церкви 12 апостолов в патриарших палатах, куда резную стену перенесли в 1918-1929 гг. из Воскресенского собора женского Воскресенского монастыря Кремля. По своей структуре иконостас подобен белорусским иконостасам первой половины XVII века (1630-х гг.), которые завершались распятиями и двумя иконами с изображением Предстоящих в рост. Иконостас Воскресенского собора напоминает иконостас неизвестной церкви города Борисова в Беларуси, рисунок которой дошел до нас в бумагах князя Януша Радзивилла [5] и, возможно, принадлежит руке его придворного художника Абрахама Вестерфельда. Возможно, что в Московский Кремль аналогичный борисовскому, иконостас попал из какого-то белорусского города во время войны 1654-1667 гг., его установили с доделками в Воскресенском соборе Воскресенского монастыря (в течение всего этого времени вплоть до начала XVIII в., что-то восполняли, поскольку видны стилистически неоднородные вставки акантовой резьбы). Русские исследователи 1842-1845 гг. (Снегирев) датировали иконостас «не старше XVIII в.». А.Пшеничникова связывала его создание с перестройкой храма в 1721 г. в петровские времена. Сотрудник Московского Кремля В.А.Меняйло, проанализировав весь комплекс документов по истории собора, пришла к выводу, что иконостас мог появиться около 1679 г. [6]. То есть одновременно с иконостасом церкви Воскресения Словущего, по нашему мнению, он не был изготовлен мастерами Оружейной палаты, а именно привезен как трофей с завоеванных территорий Беларуси. Отсюда сложности с определением времени его изготовления: в документах архива Московского Кремля: подрядные просто не могут быть найдены. Дата около 1679 г. - время не создания, а установки привезенного из Беларуси иконостаса. Распятие в наверхии иконостаса из церкви 12 апостолов кажется старше всех 4 кремлевских Распятий: оно более всего носит черты западноевропейской стилистики барокко. Формы фигуры распятого Христа академически правильные, в них присутствует определенная мягкость по сравнению с другими кремлевскими скульптурами. Распятие имеет сравнительно низко опущенную на чреслах набедренную повязку с пышным концом. Угол более 100 градусов взаимоотношения раскинутых рук и тела, упавшая на плечо голова - характерные черты белорусских распятий XVII в. [7]. Такое соотношение деталей выдает западноевропейскую иконографию произведения, утвердившуюся в резьбе и живописи Европы, в том числе в белорусском искусстве в пределах 30-40-х гг. XVII столетия.

К Распятию из Воскресенского собора (церкви 12 апостолов) близко по формам Распятие из церкви Воскресения Словущего Московского Кремля. Но если в Распятии из Воскресенского собора (церкви 12 апостолов) фигура Христа естественна и показана в момент смерти: обвисло тело, голова с закрытыми глазами упала на правое плечо, то в Распятии из церкви Воскресения Словущего такой органической естественности не наблюдается: голова с закрытыми глазами лежит на груди, а руки раскинуты почти перпендикулярно телу, так, что, кажется, изображается момент боли, а не смерти. Набедренная повязка так же низко спущена на чреслах, конец ее ак-

тивно развевается, «будто подхваченный ветром». Западноевропейский характер подчеркивается еще низко надвинутым на лоб терновым венцом, который отсутствует в других вариантах скульптурных Распятый Московского Кремля. Распятый из церквей 12 апостолов и Воскресения Словущего можно отнести к общей группе, в которой еще видны западноевропейские (белорусские) влияния. Другие три Распятые находятся в иконостасе молельни Распятской церкви Большого Кремлевского дворца (1680), в алтаре той же церкви, и в алтаре церкви Воскресения Словущего и они близки по формам так, что могут составлять отдельную группу, которую условно можно связать с работой белорусского монаха, инока Ипполита, который работал примерно в то же самое время, что и Клим Михайлов, но старался ориентироваться на ряд норм, привычных для русской религиозной иконографии (широкая набедренная повязка, нимб над головой параллельно фигуре, некоторая уплощенность объема).

Скульптуры, исполненные старцем Ипполитом, и Распятые из церкви 12 апостолов и Воскресения Словущего разные по формальным приемам, но растущие из одного корня, белорусской (западноевропейской) барочной резчицкой культуры. Активность появления новых резчицких форм приходится на послевоенные годы, на правление царя Федора Алексеевича, учителем которого был белорус из Полоцка монах Симеон, знаменитый придворный «пиит», философ и издатель собственных сочинений в типографии, открытой для него его учеником в Кремле. Образность иконостасов из Воскресения Словущего и 12 апостолов коррелирует с гравюрными образцами и как бы укладывается в традицию тех обобщенных форм, которые привычно видеть в белорусских Распятиях. В противоположность им, работа старца Ипполита излишне натуралистична, как будто для своей резьбы он обращался к натурщикам, точно повторяя все особенности их мускулатуры и строения, при этом, корректируя западноевропейские детали русской иконографической нормой (большой нимб и широкая с мелкими складками набедренная повязка). Выявляются два разных подхода, разные способы работы постбелорусских резчиков в Москве.

Так же зависимы от уже сложившейся традиции фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова в навершии иконостаса церкви Воскресения Словущего. Это единственные скульптуры в иконостасах Московского Кремля. Сравнительная характеристика их невозможна при отсутствии аналогичных произведений. В близком к иконостасу Воскресения Словущего, иконостасе церкви 12 апостолов предстоящие исполнены живописью оброчно (под обрез по контуру). Скульптуры Богоматери и Иоанна Богослова в навершии иконостаса Воскресения Словущего архитектурны: они обладают силой тяжести и прочно стоят на консолях, специально запроектированных для их установки. Резчицкие традиции, в которых они выполнены, выдают постбелорусскую ориентацию их создателей: в трактовке фигур соединяются несколько стилистических приемов: барочный, готический и собственно древнерусский. Фигуры Предстоящих полнообъемны, прямолинейны (древнерусская традиция): головы не повернуты, а только слегка подняты вверх. Русскую традицию, которая впрочем, встречается и в белорусском иконописании, можно заметить в преувеличенной жестикляции и размерах рук с большими кистями. Руки подняты к груди, пальцы одинаковой величины, что является особенностью этой группы, и повторяется как в московской, вологодской, так и белорусской разновидностях данного скульптурного типа. Фигуры, как Богоматери, так, и Иоанна Богослова, задрапированы в одежды с разного рода складками. Самым интересным вариантом является каскад концов одежд, падающих на носки ног, обутых Богородицы, босых Иоанна Богослова. Такие складки характерны для белорусской готизирующей скульптуры 1630-х гг. Анатомические особенности тела под драпировками не выявлены, кроме обозначенных «двух колонн» ног, декоративно показывающих движение, поскольку композиция включает складку между этих двух ножных устоев и едва обозначает колени складкой-порезкой. В фигуре Богослова ощущается легкий контрапост с напряженной левой ногой и правым плечом и расслабленными правой ногой с слегка отведенным назад левым плечом. Одежды Богоматери представлены в западноевропейском варианте: накинутый на плечи плащ и плат на голове, покрывающий распущенные волосы и открывающий шею. Шеи фигур широкие, крепко держащие головы, слегка поднятые вверх, так что хорошо читаются их округлые подбородки, а у Богоматери еще с ямочкой на манер средневековых мадонн. Лица Предстоящих особенные, именно на эту деталь, в первую очередь, следует обратить внимание при сравнении с белорусскими и вологодскими памятниками. Лица круглые, широкие, но с маленькими глазами и ртами. В них можно отметить модульную изме-

ренность, логоритмом которого становится размер рта. Этим модулем определяется величина глаз и расстояние между ними. Данная закономерность использовалась в классической античности, появление ее в работах западноевропейских и белорусских резчиков исследователями не отмечалось. Лоб выпуклый и широко открытый у висков. Эту деталь готического и ренессансного искусства, часто встречаемую в русских иконах XVII в., можно отметить и в скульптурах Предстоящих. У височных частей головы резчик делает впадины, так, что щеки неожиданно приобретают сильную округленность, а лицо грушевидность. Вот эта грушевидная объемность формы лика бросается в глаза при сравнении скульптур всех трех регионов, при этом размерность рта и глаз следует тому же античному принципу пропорционирования.

Полихромия скульптур Богоматери и Иоанна Богослова имеет сложный характер: она выполнена цветными лаками по серебру и позолоте с дополнительным нанесением на платье Богоматери россыпи цветов на коротких веточках.

Из вологодских памятников к данной группе Предстоящих следует отнести две фигуры из иконостаса Успенской церкви Александро-Куштского монастыря (инв. номера 26748, 26749). Лица Богоматери и Иоанна Богослова такие же грушевидные, на головах сохранились фрагменты нимбов, выполненные на западноевропейский манер круглыми деревянными, укрепленными на затылке, дисками со стралами (лучами). Пропорционирование глаз и рта подобно скульптуре из церкви Воскресения Словущего, что соответствует, как уже говорилось, античной мерности, только глаза и рот крупнее, чем у московских скульптур. Головы резко повернуты в сторону Распятия. Фигуры не архитектурны, они как скульптуры интернациональной готики не стоят, а висят, укрепленные сзади на стержне, который, кстати, сохранился на тыльной стороне фигуры. Следует понимать, что автор вологодских скульптор следовал сугубо православной концепции дематериализации костной материи. Лишив фигуры силы тяжести, резчик стремился как раз к облегчению формы. Так же как и сила тяжести, контрапост в фигурах отсутствует, складки одежды над обувью поднимаются так, что фигура кажется суживающейся книзу, то есть нарушается закон классической европейской архитектоники, утяжеляющий нижнюю часть композиции.

Мастер Богоматери явно имел трудности в показе нескольких одежд, закрывающих друг друга: он прибег в барочной визуализации, намеку на то, что могло бы быть. Богоматерь в платье с поясом, похожим на гиматий Иоанна Богослова, плат на голове и сильно зафалдированный шарф, идущий по диагонали передней части фигуры. По православному обычаю резчик должен был изобразить Богоматерь в мафории, закрывающей фигуру, но он прибегнул как бы к намеку на ткани, «скрыв» их наложение и порядок колыхания нервными извивами узкой диагональной драпировки. Впрочем, впечатление у зрителей складывалось барочное: перечисленные выше детали заставляли воображение дорисовывать фигуру Богоматери закрытой сильно развевающимся плащом. В вологодской скульптуре влияния западной Европы непосредственны, резчик в какой-то степени не понимает детали православной иконографии, которые ему надо воспроизводить, в частности закрытую плащом-мафорией фигуру Богоматери, то есть мастер лучше владеет западноевропейским ремеслом резьбы, и хуже знаком с особенностями древнерусской иконографической схемы.

Руки Богоматери с такими же длинными пальцами одинаковой длины, как и в московской скульптуре. Жест динамичен: левая прижата к груди правая у бедра отведена в сторону и развернута ладонью к зрителю. Это один из вариантов жестов страдающей Богоматери с западноевропейских гравюр. Образцом для резьбы могли служить некие, пока нам не известные, гравюры. Клим Михайлов и вологодский резчик использовали книжные образцы, но в основе ремесла лежала белорусская резчицкая традиция.

Церковь, в которой находился иконостас, была деревянной, шатровой, построенной около середины XVI в. Сейчас она сохраняется как памятник культуры. Иконостас видимо не был единым и цельным массивом, созданным в одно время, а состоял из разновременных деталей, поскольку в нем собраны иконы XVI-XVIII вв. Монастырь стал приписным около 1764 г, так что все основные постройки и доделки могли происходить в этих границах. Исследователи относят построение иконостаса примерно к 1718 гг. Таким образом, условная датировка вологодских скульптур Предстоящих, учитывая их стилистическую подобность фигурам иконостаса церкви Воскресения Словущего, может быть ограничена 1680-ми – 1718 гг.

В самой Беларуси на сегодняшний день из-за войн и идеологических чисток XVII-XX столетий

сохранилось только несколько вариантов данного типа резной формы. В наверхии из Покровской церкви села Манчицы Гродненской области [8] мы встречаемся с уже более огрубленным вариантом, приближающимся к народной резьбе. В нем видны следы влияния более ранних образцов: фигуры архитектурны, модульны, по-барочному полны движения, выразительны по жестике, но обладают неким однообразием в передаче глубоких складок. Плащ Иоанна Богослова как бы «прижат» к фигуре потоком воздуха сзади, такая деталь встречается в белорусских иконах конца XVII- начала XVIII вв.: четырехконечный плат держится на плечах двумя углами, а два остальные подхвачены рукой и подложены под локоть руки. Лица выполнены грушеобразно по уже ранее обозначенной схеме. Те же принципы в резьбе ликов и фигур встречаются в двух произведениях, хранящихся сейчас в Национальном художественном музее. Это фигуры двух ангелов, руки которых подняты, чтобы держать рипиды. В скульптурах тот же тип лиц, но они лишены полихромии, поэтому резкой кажется «нарезка» складок драпировок одежды и моделировка ликов. Исполнение этих двух ангелов более совершенное по сравнению с ранее названной группой белорусского Распятия. Обе группы произведений могут быть датированы 1680-1690-ми гг. Но если Распятие и Предстоящие в каталоге получили датировку 1690-х гг., то ангелов атрибутировали XVIII в. На самом деле они относятся к единой временной группе, связанной с последними десятилетиями XVII в.

Методика транскультурной атрибуции может помочь в датировке многих не введенных в научный оборот произведений деревянной скульптуры, редких и ценных памятников русской и белорусской культуры.

1. Бусева-Давыдова И.Л. Белорусская резьба в украшении церквей Московского Кремля // Беларусь Москвы. XVII в. / Сост. О.Д.Баженова, Т.В.Белова. – Минск: Беларус.Энцыкл. шмя П.Броўкі, 2013. – С. 252-257.

2. Их всего 4 и они включены в каталог И.М.Соколовой, посвященный скульптуре Кремля. Речь идет о двух запредельных Распятиях и двух наверхиях, представляющих Распятие с Предстоящими. См. Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV- XVIII веков: Каталог. / И.М.Соколова – Москва: Федеральное гос.учреждение «Гос. Ист.-культурн. Музей-заповедник Московский Кремль», 2003. – С. 147-170.

3. Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV-XVIII веков. Каталог. / И.М.Соколова – Москва: Федеральное гос. учреждение «Гос. ист.-культур. Музей-заповедник Московский Кремль», 2003. – С.150

4. Ведущий специалист по русскому искусству XVII в. И.Л.Бусева-Давыдова ставит под сомнение опубликованную В.М.Шахановой датировку 1638 г. иконостаса с группой Распятия в Спасском монастыре Арзамаса в Нижегородской губернии. В.М.Шаханова пользовалась опубликованными материалами XIX в., которые, в свою очередь, являлись перепечаткой копийных рукописей XIX в. Скорее всего Распятие следует датировать 1670-ми гг., поскольку в подрядной записи на выполнение работ стоит имя игумена Ионы, который жил в 1670-е, а не 1640-е гг., как ошибочно написал архимандрит Макарий в 1857 г., первый публикатор подрядной. См.Бусева-Давыдова И.Л. Белорусская резьба в украшении церквей Московского Кремля // Беларусь Москвы. XVII век.—Минск: Беларус. Энцыкл. Імя П.Броўкі, 2013. – С. 286

5. НИАБ.Ф.694. Оп. 1. Д.287, лл. 1-47. Белорусский исследователь Т.В.Габрусь высказала предположение о принадлежности этих рисунков князю Богуславу Радзивиллу (1620-1669) (Хадыка Т.В. Графічныя лісты Богуслава Радзівіла // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1973, 2, с. 43-45; Габрусь Т. Навошта каню крылы, альбо ўшанаванне Богуслава Радзівіла // Спадчына, 1993, 1, с. 69-75). В 2012 г. М.Волков опубликовал свою гипотезу о принадлежности их дяде Богуславу, князю Янушу Радзивиллу (1612-1655) (Волкаў М. Да пытання аб аўтарстве калекцыі малюнкаў сярэдзіны XVII ст. з архіва князёў Радзівілаў // Беларускі гістарычны часопіс, 7, 2012.-С. 34-38). Скорее всего, это наброски мастера рисовальщика из свиты Януша Радзивилла, который возил с собой художников во время военных действий шведского потопа, начальных действий русско-польской войны 1654-1667 гг. Рисовальщик во время вынужденных простоев мог использовать для беглых набросков любые бумаги, в том числе и черновики, которые волею судьбы сохранились до сегодняшнего дня. Аналогичные ситуации были отмечены в творчестве художников XIX в. в статье послесловия альбома рисунков Д.Струкова (Баженова О.Д. Дмитрий Струков. Рисунки 1864-1867.—Минск: Беларуская Энцыклапедыя, 2012). Художники рисовали на любых листах, будь то счета, старые документы и т.д. Так, что и в случае с архивными бумагами Радзивиллов, видимо, случилось нечто похожее. Исследователи не могут оторваться от гипотез по поводу принадлежности рисунков руке самого князя по причине некоторых записей на этих бумагах. Но эти беглые наброски принадлежат руке мастера, имевшего возможность пользоваться черновиками из канцелярии князя, а таким человеком мог быть его придворный художник Абрахам Вестерфельдт, известный рисовальщик, упоминаемый в статьях Я.И.Смирнова 1908 и З.Батовского 1928 г.

6. Историография вопроса в каталоге И.М.Соколовой. Ук.соч. С. 168-169.

7. Скульптура и резьба Беларуси XII-XVIII вв.: Каталог / Авт.-сост. Н.Ф.Высоцкая. – Минск: БелЭн., 1998. – №63 конец XVII в, 135, 136-137,138-139, 140 - середина, вторая половина XVIII в.

8. Скульптура и резьба Беларуси XVII-XVIII вв.: Каталог / Авт.-сост. Н.Ф.Высоцкая – Минск: БелЭн., 1998. – № 63

Роксолана КОСІВ
(Львів)

ЄВХАРИСТІЙНІ ОБРАЗИ ХРИСТА УКРАЇНСЬКИХ ЛІТУРГІЙНИХ ПОКРОВІВ НА ЧАШУ І ДИСКОС У КОНТЕКСТІ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА XVII–XVIII СТ.

Українське сакральне мистецтво барокового періоду вирізняється складною іконографією, розвитком нових, часто алегоричних і символічних тем та образів. Багато із цих тем були інтерпретацією вже відомих у давнішому часі сюжетів та образів, інші були запозиченням із західноєвропейського мистецтва, ще інші сформувалися на місцевому ґрунті під впливом тогочасної богословської думки та полемічної літератури. У XVII–XVIII ст. в українському мистецтві активно почали розвиватися світські жанри, однак, основна увага відводилася церковним творам, які відображали тенденції та смаки, що панували загалом у суспільстві. Захоплюючи описи українських храмів середини XVII ст. залишив антіохійський архидиякон Павло Алепський, подорожуючи через українські землі до Москви. Його вразила краса та розкіш стінописів, іконостасів, ікон, літургійного облачення духовенства. На жаль, невелика кількість тих творів збереглася до наших днів, на сьогодні ми маємо можливість реконструювати цілісну картину мистецького життя за спорадично вцілілими пам'ятками, документами, літературними й іконографічними джерелами. Зокрема, небагато збереглося сакральних тканин XVII–XVIII ст., які займали вагоме місце в облаштуванні церковного простору.

До сакральних тканин відноситься літургійне облачення духовенства, напрестольні покрови, антимінс, ілтон, завіса на царські врата, завіси на ікони, хоругви, плащаниця, покрови на чашу і дискос, яких є три: два менші і один більший, яким чаша і дискос покривається поверх менших покровів. Великий покров на чашу і дискос має назву воздух – дослівний переклад грецького терміну «аер», який в українських богослужбових книгах XV–XVI ст. використовувався у кириличній транслітерації поруч із його слов'янським відповідником. Малі покрівці означаються терміном «покровець», рідше «сударій» (гр. σουδαριον – плат, хустина). Як відомо, сударієм називають тканину, якою було покрито лик Христа перед похованням, який побачили апостоли у порожньому гробі після воскресіння Христа: «і хустка, що була на Його голові, лежить не з плащаницею, але осторонь, згорнена, в іншому місці» (Ів 20:7).

Кожен сакральний предмет церковного облаштування має своє символічне значення, що пов'язується насамперед з Літургією, також й іншими богослужбами. Відповідний сакральний зміст мають покрови на чашу і дискос, які використовуються на Літургії. Згідно з тлумаченнями вчителів Церкви св. Германа Константинопольського та св. Симеона Солунського перша частина Літургії – проскомидія означає втілення та різдво Христа, Великий вхід і покладення святих Дарів на престіл – в'їзд Христа в Єрусалим, Його смерть і поховання. У кожній з цих частин використовуються покрови на чашу і дискос, які у першій частині Літургії означають пелени Новонародженого Ісуса, на Літургії жертви Його поховальні тканини – плащаницю і сударій.

Слід відзначити, що покрови на чашу і дискос не відносяться до творів, які призначені для огляду вірними. Вони використовуються у святині лише священнослужителями. Вірні мають змогу їх бачити при переносі Святих Дарів з проскомидійника на престіл. Якщо на Літургії присутній диякон, то він несе воздух на лівому плечі, від проскомидійника через північні дияконські і царські врата до престолу. Чаша і дискос при переносі покриті малими покрівцями. Біля престолу єрей знімає з плеча диякона воздух так само, як знімали тіло Христа з хреста. Якщо є два диякони, то один несе кадило і воздух, тримаючи його обома руками перед собою. Потім єрей кладе чашу з покрівцем на престіл, тоді знімає з голови диякона дискос і кладе зліва від чаші. Знявши покрівці з дискаса та чаші священник кладе їх на престолі збоку і знявши з рамена диякона воздух обкаджує його і покриває ним чашу і дискос, говорячи молитву «Благообразний Йосиф...»¹. Це символізує похорон Христа.

Кожен предмет літургійного дійства, у залежності від призначення, виготовлявся з відпо-

відних матеріалів та належно оздоблювався. Літургійні покрови на чашу і дискос як безпосередньо дотичні до святині були з коштовних тканин та, нерідко оздоблювалися на високому фаховому рівні. Часто такі твори мали фігуративні композиції, що пов'язувалися із їхнім символічним значенням на Літургії. Нефігуративні воздухи та покрівці мали у центрі нашитий хрест, інколи з орнаментами навколо. У виготовленні українських літургійних покровів XVII–XVIII ст. з фігуративним зображення спостерігаються дві основні техніки: гаптування металевими (золотими та срібними) нитками і шовком та темперного чи олійного малярства. Як основа використовувалася одноколірна шовкова або напівшовкова тканина, часто репс або атлас, які завдяки способу ткацтва вирізняються цупкістю, також адамашок та для гаптованих покровів оксамит.

В іконографії українських фігуративних покровів XVII–XVIII ст. значне місце відведено євхаристійній темі. Ця тема представлена різними сюжетами від історичного зображення хресної жертви та похорону Христа до символічних образів Христа у чаші зі знаряддями страстей, Христа в силах з чашею та знаряддями страстей, Воскреслого Христа, який встає зі саркофага чи сидить на ньому, композицій Се Агнець (Мелісмос) та Спас Виноградна Лоза. Два останні зображення частіше трапляються на збережених малих покрівцях на чашу і дискос. Причому композиція Спас Виноградна Лоза, у якій наголошується на причасті під видом крові характерна для покрівців на чашу. Складні символічні композиції на євхаристійну тему більше поширені на мальованих воздухах. Як на мальованих, так на гаптованих творах часто зображали Розп'яття та Оплакування–Покладення Христа до гробу.

Варто відзначити, що небагато нам відомо комплектів покровів на чашу і дискос XVII–XVIII ст., де би можна було розглянути їхню іконографію у комплексі. Загалом найдавніші збережені українські покрови на чашу і дискос відносяться до середини – другої половини XVII ст. З XVI – першої пол. XVII ст. відомі гаптовані воздухи неукраїнської роботи, що надходили в храми як дарунки або трофеї, що підтверджують спорадичні документальні джерела. В описі майна случького монастиря Святої Трійці за 1494 р. згадано «воздух шитий, а другий великий привезений з Царгорода, а до того сударі»².

Деяку інформацію про іконографію українських воздухів до середини XVII ст. віднаходимо в інвентарях храмового майна. Так, в описі сакральних тканин 1637 р. львівської Успенської ставропігійної церкви серед інших воздухів, яких було 10, занотовано «воздух великий до накривання під Євангелієм червоний, воздух до служення з білого атласу на нім гаптовано празники і Розп'яття в середині з перлами, від небіжки панни Анни, дочки небіжчика пана Прокопа, воздушок на червоному атласі з Розп'яттям прекрасно золотом вишитий з іншими квітами», який «руками своїми» вигаптувала Іванова Любановська і дала до церкви разом із своїм чоловіком 1618 р.³ Це унікальний опис воздухів, з якого можна зробити певні висновки щодо їхньої іконографії, виконавців та фундаторів. Воздух червоний під Євангеліє, очевидно, був ілітоном, тому можна припустити, що словом воздух могли окреслювати також й ілітон. Воздух до служення з Розп'яттям і празниками, очевидно, був власне покровом для накривання чаші і дискоса, притому напевно він був великого розміру, оскільки інший покрив з Розп'яттям окреслено як «воздушок». З цього опису довідуємося, що на львівському ґрунті фундаторами таких коштовних творів були місцеві жителі, а жінки знали на мистецтві сакральних гаптів металевими нитками.

У деяких давніших реєстрах просто згадано наявність воздухів. Так, в описі майна луцького єпископа Кирила Терлецького 1596 р. перелічено велику кількість коштовних тканин церковного вжитку, серед них два воздухи, сріблом і золотом гаптовані⁴. В інвентарному описі Пересопницького монастиря 1600 р. занотовано два воздухи «китайки білої, один шитий золотом і сріблом і різним едвобом (шовком – Р. К.) та воздух особливо великий злотоглавий»⁵. Великі воздухи до двох метрів по довшій стороні відомі у візантійському мистецтві, де вони використовувалися на Великому вході на Літургії. Їх диякони несли над головою, що зафіксовано, зокрема, на фресці 1425–1450-х рр. церкви св. Антонія у Вронтезі на Криті². Цей обряд ліг в основу розвитку плащаниці – як окремої тканини, яку виносили на Утрени у Велику суботу. Як бачимо з описів, в українських храмах XVI – першої половини XVII ст. також були такі великі коштовні воздухи, невідомі за творами пізнішого часу. Це може бути зумовлено еволюцією літургійного обряду, а також появою плащаниці, яка з XVII ст. набуває розповсюдження на всій території українських земель. Давніше, ці великі воздухи з фігуративними

зображеннями, очевидно, були приналежністю більших монастирів та катедральних храмів і, ймовірно, вони призначалися для особливо урочистої процесії Великого входу, за участі великої кількості духовенства, а не для накривання чаші і дискоса. Поряд із ними виносилися на Великому вході також інші, меншого розміру воздухи.

За дослідженням анонімного автора, – о. Р. С., опублікованим у львівському часописі «Нива», у монастирських храмах XVI ст. процесія на вході під час Утрени Великої Суботи виглядала так: «спочатку йшли два пономарі з підсвічниками, за ними два диякони, за ними ще два диякони зі свічками, відтак архидиякон із кадилом і вкінці священники з малими воздухами на голові, тримаючи над головою ігумена більший воздух, під котрим він йшов з Євангелієм у руках»⁷. Тут цікавою заувагою є те, що під час процесії, несли не один, а кілька воздухів⁸. Окреслення «великий воздух» тут, ймовірно, стосується плащаниці. Загалом, дослідники зазначають, що цей обряд входу перейшов на українські землі разом із запровадженням єрусалимського богослужбового уставу у XIV ст. і розповсюдився у XV–XVI ст.⁹

Слід зазначити, що символічне євхаристійне значення воздуха підкреслене іконографією окремих плащаниць. Так, на сербській плащаниці бл. 1300 р.¹⁰, тіло Спаса покрите пурпуровим воздухом з хрестом у центрі, що є символом Євхаристійної жертви. Близький до цього орнаментований воздух зображено на тілі Спаса, який лежить на престолі на фресці XIV ст. північної частини апсиди храму Маркова монастиря у Сербії, що представляє символічний образ Літургії святих Отців⁵. В українській іконографії подібні сцени за збереженими пам'ятками невідомі.

Розглянемо детальніше сюжети євхаристійного змісту українських покрівів на чашу і дискос другої пол. XVII–XVIII ст., а саме такі домінували в цьому періоді, що на нашу думку зумовлено традицією і специфікою барокового мистецтва, де більша увагу відводилося складним символічним сюжетам. До найпоширеніших сцен на середньовічних візантійських та балканських воздухах відносяться Оплакування Христа з історичними персонажами та більш символічний образ тіла Христового в оточенні ангельських сил та символів євангелістів. На малих покрівцях на чашу і дискос це символічні зображення Літургії, яку служить Христос Архиєрей або св. Отці Церкви чи Євхаристія (Причастя під двома видами)¹². Ці образи знаходили аналоги з монументальними настінними зображеннями в апсиді храмів, де часто уміщували сцену Євхаристії або Літургії Святих Отців, що бачимо і на прикладі українських церков⁶. Ймовірно, цю іконографію мали й українські воздухи XI–XVI ст.

У бароковому мистецтві євхаристійні образи модифікувалися. На воздухах другої пол. XVII – XVIII ст. зображували Христа Еммануїла з чашею в руці, або Христа в чаші на тлі хреста в оточенні ангельських сил. З такою іконографією більше збережено воздухів, виконаних олією та золоченням на шовку, що походять із західноукраїнських храмів. Серед цих воздухів виділяються дві пам'ятки зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ), які мають подібну іконографію та композицію. Обидва воздухи намальовані на малиновому шовку. Один із них походить з церкви в Ланах Буського р-ну на Львівщині датований, як вказують літери у центрі полотнища внизу, 1681 р. (НМЛ І-1942). Орієнтовно цим часом можна датувати інший воздух із Львівщини (НМЛ І-1939). Воздухи приблизно однакового розміру, відповідно 56х62 см і 49х60 см. У центрі композиції на обох творах зображено Христа Еммануїла, який у правиці тримає чашу, над якою – терновий вінок, у лівиці – великий однорамений хрест. З чотирьох боків Спаса намальовані серафими, які є треном і підніжком. Обабіч Христа зображено двох ангелів. На воздусі з Львівщини внизу в мандорлі вміщено невелику цілофігурну постать Богородиці з мечем у грудях, що є ілюстрацією слів праведного Симеона (Лк 2:35) і нагадує про страждання Христа. У вигляді півкола зверху і знизу центрального зображення вміщені написи-цитати з пророцтв Ісаї (Іс 6:1-3). Обидва воздухи дещо відрізняються написами, хоча на обох приведено ту ж цитату. Образ Христа на обох воздухах інспірований словами пророка Ісаї: «В рік смерті царя Озії бачив я Господа, сидячого на престолі високому і превознесеному, і краї риз Його наповнювали весь храм. Навколо Нього стояли серафими; в кожного з них по шість крил; двома закривав кожен лице своє, двома закривав ноги свої і двома літав. І взивали вони один до одного і говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваот! Вся земля повна слави Його!». Варто відзначити, що цей фрагмент видіння пророка Ісаї приведений в рукописній Кормчій поч. XVI ст., при поясненні символіки літургійної жертви, де сказано, що Христос перебуває в святині на престолі як на небесах в оточенні ангель-

ських сил⁷. Ангельські сили намальовано і в кутах композиції воздухів. На воздухі з Ланів це ангельські голівки з крилами (двокрильці), на воздухі з Львівщини – серафими. Фактично, ця іконографія є інтерпретацією зображення Христа в силах, яке має есхатологічний контекст. Ці слова пророка Ісаї наведено також у тексті Одкровення (Одкр 4:8). З огляду на іконографію та подібну стилістику малюнка можна вважати, що обидва воздухи виконав спільний автор.

Інший воздух другої третини XVIII ст. невідомого походження вирізняється складною іконографією (НМЛ І-1937). На ньому на світлому тлі шовку намальований у центрі в променистій мандорлі Христос Еммануїл в чаші, який обома руками благословляє. Внизу на сидіс чаші – спис і тростина. Над мандорлюю зображений двораменний хрест, під нею – червоний шестикрилий серафим. Такі ж два серафими є обабіч хреста, а над ним у такій же променистій мандорлі зображено Святого Духа у вигляді голуба. Обабіч центральної мандорли вміщено постаті Богородиці і св. Івана Хрестителя (?) зі складеними на грудях руками. Ці образи мають паралелі з іконографією Моління, а також Софії Премудрості Божої. Внизу намальовано Трьох Святителів у фелонах та з омофорами. Оскільки їхні постаті подібні між собою і відсутні підписи, можна лише припускати, що зображено авторів Літургії св. Василя Великого, св. Івана Золотоустого та св. Григорія Богослова. На кутах воздуха у медальйонах намальовані півфігури євангелістів. Іконографія воздуха, крім того, що має євхаристійну тематику, унаочнює образ Христової Церкви: Триєдиність Бога, Втілення Христа, Його жертву, проголошення Доброї Новини учнями і отцями. Образ Христа Еммануїла інспірований текстом пророка Ісаї “Ось Діва зачне і породить Сина і дасть Йому ім'я Еммануїл, що значить з нами Бог” (Іс 7:14; Мт 1:20-23) символізує предвічність і божество Христа, Втілене Слово. Зображення святителів на воздухі може відображати ще візантійську традицію уміщення на воздухах сцени “Літургії Святих Отців”⁸. Ангельські сили також часто виступають на середньовічних і пізніших воздухах, оскільки під час херувимської пісні на Літургії вони невидимо наповнюють святилище храму. Слід зазначити, що якщо загалом іконографія тогочасних воздухів зі сценою Покладення Христа до гробу була у деяких випадках інспірована антимінсною гравюрою⁹, то воздухи з символічними композиціями на євхаристійну тему мали більш самостійний розвиток.

Ще один воздух подібної складної іконографії датований 1697 р. походить з церкви архангела Михаїла у Волі Висоцькій Жовківського р-ну Львівської обл. (НМЛ І-2829). Цей воздух виконаний на світлому бузково-малиновому тлі шовку (первісний колір вицвів). У центрі закомпоновано чашу з півфігурою Христа, який благословляє обома руками, як архиєрей. Над Спасителем намальовано двораменний хрест, з чаші виростають виноградні галузки з гронами та листками, які є символом Євхаристії, а також і Христової Церкви, що випливає зі слів Спасителя: “Я є лоза, ви – пагони” (Ів. 15:5). За описом Д. Щербаківського подібну іконографію Христа в чаші на тлі виноградника мала ікона на полотні, що висіла над жертвенником у київському храмі св. Миколая. Автор зазначає, що такі зображення були розповсюджені на літургійних речах: покрівцях та воздухах і на жертвенниках¹⁰. На воздухі з Волі Висоцької над Христом в півколі хмар зображений Святий Дух у вигляді голуба. Обабіч чаші намальовані два ангели, ближче до стояка чаші – два серафими і ще два зверху в кутах. Внизу написано, що воздух виконано 6 лютого 1697 р. Зверху і знизу закомпоновані молитви на освячення Дарів: “Прийміть і їжте, це є тіло Моє, що за вас ламається на відпущення гріхів” і “Пийте з неї всі, це є кров Моя Нового Завіту, що за вас і за багатьох проливається”. Отож, як можемо простежити, текст молитви, що уміщувався на воздухах був пов'язаний з їхньою іконографією. Так, на творах зі сценою покладення Христа до гробу це переважно тропар «Благообразний Йосиф...», на воздухах із зображенням на євхаристійну тему, як на пам'ятці з Волі Висоцької, це молитва на освячення Дарів на Літургії.

Євхаристійний зміст має також воздух першої пол. XVIII ст. невідомого походження (НМЛ І-1936). Його композиційна схема характерна ще для пам'яток XVII ст. На темнозеленому тлі шовку у центрі в променистій мандорлі зображено Христа за престолом, який благословляє Дари: чашу і хліб на дискосі. Навколо на рамці мандорли написано молитву на освячення Дарів. Христос зображений в хітоні та гіматії, а не в архиєрейському одязі, що притаманно творам XVIII ст. У чотирьох кутах воздуха у медальйонах уміщені півфігури святителів. Написи прочитуються над св. Іваном Золотоустим (зліва внизу) та св. Григорієм Богословом (справа внизу). Підписи до двох верхніх постатей втрачені. Зверху, справа, можливо, св. Василій

Великий. Між медальйонами зі святителями намальовано серафимів. Образ Спаси на цьому воздусі не має символічного трактування, як на згаданих вище пам'ятках. Його іконографія знаходить прототипи у сценах Тайної Вечері, де Христос зображується подібно за престолом. Зміст зображення цього воздуха ще раз підкреслює зв'язок з візантійськими творами зі сценою Приношення Дарів, яке здійснює Христос та Літургії Святих Отців¹¹.

Воскреслим, стоячи у саркофазі зображений Спаситель на малому покрівці з церкви у На-конечному на Львівщині (НМЛ І-1930). Тут з рани Христа кров стікає у чашу, що стоїть на саркофазі, а Спас благословляє двома руками як архиєрей, що також має зв'язок із освяченням дарів на Літургії. Треба відзначити, що часто до малих покрівців на чашу і дискос XVII–XVIII ст. з образом воскреслого Спаси, що стоїть у саркофазі чи сидить на ньому, парними були покрівці з образом Богородиці Втілення, що акцентує увагу на найважливіших подіях спасіння людства: приходу Месії у світ та народження від Диви і Його викупній жертві та встановленні таїнства Євхаристії. Зберігся парний до цього покрівець з півфігурним образом Богородиці Втілення у медальйоні з саявом (НМЛ І-1931).

Євхаристійну тему розвиває також композиція Се Агнець (Небесна літургія), яку часто бачимо на малих покрівцях на чашу і дискос другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. Це зображення часто уміщували у центрі гаптованих хрещатих покрівців на чашу останньої чверті XVII – поч. XVIII ст. Більшість із гаптованих творів з цим образом пов'язано із майстернею Києво-Печерського Вознесенського жіночого монастиря, де у 1688–1697-х рр. ігуменю була мати гетьмана Івана Мазепи Марія Магдалина, яка сама була висококваліфікованою майстринею церковного гапту¹². Велика колекція таких хрещатих покрівців є у збірці Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського¹³, у збірці Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, також у збірці НМЛ²¹. Цей сюжет нам відомий лише на гаптованих пам'ятках. Образ Се Агнець представляє Спаси Еммануїла з ранами, лежачи у пов'язці на стегнах в чаші, як на плащаниці. Чаша може бути на престолі, тоді вона меншого розміру або зображуватися більшою у центрі композиції. Обабіч чаші представлені небесні сили: архангели, ангели, серафими та херувими. Ангели та архангели зображені в одязі дияконів, інколи з рипідами в руках. Таким чином сцена відображає містичний образ небесної Літургії, яку служать ангельські сили¹⁴. Знову ж таки цей сюжет перегукується з тлумаченням символіки Літургії в українській рукописній Кормчій поч. XVI ст., де сказано, що перед молитвою на освячення Дарів, яку виголошують священнослужителі «множество ангелів наповнюють святилище навколо святої трапези і Отроча посеред них»¹⁵. Отож, бачимо, що іконографія покровів на чашу і дискос тісно була пов'язана із богослужбовою символікою. На хрещатих покрівцях на чашу сцену доповнюють образи чотирьох архангелів у дияконському вбранні у молитовній поставі з розведеними і піднятими руками як оранти, які закомпоновані на чотирьох бічних кінцях. Їхня іконографія інспірована гравюрою українських стародруків¹⁶. Варіант сцени Се Агнець українських гаптованих хрещатих покрівців відноситься до скороченого, оскільки в цьому сюжеті поряд з ангельськими силами можуть бути зображені і святі отці Церкви, що бачимо на балканських та грецьких покрівцях XV–XVI ст.¹⁷ Образ Спаси Еммануїла з ранами є свідченням Його предвічності, втілення та жертви. Христос зображений у молодому віці як у яслах, проте рани та пов'язка на стегнах асоціюється із Його зображенням на плащаниці. Тема Христа Агнця знаходить розвиток в старозавітніх пророцтвах та в словах св. Івана Хрестителя «се Агнець Божий, що бере на себе гріхи світу». Слід відзначити, що на російських покрівцях XV–XVII ст. частіше зображували Спаси Еммануїла на дискосі оголеним, на українських – у чаші з пов'язкою на стегнах¹⁸. Композиція Се Агнець відома у грецькому та балканському стінописі XV–XVI ст. Можна припустити, що ця композиція була у стінописі апсиди уже згаданої монастирської церкви св. Онуфрія у Посаді Риботицькій (кін. XV ст.), де на східній стіні у центрі композиції зі святителями фрагментарно прочитується велика чаша.

Якщо згадана група воздухів представляє більше символічні сцени, де представлений Христос прославлений з ангельськими силами або образ містичної небесної Літургії, то інша група воздухів більше має зв'язок з історичними подіями життя Спаси, однак у ній також акцентується на викупній жертві і таїнстві Євхаристії. До цієї групи відносимо воздухи та покрівці зі сценою Не ридай мене мати та образом Воскреслого Христа, який стоїть у саркофазі, або сидить на ньому з хрестом у руці. Образ Не ридай мене мати відомий на гаптованому воздусі 1689 р. Т. Кара-Васильєва, яка дослідила згадану пам'ятку пов'язує її з авторством

Марії Магдалини Мазепи уже згаданої ігумені Києво-Вознесенського печерського жіночого монастиря. На воздусі внизу вигаптуваний герб гетьмана Івана Мазепи, що вказує на нього як на фундатора твору¹⁹. Сцена Не ридай Мене мати часто з епітетом Цар Слави поширилася у візантійському мистецтві з XIII ст.²⁰ Вона представляє Спаса мертвого із заплученими очима і злегка нахиленою головою до правого рамена, на тлі хреста зі складеними навхрест на грудях руками. Цей образ показує Христа в момент після зняття з хреста перед покладенням на камінь помазання перед похованням. Така іконографія відома на двобічних або парних іконах, де Христа доповнював образ Богородиці. На воздусі Спасителеві пристоять Богородиця та св. Іван Богослов, як біля Розп'яття. Сцена на воздусі дещо модифікована під впливом західноєвропейської іконографії, оскільки Христос стоїть у саркофазі. Відома подібна ікона другої пол. XVI ст. з церкви у Старому Самборі на Львівщині (НМЛ), де Христос також стоїть у саркофазі, однак без пристоячих Богородиці та св. Івана, а з ангелами у медальйонах вгорі. На воздусі уміщено херувима вгорі над хрестом та Івана Хрестителя і Марію Магдалину – патронів гетьмана та його матері, внизу, ймовірно архангелів. Загалом така іконографія Христа нам невідома за іншими воздухами, але вона може відображати давнішу традицію.

Одним із поширених євхаристійних сюжетів в українському бароковому мистецтві був Спас Виноградна Лоза. Цей образ відомий на малих покрівцях на чашу, оскільки він акцентує на причасті під видом крові. На відомих нам покрівцях представлено Спаса, який сидить на саркофазі оголений у пов'язці на стегнах. З Його пробитого ребра виростає виноградна галузка з гронами та листям, перевиває поперечину хреста, що зображений за Спасом; з грона Христос витискає кров у чашу. Цей варіант іконографії, окрім того, що був поширений на покрівцях, відомий у монументальному мистецтві, гравюрі та на іконах. Популярність образу припадає на другу пол. XVII – першу пол. XVIII ст., потім він поступово втрачає поширення. Найбільшої уваги цьому сюжету в українському мистецтві приділив В. Щербаківський, зазначаючи, що ікони Спас Виноградна Лоза найчастіше знаходилися у храмі у святилищі над жертвенником³⁰, що підтверджують також матеріали церковних візитацій²¹. На покрівцях Христа зображували зверненим вправо, що дозволяє краще показати Його пробитий правий бік. Цей взірець іконографії відомий за гравюрою Никодима Зубрицького до Акафістів 1699 р. виданих у Львові в друкарні Ставропігії та на іконах, що часто мали за прототип саме цю гравюру. Слід відзначити, що іконографія Спас Виноградна Лоза була доволі сталою, варіанти полягали у зображенні ангела чи ангелів, які тримають чашу, однак на нам відомих покрівцях представлений скорочений варіант іконографії – без ангела. Варто відзначити, що у матеріалах церковних унійних візитацій другої пол. XVIII ст. і на самих творах XVIII ст. цей образ названо «Істочником». Зокрема, таку назву використано при описі ікони на дверцях нап্রে-стольного кивоту у церкві Богородиці Покрови у Блищиводах на Львівщині²² та двох ікон, які були над проскомидійником (жертвенником) у святилищі церкви св. Георгія в Озерній³³ та св. Параскеви в Кошляках²³ на Тернопільщині. Очевидно, саме таку назву мав образ у того-часному середовищі. У назві «Істочник» прочитується тематична подібність із символічним образами Христос Живоносне джерело (Христос над чашею, з Його ран кров спливає у чашу) та Христос в чаші, що також були поширені у бароковому періоді, зокрема, й на воздухах та малих покрівцях.

Євхаристійним змістом наділені також воздухи та покрівці зі сценами Оплакування–Покладення Христа до гробу²⁴ та Розп'яття. Ця іконографія відома на гаптованих та мальованих пам'ятках, ймовірно також наслідує взірці таких творів давнішого періоду. Характерною особливістю гаптованих воздухів зі сценою Покладення Христа до гробу, що за стилістикою виконання пов'язуються з майстернею Києво-Вознесенського монастиря, є те, що центральна сцена закомпонована у медальйон, часто з променями²⁵. Такої деталі не було на плащаницях та на антимінсах, які мають ту ж тематику зображення у XVII–XVIII ст. Якщо на воздухах та на антимінсах у цій сцені зображували хрест, то на плащаницях XVII–XVIII ст. його не представляли, оскільки сцена мала більше умовний характер. Слід також відзначити, що у тому часі на українських плащаницях переважно зображали лише тіло Христа, багатофігурна сцена Покладення Христа до гробу трапляється значно рідше²⁶. Можливо, це пов'язано з тим, що відколи в українських храмах розповсюдилися плащаниці, а це з XVII ст.³⁸ то на них частіше зображали тіло Спаса, а на воздухах та на антимінсах Покладення до гробу з історичними персонажами та ангелами. На друкованих антимінсах більше були поширені реалістичні



Покрівець на чашу «Се Агнецъ». Кін. XVII ст.
Походження невідоме. Оксамит, гапт металевими нитками і шовком, стрічка з тороками.
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Воздух «Христос в силах». 1680-і рр. Львівщина.
Шовк, олія, золочення, стрічка з тороками.
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Покрівець на дискос «Воскреслий Христос у саркофазі». Кінець XVII – початок XVIII ст.
Яворівщина Львівської обл. Шовк, олія, золочення.
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Покрівець на дискос «Воскреслий Христос у саркофазі». Кінець XVII – початок XVIII ст. З церкви Успіння або Введення Богородиці у храм с. Наконечне Яворівського р-ну Львівської обл. Шовк, олія, золочення, стрічка з тороками. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Воздух «Христос Архиєрей». Перша половина XVIII ст. Походження невідоме. Шовк, олія, золочення, стрічка. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Воздух «Христос у чаші». Друга пол. XVIII ст. Походження невідоме. Шовк, олія, золочення. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Покрівець на чашу «Христос Виноградна Лоза». Походження невідоме. Шовк, олія, золочення. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

відтворення сцени Покладення до гробу з експресивними ракурсами фігур, зображеннями численних знарядь страстей та з другої пол. XVII ст. орнаментальної рамки на краю полотна. Иконографія воздухів у порівнянні з антимінсами лаконічніша, на воздухах, переважно не зображали орнаментів, натомість композицію по периметру оточував напис тропаря. На воздухах зі сценою Покладення до гробу це так само, як і на плащаницях, тропар «Благообразний Йосиф з древа зняв пречисте тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і благоуханьми во гробі нові покрив положив». Є також воздуха без напису. На воздухах зі сценою Покладення Христа до гробу, як і на антимінсах уміщували півфігурні зображення євангелістів у медальйонах на кутах композиції. Сцена Покладення Христа до гробу з історичними персонажами частіше зображується на воздухах, оскільки вони більшого розміру, хоча відома також на малих покро-

вах на чашу²⁷. Крім того на малих покрівцях XVIII ст. трапляється композиція Пієта, що має західноєвропейське походження. Богородиця, яка тримає мертве тіло Христа намальована на малому покрівці XVIII ст. з церкви Різдва Богородиці у с. Миклашів Пустомитівського р-ну Львівської обл. (НМЛ І-3888).

Велика група воздухів та малих покрівців другої пол. XVII – XVIII ст. має сцену Розп'яття Христового, найчастіше з пристоячими Богородицею та св. Іваном Богословом. На цих творах часто зображають ангела чи ангелів, що збирають кров у чашу з Христових ран, що знову ж таки наголошує на таїнстві Євхаристії. Таку іконографію, зокрема, має воздух кін. XVII – поч. XVIII ст. невідомого походження, намальований на синьо-зеленавому тлі шовку (НМЛ І-1167). Тут біля розп'ятого Спасителя зображені два ангели, які у три чаші збирають кров з Його ран, відсутні євангелісти та святителі, в кутах композиції намальовані серафими, між ними з боків – голівки ангелів з крилами (двокрильці). По периметру композиції написано текст молитви на освячення Дарів. Більш символічне вирішення сцени Розп'яття бачимо на воздуху першої половини XVIII ст. з церкви у Кам'янці Бузькій (НМЛ І-1943). Біля тіла Розп'ятого намальовані два ангели, які збирають кров у чашу. Їхні постаті уміщено симетрично обабіч тіла Спасителя таким чином, що утворюють форму чаші, отож зображення нагадує іконографію Христа в чаші. Ще один ангел з чашою намальований біля стоп Спасителя. У кутах воздуха закомпоновані серафими, між ними – голівки ангелів з крилами, як і на більшості мальованих воздухів того часу. У лівому верхньому кутку воздуха помітні фрагменти літер втраченого напису, що, ймовірно, походили із первісного обрамлення твору.

Отож, розглянутий матеріал дає змогу зробити висновок, що євхаристійна тема була широко представлена на українських літургійних покривах на чашу і дискос кін. XVII – XVIII ст. Ця тема мала різні варіанти трактування: від символічного образу вічної Небесної Літургії, представленій образом Христа Еммануїла в силах з хрестом та чашею в руці чи сценою Се Агнець, до історичного Розп'яття з пристоячими та сюжетам, що зображали похорон Христа та Його воскресіння. Причому на тогочасних воздухах та покривцях часто виступає не безпосередньо образ воскреслого Христа тріумфатора з хрестом у руці, а зображення, у яких наголошувалося на Його жертві. Це Спас Виноградна Лоза чи Христос, який сидить на чи стоїть у саркофазі з хрестом, а з Його ран кров тече у чашу.

1. Службник. Остання третина XV ст. – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – АСП-122. – Оп. 1. – Арк.163в; Службник. XVI ст. – ЛННБ. Відділ рукописів. – АСП-145. Оп. 1. – Арк.21-22зв.; Службник (збірний). – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – МВ-257. – Арк. 22. (Цей службник складається з кількох різних за часом книг. Літургія св. Івана Золотоустого, де детально описано процесію Великого входу, частково походить із Службника 1617 р. віленської братської друкарні, частково переписана із Службника Єлисея Плетенецького 1620 р.). – Арк. 56-57.

2. У переліку старих церковних речей цього ж опису віднаходимо «сударі шиті, два воздуха малі, а третій великий». Див.: Акты относящиеся к истории Западной Россіи, собранные и изданные археографическою коммисією. Т.1. 1340–1506 pp. – Санктпетербург, 1846. – С. 136-137.

3. Архив Юго-Западной Россіи. – Киев, 1904. – Т. X. – Ч. 1. – С. 171. Ці ж воздуха згадано в інвентраному описі Успенської церкви 1619–1634 pp. У цьому реєстрі не згадуються мальовані воздуха, лише гаптовані, або з тканини без фігуративних зображень, а з гаптованим металевими нитками хрестом посередині. Серед фігуративних воздухів, крім уже згаданого, був також воздух «злотоглавий з образом Пречистої весь саджений перлами» та ще один воздух із Розп'яттям. Див.: Архив Юго-Западной Россіи. – Киев, 1904. – Т. XII. – Ч. 1. – С. 17.

4. Акты, относящиеся к истории Южной и Западной Россіи, собранные и изданные Археографическою коммисією. – Санктпетербург, 1863. – С. 264.

5. Архив Юго-Западной Россіи. – Киев, 1883. – Т. VI. – Ч. 1. – С. 295.

6. На цій фресці відтворено Великий вхід на Літургії, який здійснюють ангели у дияконському вбранні. Подібна процесія зафіксована також на фресці 1718–1746 pp. з монастиря Каїзаріане в Афінах. Репродуковані: Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Evans H. C. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2004. – P. 297-298.

7. о. Р. С. Плащаниця // Нива. – 1933. – Ч. 3. – С. 102.

8. Пишні процесії Великого входу на Літургії сформувалися в константинопольській св. Софії післяіконоборчого періоду, й, очевидно, мали вплив на появу подібних у великих храмах та монастирях. Оскільки згідно з тлумаченням св. Симеона Солунського Великий вхід означав друге пришествя Христа, в окремих випадках він відбувався дуже урочисто за участю патріарха, з великою кількістю священнослужителів, які несли рипіди, кадила, свічі, дискос, чашу та воздуха. Див.: Троицкий В. История плащаницы // Богословский вестник. – 1912. – Т. 1. – № 2. – № 2. – С. 384-385.

9. о. Р. С. Плащаниця... – С. 101-103. За дослідженням автора, і за нашими розвідками про плащаницю в українських рукописних службниках XV–XVI ст. не згадано. Використання плащаниць в українських храмах, як і самого терміну «плащаниця», для окремої богослужбової тканини, яку виносили у Велику суботу (пізніше п'ятницю) усталюється з XVII ст. Хоча у тропарі «Благообразний Йосиф з древа зняв пречисте тіло твоє плащаницею чистою обвив...» цей термін відомий в українських рукописних службниках принаймні з XV ст. (на жаль, давніші манускрипти нам недоступні). Також див.: о. Катрій Ю. Пізнай свій обряд... – С. 136.
10. Це плащаниця Стефана Уроша Мілутина бл. 1300 р. (Музей сербської православної церкви в Белграді). Репродукована: Byzantium: Faith and Power... – II. 189.
11. Репродукована: Belting H. The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion / Tr. by M. Bartusis, R. Meyer. – New Rochelle-New York: Aristide D. Caratzas, Publisher, 1990. – Fig. 77.
12. Катасонова Е. Материали к иконографии покровцов... – С. 11-21.
13. Як відомо, в українському мистецтві сцена Євхаристії уміщена в апсиді храму св. Софії в Києві (перша пол. XI ст.), така сцена знаходилася в апсиді храму Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві (XII ст.). Сцена Літургії св. Отців є в розписі апсиди монастирського храму св. Онуфрія в Посаді Риботицькій поблизу Перемишля (кін. XV ст.).
14. Кормча. Початок XVI ст. – НМЛ. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 45. – Арк. 188.
15. Див.: Гріднева Ю. Еволюція візантійської традиції в іконографії літургійного шитва пізнього середньовіччя. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. – Харків, 2008. – С. 9-10.
16. До прикладу, як зауважує Т. Кара-Васильєва малюнок антими́на 1697 р. ліг в основу гаптованого воздуха з Чернігівщини. Див.: Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Львів: Свічадо, 1996. – С. 114.
17. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв. – Київ: Державне видавництво, 1921. – С. 69.
18. Христос біля престолу з Дарами зображений на візантійському покрівці на чашу кін. XIII – поч. XIV ст. з Музею Бенакі в Афінах. Покрівець доволі великого розміру 52x65 см. Репродукований: Byzantium: Faith and Power (1261–1557)... – Р. 311. Сцена Літургії Святих Отців зображена на покрівці, що був нашитий на кут плащаниці бл. 1295 р. Андроника Палеолога, а парний йому покрівець зберігався в церкві св. Климентія в Охриді (насьогодні обидві пам'ятки втрачені). Репродукцію плащаниці з покрівцем див.: Миркович Л. Искусство церковного шитья: плащаницы // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 2. – С. 32. – Ил. 1.
19. Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування / Історія декоративного мистецтва України у п'яти томах. Мистецтво XVII–XVIII століття. Том другий – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – С. 55-56.
20. У збірці Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського налічується 24 покрівці зі сценою Се Агнець кін. XVII – XVIII ст. Див.: Зайченко В. Гапти XVII–XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею. – Чернігів: Десна, 1991. – С. 12-16. – № 6-7, 9, 13, 15, 16, 18-19, 22, 24-26, 30-34, 43-47, 54-55.
21. У збірці НМЛ сцену Се Агнець представляють два хрещаті покрівці на чашу, та один квадратний покрівець на чашу кін. XVII – поч. XVIII ст. (усі невідомого походження). Два з них виконані на високому фаховому рівні, їх можна пов'язати із майстернею київського вознесенського монастиря. На одному написано вклавний текст, де згадано ігуменю Анастасію (НМЛ Дт-473).
22. Тематично композиція Се Агнець близька до образу Спаса Недрімане Око, що була поширена в українському бароковому іконописі, проте, в ній більше акцентується на предвічності та страстях Христа.
23. Кормча. Початок XVI ст... – Арк. 185 зв, 194.
24. Цей образ відомий в Анфологоні (Київ, 1619 р.), потім повторювався в інших виданнях. Див.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий. Вып. II. Ч. 2. Львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания 2-й половины XVII в. / Сост. Гусева А., Полонская И. – Москва: Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, 1990. – С. 111. – Ил. 1905.
25. Однак характерною особливістю цих покрівці є те, що Христос зображений у дискусі, отож вони призначалися для накривання дискусу. Див.: Катасонова Е. Материали к иконографии покровцов в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – Санкт-Петербург: Издание Золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыне, 2006. – Вып. 5. – С. 17-18.
26. Зокрема, див.: Маясова Н. К вопросу об образцах и копиях в древнерусском лицевом шитье // Церковное шитье в Древней Руси. Сборник статей / Редактор-составитель Э. С. Смирнова. – Москва: Галарт, 2010. – С. 36-37.
27. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Репродукований: Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування... – Ил. 19.
28. Як зазначає Т. Кара-Васильєва, воздух також створений за старанням Інокентія, соборного старця і духівника Печерського монастиря. Див. там само. – С. 56.
29. Про це див.: Belting H. the Image and its Public... – Р. 29-40.
30. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. – Київ, 1921. – Т. I. – С. 55-74.
31. Косів Р. Иконы «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептиць-

кого (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської Духовної академії. Матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24-25 листопада 2010 р. – Львів, 2010. – С. 75-82.

32. Генеральна візитація Львівської дієцезії 1763–1764 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 24. – Л. 192.

33. Акти генеральної візитації Петра Білянського Львівського, Галицького і Каменецького єпископа 1783–1784 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 27. – Арк. 703-704.

34. Генеральна візитація Львівської дієцезії 1760-1761 рр. – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – Ркл 21. – Арк. 541 зв.

35. У XVII ст. в одній сцені часто поєднуються елементи Оплакування і Покладення Христа до гробу. Сценою Покладення до гробу слід вважати варіант, коли Йосиф Ариматейський та Никодим або інколи ангели, тримають тіло Христа на тканині над відкритим отвором саркофага. У цій сцені також зображуються Богородиця, св. Іван та жінки мироносиці, інколи ангели, які стоять за саркофагом. У сюжеті Оплакування тіло Христа лежить на камені помазання або у саркофазі. Богородиця на давніших пам'ятках зображується біля голови Спаса, пізніше за саркофагом. Можуть бути присутні також св. Іван, Йосиф Ариматейський, Никодим, жінки мироносиці й ангели. На збережених українських воздухах XVII–XVIII ст. Богородиця стоїть за саркофагом у центрі або біля голови Спаса.

36. Про такі воздухи детальніше див.: Косів Р. Іконографія українських воздухів XVII – XVIII ст. в контексті Літургії // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – Т. CCLXI. – С. 481-497.

37. Кара-Васильєва Т. Українська плащаниця: історія, іконографія і символіка // Київська церква. – Київ-Львів: Вид. оо. Василян, 2001. – № 2-3. – С. 193-198; Косів Р. Іконографія мальованих плащаниць зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – № 6. – С. 157-169.

38. Косів Р. Плащаниці у церковній традиції: символіка, походження та іконографія // *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe.* – Kraków: Collegium Columbinum, 2009. – S. 435-462.

39. Зокрема, ця сцена була у центрі хрещатого покрівця на чашу, що на поч. XIX ст. знаходився у церкві Переображення Господнього в м. Ізюм на Слобожанщині. Див.: Книга описи имущества соборной Преображенской церкви г. Изюма 1802 г. – Відділ рідкісних видань і рукописів Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Короленка. – № 819048. – Арк. 32.

Микола БЕНДЮК
(Острог)

ІКОНА АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА МОЖЛИВОГО АВТОРСТВА БАРОНА ШТІГЛІЦА

До написання цієї статті спонукала одна цікава знахідка – ікона з Олександрівсько-Невського (Покровського) храму міста Млинова Рівненської області, що зараз зберігається у колекції Національного університету Острозька академія. Образ святого Михайла написаний на полотні олійними фарбами. Від самого початку ікона служила дияконськими дверима в іконостасі церкви, полотно було набите на дерев'яну основу і закріплене позолоченою рамою. Іконостас в церкві залишився переважно автентичним, тому можливо продатувати ікону часом побудови церкви, тобто 1840 роком.

Полотно, яке потрапило на реставрацію, було пробите в декількох місцях, але прориви були незначні, тому й реставрація пройшла досить вдало. Під рамою на полотні ікони виявлено автентичний підпис «Барон Штігліц». Тому, щоб дослідити історію створення образу, довелося простежити кілька основних ліній. В першу чергу знадобилася інформація про побудову самої церкви.

Місто Млинів належало родині Ходкевичів. З переходом Польщі під владу Росії царський уряд всіляко намагався повернути волинських селян з-під католицизму та уніатства назад до православ'я. Аби уберегти родинний костел в Млинові від перебудови в церкву, Олександр Ходкевич змушений був звертатися особисто до російського імператора, обіцяючи збудувати у Млинові православний храм, що власне, і було зроблено його коштом у 1840-му році. Новий храм освятили в пам'ять святого Олександра Невського (згодом церкву перейменували на честь святої Покрови Богородиці).

Млинів славився збіркою живопису, яку збрала родина Ходкевичів. Вона почала формуватися ще в кінці XVIII ст., але повноцінно поповнювалася вже за графа Олександра Ходкевича в першій половині XIX ст.

Після смерті матері Олександра родина виявилася з величезними боргами в 20 мільйонів злотих. Тому у 1824 році спочатку було продано варшавський палац Ходкевичів за 200 тис. злотих. Паралельно з 1823 по 1825 рр. було продано ряд картин найвідоміших європейських митців. Так, дві картини Рафаеля було продано за 3000 і 1000 злотих, Тиціана – 200 зл., Рубенса – 500 зл., Каналетто – 600 зл., і т.д. [1].

Отже, Млинів XIX ст. був відомим мистецьким осередком, де, крім творів світського характеру із палацової збірки, також могло знаходитися багато творів високого рівня і в родинному костелі. Те ж можна сказати і про православну церкву, яку збудував граф у місті. І, хоч церква мала іншу конфесійну приналежність, ніж донатор, можна припустити, що граф звернувся до знавців православного іконопису в Петербурзі, а також до відомого мецената барона Штігліца. Тому наступним етапом дослідження стало виявлення історії родини Штігліців.



Людвіг фон Штігліц (1778–1843) – придворний банкір, засновник банкірського дому «Штігліц і К^о», дружиною якого була Амалия Анжеліка Крістіна Готтшалк (1777–1838). Засновником династії був Лазарус Штігліц, що помер в 1798 р., придворний єврей князя Вальдекського. Одружений він був на єврейці Федеріке Луїзі (уродженою Маркус). Своїм шести синам вони дали першокласну на ті часи освіту. Людвіг Штігліц виявився вдалим підприємцем. Його тямущість, спритність, точний розрахунок і самовладання визначили надійний і швидкий комерційний успіх. Він приїхав в Росію на початку XIX століття і перший свій капітал напруцював в 1812 р. під час війни з Наполеоном. У тому ж році Людвіг Штігліц відмовляється від іудаїзму і приймає лютеранство. Імператор Микола I надав йому титул барона [2].

Закінчивши Дерптський університет, в 1840 році син Людвіга Штігліца Олександр поступив на державну службу до Міністерства фінансів Російської імперії на посаду члена Мануфактурної ради. У 1843 році, після смерті батька, як єдиний син, успадкував увесь його величезний статок, а також і справи його банкірського дому, і обійняв посаду придворного банкіра.

24 жовтня (5 листопада) 1884 року Олександр Штігліц помер від запалення легенів і був похований, за власним бажанням, в Івангороді в православній церкві Святої Трійці, особисто ним спорудженої над могилою дружини.

Найважливішим пожертвуванням Штігліца-сина було заснування 1876 року на його кошти в Петербурзі Центрального училища технічного малювання для осіб обох статей, в якому знаходився багатий художньо-промисловим музей і відмінно обладнана бібліотека. Це училище було улюбленим дітищем Штігліца, прихильника мистецтва взагалі. Пожертвувавши на первинне облаштування училища 1 мільйон рублів, він продовжував субсидувати його і згодом. До останнього дня свого життя був його почесним опікуном і після смерті заповідав йому дуже велику суму, завдяки чому училище могло отримати найширший розвиток.

Училище існувало на відсотки від заповіданого О. Л. Штігліцем в 1884 році капіталу (близько 7 мільйонів рублів) і готувало художників декоративно-прикладного мистецтва для промисловості, а також учителів малювання і креслення для середніх художньо-промислових шкіл. У різні роки викладачами училища були А. Д. Ківшенко, М. К. Клодт, А. Т. Матвеев, В. В. Мате, А. І. фон Гоген, Н. А. Кошелев, А. А. Рілов. В радянський період училище носило назву «Вище художньо-промислове училище ім. Віри Мухіної». У 1994 році ЛВХПУ ім. В. Мухіної перетворено в Санкт-Петербурзьку державну художньо-промислову академію ім. О. Штігліца.

Як бачимо, училище було засновано лише у 1876 році, і граф Олександр Ходкевич, що помер ще до відкриття церкви в Млинові, не міг звернутися до барона Олександра Штігліца, тому що на час смерті першого другий ще навчався Дерптському університеті. Але є можливість припустити, що Олександр Ходкевич звертався до Людвіга Штігліца, батька барона Олександра, що помер у 1843 році, і теж був любителем мистецтва. Ми не знаємо, чи барони Штігліци (син і батько) малювали. Можливо, що на іконі підпис не автора, а мецената, що подарував ікону церкві.

Якщо ж ікона потрапила в іконостас вже при Олександрі Штігліці, то ікону можна датувати не раніше 1876 року, і авторство приписати комусь із учнів Центрального училища технічного малювання в Петербурзі, а там плеяда випускників доволі потужна і, можливо, це робота когось із них.

Звичайно, ця атрибуція ще не кінцева і потребує подальшого дослідження.

1. Kurier Warszawski. 1823, №209

2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ru.wikipedia.org/wiki/Штиглиц,_Александр_Людвигович

Вячеслав ШУЛИКА
(Харків)

РОСПИСИ ХРАМА СВ. НИКОЛАЯ В с. ОЛЬШАНЫ ХАРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Храм в с. Ольшаны Дергачевского района Харьковской области – старейший деревянный храм Слобожанщины.

Исследование Свято-Николаевского храма началось еще с середины XIX в. Архиепископ Харьковский и Ахтырский св. Филарет (Гумилевский) свидетельствует, что храм св. Николая в Ольшанах упоминается в переписи 1724 г. [14, с.160]. В перечне Ольшанских храмов св. Филарет называет его последним, вероятно, считая его не самым большим и значимым. По данным 1741 г. известно, что храм имел придел Положения ризы Богородицы и, что при храме служило два священника: Даниил Скобинский и Григорий Алексеев, а после них сыновья Д. Скобинского – Григорий (с 1741) и Антоний (с 1740). Св. Филарет упоминает знаменитые местные иконы храма, запрестольный крест 1708 г. и старопечатные книги XVII-XVIII вв. [14, 161]. Метрики Ольшанского Николаевского храма начинаются с 1726 г. [14, 163].

Харьковский историк К.П. Щелков, в своей «Исторической хронологии...» (1882 г.) указывает, что в 1753 и 1877 гг. церковь Св. Николая возобновлялась (т.е. ремонтировалась) [19, 112, 300].

Прот. П. Фомин (1914) сообщает, что основание Николаевского прихода в Ольшанах связано с переселением Заднепровских украинцев в конце XVII в. Николаевский храм историк называет одним из древнейших в крае [15, с. 131]. Согласно П. Фомину храм был построен в 1753 г., освящен св. Иоасафом Белгородским и является одним из первых трехкупольных деревянных храмов Слобожанщины [15, 192–193]. П. Фомин, вслед за св. Филаретом, обращает внимание на древние местные иконы храма, отмечая в них «черкасский» стиль и латинские влияния [15, 135].

В 1928 г. С.А. Таранушенко провел полевые исследования Свято-Николаевской церкви. Ученый называет дату постройки храма 1753 г., указывая, что в 1870-е гг. был проведен ремонт фундамента, а в 1911–1913 гг. храм был расширен. Были пристроены боковые притворы и построен переход между бабинцем и колокольней [9, 76].

В наше время исследованием ольшанских древностей и, в частности, храма св. Николая на протяжении многих лет занимается краевед Я.В. Гребнев [2]. Я. В. Гребнев высказал вполне вероятное предположение о том, что в Николаевском храме мог бывать Г. С. Сковорода, т.к. провел последние годы жизни в поместье А. Ковалевского в с. Ивановка Ольшанская (Пан-Ивановка, Сковородиновка), которое расположено недалеко от Ольшан. Я. В. Гребнев поставил в известность общественность о сенсационной Ольшанской находке, которой посвящена данная статья.

Следует уделить несколько строк истории храма в советское время. В 1920-х гг. Николаевский приход остался верен Патриаршей церкви. В 1928-м году состоялась первая попытка реставрации вышеупомянутых «местных» икон Николаевского храма. Работа производилась не квалифицированно.

Во время немецкой оккупации Николаевский храм одно время использовался для содержания военнопленных. Однако известно и о благоговейном почитании немцами этого храма, когда они организованно выстраивались перед ним на молитву. На церковном погосте во время войны была устроена братская могила, в которой погребались как советские, так и немецкие солдаты. Позже это захоронение было перенесено.

О существовании храма в послевоенные годы данные достаточно противоречивы. Считается, что Свято-Николаевский храм никогда не закрывался, хотя имеются сведения от местных жителей, что он все-таки одно время служил складом.

Во время неоднократных косметических ремонтов советского периода, храм снаружи и изнутри был оббит дерево-волокнистой плитой и пластиком, который окрасили толстым слоем эмали. Такая облицовка нарушила естественный влаго- и воздухообмен деревянной конструкции. Дубовые бревна, простоявшие несколько столетий, начали разрушаться. В начале 2012 года во время очередного ремонта была удалена поздняя обшивка парусов, на которых оказались изображения четырех евангелистов, украшавшие первоначальный интерьер храма. Значимость

данной находки трудно переоценить, т.к. перед нами единственные сохранившиеся аутентичные росписи деревянного слобожанского храма XVIII в.

Росписи храма в Ольшанах представляют собой изображения четырех евангелистов, расположенных в следующем порядке: в северо-восточном парусе помещен Матфей, в северо-западном Лука, в юго-западном Марк, и в юго-восточном Иоанн. Евангелисты изображены в облаках, на золотисто-оливково-коричневом фоне. Св. апл. и ев. Матфей изображен в виде седовласого мужа, в зеленых одеждах, с открытым кодексом в левой руке. Его правая рука находится на поясе. Св. апл. и ев. Марк изображен в красном хитоне и охристом гиматии. Голова апостола покрыта гиматием. Правая рука апостола находится между страниц полузакрытого кодекса. В правом нижнем углу изображен символ апостола – лев (сильно утрачен). Св. апл. и ев. Лука изображен с пышными седыми волосами и бородой. Он одет в красный хитон и синий гиматий. Поза апостола наиболее динамична. Его фигура обращена влево, в то время как голова повернута вправо.левой рукой апостол держит кодекс. В правом нижнем углу изображен символ апостола – телец. Св. апл. и ев. Иоанн изображен в виде безбородого юноши. Он одет в оливковый хитон и красный гиматий. На коленях апостола лежит открытый кодекс. В кодексе текст, написанный латинскими литерами. Указательным пальцем левой руки апостол указывает на текст кодекса. Правая рука поддерживает книгу. Справа от апостола помещен ангел, который указывает на апостола. Ангел изображен в виде полуобнаженного юноши. Его лик, повернутый в сторону св. Иоанна, изображен в профиль.

Росписи находятся в неудовлетворительном состоянии и нуждаются в срочной реставрации. Красочный слой имеет многочисленные утраты, вызванные движением волокон древесины. Имеются шелушения красочного слоя. Роспись покрыта плотным слоем загрязнений, состоящих из копоти и пыли. Загрязнения искажают цветовую гамму росписей и скрывают некоторые детали изображений.

Интерьер деревянного слобожанского храма XVII–XVIII вв. не имел сплошной росписи стен. Как правило, расписывались только купол и паруса. На дощатую поверхность стен развешивались иконы. Все внимание сосредотачивалось на резном иконостасе. В куполе храма помещался образ Господа Саваофа, а на парусах образы четырех евангелистов. Такой интерьер слобожанских деревянных храмов можно увидеть на фотографиях С.А.Таранушенко. Это Спасский и Покровский храмы в с. Олешня Сумской обл. [7, 42], Николаевский храм в г. Ахтырка [7, 46], Введенский храм в с. Артемовка [7, 43] и храм Рождества Христова в с. Берека Харьковской обл. [7, 56]. Такой тип организации сакрального пространства сохранился и в Ольшанах. Кроме образов четырех евангелистов в алтарном куполе сохранился образ Господа Саваофа, написанный на металле. Этот образ, выполненный по мотивам картины Дж. Беллини «Бог Отец благословляющий», относится уже к другой эпохе истории храма. Иконы, написанные с «Бога Отца...» Дж. Беллини были широко распространены на Слобожанщине во второй половине XIX в. Можно предположить, что данная роспись на металле была установлена во время ремонта храма 1877 г. поверх более древнего, вероятно, утраченного изображения.

Середина XVIII в., когда был обновлен/построен храм в Ольшанах, является временем перемен, как в жизни Украины, так и в украинском искусстве [5, 73]. Если в политической жизни Гетманщины и Слобожанщины это время постепенной ликвидации политической автономии и казацкого самоуправления, то в иконописи вторая половина XVIII в. характеризуется проникновением в стиль барокко, господствующий со второй половины XVII в., новых стилей – классицизма и рококо [6, 74]. Богато орнаментированные иконы, с фактурными золочеными левкасами первой половины XVIII в., постепенно стали вытесняться иконами, сдержанными по колориту. Золотой блеск стал постепенно сменяться сначала серебрением, а затем полным исчезновением сусального металла.

Демонстрацией нового церковного искусства стал храм св. Андрея Первозванного в Киеве, благоустройство которого хронологически совпадает с датой постройки/возобновления храма Св. Николая в Ольшанах. Храм Св. апл. Андрея Первозванного в Киеве (1752–1756 гг.) стал первым и наиболее характерным памятником, знаменующим переход к новому стилю в церковном искусстве. Коричнево-оливковая гамма икон, утрата четкой иконографической схемы, окончательное проникновение образного языка светского искусства, золочение только архитектурных элементов и элементов резьбы иконостаса, стало признаком переходного стиля. Не случайно над иконостасом и росписями Андреевского храма работали светские масте-

ра А. Антропов, Г. и Д. Левицкие и пр. [6, 74]. Мы не располагаем точной датой росписи Ольшанского храма но, сопоставляя общие тенденции, характерные для церковного искусства второй половины XVIII в. и дату постройки/возобновления храма можно сделать вывод о соответствии росписи храма дате «вскоре после 1753 г.». Об этом говорят и облачные оливково-коричневые фона и характерные позы апостолов. Евангелисты изображены не в хронологии, согласно написанию Евангелий, как они обычно изображаются, а как бы крест-накрест. Некоторая непоследовательность в изображении символов евангелистов, а также непривычные портретные характеристики апостолов являются отголоском тенденции новой иконографической трактовки православного образа, который мы наблюдаем в целом ряде памятников данного периода: это икона Богородицы «Неувядаемый цвет» из фондов НХМУ [12, 191, 251], икона Богородицы «Пасовская-Цареградская» в храме Рождества Христова в с. Уланок (Суджанский р-н. Курская обл. РФ) [18], Пряжевская икона Богородицы в Горнальском монастыре (Суджанский р-н. Курская обл. РФ) [16], «Роменская Мадонна» Г. Стеценко (г. Ромны Сумской обл.) [13, 239], а так же иконы, опубликованные Е. Рединым в «Альбоме выставки XII археологического съезда в Харькове» [1]: икона св. велм. Варвары 1791 г. из ризницы Святогорского монастыря [1, Таб.V], икона Богородицы Параклесис из храма Архангела Михаила в с. Бабаи [1, Таб.VIII], иконы Спасителя и Богородицы из с. Константиновка [1, Таб.IX], икона Благовещение из с. Андреевка [1, Таб. X], иконы Христос и Богородица 1790 г. из с. Гомольша [1, Таб. XIII], икона «Плоды страстей Христовых» из Купянска, икона Богородицы «Семистрельная» (Mater dolorosa) из с. Боромля [1, Таб. XIV], икона «Христос щедрот неизмеримых пучина» из храма Архангела Михаила в с. Бабаи, икона Коронование Богородицы из с. Кунье [1, Таб. XV], икона «Святое семейство» из Путивля [1, Таб. XVI]. Данные иконы, хотя и разного художественного уровня, демонстрируют одинаковую передачу пространства, отход от традиционных иконографических схем, интерес к западноевропейскому иконографическому источнику.

На росписях в храме св. Николая в Ольшанах позы апостолов динамичны. Евангелисты изображены в движении, как бы на минуту присевши. Характерен для церковной живописи XVIII в., указывающий на Евангелие перст св. апостола Иоанна Богослова. Указующий перст можно встретить в иконах XVIII в., написанных в разных украинских иконописных центрах, а так же в кушбушках иконописной мастерской Киево-Печерской лавры, опубликованных П. Жолтовским [4]. Особенно часто этот жест встречается в сцене Благовещения, где архангел Гавриил указывает на слетающего к Богородице голубя [17].

Портретные характеристики апостолов демонстрируют отход от византийской иконографии, общие черты которой еще сохранялись в первой половине XVIII в. и снова возвращаются в XIX ст. Если апостол Матфей изображен традиционно с пышными седыми волосами и бородой, то апостол Марк, изображавшийся в Византийских памятниках как мужчина средних лет, с аккуратно подстриженной черной бородой и волосами, на ольшанской росписи изображен с седой бородой. Апостол Лука, известный по византийским изображениям как человек средних лет с небольшой каштановой бородкой и темными волосами, в ольшанском храме изображен как седовласый старец. Апостол Иоанн Богослов наоборот изображен молодым, безбородым юношей, хотя в момент написания Евангелия был глубоким старцем, что подтверждают его византийские изображения.

Несомненный интерес вызывает текст кодекса св. Иоанна Богослова. Текст представляет собой первый стих первой главы Евангелия от Иоанна, написанный на церковно-славянском языке латинскими литерами. Хотя текст Евангелия имеет много утрат, уверенно читается: «От iioanna / vnacale bislo... (...) / uboho(a?) iboh bislo/ (...). (От Ииоанна/ в начале бе сло... (...)/ у Бога и Бог бе сло/ (...)). Двойное «I» находится и в имени «Иоанн» в надписании над фигурой апостола в росписи: «СВ: ЕВ: ИИОАНЪ». Надписания над другими апостолами более традиционные: «СВ: ЕВ: МАТΘΕΙ» «СВ: ЕВ: ΜΑΡΚЪ» «СВ: ЕВ: ΛΥΚΑ».

Росписи обнаруживают непоследовательность в изображении символов Евангелистов. Если апостолы Лука и Марк изображены со своими символами тельцом и львом, то евангелист Матфей изображен без символа, а возле Иоанна Богослова изображен ангел. Судя по указующему персту, ангел диктует апостолу текст Евангелия. Здесь возникает явное несоответствие возраста св. Иоанна на изображении и возраста апостола в момент написания Евангелия. Игра указующих жестов показывает, что ангел поведал Евангелие св. Иоанну, а тот в свою очередь нам.

Обращение к фотографиям интерьера храма, выполненных С. А. Таранушенко в 1928 г. [7; 10], позволили сделать еще одно интересное наблюдение. На фотографиях паруса храма украшают совершенно другие изображения Евангелистов. Это позволяет сделать вывод, что исследователи церковных древностей Слобожанщины конца XIX – нач. XX в. не могли видеть эти росписи. Можно предположить, что старинные росписи Николаевского храма были скрыты в конце XIX в. в период управления Харьковской епархией архиепископа Амвросия (Ключарева) (1882-1901). При арх. Амвросии многие старинные храмы епархии приобрели черты псевдорусского стиля, а из интерьеров были убраны скульптура и иконы, которые имели элементы латинской иконографии. Вольно трактованные иконописцем образы апостолов заменили традиционные изображения, выполненные на холстах (или металле). Апостол Матфей со своим символом – человеком (ангелом), а апостол Иоанн, как и на древних памятниках, седовласым и со своим символом – орлом. К сожалению, мы не располагаем фотографией западной части храма, где на парусах можно было бы разглядеть изображения апостолов Марка и Луки. Судьба росписей XIX в., скрывших первоначальные росписи храма, неизвестна.

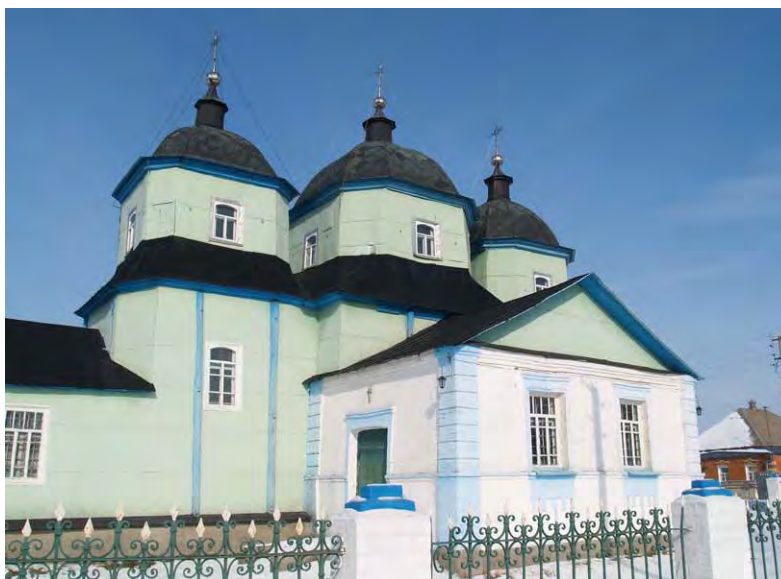
В сентябре 2012 г., группой студентов кафедры реставрации станковой и монументальной живописи Харьковской государственной академии дизайна и искусств, под руководством автора данной публикации было выполнено укрепление росписи «Св. евангелист Лука», планировалось укрепление остальных росписей храма, однако по независящим от реставраторов причинам, работы в данный момент приостановлены.

Выводы.

Анализ литературных источников показал, что храм св. Николая в Ольшанах, несмотря на полуторастолетнюю историю исследований, до сих пор содержит ряд вопросов. До конца не были выяснены, как точная дата его постройки, так и степень изменения его внешнего вида в 1753 г., была ли это просто перестройка храма (т.е. возобновление), или же было возведено принципиально новое здание.

Росписи парусов храма св. Николая в Ольшанах выполнены вскоре после постройки/возобновления храма в 1753 г. Подтверждением данной атрибуции служат: золотисто-оливково-коричневые облачные фона росписей, динамичные позы фигур апостолов, отход от классических иконографических схем и портретных характеристик изображаемых. Особый интерес вызывает текст кодекса св. Иоанна Богослова, написанный на церковнославянском языке латинскими литерами. Интерьер Ольшанского храма, с обнаруженными аутентичными росписями, является единственным уцелевшим подобным памятником на Слобожанщине и нуждается в охране и реставрации.

Данная статья открывает перспективы для дальнейших исследований внутреннего убранства деревянных Слобожанских храмов, а так же исследований в области палеографии и литературного краеведения (текст кодекса св. Иоанна).



Храм Св. Николая в с. Ольшаны.

Фото Шулики В.В.



Св. ев. Матфей.
Роспись парусов в храме св. Николая в Ольшанах.
Фото Шулики В. В.



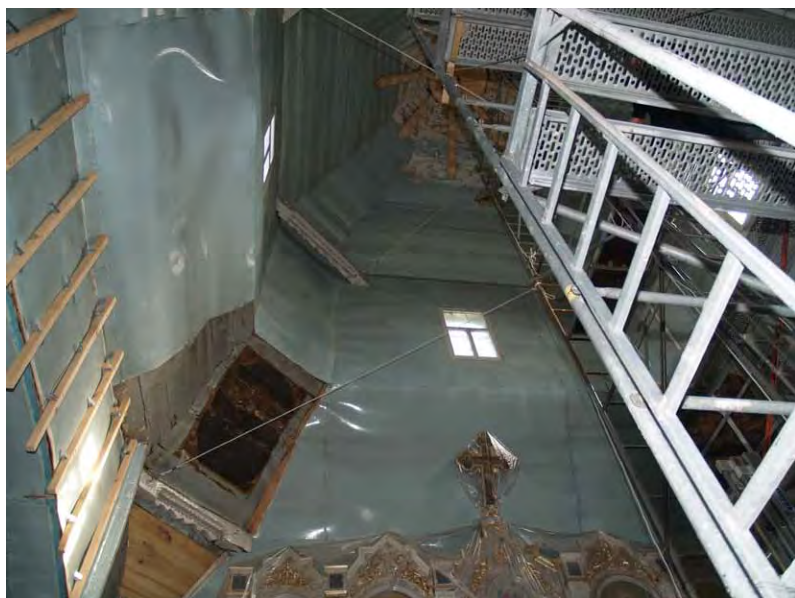
Св. ев. Марк.
Роспись парусов в храме св. Николая в
Ольшанах. Фото Шулики В. В.



Св. ев. Лука.
Роспись парусов в храме св. Николая в Ольшанах.
Фото Шулики В. В.



Св. ев. Иоанн.
Роспись парусов в храме св. Николая в
Ольшанах. Фото Шулики В. В.



Интерьер храма св. Николая в Ольшанах. Фото Шулики В.В.



Господь Саваоф. Роспись восточного купола храма св. Николая в Ольшанах. Фото Шулики В. В.

1. Альбом выставки двенадцатого археологического съезда в Харькове 1902 г. /с предисловием и объяснением Е. К. Редина. – Х., 1902. – 57 с.
2. Гребнев Я.В. Николаевский храм в селе Ольшаны Дергачевского района – окно в мир традиций и искусства старой Слобожанщины / Я.В. Гребнев // Пам'яткознавчі погляди молодих вчених ХХІ ст. Збірка наукових статей з пам'яткознавчої роботи. – Х: Курсор, 2011. – Випуск 2. – С.77-82.
3. Давня Українська ікона з приватних збірок / авт. вступ. ст. О. Сидор. – К.: Родовід, 2003. – 334 с.
4. Жолтовський, П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1982. – 286 с.
5. Жолтовський, П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.
6. Степовик, Д. Історія української ікони Х-ХХ ст. / Д. Степовик. – К.: Либідь, 1996. – 438 с.
7. Таранушенко, С. Іконостаси Слобідської України / С. Таранушенко. – Х.: ХПММС, 2011. – С. 114-115.
8. Таранушенко, С. Мистецтво Слобожанщини XVII-XVIII століття / С. Таранушенко. – Х.: Видавництво музею українського мистецтва, 1928. – 9 с. 36 іл.
9. Таранушенко, С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України / С. Таранушенко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 145-146.
10. Таранушенко, С. Пам'ятки архітектури Слобідської України / С. Таранушенко. – Х.: ХПММС, 2011. – С. 129-131.
11. Таранушенко, С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини / С. Таранушенко. – Х.: Експер-клубдрук. справи, 1928. – 2 с. 114 табл.
12. Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: альбом / передм. А. Мельник, авт. ст. Л. Членова. – Хмельницький: Галерея, К.: Артанія Нова., 2005. – 256 с.
13. Уманцев, Ф. С. Мистецтво Давньої України / Ф.С. Уманцев. – К.: Либідь, 2002. – 326 с.
14. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии / архиепископ Филарет (Гумилевский).—в 3-х т. – Х.: Райдер, 2004. – Т.1.-- 328 с.
15. Фомин, П. Г. Церковные древности Харьковского края / П.Г. Фомин. – Х.: ХЧМГУ 2011. – 237 с.
16. Шулика В. В. Пряжевская икона Пресвятой Богородицы на Слободской Украине // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25-26. 09. 2008 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2008. – С. 77-82.
17. Шулика, В. В. Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы» из собрания Харьковского художественного музея / В.В. Шулика // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVII міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 21-22. 10. 2010 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2010. – С. 59-66.
18. Шулика, В. В. Икона Пресвятой Богородицы Mariahilf – Пасовская-Цареградская / В.В. Шулика // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 27-28. 10. 2011 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2011. – С. 109-118.
19. Щелков, К.П. Историческая хронология Харьковской губернии / К.П. Щелков. – Х.: Университетская типография, 1882. – 365 с.

Ольга БОРИСЕНКО
(Запоріжжя)

ІКОНОСТАС З ЦЕРКВИ ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОМУ КОМПЛЕКСІ “ЗАПОРОЗЬКА СІЧ” НА ОСТРОВІ ХОРТИЦЯ

27 грудня 2012 року у Покровській церкві історико-культурного комплексу “Запорозька Січ” відбулась урочиста презентація іконостасу першої половини XVIII століття, вірніше його фрагменту, який складається з 28 ікон. На урочистому відкритті були присутні голови обласної та міської адміністрацій м. Запоріжжя, відомий російський художник Нікас Сафронов, співробітники Національного заповідника “Хортиця”, представники козацтва та дитячих громадських козацьких організацій, численні журналісти. Обряд освячення іконостасу, який є власністю єпархії, провів предстоятель Запорізької єпархії Української Православної церкви Московського патріархату архієпископ Запорізький та Мелітопольський Лука. Придбання іконостасу відбулось завдяки зусиллям відомого запорізького підприємця і доброчинця Євгена Анісімова за підтримки архієпископа Луки. В якості супроводжувальної документації до іконостасу було долучено недатований “Опис та експертне заключення”, написане російською мовою і підписане експертом-мистецтвознавцем М.В. Лісничим (КВ № 25628959) та експертом-технологом Н. І. Яворською. На титульному аркуші Заключення позначено: “Borisfen @ Antikues Art”. Попереднім власником іконостасу значиться Благодійний фонд “Мельпомена”. Іконостас має два датування: XVII-поч. XVIII ст. та 1730 рік. Розміри фрагменту іконостасу складають 9,0 x 2,7 м., техніка - темперно-олійний живопис.

Згідно Заключення іконостас був створений для церкви Архистратига Михаїла що у Кам'янці-Подільському, яка була “основана” у 1730 році і проіснувала до 1938 року, коли була зруйнована за радянської влади. “До этого времени, – зазначають експерти, – иконостас постоянно находился в данном храме. Этот иконостас состоит из трех ярусов (рядов) икон деисусного, праздничного и пророческого, завершающихся кверху картушем с изображением иконы Благовещения Пресвятой Богородицы. В центре деисусного ряда... изображены три иконы: Иисус Христос как царь и судья Вселенной..., по сторонам пророк Иоанн Креститель...и Богородица Мария... В продолжении деисусного ряда после Богородицы и Иоанна Крестителя изображены двенадцать апостолов православной церкви.

Второй ярус иконы праздничный, он состоит из центральной иконы Тайной Вечери... По обе стороны... изображены двенадцать основных христианских праздников: Рождество Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Благовещение Пресвятой Богородицы, Покров Пресвятой Богородицы, Рождество Христово, Крещение Иисуса Христа, Сретение, Въезд Иисуса Христа в Иерусалим, Воскресение Иисуса Христа, Преображение Иисуса Христа, Вознесение Иисуса Христа, Сошествие Святого Духа. Третий ярус иконостаса пророческий, его составляют шесть двойных икон, на которых изображены пророки Ветхого и Нового Завета, среди них четыре евангелиста Матвей, Марк, Лука и Иоанн... Центральную часть иконостаса венчает икона Благовещения Пресвятой Богородицы. Иконостас выполнен в стиле барокко рубежа XVII – XIII веков. В иконостасе применена сквозная глубокая резьба с просветами... По стилю живописи данный иконостас тяготеет к Галицко-Волынской и Полтавской школам живописи, конкретно выделить принадлежность к определенной школе не представляется возможным из-за того, что иконостас зачастую был коллективным произведением нескольких мастеров. В этом иконостасе прослеживается рука как минимум двух, а то и трех авторов. Это видно по разнице стилевых приемов в разных рядах иконостаса... Из этой композиции выделяется центральная икона Благовещение Пресвятой Богородицы, написанная, по всей видимости, немного позже и тяготеющая к более поздней академической манере исполнения.... Иконостас представляет одно из редких целостных собраний живописи восемнадцатого века, дошедших до нас в нетронутом виде...”[2, 4, 6–8]. При цьому зауважено, що стан збереженості іконостасу добрий.

Автор тез не випадково процитував саме ці рядки із заключення, оскільки вбачає в них певні неточності та помилки,

По-перше, щодо ікон. У святковому ярусі доволі рідкісна для православних іконостасів ікона «Вознесіння Пресвятої Богородиці» названа «Покров Пресвятої Богородиці». По-друге, пророчих ікон налічується не шість, а п'ять. По-третє, в пророчому ярусі ніколи не зображуються євангелісти, оскільки, згідно канону, їх місце на царських вратах та у апостольському ярусі. Серед помилок, яких припустилися автори Заключення, треба відзначити і те, що вони не бачать різниці між пророками та євангелістами, називаючи останніх пророками Нового Завіту. Зазначимо, що тільки апостола Іоана Богослова, який написав книгу Одкровення (Апокаліпсис) – єдину пророчу книгу Нового Заповіту і єдину повністю апокаліптичну книгу Біблії, в якій висловлено пророцтва щодо подальшої долі людства, можна віднести як до апостолів так і до пророків Нового Завіту.

Звертаючись до пророчого ярусу, відзначимо, що тут, як правило, зображуються до дванадцяти старозавітних пророків, у тому числі: Мойсей, Аарон, Давид, Соломон, Геден, Єзекиїл, Ісайя, Йона, Захарія, Ілія, Даниїл і т.д. У данному іконостасі можна визначити декілька пророків – Мойсея зі скрижалями та першосвященника Аарона, священника Захарію та царів Давида та Соломона.

Іконостас не є місцем довільного розміщення ікон, він має чітку структуру, де кожна ікона несе певну ідею і має своє обгрунтоване місце знаходження. Тим не менш, попередні власники іконостасу необгрунтовано розмістили ікону Благовіщення на верхівці іконостасу між іконами пророків, зважаючи на її дещо видовжену форму, завдяки якій, на їх погляд, іконостас набуває закінченої форми. Тут можна углядіти комерційний момент і розрахунок на некомпетентність потенційних покупців. За богословськими канонами ікони Благовіщення розміщуються тільки на стулках царських врат та у святковому ярусі. Обгрунтуванням для розміщення ікони Благовіщення саме на царських вратах – вратах до раю, є згода Діви Марії, підкоритись Божій волі і народити Спасителя, відкривши тим самим людству двері до раю, до християнства, до спасіння. Тому і її саму називають дверима до раю, що співпадає з символікою царських врат. У другій половині XVIII ст. ікона Благовіщення, як варіант, скомпонована у великому медальйоні, могла бути розміщена у центрі царських воріт, а євангелісти розташовувались по кутах стулок. В пророчому ж ярусі розміщується ікона Богоматір «Знамення» з вже народженим Спасителем, як свідчення здійснення пророцтв. У цьому ж ярусі замість ікони Богоматір «Знамення» може знаходитись ікона Спаса Вседержителя або Бога Отця (остання – у більш пізніх іконостасах). Увінчувати іконостас мало Розп'яття з предстоячими Богородицею та Іоаном Богословом або Хрест – символ перемоги християнства.

Якщо характеризувати рівень майстерності, з яким написані ікони, то, на наш погляд, можна відзначити гарно виписаний лик Спаса на престолі (названого в Заключенні царем і суддею Всесвіту) і парні зображення апостолів. Свята написані в стилі «народного примітиву». Щодо ікон пророчого ярусу, то вони теж тяжіють до народного мистецтва, але більш високого мистецького рівня, який має свій вираз у індивідуалізації зовнішності пророків і передачі внутрішнього стану кожного з них. Дуже відрізняється своєю стилітикою і майстерністю ікона Благовіщення. Вона, на наш погляд, належить пензлю професійного художника, який міг навчатись в одній з європейських академій мистецтв або ж у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв.

Ікони даного іконостасу вирізняються своєю самобутністю у трактуванні біблійних сцен. Так, у святковому ярусі замість традиційного для православних іконостасів зображення Успіння Пресвятої Богородиці подано ікону Вознесіння Богородиці, більш притаманну західному релігійному мистецтву. Вплив західного мистецтва прослідковується і в одязі святих, апостолів та пророків. Взагалі ікони даного іконостасу тяжіють до нетрадиційного іконопису. Це скоріше релігійні картини, сповнені життя, руху, пристрастей і радості світосприйняття.

У апостольському ярусі урочистими залишаються лише Спаситель з предстоячими Богородицею та Іоаном Хрестителем, а також апостоли Петро та Павло, що традиційно стоять по обидва боки від Деїсуса. Інші апостоли, об'єднані в пари, зайняті жвавою розмовою між собою, сповнені динаміки. Деякі з них навіть всупереч традиції, повернуті спиною до центральної постаті Спасителя. Як правило, зліва від Деїсуса зображуються апостоли Петро, Матвій, Марко, Андрій, Варфоломей та Фома, справа – Павло, Іоан, Лука, Яків, Симон та Пилип, хоча

можливі і інші варіанти. Привертає до себе увагу гарно виписане обличчя Спасителя, на вустах якого ледь помітна посмішка. Очі Ісуса Христа лагідно дивляться на світ. Це характерна риса саме українського іконопису. Перед нами Бог милостивий, у якого спрагли душі наших пращурів шукали розуміння та всепрощення.

Дуже цікавою на наш погляд є Таємна вечеря, в якій іконописець зобразив лише одинадцять апостолів, але при цьому намалював Іуду, що відвернувшись від Христа, затискує у правиці чорний гаманець з грошима. Сцена Таємної вечері вирішена дуже динамічно: вже прозвучали слова Господа про те, що один з апостолів зрадить його, і питання Петра чи не він це. Енергійним рухом правиці у бік Іуди Христос вказує на зрадника.

Безумовно, за своєю пристрасстю і напруженістю перед нами бароковий живопис і разом з тим живопис суто український, який має багато відмін від канонічного, але близький народу, відповідний його ментальності. Що ж стосується архітектури самого іконостасу, то його достатньо стриманий і плаский декор відрізняється від багатих різьблених пишних іконостасів церков, що побутували на Наддніпрянщині та Східній Україні наприкінці XVII – першій половині XVIII ст., у тому числі і на землях запорозького козацтва.

Говорячи про стан збереженості іконостасу, охарактеризований експертами як добрий, зазначимо, що дерев'яні конструкції пофарбовані, але на іконах Деїсуса, який складається з трьох окремих ікон, дошки не укріплені, розходяться, що призводить до осипів фарбового шару. У празничному ярусі одинадцять ікон з дванадцяти пошкоджені горизонтальною смугою, яку продряпано по середині кожної ікони. Особливо тяжкий стан ікон пророчого ярусу, які мають сильні осипи фарбового шару. Окрім відсутнього намісного ярусу з царськими та дияконськими вратами, однієї пари пророків збереглися лише чотири різьблені колони навколо Деїсуса у апостольському ярусі.

23 січня поточного року відбулось засідання реставраційної ради заповідника, на якій були присутні керівники і співробітники історико-культурного комплексу «Запорозька Січ», а також, за щасливим збігом обставин, реставратор відділу поліхромної скульптури Національного Науково-дослідного реставраційного центру України (Київ) Ярослав Васильович Туряк. Учасниками реставраційної ради були висловлені критичні зауваження стосовно стану збереженості іконостасу і рекомендовано власникам провести термінові реставраційно-консерваційні роботи по очищенню та закріпленню аварійних ділянок іконопису.

Тепер щодо церкви, в якій знаходився даний іконостас. Згідно Заключення, це церква Архистратига Михаїла з міста Кам'янець-Подільський, яка була заснована у 1730 році і проіснувала до знищення її за радянської влади у 1938 році [2, 4]. Ось які відомості щодо Михайлівської церкви подає у своїй книзі «Вулицями Кам'янця-Подільського» Олег Будзей. Зауважимо, що книга написана на підставі архівних матеріалів та праць відомих дослідників історії міста О. Прусевича, Є. Сіцінського, Ю. Ролле, О. Пламєницької та інших. У Михайлівському провулку міста «у XVI–XVIII ст. на місці садиб будинків № 6 та № 8 була православна церква святого архангела Михаїла. А в ті давні часи це була територія давнього Руського ринку, значно більшого ніж тепер. У центрі ринку ... стояв Руський магістрат, а біля нього Михайлівська церква. Перша документально зафіксована згадка про цю церкву датується 1593 р., коли московський прочанин Трифон Коробейников дав «до церкви архангела Михаїла попові Івану золотий».

Про те як виглядала церква архангела Михаїла, ми можемо судити з мідьорита Кипріяна Томашевича 1673–1679 рр., де показано, яким був Кам'янець 1672 року, зразу ж після захоплення міста турками [4]. Отож храм на цьому зображенні виглядає як мурована споруда з вежею-дзвіницею під високим наметовим дахом, верхній ярус якої, очевидно, становила дерев'яна галерея зі дзвонами.

Відомий подільський дослідник Юзеф Ролле вважав, що Михайлівська церква була дерев'яною і загинула під час турецького панування (1672–1699 рр.). Однак є щонайменш три свідчення про існування церкви після 1699 р. Передусім, в описі Кам'янця-Подільського, складеному 1700 р., тобто одразу по виходу турків з міста. Там ревізори, описуючи вулицю Троїцьку (яка вела від Троїцької церкви до Кушнірської башти), згадують «церкву святого Михаїла архангела, оточену кам'яним муром із ґрунтом, що до тієї церкви належить». Церкву показано на плані міста 1746–1749 рр. Хоч між 1751 та 1758 рр. церкву святого Михаїла скасували, а її майно передали до Троїцького храму, однак на плані 1761 року будівлю церкви

ще відображено. Проте вже на плані 1773 р. її немає. Євтим Сецинський (1895 р.) і Олександр Прусевиц (1915 р.) указали точніше місце, де розташовувалася церква: там, де наприкінці XIX ст. був пустир у кінці саду відомого кам'янчанам лікаря, доктора медицини Кароля Сулими Пшиборовського (1824-1879)...У своєму саду доктор Пшиборовський знайшов дуже багато людських кісток і припустив, що тут колись був церковний цвинтар, тож установив в саду хрест» [1, 172–173].

Відомо, що за 27 років турецького панування у Кам'янці місто зазнало страшних спустошень і численних людських жертв. Багато культових споруд було розібрано на будівельні матеріали, католицькі і частина православних храмів перетворена на мечеті (у тому числі православна кафедральна Троїцька церква була перетворена на мечеть Мустафи-паші, султанового секретаря). Після повернення міста Речі Посполитій мешканці, що поверталися до Кам'янця, ледве могли його впізнати і знайти місця своїх домівок. Можливо тому відбудова міста, храмів, повернення до звиклого життя сповнювало людей радості і надій. Відголоски цього ми знаходимо в іконах Михайлівського іконостасу. Але на православних чекали нові випробування. За активної підтримки Польщі у місті набирають сили не тільки католики, але й греко-католики, у тому числі отці василіяни. Закриття православної церкви архістратига Михаїла дослідники історії міста пов'язують саме з їх зростаючим впливом. Позиції православних послаблювала також відсутність до кінця XVIII ст. у місті православної єпископської кафедри у той час, як польські католицькі біскупы вкорінилися тут ще з кінця XIV ст.

Після закриття Михайлівської церкви її майно в тому числі, очевидно, і іконостас, були передані колишній православній, а на той час вже греко-католицькій Троїцькій церкві, що знаходилась неподалік від Михайлівської. Сталося це між 1751 та 1758 роками.

У своїх праці «Город Каменец-Подольский: Историческое описание.» - К., 1895. Є. Сецинський цілу главу (№ 7) присвятив історії православних церков міста. Він зокрема зазначає, що з 1700 року всі церкви Кам'янця стають уніатськими і кількість їх зменшується у зв'язку із зменшенням кількості мешканців, а отже і віруючих [3, 120]. Тому можна зробити висновок, що на момент створення іконостасу Михайлівська церква вже була греко-католицькою, а причина її закриття полягала у зменшенні кількості віруючих греко-католиків. Можна також припустити, що не так давно написаний Михайлівський іконостас був встановлений у Троїцькій церкві, інтер'єр якої був повністю змінений турками під час перетворення церкви на мечеть.

Троїцька церква, на думку деяких вчених, вважається найстарішою церквою Кам'янця і всього Поділля (перша згадка – 1582 р.). За своєю архітектурою це церква оборонного типу. У XVI–XVIII ст. вона виконувала функцію кафедрального собору. З 1700 року підпорядкована уніатам, з 1722 року стала греко-католицьким Свято-Троїцьким базиліянським монастирем [3, 135]. У 1795 році, після третього поділу Польщі, Кам'янець як складова частина Поділля переходить під владу Російської імперії. Всі уніатські церкви та монастирі були передані православним. У 1838 році до другого монастирського корпусу Троїцької церкви було прибудовано двоповерховий кам'яний флігель з теплою церквою в ім'я преподобних Антонія та Феодосія печерських.

У 1854 році зроблено ремонт церкви: перероблено бані і замість гонту покрито бляхою, всередині, замість кам'яного помосту постелено дерев'яну підлогу, оновлено іконостас і деякі ікони. У 1859 р. визолочено іконостас, у середині церкву пофарбовано масляними фарбами блакитного кольору, розширено вікна для кращого освітлення приміщення. Довжина церкви без притвору становила 23,5 м, ширина без конх – 7,1 м [5].

Троїцька церква залишалась діючою до 1935 року, поки не була розібрана до фундаменту за наказом радянських властей. У 2008 році завдяки греко-католицькій громаді на підвалинах колишньої Троїцької церкви повстала нова, збудована за збереженими кресленнями та фотографіями. Церква підпорядкована греко-католицькому ордену отців василіянів.

Встановлений в Троїцькій церкві Михайлівський іконостас міг знаходитись там до 1850-х років, коли було «оновлено» іконостас і деякі ікони. При цьому ікони намісного ряду могли увійти до нового іконостасу як і його наверх (хрест з предстоячими або один хрест). Можна також припустити, що якщо «оновлення» полягало у встановленні нового іконостасу, то ікони намісного ряду Михайлівського іконостасу могли бути розвішані у церкві, а фрагмент іконостасу, про який нині йде мова, міг зберігатися у монастирському корпусі Свято-

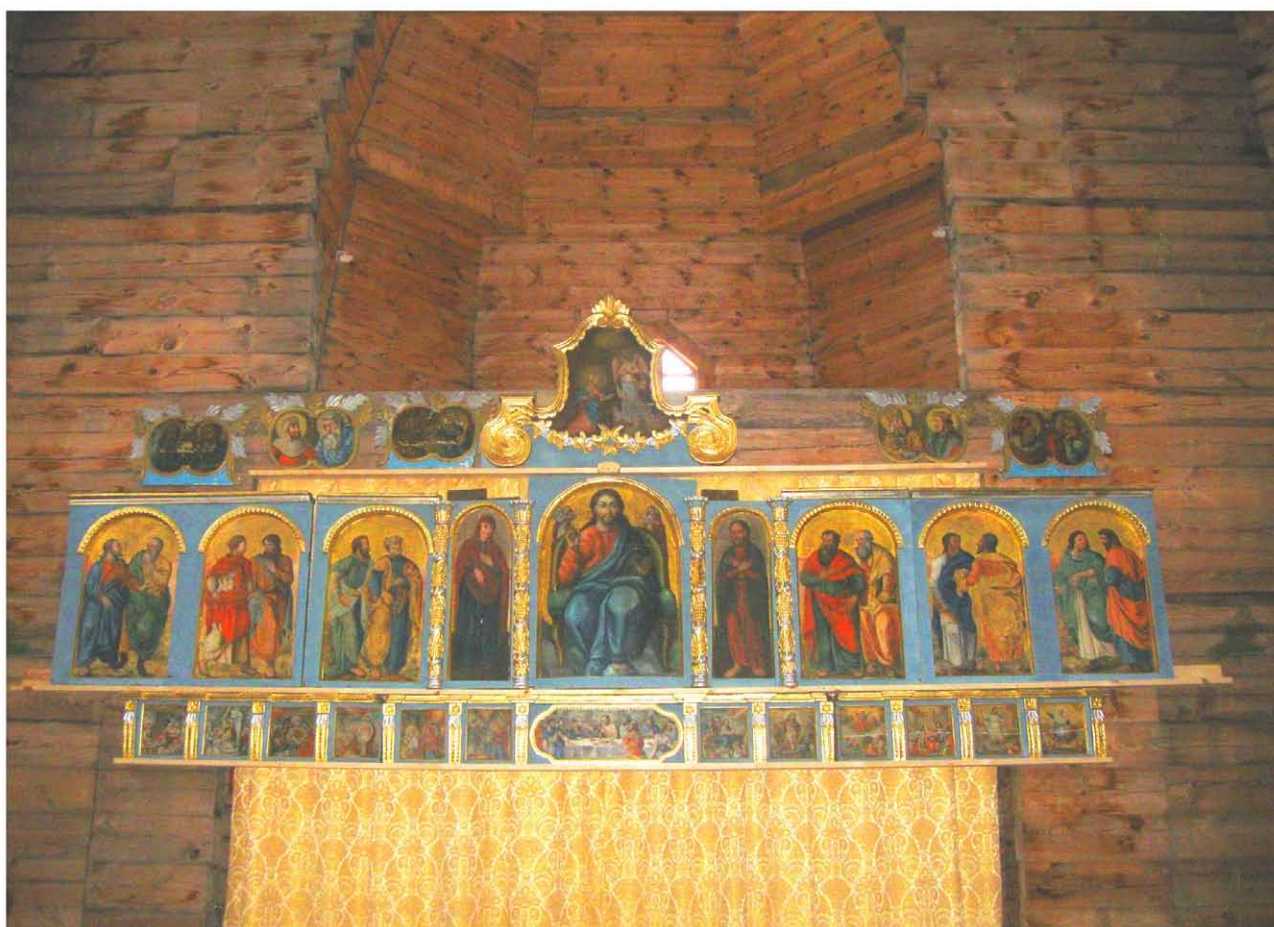
Троїцького монастиря.

Найбільше запитань виникає щодо ікони Благовіщення, яка нині знаходиться в пророчому ярусі. На наш погляд, якби ця ікона не мала такого масивного картуша, вона могла б увінчувати царські врата. Можна припустити, що спочатку це була настінна ікона, до якої було зроблено спеціальний картуш з метою заповнити верхній ярус фрагменту данного іконостасу.

Як відомо, 1846 року Кам'янець-Подільський відвідав Тарас Шевченко, який отримав від Археографічної комісії завдання оглянути і описати старовинні споруди Поділля [6]. Оглядаючи місто, Шевченко навряд чи міг оминати старовинну Троїцьку церкву у центрі невеликого Кам'янця і, отже, міг бачити Михайлівський іконостас. Але це тільки припущення, оскільки ніяких документальних підтверджень цьому поки не знайдено. Підсумовуючи викладене, зауважимо, що фрагмент іконостасу XVIII ст. з Кам'янець-Подільської церкви Святого Архистратига Михаїла є важливою пам'яткою української духовної культури і мистецтва, пам'яткою, пов'язаною з історією України і, перед усім, Поділля.

Створений у першій половині XVIII століття іконостас в своїх іконах, написаних народними та професійними іконописцями, закарбував в собі певний етап розвитку українського сакрального мистецтва в його народному і професійному баченні. І це бачення, відрізняючись рівнем майстерності, сповнене тим не менш єдиного духу, настрою, напруги і радості світосприйняття. Він відтворює бурхливий дух епохи. В іконах відчувається вплив західного мистецтва. Це скоріш релігійні картини, далекі від старих візантійських канонів, але сповнені національного сприйняття світу, яке знаходить своє вираження перш за все в постаті Спасу на троні – Бога милосердного. Доля поєднала цей іконостас з долею двох найстаріших кам'янецьких церков.

Зважаючи на фрагментарність даного іконостасу, відсутність дуже важливих складових частин – ікон намісного ряду, царських та дияконівських врат, парної ікони із зображенням пророків, центральної ікони пророчого ряду та його завершення у вигляді Розп'яття з предстоячими або хреста вважаємо, що ця пам'ятка духовності народу, його історії і культури повинна бути терміново відреставрована і стати музейним об'єктом.



Іконостас (фрагмент) з церкви Святого Архистратига Михаїла міста Кам'янець-Подільський XVIII ст.



Ікона Благовіщення. II половина XVIII ст.



Ікона Вознесіння Богородиці.



Ікони апостольського ярусу.



Ікона Спас на престолі.



6. Ікона Тайної вечері

Ікона Тайна вечеря.



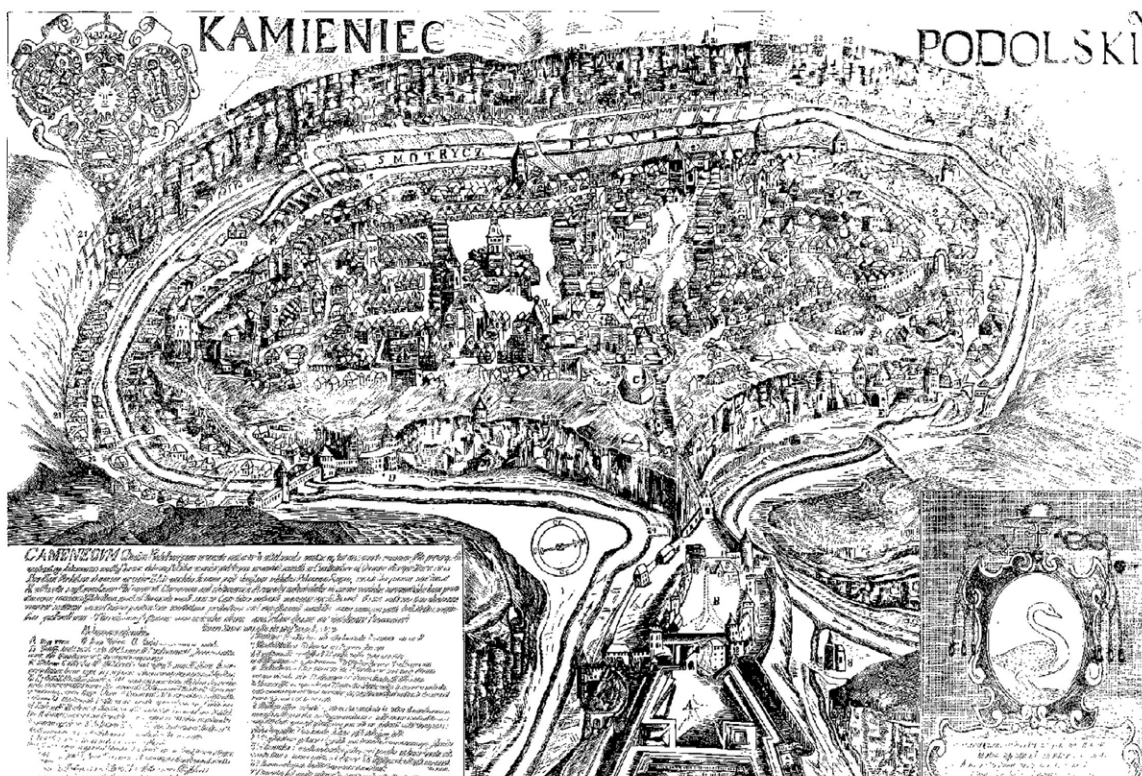
Ікона Пророки.



Церква Святої Трійці відновлена у 2008 р.



Інтер'єр церкви Святої Трійці. Сучасний вигляд.



К. Томашевич. План міста Кам'янець. 1672.

1. Будзей О. Вулицями Кам'янця-Подільського. – Львів, 2005. – 272 с.
2. Лесничий М. В., Яворская Н. И. Описание и экспертное заключение.
3. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. – К., 1895. – 272 с.
4. Томашевич К. План міста Кам'янця-Подільського 1672 року.
5. Церква Святої Трійці у Кам'янці-Подільському.
6. <http://k-p.net.ua/cercvu/troirska.shtml>
7. Шевченко у Кам'янці. http://k-p.net.ua/istoria/shevczenko_v_kamenci.shtml

Богдан ВОРОН
(Луцьк)

ІКОНОПИСНА МАЙСТЕРНЯ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ТА НЕПРОСТІ ВЗАЄМИНИ

Духовне піднесення в Російській імперії наприкінці XIX — початку XX століття залучило до церковного живопису найбільших визначних художників того часу — М. Врубеля, В. Васнецова, М. Нестерова. Митці творили в неовізантійському стилі, який не йшов у розріз із вченням церкви та був зрозумілий парафіянам. Взірцем, який визначив розвиток церковного мистецтва України на багато десятиліть вперед, став Володимирський собор у Києві (1885–1895 рр.). Безпосередню участь у облаштуванні собору взяла іконописна та іконостасна майстерня Олександра Івановича Мурашка, яка надалі популяризувала стилістику собору в іконостасах і розписах храмів від Алма-Ати до Варшави.

У мистецтві іконостасу майстерня Олександра Мурашка посідає особливе місце. Власник майстерні був батьком славного українського імпресіоніста та модерніста Олександра Олександровича Мурашка. Він народився у м. Кролевець, нині Сумська область, був рідним братом Миколи Мурашка – живописця, засновника Київської рисувальної школи. Їхній батько, Іван Мурашко, був церковним різьбярем. Іконопис і різьба – традиційне заняття династії Мурашків.

Дізнавшись від брата, Миколи Мурашка, про роботи у соборі, Олександр Іванович у 1887–88 роках переїжджає до Києва разом з дружиною Марією Крачковською і п'ятнадцятирічним сином Сашею.

Іконостасно-різьбярська і столярно-позолотна майстерня О. Мурашка знаходилася в одноповерховому дерев'яному будиночку з мезоніном на куті Великої Володимирської та Великої Житомирської — там, де сьогодні стоїть багатопверховий будинок №8 [8, 212].

В історії українського мистецтва майстерня О. Мурашка була відома тим, що виконувала оформлювальні роботи у Володимирському соборі в Києві. Спочатку вона отримала підряд на ґрунтування стін та позолотні роботи, а згодом — на виготовлення церковних меблів. Верхні, мармурові, колони іконостасу собору виготовили в Італії, а нижні, дерев'яні, — у майстерні О. Мурашка. Юний Сашко Крачковський неодноразово прибігав за кресленнями деталей іконостаса і меблів до А. Прахова, який винаймав із родиною квартиру на розі Великої Володимирської та Великої Житомирської в будинку, 11/6 [10].

Навколо будівництва соборусв. Володимира в Києві була зібрана видатна плеяда художників. На початку 1885 року Віктор Васнецов отримує від Адріана Прахова запрошення взяти участь в розписі щойно побудованого храму. Найбільший вплив на стилістику іконостасної майстерні О. Мурашка справили саме Віктор Васнецов та Адріан Прахов у їхній колективній праці над собором святого Володимира. Мистецьке виконання Володимирського собору було унікальним синтезом європейського та візантійського мистецтва. Джерелом натхнення були мозаїки та фрески в Софійському соборі та церквах Кирилівського і Михайлівського монастирів.

Діяльність деяких митців майстерні О. Мурашка була також пов'язана з іменем талановитого російського художника Михайла Врубеля. У 80-х роках XIX ст. Микола Мурашко займався реставрацією Кирилівської церкви.

Разом із художником майстерні О. Мурашка В. Науменком, Михайло Врубель працює над образом великого Архангела та орнаментами [5, 98].

Більше про Олександра Мурашка дізнаємося із спогадів його брата Миколи. О. Мурашко не хотів відпускати сина на навчання, що у конфлікт мусів втрутитися А. Прахов: “Як тобі не соромно, у тебе такий талановитий син, а ти не тільки не даєш можливості розвинути його таленту, але навіть соромишся незрозуміло чому, дати йому своє ім'я! В чому, власне, річ? Живеш ти з його матір'ю добре, дружно, багато років, жінка вона достойна, господиня пречудова — це і робітники твої скажуть, — чого ж ти не повинчаєшся і не всиновиш свого власного сина? Адже він прославить з часом твоє ім'я! Талант до живопису у нього безперечний, а ти хочеш

його погубити — перетворити у звичайного “богомаза”, яких у тебе достатньо. Яка тобі від того вигода? – ніякої. Він, як художник, буде заробляти не тридцять-сорок рублів, як інші в твоїй майстерні, а набагато більше” [8, 268].

Як наслідок конфлікт було залагоджено, більше того, із цього уривка ми дізнаємося про деякі подробиці діяльності майстерні: платили робітникам небагато, а їхня праця вважалася суто ремісничою.

Присоромив О. Мурашка і В. Васнецов. Дозволивши копіювати свої образи у Володимирському соборі, він, зазвичай, негласно спостерігав за виконанням копій, побоюючись великих спотворень та давав художникам вказівки. Талант Сашка одразу кинувся художнику в очі, він відчув, що працює не посередній ремісник-іконописець, а майбутній митець. З О. Мурашком, який взяв в соборі підряд на ґрунтування стін, малярські і позолотні роботи, В. Васнецов був у приятельських відносинах, що дозволило йому втрутитися в сімейну справу [8, 269].

Батько намагався зламати непохитну впертість сина, заставити скоритися і працювати в його майстерні. Тоді його сину виповнилося лише 16 років.

“Йому, [О. Мурашку. – Б.В.] були потрібні робітники в іконостасній майстерні, і на початку мене намагалися пристосувати до різьб'ярської справи, – писав у спогадах Олександр Мурашко. – Це заняття мені зовсім не подобалося, а тут так близько спокуса — дядькова школа. Зберуть мене, бувало, в гімназію, а я візьму, та й вислизну до дядька, та причаюся в якому-небудь куточку і малюю щось із чого-небудь. За це мені вдома влітало не раз. Бачачи мою байдужість до навчання і до різьб'ярської справи, батько взяв мене із гімназії і доручив старшому майстру, здібному іконописцю Науменко, підготувати з мене богомаза.

Потроху я втягнувся в цю роботу, все ж, це був живопис, а не столярне ремесло. Але бажання стати справжнім художником не давало можливості займатися виключно копіюванням чужих взірців. Мені хотілося їхати в Пітер, вчитися в академії мистецтв, а батькові потрібен був наймит — дешевий працівник. На цьому ґрунті, коли я підріс, ми врешті-решт посварилися остаточно...” [8, 269]. Згодом іконописець В. Науменко пішов з майстерні О. Мурашка старшого і заснував свою власну.

Щоденник Миколи Івановича Мурашка допомагає з'ясувати деякі подробиці із життя майстрів та його власника. Наприклад епізод, коли брат Микола перебував разом із Олександром в Ялті, де той із робітниками провадив розписи храму Олександра Невського. Роботи О. Мурашко починав рано вранці, а його брат допомагав керувати майстрами.

Про те, як відбувалося замовлення іконостасу ми можемо дізнатися із архівний документу, який ми знайшли в Казахстані. Військовий інженер Зенков в спеціальному акті підтверджував необхідність замовлення та виконання іконостасу для Кафедрального собору у м. Вірний (Алма-Ати) у майстерні О. Мурашка. Інженер пояснював, що ознайомлювався з іконостасними роботами і живописом в різних містах Російської імперії, а останньою відвідав майстерню О. Мурашка, яка працювала з 1827 року і виконала всі позолотні роботи у Володимирському соборі в Києві, а також в багатьох місцях по всій імперії. Термез, Крим, Варшава та інші віддалені міста. О. Мурашко, на прохання Зенкова, надіслав “два образи Спасителя і Богоматері, які вже в нього були, через транспортну контору “Надія”, а через мене (Зенькова — Б.В.) повний проект іконостасу із кошторисом, який мною вказано за обраними кресленнями і архітектурним мотивом, з фотографічними знімками, які ілюструють роботу пана Мурашка і фотографією іконостаса Волинської семінарії, який на мою думку, і думку пана Мурашка, навряд чи підійде для собору, якому потрібний більш величний іконостас, ніж для домової церкви Семінарії [1, 129]. Документ датується 15 грудня 1904 року. О. Мурашко писав, що замовник оглядав майстерню та його роботи в місті Києві, а саме живописне оформлення храмів та 4 іконостаси. У щоденнику Миколи Мурашка знаходимо згадку про майстерню датовану 21 липня 1906 року: «На ніч їду до Києва. Братик сумує та й не на кого залишити серйозну майстерню. Хоча я не обіцяю йому бути здібним адміністратором”.

Зрештою самого Олександра Івановича теж здібним адміністратором назвати важко. У Центральному державному історичному архіві України збереглася справа київської губернської комісії з фабричних і гірничо-заводських справ під назвою «Протокол з приводу порушення власником іконостасної майстерні А. І. Мурашко статей 97 та 137 статуту про промисловість», яка тривала з 20 березня по 9 жовтня 1900 року [3, 5].

2 березня 1900 року старший фабричний інспектор Н. Левтонов прибув в іконостасну

майстерню О. Мурашка на Малій Житомирській, яка знаходилась у його власному будинку. Під час огляду майстерні чиновник виявив, що О. Мурашко затримував заробітну плату робітникам, не робив записів у розрахункових книжках тощо.

Як зазначає Н. Левтонов на незаконне утримання О. Мурашком зароблених грошей робітники жалілися неодноразово, тому, перевіrivши розрахункову книгу, він визначив заборгованості 39 робітників, тим самим донісши нам імена цих працівників. Комісія призначила О. Мурашку штраф у 25 рублів, що стало приводом до бюрократичної тяганини за участі поліцеймейстера, якому О. Мурашко відмовлявся платити, мотивуючи це “нестачею грошей” [3, 16]. Лише постанова про опис майна змусила О. Мурашка оплатити штраф.

Питання щодо обсягів виробництва, прибутків та виробничих відносин у майстерні дізнаємося з архівних справ канцелярії фабричного інспектора Київської губернії та щорічних звітів губернатору.

Так, у розділі про фабрики і заводи в Київській губернії за 1888 рік дізнаємося, що в Києві діяла одна іконостасна майстерня, з числом робітників — 15, а сумарна продуктивність за рік становила 8.600 карбованців [7, 45].

У 1889 іконостасна майстерня налічувала 14 працівників, прибутки за рік склали 4.210 крб. [9, 49]. Десять років по тому майстерня зросла більш ніж втричі і там працювало 50 чоловік, 11,5 години в день, в той час як інша майстерня мала всього 20 робітників.

Під кінець 90-х років іконостасне підприємництво бурхливо розвивалося. У О. Мурашка з'явилися конкуренти. Так, у 1899 — брати Шатрови, а у 1900 році - А. З. Маленко та Т. Мурашко. Станом на початок ХХ ст. О. Мурашко заробляв серед усіх підприємців найбільше – 42 тис. рублів сріблом. У 1902 році у Києві працювало 4 іконостасні майстерні, де було зайнято 112 чоловік, із них 2 малолітні і 18 підлітків. У 1906 у О. Мурашка працювали 41 робітник, стільки ж у Маленка [9, 73].

Рекламне оголошення 1909 року майстерні Мурашка пропонувало різного роду іконостасні роботи живопису, різьблення, столярну і позолотну роботи, оздоблення живописом і фресками стін, храмів, реставрацію картин [4, 454].

17 травня 1910 року Олександр Іванович Мурашко помер. Щоб бути абсолютно вільним від батькового підприємства, Олександр Олександрович після смерті батька передав його іконостасну майстерню і “фірму” старшому майстру, який багато років працював у батька — “талановитому різьбярю і добрій людині” — Якову Андрійовичу Мозговому. Будинок на Малій Житомирській він продав і поселився с жінкою та донькою на Лук'янівці [8, 288].

Після переїзду Олександра Мурашка майстерня продовжувала діяти. Але після поразки визвольних змагань більшовики націоналізували будинок і влаштували там комунальні квартири [4, 455].

Сьогодні нам вдалося атрибуувати понад 20 іконостасів та декілька інших творів майстерні О. Мурашка в Україні та за її межами, а саме визначити храми з розписами, позолотою та реставрацією, виконаних майстернею. Реставраційні роботи майстерні відбувалися в Спасо-Преображенському соборі Чернігова. Майстерня виготовила іконостаси у Хрестовоздвиженській церкві м. Луцька та семінарії, Рівненському Воскресенському соборі, Спасо-Преображенському соборі Житомира, в будинку єпископа, семінарії та цвинтарній церкві у Житомирі, в церкві Івана Листвичника на Волі у Варшаві, Трьоханастасіївській церкві Глухова, Богоявленському соборі Острога, Свято-Дмитрівській церкві в с. Журавники, Ізяславі, соборі Алма-Ати (Казахстан), в храмі Святого Макарія на Татарці, 2 іконостаси в реальному училищі по вул. Великій Володимирській 2, в церкві Святої Єлизавети на Трухановому острові, церкві Архангела Михаїла у Варшаві, Святої Трійці в Полтаві, Святих Кирила і Мифодія, реальному училищі Вінниці.

Розписи інтер'єру майстерня виконувала у храмі Святого Олександра Невського в Ялті, соборі Святого Миколая в Радомі (Польща), храмі Чеснохресного монастиря поблизу с. Івання, Дубнівського району, в соборі Олександра Невського в Баку (Азербайджан).

Якщо взяти до уваги кількість зайнятих виробництвом робітників (39-45) та свідчення самого О. Мурашка, який у 1905 році виготовляв 4 іконостаси одночасно, то загальна кількість його іконостасів може налічувати до трьох сотень одиниць.

Іконостаси О. Мурашка це яскравий зразок синтезу мистецтв: різьблення за ескізами А. Прахова, який покликався до давньоруської книжкової мініатюри, старовинних іконостасів

Новгорода, греко-візантійського мистецтва, розписів давньоруських храмів Києва. Іконостаси прикрашали твори відомого російського церковного живописця академіка В. Васильєва, П. Зотова, В. Науменка та багатьох інших, копії творів В. Васнецова виконувалися під наглядом митця.



Олександр Іванович Мурашко з братом
Миколою



Олександр Іванович Мурашко та син
Олександр



Рекламне оголошення майстерні О. Мурашка у
Київських Єпархіальних Відомостях

1. Акт подтверждающий необходимость заказа на исполнение иконостаса для Кафедрального Собора в г. Верном киевской Иконостасной мастерской А.И. Мурашко // ЦГА РК. Ф. И –153. Оп.1. Д. 379в. Л. 129.
2. Блажко Е. Карусель... Олександр Мурашко — художник кольору / Е. Блажко // Дзеркало тижня № 39 (312) 7 – 13 жовтня 2000 dt.ua/3000/3150/28635
3. Дело о протоколе по поводу нарушения владельцем иконостасной мастерской А.И. Мурашком ст. 97 і 137 уст. о промышленности // ЦДІАК України. – Ф. 576, оп.1, спр. 50. – Арк. 1 –17.
4. Друг О., Малаков Д. Особняки Киева / О. Друг, Д. Малаков. – К.: Кий, 2004. – 754с.
5. Мурашко М. Спогади старого вчителя / М. І. Мурашко. — К., 1964. – 328 с.
6. О количестве иконостасных и мебельных фабрик в Киеве числе рабочих из ведомости киевского губернского по горно-заводским присутствия за 1894 // ЦДІАК України. – Ф. 442, оп.625, спр. 272. – Арк. 52-53.
7. О количестве иконостасных мастерских в г. Киеве. Из отчета губернатора // ЦДІАК України. – Ф. 442, оп.542, спр. 18. – Арк. 42,45.
8. Прахов М. Страницы прошлого. Очерки — воспоминания о художниках Общая редакция В. М. Лобанова / М. Прахов. Київ 1958, Держ. Видавництво обр.мист. і муз. Літ. УРСР. 309 с.
9. Сведения об иконостасной мастерской в г. Киеве 1889, 1890 // ЦДІАК України. – Ф. 442, оп.543, спр. 297. – Арк. 49.

Володимир МАГІНСЬКИЙ
(Збараж)

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ РЯДУ ІКОН СВЯТО-МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ С. БОДАКИ

Національний заповідник «Замки Тернопілля» упродовж уже 20 років постійно збагачує свої фонди завдяки пошуковим розвідкам наукових співробітників заповідника, археологічним знахідкам, меценатству, а також закупівлі культурно-історичних пам'яток у населення. Станом на початок 2013 року фондова збірка нараховує понад 60 тисяч одиниць предметів історичної та культурної спадщини від кам'яного віку до сучасності.

Сам заповідник був створений у лютому 1994 року, його основою став замково-палацовий комплекс у м. Збаражі, збудований у 1620–1631 роках. Згідно з останніми дослідженнями польського історика архітектури та мистецтва Маріуша Корновича автором замкового палацу був придворний архітектор Сигізмунда III Вази – Matteo Castello.

Після руйнувань, яких завдали Перша і Друга світові війни, палац Збаразького замку довелося відбудовувати, що тривало від 1958-го до 1984 року. У приміщеннях відбудованого палацу був розташований молодіжний КСК (культурно-спортивний комплекс). І лише 1994 року (після створення заповідника) почалася ґрунтова реставрація Збаразького замкового комплексу – палацу, зовнішніх оборонних споруд, виставкових залів, предметів фондової збірки, а також відновлення інтер'єрів палацу.

У 1999 році на баланс заповідника було віднесено Вишневецький палацово-парковий комплекс XVIII століття, збудований на місці замку представниками славного роду князів Вишневецьких, а в 2001 році – замок XVII століття у місті Скалаті Підволочиського району.

У 2005 році заповідник отримав статус національного, а вже у 2008–2010 рр. до нього були приєднані ще вісім старовинних замків:

- у м. Теремовлі (1631 р.);
- селищі Микулинцях, Теремовлянського району (XVI–XVII ст.);
- селі Язлівці Бучацького району (XIV–XVIII ст.);
- селищі Золотому Потоці, Бучацького району (XVII ст.);
- селі Підзамочку Бучацького району (1600 р.);
- селищі Скалі-Подільській Борщівського району (XVI–XVII ст.);
- селі Кривчому Борщівського району (1650 р.);
- місті Чорткові (XVII ст.).

Ці замки нині перебувають в аварійному стані, їхнє руйнування не припиняється, тож рішення про приєднання їх до заповідника є добрим початком для майбутніх реставрацій.

У листопаді 2009 року з благословення Тернопільсько-Кременецького архієпископа УПЦ МП Сергія та за згодою отця-настоятеля Свято-Миколаївської церкви села Бодаків В. Лупиноса і парафіян церкви, заповідникові були передані пам'ятки сакрального малярства – ікони «Св. великомучениця Варвара» (світлина 1), «Святий», «Христос Благословляючий», чотири ікони із зображенням 12 апостолів, ікона із зображенням двох святих – Георгія Побідоносця і Архістратига Михаїла, дві хоругви. Перераховані пам'ятки церковного малярства надійшли в реставраційну майстерню заповідника для досліджень та подальшої реставрації.

Перш ніж перейти до опису реставраційних робіт, спинимося коротко на тих історичних відомостях про село та церкву, які нам вдалося розшукати.

«Село Бодаки, як фільварок князя Михайла Васильовича «Ізбаразького», вперше згадується в акті від 14 листопада 1482 року поряд із селом Тараж Старий Кременець» [1, 81].

«Згодом, під назвою Бодак, як маєток князя Януша-Антонія Корибута на Вишнівці і Збаражі Вишневецького, віленського каштеляна і кременецького та осецького старости, це село згадується в акті від 23 січня 1703 року, – в універсалі князя до мешканців наданих йому маєтків про те, щоб вони видали по 100 зл. зі села на утримання литовського війська, яке прийшло боротися з козаками...» [2, 186].

«Мальовниче село Бодаки, розташоване на Правобережжі річки Горині, свою назву отримало

чи то від слів «Біда таки», позаяк місцеві мешканці через малоземельність були дуже бідні, чи то від слова «будяки», що у великій кількості росли у Вербовецькій волості.

З історичних джерел випливає, що церква, яка стояла на пагорбі посередині села мала ім'я Св. Чудотворця Миколая. Її збудовано в 1771 році на пожертви парафіян та стараннями колишнього священика Іоана Самолецького. Церква дерев'яна, на кам'яному фундаменті, крита бляхою, обшита сосновими дошками, всередині та зовні пофарбована, не дуже міцна та маломістка, з дерев'яною дзвіницею. Освячена 27 квітня 1771 року деканом Василем Добриловським з благословення єпископа Луцького і Острозького Сильвестра Рудницького. Копії метричних книг зберігаються з 1790 року, а сповідальні відомості – з 1821-го. Опис церковного майна виготовлено в 1806 році.

При церкві збереглися старі книги: Євангеліє, вид. львівське, 1880 року; Апостол, вид. львівське, 1686 року; Требник великий, вид. львівське, 1719 року; Тріюдь Постная, вид. почаївське, 1749 року; Цветная Тріюдь, вид. львівське, 1701 року; Служебник Літургії, вид. почаївське, 1736 року; Служебник малий, вид. московське, 1736 року; Тріюдь цветная, вид. почаївське, 1747 року, Антимінс, вид. 1794 року» [2, 186–187].

Згадок про наявність живописних творів ми не виявили.

У 1900 році, унаслідок влучення блискавки, почалася пожежа Свято-Миколаївської церкви, але падав дощ, тож церква була лише частково пошкоджена. Протягом року на захід від старої церкви парафіяни села збудували сучасну Миколаївську церкву. На місці престолу старої церкви поставили хрест. Уцілілі ікони, хоругви, книги та інший церковний реманент були перенесені до нового храму (зі слів місцевого мешканця села Василя Цембровського; записано у 1977 році науковим працівником заповідника Олегом Мандриком).

За період 2009–2013 рр. реставраційною майстернею Національного заповідника «Замки Тернопілля» було відреставровано: «Св. Мученик Ісидор (святий)», чотири ікони апостольського ряду, «Св. Великомучениця Варвара», а також багато інших творів сакрального мистецтва, які надійшли у реставраційну майстерню.

Спинимось на реставрації ікони Св. Великомучениці Варвари.

Для мікрохімічного дослідження проб авторського шару з ґрунтом та запису (німб, тло) взяли частинки проб ґрунту, розчинили в азотній кислоті (1 : 2) з виділенням CO₂. При додаванні до розчину краплі йодиду калію випав золотистий осад PbJ₂, що свідчить про наявність у пробі іонів Pb⁺⁺. Крім того, у розчині виявлено іони Са⁺⁺, що підтверджує вміст у ґрунті крейди. Одиничні вохристі включення не ідентифіковані через їх незначний вміст. В'язиво: позитивна реакція на ліпіди (омилення) та на клей тваринного походження (біуретова реакція). На ґрунті – дуже тонкий (авторський) темно-сірий фарбовий шар, що містить земляний коричневий пігмент з вохристими та чорними включеннями. В розчині іони Fe⁺⁺⁺, Pb⁺⁺.

Висновок: ґрунт містить крейду, свинцеве білило та окремі вохристі включення на олійно-клейовому в'язиві. У фарбовому шарі – умбра з незначним вмістом вохри, білих та чорних часток на олійному в'язиві. Фарбовий авторський шар нанесений безпосередньо на поверхню проклеєного ґрунту. Далі – потемнілий олійно-живичний покривний шар та два шари запису: сірий і світло-блакитний із забрудненнями на поверхні. У сірому: свинцеве білило, ультрамарин та вугільно-чорний пігмент; у блакитному – синій кобальт із білилом та окремими частками чорного пігменту на олійному в'язиві.

Мікрохімічні та рентген-дослідження були проведені І. Мельник, М. Друль у реставраційних майстернях Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького під керівництвом завідувача науково-дослідного реставраційного відділу В. Мокрія.

Під час візуального дослідження вище згаданої ікони виявлено дворазове фарбове нашарування, що й підтвердили мікрохімічні та рентгенівські дослідження; під нашаруваннями виявлено авторський живопис (світлина 2).

Після досліджень та складання програми на послідовність реставраційних робіт було розпочато реставрацію пам'ятки «Св. Великомучениці Варвари». Укріплено фарбовий шар та ґрунт, видалено поверхнєве забруднення тильної сторони, підведено крайки, знято пізніше нашарування фарбового шару (світлина 3–5). Видалення записів проведено за допомогою скальпеля під бінокулярною лупою. Оліфу між записом та авторським живописом потоншено реставраційним розчином. Місця розчисток покрито захисним шаром, після зняття записів та потоншення оліфи місця стику розтушовано піненом. Підведено ґрунт у місця його втрат. Місця втрат фарбового шару ретушували аквареллю. Тонування покрито захисним шаром, а потім проведено загальне лакування (світлина 6–7).

Проведені дослідження в рентгенівських променях та консерваційно-реставраційні заходи над іконою Св. Великомучениці Варвари з бічного вівтаря Свято-Миколаївської церкви села Бодаків дозволяють нам з упевненістю підтвердити (за написами), що зображено на іконі Св. Великомученицю Варвару.

Справа від зображення постаті – замкова вежа, у якій батько змусив свою доньку проживати з малих літ, сцена її страти, а зліва – церква, збудована в Царгороді на честь мучениці. У правій руці Варвари – меч, лівою – тримає чашу, у небесах – дві голівки янголів.

Згідно з історичними даними [3, 194–196] Св. Варвара проживала у місті Іліополі (Мала Азія), мати її рано померла. Батько хотів, щоб дочка навіть не чула про християн, яких він люто ненавидів. Тому він приготував для неї окремі кімнати в замковій вежі, де дівчинка жила відокремлено від світу. Відправляючись у далеку подорож, батько залишив подружок для доньки, для розваг та наук, не здогадуючись, що одна з дівчаток – християнка, яка і навернула Варвару до християнства та допомогла їй охреститися.

«Знайшовши Христа, Варвара пожертвувала Йому свою любов і своє дівоцтво» [3, 195].

Після повернення батька Варвара сміливо визнала, що вона християнка. Її жорстоко катували, били сухими воловими жилами, посипаючи рани сіллю, а тоді кинули до в'язниці. Наступного дня на ній не знайшли ран і слідів катування.

Імператор Максиміан 290 року наказав убити Варвару мечем, і тоді жорстокий батько вбив її власною рукою. Імператор Лев IV збудував у Царгороді величну церкву на честь Св. Великомучениці Варвари.

Святу вшановують не тільки у Східній, а й у Західній Церкві, наш народ вважає її великою помічницею у житті, головне ж у приготуванні до доброї смерті [3, 196].

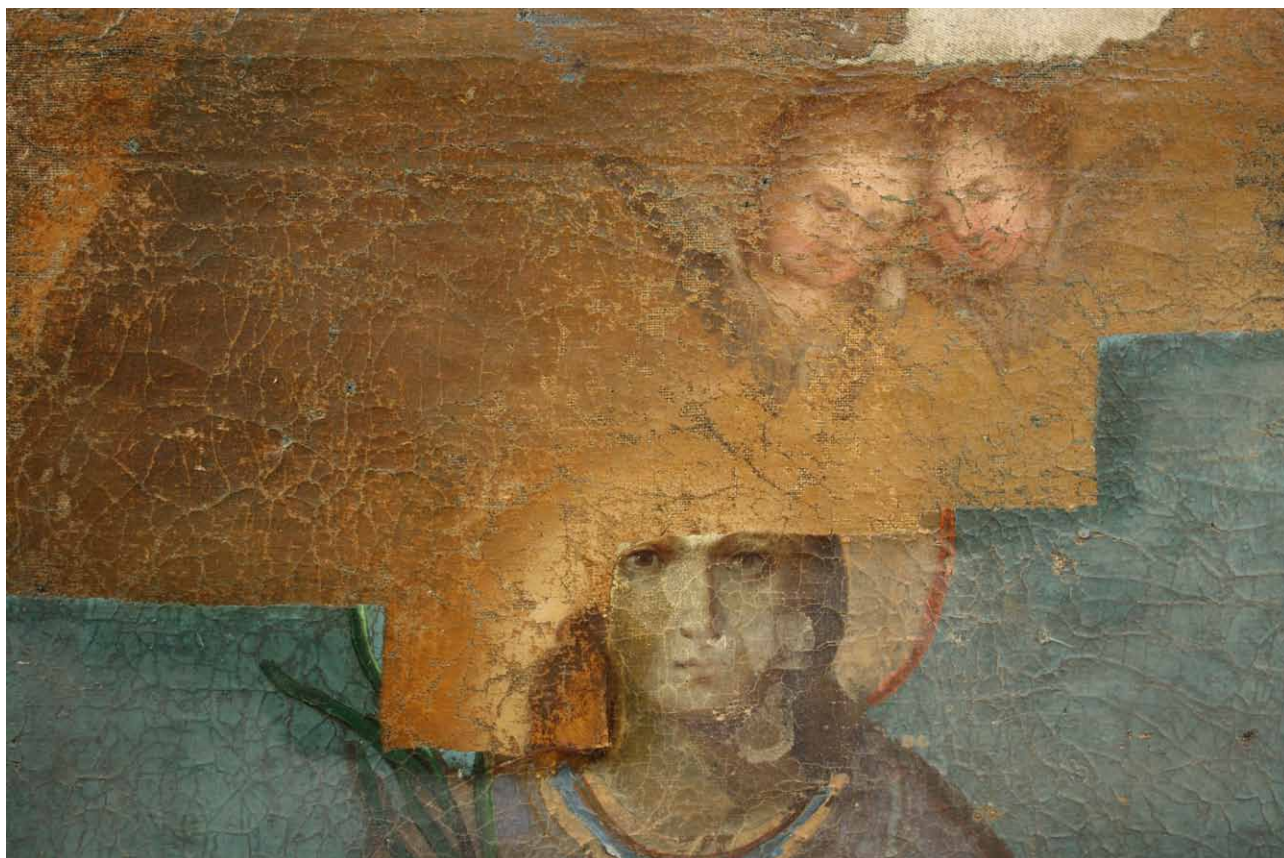
Перейдемо до датування пам'ятки. Як уже згадувалося, Свято-Миколаївська церква побудована та освячена 1771 року. Це був період, коли на теренах Кременецького повіту (з 1720 до 1831 рр.) панувала Унія. Церковний живопис у той час більше орієнтувався на західну школу, що підтверджує стиль і трактування авторського малярства. (Нажаль, авторство не вдалося встановити). Пізніше нашарування вказує, що уподобання та стиль письма після 1831 року більш орієнтований на східну школу, а отже, пам'ятку сакрального мистецтва «Св. Великомученицю Варвару», передану національному заповіднику «Замки Тернопілля», можна віднести до другої половини XVIII ст.



1. Загальний вигляд до реставрації.



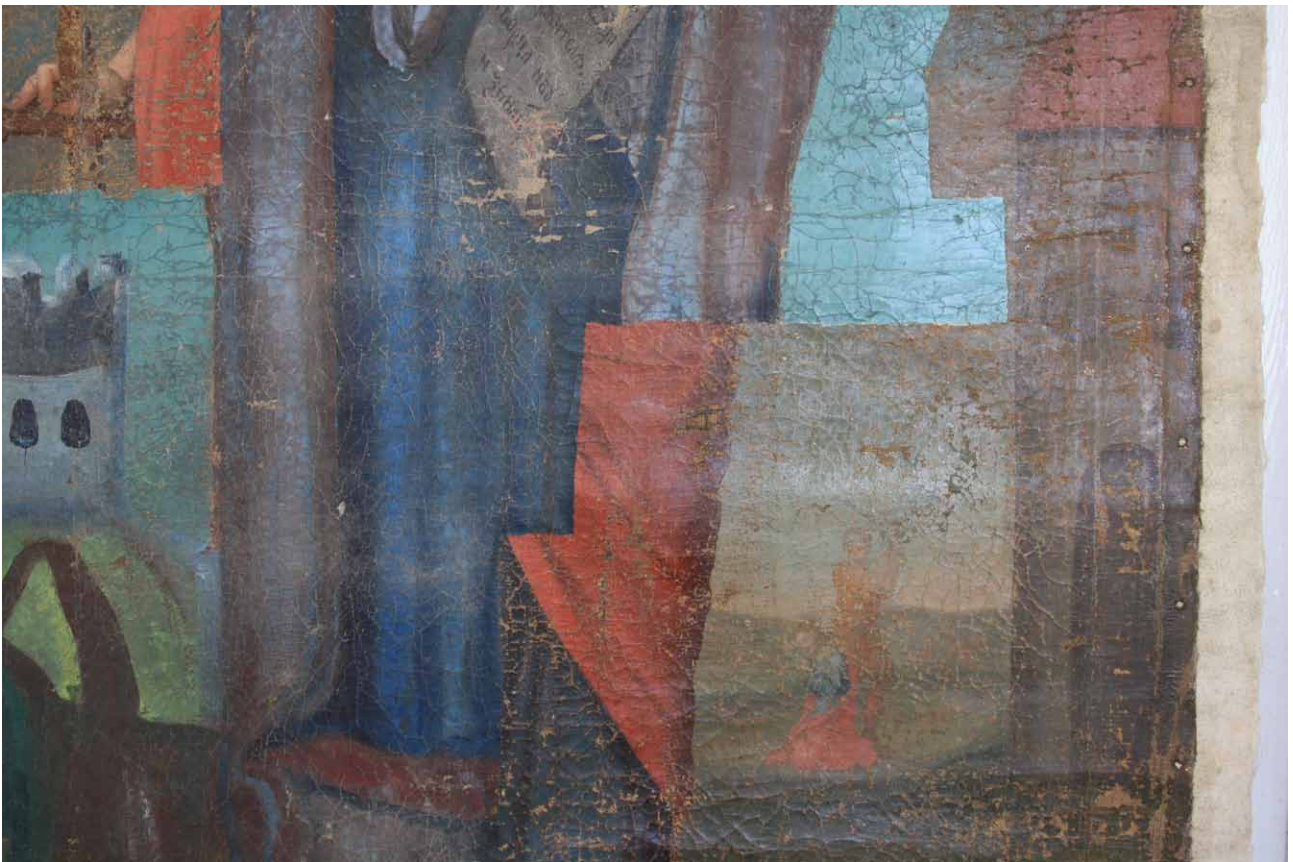
2. Фрагмент ікони в рентгенівських променях.



3. Фрагмент до реставрації.



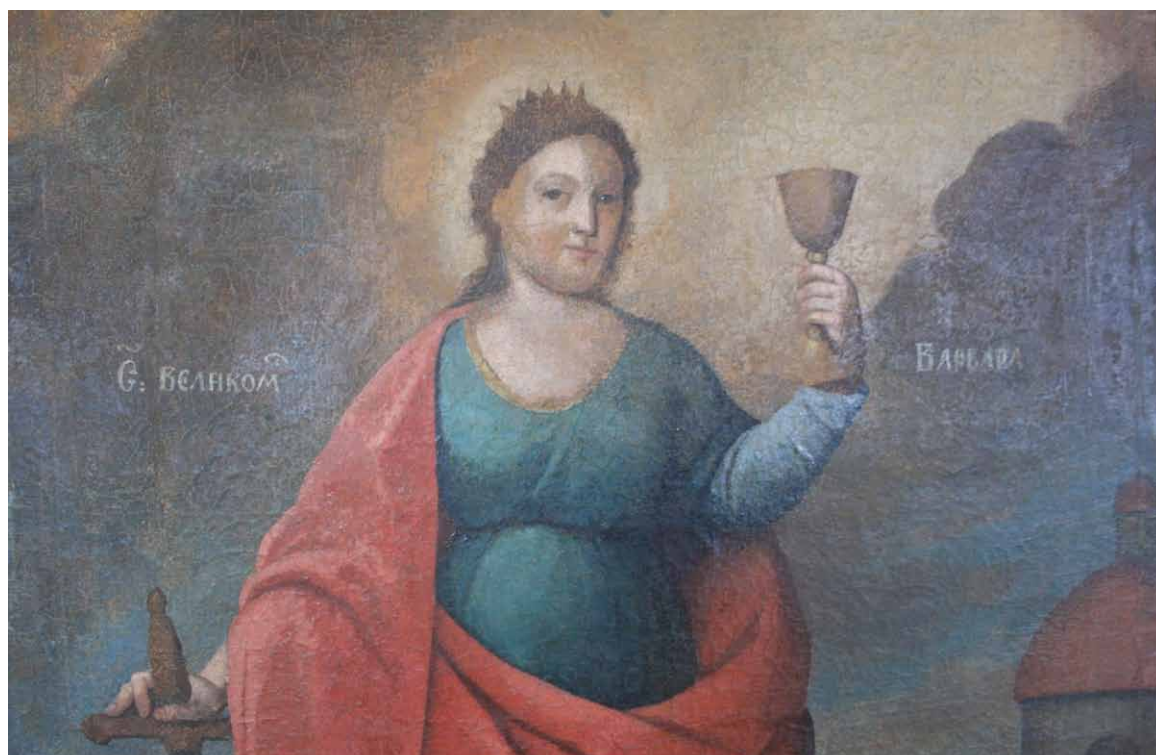
4. Загальний вигляд під час реставрації.



5. Фрагмент під час реставрації.



6. Загальний вигляд після реставрації.



7. Фрагмент після реставрації.

1. Archiwum ks. Sanguszków. – Т. I.
2. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов в Волынской епархии. – Почаев, 1893.
3. Андрій Йосафат Григорій Трух. Життя святих: У 4-х кн. – Кн. 4. – Жовтень, листопад, грудень. – Жовква: Місіонер, 1997.

Лілія ПОДВОРНА
(Донецьк)

ІКОНИ ВЕТКИ У ЗІБРАННІ ДОНЕЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Колекція сакрального мистецтва в Донецькому обласному художньому музеї невелика. Трохи більше ста ікон та біля двадцяти предметів церковного вжитку (литі хрести та складні, потири, лампади, а також декілька богослужебних видань XVII–XVIII ст.) є незначною частиною музейного зібрання [6]. Історико-культурне значення цієї колекції безперечне. Справжніми перлинами є 10 ікон, створених за традиціями ветківської іконописної школи.

Старообрядці або старовіри – представники релігійно-суспільного руху, що виник у сер. XVII ст. у Росії як реакція проти церковних реформ патріарха Никона. Рятуючись від гоніння та утисків, старовіри тікають з центральних губерній Росії й оселяються в більш віротерпних краях. Московське, тульське, калузьке, а також поволзьке коріння мали біженці, що оселились під Стародубом на півночі Лівобережної України. В кінці XVII ст., після чергового вигнання урядом царівни Софії із Стародубщини, старообрядці попівського ладу перебираються за кордон до Польщі (зараз Гомельська обл. Білорусі), на річку Сож, притоку Дніпра. Тут у володіннях польських панів Халецького та Красильського емігранти знайшли гостинний прийом. Ветка – таку збірну назву отримала територія, яку займали півтора десятка старообрядницьких слобод [1]. З 1695 року – дати освячення на Ветці Покровського храму та монастиря, місцевість стала старообрядницьким «Єрусалимом». У період «розквіту» слободи Ветка, у середині XVIII ст., там мешкало декілька десятків тисяч старообрядців. Область набуває значення могутнього загальноросійського духовного, культурного центру старообрядництва та стає значним осередком своєрідного іконопису. Ветківські ікони розповсюджувались по всьому старообрядницькому світу і мали вплив на іконописців півдня Росії, Уралу, південно-західної України, Буковини, Молдавії. Розбіжності у релігійних догмах та обрядах, авторитет наставників впливали не тільки на духовне життя общин-злагод, але й на особливості місцевого іконописання. Завдяки відокремленому улаштуванню життя, плеканню давніх традицій виготовлення ікон, на Ветці формується оригінальний образотворчий стиль, що належить одночасно до української, російської та білоруської культур.

Ікони Ветки є зразком пізнього етапу іконописання, тому до недавнього часу були не дуже популярним матеріалом серед дослідників [5]. Опрацьовування старообрядницьких ікон XVIII–XIX ст. розпочалося лише в кінці XX ст. Наукове осмислення ветківської ікони відкрилося з кінця 1990-х рр., насамперед, завдяки роботам мистецтвознавців Т. Є. Гребенюк та Г. Г. Нечаєвої [3, 4].

При загальному проникненні чужих православ'ю принципів західного секуляризованого мистецтва старообрядництво відокремилось від «миру» й орієнтувалось у своєму мистецтві на рішення Стоглавого собору 1551 р. і пам'ятки сакральної християнської культури XVI–XVII ст. За прийнятим візантійським каноном написання ікон було анонімним. Підкреслюючи безперервність православної традиції іконописання, успадкувавши стилістику ярославсько-костромської ікони XVII ст. й використовуючи досягнення майстрів Оружейної палати Московського Кремля, ветківці зазнали значного впливу і з боку місцевих народних смаків, барокового іконопису та української гравюри. Вони творчо сприйняли багате розмаїття яскравих барв півдня, як засобу створення образу пишного Едемського саду. Майстри зберегли в іконописі давнє ставлення до світла, як саява Фаворського, тому вони широко використовували золото та його імітацію, як речників Небесного світу. Але і світло і колір в іконах Ветки еволюціонували, оскільки все більше уваги приділялось красі оточуючого «дольного» світу. Інкарнат ветківських пам'яток належить до візантійської традиції з різними техніками та прийомами письма: «плавів», «у заливку», «у відбірку». Нерідко використовувалась комбінована техніка. Семантичне значення основних складових сакрального образу відбивало зв'язок земного та небесного з вічним. Опуш, як позначка кордону між дольним та горнім, писалась червоною або червоно-коричневою фарбою та синьою або синьо-зеленою фарбою. Рамка, що слугувала відокремленням

ковчегу, як області вічності, від полей, як небесної тверді, писалась червоною фарбою та тонкою білою лінією. Матеріали, техніка ветківських ікон традиційні: дерев'яна основа (найчастіше тополя), паволока (тонка льняна, пізніше бавовняна, іноді з малюнком), левкас (клейово-крейдовий, середньої товщини), темперні фарби.

Перший твір ветківських митців надійшов до зібрання Донецького музею у 1972 році з місцевого управління внутрішніх справ. Це чотиричастинна ікона «Різдво Богородиці; Богородиця Казанська; Богородиця Вогневида; обрані святі» (Ж-1103, XIX ст., 53,5х52,5. Дерево, паволока, левкас, темпера, золочення). Достовірних відомостей про походження та побутування твору не було. Атрибуцію проведено провідним науковим співробітником ДОХМ Т. М. Пановою. У 1981 році ікону було відреставровано київським реставратором В.І. Цитовичем (ДНДРМ). Пам'ятка є свідченням про творчі пошуки у середовищі ветківських іконописців та ідеологів старообрядництва, які під час опрацювання композицій ікон використовували як узвичаєні, так і нові ізводи. У верхній частині розміщено три богородичні сюжети. У центрі – «Різдво Богородиці», яке виконане за канонічною традицією. Ліворуч – «Богородиця Казанська». Ця ікона була дуже шанована на Ветці. Вважалося, що перший образ Казанської, створений у XVI ст., було принесено на Ветку з Москви на руках. Історія рідкісного сюжету «Богородиця Вогневида» драматична. В Москві, у Воздвиженському монастирі перебувала старовинна ікона грецького письма «Одигітрія». Поважали та цінили її подібно до «Володимирської» з Успенського собору Московського Кремля. У 1482 під час пожежі вогонь знищив дорогий оклад і зображення на святині. За існуючою легендою, у наступному столітті на віцілій дошці славетний іконописець Діонісій написав образ Богородиці без Немовля, у колориті, який нагадував заграву. Цим пояснюється назва образу «Вогневида». Виключне шанування цього образу у середовищі найрадикальніших старообрядців попівської злагоди дослідники пов'язують з есхатологічним комплексом давньоруських зображень, а також історією старовірів-розкольників, сповненою трагічних випадків самоспалення. В іконі ідея спасіння поєднується з ідеєю Божественного вогню, який символізує нове життя та очищення. Серед простосердого народу образ «Вогневида» сприймався практично, як дієвий захист від лихоманки та пожежі. У нижній частині чотиричастинної ікони зображено шість святих. Серед них – Рівноапостольний князь Володимир з хрестом, Артемій-воїн зі списом, Архієрей Сильверст, преподобні Паїсій, Макарій, Єфрем (?). Для «посилення» образу, за традицією, на полях ікони додано образи ще чотирьох святих.

Багаточастинні ікони характерні для Ветки та є надзвичайно цікавим матеріалом для дослідження. У колекції ДОХМ зберігаються крім вищезгаданої: двочастинна ікона «Розп'яття з Богородицею Страждених та св. Миколою Чудотворцем; Сім сплячих отроків Ефеських», чотиричастинна ікона «Богородиця Казанська; Богородиця Всім Скорботним радість; Богородиця Одигітрія; св. Микола Чудотворець зі Спасом-Благе Мовчання» (XIX ст.). Властиве цим іконам розчленовування зображення «Розп'яттям», «Спасом-Благе Мовчання» мало не лише композиційне, але і символічне значення. Центральний образ вважали за об'єкт чільного звернення та предстоання.

Двохчастинна ікона «Розп'яття з Богородицею Страждених та св. Миколою Чудотворцем; Сім сплячих отроків Ефеських» (ж-2086, XIX ст., 53х44,5, дерево, левкас, позолота, темпера) була придбана у 1993 у донеччанки Г. Г. Кожемяко. Раніше пам'ятка перебувала у приватному зібранні на Брянщині. Ікона складається з двох самостійних композиційних складових. У верхній частині у царських шатах та короні, з Немовлям на лівій руці – Богородиця, поряд, в убранні із золототканими хрестами та букетами квітів, змальовано св. Миколу Чудотворця. У нижньому фрагменті розташовано зображення улюбленого старообрядницькими іконописцями сюжету – «Сім сплячих отроків Ефеських», символу відданості древньому православ'ю та упованню на його відродження після довгих та чималих поневірянь. За сирійським сказанням V сторіччя, дивом просоння отроків Бог розкриває людству таємницю воскресіння з мертвих. Завдяки східному походженню легенди, вона набула характер мотиву, що мандрував як у християнській, так і мусульманській культурах [7]. Святих отроків вважали за лікарів сном та покровителів воїнів. Юнаків зображено у позах людей, які глибоко заснули. Художник шукає гармонії у поєднанні плотського та ідеального й знаходить її в цілісності фольклорного світосприйняття. У відповідності до духовної символіки, майстер створює образ весняного пробудження природи, коли схили гір одягаються первоцвітами. Колорит ікони яскравий, щільна сусальна позолота ясне, немов золотий оклад. Характерним для ветківських ікон є використання чистих локальних

кольорів та вживання їх варіантів з різним вмістом білил.

Чотиричасну ікону «Богородиця Казанська; Богородиця Всім Скорботним радість; Богородиця Одигітрія; св. Микола Чудотворець зі Спасом-Благе Мовчання» (ж-1950, XIX ст., 44,5x37,5. Дерево, левкас, золочення, темпера) придбано музеєм у мешканця Донецька М. А. Легченкова. Раніше пам'ятка знаходилась у приватному зібранні на Брянщині. Ікону створено за традиціями хрестоцентричної іконографії, літургичний аспект якої розкривається через образ любові та єднання фундаторів церкви зі своїм главою. Застосована композиція покликана вказувати шлях та засоби для відновлення єдності світу та Церкви. Тема спадковості Дарів Святого Духа через висвячення була болісною для старовірів, які не мали першого чину церковної ієрархії. Бажання та пошуки її відновлення у попівців стало причиною появи іконографії Христа-Першосвященника у вигляді Ангела Великої Ради з восьмикінцевим німбом, будівником Дому Премудрості у Восьмий день (Ін.14, 23). Ікона одного з найулюбленіших у християнському світі святих – святителя Миколи виконано за своєрідною ветківською іконографією «Микола Отвратний». Для образної характеристики цього персонажу велике значення має погляд. За основу створення незвичного типу зображення взято образ Миколи-бісборця з клейма житійної ікони, де голова святителя повернута в правий бік, а очі дивляться вліво, що є семантичним відбиттям традиційних народних уявлень про лівий бік. Зіниці, які трохи заходять під верхні повіки, надають пронизливому погляду особливої експресії. Цей образ вважався здатним захистити та відвернути від лиха, нещастя, бісів.

Надзвичайно цікавою є ікона на складний сюжет «Богородиця Неопалима Купина» (Вх. - 514. XVIII – поч. XIX ст., 44x32,5. Дерево, левкас, позолота, темпера). Писана по суцільній позолоті, пам'ятка, в аварійному стані надійшла до музейного зібрання у 1986 р. за рішенням церковної двадцятки з Свято-Миколаївського православного молитовного дому м. Комсомольськ Донецької обл. Того ж року ікону було відреставровано у ДОХМ реставратором ННДРЦ України (Київ) С. В. Кулаковим. Атрибуцію зроблено Н. І. Комашко (ЦМіАР). Складна композиція та символіка твору ілюструє видіння та передрікання біблійних пророків Ісаї, Єзекиїля та Якова про безгрішне зачаття Сина Божого Богородицею. Сюжет, за легендою, пов'язують із старозавітним пророком Мойсеєм, якому Бог з'явився у полум'ї тернового куща (купини), що горить та не згорає. У середньовічному мистецтві палаючий кущ став символом чистоти Діви Марії. За давньоруською традицією «Богородицю Неопалиму Купину» з Дитям зображували усередині восьмикутної зірки, яка складалася з двох увігнутих квадратів – червоного та насиченого синього кольорів. Зірка лежить на 8-пелюстковій рожевій квітці, яку створюють хмари. За правилами старовірів, євангелістів зображено у вигляді символів. При цьому знаком Марка є орел, а Іоанна – лев. Відповідно до барокової естетики XVIII ст., рух у складній будові ікони сповнений динаміки. Ефектне зображення чисельних самостійних сцен, елегантних, у нарядних шатах, фігур у складних ракурсах, супроводжується дрібними написами, вишуканими архітектурними та пейзажними фонами, великою кількістю деталей та символів. Акцентована декоративність ікони поєднується з величезною духовною глибиною. В іконографії пам'ятки у великій мірі збережено дивовижний космологізм, що походить від прадавніх храмових розписів. За народними віруваннями ікона «Неопалима Купина» – образ, що є оберегом від пожеж, блискавки, а також від нестримних пристрастей, «вогню внутрішнього».

Іконографія образу «Богородиця Всіх Скорботних Радість» на Ветці існувала в двох, запозичених із західноєвропейського мистецтва, варіантах. У зібранні ДОХМ «Богородиця Всіх Скорботних Радість» зображується в овалі, з Дитям в одній руці та жезлом в іншій (ж-1885, перша пол. XIX ст., 32,5x30. Дерево, левкас, темпера, позолота, живопис по позолоті). Пластичне вирішення ікони побудовано на контрасті статичного, об'ємно-скульптурного зображення постаті Діви Марії та написаного з декоративною експресивністю царського вбрання з пишними букетами крупних золотих троянд на синьо - червоному тлі. Поля пам'ятки прикрашено традиційним, карбованим на золоті, рослинно-квітковим орнаментом. Богородиці предстоять великі православні святи, що молять Її заступитися перед Всевишнім за погрузле у гріхах людство. У пізніших варіантах іконографії замість святих зображувались юрби страдників, потребуючих допомоги.

В іконі «Покрова Пресвятої Богородиці» (ж-2017, XIX ст., 52,5x44,5. Дерево, паволока, левкас, темпера, масло, сріблення, лак, тонування) крокуюча фігура Діви Марії в позі Оранти надає імпульс зображеній в іконі чисельній людськості. Давньоруська іконографія поєднується із

стилем бароко, де використовуються різні види перспективи, застосовуються оптичні ілюзії, що прийшли від мистецтва Ренесансу. «Палатне письмо» пам'ятки своєрідне. Традиційне зображення «прозорих будівель» XVII ст. сповнено рис нових архітектурних стилів, де примхливо поєднується будівельна точність деталей та прикмети різних часів. Дія відбувається в інтер'єрі, який складається із різнокольорових архітектурних елементів: екседр, портиків та колон. У колориті переважають пронизливі яскраві гарячі та холодні відтінки малинового, бузкового, смарагдового кольорів. «Покрова» у вигляді омофору, за московським та володимирським ізводами, що ілюструють видіння св. Андрія Юродивого, спадає з плечей Богородиці. Поряд із Дівою, подібно предстоянню в іконостасі, зображено обраних святих. Обік із вселенськими святими присутні ті святі руської Церкви, які вважались представниками «древле-православної» віри. Атрибуцію ікони зроблено Н.І. Комашко (ЦМіАР).

Притягальною для глядачів є ікона «Розп'яття з євангелістами та тринадцятьма празниками» (ж-1982, сер. XIX ст., 54,5x46,4. Дерево, левкас, темпера, сусальне золото). За старообрядницькою традицією, до центру композиції в заovalений восьмикутний середник включено карбований, з емалями, восьмикінцевий хрест мідного лиття (37,2x19,5) [3]. Таким чином, іконі символічно додано семантичного значення міцї та непохитності православної віри. Велика кількість мізансцен, персонажів та насичений мажорний колорит надає образу феєричного звучання. Подовжені пропорції фігур та одягу відповідають древнім іконописним взірцям. Колірній суголосності та яскравості твору сприяє використання в доличному письмі білого пігменту. Але не в розбілах основного кольору, а в контрастних співставленнях: локальні червоний, синій, зелений, бузковий поряд із категоричним білим (білий одяг, білі скатертини, білий осел).

Ветківські житійні ікони вражають просторовою широтою пейзажних фонів, великою кількістю внесених до композиції житійних сцен-клейм із цікавими подробицями. У колекції ДОХМ зберігається також ікона «Св. Анастасія Римлянина з житієм» на рідкісний сюжет з історії раннього християнства (ж-2005, перша пол. XIX ст., 35,2x29,7. Дерево, паволока, левкас, темпера, золочення). На середнику, в позі молитовного предстояння, зображено молоду красиву подвижницю Анастасію. Моральні наруги та тортурні муки святої описано в дев'яти клеймах. Це майже світські картини. Художник інтерпретує сюжети подібно до творів західних митців епохи Ренесансу. Колорит ікони специфічний, з пріоритетом червоного та золотого. Червоний одяг із опрацюванням золотими асістами характерної для Ветки форми у вигляді овалів, трикутників та смуг, що розходяться по складках. Іконографія постатей із подовженими ногами в нестійких позах сягає до гравюр з українських стародруків. Фон з гірками та травами стилістично близький до пейзажних мотивів російських ікон рубежу XVII - XVIII ст. Образ, до якого звертались за підтримкою вагітні жінки та в'язні, вабить своєю щирою чарівністю та ліричною мелодикою.

Ошатна ікона «Вогняне сходження св. пророка Іллі» (ж-1881, XIX ст. Дерево, паволока, левкас, темпера, золочення) сповнена драматизму та повчання. Сюжетно і колірно насичена композиція є ілюстрацією подій із життя св. пророка Іллі. Сюжет відтворено на основі текстів Старого Завіту (III та IV книга Царств). Аскетичне життя пророка, його подвижницька боротьба за справжню віру та відбуття на Небо ще за життя, стало для багатьох старовірів прикладом, втіленням надії на справедливість. Об'ємно написані, укрупнені фігури, у розмаїтих ракурсах надають іконі просторової глибини. Світлотіньове моделювання викликає відчуття предметності у вигинах, нагадує прийоми барокового письма майстрів Оружейної палати. Зображення полум'яно-червоної хмари з колісницею є камертоном для колірно-просторової будови яскравої пам'ятки.

Деїсус поясний, на трьох дошках (ж-1965, 43,5x38,5; ж-1966, 43,8x38; ж-1967, 44x38. Кін. XIX ст. Дерево, паволока, левкас, темпера, сріблення) придбаний в 1991 у старообрядницькому с. Ольховатка, що на Донеччині. Тоді ж пам'ятку відреставровано у Львівській філії ННДРЦУ. Деїсус приваблює декоративною вишуканістю кольору, витриманою ритмікою, лінарним окресленням форм. Втілений в іконі традиційний візантійський канон суттєво розширено поглибленою увагою до реальності та психологізації образів. Слов'янські літери з обох боків німбу Ісуса Христа відповідають заповідям старовірів «ІС ХС».

Ветківські ікони – значне самобутнє явище в історії християнської культури, що охоплює оригінальні твори сакрального мистецтва візантійської сфери впливу. В Україні вони поки що обділені увагою мистецтвознавців. Робота по їх дослідженню чекає на своїх ентузіастів.



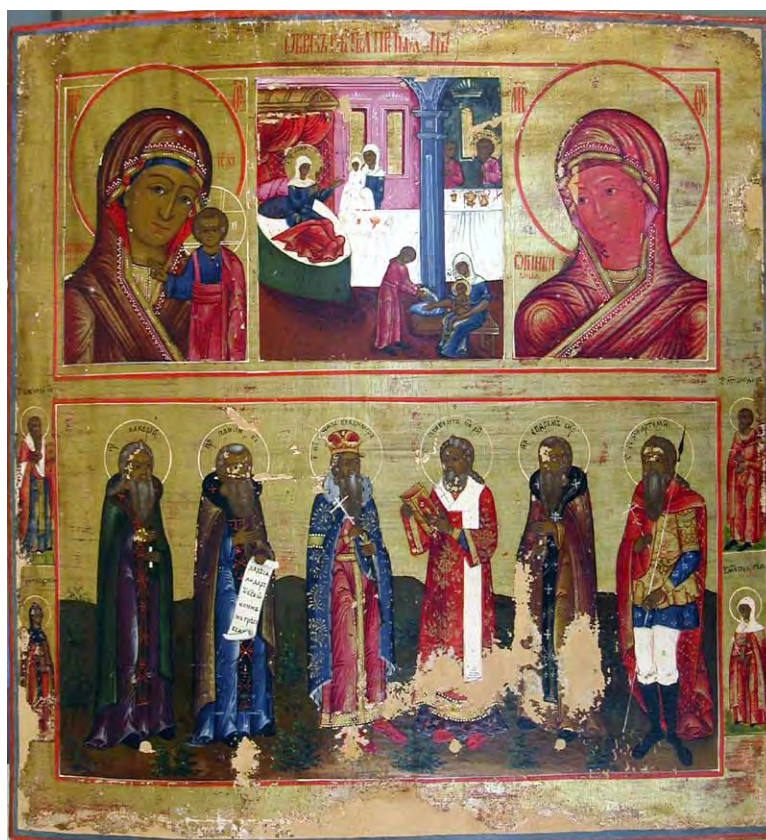
Богородиця Казанська; Богородиця Всіх Скорботних радість; Богородиця Одигітрія; Св. Микола Чудотворець зі Спасом-Благе Мовчання.



Вогняне сходження Св. пророка Іллі.



Покров Пресвятої Богородиці.



Різдво Богородиці; Богородиця Казанська; Богородиця
Вогневида, обрані святі.



Св. Анастасія Римлянка з житієм



Розп'яття з євангелістами та тринадцятьма
празниками



Розп'яття з Богородицею Страждених та св. Миколою
Чудотворцем; Сім сплячих отроків Ефеських

1. Бусева-Давыдова И. Л. Вступительная статья // Всем скорбящим радость. Православная икона XVI–XX в.в. в частных собраниях г. Донецка: Каталог / Авт. - составители: О. М. Зданович, Г. В. Гусаков. – Донецк, 2007. – С. 8.
2. Власова В. В. Медное литье в традиционной культуре коми-зырян староверов-беспоповцев // Христианский мир: религия, культура, этнос. Материалы Всероссийской научной конференции. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 268–274.
3. Гребенюк Т. Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Техничко-технологический аспект // Мир старообрядчества. Живые традиции: результаты и перспективы. Вып.4. – Москва, 1998.– 389 с.
4. Нечаева Г. Г. Ветковская икона. – Минск, 2002. – 272 с.
5. Орлов К. В. Старообрядчество: современное состояние и основные направления исследования // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 2. – Санкт-Петербург, 2002. – С.150–165.
6. Панова Т. М. Сто икон из собрания Донецкого областного художественного музея. Каталог. – Донецк, 2010. – С.3.
7. Федосеева М.В. Семь спящих отроков Эфесских. К символическому истолкованию сюжета. Иконы и прописи из собрания Русского музея// Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 35.

Тетяна ФЕДОРІВ
(Збараж)

ІКОНИ З МАЙСТЕРЕНЬ СЕЛА ХОЛУЙ, ІВАНІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (РФ) У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»

У колекції сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля» знаходиться близько 20 ікон, які можна згрупувати за наступними ознаками: невеликий формат, час створення, іконописні майстерні.

Завдяки дослідженням мистецтвознавця, художника-реставратора В'ячеслава Шуліки (м. Харків), [9] вдалося атрибутувати ряд ікон, зокрема, чотири з них віднести до іконописних майстерень села Холуй, Іванівської області, Російської Федерації.

Теоретичною основою даної публікації стала книга Олега Тарасова «Ікона і благочестя. Нариси іконної справи в імператорській Росії» [4]. Інформацію про розмір, техніку виконання ікон було взято з інвентарної книги «Живопис» [3]. Певні відомості було отримано із мережі Інтернет.

Холуй – раніше слобода, пізніше селище міського типу, тепер село в Южському районі, Іванівської області, РФ [5].

У середині XVI ст. слобода Холуй належала Трійце-Сергієвій лаврі, і до введення монастирських штатів у 1764 р. тут існував влаштований лаврою Троїцький монастир. Ймовірно, замовлення монастиря сприяли поширенню іконної справи серед холуйських жителів. Ці ж замовлення Холуй виконував аж до початку XX ст. [4, 157].

За процесом іконопису слідувала церква. Монастирі вимагали від живописців точного наслідування візантійських зразків та зразків Андрія Рубльова, постановлених Московським Собором 1551 року [2].

Процедура написання ікон – дуже відповідальне заняття, яке вимагало багато сил і часу. Ікона від початку і до кінця писалась одним майстром, стаючи справжнім твором мистецтва. Такі ікони були дорогими і виконувались, як правило, на замовлення [2].

Попри те, існували також дешеві ікони – для народу, що отримали назву «розхожих». Процес їхнього виготовлення був швидким, оскільки ґрунтувався на розподілі праці: «личники» писали лише лики святих, «доличники» писали одіж, інші майстри оздоблювали ікону і т.п. В окремих випадках, число майстрів, які працювали над іконою, доходило до десяти чоловік [2].

Ікони писалися на липових, вільхових, осикових, кипарисових, ялинкових і соснових дошках [2].

Холуй був великим російським центром масового виробництва дешевих, «розхожих» ікон. У XIX ст. у майстернях села виготовлялось 1,5 – 2 млн. ікон на рік. Ймовірно, що в Холуї масове виробництво ікон з'явилося раніше від інших знаменитих іконописних центрів [6].

Вже у 1669 році був виданий Царський указ, який забороняв сільським іконописцям села Холуй займатися іконописним ремеслом. Саме тут селяни тисячами писали образи для моління зі старою символікою, які у естетичних трактатах другої пол. XVIII – поч. XIX ст. визнаються як «темні», «погано написані», «несамовиті» [4, 101].

Найбільш поширеними були ікони із зображенням Ісуса Христа Вседержителя та Богородиці, а також із зображенням святих покровителів.

В народних віруваннях склалося своє уявлення про Ісуса Христа, як про всемогутнього Небесного Царя, про небесну та земну ієрархію. Народ називав ікони «богами», у чому не важко побачити залишки язичницьких вірувань [4, 71–72].

Якщо в іконах Христа бачили перш за все грізного Суддю і Небесного Царя (про що свідчить переважне поширення в народі образу Вседержителя), то в іконах Богоматері бачили захисницю і заступницю грішного світу перед Богом, наділяючи їх особливою енергетикою і чудотворною силою. Чуда ікон Богородиці завжди були набагато ближче. В народній свідомості їм відводилося ніби перше місце в ряді інших «рятивних», «помічних» та «цілющих»

чудес, яких чекали від ікон святих [4, 72].

Майже кожний образ Богородиці наділявся тими чи іншими функціями, про які, до речі, добре знали іконописці [4, 72].

Також була свого роду «спеціалізація» святих, вшанування їх як патронів того чи іншого ремесла. Це загальна риса і для католицького і для православного благочестя [4, 73].

«Розхожі» ікони потрапляють під поняття «примітив». Цим образами притаманний особливий дух фольклорності і свій емоційний настрій. Майже повна анонімність, сюжетний набір, своєрідні композиційно-кольорові рішення, переважно селянське середовище побутування – все це дає можливість говорити про «фольклорність» та архаїчне бачення майстра розхожої ікони [4, 426].

Народне благочестя завжди і всюди було забарвлене у яскраві тони, йому були притаманні контрастні та різкі прояви релігійних почуттів і потяг до амбівалентності (двоїстості переживань) [4, 426].

Яскравим і складним емоціям відповідали настільки ж яскраві фарби і різкі ламані лінії сільських образів. Навіть самі народні назви «розхожих» ікон – «краснушки» і «чорнушки» – містять особливу емоційну тональність сприйняття простолюдином світу небесного і земного виключно у контрастних відтінках [4, 426].

Характерні риси живопису – неправильність рисунку; надмірна кутастість згинів і кінцівок, відсутність хвилястих ліній; фігури короткі, частини тіла позбавленні будь-яких пропорцій; надмірна простота колориту [4, 427–428].

На багатьох холуйських іконах XIX – початку XX століть можна спостерігати орнаментовані рамки та прикраси по фоні. Ці риси проникли у нові зразки «розхожих» ікон з друкованих прототипів та гравюр, які часто лягали в основу писаних ікон [4, 429].

Найбільш поширений тип рами «розхожої» ікони – широкі червоно-оранжеві поля [4, 433]. Це можемо досить чітко побачити у іконі Богородиця Знамення (Ж – 23) із колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля». Найчастіше такі рами поєднувались з гладеньким або чеканим фоном. Окрім декоративної функції, він різко виділяв «дзеркало» образу, змушуючи того, хто молиться зосередити увагу на тому, що зображено всередині [4, 433]. За приклад можна розглянути ікону «Ісус Христос Вседержитель» (Ж – 16) також із колекції ікон Національного заповідника.

Відносно художньої мови «розхожих» ікон, то для них характерна строгість і одночасно скорботність виразу. Скорботний і жалісний вираз надано також і лику Ісуса Христа. Такий же вираз – на численних образах Богоматері. Скорбота і зворушливість жертвою свого Сина.

Обличчя святих на «розхожих» образах найчастіше написані так, що майже завжди створюється ілюзія їх безтілесності. Для їх ликів характерний стереотипний вираз відчуженості і замкнутості. Їхні фігури витягнуті, плечі скошені, голови з дрібними рисами зосереджених облич. Погляд святих завжди ніби звернений всередину [4, 431].

Художній простір ікон деколи розроблявся таким чином, що «світло» і сяйво співвідносились, як правило із вищим началом і на цій своїй стадії вони звертали своє тепло ніби всередину, в серце людини [4, 433].

Ікона активно діяла на людину та її свідомість. Тому перелічені особливості її художньої мови сприяли розвитку духовного бачення і ціннісних орієнтацій людини [4, 437].

У кін. XIX ст. була розроблена технологія виготовлення ікон механічним способом. Цим стала займатися фірма «Жако і Бонакер», що налагодила виробництво ікон на жерсті, які із застосуванням літографії робились швидко і були набагато дешевшими за ікони, написані традиційним способом. Внаслідок цього, холуйські майстри втратили свій заробіток і опинилися на межі бідності [2].

Після революції 1917 року іконопис у Холуї був витіснений лаковою мініатюрою [5].

Далі пропонується детальний опис ікон з колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля», що походять з іконописних майстерень села Холуй.

Ісус Христос Вседержитель (Ж – 16) датується XIX ст. [1, 14], іконописна майстерня с. Холуй, Іванівська область (РФ) [7]; розміри 31 x 26 см [3]; реставрована О. І. Магінською-Слободюк, 1996 р. [1, 31]; техніка і матеріали – дошка (1), левкас, олія, золочення, сріблення; збереження – потертості сріблення та золочення, потертості фарбового шару, деформація основи.

Опис: зображення Ісуса Христа поясне, фронтальне. Права рука піднята у благословляю-

чому жесті. Лівою рукою Христос тримає розкриту книгу. Ісус Христос зодягнутий у червоний хітон з золотистими орнаментами, оздоблений довкола горловини та темно-синій гіматій. Драпірування одягу виконане тонкими світлими лініями по основному кольорі. Лик продовгуватий, вохристої карнації, обрамлений темним хвилястим волоссям та бородою, темні вуса. Очі великі, виразні, ніс прямий, вуста світло-червоні. Німб плоский, круглий, окреслений однією графією, всередині хрещатий з червоними буквами від голови: О – ω – Ν. Обабіч постаті ромбовидні окреслені однією графією іменні монограми: “ΙC” – “ΧC”, під ними прямокутні написи: “ΤΩΒ ΣΕ” – “ΔΕΡΖΙΤΕΛΒ”. Тло ікони гравійоване по периметру геометричним орнаментом, золочене та сріблене. Ікона обрамлена двома вузькими смужками, синього та червоного кольору (Фото 1).



Фото 1.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Федорів Т. Ісус Христос Вседержитель у хатніх іконах з колекції Національного заповідника “Замки Тернопілля” // Апологет. – Львів, 2012. – № 32–33: Матеріали V Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 2012. – С. 90–95.

Богородиця Знамення (Ж – 23) датується II пол. XIX ст., іконописна майстерня с. Холуй, Іванівська область (РФ) [7]; розміри – 29 x 22,5 см [3]; реставрована Магінським В. Д., 08. 10. 1996 р. [1, 31]; техніка і матеріали – дошка (2), шпуги (2), левкас, темпера; збереження – краклеюри, незначні потертості фарбового шару.

Опис: зображення Богородиці нижчепоясне. Руки Богородиці підняті догори, з розкритими долонями. Богородиця одягнена у темно-синій із золотистим виворотом мафорій з зірками на чолі та плечах, оздоблений по краю жовтою каймою та зелений хітон. На рівні грудей Богородиці, у колі зображений Еммануїл, який правою рукою благословляє, а у лівій тримає сувій. Він одягнений у червоний хітон та синій гіматій. Драпірування одягу виконане темними смугами по основних кольорах. Лики світло-рожевої карнації, продовгуваті. Риси обличчя Богородиці прописані темною фарбою; очі великі, брови довгі, чорні, ніс прямий, вуста нечіткі. Риси обличчя Ісуса Христа дрібні, написані майже схематично. Німби круглі, окреслені однією графією червоного кольору. Справа від голови Богородиці напис: «ЗНАМН». Тло ікони гладеньке, жовтого кольору. Зображення обрамлене широкою оранжевою рамою (Фото 2).



Фото 2.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Федорів Т. Богородиця у хатніх іконах з колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля». // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Вип. 19. – Луцьк, 2012 р. – С. 138–142.

Святий Миколай (Ж – 13); датується сер. XIX ст., іконописна майстерня с. Холуй, Іванівська область (РФ) [7]; розміри – 31 x 23,5 см [3]; техніка і матеріали – дошка, левкас, олія; збереження – кракелюри, значні втрати фарбового шару і левкасу у нижній частині ікони.

Опис: зображення святого Миколая поясне. Права рука піднята у благословляючому жесті, лівою рукою (зображення руки втрачене) тримає закриту книгу жовтого кольору, в середнику якої дуже схематично зображений хрест. Одягнений у архієрейське облачення: зелений підризник, червоний із зеленим виворотом фелон, зелений омофор з білими хрестами на обох плечах, без митри. Драпірування фелону виконане світло-оранжевими смугами по основному кольорі. Лик світло-вохристої карнації, з відтіненими вилицями, очі темні, ніс прямий, чоло високе, сиві борода, вуса і волосся. Білильними мазками промальовані волосся, борода та вуса святого. Німб круглий, плоский, окреслений однією графією. Обабіч святого на хмарах – поясні зображення Богородиці з омофором та Ісуса Христа, який правою рукою благословляє, а у лівій тримає книгу. Вони одягнені у червоно-синій одязі. З обох сторін від голови святого Миколая напис: «СТЫЙ НИКОЛА ЧУ» (Фото 3).

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с., Федорів Т. І. Зображення святих у хатніх іконах з колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля» // Православ'я в Україні: Збірник матеріалів II Всеукраїнської наукової конференції. – К.: [Київська православна богословська академія], 2012. – 581, [3] с. – С. 524–532.

Святі Андрій і Марфа (Ж – 26); датується I пол. XIX ст. іконописна майстерня (старообрядна) с. Холуй, Іванівська область (РФ) [7]; розміри – 30,5 x 26 см [3]; техніка і матеріали – дошка (2), шпуги (2), левкас, олія; збереження – кракелюри, подряпини, дірки, у нижній частині ікони набита планка.

Опис: зображення святих у повний ріст. Святий Андрій тримає у руках закриту книгу. Одягнений у червоний хітон та зелений гіматій, стоїть босоніж. Драпірування одяжі виконане чорними вузькими смужками по основних кольорах. Лик світло-вохристої карнації з відтіненими вилицями та повіками. Білильними мазками промальовані волосся, борода та вуса. Німб круглий, окреслений однією графією. Над святим напис: «С. АНДРЕИ АП». Свята Мар-

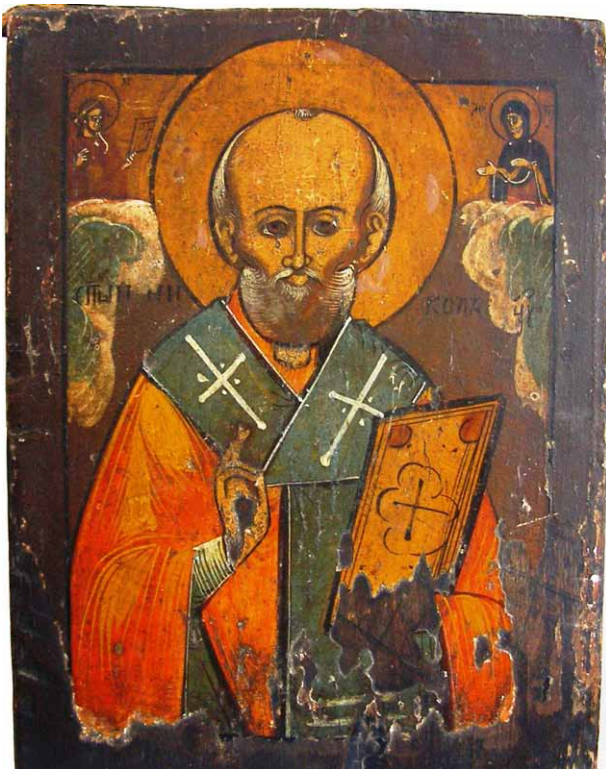


Фото 3.



Фото 4.

фа у правій руці тримає хрест, ліва рука опущена, напівзігнута. Свята одягнена у синій хітон, перехоплений поясом, червоний гіматій; на голові біла хустка (плат); у чорному взутті. Лик світло-вохристої карнації з відтіненними вилицями та повіками. Німб круглий, окреслений однією графією. Над святою напис: «С. МАРФА. МЧ». Між постатями святих вверху на хмарині поясне зображення Ісуса Христа, який правою рукою благословляє, а у лівій - тримає закриту книгу. Одягнений у червоний хітон та синій гіматій. Німб хрещатий. По боках від Ісуса Христа іменні монограми: «ІС» – «ХС». Тло ікони гладеньке, основна частина світло-коричневого кольору, позем – темно-сірого. Зображення обрамлене широкою коричневою смугою (Фото 4).

1. Федорів Т. І. Зображення святих у хатніх іконах з колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля» // Православ'я в Україні: Збірник матеріалів II Всеукраїнської наукової конференції. – К.: [Київська православна богословська академія], 2012. – 581, [3] с. – С. 524–532.

2. Таким чином, провівши дане дослідження, вдалося здійснити опис та з'ясувати особливості ікон, що були написані у майстернях села Холуй з колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля». На сьогодні вони все ще залишаються поза увагою дослідників, а тому на даний час є дуже важливим опрацювання музейних збірок, котрі складаються з ікон такого типу.

3. Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

4. История иконописи в селе Холуй (до начала XX века). – [Електронний ресурс]: – Точка доступу: [http://yuzha.net/page/kholuy history 2](http://yuzha.net/page/kholuy%20history%202)

5. Інвентарна книга № 1. Живопис. – 23 березня 1995 – 02 липня 1996.

6. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс-культура, 1995. – 496 с.

7. Холуй. – [Електронний ресурс]: – Точка доступу: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Холуй_\(село\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Холуй_(село))

8. Черниковский Дмитрий. Холуй. – [Електронний ресурс]: – Точка доступу: <http://molitva-ivanovo.narod.ru/churches/roads.htm>

9. Шуліка В'ячеслав Вікторович – кандидат мистецтвознавства, художник-реставратор, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

Олена ОГНЄВА
(Луцьк)

ОБРАЗИ БОГОРОДИЦІ У ТВОРЧОМУ СПАДКУ ФЕДОРА СТРАВІНСЬКОГО.

В художньому житті Європи, зокрема Франції та Швейцарії, за часів 1-ї світової війни і в міжвоєнну добу, починає відігравати важливу роль релігійне мистецтво, відбуваються значні зміни в сприйнятті сакрального, у тому числі, католицького мистецтва, що не в останнє було пов'язане з подіями 1-ї світової війни і її наслідками в суспільно-політичному та духовному житті. Звернення до цієї проблематики визначалося також загальною ситуацією у Франції 1-ї половини 20-го століття. У Парижі відкриваються великі виставки християнського мистецтва (1915, 1921, 1925, 1932 рр.). Павільйон - церква, на паризькій виставці 1925 р., прикрашений сучасними творами мистецтв, привертав особливу увагу і відвідувачів, і критиків. 1934 р. у Римі відбувається міжнародна виставка, що презентувала сакральне мистецтво усієї католицької Європи.

При Салонах, виставках створюються спеціальні секції релігійного мистецтва. З'являється велика кількість об'єднань релігійних художників. Виникають заклади, метою яких була підготовка художників для роботи у церквах («Майстерні релігійного мистецтва», 1919; «Арш» («Ковчег»); товариство «Вівтарні ремісники», «Майстерня церковних скульпторів»), поширюється молодіжно - католицький рух («Спілка молодих християнн», «Студентська католицька місія»); друкуються праці про сучасне релігійне мистецтво і виходять нові католицькі періодичні видання («L'Art sacré», «L'Esprit» тощо). Можна говорити про процес відродження релігійного мистецтва, що підтверджується посиленням в цей же час (1920-1930-і роки) зацікавленістю у традиційних «церковних техніках» - мистецтві вітражу і мистецтві настінного килиму. Відбувається міжнародний конгрес мистецтва і техніки вітражу (1937 року у Парижі), велетенська виставка у музеї декоративного мистецтва (листопад 1938 – лютий 1939 рр.). Оновлення католицизму відчувається в розквіті релігійно - філософської думки. Саме в цей період Жак Марітен (1882—1973), який прагнув своєю філософією примирити науку і релігію, віднайти місце для релігії в сучасному суспільстві, друкує свої головні праці («Антимодерн», 1922 р.; «Інтегральний гуманізм», 1936 р.).

Після Другої світової війни для Європи постало питання відновлення і будівництва нових католицьких храмів. В оформленні церкви Нотр-Дам д'Ассі, чиє будівництво розпочалось у 1937 р., а завершилось в 1946 р., брали участь П'єр Боннар, Фернан Леже, Анрі Матісс, Жорж Брак, інші митці, дякуючи яким її інтер'єри та оздоблення вважаються найважливішими для розуміння процесів, що відбувалися в сакральному мистецтві католицької церкви. В церкві вперше з'являється абстрактне мистецтво - художник Альфред Манесьє створює вітражі для церкви св. Михайла в Брезьо в 1948 — 1950-х рр. У Парижі на початку п'ятидесятих років (1951 – 1952 рр.) відбуваються ретроспективна виставка релігійного мистецтва і дві виставки Салона релігійного мистецтва.

На ці часи припадають юнацькі роки, а потім і професійне навчання, і становлення як майстра, і творче життя Федора Стравінського – художника, старшого сина Ігоря Стравінського. З батьками Ф. Стравінський жив спочатку у Швейцарії (1914-1920), а потім у Франції (до 1941 р.). 1936 року одружився на Деніз Герзоні, доньці швейцарської художниці Стефані Герзоні. 1941 року, під час 2-ї світової війни, французька колобораційна влада його як росіянина засилає до табору поблизу Тулузи. В жовтні 1942 р. Стравінський разом із дружиною втікає до Швейцарії, а після війни він остаточно залишається у Женеві і отримує швейцарське громадянство (1956). Тобто роки навчання, розвиток таланту, становлення його як особистості припали на період від часу завершення 1-ї світової війни і до повоєнної Європи після завершення 2-ї світової війни.

Першим своїм вчителем Ф. Стравінський називав Жоржа Брака (1882 - 1963), художника, графіка, сценографа, скульптора і декоратора, який відчув вплив А. Матісса і А. Дерена, а після відкриття для себе живопису П. Сезанна і зустрічі з П. Пікассо, різко змінив художню

манеру, прагнучи лаконізму живописних засобів і геометризації речей. Окрім того на Федора Стравінського вплинули Андре Дерен, Пабло Пікассо, Анрі Матісс, яких він теж вважав своїми наставниками. Але і Матісс, і Пікассо – це художники, з якими співробітничав Ігор Стравінський – батько. В 1919 – 1920 р. відбулися прем'єри. Перша з них – це «Спів солов'я» – балетна інтерпретація Леоніда Мясіна опери «Соловей» Стравінського, до якого Анрі Матісс створив нові декорації замість втрачених робіт Олександра Бенуа. І друга прем'єра, під керівництвом Ернеста Ансерме, «Пульчинелла» – балет із співами (1919-1920) – на музику Ігоря Стравінського і в декораціях Пікассо в Гранд Опера. І вони також впливали на Федора юнака. Роки проведені у Франції, для Федора Стравінського постали роками становлення і розвитку дара художника. Жорж Брак, який спостерігав за своїм учнем у розмовах з батьками характеризував його як надзвичайно обдарованого. Андре Дерен навчав його володінню писати олією. Щодо Пабло Пікассо, то він радив юнаку ходити до Лувра і копіювати, і ніколи не забувати, що «білий – володар кольору».

Проте першими вчителями в живопису Федора Стравінського були друзі композитора під час перебування у Швейцарії, зокрема, швейцарський художник – Рене-Виктор Обержонуа (1872 – 1957), постімпресіоніст, графік, сценограф, один з найбільш відомих швейцарських художників 20-го століття. Він підтримував дружні стосунки з диригентом Ернестом Ансерме і письменником Шарлем Рамю, разом з якими і за участю Ігоря Стравінського була створена вистава «Історія солдата» (1918 р., Женева), а малий Федір намалював свій перший твір, що презентував її прем'єру. Оточення батька виявляється вирішальним для Федора і в Швейцарії, і в Парижі. І тому не дивно, що Федір Стравінський обирає шлях художника, який щасливо поєднує світське і сакральне, станковий живопис і монументальне мистецтво.

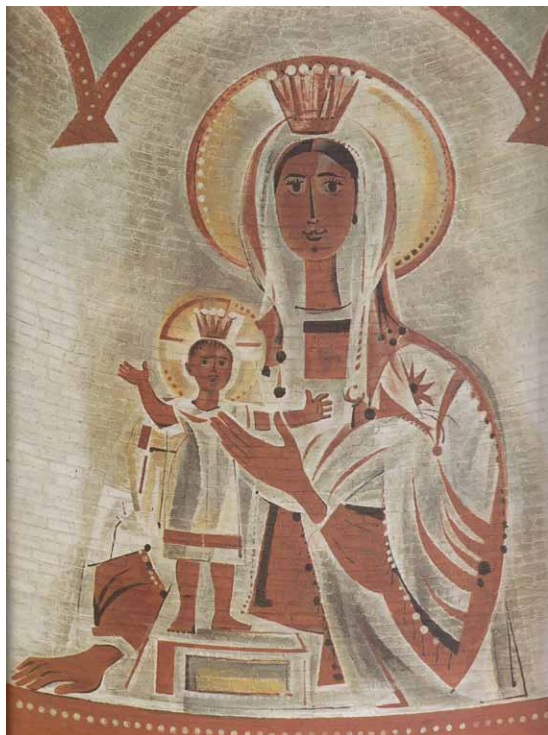
Звернення до сакральної тематики у Федора Стравінського обумовлювалося і тенденціями сучасності, і учительною традицією, і сімейною традицією – релігією батьківщини. В міжвоєнну добу у Парижі існувала школа російського іконопису, яскравими представниками якої були сестра Іоанна (в миру – Юлія Миколаївна Рейтлінгер, 1898-1988) – духовна донька отця Сергія (Булгакова), її учні і серед них інок Григорій Круг. В Мюнхені навіть відбулася у 1928 році виставка давньоруської ікони. Тому власна релігійна творчість Федора Стравінського формувалась під впливом кількох чинників, визначених вище. Сакральне мистецтво він визначав таким чином: «... у Святому Місці, головна місія живописця полягає в тому, щоб привести віруючих до споглядання і молитви».

Твори релігійного мистецтва Ф. Стравінського, виконані на замовлення церков, окрім Швейцарії, ще й у Бельгії, Голландії, Італії, Ватикані, презентували сцени з Старого та Нового заповітів, окремі образи. Його перше замовлення 1948 року – це п'ять вітражів на євангельські сюжети для однієї з парафіяльних церков Швейцарії. Всього за час з 1948 по 1983 рр. він виконав 15 таких замовлень в різній техніці, у тому числі настінний розпис, вітражі, фрески тощо, і серед них для храмів, присвячених Богородиці. Майстер працював для Базиліки Нотр-Дам (Женева, 1960 р.) та Часовні Діви Марії (Івердон, 1964 р.). Надалі звернення до Богородичних образів мало продовження в наступних роботах: «Богородиця з немовлям» (1972) [іл. 1], образ «Благовіщення» (1976, зберігається в Пінакотеці Ватикану, у залі сучасного мистецтва) [іл.2], «Богородиця на престолі» в одній із церков Бельгії (ескіз) [іл.3].

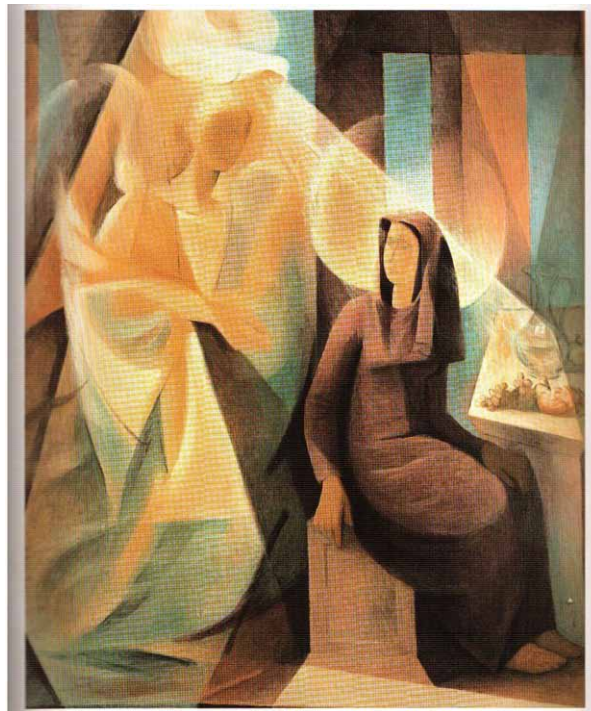
В настінному розписі апсиди церкви Святого Мартіна (Голландія, 1972 р.) Федір Стравінський розмістив зображення в пояс Богородиці, яка тримає Христа – Немовля. Представлений образ Праворучиці (греч. Dextiokratusa - Правостороння) від dexios - «правий» і kratos - «сильний»), оскільки Божественне Дитя розміщене праворуч. Короновані Богородиця і Христос, відтворені строго фронтально, уважно дивляться на того, хто звертається до них з молитвою. Нимб божественного Немовляти – із вписаним хрестом. Ісус – дитя стоїть на престолі/підніжжі (?) і благословляє двома руками. Богоматір поклала долоню правої руки (тильним боком догори) на опору, а лівою закритою долонею вказує на Христа. Вказівний жест Богородиці на Ісуса є ключем до цього образу. Богородиця спрямовує вірян духовно до Христа, бо він є Шлях, Істина і Життя, оберігає на шляху і захищає.

На плащі Богородиці, ліворуч, зірка. Її присутність, в католицькій традиції, ймовірно, обумовлена одним з поетичних епітетів Марії – «Морська зірка» (лат. - Stella Maris), що відповідає співзвуччю латинських слів «Stella Maris» давньоєврейському Маріам («Піднесена») – імені старозавітної пророкиці, сестри Мойсея (Ісх. 15:20—21). Але розміщення зірки ліворуч має

ще один зміст - символ дівства після Різдва Христового. В традиції східної церкви мафорій Богородиці на іконах, як правило, прикрашають три золоті зірки - знак її непорочності: «непорочно зачала, непорочно народила, непорочно померла». Зірка на чолі - символ дівства в час народження Спасителя, на правому плечі - символ дівства до його Різдва, на лівому плечі - символ дівства після Різдва Христового. На деяких іконах фігура Христа Немовляти перекриває одну із цих зірок, знаменуючи втілення в людській подобі Сина Божого. Без всякого сумніву присутність зірок на лівому боці плаща даного зображення несе зміст, який може читатися по різному в залежності від адресата, тобто релігійної приналежності вірянина, а сам образ ви-



Іл. 1. «Богородиця з немовлям». Настінний живопис. Апсида церкви Святого Мартіна. Голландія. 1972.



Іл. 2. «Благовіщення». Олія, полотно. 1976. Зберігається в Пінакотеці Ватикану, у залі сучасного мистецтва.



Іл. 3. «Богородиця на престолі». Ескіз.

являється адресованим християнину, незалежно від форм його віросповідання.

Кольорова гама настінного розпису вкрай лаконічна і не відповідає усталеній кольоровій гамі, що властива таким сюжетам. Художник використав фактично три кольори: жовтий, як заміну золоту, білий і його відтінки, червоний і його розмаїття, розмістивши зображення на білому тлі. На розпису жовтий/золотий визначений на німбах, одязі Богородиці і підніжжі, на якому стоїть Христос, символізуючи Божественну енергію і благодать, красу світу горного, самого Бога. Червоний і його відтінки на розпису фактично визначають межі простору, виокремлюють обличчя, контури фігур, одязі на білому тлі, поставши таким чином втіленням животворної сили і символом Воскресіння – перемоги життя над смертю і знаком крові та мук – жертви Христа. Білий колір – символ Божественного світла, колір чистоти, святості і простоти, окрім того ще й був стійким атрибутом Раю – місця вічного блаженства праведників. Основний колір в іконі золотий – символізує царство Боже. З часом виникли своєрідні кольорові синоніми золоту – золотисто-жовта вохра, червоний – красний, тобто прекрасний і білий кольори, відбуваються заміни золоту в розписах, на іконах жовтим та охристим. І таким чином художник свідомо вжив цей колір, аби вказати на нетварне світло, присутність самого Бога в сяйві божественних променів. Відтворення головних персонажів в одягах незвичної палітри – білої, має аналоги і в католицькій, і в українській традиціях. Наприклад, на початку 1900-х років у храмі Антонія і Феодосія Печерських (Трапезний) Києво-Печерської лаври знаходилися образа Спасителя і Богородиці (Печерської) у білосніжних одягах [іл. 4].



Іл. 4. «Богородиця з немовлям». Храм преподобних Антонія і Феодосія Печерських (Трапезний) Києво-Печерської лаври, 1903-1910 рр.

У візантійському мистецтві (VI—VII вв.), зокрема, в іконописних майстернях о. Кипр, склався тип Богоматері Одигітрії, яка сидить на троні з Немовлям в строго фронтальному положенні. Ісус - дитя в цьому ізводі, що зветься Богоматір'ю Кіпрською, стоїть на колінах Богородиці і благословляє однією або двома руками. Близький ізвод отримав пізніше поширення в італійському мистецтві, мозаїках Равенни і Риму. Цей сюжет, що поширився і в монументальному, і в станковому живописі у Візантії, Росії, Україні і Волині, відтворює іконографічний тип Одигітрії, хоча і вирізняється окремими деталями. Працюючи над цим настінним розписом Федір Стравінський поєднував різні іконографічні традиції розмаїтого християнського світу і сподівався на його сприйняття представниками різних конфесій.

До образу Богоматері наступного разу Федір Стравінський звертається у 1976 році. Він створює образ Благовіщення, який нині зберігається в Пінакотеці Ватикану, у залі сучасного мистецтва. Дія розгортається в інтер'єрі, в якому, зверху, по діагоналі із правого кута, вниз на Пріснопідув проливаються потоки світла. На внутрішній простір вказують складові зображення – вікно з завісою, стіл, седалище, на якому сидить Діва. Наявність елементів, що насичують внутрішній простір, постають свідомством того, що Діва стала Богоносною – почалось людське втілення Бога. Богородицю прославляють як «одухотворений храм», де живе Господь.

Осяяна Діва Марія розміщується у просторі, що є частиною великої ромбоподібної фігури, утвореної світлоносним промінням. Вона сидить в повороті вправо і правою рукою (тильним боком долоні догори) спирається на сидіння, яке за сюжетом не є звичайним сидінням, а є престолом слави. Стравінський повторює жест, що його раніше використав при створенні описаного вище образу Одигітрії – права долоня тильним боком догори. Ймовірно, в сцені Благовіщення він вжив цей жест як фігуру мови: долоня звернена тильним боком до вірянина, демонструє «згоду і прийняття Богородицею» промислу Божого («Се раба Господня; да будет мне по слову твоему»; Лк. 1: 38). Ліворуч від Диви, перед вікном, стіл - символ витягнутої руки Богородиці, яка дарує Сина Божого. На столі, що змальований в зворотній перспективі, розміщено кілька предметів. На передньому плані – виноградне гроно і хліб, охоплені світлом, на задньому - прозорий скляний глек з водою/вином і гранат.

Кожен із атрибутів, що знаходяться на столі, несе своє символічне значення. Виноградна лоза – символ Христа і християнської віри. Гроно винограду в символічному зображенні – це Христос, який пролив кров за людей, символ крові Спасителя, який за Августином «є виноград Землі Обітованої, гроно, що покладено під давильний прес». Виноград символізує євхаристичне вино. Хліб зображений на столі у вигляді хлібів причастя. За словами святиителя Феофана Затворника Благовіщення тісно пов'язане з установленням таїнства Тіла і Крові. Хліб і вино освячуються під час св. Літургії в Пресв. Тіло і Кров Господню. Виноград символізує євхаристичне вино. Прозорий глек з прозорою рідиною – є скоріше вказівкою на «Предблаговіщення», коли Діва Марія біля колодязя, де брала воду, почула голос, що ніс їй благодатну вість, а вона злякалась і повернулась додому. Але якщо припустити, що в посудині вино, то в такому випадку вона і її вміст набувають того ж самого значення, що й виноград. Глек з водою вважається знаком хрещення. Присутність граната в цьому сюжеті презентує ідею безсмертя і її християнський результат – Воскресіння і показує на Христа, як на рятівника Світу. Гранат – символ Церкви, що збирає душі вірян, яких символізують зернятка, воєдино. Цей плід вважається символом життя, цнотливості, причетності до світу, куди іншим доступ закритий і відкривається лише після смерті. В західноєвропейській традиції, в інших іконографічних сюжетах, гранат - символ Страстей Господніх; сік граната символізує кров Спасителя, проливу на хресті, Його викупну жертву, святе причастя.

На Богоносну Діву зверху, з горного світа ллються потоки світла, в чіємусь сяйві проглядаються і три проміні, що символізують сходження святого Духа, і сліпуче біле сяйво, де угадується постать Бога - Отця, який відтворений у виді одних лише рук, і контури крилатого вісника. Архистратиг зображений в просторі між горнім і дольнім світами. Читаються рука простягнута у вітальному жесті до Диви; крила, одне з яких простерте за спиною, а інше підняте на знак вітання. І таким чином відбувається творення образів світлом, а не їх освітлення джерелом світла. В наслідок невизначеності зовнішнього обліку Гаврила сцена набуває максимально очищеного духовного наповнення. І якщо перші образи Благовіщення відзначались лаконічністю, всього дві фігури: Марія і янгол, що явився до неї з благою вістю, то Федір Стравінський взагалі звів сюжет до відтворення однієї постаті - Диви Марії.

Між Вісником і Пріснодівою визначений в кольорі і перспективному скороченні роздільний елемент, що вказує на два світи – горній, звідки сходить благая вість, і дольний, де в цей час перебуває її адресат, і постає нездоланим кордоном між ним, тварною істотою, і Дівою – «вмістилищем Несотвореного». Цей елемент виступає ще як замітник розподільчих знаків, властивих сюжету: колонна чи ваза з лілеєю, або різні ступки диптиха, або Царські врата, чи стовпи храму тощо. Іконографічна схема сюжету Благовіщення збережена і тому читається, хоча, наприклад, не присутній жоден з низки традиційних атрибутів, таких як прядка, веретено (з червоною пряжею), книга пророка Ісаї, райська гілка, оливкова гілка, колодязь. Від них Стравінський залишив промені світла – символ Святого Духа, в яких спускається Святий дух, і глек з водою, з яким Богородиця повернулася від колодязя, - символом таїнства хрещення.

Голову і плечі осяяної Діви Марії окутує мафорій коричнево - пурпурового кольору, такого ж кольору і туніка, але на мафорії відсутні зображення зірок. Художник розмістив Діву у просторі утвореному світлоносним жовтим кольором, що є найближчим за спектром до золотого, і досить часто постає просто його заміною, як в даному творі. Золото завжди було дорогим матеріалом, тому в руській іконі золоте тло могло замінюватись іншими, семантично близькими кольорами, у тому числі і жовтим в усіх його відтінках. Контури жовто-золотистого проміння, що накриває Пріснодіву, є частиною великої ромбовидної фігури. У вишуканих геометричних лініях відчувається структура, що наближається до композиції Неопалимої купини, про яку нагадує кольорова палітра світла, що містить різні відтінки, від сліпучого, яким відзначено присутність Бога Отця, до зеленого, що його можна розглядати як натяк на зелений кущ, неопалимий полум'ям, що знаменував собою непорочне зачаття – образ Матері Божої, яка прийняла у Благовіщенні священний вогонь і не опалилась. До того ж зелений символізує вічне життя, вічне цвітіння, це також колір Святого Духа.



Іл. 5. «Благовіщення», кінець XII ст. Монастир Святої Катерини на горі Синай.

Образ Благовіщення, попри його незвичайне втілення, що виконаний Федором Стравінським, зберігає з одного боку традиційну композицію: рух зверху вниз, діалогова ситуація, наявність двох персонажів, хоча один з них втілений світлом. З іншого - він не дотримується канонічної атрибутики при відтворенні образу Пріснодіви, надав перевагу зображенню виокремлених предметів, що містять символічний зміст, обумовлений сюжетом. При роботі над цим сюжетом Ф. Стравінський спирався на канони базиліки Благовіщення в Синайському монастирі Св. Катерини, де знаходиться і Неопалима купина, і образ Благовіщення, що як і деякі його ізводи в руській традиції, просякнутий світлом [іл. 5].

Ще один образ Божої матері представлений у творчому спадку Федора Стравінського. На ескізі представлено фронтальні зображення коронованої Богородиці (вінець зображений по верх плати), яка урочисто сидить на троні, і Немовляти на її колінах з піднятою правою рукою для благословення. Праворуч і ліворуч знаходяться начерки святих, в чиїх постатях можна вгадати Петра і Павла. Йдеться про іконографічний тип Богородиці на троні – Цариці Небесної, який був одним з найдавніших і найбільш поширених у східно християнському мистецтві. Цей тип відомий за Синайською іконою VI в. з монастиря св. Катерини, де праворуч та ліворуч - святі Георгій і Федор, позаду трону - архангели.

Вважається, що за типом ікона Богородиця на троні – Цариця Небесна належить до так званих Акафістних. Її іконографічна схема вибудовується, як ілюстрування епітету, яким величається Богородиця в Акафісті чи інших гімнографічних творах, чий основний зміст - прославлення Богоматері, в даному випадку зображення Богоматері з Немовлям на престолі. В



Іл. 6. Богородиця на престолі. Розпис. Миколаївська церква, Милецького монастиря старовижівського району. 16.ст.

такому вигляді цей образ постав складовою візантійської іконографії (див. фреску у св. Софії Константинопільської), руської (див. фреску Діонісія у ц. Різдва Богородиці Ферапонтова монастиря), української (див. фреску у Мильцівському монастирі, Волинь, зображення предсто-
ячих не збереглося) [іл. 6]. Фронтальне зображення Богоматері і Немовля у ранньому італій-
ському живописі прийшло з візантійського мистецтва. Зображення вінця (корони) на голові
Богородиці увійшло до східно-християнської іконографічної традиції із Західної Європи: цей
тип властивий італо-грецькій іконографії і не був прийнятий у Візантії. Святий, в залежності
від контексту може виконувати кілька ролей – доволі часто вона визначається тими святими,
в оточенні яких він представлений. Павло разом із Петром представ засновником Церкви у
язичників.

При створенні своїх сакральних образів Федір Стравінський вважав, що має бути «не від-
торгнення, підхід до створюваного предмету один і той же, тільки фокус варіюється в залеж-
ності від того, що має бути виражене». Така творча позиція дозволяла художнику поєднувати
в своїй творчості все розмаїття християнського образотворчого мистецтва і новітні тенденції,
властиві духовному руху католицької церкви і реформам, що там відбувалися. На думку Морі-
са Церматтена, дослідника творчості художника, в сакральній спадщині митця відчувається
вплив візантійської традиції. Він вважає її складовою творчості Федора Стравінського завдя-
ки російському іконопису та монументальному мистецтву. Це відображення дитячих вражень,
що належали країні батьків. Сам Ф. Стравінський стверджував, що він «народився в країні
ікон». Але за цим визначенням, окрім російської іконописної традиції реально стоїть іконопис
Волині, ікони візантійського письма у її храмах, її пам'ятники монументального мистецтва.
Визначення швейцарського дослідника має сенс, якщо згадати роки, проведені Федором – ма-
люком в Устилузі, коли складалися враження від Устилугу, залитого проміннями щастя, що
напівсвідомо, без відома митця відтворювалися як частина його культурної спадщини. Пи-
тання чи є Благовіщення Федора Стравінського іконою в католицькій традиції не виникає, але
чи є вона для православної традиції – іконою або живописом на релігійний сюжет, лишається.

1.Василевська Світлана. Іконописні Богородичні ізводи та втілення їх у творчості народних малярів Волині
у XVII–XVIIIст.// Минуле і сучасне Волині і Полісся: роде наш красний. Матеріали III науково-етнографічної
конференції, Луцьк, 2007. – С. 78.

2. Вигоднік Ангеліна. Образ Богородиці у волинському іконописі XVI-XVIIIст.// Do piękna nadprzyrodzonego.
Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich kościoła
rzymskokatolickiego prawosławnego g rekokatolickiego. Tom II. – Chelm. 2003. – 327с.

3.Вигоднік Ангеліна. Сюжет «Коронування Богородиці» на волинських іконах XVII – XVIII ст. // Волинська
ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, Луцьк, 1998.
– С.85.

4.Елачич Михаил. «Художник Федор Стравинский» / «Наше наследие». № 26 . – 1993. – С.114–119.

5.Елачич (Стравинская) М. «Я последняя из Стравинских в Европе» / Наша Газета/ Наша газета (<http://www.nashagazeta.ch>) by Nadejda Sikorskaya, Genève - Женева, 01.02.2012.

6.Мамедова Лада Адильевна. Проблемы развития религиозного искусства Франции в 1920 - 1950-е гг.
:Ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси /Научная библиотека диссертаций и авторефератов disser
Cat <http://www.dissercat.com/content/problemy-razvitiya-religioznogo-iskusstva-frantsii-v-1920-1950-e-gg-ansambl-tserkvi-notr-dam#ixzz2AdTj5RsX>

7.Носик Б. М. На погосте XX века. - СПб.: Золотой век; Диамант, 2001. - С. 457.

8.Огнева Олена. Федір Стравінський і традиції волинського іконопису // Волинська ікона: питання істо-
рії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П.М.
Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 54–56.

9.Огнева Олена. Художник, чиї спогади про Устилуг просякнути проміннями щастя. (до 105 річниці від дня
народження Федора Стравінського молодшого) / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX
міжнародної наукової конференції. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2012 року.

10.Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. Л., 1978.

11.Zagharie, R.P. «Russische' Muurschilderingen in Nederland» (Peintures murales russes aux Pays-Bas) / Le Mans
: Musée de Tessé, mai-juin, 1977

12.Zermatten Maurice. Théodore Stravinsky / Texte de Maurice Zermatten: [Catalogue]. Galerie Suisse de Paris.
Paris, 1984.

13.Zermatten Maurice. Théodore Stravinsky. L'œuvre monumentale / Texte de Maurice Zermatten. Fondation Enrico
Monti (Suisse), 1990.

Тамара ЛЕВИЦЬКА
(Луцьк)

САКРАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО А. Г. ЛАЗАРЧУКА

Багато років Андроник Григорович Лазарчук (народився 15 січня 1870 року в селі Уховецьку, тепер Ковельського району Волинської області, помер 6 вересня 1934 року в місті Борзна Чернігівської області) працював для церкви, але в його художній біографії ця сторінка зовсім не висвітлена. Перші мистецькі навички він частково отримав у ковельського іконописця. Історія не зберегла імені маляра, але відомо, що той мало приділяв уваги своєму учневі. Більше змушував селянського сироту виконувати хатню роботу. Згадувала донька художника Олена Лазарчук-Михалевич: «Розповідав нам батько, що то була за наука. Маляр нічого не показував, як і що малювати, тільки те й знав, що разом з дружиною загадували роботу. Тільки встанеш – принось воду, нарубай дров, замітай, біжи в лавку щось купи, біжи в монопольку по горілку, розтирай фарби; а коли подивишся, як маляр вимальовує ікону, зараз же й кричить: «Чого дивишся, не бачив, чи що? А йди по дітей, забавляй їх, щоб так не галасували». Так щодня. Батька віддали в науку на чотирьохлітній термін, але строку він не добув, утік через тяжкі умови і вступив до церковно-учительської школи в Брикові» [1, 7].

Від природи А. Лазарчук був наділений великим життєлюбством і цілеспрямованістю, тому сумні спогади про занапащені 2 роки дитинства не відбилися пізніше на його творчості. Усе побачене тоді й пережите ним особисто – щоденні приниження, образи й зневага не були узагальнені і відтворені в жодній із його картин. Навпаки, по закінченні Санкт-Петербурзької Академії мистецтв А. Лазарчук, перебуваючи в «полоні жанру», в характерній для нього простій реалістичній манері написав кілька картин-новел, присвячених темі навчання юнаків іконопису («В науці у маляра», «Юний художник»). Це одно- двофігурні композиції, позбавлені внутрішнього драматизму. Вирішені картини в розповідному ключі, з чіткою врівноваженістю композиційної структури, стриманістю колориту.

Відчути атмосферу простого і чесного життя, яке протікає в скромній майстерні іконописця, зображений на картині «В науці у маляра», (кін. XIX ст.) допомагає світла вохриста гама. Босоногий хлопчик-підліток, акуратно поставивши біля стіни чоботи, старанно розтирає фарби. А майстер малює святий образ заступниці роду людського Богородиці.

Чар і дивовижну силу ікони відчув Андроник ще зовсім малою дитиною, споглядаючи святі образи під рушниками в рідній хаті та стоячи перед іконостасом парафіяльної церкви поліського села Уховецька, де він народився. Але глибоке розуміння значущості пам'яток сакрального мистецтва прийшло до нього трохи пізніше, коли в 16-літньому віці потрапив він до Почаївської Свято-Успенської лаври. Майже три роки здібний і допитливий юнак опановував секрети іконописного письма.

Про монументальний живопис А. Лазарчука на стінах старих храмів Почаївського монастиря маємо свідчення лише з писемних джерел. Перший документ Духовного Собору Почаєво-Успенської лаври тільки констатує час перебування А. Лазарчука на іконописному послушанні і характеризує його поведінку як «добре», «відмінно»: «... с 4 ноября 1886-го по 10 июля 1889 года состоял в числе мирских послушников на иконописном послушании и в течении этого времени велъ себя «отлично», «хорошо» [2]. (Тут і далі збережено орфографію і пунктуацію оригіналу). Інший документ за підписом завідувача Почаєво-лаврською іконописною майстернею ієромонаха Паїсія значно розширює інформацію про А. Лазарчука як одного із кращих учнів рисувальної школи і вказує на безпосередню його участь в оздобленні лаврських святинь: «состоял при Почаево-лаврской рисовальной школе, получал № № первые как по рисованию, так и по писанию красками, принималъ участие въ расписании Почаево-лаврскихъ церквей – Свято-Троицкой и Пещерной, получалъ приличное денежное вознаграждение, все время велъ себя весьма хорошо» [3].

Протягом 1886-1888 років за розпорядженням архієпископа Паладія лаврські іконописці, серед яких був і А. Лазарчук, розмалювали Печерну церкву преподобного Іова Почаївського, яка має найбільше культове значення після головного Успенського собору, оскільки саме

тут зберігається ще одна лаврська святиня – мощі ігумена Іова Заліза. Головними сюжетами цих малювань стали сцени з життя Іова Почаївського [4, 114]. Про особливості почаївських робіт А. Лазарчука ми можемо судити лише зі спогадів його родича по лінії дружини – Якова Євпсихійовича Синьковського, який проживав у Почаєві і бачив деякі стінописи митця. У листі, написаному перед Великоднем 1967 року (Листи 1960-х років Якова Синьковського до Олени Лазарчук-Михалевич, Київ. Архів родини В. І. Лазарчука), Яків, запрошуючи Олену, доньку художника, приїхати до Почаєва, висловлює своє щире захоплення розписом у Печерній церкві: «Всегда, когда буваю в Пещерной церкви, люблюсь папиным произведением – композицией на потолке церкви «Жизнь и страдания Иисуса Христа», подписанной «Лазарчук-Комарь». Это колоссальная и грандиозная работа. Из-за одной подписи стоило бы приехать». В іншому листі (від 28 листопада 1967 року) Синьковський знову звертається до теми стінописів А. Лазарчука: «Помню со слов своего папы, что твой папа, будучи еще студентом, приезжал в Почаев подзаработать на росписи Собора. Его рукой была написана картина на стене с правой стороны Собора «Дух Святой Бог Саваоф». Стратоник [5] говорил мне, что при оккупации Польшей эти произведения были реставрированы рукой профана и поэтому потеряли первоначальное достоинство». Не зовсім зрозуміло, який із храмів архітектурного ансамблю Лаври має тут на увазі Синьковський. З листа Якова Євпсихійовича від 24 червня 1968 року довідуємось, як сприйняли монументальні розписи А. Лазарчука у Печерній церкві професійні художники Львова, Києва, Тернополя – всіх біля 30 осіб, які прибули до Почаєва на урочистості з нагоди 80-десятиліття Івана Хворостецького, учня Лазарчука по лаврській іконописній майстерні. 17 червня 1968 року на хаті Хворостецького у селі Юридики, що поблизу Почаєва, було відкрито меморіальну дошку. «В разговоре с художниками, в присутствии секретаря Союза художников, - розповідає Синьковський, - которая все записывала, я вспоминал о папе [А. Лазарчуке], его жизни и работе... После возложения венков на могиле покойного Хворостецкого в Почаеве всех художников я сводил в Пещерную церковь, где они восхищались композицией росписи папы [Лазарчука]». Яків Синьковський, який за дорученням своєї кузини Олени постійно шукав сліди перебування її батька в Почаєві, в іншому листі повідомляв (лист без дати): «В Почаеве я отыскал еще троих живописцев, которые когда-то учились у папы [Лазарчука] и принимали участие при росписи Пещерной церкви в Почаеве. Они тоже кое-что могут рассказать о папе и его работе. Фамилии их: Метельский, Андриук, Трофимлюк». Розписи Печерної церкви пізніше поновлювалися. Зокрема, останній раз це сталося у 70-х роках ХХ століття, коли Печерний храм розписав вже інший іконописець з Волині Олександр Корецький [4, 114].

Первісний авторський живопис А. Лазарчука на стінах церкви Святої Трійці, так званої Теплої зимової церкви (тепер вона називається Похвальна), розміщеної у західній частині братського корпусу (не треба плутати з собором Святої Трійці, збудованим за проектом архітектора Олексія Щусева у 1906-1912 роках), захований сьогодні за шаром неодноразових поновлень і говорити про його мистецьку цінність неможливо.

По закінченні у 1897 році повного курсу Санкт-Петербурзької Академії мистецтв А. Лазарчук, отримавши найвищу для того часу професійну кваліфікацію, повернувся до волинського містечка Почаїв з його унікальною архітектурою. Два роки (1897-1899) викладав рисунок і живопис у рисувальній школі Свято-Успенської лаври, в якій колись сам навчався. Імовірно, що тоді А. Лазарчука як одного із досвідчених майстрів залучали до монументальних розписів золотoverхих лаврських святинь, адже на території монастиря постійно велися ремонтні роботи, реконструювалися старі будівлі, поновлювалися храмові стінописи. Разом з усім православним світом Лавра готувалася урочисто відзначити у 1898 році 900-річний ювілей хрещення Руси.

Про те, що митця запрошували розписувати церкви Волині і в наступні роки (1904-1913), коли він уже проживав з сім'єю у селі Великі Дедеркали Шумського повіту (нині на Тернопіль) знаходимо свідчення у спогадах доньки Олени: «Бувало й так, що батько нас відвозив до Почаєва, а сам їхав розмальовувати церкву, щоб мати додатковий заробіток. У семінарії як викладач він одержував невелику зарплатню» [1, 763]. У його робочих альбомах цього періоду, які зберігаються у музеях Лесі Українки в Колодяжному та Східноєвропейському національному університеті (Луцьк), є кілька схем розписів українських храмів. Художник шукав відповідні образи, тому інколи в станкових живописних роботах зображав рідних йому людей

у молитовних позах. Про те, що А. Лазарчук добре засвоїв закономірності стінопису, свідчать і композиційні прийоми органічної монументалізації зображення, які він використовував у станковому портретному живопису, заповнюючи прямокутник полотна анфасним погруддям портретованого.

Не припиняв митець працювати для церкви і в Борзні Чернігівської губернії, куди доля закинула його в 1915 році. Деякі твори сакрального малярства А. Лазарчука пам'ятають тут і нині. Ось тільки не знають їх місцезнаходження. Вони розгубилися у вирі воєнного лихоліття та в роки войовничого атеїзму. Борзнянський журналіст Михайло Москаленко у своїх краєзнавчих нарисах «На берегах Борзни-ріки» запитує: «Де, скажімо, ікони: «Михайлове чудо» (написана спеціально для Кинашівської Свято-Михайлівської церкви), «Плащаниця» (Троїцький собор, Борзна), «Христос у терновому вінці» (Часниківська Свято-Василівська церква)? Чи вдасться їх коли знайти, якщо вже й деяких церков нема? – І оптимістично додає. – Втім, заказувати наперед не можна» [6, 152].

Сакральне малярство А. Г. Лазарчука – важлива сторінка його творчої палітри і один із камінців великої мозаїки української художньої культури кінця XIX – початку XX століття.

-
1. Михалевич О. А. Розповідь про батька // «Роде наш красний» : Волинь у долях краян і людських документах. - т. 3 – Ред.- вид. відділ «Вежа» Волинського держ. університету ім. Лесі Українки, 1999. – С. 762–766.
 2. Волинський краєзнавчий музей. Архів А. Г. Лазарчука. Інв. № ДМ – 23303.
 3. Волинський краєзнавчий музей. Архів А. Г. Лазарчука. Інв. № ДМ – 23304.
 4. Ричков В. А., Луц В. Д. Почаївська Свято - Успенська лавра – К., : Техніка, – 2000. – 133 с.
 5. Стратонік Синьковський (1903–1986), молодший брат Якова, протодиякон Почаївської Свято -Успенської лаври. У роки Другої світової війни йому довірили зберігання Чудотворної ікони Почаївської Божої матері.
 6. Москаленко М. Андроник Лазарчук у Борзні // Минуле і сучасне Полісся : Ковель і ковельчани в історії України та Волині. Збірник наукових праць. Частина I – Луцьк, 2003. – С. 152–153.

Степан КОСТЮК
(Тернопіль)

РЕПРОДУКЦІЇ ІКОН У ФОНДАХ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Основою подальшого викладу обрано тематичну фондову групу “Образочки”, яка станом на 20 червня 2013 року налічує: “Плакати, листівки” – 59, “Культова група” – 8, “Науково-допоміжні матеріали” – 2. Загалом – 69 одиниць збереження [1]. Найявне формують, власне, образочки, листівки, календарики (за анотацією каталожних карточок – С.К.).

Часові рамки визначають 1902-2011 роки. Частина репродукцій поліграфічно відтворюють реальні тематично-особистісні ікони: “Ісус – Пантократор” (ТКМПл – 2395), “Ісус Христос” (ТКМПл – 3853/1,2/), “Ісус Христос – палаюче серце” (ТКМПл – 5870), ін.; “Богородиця” (ТКМПл – 2396, 2561), “Богородиця-Одигітрія” (ТКМПл – 2663), “Благовіщення Пресвятої Богородиці” (ТКМПл – 2665), “Богородиця з Дитям” (ТКМПл – 2554), “Богородиця з Ісусом” (ТКМПл – 4167), “Пресвята Богородиця” (ТКМПл – 4465), “Богородиця Велика Панагія” (ТКМПл – 4466), ін.

Серед авторів-іконописців подибуємо: Антона Манастирського (1 робота), Ювеналія Мокрицького (1), Христину Дохват (2), Богдана Флеку (1), ін.

Значимими видаються джерела надходження – з архіву Стефанії Садовської (2 експонати), Михайла Ониськів (1), Богдана Головина (1), Дарії Чубатої (1), О. Рудницької (2), О. Смігуровської (1), Ольги Букавин (2), Миколи Чайковського (1), Ганни Швець (1), ін.

Репродуковано експонати Львівського музею українського мистецтва, Харківського художнього музею, Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР тощо.

Знаково сприймається “географія” місць видрукування та виготовлення – Київ (“Мистецтво”), Львів, Тернопіль (“Збруч”), Луцьк, Філядельфія, Почаїв, ін.

Особливо цінними постають дарунки духівників – о. Володимира Якубишина (Теребовля), о. Романа (Хоростків).

Енергетику багаторічної намоленості випромінює образок “Пречиста Діва Марія – Цариця неба і землі”, котрий належав священику Володимиру Чубатому (Тернопіль; ТКМКульт – 295).

Деякі експонати доповнено текстами-тлумаченнями практичного призначення: “На пам'ятку повернення Глави Української Греко-Католицької Церкви, Блаженнішого Патріарха і Кардинала Мирослава Івана Любачівського до свого престолу” (ТКМПл – 2944, 2945, 2946), “На честь впровадження на Тернопільську єпархію Єпископа Михаїла Сабриги” (ТКМПл – 2748) тощо.

Сувенірно-подарункове призначення виконує набір календариків кишенькових (дев'ять різновидів) “Чудотворні ікони Тернопілля” (ТКМПл – 6124/1-9/)...

2011 року культову групу Тернопільського обласного краєзнавчого музею поповнили 12 кольорових світлин Романа Томпальського єдиного формату – 66х45,5 см (каталожна шухлядка – “Культова група – 3. Ікони, церковні книги і книги про церкву”; каталожний роздільник – “Ікони (і література)” – С.К.). Колекцію складають: “Почаївська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (друга пол. XVI ст.; ТКМКульт – 311), “Савелівська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (друга пол. XIX ст.; ТКМКульт – 312), “Улашківська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (перша пол. XVII ст.; ТКМКульт – 313), “Винятинська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (друга пол. XIX ст.; ТКМКульт – 314), “Решнівська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (середина XVIII ст.; ТКМКульт – 315), “Чортківська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (середина XV ст.; ТКМКульт – 316), “Бережанська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (початок XVI ст.; ТКМКульт – 317), “Ланівецька чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (початок XIX ст.; ТКМКульт – 318), “Тернопільська чудотворна ікона Пресвятої Матері Божої. Богородиця Одигітрія” (початок XVIII ст.; ТКМКульт – 319), “Монастирська чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (перша пол. XVI ст.; ТКМКульт – 320), “Зарваницька чудотворна ікона Пресвятої Богородиці” (XIII-XIV ст.; ТКМКульт – 321), “Буцнівська чудотворна

ікона Пресвятої Богородиці” (перша пол. XVIII ст.; ТКМКульт – 322). Кожен відтворений образ доповнює лаконічна текстова анотація.

Своєрідним каталогом (прес-релізом) описаній колекції слугує настінний перекидний календар “Християнська злагода – 2011”. Зворот кожного листка доповнено проілюстрованою історичною довідкою та молитвою до чудодійного образу. Завершує видання “Карта-схема чудотворних ікон Пресвятої Богородиці Тернопілля...” [2].

Дарунок зроблено першим заступником голови Тернопільської обласної ради Сергієм Тарашевським.

Кожна одиниця збереження даної групи цінна своєю науковою легендою та може бути обраною предметом тематичної розвідки. Цілісно завважена колекція – матеріал виставкового проекту.

-
1. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею.
 2. Християнська злагода 2011: Календар. – Київ: Вольф, 2010.

РОЗДІЛ III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія ПАСЬ
(Камінь-Каширський)

КАМІНЬ-КАШИРЩИНА В ЖИТТЄПИСІ ДМИТРА СТЕПОВИКА. ФОНД ДМИТРА СТЕПОВИКА В КАМІНЬ-КАШИРСЬКОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

Дмитро Степовик – провідний вчений сучасної України, мистецтвознавець, богослов, філософ, автор багатьох монографій і праць з історії давнього українського мистецтва, української ікони з X ст. до сучасності, дослідник іконотворчого досвіду діаспори, гравюри, книжкової мініатюри, життя і творчості українських митців, іконописців, граверів, тощо.

Життєвий шлях Дмитра Степовика тісно пов'язаний із Камінь-Каширським краєм: з 1950 по 1955 рр. він з родиною проживав у місті Камінь-Каширському. Д. Степовик користується заслуженим авторитетом серед краян: вони детально обговорюють його коментарі святкових богослужінь під час телетрансляцій із Київських православних храмів і сприймають їх як просвітницькі, завжди з великим інтересом знайомляться з книгами та науковими доробками вченого, новинами в його громадській та релігійній діяльності, які висвітлені в експозиції місцевого краєзнавчого музею.

У Камінь-Каширському краєзнавчому музеї створений фонд професора Дмитра Степовика, який налічує 332 експонати: книги, брошури, фотознімки, листи, особисті речі, копії статей, документів, відзнак, вітань, повідомлень тощо. Загалом, основний фонд складається із 124 експонатів, серед яких: 45 книги, 3 брошури, 28 фотознімків, 19 листів, 29 учнівських зошитів.

Перший лист-відповідь Дмитра Степовика до директора музею датований 23 січнем 2006 року. В ньому написано: «Камінь лишив у моєму серці милі спогади, хоч я постійно мешкав там з батьками й іншими родичами лише 5 років – з січня 1950 до вересня 1955 рр.» [4]. Однак в духовному просторі Дмитра Степовика Камінь-Каширщина присутня завжди, бо тут, на міському цвинтарі, похований його батько Влас, старший брат Володимир і племінниця-немовля Валентина. Після війни 1941–1945 років Володимира і його дружину Ольгу направили вчителювати на Камінь-Каширське Полісся, а згодом у Камінь-Каширський переїхали всі Степовики. В місті, на вулиці Жовтневої революції, 102 (тепер – Ковельська, 84), батько побудував нову хату. «Я більше вважаю себе волинянином, ніж житомирцем, де я народився і звідки мої батьки (село Слободище Бердичівського району). Там, на Житомирщині, родину моїх батьків тяжко переслідувала комуно-більшовицька тиранічна влада і вони, можливо, опинилися б за націоналізм і «антисоветскую пропаганду і агітацію в Сибірі (як казали енкаведисти моїй матері – «возле белых медведей»), якби своєчасно не перебралися на Волинь, де ми відчули себе більше серед своїх, ніж у рідному старовинному козацькому селі Слободищі, яке настільки споганіло й морально деградувало, що люди видавали одне одного, навіть родичів і ближчих сусідів» [5], – пише в одному із листів колишній камінь-каширець Дмитро Степовик.

Однак, п'ятдесяті роки минулого століття й на Камінь-Каширському Поліссі були доволі неспокійними, бо в краї постійно здійснювались операції з виявлення і знищення вояків національно-визвольного руху, велась підпільна робота з встановлення їх зв'язків із місцевим населенням. Жорстоке насильницьке відношення уповноважених радянською владою органів до національно налаштованих краян та вояків УПА породжувало спротив серед населення й сприяло формуванню патріотичних засад, зокрема, й у світогляді Дмитра, яким він не зраджує впродовж усього життя.

Вже навчаючись у місцевій школі, юнак вирізнявся з-поміж однолітків умінням логічно викладати думку, мислити по-філософськи, широким кругозором інтересів, що в єдності мали

вплив на вибір його майбутньої професії журналіста.

Ще з сьомого класу він готував дописи в районну газету «Ленінським шляхом» і обласну «Радянська Волинь». Чи не визначальним штрихом у вирішенні професійного вибору була розмова з Карлом Неймарком, секретарем Камінь-Каширської районної газети, який високо оцінив його знання суспільних наук та досконале володіння українською мовою, що є важливими якостями для професії журналіста.

У табелях успішності учня Камінь-Каширської середньої школи Дмитра Степовика за 6–10 класи немає жодної четвірки. Він з вдячністю і повагою згадує вчителів української мови і літератури, історії, математики, англійської і відмічає їх високий рівень викладацької справи. Однак, чи не найголовнішу роль у досягненні відмінних результатів навчання відіграли особисті якості юнака: працелюбність, наполегливість, старанність, відповідальне ставлення до праці і надвелике стремління утвердитись в житті та бути корисним для людей. Він зростив у собі хорошу звичку, яка й донині прислуговується йому: ніколи не відкладати на завтрашній день того, що можна і треба зробити сьогодні.

Закінчивши середню школу із срібною медаллю, Дмитро вступив на факультет журналістики Київського державного університету. «Передайте журналісту Карлу Неймарку, що я вже в тому прекрасному будинку-палаці червоного кольору з колонадою при вході, про який він говорив мені на випускному вечорі в школі», – писав у листі до батьків студент столичного університету [3, 55].

«Після закінчення 2-го курсу факультету журналістики Київського державного університету ім. Тараса Шевченка (мені тоді, 1957 року, було 19 років) я попросився на першу виробничу практику в рідне місто, до батьків, за якими в Києві дуже скучав! Бо по 2-му курсі мала бути практика в районній газеті, після 3-го – в міській, після 4-го – в обласній; переддипломна (на 5-му курсі) – на радіо, телебаченні або в республіканській чи обласній газеті, або в якомусь журналі. З 9 червня до 7 серпня я опублікував у Камінь-Каширській районній газеті «Ленінський шлях» 26 статей та інформацій! Майже щономера щось друкувалося» [6], – читаємо у листі від 28.02.2013 р. до директора музею.

Два примірники районної газети за 23. 06. 1957 р. [7] і 03. 07. 1957 р. [8], в яких надруковані статті Д. Степовика, зберігаються в Камінь-Каширському музеї.

Влітку 2006 р. Дмитро Степовик отримав запрошення від дирекції районного музею взяти участь у ХХ Волинській обласній науково-практичній історико-краєзнавчій конференції, яка була присвячена 15-й річниці Незалежності України, 810-й річниці першої писемної згадки м. Каменя-Каширського та 100-й річниці від дня народження українського літературознавця Євгена Шабліовського і проходила в Камені-Каширському 26 жовтня 2006 року. Однак, дата проведення конференції збігалась у часі з відрядженням вченого до США, тому бути присутнім у Камені він не міг, але представив наукову працю на тему: «Досвід дослідження зовнішнього вигляду Господа Ісуса Христа» [2, 39], яка була надрукована в збірнику матеріалів конференції.

Після багаторічної перерви Дмитро Степовик навідав «місто дитинства і ранньої молодості» 18 серпня 2007 року, в переддень свята Преображення Господнього. «Дуже радий, що побачив місця, де проходило моє дитинство» [8], – ділиться він своїми враженнями. Цей день був знаковий і в історії районного краєзнавчого музею, бо тоді професор передав на зберігання у фонди музею книги, копії документів, особисті речі тощо. Дмитро Степовик ознайомився з експозицією музею, відвідав могили рідних на міському цвинтарі, школу на вул. Воля, в якій навчався з II чверті 6-го класу до випускного, будинок по вул. Ковельській, де проживала родина Степовиків.

Вдруге на Камінь-Каширщині Дмитро Степовик побував 21 вересня 2009 р. на запрошення районної та міської влади з нагоди святкування Дня міста і присвоєння йому звання «Почесний громадянин міста Каменя-Каширського» згідно рішення сесії міської ради від 18 січня 2009 р. Тоді ж краєзнавчому музею було передано ряд експонатів, з-поміж яких – могографія «Патріарх Мстислав: Життя і архипастирська діяльність» (К.: Мистецтво, 2007, 448 с., іл.) [9], «Історія Києво-Печерської Лаври» (Видавничий відділ УПЦ КП, К., 2001, 559 с.) [10], які долучені до фонду Дмитра Степовика.

Для участі в ХХХVII Всеукраїнській історико-краєзнавчій науковій конференції «Минуле і сучасне Волині та Полісся. Сторінки історії Камінь-Каширщини», яка проходила у Камені-Каширському 27 жовтня 2010 р. і була приурочена 70-річчю Камінь-Каширського району та

30-річчю Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею, професор Д. Степовик запропонував наукове дослідження на тему «Гравіровані мідні дошки-кліше з Національної бібліотеки України – свідчення розвитку в Україні мистецьких стилів бароко і класицизму» [1, 275]. Особисто взяти участь у конференції він не зміг, бо саме в цей час перебував із візитом у складі Патріаршої делегації до Українських Православних Церков Київського Патріархату в США.

Дмитро Степовик був добре знайомий із Євгеном Шабліовським. Є. Шабліовський написав відгук на кандидатську дисертацію Д. Степовика, яку він захищав у 1970 році. Під час зустрічей вони часто спілкувались про омріяну спільну поїздку на Полісся. «Коли ж ми виберемося до Каміно-Коширського?», – саме так, зауважує Д. Степовик, називав місто Є. Шабліовський [11].

2012 рік був для Дмитра Степовика досить успішним і «в творчому плані врожайним». У листі від 28 лютого 2013 р. він пише: «Після 4-х років «не книжних», у мене торік вийшло в різних видавництвах 3 наукові книжки:

– Новий ренесанс: Ікони Андрія Дем'янчука. – Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2012. – 368 с., 199 іл.;

– Нова українська ікона XX – початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. – Львів-Жовква: Видавництво «Місіонер», 2012. – 288 с., 422 іл.;

– Українська гравюра бароко. – Київ: Видавництво «Кліо», 2012. – 495 с., 240 іл.» [12].

Нині чекає на видавництво ще одна книга Д. Степовика «Наслідуючи Христа: Віруючий у Бога Тарас Шевченко», написана з нагоди 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка.

Нові видання вчений подарує до книгозбірні Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Дмитро Степовик бажає, щоб його творчі надбання обов'язково прислужились й камінь-каширцям та всім полісянам, бо саме звідси він «пішов у широкий світ, зберігаючи у серці любов до волинської землі».

Один із експозиційних розділів музею знайомить відвідувачів із життєписом і науковими доробками вченого, демонструючи його внесок в українську науку. Фонд Д. Степовика в музеї є досить репрезентативним і дозволяє ґрунтовно і досконало дослідити життєпис науковця.

Перелік експонатів основного фонду Д. В. Степовика в Камінь-Каширському краєзнавчому музеї:

I. Книги, брошури:

1. Білокінь С. (автор-упорядник), Кузьменко О. (науковий редактор).

Дмитро Степовик: Українська мистецька Класика. Болгаристика. – К.: Добровільне товариство любителів книги України, 1988. – 55 с. – Інв. № 887.

2. Ляшенко М. (видавець і упорядник). Дмитро Степовик.: Бібліографічний покажчик за 1988-1998 роки: До 60-річчя з дня народження. – К.: Бібліотека українця, 1998. – 136 с. – Інв. № 888.

3. Степовик Д. В. Скарби України. – К.: Веселка, 1991. – 192 с., іл. – Інв. № 961.

4. Ю.Нельговський, Д. Степовик, Л. Членова. Українське мистецтво (від найдавніших часів до початку XX століття). – К.: Видавництво «Радянська школа», 1976. – 134 с., іл. 48 с. – Інв. № 962.

5. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття. – К.: Мистецтво, 1982. – 100 с. – Інв. № 963.

6. Степовик Д. Українська графіка XVI-XVIII століть. Еволюція образної системи. – К.: «Наукова думка», 1982. – 330 с., іл. – Інв. № 964.

7. Степовик Д. Яків Гніздовський: Життя і творчість. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 224 с., іл. – Інв. № 965.

8. Степовик Д. Скульптор Лео Мол: Життя і творчість. – К.: Мистецтво, 1995. – 224 с., іл. – Інв. № 966.

9. Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське бароко. – К.: Наукова думка, 1986. – 233 с., іл. – Інв. № 967.

10. Степовик Д. Патріарх Мстислав: Життя і архіпастирська діяльність. – К.: Мистецтво, 2007. – 448 с., іл. – Інв. № 968.

11. Степовик Д. Київська Біблія XVII століття. Дослідження нездійсненого проекту митрополита Петра Могили. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2001. – 240 с., іл. – Інв. № 969.

12. Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори. – К.: Балтія Друк, 2003. – 160 с., іл. – Інв. № 970.

13. Степовик Д. Іконологія й іконографія. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004. – 382 с., іл. – Інв. № 971.
14. Степовик Д. Сучасна українська ікона. З іконотворчості Христини Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. – 304 с., іл. – Інв. № 972.
15. Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ століть. – К.: Либідь, 1996. – 440 с., іл. – Інв. № 973.
16. Степовик Д. Історія Києво-Печерської Лаври. – К.: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2001. – 560 с., іл. – Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею, інв. № 974.
17. Жукалюк М., Степовик Д. Краткая история переводов Библии на украинский язык. – К.: Украинское Библейское Общество, 2003. – 110 с. – Інв. № 975.
18. Степовик Д. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі. – К.: Мистецтво, 1975. – 135 с. – Інв. № 976.
19. Степовик Д. Болгарское изобразительное искусство. 1878-1978. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1978. – 254 с., іл. – Інв. № 977.
20. Степовик Д. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1975. – 213 с., іл. – Інв. № 978.
21. Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2000. – 224 с., іл. – Інв. № 979.
22. Тарас Шевченко. Живопис. Графіка: Альбом /Авт. вступ. ст. та упор. Д. В. Степовик. – Перевид. – К.: Мистецтво, 1986. – 175 с., іл. – Інв. № 980.
23. Степовик Д. Господь – сила народу свого: Портрети митрополитів Київських і Галицьких. – Львів: Видавництво Отців Василіян «Місіонер», 1996. – 235 с., іл. – Інв. № 981.
24. Степовик Д. Скульптор Михайло Паращук. Життя і творчість. – Едмонтон, Торонто, Київ: видавництво Канадського Інституту Українських студій. Альбертський університет, 1994. – 225 с., іл. – Інв. № 982.
25. Степовик Д. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К.: Мистецтво, 1988. – 159 с., іл. – Інв. № 983.
26. Степовик Д. Мистецька збірка Стецькових. – Видання виконане на кошти Є. і Н. Стецькових, 1992. – 146 с., іл. – Інв. № 984.
27. Степовик Д. Сучасне образотворче мистецтво Болгарії. Шляхи і тенденція розвитку у післявоєнний період. – К.: Мистецтво, 1978. – 106 с., іл. – Інв. № 985.
28. Pater Noster. Степовик Д. (автор-упорядник). Каталог виставки давніх українських ікон зі збірки Ігоря Пономарчука. – К.: Міністерство культури і мистецтв України, 2003. – 40 с., іл. – Інв. № 986.
29. Степовик Д. Візантологія. Лекційний курс для вищих духовних навчальних закладів України. – Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківської Теологічної Академії УГКЦ, 2002. – 254 с. – Інв. № 987.
30. Степовик Д. Релігії, культи і секти світу. Посібник з релігієзнавства і сектознавства. – Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківської Теологічної Академії УГКЦ, 2005. – 236 с. – Інв. № 988.
31. Степовик Д. – редактор. Книга псалмів. Книга приповістей Соломонових у переспівах Миколи Карпенка. – К.: Видавництво Миколи Карпенка, 2004. – 299 с. – Інв. № 989.
32. Степовик Д. – редактор. Книга Йова. Книга Єклезіяста у переспівах Миколи Карпенка. – К.: Видавництво Миколи Карпенка, 2006. – 126 с. – Інв. № 990.
33. Степовик Д. – редактор. Книга пророка Єремії у переспівах Миколи Карпенка. – К.: Видавництво Миколи Карпенка, 2006. – 224 с. – Інв. № 991.
34. Степовик Д. – редактор. Книга пророка Ісаї у переспівах Миколи Карпенка. – К.: Видавництво Миколи Карпенка, 2006. – 208 с. – Інв. № 992.
35. Степовик Д. Релігії світу. – К.: Бібліотека українця, 1993. – 112 с. – Інв. № 993.
36. Степовик Д. Церква в кайданах. Боротьба українських християн за свою самобутність у ХІХ столітті. – К.: Фондація ім. Олега Ольжича, 1996. – 112 с. – Інв. № 994.
37. Степовик Д. Києво-Печерська Лавра. – К.: Бібліотека українця, 1993. – 112 с. – Інв. № 995.
38. Білокінь С. (автор-упорядник), Кузьменко О. (науковий редактор). Дмитро Степовик: Українська мистецька Класика. Болгаристика. – К.: Добровільне товариство любителів книги

України, 1988. – 55 с. – Інв. № 996.

39. Ляшенко М. (видавець і упорядник). Дмитро Степовик.: Бібліографічний покажчик за 1988-1998 роки: До 60-річчя з дня народження. – К.:Бібліотека українця, 1998. – 136 с. – Інв. № 997.

40. Степовик Д. – автор тексту. Українське Біблійне Товариство. – Київ, 1998. –23 с. – Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею, інв. № 998.

41. Степовик Д. – автор тексту. Українське Біблійне Товариство. – Київ, 2000. –23 с. – Інв. № 999.

42. Степовик Д. – автор тексту. Українське Біблійне Товариство. 10 років. – Київ, 2001. –23 с. – Інв. № 1000.

43. Степовик Д. В. Бібліографічний покажчик: До 70-річчя від дня народження. – К., Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2008. – 312 с., іл. – Інв. № 1118.

44. Степовик Д. Українська християнська абетка. – К.: Грані-Т, 2007. – 80 с., іл. – Інв. № 1119.

45. Тимошик М. Дмитро Степовик. Життя й наукова діяльність: Монографія. – К.:Архангельський глас, 2008. – 656 с.,іл. – Інв. № 1120.

46. Степовик Д. Пробудження царівни Якова Гніздовського. – К.: «Літтон», 2007. – 63 с. – Інв. № 1121.

47. Степовик Д. Ліричне імпресаріо Олекси Булавицького. – К.: Видавництво «Софія-А», 2004. – 111 с. – Інв. № 1122.

48. Степовик Д. Скринька див. – К.: Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1971. – 86 с. – Інв. № 1615.

II. Листи

1. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 26.01.2006 р. – Інв. № 1087.

2. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 21.02.2006 р. – Інв. № 1088.

3. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 18.06.2006 р. – Інв. № 1089.

4. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 15.12.2006 р. – Інв. № 1090.

5. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 17.04.2007 р. – Інв. № 1091.

6. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 12.07.2007 р. – Інв. № 1092.

7. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 11.08.2007 р. – Інв. № 1093.

8. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 21.08.2007 р. – Інв. № 1094.

9. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 10.09.2007 р. – Інв. № 1095.

10. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 15.12.2007 р. – Інв. № 1015.

11. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 01.07.2008 р. – Інв. № 1110.

12. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 21.12.2008 р. – Інв. № 1096.

13. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 25.01.2009 р. – Інв. № 1098.

14. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 12.10.2009 р. – Інв. № 1616.

15. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 15.10.2009 р. – Інв. № 1623.

16. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 19.0.2010 р. – Інв. № 1618.

17. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 14.12.2010 р. – Інв. № 1619.

18. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 27.04.2012 р. – Інв. № 1624.

19. Лист Степовика Д. до директора Камінь-Каширського краєзнавчого музею Пась Н., 28.02.2013 р. – Інв. № 1622.

III. Фото.

1. Степовик Д., м. Камінь-Каширський. 1954 р. – Інв. № 1625.

2. Степовик Д., м. Камінь-Каширський. 1955 р. – Інв. № 1626.

3. Степовик Д., студент Київського державного університету, м. Київ. 1955 р. – Інв. № 1626.

4. Степовик Д., м. Київ. 1988 р. – Інв. № 1627.

5. Зустріч Степовика Д. з папою Іоанном Павлом II, Ватикан. 05. 05.1988 р. – Інв. № 1628.

6. Степовик Д. на Міжнародній конференції у м.Санкт-Августин, Німеччина. 27.11.1996 р. – Інв. № 1629.

7. Степовик Д. в Генеральному Консульстві України, м. Чикаго. 25. 10. 2002 р. – Інв. № 1630.

8. Зустріч Степовика Д. з американською майстринею ікон, українкою з Тернополя Христінею Дохват, м.Київ, 2007 р. – Інв. № 1631.

9. Степовик Д. – коментатор святкового богослужіння, м. Київ. 2001р. – Інв. № 1632.

10. Степовик Д. серед делегатів Українського Біблійного Товариства, м. Лондон. 2001 р. – Інв. № 1633.

11. Екслібрис Степовика Д. – Інв. № 1634.

12. Вручення відзнаки «Почесний громадянин Каменя-Каширського» Степовику Д., м. Камінь-Каширський. 2009 р. – Інв. № 1635.

13. Степовик Д. і Ющенко В. в Національному університеті ім. Т. Шевченка, м. Київ. 09.06.1998 р. – Інв. № 1636.

14. Зустріч Степовика Д. біля Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський. 18.08.2007 р. – Інв. № 1637

15. Під час передачі книг і архівних документів у фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський. 18.08.2007 р. – Інв. №№ 1638, 1639, 1640.

16. Степовик Д. в Камінь-Каширському краєзнавчому музеї, м. Камінь-Каширський. 18.08.2007 р. – Інв. №№ 1641, 1642, 1643.

17. Степовик Д. біля школи, яку закінчив у 1955 р., м. Камінь-Каширський. 18.08.2007 р. – Інв. № 1644, 1645 1646, 1647, 1648.

18. Степовик Д. біля Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський. 18.08.2007 р. – Інв. № 1649.

19. Степовик Д. біля могили батька, м. Камінь-Каширський. 18. 08. 2007 р. – Інв. № 1650.

20. Степовик Д. біля будинку, в якому проживала родина Степовиків, м. Камінь-Кашир-



Д. Степовик, учень 9 класу, м. Камінь-Каширський. 1953 р.



Д. Степовик, студент 1 курсу Київського державного університету ім. Т. Шевченка. 1955 р.



ський. 18. 08. 2007 р. – Інв. № 1651.

Під час передачі книг у фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. м. Камінь-Каширський. 18 серпня 2006 р.



Д. Степовик біля хати в Камені-Каширському, яку побудував його батько. 2007 р.



Д. Степовик біля школи, в якій навчався з 1950 по 1955 рр., м. Камінь-Каширський. 2007 р.



Під час присвоєння Д. Степовику відзнаки «Почесний громадянин міста Каменя-Каширського». 2009 р.

1. Степовик Д. Гравіровані мідні дошки-кліше з Національної бібліотеки України – свідчення розвитку в Україні мистецьких стилів бароко і класицизму./ Минуле і сучасне Волині та Полісся. Сторінки історії Камінь-Каширщини. Науковий збірник. Матеріали XXXVII Всеукраїнської історико-краєзнавчої наукової конференції, м. Камінь-Каширський, 27 жовтня 2010 р. – Луцьк, 2010.

2. Степовик Д. Досвід дослідження зовнішнього вигляду Господа Ісуса Христа./Минуле і сучасне Волині та Полісся. Камінь-Каширський в історії Волині та України. Науковий збірник. Матеріали XX Волинської обласної науково-практичної конференції, м. Луцьк-м. Камінь-Каширський, 26 жовтня 2006 р. – Луцьк, 2006.

3. Тимошик М. Дмитро Степовик. Життя й наукова діяльність: Монографія. – К.: Архангельський глас, 2008. – 656 с., іл., резюме англ. мовою.

4. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-1087.

5. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-1091

6, 12. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-1622.

7. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № 1608.

8. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № 1610.

9. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-968.

10. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-974

11. Фонди Камінь-Каширського краєзнавчого музею. Інв. № КККМ-1088.

Вітольд БОБРИК
(Седльце, Польща)

УНІЙНІ ЦЕРКВИ У СВІТЯЗІ ТА ШАЦЬКУ НАПРИКІНЦІ XVIII СТОЛІТТЯ

Сусідні місцевості Світязь і Шацьк розташовані в районі Шацьких озер на території між озерами Світязь і Люцимир. Остання візитація унійних парафій у Світязі та Шацьку була проведена у 1793 р. [8]. З попередніх двадцяти років в Державному Архіві в Любліні (Республіка Польща) збереглися протоколи візитацій з 1773 і 1780 рр. [6; 7]. Більш ранній протокол датований 1759 р. [5]. У 1793 р. візитацію проводив о. Бартоломей Назаревич, консисторський писар. [8]. У 1773 і 1780 рр. парафії візитував василіянин о. Фаустин Кауба, ректор Холмської семінарії [6; 7]. У 1759 р. візитацію проводив холмський єпископ Максиміліан Рило (1759-1784) [5]. З першої половини XVIII ст. в люблінському архіві збереглися лише протоколи візитацій, проведених в двадцятих роках єпископом Йосифом Левицьким, а в сорокових роках єпископом Феліціаном Филипом Володковичем [3; 4]. Усі протоколи знаходяться у фонді Холмської Греко-Католицької Консисторії [13].

В часах існування Речі Посполитої села Світязь і Шацьк входили до складу Любомльського староства [6, к. 8 зв., 10 зв.; 7, к. 28, 29], розташованого в межах Холмської землі Руського воєводства [9]. Під оглядом адміністративної структури Унійної Церкви терени Холмської землі входили до складу Холмської єпархії. Церкви, розташовані в обох селах, належали до Любомльського деканату [5, 125, 127; 18, 302]. Той, у свою чергу, разом з Ратненським та Кашоградським деканатами, починаючи з шістдесятих років XVIII ст. творив Поліську сурогацію [15, 161]. В травні 1795 р. на єпархіальному соборі тогочасна територіальна структура Холмської єпархії була реорганізована. Внаслідок проведеної реформи Світязь і Шацьк увійшли до складу новоутвореного Опалінського деканату, котрий нараховував дванадцять парафій та дві філіальні церкви [1, 147–148; 2, 117–120; 25, 27]. Новий деканальний поділ проіснував лише кілька місяців. Внаслідок третього поділу Речі Посполитої забузькі терени Холмської єпархії увійшли до складу Російської держави. У жовтні 1795 р. тогочасна територіальна структура Київської унійної митрополії на теренах російської окупації була ліквідована. Унійна Церква всупереч нормам канонічного права була там підпорядкована полоцькому єпископові Іраклію Лісовському (1783–1809). Російська адміністрація на зайнятих теренах одразу розпочала інтенсивну діяльність з метою навернення унійного населення на православ'я. Антиунійну кампанію перервала смерть Катерини II в листопаді 1796 р. За панування Павла I (1796–1801) ситуація Унійної Церкви в Російській імперії покращилася [19, 8; 20, 121–122; 22, 34–35]. Забузькі парафії Холмської єпархії, які пережили період переслідувань, у 1798 р. увійшли до складу Луцької єпархії [16, 126; 23, 143–156].

Церква в Світязі мала посвяту Свв. Петра і Павла [8, 35], а у Шацьку – Різдва Пресвятої Богородиці і Св. Онуфрія [8, 39]. За даними, котрі походять з 1780 р., до складу світязької парафії входили ще Смоляри і Голядин [7, к. 28 зв.], а шацької – Мельники [7, к. 29 зв.]. Парафія у Світязі нараховувала в цей час 468 осіб, котрі були здатні до сповіді [7 к. 28 зв.], а в Шацьку – близько 600 осіб [7, к. 29 зв.]. У порівнянні з 1759 р. кількість вірних виразно зросла. Світязька парафія нараховувала тоді близько 200 осіб [5, 126], здатних до сповіді, а шацька – понад 400 [5, 127]. Релігійних переслідувань, які мали місце за часів Катерини II, не пережила ані унійна парафія в Світязі, ані в Шацьку [23].

Наприкінці XVIII ст. колятором церкви у Світязі і Шацьку був Францішек Ксаверій Браніцький (1730–1819), великий коронний гетьман, у посіданні якого перебувало Любомльське староство [21, 398–400]. Ця королівщина була доволі багатого, хоча на тлі староств, розташованих на південно-східних теренах Речі Посполитої, вона трактувалася як середня [12, 347]. У 1771 р. Антоніна Жевуська, волинська воєводина, з маєтків, котрі належали до Любомльського староства, заплатила 26470 злотих і 22 гроші кварти, а також 6808 злотих і 16 грошів гіберни [24, 445]. Францішек Ксаверій Браніцький вживав герб Корчак [17, 105] – на червоному полі три срібні балки, що не доходять до краю щита, причому кожна наступна нижня балка корот-

ша за попередню. В молодості майбутній великий коронний гетьман став відомим завдяки поєдинку на пістолях з Джакомо Казановою, до чого дійшло внаслідок суперечки за італійську акторку. В результаті цього поєдинку Браніцький отримав рану живота, а Казанові було прострелено руку [21, 398]. У 1781 р. Францішек Ксаверій Браніцький одружився з Александрою Енгельгардт, племінницею Григорія Олександровича Потьомкіна, яку вважали позашлюбною дочкою Катерини II. З цього часу, згідно з твердженням Владислава Конопчинського, його гордість і захланність вже не мали меж [21, 399]. У 1792 р. Францішек Ксаверій Браніцький разом з Станіславом Щенським Потоцьким і Северином Жевуським під гаслом захисту загроженої свободи брав участь у творенні Тарговицької конфедерації, котру військово підтримала Росія. Після розпаду Польсько-Литовської держави Браніцький осів у Білій Церкві, котру він посідав ще з часів Речі Посполитої [21, 401].

У 1793 р. парохом у Світязі був о. Василь Лобачевський [8, с. 35], син о. Якова, попереднього пароха [7, к. 28 зв.]. О. Василь народився в 1755 р. Іерейські свячення отримав в 1784 р. з рук володимирського єпископа Симеона Млоцького (1778-1795) за дозволом о. Івана Подковича, адміністратора Холмської єпархії [8, 35]. У 1773 р. о. Фаустин Кауба порадив о. Яковові Лобачевському, щоби молодшого сина послав на навчання до латинських шкіл, оскільки завдяки цьому він може отримати допомогу на старості [6, к. 10]. Цей парох не дбав про освіту для своїх синів, про що може свідчити той факт, що о. Василь, наслідник бенефіцію, утримував двох братів, з котрих один вмів читати і співати руською мовою, а другий надавався лише до господарських робіт [8, 35]. О. Яків Лобачевський був знаний в околицях з передбачення майбутнього. З цієї причини в 1759 р. єпископ Максиміліан Рило розпочав проти нього дисциплінарний процес, який, однак, не завершився позбавленням його уряду пароха [5, 126–127]. На думку візитатора у 1793 р. о. Василь Лобачевський у виконанні духовних обов'язків був уважний, в моральній науці посередній, але у поведінці похвальний [8, 35]. Застереження викликали лише збори ним завищених оплат за шлюби і поховання [8, 38], а також неналежне ведення метричних книг [8, 37]. Подібно, як і його батько, той також занедбував навчання свого потомства. З п'яти його синів двоє вже були у віці, коли можна було розпочати навчання, але жодної освіти батько їм не запевнив [8, 35]. Наприкінці XVIII ст. парохом в Шацьку був о. Петро Баландович. Цей священник народився в 1746 р. Навчався у латинських школах. Іерейські свячення як целебс прийняв у 1771 р. з рук єпископа Максиміліана Рила [8, 38]. В 1793 р. на теренах Холмської єпархії було лише вісім неодружених священників [10, 147]. Його попередником на уряді шацького пароха був о. Антоній Баландович [5, 127]. В часі релігійних переслідувань, які мали місце за часів Катерини II, о. Петро Баландович був усунений з парафії [2, 25–28].

Церква в Світязі була дерев'яною [8, 35]. Дзвіниця знаходилася над бабинцем [8, 37; 7, к. 28; 6, к. 8 зв.]. На ній було чотири дзвони [7, к. 28; 6, к. 8 зв.]. В 1793 р. візитатор занотував, що дах, підлога і фундамент святині знаходилися в поганому стані [8, 35]. Твердження про не найкращий стан церкви зустрічається також у більш ранніх візитаціях. В 1773 і 1780 рр. о. Фаустин Кауба занотував, що, церква вимагала значного ремонту [6, к. 8 зв.; 7, к. 28]. Храм у Шацьку також був дерев'яним, а дзвіниця була зведена над бабинцем [6, к. 10 зв.]. На ній було п'ять дзвонів [6, к. 10 зв.]. У 1793 р. стан святині був добрим [8, с. 39]. У двох попередніх візитаціях візитатори звернули увагу на стан даху церкви [6, к. 10 зв.; 7, к. 29].

В обох храмах було по три вівтарі [6, к. 8 зв., 10 зв.]. У 1773 р. візитатор звернув увагу парохам на неналежний їх вигляд. У Світязі не було збережено симетрії при їх розміщенні [6, к. 9 зв.]. Натомість в Шацьку вівтарі не були виготовлені згідно з прийнятими зразками [6, к. 11 зв.]. У 1793 р. в шацькій церкві не було Деїсуса, а перехід за вівтарем був занадто вузьким. З цієї причини під час Літургії було занедбано перенесення Найсвятіших Тайн [8, 39]. Вечірня, Утренья і Служба Божа кожної неділі були, однак, співаними [8, 39]. У Світязі співану Літургію служили лише тоді, коли парох когось запросив для співу [8, 36]. Адорація Найсвятіших Тайн у шацькій церкві практикувалася в кожен першу неділю місяця, а також в господські і богородичні свята [8, 39]. Там знаходилася срібна, „марципаново” позолочена монстранція [7, к. 29]. У світязькій церкві виставлення Найсвятіших Тайн залежало від кількості осіб, які перебували на Літургії [8, 36].

Церковний фондуш для церкви у Світязі був установлений в 1669 р. [6, к. 9 зв.]. У цей час землю церкві надав любомльський староста князь Димітр Єжи Вишневецький (1631–1682),

великий польний гетьман [14, 307]. У 1674 р. виданий ним документ був облятований у холмському гродському суді [6, к. 9 зв.; 8, 37]. У парафіяльному архіві не збереглася навіть копія документу, який окреслював величину шацького бенефіція [8, 40]. Наприкінці XVIII ст. частина церковних ґрунтів була забрана двором. З огляду на брак документації церковна влада мала труднощі з доказом своїх претензій [8, 40]. Бенефіційний маєток не належав, однак, до найменших, оскільки парох утримував трьох парубків та дві служниці [8, 39]. При жодній церкві не було школи, ані шпиталю, що пояснювалося відсутністю фондушу, призначеного на реалізацію цих цілей [8, 38, 41].

Наприкінці XVIII ст. найголовнішою проблемою було утримання в доброму стані дерев'яних церков. Найбільше застереження візитатори мали стосовно святині в Світязі. У випадку шацької церкви складність становило утримання в цілості бенефіційного маєтку. У двох сусідніх парафіях можна було зауважити обрядові відмінності. Згідно зі східною традицією співана Літургія регулярно відбувалася у шацькій церкві. На нашу думку, причиною занедбання цього звичаю в Світязі була недбалість пароха. В Шацьку поширився звичай, перейнятий у Римо-Католицької Церкви, виставлення Найсвятіших Тайн. Він міг вплинути на відсутність Деїсиса у шацькій святині. Зміни у церковних обрядах слід розглядати у ширшому контексті [11]. Однак, це не змінює факту, що внаслідок низки причин, відмінності в церковних обрядах виступали навіть в місцевостях, котрі були розташовані недалеко від себе.

1. Archiwum Państwowe w Lublinie (далі – APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (далі – ChKGK), справа (далі – спр.) 7.
2. APL, ChKGK, спр. 9.
3. APL, ChKGK, спр. 101.
4. APL, ChKGK, спр. 106.
5. APL, ChKGK, спр. 110.
6. APL, ChKGK, спр. 118.
7. APL, ChKGK, спр. 126.
8. APL, ChKGK, спр. 136.
9. Atlas historyczny Rzeczypospolitej Polskiej. – Dział II: Ziemie Ruskie Rzeczypospolitej / oprac. A. Jabłonowski. – Warszawa-Wiedeń, 1899-1904.
10. Bobryk W. Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku. – Lublin, 2005.
11. Bobryk W. Praktyka adoracji Najświętszego Sakramentu na terenie unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku // Studia z dziejów i tradycji metropolii kijowskiej XII-XIX wieku / red. A. Gil. – Lublin, 2009.
12. Brzozowski A. Podstawy finansowe działalności politycznej i społecznej Królowej Ludwiki Marii Gonzagi // Nad społeczeństwem staropolskim. – T. 1 / red. K. Łopatecki, W. Walczak. – Białystok, 2007.
13. Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum / oprac. M. Trojanowska. – Warszawa, 2003.
14. Czamańska I. Wiśniowieccy. Monografia rodu. – Poznań, 2007.
15. Gil A. Chełmska diecezja unicka 1596–1810. Dzieje i organizacja. – Lublin, 2005.
16. Gil A. Rola geografii historycznej w badaniach nad malarstwem ikonowym na przykładzie podziałów terytorialnych zabużańskiej części eparchii chełmskiej (dekanaty lubomelski i rateński) // Сакральне мистецтво Волині / red. A. Силюк Є. Ковальчук, Т. Єлісєєва, М. Мірас. – Т. 9. – Луцьк, 2002.
17. Herbarz Polski / oprac. A. Boniecki. – T. 2. Warszawa, 1900.
17. Kołbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne. – Lublin, 1998.
18. Kołbuk W. Trzy kasaty unii kościelnej: 1795, 1839, 1875 – różnice i podobieństwa // Zeszyty Naukowe KUL. – T. 34. – Lublin, 1991.
19. Opacki Z. Likwidacja unii kościelnej na «ziemiach zabranych» w 1839 roku // Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. – T. 2. – Przemyśl, 1994.
20. Polski Słownik Biograficzny. – T. 2. – Kraków, 1936.
21. Radwan M. Carat wobec Kościoła greckokatolickiego w zaborze rosyjskim 1796-1839. – Roma-Lublin, 2001.
22. Radwan M. Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku. – Lublin, 2003.
23. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – T. 5. – Warszawa, 1884.
24. Synody dyecezyi chełmskiej ob. wsch. / wyd. ks. bp E. Likowski, – Poznań, 1902.

Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

З ІСТОРІЇ ЦЕРКВИ СЕЛА РІВНЕ ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ

Село Рівне розміщене на правому березі річки Буг, на старому тракті з Володимира-Волинського до містечка Опалин. У документах записано як Рувно, Ровно, Ровное.

Уперше в документах село згадується як власність литовського боярина, холмського старости Петра Волчка Рокутовича, яке йому надав король Владислав III у 1442 році [1, 39].

Рівненська парафія зафіксована у документах 1619–1620 рр., тоді вона входила в склад Холмської протопопії [2].

Дідичі сіл Рівне і Перевіз – Самуель, Даніель, Рудольф і Владислав Волчки прийняли одностайне рішення побудувати в с. Рівне, над ставом, греко-католицьку церкву під назвою Євстафія Мученика. Дерев'яна церква була закладена і вчасно збудована в 1624 році. Церква освячена уніатським Холмсько-Белзьким єпископом Афанасієм Пакостою 20 вересня 1625 року на свято Євстафія Мученика. Було відправлено святу обідню, записано у книги ім'я священика Афанасія Афанасовича і затверджене вічне пожалування йому і його спадкоємцям. Були підтверджені до церкви ґрунти, сіножаті, городи. До цієї церкви були прилучені піддані сіл Рівне і Перевіз осілих на півланках, які зобов'язані давати до церкви 30 снопів жита і на чвертях щойно осілих – по 15 снопів. Надані землі між рівцями, Обельнику, під Грабовим лісом, за Бідком. Сіножаті під Піскоровим, Мальовані – на 8 косарів, дозволений вільний вируб лісу на будинки і опалення, вилов риби в Коритниці і з річки Буг. Заборонено взяття подвірної данини з жителів сіл Рівне і Перевіз.

У 1658 році Даніель Кшиштоф Волчек дозволив священику вільне варіння пива і куріння горілки на вічні часи і вільний помол без черги і міри. Анджей Волчек дозволив на своїй частині в с. Рівне і на млині в Піскорові також вільний помол без міри і черги. Документ підписаний 18 серпня 1658 року Даніелем Волчек, Петром Бобовським, Хеленою Волчкувною і Бобовською.

Фундушевий запис під час війн, можливо у 1648 році, коли козацькі війська Богдана Хмельницького зайняли цю територію, був викрадений і пропав.

Повторні фундушеві записи Рівненській церкві подані в Актові книги Холмського гродського суду в 1658, 1726 і 1744 роках.

У 1726 році с. Волчків Перевіз було забране від Рівненської парафії до Бердищівської церкви за Бугом і за сприяння Холмського єпископа Левицького повернуте до Рівненської церкви. [3].

У списку пробощів, скликаних на генеральну конгрегацію у Білополі 11.05.1749 року, згадується також священик Рівненської парафії [4, 301].

Єпископ Максиміліан Рилло під час візитації Рівненської церкви у 1759 році занотував, що храм у цій місцевості згорів, а на його місці стояла «kaplica piączeniem». Подібний запис і після візитації 1774 року.

У 1779 році запис у візитації, що церква була недавно збудована [5, арк. 17].

Під час візитації церкви у 1793 році відмічено, що церква була дерев'яною. Бічні вівтарі мали ікони Св. Євстафія та Спасителя. Храм потребував ремонту даху. Церква не мала іконостасу і обхід коло вівтаря був неможливий. У головному вівтарі знаходився образ Пресвятої Богородиці і мав заслону із зображенням Св. Миколая. Образ Богородиці мав срібну шату. Великий вівтар був помальований у темно-синій колір, бічні вівтарі мали той же колір. У церкві конфесіонала не було. Церква мала бабінець, захрестя і купол. Дзвіниця стояла окремо [6].

До 1796 року церква, як і село Рівне, не входили в склад Любомльського староства, а відносились до Холмського деканату Холмської дієцезії Холмської землі Руського воєводства.

Після третього поділу Речі Посполитої у 1795 році забужанська частина Холмського деканату, як і вся Волинь, відійшла до Росії. Почалось насильне навернення уніатів у

православ'я. Уніатський священик Рівненської парафії Волошинський Микола відмовився приймати православ'я і був відсторонений від служби [7, арк. 43].

Вже по звіту на грудень 1796 року церква Св. Великомученика Євстафія відійшла до Володимирського благочиння Володимирського повіту Волинської губернії Житомирської єпархії. У кліровій відомості за 1796 рік записано, що церква до служіння здатна. До парафії була приписана каплиця у с. Вовчий Перевіз, до служіння не здатна, без фундаменту. В селі Рівне на 74 дворах проживало 329 православних, в с. Вовчий Перевіз на 39 дворах – 247 православних. Церква мала орної землі в 3 зміни на 24 дні, сінокоосу на 13 косарів [8, арк. 70].

Згідно клірової відомості за 1813 рік залишився в силі старий звичай, згідно перших привілеїв, здавати за один кусок землі від парафіян з кожного двору по 15 снопів. При церкві був паламар. Селяни сіл Рівне і Вовчий Перевіз відносились до володінь поміщиків Вікентія Казновського і Вікентія Слівовського [9, арк. 46].

У 1828 році с. Рівне було власністю капітана Кучинського, капітана Григорія Богатки і прапорщика Юліана Рутковського. Село Вовчий Перевіз належало майору Йосипу Сніжовському. Церковні землі знаходились в урочищах «Гнилий струг», «Колнища заозерні». Документи на землі знаходились в Духовній консисторії і при церкві. Будинок священика побудований із соснового дерева, складався з двох кімнат і комори. В с. Рівне проживало на 59 дворах 444 православних, в с. Вовчий Перевіз на 32 дворах – 244 православних [10, арк. 38].

Клірова відомість за 1844 рік повідомляє, що церква побудована старанням парафіян у 1776 році. Церква була міцна, разом із дзвіницею. Начиння було небагато, але достатньо. План на землі, виданий у 1660 році поміщиком Данилом Волчком, у 1811 році переданий у Волинську Духовну консисторію. При церкві зберігались копії з метричних книг і сповідальних розписів з 1827 року і опис церковного майна з 1806 року.

У рік священик отримував платню 75 рублів сріблом. У селах парафії проживало багато дрібних поміщиків.

У с. Рівне поміщик Богатко мав 352 кріпаки на 44 дворах ;
поміщик Федір Кубинський мав 59 селян на 6 дворах;
поміщик Францішек Стражиц мав 39 селян на 5 дворах;
поміщик Рутковський – 16 кріпаків на 2 дворах;
поміщиці Катерина і Ірина Мошинські – 29 кріпаків на 4 дворах;
поміщик Фініловський – 27 кріпаків на 4 дворах.

У с. Вовчий Перевіз поміщик Слівовський – 226 кріпаків на 25 дворах [11, арк. 159–161].

У 1854 році на утримання священика, дячка і паламаря виділялось у рік 136 рублів сріблом. На церковне майно у 1850 році складений новий опис. Дячок і паламар мали свої будинки. В парафії проживало 113 римо-католиків [12, арк. 366–368].

На 1860 рік церква мала землі під погостом 520 сажнів, присадибної – 1 десятину 1857 с. і болотної присадибної левади – 1760 с., орної – 23 д. 187 с., чистого сінокоосу – 15 д. 1828 с. Священик Стефан Данилевич був нагороджений хрестом за 1812 рік на Володимирській стрічці і хрестом у пам'ять Кримської війни [13, арк. 378–381].

У 1887 році старанням парафіян за особисті кошти і при безоплатному відпуску лісового матеріалу із казенних лісових дач була побудована нова дерев'яна церква на кам'яному фундаменті, дзвіниця мала два яруси [14, арк. 987–995].

Священик с. Рівне Феофан Рафальський за сумлінне ставлення до будівництва у селі нової церкви і агітацію парафіян для пожертвування на побудову 5500 рублів був нагороджений набедреником. А парафіянам с. Рівне за пожертвування архієпископом Волинським і Житомирським Палладієм подане архіпастирське благословення. Нова церква стала називатись Петро-Павлівською [15, 916].

Церква відносилась до 4-го округу, престольне свято відзначалось 29 червня (за старим стилем). Приписними селами були Вовчий Перевіз, Янківці і Острівки. Села парафії відносились до Гушчанського волосного правління Володимирського повіту [16, 104–105].

У селі Рівне на 1911 рік був водяний млин і 2 крамниці, горілчана державна крамниця і шкілька овочевих дерев Олександра Кончевського. Поміщик Богатко мав 356 десятин землі [17, 306].

Резолюцією владики Амвросія від 7. 08. 1906 р. поміщику с. Вовчий Перевіз Рівненської парафії, капітану 11 роти Охотського піхотного полку Василю Малявчику за пожертвування в церкву с. Рівне точної копії чудотворного образу Почаївської Божої Матері, вартістю 300 рублів, оголошена подяка єпархіального начальства. А парафіянам с. Рівне за пожертвуванні ними 500 руб. на ремонт своєї церкви було подане Боже благословення [18, 500].

На 1911 рік церква мала 51 десятину 1194 кв. с. землі. Середній дохід від землі складав 180 руб. Будинок священика, побудований старанням парафіян у 1887 році, був власністю церкви. Копії з метричних книг зберігались із 1772 року. Владика відвідав церкву у 1909 році. Священик отримував у рік від держави – 300 руб., кружкового доходу – 120 руб., від церковної землі – 262 руб. Псаломщик отримував від держави – 85 руб., кружкового доходу – 40 руб. і від церковної землі – 87 руб.

У с. Рівне проживало на 149 дворах 1607 православних, у с. Вовчий Перевіз на 60 дворах – 461 православний.

В парафії проживало 65 євреїв і на 27 дворах – 224 католики [19, арк. 987–995].

Церковний хор вів учитель церковно-парафіяльної школи [20, 179–180].

У с. Рівне з 1889 року було вакантне місце псаломщика (з посадою вчителя) в місцевій церковно-парафіяльній школі. Йому гарантувалась хороша квартира і оклад 50 руб. у рік, з пізнішим збільшенням до 100 руб [21, 11].

Церковно-парафіяльна школа в 1895-96-му навчальних роках нараховувала 37 хлопчиків, знаходилась у власному будинку. На школу в рік відпусkalось 56 руб. Вчитель Юхим Васильчук отримував 40 руб [22, 250].

У 1911 році вже на ЦППШ від спілки селян відпусkalось 115 руб. і від земської управи – 140 руб., всього – 375 руб. У школі навчалось 73 хлопчики і 9 дівчаток [23, арк. 987–995].

Крім ЦППШ в с. Рівне, було однокласне сільське училище в с. Вовчий Перевіз. Училище відкрите 1 грудня 1912 року, розміщувалось у найманому будинку. На утримання училища від держави виділялось 390 руб., від земства – 261 руб. Навчалось на 1914 рік – 37 хлопчиків і 11 дівчаток. Вчителем був Кирило Онисимович Мартинюк з річним окладом – 360 руб. Закономчителем – священик Федір Рафальський з окладом – 60 руб. Школа мала 1 десятину землі [24].

У річних звітах неодноразово відзначався законвчитель ЦППШ Феофан Рафальський, який сумлінно відносився до шкільної справи [25, 1029].

У 1906 році церковні будинки були відремонтовані. При церкві був молодий фруктовий сад і город. Церковна земля розміщена на 25 кусках в 10 верстах від будинку. Крім євреїв і католиків у парафії проживали лютерани (вихідці з Голландії) в с. Замостечче [26, 70].

Вихор I Світової війни не зачепив церкву. В період австро-німецької окупації у 1918 році в с. Рівне Українські Січові стрільці відкрили українську школу, в якій навчалось 50 учнів. Вчителем був Бучинський [27].

З 1919 по 1939 рік територією Любомльського повіту володіла Польща. Два з половиною роки настоятелем храму в с. Рівне був Ананій Теодорович. З 1949 року він займає становище Адміністратора Української Автокефальної Православної Церкви в Австралії і Новій Зеландії і Голови Вищого Церковного Управління. Редагує церковно-релігійний місячник «Церковні вісті» в Австралії [28, 134–135].

У 1935 році Церкву відвідав Волинський владика Олексій Громадський. Під час зустрічі владики дівчата сплели великий вінок і несли його навколо владики і духовенства. В церкві Петра і Павла владика виголосив промову про непрестанну молитву. Візитатори відмітили, що в церкві знаходяться старовинні книги, як наприклад: Почаївського видання мінея 1777 року, Анфологійон 1694 року. Увагу візитаторів привернула досить оригінальна чаша 1791 року. Церква утримувалась у порядку, хор співав добре [29, 423].

На 1936 рік парафія нараховувала 1773 православних [30, 32а].

У період польської окупації частина населення виїхала за океан, в Канаду. Найбільшими землевласниками в с. Рівне була Рафальська Платоніда, якій належало 63,22 га землі і в с. Вовчий Перевіз – Кампіоні Людмила, яка мала 108 га [31, 10].

Після приєднання Західної України до радянської України Петро-Павлівська церква стала відноситись до Московського патріархату. В період німецької окупації церква також

не закривалась. З 1943 року розпочалось протистояння між українським і польським населенням. Це була боротьба за землю.

Великим авторитетом серед парафіян користувався священник Роман Лещишин. Після того, як вояк УПА влітку 1943 року в с. Рівне вбив німецького солдата, з Любомля приїхав каральний загін і мав убити 100 заручників. Священник Лещишин, який добре знав німецьку мову, зумів переконати німецького офіцера, що односельці не винні. Село не було спалене, а заручники відпущені. Він також закликав жителів села допомогти полякам вибратись за Буг на Холмщину.

Але біда прийшла з іншого боку. Після того, як УПА знищила польські села Острівки і Воля Острівецька, поляки почали нападати на українські села. Таких нападів на с. Рівне було декілька. Спочатку вбивали і палили по хуторах, а у вересні 1943 року село пережило найбільшу трагедію. Батальйон Армії Крайової, який очолював Казимір Філіпович, «Корд», спалив село, було вбито і замордовано більше 30 українців. Церква була спалена поляками [32, с. 189-193].

Ще перед нападами поляків люди зняли з церкви дзвони і закопали на кладовищі, які не знайдені до цього часу. Винесли і зберігали по домівках деякі книги і начиння.

Про будівництво нової церкви в післявоєнний атеїстичний час питання не стояло. Вже тільки під час перебудови в СРСР в листопаді 1990 року в с. Рівне засноване релігійне товариство в складі 30 чоловік, яке звернулось у державні інстанції з проханням зареєструвати громаду і дозволити побудувати храм. Рішенням Волинської обласної ради від 28.12.1990 року громада Петро-Павлівської церкви в с. Рівне була зареєстрована. 12 липня 1991 року відбулось освячення фундаменту під будівництво церкви.

Протягом зими бригада із п'яти чоловік, які змінювались щомісячно, працювала на лісозаготівлях у Смоленській області. Звідти привезли близько 200 метрів кубічних деревини, ще близько 100 заготовляли на місці.

Храм Петра і Павла споруджували на кошти громади. Віруючі жінки Ліза Кудан, Софія Мужилко, Килина Кудан, Федора Мужилко, Євгенія Кудан ходили по хатах, збираючи пожертвування. За ці кошти закупляли будівельні матеріали, церковне начиння. Матеріальну допомогу надавав колгосп «Радянська Україна», голова колгоспу Куць Д.С., місцеве господарство, сільська рада, культпрацівники та школярі.

Споруджували храм громадською толокою в основному місцеві жителі. Теслярські роботи виконувала бригада пенсіонерів – будівельників із села Борова під керівництвом А.О. Мелюха, які свою справу виконали добротно і на совість.

Варто відзначити небайдужість парафіян до свого храму та активну участь у парафіяльному житті хористів із сіл Борове, Рівне та Старовойтове. Зокрема, хористка Олена Калітка, працівниця Ягодинської митниці, проявила ініціативу і збрала кошти для придбання нової спускної ікони Божої Матері.

Перша церква приблизно 400 років тому назад у с. Рівне була побудована в кутку «Зв'язки», на пагорбі східної околиці села. Років 50 тому там ще були дві могили священників. Наступна церква була побудована там, де тепер стоїтьobelisk. Там також були могили священників. Четверту церкву довелось будувати в іншому місці. Будівництво тривало 4 роки. Вся сільська громада брала у спорудженні активну участь. Керував будівництвом сільський голова О.П. Приц. Матеріальну допомогу надавав і місцевий колгосп.

Храм Петра і Павла освятив 8 липня 1995 року архієпископ Луцький і Волинський Ніфонт. Розписи храму робив художник із Любомля Оксентюк Василь [33, 2].

До Петро-Павлівського храму приписані села: Борова і Старовойтове.

Після освячення церкви жителі принесли до церкви декілька богослужбових книг. Одна з них – Тріодь цвітна Почаївського друку 1786 року, передана в Любомльський краєзнавчий музей [34].

Кудан Килина передала в церкву старий потир з попередньої церкви.

У Волинському обласному архіві зберігаються метричні книги Свято-Євстафіївської і Петро-Павлівської церков с. Рівне, починаючи з 1845 р. по 1937 р. [35, с. 264-265].

СПИСОК

СВЯЩЕНИКІВ ЦЕРКВИ с. РІВНЕ І ВІДОМІ РОКИ ЇХ ПРАВЛІННЯ

1625 р.	– Афанасович Афанасій
1658 р.	– Афанасович Григорій
1796 р.	– Волошинський Микола
1796 р.	– спостерігав священик
	Кавчинський Яків Степанович
Із 1800 р.	– Томашевич Йосип Мартинович
1804 р.	– спостерігав священик із с. Ставки
	Трошкевич Яків Олексійович
Із 10.09.1810 р.	– Ігнатович Дмитро Павлович
Із 24.02.1813 р.- 1828 р.	– Томашевич Іван Йосипович
Із 10.06.1835 р.	– Данилевич Стефан Стефанович
1875 р. по 1884 р.	– Миляшкевич Кирило
Із 6.12.1884 р. – 1911 р.	– Рафальський Феофан Харитонович
І.1923 р. по 6.04.1930 р.	– Палецький Антон
Із 13.04.1930 р. по 6.05.1930 р.	– Добровичинський Сергій
Із 26.05.1930 р. по 12.1932 р.	– Теодорович Ананій Іларіонович
01.1933 р. по 09.1943 р.	– Лещишин Роман
07. 1995 р. по 12.1995 р.	– опікав Лисий Володимир, священик Св.Георгіївської церкви м. Любомль
Із 25.12.1995 р. по т. ч.	– Савчук Василь Сергійович

ДОДАТОК

№ 195. – 1726 р. 21 Мая.

Фундушова запись владельцевъ Ровно, Волчковъ, на Ровенскую церковь.

На третій день після найближчої неділі Співу, року 1726-го.

Фундушевий запис на зведення церкви у маєтку Ровно.

Згідно наявних Холмських Гродських старостинських книг особисто прибулий шановний Павло Тимошевич представив і передав для службового внесення в книги фундушевий запис на зведення церкви грецького обряду у маєтку села Ровно, який внесений вчасно, доречно і за місцем. Запис, що розглянутий, власноручно підписаний і скріплений печаткою, внесений такими словами:

«В ім'я Найсвятішої Неподільної Трійці, Отця і Сина і Святого Духа, на вищу славу Бога, великої Марії, величної Богоматері і всіх святих, амінь. На вічну пам'ять справі. Ми, живі спадкоємці і дідиці сіл Ровно і Перевіз, що розміщені у землі Холмській Руського воеводства, повідомляємо всіх, кому про це належить знати, та згаданих нащадків і спадкоємців наших, що виходячи з волі світлої пам'яті наших батьків і рідних дядьків, їх милостей панів Самуеля, Даніеля, Рудольфа і Владислава Волчків, предків і дідиців згаданих сіл, які, народившись у світлій католицькій римській вірі і нас, спадкоємців, у тій же вірі народивши, при одностайно досягнутій згоді вирішили, щоб хвала вічному Богові поширювалася в часі і помножувалася безперервно, спорудити церкву православну у святій єдності з церквою Римською. Отож вибрали місце у селі Ровно над ставом, надавши їй ім'я святого Євстафія – Мученика, тієї церкви покровителя, заклали і успішно вибудували у поточному 1624 році від народження Христа Бога Спасителя, за щасливого панування найяснішого і переможного Зігмунда III, Польського і Шведського короля. Освячення тої православної церкви сталося в році Божому 1625 через найсвітлішого і високопреподобного у Христі отця Афанасія Пакосту, Божої і апостольської столиці Холмського і Белзького єпископа грецького обряду. Дня 20 вересня проведено святу обідню службу і цього ж року на те ж свято святого Євстафія – Мученика були передані на вічне користування пошанування тій церкві на ім'я преподобного отця Афанасія Атанасовича, надані їх милостями панами батьками і дядьками нашими. За плином часу, через ворожі навали на Річ

Посполиту, святі костьоли і церкви, що у деяких державах не тільки спалені, а й перетворилися у руїни. Фундуш церкві був силоміць викрадений і зник, то ми власними руками підписуємо новий фундуш в усіх його статтях, пунктах, параграфах і титлах попередньої умови, бажаючи його мати протягом вічних часів. Те нове пожалування до цієї церкви даємо до рук преподобного отця Григорія Атанасовича, священника, добре навченого і підготовленого у слов'янській мові, сина небіжчика преподобного отця Афанасія Атанасовича, як його законного наступника. Надаючи тій церкві за природним і Божим правом, як наступній законній спадкоємиці, пожалування, визначеного і схваленого та заповіданого спадкоємцям і нащадкам, зобов'язуємо отця, щоб заради святої пам'яті батьків і дядьків наших, братів і сестер і всієї сім'ї дому нашого від минулих віків він сам та його нащадки і законні спадкоємці гаряче благав Господа Бога в літургіях, утреньх і вечірнях та інших щоденних молитвах, які він відправлятиме Богові, і гаряче просив і за нас живучих та наступників наших. Підтверджуємо до тої церкви нинішнім новим фундушем ґрунти, сіножаті, городи, надані згаданими світлої пам'яті їх милостями панами батьками і дядьками нашими, і згаданому преподобному отцю Григорію Атанасовичу, священнику, і його законним спадкоємцям, прилучаємо все до тої церкви на вічні часи. Надалі піддані сіл Ровно, а також Перевіз, осілі на півланках, що здавна давали по 30 снопів жита, а на осілих на четвертях – по 15 таких же, тим новим пожалуванням підтверджуються. Одночасно підтверджуємо город до будування помешкання та інших будівель на дві маці у місці, де збудована церква, у полі між рівцями – на чотири маці, у Обельнику – на три маці, у Краміці – на дві маці, під Грабовим лісом – на три маці та береги біля поля, за брідком у Грабовому лісі – три нивки на три маці та сіножаті біля них, від Піскорова за селом – на три чверті, у Мальовані – сіножаті на вісім косарів біля панської; лісів, борів в обох селах, тобто у пущах, що належать до тих сіл Ровно і Перевіз ...горілку тільки на свої потреби, зокрема у Перевізькому броварі і в винниці, вільне варіння пива і куріння горілки на вічні часи, вільний помол без черги і міри дозволяю я, уцілілий наступник і спадкоємець Даніель Кшиштоф Волчек. Також і я, уцілілий наступник і спадкоємець Анджей Волчек, дозволяю на моїй частині у власному млині в самому селі Ровно вільний помол без міри і черги, і я, уцілілий наступник і спадкоємець, дозволяю у своєму млині на Піскорові, моєї частини, належної до села Ровно, вільний помол без міри і черги. Мені заборонено у селі Ровно та Перевозі взяття подвірної данини як від осілих так і пустуючих закликати і тримати на осілість. Жоден з нас, як він сам, так і його законні спадкоємці, не повинен сплачувати жодних податків чи повинностей як до казни Речі Посполитої, так і до двору чи до громадських внесків, від чого у цілому звільняємось. Ті ґрунти, надані від нас, спадкоємців і фундаторів, ті всі згадані пожитки без жодної затримки як нас самих, так і нащадків і спадкоємців наших і в майбутньому повинні залишитися у мирному користуванні, до чого і закликаємо. Якщо ж ті села Ровно і Перевіз перейдуть з рук наших у сім'ї іншого дому, від тієї церкви та згаданого отця Григорія Атанасовича, священника, та його законним спадкоємців, тих снопів на вибір чи передачу не забирати, не чинити сваволі із жодними пожитками. Краще додавати дому Божому, ніж відбирати визначене від нього як нам самим, наступникам нашим чи іншим домам, і даним фундушем ми на це зобов'язуємо.

Своє пожалування на міцну вічну основу затверджуємо, скріплюємо і передаємо до рук зазначеного отця Григорія Атанасовича, тієї церкви священника, як законного нащадка, та його законним спадкоємцям. Тим самим зобов'язуємо кожного після нас нашого спадкоємця чи спадкоємця з іншого дому, щоб він читав цей фундуш, бачив пожалування цій церкві, а прочитавши хай не затримує запис і нічого у ньому не змінює, а віддасть його згаданому отцю Григорію Атанасовичу чи його наступникам. Цей свій фундуш ми, уцілілі спадкоємці і фундатори підписуємо власними руками разом з нашими печатками. Діялося у селі Ровно дня 18 серпня, року Божого 1658. Анджей Волчек, власною рукою. Місце печатки. Даніель Кшиштоф Волчек, власною рукою. Місце печатки. Пьотр Бобовський. Гелена Волчкунна Пьотрова Бобовська».

З оригіналом вірності цієї юридичної фундації церкві грецького обряду у маєтку Ровно, внесеного повторно у акти звірено, про таке повторення запису зазначаємо і з врахуванням цього прийнято на збереження [36].



Настоятель Петро-Павлівського храму с. Рівне Роман Лецишин.
1930-ті рр.



Петро-Павлівська церква с. Рівне. 1930-ті рр.



Петро-Павлівський храм с. Рівне. 2013 р.

1. Czarnecki W. Sieć osadnicza ziemi Chełmskiej od połowy XIV do połowy XV wieku // Rocznik Chełmski.- Т.3.- Chełm, 1997.- С. 39; ZDM III, 612.
2. ЦДІАУ у Львові. Ф-201, оп. 46, спр. 205, арк. 61v, 64-64v; Gil Andrzej. Chełmska diecezja unicka 1596-1810. - Lublin, 2005. - Т. 1. - С. 299; Гіль А. Холмська православна єпархія до 1596 року. - Люблін-Холм, 1999. - С. 234.
3. Акты издаваемые Виленскою комиссією для разбора древнихъ актовъ. - Т. XXVII. - Вильна, 1896. - Акты Холмского гродского суда. - Вильна, 1900. - С. 197-199.
4. Gil Andrzej. Chełmska diecezja unicka 1596-1810. - Lublin, 2005. - Т. 1. - С. 301.
5. APL, ChKGK, спр. 124, арк. 17 v.
6. Бобрик Вітольд. Стан церков у забужанській частині Холмського унійного деканату у світлі візитації 1793 р. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції. - Луцьк, 2007. - С. 124-126;
APL, ChKGK, спр. 135, арк. 126 v; APL, ChKGK, спр. 124, арк. 17 v;
APL, ChKGK, спр. 110, арк. 38; APL, ChKGK, спр. 119, арк. 76;
7. ДАЖО. Ф. 1, оп. 1, спр. 376 (505), арк. 43.
8. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 1, арк. 70.
9. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 14, арк. 46.
10. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 24, арк. 38.
11. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 30, арк. 159-161.
12. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 31, арк. 366-368.
13. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 37, арк. 378-381.
14. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 88, арк. 987-995.
15. ВЕВ. - 1887. - ч. о. - № 31. - С. 916.
16. Девятисотлетие православия на Волини. - 1892. - С. 104-105.
17. Цинкаловський Олександр. Стара Волинь і Волинське Полісся. - Вінніпег-Канада, 1986. - Т. II. - С. 306.
18. ВЕВ. - 1906. - ч. о. - № 29. - С. 500.
19. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 88, арк. 987-995.
20. ВЕВ. - 1910. - ч. о. - № 9. - С. 179-180.
21. ВЕВ. - 1890. - ч. о. - № 1-2. - С. 11.
22. ВЕВ. - 1897. - ч. о. - С. 250.
23. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 88, арк. 987-995.
24. Дані на 1914 рік.
25. ВЕВ. - 1909. - ч. н. - № 51-52. - С. 1029.
26. Переверзев К.В. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии. - Житомир, 1914. - С. 70.
27. ДАВО. Ф. 429, оп. 1, сп. 2,
28. Літопис Волині. - Ч. 5. - Вінніпег-Канада, 1961. - С. 134-135.
29. Церква і нарід. - № 14. - 1935. - С. 423.
30. Domański B. Powiat Lubomelski. - Luboml, 1936. - С. 32 а.
31. Там само. - С. 10.
32. Ольховський Іван. Кривава Волинь. - Київ, 2008. - С. 189-193.
33. Склянчук М. Будується храм // Газета «Наше життя». - № 46. - 1992. - С. 2.
34. ЛКМ КДФ-25.
35. Каталог метричних книг Державного архіву Волинської області. - Луцьк, 2009. - С. 264-265.
36. Акты издаваемые Виленскою комиссією для разбора древнихъ актовъ. - Т. XXVII. - Вильна, 1896. - Акты Холмского гродского суда. - Вильна, 1900. - С. 197-199.

Юрій МАЗУРИК
(Луцьк)

З ІСТОРІЇ СПОРУДЖЕННЯ КАПЛИЧКИ НА П'ЯТНИЦЬКІЙ ГІРЦІ В М. ЛУЦЬКУ (КІНЕЦЬ ХІХ СТ.)

Церква св. Параскеви П'ятниці згадується в історичних джерелах протягом 1583–1723 рр., яка знаходилась на території передмістя Помосточі (або Хмільник) давнього Лучеська [7, 93; 3, 77]. Давнє передмістя можна окреслити сучасними вулицями Богдана Хмельницького, Кривий Вал, Глушець та майдан Братський міст. Воно мало зручну для заселення топографію і складало єдиний поселенський комплекс з прилеглою острівною частиною міста. В північній частині передмістя (сучасна вулиця Кривий Вал) в давнину були оборонні споруди рів і вал [1, 139–142].

З писемних джерел відомо, що архітектурною домінантою передмістя була торгова площа, яку з півночі прикрашала церква св. Параскеви П'ятниці (Свята мучениця Параскева-П'ятниця була заступницею торгівлі), а з півдня монастир Пречистої Богородиці [6, 20].

Церква не відзначалася особливим майновим багатством інтер'єру. За даними інвентарної ревізії 1607 року в ній нараховувалося 4 церковні книги, два малих дзвони, посуд (переважно цинковий) і одне панікадило. Основною цінністю була ікона Святої П'ятниці та позолочений срібний хрест [8, 31].

Згодом Церква занепадає, а її володіння переходять у власність інших конфесій.

Вже в другій половині ХІХ ст. залишків храму не збереглося, однак пам'ять в народі про неї продовжувала жити. Зокрема на плані 1886 року північно-західна частина території передмістя означена, як «Пятницкая Юридика» [9]. Юридика – це територія, населення якої перебувало під владою світського або духовного феодала. У ХVІІ–ХVІІІ ст. міські території поділялися не лише на юридики, а і на церковні парафії (або приходи), число яких залежало від кількості приходських храмів. Загалом поняття «парафії» (або «приходи») можна визначити так. Це – кілька кварталів міської забудови, що розташовані навколо парафіяльного центру, який включав приходський храм, цвинтар, можливо школу і шпиталь. Населення приходів (мирян) складало церковну громаду на чолі з священиком, церковним причтом (кліром) і радою старост. Розміри території парафії могли збільшуватися або зменшуватися при об'єднанні чи поділі приходів [2, 77–78]. Можливо межі П'ятницької юридики означені на плані міста: Брестское шоссе (сучасна вул. Лесі Українки), Тринитарская (сучасна вул. Сенаторки Левчанівської), Грязная улица (сучасна вул. Б. Хмельницького), Больничная улица (сучасна вул. Кривий Вал) співпадають (або частково співпадають?) з межами колишньої парафії церкви св. Параскеви П'ятниці.

У другій половині ХІХ ст. зростає інтерес громадськості щодо пошуку, вивчення та збереження історичних пам'яток на теренах Луцька та Волині. Одним із напрямків діяльності дослідників був пошук та вивчення давніх і вже не існуючих православних церков і монастирів. Зокрема, великий краєзнавчий інтерес був проявлений до П'ятницької церкви.

Згідно заяви старости Луцької Хрестовоздвиженської церкви Г. Лисановича від імені православного братства, міською думою 17 березня 1898 року була розглянута пропозиція – спорудити на П'ятницькому майдані капличку, як пам'ятку про колишню церкву св. Параскеви. Пропозиція була підтримана, на будівництво каплички було виділено чотири тисячі цегли, яку можна було брати із розвалин колишнього кармелітського монастиря (потім на місці кармелітського монастиря була збудована Кірха, зараз вулиця Караїмська, 16). Окрім цього було виділено сто карбованців на встановлення паркану та облаштування скверу (Додаток 1). В цьому ж році була збудована однокупольна капличка, розмірами 5 на 6 метрів. У радянські часи її було закрито. Проіснувала до 1947 року і була розібрана, а на її місці був споруджений фонтан [8, 31].

В історичній топоніміці міста ця місцевість відома, як урочище «П'ятницька гірка», для збереження цього топоніма Луцькою міською радою було прийнято рішення про

перейменування вулиці Горького на вулицю П'ятницька гірка [4].

За матеріалами археологічних досліджень 2012–2013 рр. під час благоустрою території скверу на вулиці П'ятницька гірка було виявлено поховання, фрагмент житла та культурний шар XII–XIII ст. [5], що свідчить про давню заселеність цієї місцевості, а виявлення до десятка поховань свідчить про існування в давнину цвинтаря, який в свою чергу підтверджує існування церкви ще в давньоруський час.



Фрагмент плану м.Луцька. 1886 рік.

1. Мазурик Ю. М. До питання оборонних споруд Луцького передмістя // Старий Луцьк. Науково-інформаційний збірник. – Луцьк, 2007. – Вип. III. – С. 139–142
 2. Попельницька О. Історична топографія київського Подолу XVII–XIX століття. – Київ, 2003.
 3. Пясецький В., Манзюк Ф. Вулиці і майдани Луцька. Історико-краєзнавчий довідник. – Луцьк, 2005.
 4. Рішення Луцької міської ради від 30.11.2011 №16/6 «Про перейменування вулиць міста Луцька».
 5. Стосовно досліджень на П'ятницькій Гірці у Луцьку. // volynski-starozitnosti.net/news/rss
 6. Терський С. В. Старожитній Лучеськ у світлі археології. // Старий Луцьк. Науково-інформаційний збірник. Історико-культурний заповідник. – 1998.
 7. Терський С. В. Лучеськ в X–XIV ст. – Львів, 2006.
 8. Троневиц П. О., Хілько М. В., Сайчук Б. Т. Втрачені християнські храми Луцька. – Луцьк: Діксон, 2001.
 9. Фонди Волинського краєзнавчого музею, інв. № КДФ-6186.
- *Автор висловлює щире подяку Бірюліній О. М. – завідувачій Музеєм історії Луцького братства за допомогу у підбірці картографічного матеріалу.

Додаток 1

№48

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЛУЦКОЙ ГОРОДСКОЙ ДУМЫ

17 Марта 1893 года

СЛУШАЛИ:

Докладъ Городскаго Головы о принятіи участія въ сооруженіи Луцкимъ Православнымъ крестовоздвиженскимъ Братствомъ памятника существовавшей Церкви Св. Параскевы на Городской пятницкой площади въ 2 части г. Луцка. Староста Луцкой крестовоздвиженской Церкви Г.Лисаневичъ, письменно заявилъ мне, что Луцкое Православное крестовоздвиженское Братство, осуществляя смыслъ возстановленія древнихъ историческорелигіозныхъ памятниковъ православія въ г. Луцке, постановило соорудить на городской пятницкой площади, на месте существовавшей Православной Церкви Св. Парасквы, соответственный памятникъ, къ постройке котораго на дняхъ и будетъ приступлено. Такъ какъ средства Братства въ настоящее время при массе расходовъ на постройку Богодельни весьма не велики, а между темъ одновременно съ устройствомъ памятника представляется необходимымъ защитить какъ самое место Его, отъ обыкновеннаго уличнаго движенія и сопряженныхъ съ нимъ нечистотъ такъ и привести таковое въ соответственный своему назначенію приличный видъ, разбивкою нанемъ сквера, а потому въ полной уверенности что Городское Управление равно Городское населеніе христіанъ, отнесется съ религіозно-нравственнымъ чувствомъ къ этой благой идеи Братства, увековеченія памяти древній Православной Церкви Св. Параскевы; представляю Городской Думе, объ оказаніи Братству матеріального содействія ассигнованіемъ требующейся суммы денегъ на обнесеніе места на коемъ предназначено устройство памятника, решетчатымъ заборомъ и выдачею на постройку такового какого нибудь количества кирпича изъ развалинъ бывшаго кармелитанскаго монастыря.

ОПРЕДЕЛИЛИ:

На обнесеніе решетчатымъ заборомъ сооружаемого Луцкимъ Православнымъ крестовоздвиженскимъ братствомъ памятника древній Церкви Св. Парасковьи и разбивку сквера, ассигновать въ распоряженіе управы изъ суммы денегъ сто рублей съ темъ чтобы постройка забора и разбивка сквера была произведена по указаніямъ церковного старосты Г.Лисаневича, независимо отъ сего разрешить управе отпустить на потребности Сооруженія памятника 4000 кирпичей.

Городской Голова.

Державний архів Волинської області. Фонд 3. оп.1. спр.43. арк.1-2.

Paweł SYGOWSKI
(Lublin, Polska)

**MICHAŁE NAD BUGIEM – CERKIEW
Z „TRZEMA WIEŻAMI” I JEJ WYPOSAŻENIE
W 2 POŁOWIE XVIII W., W ŚWIETLE WIZYTACJI
UNICKIEJ DIECEZJI CHEŁMSKIEJ**

Około połowy XV w. nad Bug, na pogranicze ziemi chełmskiej, województw bełskiego i wołyńskiego przybyli Tęczyńscy. W ich posiadaniu znalazła się wieś Kryłów. Z czasem zaczęli nabywać kolejne wsie w tej okolicy, tworząc w latach 20tych XVI w. dobra ziemskie określane jako „włość kryłowska”, w XVII-XVIII w. nazwane „Hrabstwem Kryłowskim”. Ośrodkiem tych dóbr był Kryłów, który w 1523 r. za staraniem Mikołaja Tęczyńskiego otrzymał prawa miejskie. Włość tworzyły: miasto z kościołem i cerkwią, zamek na wyspie na Bugu oraz kilka wsi po obu stronach rzeki. Po zachodniej były to m. in. : Prehoryle, Małków, Szychowice, Cichobórz i Terebin – po wschodniej: Poromów, Michale, Młyniska, Leżnica, Krzczów, Wołczek, Mrozowice i Uliczko (Wolica, Wola). W 1546 r. w konsekwencji ślubu Zofii Tęczyńskiej – córki Jana (zm. 1541 r.), wnuczki Mikołaja – właścicielem włości został jej mąż, Stanisław Ostroróg. Po jego śmierci (1568) dobra przeszły ponownie na Zofię, potem (1588) na jej syna Mikołaja, a następnie na jego bratanka również Mikołaja. Przed 1640 r. zadłużone dobra kupił Jerzy Wiśniowiecki, który wkrótce zmarł (1641). Majątek otrzymała wdowa po nim – Eufrozyna Eulalia z Tarnowskich. W 1642 r. wyszła ona ponownie za mąż za Hieronima Radziejowskiego¹. W ten sposób włość trafiła na kilkadziesiąt lat w ręce Radziejowskich herbu Junosza. Po śmierci Hieronima (1667) właścicielem dóbr został jego starszy syn Stanisław², a wkrótce (1670) jego młodszy brat – Michał Radziejowski. To najwybitniejsza postać w dziejach tych dóbr – arcybiskup gnieźnieński, prymas i kardynał, który tytułował się „Hrabią na Kryłowie i Radziejowicach”³. Prymas zmarł w 1705 r., a „Hrabstwo” poprzez ślub jego siostry Anny z Wojciechem Remigianem Prażmowskim – chorążym wołyńskim, przeszło na Prażmowskich herbu Belina. Ich synem był Hieronim Kazimierz. Wojciech Remigian z kolejnego małżeństwa, z Zofią Świętosławą Dunin-Rajecką, miał synów Pawła i Mikołaja⁴. „Hrabstwo” otrzymał Mikołaj, który w roku 1713 występuje w księga miejskich Kryłowa jako „Hrabia na Kryłowie, Starosta Mszczonowski”⁵. W 1720 r. był on jeszcze kolatorem cerkwi w Łopienniku Ruskim⁶ i zapewne wkrótce zmarł, gdyż w 1723 r. prezentę i erekcję do cerkwi w Michale podpisał jego syn Michał Prażmowski, tytułujący się także „Hrabią na Kryłowie i Starostą Mszczonowskim”⁷. Akt donacyjny dla kościoła kryłowskiego w 1727 r. podpisał także Michał, wraz z matką, Urszulą z Tarnowskich – wdową po Mikołaju⁸.

Z czasem ilość wsi we włości kryłowskiej zaczęła się zmniejszać. W 1566 r. Terebin trafił w ręce Firlejów, a w 1685 r. Cichobórz i Szychowice przeszły do Bystrzanowskich⁹. W około połowy XVIII w. „Hrabstwo” zaczęło się rozpadać¹⁰. W 1753 r. Kryłów z Prehorylem, Małkowem i Michalem nabyli Jeżewscy herbu Jastrzębiec¹¹. Właścicielami Mrozowicz zostali Radziwiłłscy herbu Lubicz¹², a przy Prażmowskich pozostał położony po wschodniej stronie Bugu Poromów¹³.

Powyższe ustalenia genealogiczne są o tyle istotne, że wspomniane wyżej rody były założycielami, a następnie kolatorami szeregu parafii – rzymskokatolickich jak i prawosławnych – tych ostatnich do końca XVI w., a od końca XVI w. unickich. We włości kryłowskiej znajdowało się osiem parafii Kościoła wschodniego. Najstarsza na tym terenie – w Terebinie – odnotowana była już w 1472 r.¹⁴, od 1535 r. wymieniana jest parafia w Kryłowie, od 1538 r. w Szychowicach, od 1564 r. w Michale¹⁵, około 1630 r. powstała parafia w Prehorylem¹⁶, a w końcu tego stulecia w Małkowie¹⁷. Ostatnie parafie zostały tu założone w 1 połowie XVIII w. – to Mrozowicze¹⁸ i Poromów¹⁹.

Michale położone nad Bugiem, po jego wschodniej stronie [il. 1], to jedna z trzech wsi odłączonych około 1512 r. od zamku włodzimierskiego (Poromów, Michale, Leżnica) i włączonych do włości kryłowskiej²⁰. Parafia prawosławna, jak już było wspomniane, wymieniana jest tutaj od 1564 r. Jej powstanie należy wiązać z ówczesnymi właścicielami włości kryłowskiej – Ostrorogami. Pop michalewski opłaca podatki przez resztę XVI w.²¹ Brak Michala w wśród unickich parafii diecezji chełmskiej w wymienionych w latach 1619-1620²², parafia taka wymieniana jest dopiero w wykazie

z 1696 r.²³ Więcej informacji o tutejszej cerkwi dostarczają wizytacje biskupie i dziekańskie unickiej diecezji chełmskiej z 2 połowy XVIII w. W Archiwum Państwowym w Lublinie zachowało się 5 wizytacji cerkwi michalewskiej – z 1760, 1771, 1773, 1788 i 1793 r.²⁴ – brak wizytacji biskupa Józefa Lewickiego z lat 1721-1724²⁵, oficjała chełmskiego ks. Andrzeja Karpińskiego z 1748 r., oficjała chełmskiego ks. Jana Podkowicza z 1779 r. i inwentarza z 1787 r.²⁶

Od czasu Synodu Zamojskiego (1720 r.) zapisy wizytacyjne miały być tworzone w ujednoliconiej formie na ternie całej metropolii kijowsko-halickiej. Jednak na terenie diecezji chełmskiej zaistniała tradycja lakonicznych opisów i dominowała ona do połowy lat 80tych XVIII w. Dopiero wówczas wprowadzono bardziej rozbudowany formularz wizytacyjny. Trzy pierwsze z zachowanych wizytacji cerkwi w Michalu powstały w czasie kiedy wieś ta należała do dekanatu hrubieszowskiego. Przynależność dekanalna zmieniła się po I rozbiorze Rzeczypospolitej (1772), wówczas większość dekanatu hrubieszowskiego z Kryłowem znalazła się w zaborze austriackim. Z pozostałych w Polsce pojedynczych cerkwi z dekanatów szczeczeskiego, zamojskiego, horodelskiego, hrubieszowskiego, strzemilickiego i tartakowskiego (w sumie 17 parafii) utworzono dekanat dubieniecki, w którym znalazły się zabużańskie cerkwie w Michale, Poromowie i Mrozowiczach. Sytuacja zmieniła się ponownie po III rozbiorze (1795), kiedy tereny na wschód od Bugu zostały włączone do Rosji. Z dekanatów graniczących ze znajdującą się w zaborze austriackim Lubelszczyzną Rosjanie utworzyli prawosławny kordon oddzielający unitów na przyłączonych do Rosji terenach, od diecezji unickich w zaborze austriackim. Na terenie nowej guberni wołyńskiej utworzono prawosławną diecezję żytomierską (zwaną później diecezją wołyńską), podzieloną na dekanaty według powiatów. Michale zostało włączone do dekanatu na terenie powiatu włodzimierskiego²⁷.

W dotychczasowych opracowaniach cerkiew w Michalu jest określana jako wybudowana w roku 1751 kosztem parafian. Tak zostało to odnotowane w rosyjskim wydawnictwie z 1892 r., bez podania źródła datowania²⁸. Podstawą takiego datowania, była inskrypcja w języku polskim umieszczona na nadprożu drzwi wejściowych do cerkwi – „Roku Pańskiego 1751 Dnia 8 m'ca ...”. Ołeks Chwediw, w opracowaniu z 2001 r. poświęconym parafii prawosławnej w Michalu, zamieszcza fotografię tej inskrypcji [il. 4], dodając, że odnotowana tam data jest datą budowy lub rozbudowy tej świątyni²⁹. We wspomnianych wizytacjach nie ma nic na temat prowadzenia jakichś prac. W 1760 r. biskup Ryłło informuje jedynie o dobrym stanie cerkwi. Nie wspomina on o tym, żeby była to nowa świątynia. W przypadku innych cerkwi taka informacja czasem się pojawia (np. Uchanie, Sztuń, Tereszpól, Masłomęcz)³⁰, choć nie zawsze (Teniatyska)³¹. Inskrypcja ta jest o tyle ciekawa, że jeśli faktycznie cerkiew była wznoszona lub przebudowana przez parafian, to jej zapis w języku polskim (co nie było w tym czasie czymś wyjątkowym) wskazuje na stopień zintegrowania wiernych ze zlatynizowaną tradycją unicką w Rzeczypospolitej. Mogło być jednak też i tak, że prace finansował lub współfinansował ówczesny kolator. Kolatorami cerkwi w Rzeczypospolitej w tym czasie najczęściej był Polacy, rzymskokatolicy. Pojawienie się takiej inskrypcji w tym kontekście nie byłoby czymś niezwykłym. Ówczesny kolator to zapewne jeszcze Michał Prażmowski, który w tym też czasie (1750 r.) założył nową parafię unicką w Poromowie i być może współfinansował tam budowę nowej cerkwi³².

Z trzech najstarszych wizytacji cerkwi „Ofiarowania Najświętszej Marii Panny” w Michalu o samej świątyni dowiadujemy się niewiele. W 1760 r. cerkiew była w dobrym stanie, ale już w 1771 r. wymagała „wielkiej reparacji”. To zdaje się wskazywać, że 20 lat wcześniej dokonano raczej tylko jakiejś przebudowy, gdyż nie wydaje się żeby po tak niewielu latach od wybudowania świątyni potrzebny byłby gruntowny jej remont. Cerkiew miała dwoje drzwi, w nawie 3 okna większe i 6 mniejszych – te zapewne w kopule (w tym 2 bez „szkła”), a w prezbiterium 2 okna z kratami żelaznymi. Ściany zewnętrzne obiegało „opasanie”, czyli wydatne zadaszenie w połowie wysokości ścian. Niedaleko „z osobna” stała dzwonnica słupowa z 6 dzwonami, również potrzebująca remontu. Ta skromna informacja zdaje się wskazywać na tradycyjną bryłę cerkwi – na planie trójdzielnym (prezbiterium, nawa, babiniec-przedśionek), z jedną kopułą. Jakies prace remontowe zostały podjęte, gdyż dwa lata później (1773) jej stan był lepszy. Brak w tych wizytacjach jakichkolwiek informacji o urządzeniu wnętrza (ikonostas, ołtarze).

Zupełnie inny obraz cerkwi wyłania się z dwóch kolejnych opisów wizytacyjnych (1788, 1793). Przypuszczalnie dokonano w międzyczasie jej istotnej przebudowy – tak wewnętrznej jak i zapewne zewnętrznej. Wizytujący Michale w 1788 r. Teodozy Rostocki – „biskup chełmski i koadiutor metropolii ruskiej” odnotował, że drewniana cerkiew kryta gontem jest stara i ma trzy wieże „okrągłe”, a wewnątrz barokowy ołtarz główny i 4 ołtarze boczne. Na ścianach rozwieszone były

fragmenty starego ikonostasu. Informację o cerkwi z trzema wieżami spotykamy w wizytacji z 1781 r., w opisie świątyni w Wielkiej Hłuszy w okolicach Kamienia Koszyrskiego. Kolejny opis tej cerkwi (1789) wyjaśnia to sformułowanie. Okazuje się że miała ona fasadę dwuwieżową, a na dachu nad nawą wydatną wieżyczkę na sygnaturkę³³. Tego typu cerkwie o bryły zbliżone wyglądem do kościołów, pojawiały się w 2 połowie XVIII w., ale wznoszono je raczej rzadko. Określenie „trzy wieże” użyte przy opisie cerkwi michalewskiej zdaje się wskazywać na zastosowanie tu właśnie takiego rozwiązania – świątynia o fasadzie dwuwieżowej z wieżyczką na sygnaturkę nad nawą. Być może taką bryłę otrzymała cerkiew już w 1751 r., choć bardziej prawdopodobne, że jednak dopiero w wyniku przebudowy, która mogła mieć miejsce w końcu lat 70-tych lub na początku 80-tych XVIII w.

Sytuację komplikuje nieco informacja z kolejnej wizytacji – z 1793 r. Ks. Bazyli Laurysiewicz zanotował, że cerkiew w Michalu jest „mocno stara, ale jeszcze dobra” i posiada kruchtę, prezbiterium i ma 3 „kopuły”. Określenie „kopuła” wizytatorzy stosowali często do barokowych hełmów wieńczących wieże cerkiewne, wieżyczki na sygnaturkę i dzwonnice. Zapis ten (1793) nie wyklucza więc rozwiązania z dwuwieżową fasadą barokową.

Niestety, to ostatnia wizytacja w archiwum lubelskim przed zajęciem Wołynia przez Rosjan (1795). Być może odpowiedź na to jak rzeczywiście wyglądała cerkiew michalewska w 2 połowie XVIII w. może dać dalsza kwerenda w archiwach ukraińskich i rosyjskich. Za obecnością dawniej fasady dwuwieżowej może też przemawiać współcześnie zachowana, dosyć szeroka elewacja frontowa, czytelna do dziś w planie świątyni [il. 3], mimo gruntownej przebudowy cerkwi w 1881 r. w rosyjskim stylu narodowym [il. 2].

W obu wspomnianych wizytacjach zwraca uwagę informacja o tym, że cerkiew fundacji Radziejowskich jest „stara”, a nawet „mocno stara”. Jeśli przyjmiemy założenie, że rok 1751 to jedynie data przebudowy świątyni, to na jej czas powstania być może mogą wskazywać daty dawniejszych dokumentów prezenty (wraz z uposażeniem) – tego z 1723 r. od Michała Prażmowskiego, a być może nawet tego od prymasa Michała Radziejowskiego z 1695 r.³⁴

Dzwonnica stojąca obok cerkwi w 1771 r. wymagała remontu, a ponieważ w 1788 r. okazało się, że „ku upadkowi nachila się”, nakazano jej remont lub budowę nowej. W 1793 r. dzwonnica z 6 dzwonami była już „dobra”.

Potwierdzeniem daleko idących przekształceń w cerkwi są opisy wyposażenia cerkiewnego odnotowane w wizytacjach z 1788 i 1793 r. Jest to już zdecydowanie zlatynizowany układ wnętrza, choć ołtarz główny stał na mensie tradycyjnie usytuowanej po środku prezbiterium. Taki ustawienia mensy w kontekście nowego układu wnętrza może wskazywać na jej dawniejsze tu usytuowanie, które zachowano przy przebudowie dawnego układu (może ze względu na brak zakrystii?). Ołtarz wielki był rzeźbiony, malowany na zielono ze złożonymi detalami, z ikoną Matki Boskiej z Dzieciątkiem w sukience „materialnej” w kwiaty srebrne. Przedstawienie to dekorowane było dwoma srebrnymi koronami „z Kamykami”. Obraz cieszył się lokalnym kultem, o czym świadczyły wota – 8 tabliczek srebrnych, 2 „Obwódki”, 1 sznur „Bisiorków” (1788). Ikona ta zasuwana była malowanym na płótnie obrazem Św. Trójcy. Przedstawienie centralne flankowane było figurami św. Joachima i św. Anny, biało malowanymi. Na mensie stało tabernakulum „obracane”, zwieńczone krucyfiksem z rzeźbionym Ukrzyżowaniem.

Dwa z czterech ołtarzy bocznych były „dosyć ozdobne” (1793). W jednym znajdowała się ikona „chramowa” Ofiarowania Najświętszej Marii Panny, w drugim obraz św. Onufrego (z 2 połączonymi koronami). W pozostałych dwóch ołtarzach były ikony Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (z 1 koroną srebrną) i „Protekcji Najświętszej Marii Panny” (Pokrowy) malowana na płótnie (1788). Na płótnie były też malowane antepedia.

W 1793 r. wizytator zapisał, że ikonostas czyli „Deisis nie znajduje się, ale obchód około Ołtarza Uczynić Można”. Na ścianie bocznej nawy umieszczono rząd apostołski z dawnego ikonostasu – ikony 12 apostołów „na drzewie malowanych staroświecko” z obrazem „Zbawiciela” w srebrnej koronie po środku. Poza tym „po Scianach” wisiało 10 różnych ikon malowanych na płótnie i „na Drzewie” (1788).

Na przeprowadzenie przekształcenia wnętrza (a może i przebudowy cerkwi) około przełomu lat 70tych i 80tych XVIII w. wskazuje też obecność dwóch „antymisów” biskupa chełmskiego Maksymiliana Ryły (1759-1784), jeden umieszczony na ołtarzu głównym, drugi na jednym z bocznych.

Z innego wyposażenia warto odnotować stosunkowo dużą ilość srebrnych sprzętów i naczyń liturgicznych – puszka „pro venerabili”, 2 kielichy z patenami i łyżeczką, puszcza „do chorych”,

krzyż ołtarzowy, kadzielnica, lampa i duża srebrna pozłacana monstrancja. W 3 ćwierci XVIII w. w większości cerkwi sprzęty tego typu częściej były cynowe niż srebrne, a czasem stosowano nawet drewniane³⁵.

Wśród ksiąg liturgicznych były dwie Ewangelie lwowskie, Trebnik uniowski, dwa „Mszały” – wileński i poczajowski. Druku poczajowskiego był też Psalterz, Irmologion i Czasosłów; druku lwowskiego Tryfologion, obie Triody, Apostoł i Oktoich.

Stan cerkwi zależał głównie od „parocha” i parafian, a także od zaangażowania kolatora w sprawy świątyni. Wspomniane wizytacje wymieniają tylko dwóch kolejnych proboszczów. W wizytacji z 1771 r. zanotowano, że ks. Jeremiasz Dzygałowski (Dzygłowski, Dzigalowski) został „Instalowany” w 1747 r. Nie był to najlepszy wybór, gdyż okazało się, że proboszcz ten „na examinie nieumiejącym pokazał się” i w staraniu o stan cerkwi i jej wyposażenie „Niedbalstwo popełnia”. Problem ten wynikał stąd, że jak się okazało ks. Jeremiasz „często napia się”. Wizytator nakazał mu „aby pniaństwem się nie bawił i do Karczmy nieuczęszczał”. W 1760 r. biskup Ryłło polecił mu, żeby „Stawił się w Chełmie przy Katedrze” „y tam ma zacząć rezydencją puł roczną przy Nauce wszelkich powinności stanowi kapłańskiemu przyzwoitych”. Ponadto miał zabrać ze sobą naczynia liturgiczne do wyzłocenia oraz szaty liturgiczne „do reperacji i do przerobienia”. To ciekawa informacja wskazująca na stolicę diecezji jako ośrodek rzemiosła związanego ze sztuką cerkiewną. Problemy z księdzem Dzygałowskim były do końca jego posługi proboszczowskiej. Jeszcze w 1785 r. „na Examinie” okazał się „niesposobny”. Nakazano mu, aby jeździł do sąsiedniego Poromowa, do tamtejszego „parocha” ks. Andrzeja Saykiewicza na rozmowy o teologii moralnej. Ksiądz Saykiewicz miał też przyjeżdżać co 2 tygodnie do Michala i odprawiać tam liturgię³⁶. Jeremiasza Dzygałowskiego zastąpił w 1787 r. jego syn Michał, odnotowywany w dokumentach już jako Żygałowski lub Zygałowski. Urodzony w 1756 r., „prezentowany” na parocha do Michala był 9 sierpnia 1786 r., przez ówczesnego kolatora – Benedykta Józefa Jeżewskiego. Na kapłana został wyświęcony 6 stycznia 1787 r. przez biskupa chełmskiego, koadiutora metropolii kijowsko-halickiej Teodozego Rostowskiego i 30 września tego roku „instalowany” do parafii przez ks. Sebastiana Zołotko – dziekana dubienieckiego. Ks. Michał Żygałowski utrzymywał diaka – Leona Malinowskiego, który umiał czytać i śpiewać „po polsku i po rusku” (1793)³⁷. Po zajęciu Wołynia przez Rosjan ksiądz pozostał na stanowisku ale już jako proboszcz prawosławny (1796)³⁸.

W 1760 r. w parafii były wsie „Michały” i Młyniska (około 220 wiernych), w 1771 r. doszła Leźnica. W 1788 r. parafię tworzyły wsie: „Michał” – domów 40, Młyniska – domów 50, Leźnica – domów 5, Krzczów – domów 7 i Wola – domów 8. W sumie 110 domów, których mieszkało 550 „Dusz sposobnych do spowiedzi”.

Poszczególne kolatorzy w XVIII w. to: ks. prymas Michał Radziejowski (do 1705 r.), potem krótko jego siostra Anna i jej mąż Wojciech Remigian Prażmowski. Już w 1713 r. jako właściciel dóbr występuje ich syn Mikołaj i był nim jeszcze w 1720 r.³⁹ 30 czerwca 1723 r. dokument prezenty do cerkwi michalewskiej podpisuje już jego syn – „Michał Hrabia Prażmowski Starosta Mszczonowski”⁴⁰. To przypuszczalnie właśnie Michał Prażmowski sprzedał w 1753 r. większość „Hrabstwa Kryłowskiego” z Kryłowem Józefowi Jeżewskiemu – stolnikowi płockiemu, pułkownikowi regimentu koronnego⁴¹. W wizytacjach z 1788 i 1793 r., jako kolator wymieniany jest Benedykt Józef Jeżewski – „Generał Woysk Koronnych”, który w 1756 r. przejął dobra po śmierci ojca Józefa⁴². Nie udało się ustalić jak wyglądała opieka kolatorska po zajęciu Wołynia przez Rosjan. Gdyby wieś Michale pozostała w rękach Jeżewskich, to po Benedykcie Józefie właścicielami mogli zostać jego synowie z małżeństwa z Józefą Zboińską – starszy Aleksander Ignacy Stanisław Jan lub młodszy Ksawery Kajetan Józef⁴³.

Około 1872 r. do parafii w Michalu przyłączono wieś Mrozowicze (Morozowice), której cerkiew stała się filialną⁴⁴. Na początku XX w. w 49 domach w Michalu mieszkało 409 mieszkańców⁴⁵. Po uzyskaniu niepodległości przez Polskę cerkiew była czynna, działała również w czasie II wojny światowej (okupacja niemiecka). Za czasów Związku Radzieckiego świątynia położona w strefie przygranicznej początkowo jeszcze funkcjonowała, ale z dużymi trudnościami. Zamknięto ją w 1961 r. i otwarto ponownie po trzydziestu latach – w 1990 r., tuż przed uzyskaniem niepodległości przez Ukrainę⁴⁶.

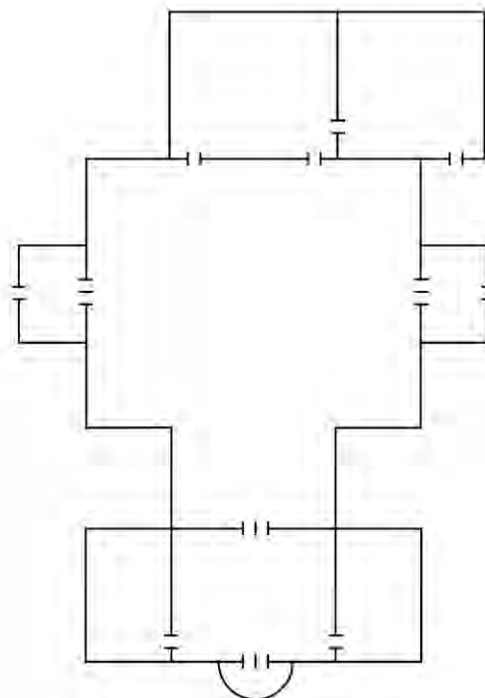
Ustalenie tego, co faktycznie oznaczało określenie wizytatora – „cerkiew z trzema wieżami” – wymaga dalszych badań, głównie archiwalnych, ale także architektonicznych. Wyjaśnienie tego problemu byłoby istotnym przyczynkiem do rekonstrukcji tradycji architektury cerkwi unickich na tym terenie.



Michale i okolice, fragment mapy „Karte des westlichen Russlands”, 1915 r., 1 : 100 000, Gruppe III, 0/38, 0/39 [Biblioteka Regionalnego Ośrodka Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Lubinie]



Michale – cerkiew, fot. M. Коц (w:) Л. Бабич, В. Свистун. Храмы Волині.– Луцьк. – 2004, С. 36



Michale – plan cerkwi (w:) О. Хведів, На кручі Бугу (Свято-Введенська церква села Михалє). Історико-краєзнавчий нарис. – Луцьк, 2002.– С. 16.



Michale – inskrypcja na nadprożu (w:) О. Хведів, На кручі Бугу (Свято-Введенська церква села Михале). Історико-краєзнавчий нарис. – Луцьк, 2002. – С. 11

1. A. Janeczek, *Osadnictwo pogranicza polsko-ruskiego. Województwo bełskie od schyłku XIV do początku XVII w.*, Warszawa 1993, s. 104-106; J. Górak, *Kryłów forteca przeciw Scytom*, Lublin 2001, s. 16-20; J. Niedźwiedź, *Leksykon historyczny miejscowości dawnego województwa zamojskiego*, Zamość 2003, s. 246-247; H. Żurawski, *Historia parafii rzymskokatolickiej w Kryłowie*, Kryłów 2009, s. 9-13.

2. W 1668 r. (lub w 1665 r.) do cerkwi w Prehorylem została ofiarowana Ewangelia, co według zapisu darczyńcy miało miejsc za czasów Stanisława Radziejowskiego – zob.: Archiwum Państwowe w Lublinie [dalej: APL], Chełmski Zarząd Duchowny [dalej: CHZD], sygn. 1287, k. 171-171v, 217-217v.

3. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 8, Lipsk 1841, s. 31-32; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, t. 2, Warszawa 1845, s. 782; T. Wasilewski, Radziejowski Hieronim [w:] *Polski słownik biograficzny* [dalej: PSB], t. 30, Kraków 1987, s. 50-63; A. Rachuba, Radziejowski Augustyn Michał Stefan [w:] PSB, t. 30, Kraków 1987, s. 66-76; M. Nagielski, Radziejowski Stanisław [w:] PSB, t. 30, Kraków 1987, s. 82-83.

4. K. Niesiecki, op. cit., t. 7, Lipsk 1841, s. 492-496; S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 14, Warszawa 1917, s. 32-334; A. Przyboś, *Prażmowski Wojciech Remigian* [w:] PSB, t. 28, Kraków 1984-1985, s. 395-396.

5. APL, Akta Miasta Kryłowa, sygn. 35/41/0/2/1. Informacja od pana Henryka Żurawskiego, za którą serdecznie mu dziękuję.

6. APL, Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [dalej: CHKGK], sygn. 101, k. 109.

7. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 26v.

8. H. Żurawski, *Historia parafii*, op. cit., s. 16.

9. J. Niedźwiedź, op. cit., s. 504, 533.

10. Miało to miejsce, jak się wydaje, pomiędzy 1728 r., kiedy to Prażmowscy uposażają kościół w Kryłowie, a 1742 r., kiedy wizytacja kościoła odnotowuje jego bardzo zły stan – zob.: H. Żurawski, op. cit., s. 16.

11. E. A. Kuropatnicki, *Geografia albo dokładne opisanie Królestw Galicyi i Lodomerii*, Lwów 1786, s. 49; K. Niesiecki, op. cit., t. 4, Lipsk 1839, s. 494-498; J. Górak, op. cit., s. 20.

12. Wiadomo, że kolatorem cerkwi w Mrozowiczach w 1760 r. był nie wymieniony z imienia Radziwiński – chorąży wołyński (APL, CHKGK, sygn. 110, s. 231). Chorążym wołyńskim w 1740 r. był Piotr Radziwiński h. Lubicz (S. Uruski, op. cit., t. 15, Warszawa 1931, s. 139).

13. Prażmowscy odnotowani jako kolatorzy cerkwi od 1760 r. (APL, CHKGK, sygn. 110, s. 229,282) do ostatniej wizytacji przed III rozbiorem Polski, która miał miejsce w 1793 r. (APL, CHKGK, sygn. 135, k. 167).
14. A. Janeczek, A. Swieżawski, Rejestr poboru łańowego województwa bełskiego z 1472 r. // *Кварталник Historii Kutury Materialnej*, t. 39 (1991), nr 1, s. 38.
15. A. Gil, *Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku*, Lublin-Chełm 1999, s. 229, 231, 236.
16. Według opisu parafii z 1891 r. w cerkwi tutejszej znajdowała się ikona z 1632 r., dzwon z 1646 r. oraz wspomniana Ewangelia – APL, CHZD, sygn. 1287, k. 171-171v, 217-217v.
17. A. Gil, *Chełmskie diecezje obrządku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5 *Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym*, Przemyśl 2000, s. 48.
18. Proboszcz wymieniany w 1749 r. (A. Gil, *Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja*, Lublin 2005, s. 312). W 1760 r. cerkiew była w stanie „nikczemnym” (APL, CHKGK, sygn. 110, s. 231), co wskazuje, że może była wzniesiona jeszcze przez Prażmowskich w latach 20tych XVIII w., w czasie ich ożywionej działalności na niwie uposażania świątyni w „Hrabstwie” – cerkwi w Michalu w 1723 r. (APL, CHKGK, sygn. 131, k. 27), kościoła w Kryłowie w 1727 i 1728 r. (H. Żurawski, op. cit., s. 16).
19. Proboszcz nie wymieniany jeszcze w 1749 r. (A. Gil, *Chełmska diecezja*, op. cit., s. 12). Dokument erekcyjny parafii nadany w 1750 r. przez Michała Prażmowskiego i Joannę z Jełowickich (APL, CHKGK, sygn. 135, k. 167).
20. Н. И. Теодоровичъ, *Городъ Владимиръ Волинской губерніи въ связи съ волинской іерархіи, Почаевъ* 1893 - С. 221-222.
21. A. Gil, *Prawosławna eparchia*, op. cit., s. 231.
22. I. Skoczylas, *Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavica Unita w Rzeczypospolitej*, Lublin 2008, s. 131-132.
23. A. Gil, *Chełmskie diecezje*, op. cit., s. 48.
24. APL, CHKGK, sygn. 110, s. 230-231 (1760 r.); sygn. 112, k. 334-335v, 336-337 (1771 r.); k. 388-389v (1773 r.); sygn. 131, k. 27-32 (1788 r.); sygn. 135, k. 169-171 (1793 r.). Dla większej czytelności tekstu odwoływania do poszczególnych wizytacji nie będą opatrywane przypisami tylko datą w tekście.
25. P. Sygowski, *Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiew Znajdujących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiej y Bełskiej” – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r.* [V. S.] // *Studia Archiwalne*, t. 2, Lublin 2006, s. 199-232.
26. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 26v.
27. *Девятисотълѣте православія на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія свѣденія о приходохъ Волинской епархіи, Житомир 1892 - С. 48-118.*
28. Там же, с. 88-89.
29. О. Хведів, *На кручі Бугу (Свято-Введнська церква села Михале). Історико-краєзнавчий нарис*. Луцьк 2002, с. 7, 11. За wskazanie tej pracy dziękuję panu Henrykowi Żurawskiemu.
30. APL, CHKGK, sygn. 110, s. 81-83, 142, 169, 191.
31. P. Sygowski, *Nieco danych historycznych o cerkwiach w Teniatyskach, Lubyczy i Kniaziach* [w:] *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie (Materiały z Międzynarodowej Konferencji „Sztuka Sakralna Pogranicza”*, Lublin 13-15.10.2005 r.), Lublin 2005, s. 134-139.
32. APL, CHKGK, sygn. 106, k. 213-214.
33. П. Сиговський, *Двовежова церква у Великій Глуші - причинок до унійної архітектури доби бароко на Волині у XVIII ст.* // *Архітектурна спадщина Волині*, Випуск 3, Рівне 2012, с. 143-151.
34. APL, CHKGK, sygn. 112, k. 334v, 389.
35. P. Sygowski, *Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryły z lat 1759-1762* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5 *Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym*, Przemyśl 2000, s. 267-268.
36. APL, CHKGK, sygn. 4, s. 19-20.
37. APL, CHKGK, sygn. 4, s. 88-90; sygn. 135, k. 169.
38. О. Хведів, op. cit., с. 7.
39. Zob. przypisy 3, 4 i 5.
40. APL, CHKGK, sygn. 112, k. 334v.
41. K. Niesiecki, op. cit., t. 4, Lipsk 1839, s. 494-498; A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 9, Warszawa 1906, s. 56-58; J. Michalski, *Jeżewski Józef* [w:] *PSB*, t. 11. Kraków 1964-1965, s. 224.
42. J. Górak, op. cit., s. 20; J. Michalski, op. cit., s. 224.
43. A. Boniecki, op. cit., t. 9, Warszawa 1906, s. 58; *Spis szlachty Królestwa Polskiego z dodaniem krótkiej informacji o dowodach szlachectwa*, Warszawa 1851, s. 89.
44. *Девятисотълѣте православія*, op. cit., с. 88-89; О. Хведів, op. cit., с. 8.
45. *Словник географичны Królestwa Polskiego*, t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 320.
46. О. Хведів, op. cit., с. 9-13.

Сергій ПАТЛАНЬ
(Луцьк)

ПАРАФІЯ С. ПІДГАЙЦІ

Сіл з назвою Підгайці існує декілька. Зараз мова піде про с. Підгайці, що знаходиться біля м. Луцька. Згідно Іпатівському літопису с. Гай відоме з 1288 р.: «...Після цього поїхав (князь) Конрад до Мстислава... Коли ж прибув він до Луцька, то Мстислав перебував не тут, а поблизу города, в одному місці за назвою Гай. Місце ж те гарне було на вигляд і забудоване різними хорами, і церква була в нім пречудова, що красою сіяла, тим-то вгодно було князеві перебувати в ньому»¹. З часом біля князівської резиденції в околицях Гаю (інакше кажучи, під Гаєм) поселення розрослося і отримало назву «Підгайці».

У віднайдених старих документах зустрічаємо, що у XV–XVI століттях с. Підгайці належало Гапановичам². Так великим князем Свидригайлом (бл.1370 – †1452) видано привілей Петру Гапановичу, про володіння селом Підгайці, що біля Луцька і в цьому ж привілеї зазначено, що він є “паном” і “ловець двакротъ”, а не простий ловець. Про це ми дізнаємося з одного судового рішення, в якому мова йде про те, що брати Зеньку (Зіновій) і Богдан Гапановичі Вовковийські стали на захист свого третього брата Олександра, який успадкував с. Підгайці від їх діда, вищезгаданого Петра. Судовий процес порушено з приводу того, що землянин (землевласник) Юхно Зенькович, хотів привласнити с. Підгайці, рахуючи Олександра Гапановича не землянином, а як одного з “простых тяглых людей”. Польський король Жигмонт і члени ради, до якої входив і відомий маршалок Волинської землі князь Константин Іванович Острозький, підписали 17 червня 1511 р. вирок на користь Гапановичів. Існує документ від 1571 р., в якому зазначено, що власником Підгаєцького маєтку перебуває Іван Чаплич Шпановський³.

Про церкву в цей період не зазначено. Уже в пізніших документах, а саме в клірових відомостях за 1896 р. читаємо: «На кладбище старожилы указывают место бывшей когда-то церкви, где ныне врос в землю большой камень, других следов от сей церкви не осталось»⁴. Тут мова йдеться про храм в с. Підгайці, який стояв у XVI–XVII століттях, бо уже у XVIII ст. існував новий Св.-Михайлівський храм побудований «тщанием прихожан» у 1732 р. і про який розповідь нижче.

Після третього поділу Речі Посполитої в 1795 р. була утворена Волинська єпархія (1797 р.) з центром у Житомирі. Керуючий єпархією іменувався Архієпископом Волинським і Житомирським. З цього часу починають вестися записи про кожен храм і кожну парафію і ми можемо послідовно простежити історію цього і наступного у с. Підгайцях храмів. Свято-Михайлівський храм (1732 р.) стояв на тому ж місці де стоїть теперішній Олександра-Невського⁵.

Нище подано відомості про священноцерковнослужителів Михайлівського храму до часу, коли він став приписним до Теремнівської парафії.

Священники Свято-Михайлівської церкви

№ п/п	Прізвище, ім'я, по батькові	Настоятель/ наглядач	Роки
1	о. Дмитрій Іванович Ільніцький	с. Бодячів	1797
2	о. Даниїл Йосипович Росовецький	с. Теремно	1799-1802
3	о. Антоній Антонович Мархелевич	с. Лище	1804
4	о. Іван Олександрович Подчашинський	с. Підгайці	1809-1812
5	о. Антоній Антонович Мархелевич	с. Лище	1815-1818
6	о. Іаків Іванович Вижинський	с. Підгайці	1821-1823
7	о. Миколай Туркевич	с. Крупа	1824-1826
8	о. Федір Стефанович Лясковецький	с. Теремно	1826-1829
9	о. Мартин Данилович Росовецький	с. Теремно	1830-1831

З таблиці видно, що за 35-річний період на Підгаєцькій парафії своїх священиків було тільки два, всі решта наглядачі. Цим і пояснюється той факт, що Свято-Михайлівська церква с. Підгайці в 1832 році стала приписною до Свято-Хрестовоздвиженського храму села Теремно. Друга причина полягала в тому, що за відсутності постійних настоятелів храм не підтримувався в належному стані і простояв так недовго, всього 133 роки, при тому, що подібні храми зазвичай мають набагато довший вік. Для прикладу назовемо Свято-Стрітенський храм колишнього м. Михнівки, який збудований стараннями дворянина Філона Єловецького у 1642 р., який знаходиться у доброму стані і тепер⁶.

Дяки Свято-Михайлівської церкви

Для успішного звершення богослужіння в храмі Божому у священика завжди є помічники. Одним із них, і головним, є псаломщик⁷. Він обов'язково повинен добре знати церковний статут усіх служб, що проводяться в храмі та за його межами. Спів та читання на криласі відбуваються під керівництвом псаломщика. До 1917 р. в обов'язки псаломщика ще входило церковне та парафіяльне ведення метричних та інвентарних книг, сповідних розписів тощо. На цій посаді, як правило, перебували люди, які мали загальну і музичну підготовку. Дяків Михайлівської церкви можна назвати наступних: Доброчинський Стефан згадується 1799 р., Нарушевич Стефан Гнатович – 1802 р., Сакович Лука Гнатович 1812–1813 рр., Туркевич Іван Миколайович – 1823 р., Вижинський Іван Іванович – 1824–1831 рр.

Паламарі Свято-Михайлівської церкви

Паламар – найнижчий чин церковнослужителів, головним обов'язком яких було кампанити в дзвони, співати на криласі та прислужувати священикові під час богослужіння. Ця посада згадується в другому правилі Халкидонського собору. Святий Григорій Великий ще ставить за обов'язок паламарям запалювати свічки під час служби. Приблизно в 1860 р. були введені нові штати священно-церковнослужителів. З цього часу посада паламаря поступово скасовується і паламарі рахувалися вже поза штатом.

У Михайлівській церкві паламарі ще були в штаті. Відомі імена декого з них: Петровський Федір Павлович 1802–1809 рр., Львович Іван Іванович – 1812–1813 рр., Собуцький Яків Данилович – 1818 р., Жуковський Іван Афанасійович 1823 р., Осницький Фадей Григорович 1824–1831 рр..

Федір Павлович Петровський був родом з села Теремно, мав сина Дмитра, у якого народилося дев'ятеро дітей. Дорослими стали п'ятеро. З них два священика, диякон, псаломщик, дочка вийшла заміж за псаломщика. У диякона-псаломщика с. Крупа Луцького повіту Феофана і його дружини Ганни В'ячеславівни⁸ народилося семеро дітей, дорослими стали шестеро. Серед них Сергій – священик, Олександр – архієпископ. Більше того, владика Олександр нині Українською і Руською Православною Церквою прославлений в сонмі святих як Священномученик Олександр (Петровський) архієпископ Харківський⁹.

Про інших паламарів Михайлівської церкви даних не виявлено.

Поміщики с. Підгайці

№ п/п	Прізвище, ім'я, по батькові	Роки або згадка
1	Петровський Казимир Олександрович	1815-1820
2	Петровський Станіслав	1830
3	Петровська Юзефа Семенівна	1837-1842
4	Петровський Корвін	1852

Як свідчать документи, рід поміщиків Петровських давній. Їх родовий маєток знаходився не тільки в Підгайцях, але і в селі Ківерці (нині с. Прилуцьке). Всі вищезгадані особи були римо-католицького віросповідання і в більшості документів їх прізвища читаються як Піотровські¹⁰.

Останній у списку – Вінцент-Казимир-Ян Корвін-Піотровський (1829-1896) – в с. Ківерці побудував чудовий палац, в якому бував навіть імператор Олександр II, але, на превеликий жаль, нині від цього палацу залишилася невелика частина, і та подібна до руїни¹¹.

Вінцент Корвін був предводителем дворянства Луцького повіту, а крім того – глибоко

віруючою людиною. У своєму палаці він виділив приміщення під капличку і часто там молився.

Маєток у Підгайцях не зберігся, але відомо, що 18 (н. ст. 31) березня 1857 р. тут народилася старша дочка Корвіна – Марія-Габрієля-Стефанія – в подальшому знана актриса, польськомовна письменниця і драматург, яка увійшла в культуру українського та польського народів, як Габрієль Запольська¹².

Маєток Піотровського в Підгайцях не зберігся, палац у Ківерцях (Прилуцькому) доведений до краху. Але є ще одна споруда, яку по собі залишив як добру пам'ять Корвін Піотровський і яка нині є пам'ятником архітектури і містобудування, – це храм Божий у Підгайцях, церква на честь св. Олександра Невського. Наразі не встановлено, хто проектував храм, але добре відомо, що возведений він з лісу поміщика Піотровського, причому надав він його безкоштовно¹³.

Храм збудований у 1868 р., а от запис у Клірових відомостях про те, що саме з лісу поміщика Піотровського, знаходимо аж через 29 років, у 1897 р.

Будучи чоловіком глибоко релігійним і скромним, Корвін Піотровський не шукав собі слави за життя, а добродійство його відкрилося вже після смерті.

Як почесну і шановану людину свого часу, Вінцента Корвін-Піотровського було поховано в крипті костелу Петра і Павла м. Луцька. В костелі, ближче до вівтаря з правого боку, можна побачити меморіальну дошку, зроблену в пам'ять про нього його шанувальниками, на якій читаємо: «Вінцентіві Корвін-Піотровському багатолітньому маршалкові Луцької шляхти співвітчизники. Шанував Бога Істинного, любив батьківщину і суспільство, невтомно все життя працював. Кохав багато і багато страждав. Вічний спокій дай йому Богородице. Нар. 1829 † 1896 р.»¹⁴.

Напевно, читач звернув увагу на те, що у зв'язку з Теремно-Підгаєцькою парафією згадуються династії Петровських і Піотровських. Само собою напрошується питання, чи є Петровські дяки, паламарі, псаломщики, фактично – селяни, далекими родичами Петровських (Піотровських) – поміщиків. І відповісти можна ствердно. Розходження в соціальному відношенні могло бути з різних причин, але гадаємо, що одна з головних полягала в тому, що Волинь знаходилася в складі Польської держави – Речі Посполитої (1569-1795 рр.), яка, як відомо, всіляко насаджувала римо-католицьке віросповідання і пригнічувала православ'я. Рід Петровських на сьогодні відомий ще з XVI ст. Хтось із прасурів Петровських міг прийняти католицизм, а разом з ним і земні привілеї від держави, а хтось залишився в православ'ї і від польської влади отримував утиски, а від Господа – Царство Небесне. «Священномученику Олександрє, моли Бога за нас», – так ми зараз звертаємося з молитвою до свого земляка архієпископа Харківського Олександра (Петровського).

Як уже зазначено, Михайлівська церква проіснувавши більше 130 років підупала, у зв'язку з чим постало питання про будівництво нового храму. Так у 1867 р. було розпочато будівництво нової церкви. Новий храм освячено 30 серпня 1868 р. на честь св. благ. кн. Олександра Невського.

Настоятелі Свято-Олександро-Невської церкви.

Будівництво церкви в Підгайцях відбувалося при настоятелеві Теремно-Підгаєцької парафії о. Євменієві Йосиповичу Червінському. На цій парафії батюшка прослужив 27 років, і будівництво храму припало на половину періоду його служіння. За будівництво храму в с. Підгайці о. Євменій нагороджений набедреником¹⁵.

По штату у церкві Св. Олександра Невського причту вже не існувало. Богослужіння тут звершувалися раз на два тижні, а також на другий день Пасхи та на другий день дванадесятих та інших свят.

Нова церква, як і стара, була дерев'яною, але збудована на кам'яному фундаменті і суцільна з дзвіницею. Дзвіниця двоярусна, зведена на два роки пізніше за церкву¹⁶.

Церква Олександра Невського традиційно складається з трьох частин: вівтаря, середньої частини і притвору. Середня частина під куполом ширша, а ближче до притвору – вузла. Загальна площа церкви – 145 м². Купол і дзвіниця правильної восьмигранної форми. Висота церкви 12,8 м, висота дзвіниці 13,8 м¹⁷.

Через вісім років після побудови церква була вперше всередині та зовні пофарбована.

Землі при церкві було 1,5 десятини присадибної з городом, 39 десятин орної, 5,5 сінокісної. Причт користувався всією землею вільно, за винятком невідь (болото, кладовище тощо).

Начинням Олександрівсько-Невська церква була забезпечена достатньо, але мала потребу в богослужбових і навчальних книгах.

На церковній землі стояв будинок, половина якого була власністю церкви, а в другій половині проживала з сім'єю Тетяна Йосипівна Росовецька, вдова священика. Нашадний священик Мартин Данилович Росовецький уродженець с. Теремно і служив на цій парафії перед о. Євменієм Червінським. Помер на службі.

Станом на 1868 р. село Підгайці складалося з 40 дворів, проживало тут 309 жителів. Через 20 років кількість населення значно зросла і складала вже 545 чоловік. Приріст відбувся в основному за рахунок німців-реформаторів, які оселилися тут.

У 1888 р. держава відзначає 900-річчя Хрещення Русі, а церква Олександра Невського ще й свій 20-річний ювілей з дня відкриття. Парафіяни з новопризначеним настоятелем Миколаєм Наркісовичем Селецьким, готуючись до свята, перекривають церкву та дзвіницю гонтом¹⁸. За це 2 жовтня цього ж року «Его Преосвященством Модестом, Преосвященнейшим Модестом епископом Волынским преподано благословение Божие священнику с. Подгаец Луцкого уезда Николаю Селецкому и прихожанам его за их усердие к храму Божию»¹⁹.

У цьому ж році на Теремно-Підгаєцькій парафії заходами отця Миколая 10.10.1888 р. відкрита церковно-парафіальна школа²⁰.

З нагоди ювілею для церкви придбаний дзвін вагою 9 пудів і 30 фунтів (близько 160 кг), який став найбільшим на дзвіниці. Висота та діаметр зрізу дзвона 65 см. Нижче плеча дзвона є напис: «Вол.(ынской) Г.(уернии), Островскаго²¹ уез(да) Ж. М, Ляховець колокольный мастер Т. А. Лехъ».

На тілі дзвона в хрестовидному розміщенні вилиті три ікони: Почаївської Божої Матері, св. Миколая Мирлікійського і св. Георгія Переможця. З четвертого боку в овалі читаємо: «988 – 1889 г. сей колокол вылит в память 900 летия Крещения Руси».

У 1889 році с. Підгайці стало називатися «Великими Підгайцями», а село Воздвиженка (в старовину його ще іменували «Вітольдів Колодіж») стало приписним до Великих Підгайців і отримало нову назву «Малі Підгайці»²².

У цьому ж році у церкви була відібрана без винагороди одна десятина орної землі під шосе, але в пізніших документах читаємо: «Причту належить 100 руб., які знаходяться в Луцькому казначействі за землю, що використовується під Луцько-Дубнівське шосе, відсотками з цієї суми і користується причт»²³.

1891 року церкву і дзвіницю накрили бляхою і пофарбували зовні олійною фарбою²⁴.

Вдова надвірного радника Марія Петрівна Дмитрієва в 1894 році пожертвувала на Олександрівсько-Невську церкву всі священнослужбові сосуди вартістю 40 руб. для вічного заупокійного поминання свого чоловіка Олександра.

У 1896 р. на Теремно-Підгаєцьку парафію був призначений отець Йосип Іванович Зуммер. Чех за національністю, він приймає російське підданство. Перейшовши з римо-католицької церкви у православну, стає священиком і впродовж 20 років з великою ревністю трудиться на благо Церкви. 11 останніх років – настоятель Теремно-Підгаєцької парафії.

За час служіння на парафії, уже в кінці 1896 року, зусиллями отця Йосипа в Олександрівському храмі був замінений іконостас. У документах того часу знаходимо опис, в якому зазначається, що іконостас дуже старий (можливо, ще з попереднього храму. – Авт.) і в деяких місцях дірявий, був замінений новим. Разом з тим церква була наново пофарбована всередині і зовні, сума витрат становила 840 руб. сріблом. Іконостас, поставлений отцем Йосипом, стоїть і дотепер²⁵.

Завдяки старанням священика 1900 р. безпосередньо в с. Великі Підгайці відкрита школа грамоти. Це була вже третя школа на Теремно-Підгаєцькій парафії²⁶.

У 1904 р. територію навколо церкви обнесено цегляною кладкою (на суму 600 руб.), яка і нині визначає межі земельної ділянки, що належить храму.

Після смерті о. Йосипа, з 1908 року Теремно-Підгаєцьку парафію духовно окормлював його другий син – о. Сергій Зуммер²⁷. При ньому відкрита ще одна школа – міністерська, де він був законовчителем, як і в інших чотирьох школах парафії²⁸.

Отець Сергій проживав у с. Теремно до серпня 1915 року. Йшла Перша світова війна, тому він, як і все населення, був виселений з прифронтової смуги в глибину імперії. Назад о. Сергій не повернувся. Почалася революція, далі – громадянська війна. Кордон був закритий, тому



Дзвін 1889 р.

він залишився на Східній Україні. В 30-х роках його заарештовували двічі. Він був звинувачений у шпигунстві і 26.11.1937 року розстріляний. На момент останнього арешту проживав у м. Сватово, Донецької (нині Луганської) області. Реабілітований прокурором Київського військового округу 13.06.1989 року²⁹.

Після Зуммерів служили священики: о. Анатолій Улович (1916–1926), тимчасово – прот. Федір Фіолілович Юркевич (1926), тимчасово – прот. Прокл Іванович Бичковський (1926–1927), о. Іван Брояков (1927–1932). З 1932 і до 1947 рр. настоятелем парафії призначено чеха уродженця с. Теремно прот. Антонія Івановича Паржизека (23.08.1892–21.03.1982). Земне життя закінчив у м. Крири Чехії, куди він виїхав 1947 р.

Близько 1945 р. Підгаєцька парафія стає знову самостійною і настоятелем признається протоієрей Самуїл Пилипович Брик (20.08.1900 ст. ст. – 16.03.1983)³⁰. Народився о. Самуїл у селянській родині в селі Носівка на Чернігівщині. 12 липня 1921 р. архієпископом Полтавським Парфенієм

отримав посвяту в ієрея. Протягом 1922–1931 рр. о. Самуїл обслуговував віруючих села Велика Снятинка Фастівського району Київської області.

У 1932–1934 рр. його вислано на будівництво Білмор-Балтійського каналу. У 1943 р. священик виїхав на Волинь. Тут він обслуговував парафію с. Черчиці Луцького району, а також, до арешту в 1946 р. батюшка служив настоятелем церкви с. Підгайці Луцького району. 2 лютого 1946 р. співробітники каральних органів заарештували отця Самуїла. Арештованого відправили у Київ і у тому ж році засуджено Київським військовим трибуналом за ст. 54-1а КК УРСР.

Десять тяжких років провів отець Самуїл у таборах Озерлагу й Ангарлагу Іркутської області. У лютому 1956 р. сталося довгоочікуване повернення на Волинь до своєї парафії с. Підгайці Луцького р-ну, де залишався аж до виходу на пенсію 23 березня 1979 р.

Преставився Господу 16 березня 1883 р.. Поховано на кладовищі с. Підгайці Луцького району. Поруч з ним поховано і його матушку Олену Степанівну Висовень (6.06.1905–28.07.1996), яка 45 років регентувала хором церкви Олександра Невського с. Підгаєць. Сім'я була бездітна.

У період відсутності отця Самуїла Брика, протягом 10 років на Підгаєцькій парафії служили декілька священиків. Нижче приводимо імена, які вдалося встановити: о. Корнилій Семенович Климюк служив у 1946 р., о. Іван Пантелеймонович Которович – до 1949 р., о. Стефан Якович Квятковський 16.07.1949 р. – 05.09.1950 р.. Старожили розказували, що служив ще о. Анатолій, але прізвище не згадають і по архівним джерелам дослідити поки не вдалося. Потім служив о. Володимир Л. Пастернак до 1956 р..

На жаль, з цих священиків є відомості тільки про отця Стефана³¹.

Народився Стефан Якович Квятковський (26.04.1890 - 20.04.1980) у місті Судилкові Заславського повіту Волинської губернії. Батько його був учителем, а згодом псаломщиком у місті Горохові Володимир-Волинського повіту.

Стефан вступив до Мелецького духовного училища в місті Маціїв (суч. Луків).

Коли Стефану було 14 років, помер батько, і сім'я, в якій залишилася мама з шістьма дітьми, стала бідувати.

У 1906 р. Стефан вступає до Волинської духовної семінарії, яку закінчує в 1912 році. У цьому ж році, 6 серпня, архієпископом Антонієм (Храповицьким) посвячений у сан священика.

Служив о. Стефан на багатьох парафіях. Де б він не знаходився, обов'язки священика виконував добросовісно, піклувався як про храми Божі, так і про парафіян. Відзначався організаторськими здібностями, виявляючи неабияку ініціативність. Під його керівництвом були збудовані нові храми в с. Бронники та в с. Копань на Рівненщині, які були освячені відповідно 27.01.1929 р. та 01.10.1931 р. У 1949–1950 рр. служив у с. Підгайці³².

Після того, як о. Самуїл Брик був виведений за штат, на його місце призначено о. Олексія Антоновича Вислоцького. За всю історію храму, а, можливо, і всю історію парафії в богословському відношенні цей священик був найосвіченішим.

Народився о. Олексій 29.07.1927 р. в селі Волаєвичі Грубешівського повіту, Люблінського воєводства (Польща). У 1944 р. закінчив 5 класів української гімназії в м. Холмі і цього ж року, разом з батьками переїхав на постійне місце проживання у Волинську область.

У 1948 р. закінчив Волинську духовну семінарію, а в 1952 р. – Московську духовну академію в м. Загорську (зараз м. Сергієв Посад) із вченим ступенем кандидата богослов'я. За направленням о. Олексій працював викладачем Мінської духовної семінарії в Жировичах, а з 1953 по 1964 р. – викладачем, помічником інспектора і бібліотекаром Волинської духовної семінарії в м. Луцьку. У 1964 р. була в черговий раз закрита Волинська духовна семінарія, і о. Олексій служив на різних парафіях: у с. Радомишль Рожищенського благочиння, с. Гнідава Луцького благочиння, селах Олика, Дерно, Борохів з Тростянцем Ківерцівського благочиння. На всіх місцях служби свої обов'язки виконував благоговійно і добросовісно. Останнім місцем його служби був храм св. Олександра Невського с. Підгайці, де він служив з 1979 р. до своєї кончини († 24.04.1987 р.).

Після о. Олексія 1987 р. на Підгаєцьку парафію був призначений клірик кафедрального Свято-Троїцького собору отець Миколай Андрійович Ткач.

Народився о. Миколай 10.09.1948 р. в с. Носовичі Ківерцівського району, Волинської області. До школи ходив у тому ж селі, а 10-річку закінчив 1966 р. в с. Олика. Закінчивши Дзержинське педагогічне училище, служив у війську в 1967–1969 рр., після демобілізації працював учителем у школі с. Котів.

18. 11. 1979 р. приймає священницький сан. Хіротонія звершена у Свято-Троїцькому соборі м. Луцька архієпископом Даміаном (Марчуком).

Після служби в соборі впродовж більше 23 років він трудився на ниві Христовій у храмі св. Олександра Невського.

За час свого служіння о. Миколай постійно підтримував храм у належному стані. Упокоївся 16. 11. 2010 р. похований у с. Підгайці.

Нині настоятелем призначено священника Дмитра Петровича Григорчука 9 червня 1983 р. народження. Він 2004 р. закінчив Волинську духовну семінарію. Посвяту у священство отримав від архієпископа Варфоломія (Ващука) 8 жовтня 2005 р. З 19 листопада 2010 р. приступив до виконання священницьких обов'язків у с. Підгайці, це уже його третя парафія. На протязі трьох років старається зберегти і примножити традиції цього храму і своїх попередніх настоятелів.



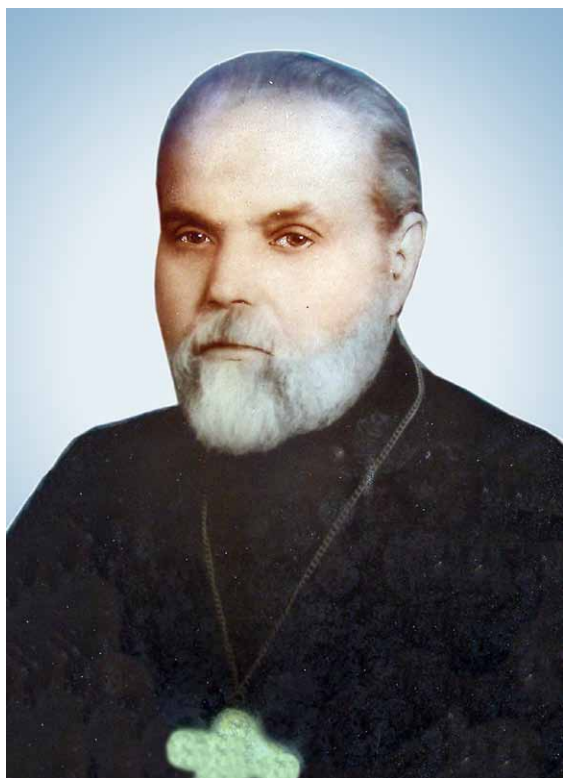
Іконостас Олександро-Невської церкви. Підгайці



Прот. Миколай Ткач.



Прот. Олексій Вислоцький



Прот. Самуїл Брик.



Прот. Стефан Квятковський з матушкою Варварою.



Огорожа церкви в с. Підгайці. 1904 р.



Храм Олександра Невського с. Підгайці.

1. Літопис руський. (Пер. з давньоруської Л.Є. Махновець.) К., 1989 р. - С. 440-441, 546.
2. Русская историческая библиотека издаваемая Императорскою Археологическою комиссиею. т. 20. акт 119. Петербург 1903 г.
3. Олена Бірюліна. Піддубці: історія села за археологічними та історичними джерелами. с. 27. //Піддубці: Там, де шуміли діброви...Луцьк. 2012 р.
4. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 371, А. 329.
5. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 371, А. 329.
6. Н. И. Теодорович. Волинь в описании городов, местечек и сел. Почаев 1903. с. 240-242. Нині цей храм входить у комплекс храмів Михнівського Свято-Стрітенського жіночого монастиря.
7. До 1868 р. вони називалися дяками (не плутати з дияконами).
8. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 19.
9. Протодіакон Василий Марущак. Святитель-хирург. Житие архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого). С. 106.
10. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 251-372.
11. Гупало С. В дюнах людской злобы. // «День», № 182, 09.10.2004 г.
12. Бірюліна О. «Волинський родовід Габрієлі Запольської». // «Волинь». 31.03.2007 р.
13. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 372, А. 339.
14. Оригинал написано польською мовою. Переклад Н. Ю. Пушкар.
15. Волинские епархиальные ведомости № 8, 1869 г., часть оффиц. с. 199.
16. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 346, А. 331.
17. Технічний паспорт церкви С. Підгайці від 17 лютого 2005 р.
18. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 367, А. 323.
19. Волинские епархиальные ведомости № 31, 1891 г., часть оффиц. с. 648.
20. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 363, А. 320.
21. Ймовірно, малося на увазі «Острожского».
22. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 365, А. 327.
23. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 10, С. 300, А. 221.
24. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 367, А. 323.
25. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 372, А. 339.
26. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 378, А. 366.
27. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 382, А. 366.
28. Державний архів Волинської обл. Ф. 35, О. 5, С. 383, А. 362.
29. Державний архів Луганської обл. – Ф.Р-3747; О. 2; с. 14461.
30. В. Борщевич. Волинський пом'яник. Рівне 2004. с. 44-45.
31. Автобіографічний нарис. Машинопис.
32. Державний архів Волинської обл. Ф. Р-393, О. 2, С. 9-А, А. 121.

Сергій ПАТЛАНЬ
(Луцьк)

ТЕРЕМНІВСЬКА ПАРАФІЯ

Сіл з назвою Теремно на Волині з давніх часів існувало два – це с. Теремно біля м. Луцька і с. Теремно біля м. Острога. Далі мова піде про село Луцького повіту.

Найдревніша згадка про село Теремно відома з Грамоти литовського князя Дмитрія Любарта Гедеміновича від 8.12.1322 р., в якій він це село називає своїм, тобто князівським і, для спасіння своєї душі с. Теремно разом з іншими поселеннями та землями, дарує соборній церкві Св. Іоанна Богослова, яка знаходилася у Верхньому замку м. Луцька. З цього часу село Теремно переходить у володіння Луцьких владик¹. Логічно припустити, що у князівському селі, а тим паче яким стали володіти владики, знаходилася і церква, але даних поки не виявлено.

О. Цинкаловський так пише про с. Теремно кінця XVI ст.: «Колись село належало Луцькому замку, пізніше Луцьким владикам, котрі за поборовим реєстром 1583 року платили з с. Теремно від 12 дим., 6 город., 4 комірників, 1 дорічного колеса, 2 бояр, 1 попа»². Раз згадано, що жив піп (священик), значить уже в XVI ст. існувала і церква.

Про першу ж дату існування церкви с. Теремно, досліджену нині, знаємо з люстрації Луцької єпископії 1607 р., в якій записано, що у с. Теремно знаходився замок та церква Воздвиження Честного Хреста³.

Як відомо, з 1596 р. на Україні, зокрема Волині впроваджується Берестейська унія. На протидію унії і католицизму 1617 р. засновано Луцьке Хрестовоздвиженське братство. В якому році появилися священики уніати в с. Теремно точно поки не встановлено, але ще все XVII ст. село належало до православ'я, великим поборником якого був єпископ Афанасій Пузина⁴, він же господар с. Теремно. З 1640 р. село орендував також захисник православ'я, один із засновників Луцького Братства, грек за походженням Олександр Мозелі (Музеллі)⁵. До членів Луцького Хрестовоздвиженського Братства належав і священик с. Теремно о. Діонісій Пацюкевич, згаданий 1697 р⁶. До наших днів дійшов рукописний «Апостол» XVII ст. писаний у Теремно, який зберігається у Волинському краєзнавчому музеї м. Луцька⁷, а інформацію про цей рукопис і багато іншого про с. Теремно надала головний хранитель музею – Наталія Юхимівна Пушкар.

Новий дерев'яний храм с. Теремно побудований на початку XVIII ст. до 1712 р. при останньому православному єпископі Кирилі III Шумлянському⁸, який гнаний уніатами цього року назавжди переїздить до Києва⁹. З розповідей старожилів села, а також зі звіту Братства храму 1932 р. відомо, що цей храм стояв на місці сучасного Теремнівського кладовища по теперішній Окружній вулиці¹⁰.

1 березня 1766 р. з села Борухів (Борохів) настоятелем парафії в с. Теремно призначається священик Йосип Миколайович Русовецький, який прийняв священство 26 грудня 1761 р. від уніатського єпископа Сільвестра Лубенецького-Рудницького. Коли батюшка зістарівся, то його місце передано його сину Данилу Русовецькому, який посвяту отримав також від уніатського єпископа Стефана Левинського 8 липня 1789 р¹¹. Хоча с. Теремно і знаходилося в лоні унії, але прихильниками її і послідовниками миряни не були. Як тільки настала можливість повернення до православ'я – це відбулося без зволікань, як з боку названих священиків так і мирян з часу Третього поділу Польщі. Тому можна сказати, що унія в с. Теремно перебувала досить короткий час.

Крім згаданих священиків на Теремнівській парафії служили: 1804-1805 рр. – о. Іоанн Савенський, 1806-1810 рр. – о. Іуліан Антонович Остальський, 1811- 1813 рр. – о. Михайло Пилипович Корнилович, 1814-1822 рр. – о. Сільвестр Михайлович Аптонович, 1822- 1829 рр. – о. Федір Стефанович Лясковецький.

1829 р. на Теремнівську парафію призначається свящ. Мартин Данилович Русовецький (Русовецький) бл. 1801 р. – нащадок згаданих вище настоятелів. Про нього в клірових відомостях читаємо, що по завершенню Острозького вищого відділення повітового учи-

лища призначений 1820 р. до семінарського правління службовцем. 26 листопада 1822 р. отримав дияконську посвяту до церкви Успіння Богородиці в містечко Радомишль Луцького повіту, а 6 травня 1823 р. відбулася священицька хіротонія і провів її єпископ Волинський і Житомирський Стефан (Романовський). Служив о. Мартин у с. Городку Луцького повіту.

27 травня 1829 р. Преосвященнішим єпископом Волинський і Житомирський Амвросієм (Морєвим) переведений до Хрестовоздвиженського храму с. Теремно. Прослужив о. Мартин в Теремно до 28 лютого 1834 р. і направлений в с. Баїв Луцького повіту¹², а з 1 грудня 1846 р. архієпископом Никанором (Клемент'євським) повернутих на Теремнівську парафію. Начальством характеризувався: поведінки хорошої, читання, спів і катехізис знає добре.

До с. Теремно було ще приписне с. Дворець, а з 1832 р. при о. Мартині парафія збільшилася за рахунок с. Підгаєць, яке стало також приписним до с. Теремно. На той час в с. Підгайці існувала своя Св-Михайлівська церква.

Є згадка, що о. Мартин хворів і земне життя його закінчилося в досить молодому віці¹³. Упокоївся 7 червня 1848 р. перебуваючи на службі¹⁴.

Після смерті чоловіка, дружина його Тетяна Йосипівна Росовецька проживала у с. Підгайці Луцького повіту зі своїми внуками покійного свого зятя причетника Лозовського Пилипом і Йосипом. За чоловіка отримувала пенсію 6 руб. у рік. У 60-ті роки XIX ст. пенсія переглянута і отримувала вона вже 35 руб. на рік. Проживала Тетяна Йосипівна у власному купленому нею будинку. Перед кінцем свого життя вона займала половину будинку, а друга – належала уже церкві. Можна припустити, що Тетяна Йосипівна продала, а можливо подарувала другу частину церкві. Померла вона у віці 68 років 24 грудня 1872 р.¹⁵ В цей час внукам було Пилипу 16 р., Йосипу 14 р.. Була ще внучка Олена, яка прожила не більше двох років і з 1864 р. уже не згадувалася.

У о. Мартина ще був брат Онуфрій, який 1811 р. закінчив Волинську духовну семінарію. На той час мав 22 р. З семінарії звільнений у причетники.

У клірових відомостях за 1841 р. записано: «В том же селе (Теремно. – Авт.) живет традиционный владелец Онуфрий Данилович Росовецкий». Більше про нього відомостей нема. Ще брати мали сестер Іуліанію і Марію.

В період між 1837 до 1846 рр. парафію духовно окормляв протоієрей Ісидор Захарович Метельський (1797-7.10.1882). Про цього пастиря скажемо коротко словами М. І. Теодорovichа: «Это был один из полезнейших и достойнейших пастырей Волынской епархии»¹⁶. З 1848 р. до 16 червня 1855 р. настоятелем парафії служив о. Захарій Іоаннович Ржондковский.

В період з 1766 і до тепер 2013 р. на Теремнівській парафії найдовше прослужив, у продовж 27 років священик Євменій Йосипович Червінський. Народився він у с. Стрільську Луцького повіту 1822 р. в сім'ї псаломщика. 1847 р. закінчив Волинську духовну семінарію. 20 березня отримав посвяту у священика від єпископа Острозького Ієрофея (Лобачевського) і направлений до Свято-Михайлівської церкви с. Тотовичі (Нині Тутувичі – Авт.). З 1 жовтня 1855 р. приступив до виконання пастирських обов'язків у с. Теремно. В пам'ять війни 1853-1856 рр. «Всемилоостевейше награжден Бронзовым крестом на Владимирской ленте». З 1862 р. виконував обов'язки духівника Луцького міського благочиння¹⁷. За час його служби в с. Підгайці побудований новий уже на честь Св. благ. кн. Олександра Невського храм у 1868 р. За що нагороджений набедреником, в подальшому нагороджений скуфією.

У сім'ї – дружина Уліанія Антонівна, діти – Іов, Пелагія, Анастасія, Маріанна, Катерина, Олександра, Петро, Миколай, Меланія. Троє дітей Іов, Пелагія, Миколай померли в дитинстві.

Дочка – Марія Євменіївна прожила самотньо. Виконувала обов'язки проскурниці Луцького Свято-Троїцького собору. Була членом Луцького Хрестовоздвиженського Братства. Відзначалася благодійністю. 1900 р. сподобилася відвідати Святий град Ієрусалим. Упокоїлася 15 жовтня 1911 р.¹⁸

Дочка – Катерина Євменіївна стала дружиною священика Адріана Хрисанфовича Жолткевича.

Син – Петро Євменійович народився в с. Теремно 16 січня 1861 р. Закінчив Милецьке духовне училище. 1875 р. поступив і 1882 р. закінчив Волинську духовну семінарію по 2-му розряду. Прийняв сан священника. Служив у с. Полиці Ковельського повіту 1886-1893 рр., з 2.11.1893 до 1897 у м. Кашівці того ж повіту. Подальше життя поки невідоме.

Однокурсником Петра Євменійовича Червінського був Адріан Хрисанфович Жолткевич 26 серпня 1858 р. н¹⁹, який став його родич і очолював Теремнівську парафію з 1883 до 1888 рр. В сім'ї Адріана і Катерини народилося в с. Теремно двоє дітей Єлізавета і Олексій. Олексій Адріанович закінчив Волинську духовну семінарію 1906 р. в подальшому житті прийняв сан священника. Все життя служив настоятелем у с. Ожарівка Новоград-Волинського повіту (пізніше Любарського р-ну). Арештований Бердичівським окружним відділом ДПУ за статтею 54-10 КК УРСР. Засуджений особливою нарадою при колегії ОДПУ від 23.12.1929 р. з вироком «заточити в концтабір терміном на 3 р.». При відбуванні покарання трійкою при НКВС по Іркутській області від 08.12.1937 р. засуджений до ВМП, розстріляний 09.01.1938 р. Реабілітований рішенням прокурора Житомир. обл²⁰.

З початку XIX ст. і протягом подальшого часу храм с. Теремно став підупадати, але парафіяни постійно підтримували його. Ремонти проводилися 1837-1842 рр., 1852-1854 рр., 1863-1866 рр. У 1879 р. згадується, як «церковь довольно ветхая» і тому стояло питання будівництва нового храму у с. Теремно²¹.

У 1888 р. на Теремно-Підгаєцьку парафію призначається молодий енергійний, освічений священник Миколай Наркисович Селецький (1863-1913)²². Він ревно взявся за будівництво нового храму. З більш почесних парафіян створюється Кураторство (рос. Попечительство), головним завданням якого стає будівництво нового храму.

З цього моменту почався і збір пожертвувань. Серед багатьох жертводавців виділяється широко відомий своїми благодіяннями Кронштадтський протоієрей Іоанн Ілліч Сергієв (нині святий праведний Іоанн Кронштадський), який допомагав матеріально багатьом парафіям Волині. Не обійшов він своєю увагою та допомогою у будівництві храму і село Теремно. Від нього до Кураторства надходили кошти декілька разів, всього ним надіслано 500 руб. сріблом. Серед індивідуальних жертводавців протоієрей Іоанн Сергієв вніс найбільшу суму²³.

Архітектором і керівником будівництва храму запрошений селянин с. Студинь Рівненського повіту Варфоломій Дем'янчук²⁴. Він спроектував і побудував на той час не один храм. Дем'янчук розробив план храму і для села Теремно, який затверджений єпархіальними начальством і архітектором.

У день пам'яті Святого Рівноапостольного князя Володимира 15.07.1891р., після закінчення літургії відслужений молебень святому, по завершенні якого під гучні дзвони вирушив хресний хід до місця будівництва нового храму²⁵.

Свято-Хрестовоздвиженський храм однокупольний, дерев'яний, на кам'яному фундаменті з чотириарусною дзвіницею збудовано за 4 роки і 3 місяці. Довжина 18 м, ширина 10,65 м, висота 25 м²⁶. Освячення його відбулося у неділю, 15 жовтня 1895р. і звершив його місцевий благочинний о. Ананія Петрович Бродович з одинадцятьма священнослужителями²⁷.

Кураторство парафії свій головний обов'язок виконало – храм побудовано. Разом з тим воно не було скасоване, а на його базі утворено Братство Святого Рівноапостольного князя Володимира в пам'ять дня освячення місця під будівництво храму. Проіснувало Братство до закриття парафії 1962 р..

В новозбудованому храмі після о. Миколая Селецького служив о. Йосип Іоаннович Зуммер (1844-25.09.1907). Чех, католик. Прийняв православ'я і 1 березня 1887 року отримав посвяту на священника. Служив у с. Краєвщина Житомирського і в с. Соколів Новоград-Волинського повітів. На Теремнівській парафії служив з 16.02.1896 і до своєї кончини. Одружений з Фаїною Францівною Конвалінкою (православне ім'я – Афанасія). В їх сім'ї народилося 11 дітей, дорослими стали десятеро і всі вибрали в житті духовний напрям: 2 псаломщика – Антон і Петро, 5 синів – Сергій, Ігнатій, Іларіон, Олександр, Михайло і зять Аркадій – священники, 1 архімандрит Іов (Володимир), 1 єпископ Василій (В'ячеслав)²⁸.

Єпископами Васи́лієм (Зуммером) і Даніїлом (Троїцьким) 18/31 травня 1923 р. звершена

архієрейська хіротонія над ієромонахом Лукою²⁹. 22 листопада 1995 р. Рішенням Синоду Української Православної Церкви Архієпископ Лука (Войно-Ясенецький) причислений до лику місцевошанованих святих³⁰. Ювілейним Священним Архієрейським Собором Руської Православної Церкви 2000 р. святитель Лука внесений у Собор новомучеників і сповідників російських для загальноцерковного вшанування³¹. Для Хрестовоздвиженського храму, який нині розташований в мікрорайоні Теремно м. Луцька Володимиром Жупанюком написана ікона Святителя-сповідника Луки Кримського з житієм. Освячена ікона настоятелем храму 19.08.2007 р..

Після смерті о. Йосипа на Теремнівській парафії служили його два сини: тимчасово 1907-1908 рр. ієромонах Іов і 1908-1915 рр. о. Сергій Зуммери. Останній пережив репресії і 26.11.1937 р. розстріляний. Рішенням військового прокурора Київського округу від 13 червня 1989 року ім'я Зумера Сергія Йосиповича реабілітовано.

Після Зуммерів служили священники: о. Анатолій Улович (1916-1926), тимчасово – прот. Федір Фіолілович Юркевич (1926), тимчасово – прот. Прокл Іоаннович Бичковський (1926-1927), о. Іоанн Брояков (1927-1932).

З 1932 і до 1947 рр. настоятелем парафії призначено чеха, уродженця с. Теремно, прот. Антонія Івановича Паржизека (23.08.1892-21.03.1982). Земне життя закінчив у м. Крири Чехії, куди він виїхав 1947 р. 1908 р. він закінчив Милецьке духовне училище, 1918 р. – Волинську духовну семінарію. За час служби на Теремнівській парафії під його керівництвом зроблений капітальний ремонт храму, якого він потребував ще з часів Першої світової війни, де стіни і дах стояли пошкоджені осколками. Все це приведено в порядок. Дах перекрили цинковою бляхою, зовні храм пофарбували. Художник-іконописець Володимир Федорович Щукін на замовлення для храму написав 52 ікони. Закуплено три дзвони, бо шість старих дзвонів, найстаріший з яких 1600 р., під час 1-ї Світової війни втрачені. Приведений в порядок старий цвинтар і зложений новий, який існує і до тепер³².

Протоієрей Петро Георгійович Юркевич – наступний настоятель парафії (1947-1951)³³. Після нього коротко (1951-1952) служив о. Микола Олексійович Шумський. Майже десять років (1952-1962) очолював парафію протоієрей Євфимій Йосипович Преварський³⁴.

Цей храм ніс свою спасенну місію до 1962 р. Напередодні Пасхи Христової, служби в храмі богоборча влада припинила. Прот. Євфимій переведений до Свято-Покровського храму с. Піддубці. 1977 р. храм знятий з реєстрації, а 1982 р., як такий, що знаходиться в “аварійному” стані і не придатний до подальшого використання, документально підготовлений до знесення³⁵.

Руйнувати храм почали вночі. Зі слів багатьох ще живих свідків відомо, що стіни його були досить міцні. Накинувши на храм троси, богоборці хотіли тракторами одним махом завалити споруду, але гусениці рили землю, заглиблюючись, а храм стояв. Тоді його стали рвати на частини. Техніки виділили стільки, що на будівництві її завжди менше. Нагадаю, що храм будувався три з половиною роки, зруйнували менш як за добу. Воістину ламати не будувати.

Таким чином, припинив своє існування третій з відомих храмів с. Теремно.

1000-літній ювілей Хрещення Русі 1988 року сколихнув усю державу. 1990 р. колишні парафіяни Св. Хрестовоздвиженського храму, вирішили відродити свою святиню. Нову церкву взялися зводити на новому місці, бо на старому уже можливості не мали.

Керуючий Волинською єпархією митрополит Ніфонт благословив будувати храм двопрестольний: верхньому залишили історичне найменування – Воздвиження Честного Хреста Господнього, нижній назвали в честь святого праведного Іоанна Кронштадтського в пам'ять допомоги у будівництві попереднього храму і іншу його благодійність на Волині.

Розпочалися будівельні роботи при настоятелі храму о. Анатолію Петровичу Опанасику (нар. 28.10.1956р.), який очолював їх з 1993 р. до 2002 р. В подальшому своєму житті він приймає чернечий постриг з іменем Даніїл. У сані ігумена подвизався у Києво-Печерській лаврі. На жаль його земне життя рано скінчилось – 14 вересня 2007 ігумен Даніїл відійшов до Господа.

1990 р. утворено нову громаду, яка стала піклуватися про будівництво нового храму. Свого приміщення не існувало, тому 1993-1994 рр. возводиться тимчасовий храм. Крім настоятеля в цьому храмі служили священнослужителі: прот. Миколай Іович Нечипорук

2.06.1936 р. н., прот. Василь Сидорович Цибуля (2.02.1947 – 18.11.2011), ієрей Вадим Миколайович Лебедь 27.06.1977 р. н., диякон Георгій Володимирович Куницький 18.01.1985 р. н. Нині це приміщення використовується під Недільну школу.

Продовжив будівництво з 2003 р. і завершив його новий настоятель, секретар Волинської єпархії, митрофорний протоієрей о. Миколай Павлович Бондарук.

У м. Луцьку, мікрорайон Теремно, в суботу 18 липня 2009 року відбулося урочисте освячення новозбудованого храму митрополитом Луцьким і Волинським Ніфонтим.

Повстав один із кращих мурованих православних храмів міста. Формою він нагадує хрест, але більш схожий на величний корабель, особливо якщо дивитися з боку олтаря.

Суцільний з чотиририбусною дзвіницею, храм поставлений на двометровий цоколь. Довжина 33 м., ширина 13,5 м., висота його 30 м. Увінчують храм сім куполів з хрестами, що відповідає семи таїнствам церковним. З них центральна частина – п'ятикупольна, що символізує Господа нашого Ісуса Христа і чотирьох євангелістів. В середині храм розписаний іконописцем Анатолієм Петровичем Мокійчуком, ним же написані і ікони до іконостасу. Причому ікони місцевого чину іконостасу написані по зразкам ікон з попереднього Теремніського храму, враховуючи нові умови. Хоча іконостаси храмів 1895 р. і 2009 р. мають зовсім різні форми, пропорції, розміри, біблійні сюжети, але промислом Божим кількість їх однакова – 25.

При освяченні храму митрополитові Ніфонті співслужили більше п'ятидесяти священнослужителів Волинської і Рівненської єпархій, а першу літургію очолив Луцький благочинний митрофорний протоієрей Никанор Григорович Шимко (28.07.1928 – 7.04.2010). З проповіддю про значення храму в житті людини виступив митрофорний протоієрей Валентин Данилович Негода. Останній являється духівником багатьох парафіян цього храму, а також разом з владикою Ніфонтим, Миколою Івановичем Линником і іншими жертводавцями, одним з благодійників його будівництва.

Таким чином, нинішній Свято-Хрестовоздвиженський храм є четвертим у ряді поколінь віднайдених храмів с. Теремно. Настоятелем храму продовжує бути прот. Миколай Бондарук, кліриками храму є о. Роман Павлович Якубович 29.12.1986 р. н., який розпочав своє служіння з 1 січня 2012 р. і уже згаданий диякон Георгій Куницький.

В цій роботі в основному згадано про храми та їх настоятелів. До церковнослужителів ще відносяться дяки-псаломщики-регенти, паламарі, які також виконують свою необхідну під час богослужінь роботу. Всіх їх перераховувати в цій статті не варто, зупинюся лиш на династії Петровських.

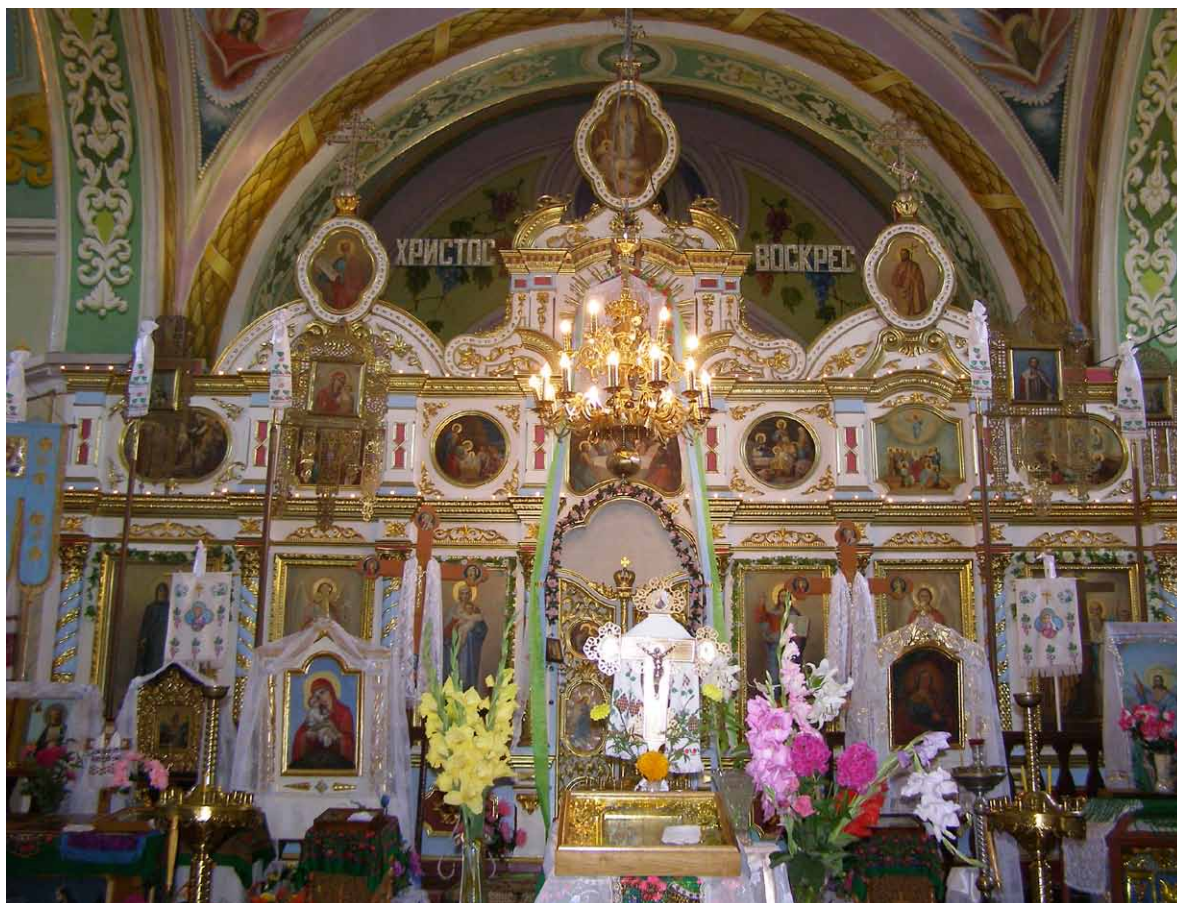
Павло Петровський народився у першій половині XVIII ст. і у с. Теремно виконував обов'язки дяка.

Також дяком служив і син його Федір, народився близько 1766 р. і 21.11.1821 р. помер.

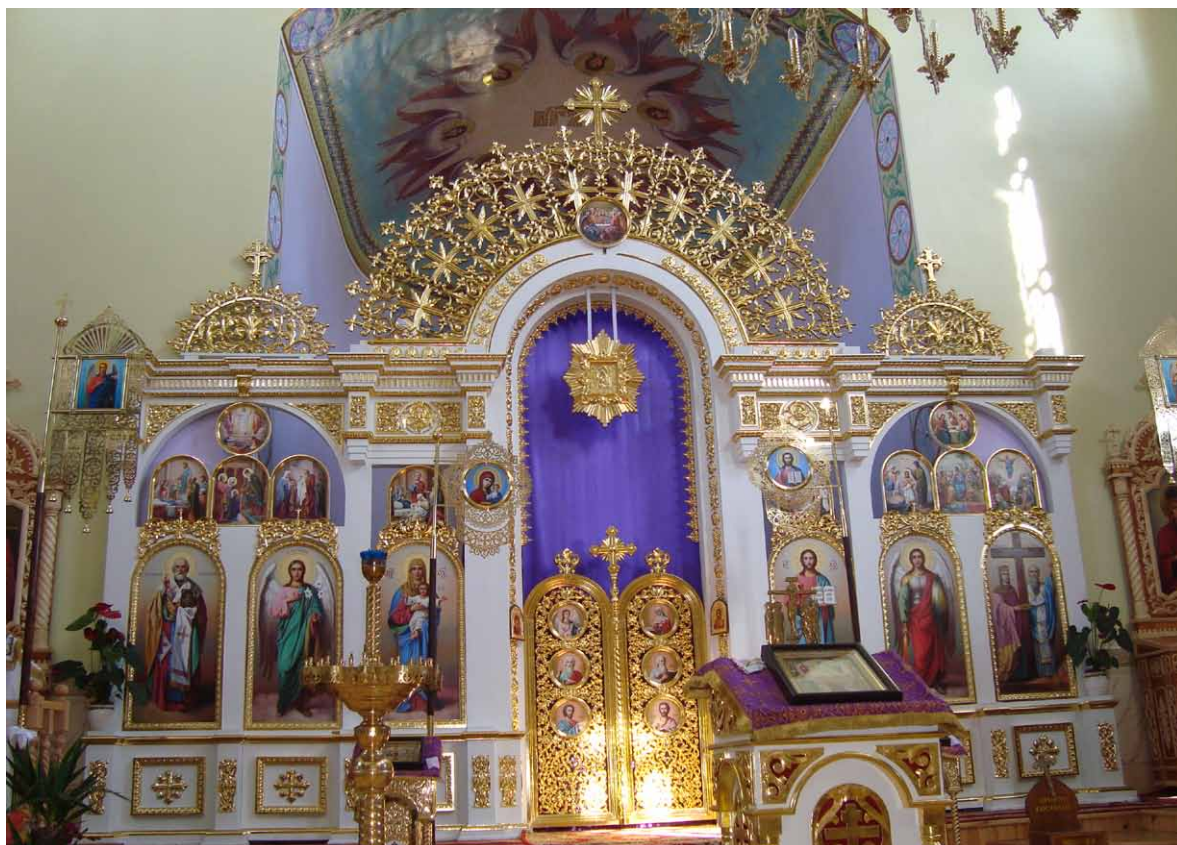
Син Федора Дмитро народився 26.10.1806 р., виконував ті ж обов'язки.

В Теремно дяком служив Пантелеймон³⁶, а інший син Дмитра Федоровича Феофан народився в с. Теремно (бл. 1838-22.10.1913) р., а дияконом-псаломщиком служив у с. Крупа Луцького Повіту³⁷. Одружений з чешкою Ганною В'ячеславівною Фрос, сім'я якої також проживала в Теремно³⁸. 23.08.1971 р. у них народжується первенець Олександр, який стає архієреєм Руської Православної Церкви. Останнє місце служби його м. Харків. 22 червня 1993 р. Рішенням Синоду Української Православної Церкви святитель прославлений як місцевовшанований святий Харківської єпархії. Архієрейським собором в серпні 2000 зарахований до лику святих Руської Православної Церкви, як Священномученик Олександр (Петровський) архієпископ Харківський.

Нагадаю, що до с. Теремно та його храму мають відношення троє прославлених святих: Священномученик-сповідник Лука Кримський (Войно-Ясенецький), Священномученик Олександр (Петровський) архієпископ Харківський та святий праведний Іоанн Кронштадтський. Існує передання, що має бути ще четвертий, а можливо і більше. Дослідження триває.



Іконостас Теремнівської церкви 1895-1982 рр.



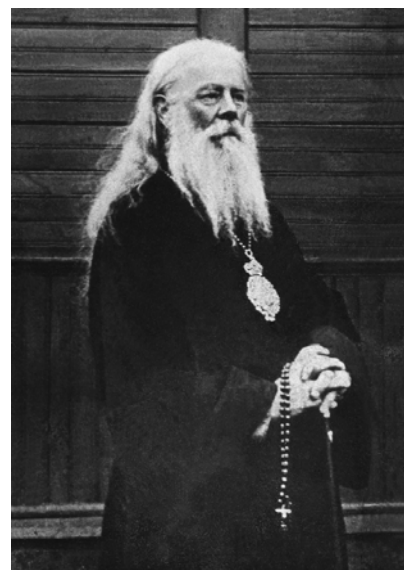
Іконостас храму 2009 р.



Прот. Антоній Паржизек



Прот. Петро Юркевич



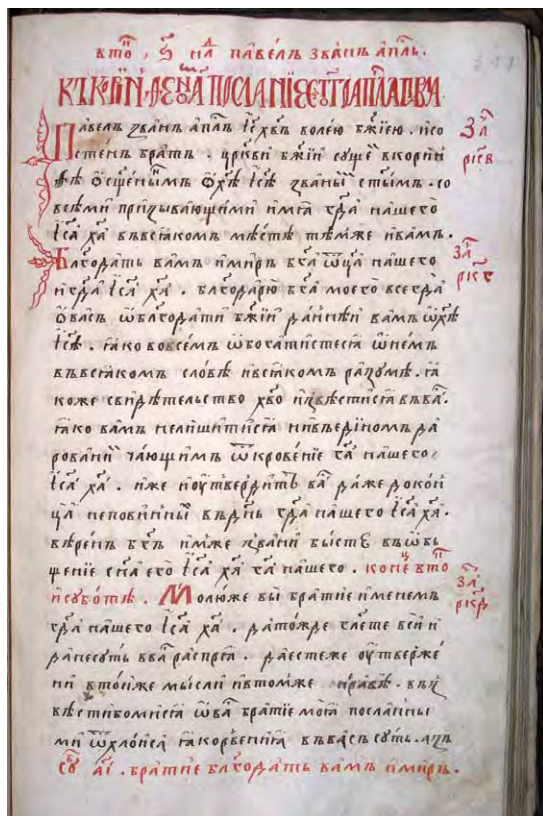
Свщм. Олександр
(Петровський)



Святий сповідник архієпископ
Лука Кримський



Свящ. Йосип Зуммер



Сторінка Апостола XVII ст.



Храм с. Термно 1895-1982



Хрестовоздвиженський храм 2009 р.

1. Пам'ятки української мови. Грамоти XIV ст. "Наукова думка" – Київ, 1974 р. С. 20-22. Останнього часу науковці спростовують дату згадки про с. Теремно 1322 р. і називають більш пізнішу 8 грудня 1383 р.
2. О. Цинкаловський. Стара Волинь і Волинське Полісся. Т.2. 1986 р. С. 438.
3. Святослав Терський. Історія Луцька. т. 1. Лучеськ Х-XV ст. С.103.
4. 1000-ліття Православ'я на Волині. м. Дубно 1992 р. С.46.
5. Каталог колекції документів Київської археографічної комісії 1369-1899. "Наукова думка" Київ – 1971.
6. Пом'яник. Волинське крайове Братство святого Апостола Андрія Первозванного (Луцьке Хрестовоздвиженське) С. 28.
7. Волинський краєзнавчий музей. КДФ – 4. Рукописний "Апостол" описано членом Смоленського церковно-археологічного комітету Г. К. Богуславським у м. Володимирі-Волинському, який свій труд видав 1897 р. у Москві.
8. Волинские епархиальные ведомости № 36, 1895 г. С. 1223.
9. 1000-ліття Православ'я на Волині. м. Дубно 1992 р. С. 46.
10. Зберігся чорновий рукопис звіту Братства Святого Володимира Хрестовоздвиженського храму за 1932 р.
11. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 252.
12. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 280, А. 112.
13. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 279, А.162 і С. 284, А.356.
14. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 1, С. 88, А. 29.
15. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 3, С. 19.
16. М. И. Теодорович. Волинская духовная семинария. с. 349.
17. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 1, С. 318, А. 31.
18. Волинские епархиальные ведомости № 51, 1911 р., с. 995-996.
19. М. И. Теодорович. Волинская духовная семинария. с. 750.
20. Державний архів Житомирської обл. – Ф.Р-5013. – Спр.6036-п.
21. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 355.
22. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 364.
23. Волинские епархиальные ведомости №36, 1895 г. с.1223-1234.
24. Державний архів Житомирської області. Ф. 1, О. 24, С. 523.
25. Волинские епархиальные ведомости № 32, 1891 г. с. 1024-1027.
26. Державний архів Волинської області. Ф. 35, О.2, С. 1051.
27. Волинские епархиальные ведомости №36, 1895 г. с.1223-1234.
28. С. М. Патлань. Священник села Теремно Йосип Зуммер. Машинопис.
29. Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Я полюбил страдание... Автобиография. С. 36-38, 114.
30. Протоиерей Василий Марущак. Святитель-хирург. Житие архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого). С. 106.
31. [http://uk.wikipedia.org/wiki/Лука_\(Войно-Ясенецкий\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Лука_(Войно-Ясенецкий))
32. О. Антонін [Паржизек А.] Спогади про Волинь. // до друку підготували Людвиг Енгел і Александер Дрбал. Примітки – Александр Дрбал. Переклад з чеської Марії Солдатюк. – В кн.: Чехи і Дубенщина: матеріали міжн. наук.-теор. конф., присвяченої 60-річчю репатріації чехів на етнічну Батьківщину. 18 травня 2007 р. Луцьк 2008 с. 41-51.
33. Державний архів Волинської області. Ф. Р-393, О. 2, С. 11, А.135.
34. Геннадій Гулько. Село в контексті історії Свято-Покровського храму. // Піддубці: Там, де шуміли діброви... С. 87-88.
35. Державний архів Волинської області. Ф. Р-393, О. 2, С. 230. А. 38-44.
36. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 252-364.
37. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 362, А.132.
38. Державний архів Волинської області. Ф.35, О. 5, С. 19.

Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)

ДО ІСТОРІЇ СВЯТО-ФЕОДОСІЇВСЬКОГО ХРАМУ В МІСТІ ЛУЦЬКУ (1945–1990 рр.)

Ювілейні урочистості з нагоди 1025-річчя хрещення Київської Русі, що тривають в поточному році, спонукають до поглибленого вивчення історії християнства, до давньої та новітньої історії нашого древнього міста, його стародавніх споруд, а особливо храмів. Однією з відомих сакральних архітектурних пам'яток Луцька є Свято-Феодосіївська церква, хоча й збудована вона відносно недавно, в 1906 році (Додаток 1). Це тринефний чотиристовповий храм з прибудованою дзвіницею. Серед старожилів-лучан він ще називається «солдатським», оскільки був збудований на кошти військових. Його спорудженням опікувався відповідний комітет на чолі з генерал-майором О. С. Безсоновим – командиром 2-ї бригади 11-ї піхотної дивізії. Біля цього ж новозбудованого храму в 1909 році був похований і перший його парафіяльний староста, полковник Охотського полку О. М. Максимович [12, 136]. За століття, що минуло з часу спорудження, міцні цегляні стіни церкви пам'ятають як бравурні військові урочистості на початку 20-го століття, так і лихоліття в роки Першої та Другої світових воєн. До одного з складних відрізків його історії можна віднести також період між 1945–1990 роками. В даному повідомленні, за допомогою нещодавно виявлених архівних документів викладено фактичний матеріал, що допоможе глибше пізнати зміст державно-церковної політики в СРСР та її реалізацію, зокрема, в Луцьку, за період від середини 1940-х до „горбачовської перебудови” в кінці 1980-х років.

У ті відносно недавні роки церковні інституції періодично піддавалися з боку державних та партійних структур організованим компаніям ідеологічного тиску, жорсткого обмеження діяльності, секуляризації майна тощо [8, 107]. Одним з наслідків таких дій стало різке скорочення мережі релігійних організацій на Волині. Так, з 1945 року по 1985 роки на території області кількість діючих православних храмів скоротилося з 400 до 177 [14, 526]. Зокрема, у місті Луцьку за цей час були закриті та знесені такі відомі православні храми як Свято-Преображенський на Чернчичах, Свято-Хрестовоздвиженський в Теремно, каплиці Іверської ікони Божої Матері та Св. Параскеви П'ятниці по нинішній вул. Л.Українки. Припинили діяльність Братський Свято-Хрестовоздвиженський храм та Свято-Михайлівський на Вишкові. На час „горбачовської перебудови” в обласному центрі залишились діючими тільки три православні храми: Свято-Троїцький собор, Свято-Покровська та Свято-Феодосіївська церкви. Але щоб зберегти такий статус, кожен з цих луцьких храмів пройшов за згадані сорок років дуже непростий шлях [6, 7].

Як відомо з архівних джерел, під час бойових дій у 1941–1944 роках, в області було зруйновано та значно пошкоджено 135 церковних приміщень [11, 109]. Разом з тим більша частина храмів під час визволення від німецько-фашистських окупантів не зазнала значних пошкоджень і досить швидко відновила свою діяльність. Станом на серпень 1944 року в найближчих до обласного центру Луцькому (включно з містом) та Теремнівському районах вже діяли відповідно 17 та 8 православних громад [11, 214]. Серед них був і дещо пошкоджений під час бойових дій Свято-Феодосіївський храм, що на той час мав статус приписного до Свято-Троїцького кафедрального собору. 1944–1945 роки були особливо складними в історії нашого краю. Адже це був період, пов'язаний з постійною небезпекою від близького фронту та діяльності різних антирадянських боївків, від рук яких загинули сотні мирних волинців, в тому числі й десятки священнослужителів різних конфесій. Православ'я, як основна релігія Волині, в ті роки в черговий раз було розділене і належало до Автокефальної та Автономної православних церков. Тривала їх внутрішньоцерковна реорганізація, пов'язана з контрольованим владою переходом приналежних до цих Церков парафій та духовенства в юрисдикцію новоутвореної Волинсько-Рівненської єпархії Руської православної церкви (РПЦ). У в липні 1944 року її очолив досить енергійний та толерантний єпископ Миколай (Чуфаровський) [4, 213].

У цілому, основний процес реєстрації православних громад в юрисдикції РПЦ в навколишніх

біля обласного центру районах припадає на лютий-квітень 1945 року. Щодо храмів в Луцьку, то цю роботу державні та церковні структури розпочали дещо раніше – наприкінці грудня 1944 року. Тоді юридично оформили свою приналежність до Руської православної церкви віруючі та духовенство Свято-Покровського храму, що в роки війни належав до Автономної УПЦ. Дещо пізніше, в квітні, відповідні юрисдикційні зміни здійснили духовенство та парафіяни Свято-Троїцького кафедрального собору, що як відомо в роки війни був головним осередком УАПЦ в Україні. Духovenство та віруючі Свято-Феодосіївського храму розпочали юридично оформляти свою діяльність набагато пізніше інших церков обласного центру – лише в жовтні 1945 року. Однією з основних причин такої затримки церковної реорганізації було згадуване пошкодження Свято-Феодосіївського храму під час визволення обласного центру від німецько – фашистських військ. В одному з парафіяльних документів того часу зазначається, що: «Будівля храму сильно ушкоджена під час воєнних дій; стіни дзвінниці частинно розбиті; дах по всій церкві побитий; місцями зірваний; скло і рами у вікнах, а також двері побиті; вікна в куполі забиті бляхою; Престіл пошкоджений» [9, 126]. За такої ситуації благочинному РПЦ Луцької міської округи протоієрею Василю Осташевському та настоятелю Свято-Троїцькому кафедральному собору протоієрею Стефану Грушку, які опікувалися цим приписним пошкодженим храмом, реально допомогти віруючим в його ремонті було досить складно. Не могли своїми зусиллями відремонтувати свою будівлю і зuboжілі в умовах військового лихоліття парафіяни храму, основу яких традиційно складали жителі вулиці Володимирської м. Луцька та приміського села Омеляники. Як відомо, цей регіон під час визволення міста був ареною жстоких та кровопролитних боїв, під час яких згоріли або ж були пошкоджені десятки осель місцевих жителів.

Як зазначалося вище, Свято-Феодосіївська парафія, як громада Руської Православної Церкви, розпочала свою діяльність 3 жовтня 1945 року. Цим днем датується типовий договір про користування будівлею та майном між парафіянами м. Луцька і с. Омеляники та Луцьким райвиконкомом в особі заступника голови Бальбузи Феодосія Максимовича на безоплатне користування церковною будівлею та майном. На даному етапі з невідомих причин подальше оформлення самостійної Свято-Феодосіївської громади припинилося. Такі права, як свідчать архівні документи, ця парафія одержала лише в наступному 1946 році, хоча пізніше там продовжували служити переважно священнослужителі, зайняті роботою в Свято-Троїцькому кафедральному соборі та Волинській духовній семінарії. Зокрема, довідка Уповноваженого в справах Руської православної церкви при РМ СРСР по Волинській області М. С. Діденко від 23 жовтня 1946 року засвідчувала, що в місті Луцьку (на Красному) в особі громадян Коробчука Гавриїла, Романюка Мирона, Вавренчука Пилипа та Плахтія Марка зареєстрована релігійна громада і їм, як представникам, дозволяється керувати церковним майном і церковними будинками [17]. Цьому передував написаний за установленим зразком та російською мовою список членів церковної ради та ревізійної комісії (Додаток 6). Тут показовим є те, що першим у вищезгаданому документі згадується настоятель Свято-Феодосіївського храму протоієрей Гавриїл Коробчук (Додаток 2). Саме на плечі цього непересічного священика, одного із яскравих представників українського духовенства і ліг весь тягар відбудови постраждалого храму у важкі повоєнні роки. Щодо о. Гавриїла, то відомо, що він народився 5 березня 1887 року в сім'ї дяка в с. Хмільку Білгорайського повіту на Холмщині, в 1911 році закінчив Віленську духовну семінарію, служив священиком на Холмщині, а в 1925–1926 роках – на парафіях у селах Озеро та Комарове Луцького повіту. 3 грудня 1926 та по грудень 1945 років, у важких умовах колонізаційно-ревендикційної політики польського уряду в кінці 1920–1930-х років, а потім і нацистської окупаційної влади, він продовжує служити на різних церковних посадах на Холмщині, викладав у Холмській духовній семінарії та входив у склад Холмської єпархіальної консисторії. У грудні 1945 року під час відомої примусової репатріації українського населення, він з частиною своїх парафіян з Холма переїхав до Луцька. Відомо, що в цей же час на Волинь з Холмщини прибуло 24 православних священика та 5 дияконів [23]. Отця Гавриїла Коробчука, як відомого та авторитетного священнослужителя, як свідчить він сам, «милостиво прийняв» керуючий Волинсько-Рівненською єпархією РПЦ єпископ Миколай (Чуфаровський) і своїм указом від 13. 12. 1945 року призначив настоятелем Свято-Феодосіївського храму в обласному центрі [9, 126]. Після обов'язкової за тих умов «покути» та стажування у кафедральному соборі, на різдвяні свята о. Гавриїл прийняв свій напіваварійний храм. Саме в таких складних

умовах розпочалася його подвижницька праця у Свято-Феодосіївському храмі. Про цей його трьохрічний період діяльності в цьому храмі з архівних джерел відомо не багато, але окремі факти варті того, щоб про них згадати більш конкретно. Зокрема, промовисто свідчать про себе записи рукою настоятеля в описі майна храму, датований червнем 1947 року: «В 1946 р. вставлені двері за 600 карб.». В іншому місці цього документа згадується про ремонт даху храму, дзвіниці, відремонтоване начиння храму та священницьке облачення. Так, поряд із записом про «старий подризник красного цвета» дописано, що в 1946 р. «перероблений» ще один, «синього кольору» вартістю «1580 карб.». Сьогодні залишається лише гадати про тих безвісних благодійників о. Гавриїла та його громади в ті складні повоєнні роки, про яких жодних згадок у писемних джерелах не збереглося. Разом з тим з архівних матеріалів відомо про його найближчих помічників з церковної ради. Щодо згадуваного вище церковного старости Романюка Мирона Михайловича, 1887 р. н., то він походив з селян, мав два класи народної школи, займався «сільським господарством». У 1915–1918 роках служив у царській армії рядовим і був «церковним старостой госпитальной походной церкви в Карпатах». У 1922–1923 роках Романюк М. М. вже церковний староста Свято-Феодосіївського храму в Луцьку і повернувся на цю посаду, як згадано вище, лише в 1945 році. Церковним касиром у ті роки був Плахтій Марк Якович, 1883 року р. н., який закінчив чотири класи народної школи, протягом всієї Першої світової війни перебував на «Северном фронте» дослужився до «младшего унтер-офицера». Військових нагород, що обов'язково повинні були бути, як у кіншарічного фронтовика, він в анкеті не згадав. Як авторитетна та відносно грамотна людина він в 1945–1947 роках був «земельний голова сельсовета в с. Омеляник Большой» [17].

Типовим документом, що характеризує віковий та соціальний стан тогочасного церковного активу парафії, можна вважати датований 1945 роком список „двадцятки” православної громади храму. В цьому списку в числі засновників були лише чоловіки, найстаршим членам „двадцятки” було вже 69–70 років, переважній більшості – 40–50, а наймолодшому з них – 23 роки. 18 членів „двадцятки” були жителями села Великий Омеляник та лише 2 з обласного центру. Переважна більшість з них на той час займалися «хлебопашеством». Жоден з них, як вимагали тоді органи державної влади, не був раніше судимий, всі вони, як свідчать власноручні надписи, були письменними [17].

Особливо цікавим є ще один віднайдений архівний запис в книзі обліку парафіяльного майна, також здійснений рукою о. Гавриїла Коробчука. Вірогідно тут була облікована та частка з церковної атрибутики, що була привезена на Волинь репатріантами з Холма і була особистою власністю настоятеля [17]. Зокрема, привертає до себе увагу предмет з опису майна за номером 36, де зазначена «Копія Холмського образу Богоматері» та вказана примітка «Власність Холмської парафії». Характерно, що графа щодо ціни ікони не заповнена, хоча проти інших церковних речей вона проставлена, а в примітці наголошено на конкретному походженні ікони – з Холма (Додаток 4). Тут є всі підстави вважати, що вдалося виявити ще одну письмову згадку про оригінал Холмської Чудотворної ікони Божої Матері, яку, вірогідно, протягом 1946 – початку 1947 років о. Гавриїл Коробчук зберігав у Свято-Феодосіївському храмі. Звичайно, що перебування такої величній православної святині в будівлі церкви остаточно втаємничити можливості не було і тому певний період оригінал чудотворного образу використовували для публічних богослужінь, видаючи його за копію. Як свідчать окремі публікації, біля образу відбувалися урочисті богослужіння, звершувалися із нею хресні ходи, в яких масово брали участь репатріанти – холмщаки з м. Луцька та навколишніх сіл [9, 126]. За даними згадуваного вище Уповноваженого М. С. Діденка, вони значно активізували релігійне життя в обласному центрі та навколишніх районах, запроваджували в церковній обрядовості новації, що були не характерними для традицій РПЦ. Зокрема, він згадує звичай холмщаків розбирати додому гілки з ялинок, якими прикрашали ополонки на річці Стир під час православного свята Водохреще. Вони навіть здійснили спробу утворити на Волині прототип братської структури, безуспішно відвідавши для цього владні та церковні чинники в Києві. Зокрема, в своєму звіті за 1946 рік Уповноважений повідомляє своє керівництво, що «...в первой половине ноября, ко мне обратилась делегация священников из-за Буга переселившиеся, с просьбой организовать Холмское землячество,.. и я им заявил, что надобности в организации землячества никакой не ощущается и оно безцельно» [22]. Така активна громадська та церковна діяльність холмщаків, які гуртувалися навколо Свято-Феодосіївської парафії, все ж стурбувала відповідні

структури органів державної влади, про перебування знаменитої православної ікони на Волині стало відомо і в Києві. В архівних матеріалах зберігся документ, який засвідчує, що по завданню «зверху» в лютому 1947 року храм відвідав Уповноважений, який цікавився чи й справді в храмі знаходиться оригінал згаданої чудотворної ікони. У своїй короткій відповіді керівництву в Києві, (цей документ мовою оригіналу публікується вперше), цей повноважний представник влади повідомляє, що «...икона, которая привезена с гор. Холма так называемая икона «Холмская божья мать» поставлена...» в алтарі Свято-Феодосіївського храму [21] (Додаток 5).

Тут слід зауважити, що на той час Уповноважений М. С. Діденко навіть не сумівався, що перед ним оригінал, а не копія чудотворної ікони. Саме його візит в храм, очевидно, призвів до того, що, о. Гавриїл Коробчук, як згадувала його дочка Н.Г. Горлицька, вирішив спочатку сховати цю ікону в Почаївській лаврі, але за порадою одного з монахів, забрав її з Свято – Феодосіївського храму і тривалий час переховував в будинку по місцю свого проживання [9;103]. Є дані, що під час повторного відвідування Свято-Феодосіївського храму Уповноваженим, керівники парафії вже стверджували йому, що в храмі перебуває лише копія Чудотворного образу. Про це мав засвідчити вищезгаданий запис до книги обліку парафіяльного майна, датований серединою 1947 року, що був терміново здійснений особисто настоятелем храму. Після цього сліди оригіналу ікони, як відомо, знову загубилися більш як на 50 років.

Як колишній державний службовець, який в 1980-2005 роках працював у структурах в справах релігій Волинського облвиконкому, а пізніше облдержадміністрації, автор може висловити і свою версію згаданих вище подій. Від своїх нині вже покійних колег по роботі в апараті Уповноваженого на початку 1980-х років Ф. І. Ленського та Г. Й. Мажуги, йому особисто довелося чути відголоски подій, пов'язаних з перебуванням у Свято-Феодосіївському храмі вищезгаданої ікони. За розповідями згаданих вище осіб, їх попередники, які працювали в апараті в 1940–1950-х роках, посилаючись на слова згадуваного вище М. С. Діденка, розповідали наступне. Дійсно, на початку 1947 року Уповноважений Ради в справах Руської православної церкви при Раді Міністрів УРСР П. С. Ходченко дав вказівку поцікавитися серед українців-репатріантів на Волині щодо зниклої під час Другої світової війни старовинної ікони з Холма, яка нібито вже знаходилася в Луцьку. За словами М. С. Діденка, він відвідав всі діючі храми обласного центру і виявив вищезгадану ікону в Свято-Феодосіївській церкві, про що і повідомив своє республіканське керівництво. Проте при повторному відвідуванні храму через кілька місяців разом з прибулими з Києва мистецтвознавцями, у вівтарі була оглянута ікона, яку фахівці визнали пізнішою копією, привезеною з Холма. Про це свідчив і реєстр в описі церковного майна. Тодішній Уповноважений вважав, що справжню ікону «попи спрятали», але вона знаходиться в Луцьку. Тому, коли наприкінці 1990-х стало відомо про бажання Н. Г. Горлицької передати нібито оригінал Холмської ікони Богородиці в державний музей, я особисто, ставлячи пізніше свій підпис під відповідним актом, не сумнівався в автентичності знаменитої знахідки. Таким чином, наше сьогодення поступово відкриває дослідникам нові сторінки майже тисячолітньої історії Холмської ікони Богородиці [14, 584].

В архівних документах кінця 1940-х років згадуються і чисельні факти адміністрування та репресій, що зазнавало духовенство та церковний актив в ті часи від владних каральних структур. Зокрема в одному з матеріалів зазначається, що лише в 1944–1950 роках було репресовано 104 священослужителя [11, 197]. Щодо духовенства та церковного активу Свято-Феодосіївського храму м. Луцька, то відомі ряд документів, що яскраво ілюструють взаємовідносини в ті важкі часи представників органів влади та Церкви. Уповноважений М. С. Діденко в своїй доповідній повідомляє, що „Всі вони (священники. Авт.) знаходились на окупованій території під керівництвом єпископа Полікарпа і в тій чи іншій формі вели ворожу діяльність проти СРСР.” Ще в іншому документі він згадує і священника з Луцька Гавриїла Коробчука, який «...вороже наставлений до радянської держави» [16;386]. Як відомо з архівних матеріалів, „компетентні органи” на ці дописи з часом відреагували. В листопаді 1948 року йому все ж згадали минулу приналежність до Автокефальної церкви в Польщі та контакти з „полікарпівцями” і о. Гавриїл був вимушений перевестися священником у Кіровоградсько-Миколаївську єпархію де й прослужив до виходу поза штат в 1961 році. В квітні того ж року о. Гавриїл Коробчук помер, похований на цвинтарі села Рованці Луцького районі [9, 127].

Показово, що в ці роки під тиском чинників влади вимушені були виїхати з Луцька, та й взагалі з Волині, багато відомих священнослужителів, зокрема і о.о. Іоан Давидович, Миколай Фрейберчук, Володимир Ганжук, звільнений з настоятельства кафедральним собором отець Стефан Грушко тощо [6, 278].

На рубежі 1949–1950-х років відбувається зміна і повоєнного керівництва Свято-Феодосівського храму, і в архівних документах за 1950 р. вперше згадується новий його настоятель протоієрей Миколай Тучемський, ще одна непересічна особа в історії Волинської православної єпархії. Зважаючи на традиційно «приписний» статус храму, він очолив його настоятельство будучи на той час ректором Волинської духовної семінарії [15, 99]. Поряд із зміною настоятеля, в 1950 році була переобрана і частина виконавчого органу православної громади. Як вбачається з списку членів церковної ради та ревізійної комісії, датованого груднем 1950 року, замість померлого М. Я. Плахтія касиром був обраний Ковальчук. І. Т., а ще через п'ять років церковним старостою став Гадай А.І., а касиром Чижук П. І. Характерно, що ревізійну комісію в 1955 році очолив Веремко І. І., 1892 р. н., який в роки війни був «подпрапорщиком» і хоча прослужив у царській армії з 1913 по 1917 роки, теж зазначив у заповненій особисто анкеті, що ніяких нагород він не має. Як засвідчують дані з обов'язкових в ті часи особистих анкет для церковного активу, у керівництві громади Свято-Феодосівського храму в перше повоєнне десятиліття перебували досить досвідчені та переважно грамотні віруючі, що набули життєвого досвіду після перепетій Першої світової війни. Разом з тим, зважаючи на загрозу можливих репресій, досить помітно, що в анкетах окремі особисті дані вони давати в ті часи уникали.

У 1951 році, в умовах триваючої з кінця 1940-х чергової хвилі атеїстичного тиску на Церкву, здійснюється чергова спроба державних структур обмежити активність духовенства та віруючих храму, вже, визнавши його непридатним для богослужінь. Подібна акція проводилась тоді в масштабах всієї області, а приводом для цього стало падіння панікадила в одному з храмів на Львівщині. В архівних матеріалах зберігається „Акт технического осмотра Св. Феодосьевской церкви в г. Луцке” від 18 липня 1951 року, з якого стає відомо, що „при внешнем осмотре стен и перекрытий храма трещин и перекрытий не обнаружено. В стене над боковой входной дверью имеется незначительная трещина, за которой следует установить наблюдение. Здание в удовлетворительном состоянии и не угрожает опасности”. Членами комісії, крім представника міськвиконкому інженера Познанського С. В., були благочинний Луцької округи протоієрей Даміан Ясенчук, настоятель храму протоієрей Миколай Тучемський, а також два члени церковної ради. Позитивні висновки членів згаданої комісії були очевидними, проте сьогодні важко судити, завдяки яким зусиллям це було досягнуто, якщо враховувати, що в 1951–1952 роках аварійними в області навіть з-за незначних тріщин на Волині, були визнані біля 200 храмів. Кілька з них були відразу закриті, а ще в двох десятках проведення богослужінь було призупинене до зняття їх зреєстрації на початку 1960-х років [17].

У 1955–1958 роках в Свято-Феодосівському храмі знову згадуються нові настоятелі – протоієреї Григорій Римарчук та Петро Юркевич, а ще через чотири роки – протоієрей Олексій Соколовський, всі виключно нещодавні священники з Свято-Троїцького собору та Свято-Покровського храму в м. Луцьку.

У цілому, за умов чергової компанії атеїстичного натиску на релігійні організації, що тривала в ті часи в СРСР, становище Свято-Покровського храму було досить складним. Яскравим доказом цього є цифрові показники його діяльності в ті важкі роки. Так, в 1963 році в Свято-Феодосівському храмі було похрещено 115 новонароджених, повінчано одна шлюбна пара та захоронено за церковним обрядом 112 померлих. У наступному році ці показники були значно менші та становили відповідно 64, 1 та 18. Якщо річний грошовий прибуток храму в 1963 році становив 8204 крб, то в наступному на 1500 карб. менше. Досить значними для релігійної громади були в той час і податкові платежі державі. Зокрема за такі обов'язкові платежі – страховку за будівлю та земельну ренту громада платила 463 крб., та ще 200 крб. вносила у фонд миру. Приблизно стільки ж (440 крб.) витрачалось на річне утримання церковного хору. В той же час на ремонт храму в 1964 році було витрачено лише 8,5 (!) крб. [17]. Звичайно, що такі показники свідчили лише про суттєві обмеження з боку органів влади щодо церковної діяльності, що переживали в ті роки всі без виключення конфесії. Слід також пам'ятати, що 1960–1964 роки у Волинській області були зняті з реєстрації біля 200 громад.

Проте Свято-Феодосіївській громаді вдалося за цих складних умов залишитись діючою, хоча статус приписної до кафедрального собору створював всі умови для її закриття. Такі спроби продовжувалися і в наступні кілька років. Зокрема, про це можуть свідчити дві типові заяви в Луцький міськвиконком парафіян храму Бочкая П. С. та Люшука А. Д. наступного змісту: «Прошу зачислити мене в число двадцатки (20) св. Феодосьевской Церкви г. Луцка по улице Владимирской, 68. Принимаю на себя всю ответственность согласно положения о Церкви» [17]. За умови, що в ті часи органам влади достатньо було для зняття з реєстрації громади виявити нестачу навіть кількох членів її засновників, тобто двадцятки, то подібні заяви віруючих значили дуже багато. Адже тоді на багатьох з церковних активістів здійснювався тиск по місцю їх роботи або ж навіть навчання дітей.

Відомо, що з другої половини 1960-х років натиск на Церкву дещо послабшав, і тому духовенство та віруючі змогли поступово налагодити нормальне церковне життя. Разом з тим, з описуваного сорокап'ятиріччя, 1950–1960-і роки поряд з першими повоєнними роками, були найважчими періодами для духовенства та парафіян Свято-Феодосіївського храму. Аналіз всіх архівних документів цього періоду дає сьогодні можливість стверджувати, що місцеві владні структури все ж мали намір закрити цей приміський храм, як це зробили з рядом церков та костелів міста. Але такі їх наміри все ж не здійснилися. Можливою причиною могла бути традиційно монолітна згуртованість парафіян цього храму, частина яких були колишні холмщаки, а також гнучкість в діях його духовенства, яке в силу свого становища служителів кафедрального собору та духовної семінарії мали тісніші контакти з органами влади. Водночас, як вважають духовенство та вірні Свято-Феодосіївського храму, він знаходився під захистом Холмської ікони Богородиці, яка, як відомо, до 1968 року переховувалася неподалік від церкви, в житловому будинку родичів о. Гавриїла Коробчука.

Згадане послаблення натиску державних структур на Церкву призвело і до зменшення кількості різних звітів та іншої документації, що вимагалась в ті часи від релігійних організацій. Тому даних про подальше церковне життя Свято-Феодосіївського храму в архівних матеріалах виявлено небагато. Зокрема, відомо, що на 1969 рік майже кардинально змінився склад „двадцятки”, і в ній практично не залишилось церковних активістів 1940-х років. У списку керівництва церковної ради вже значилися Люшук Адам Дем'янович, 1919 р. н., як церковний староста, Михальчук Афанасій Михайлович, 1904 р. н. – зам. старости, та Шиманський Антон Прокопович, 1901 р. н., як касир. Ревізійну комісію очолював Сочинський Степан Конstantинович, 1893 р.н. На наступний, 1970 рік, припадає чергова ротація керівника парафії, яку на цей раз очолив священник Валентин Негода (Додаток 3). Саме йому судилося порушити згадувану вище своєрідну традицію частої зміни настоятелів храму. Він його очолював 22 роки та залишив по собі найкращі спогади переважної більшості парафіян Свято-Феодосіївського храму. Отець Валентин народився 16 березня 1929 року в родині селян в с. Столпин на Рівненщині, в 1945–1946 роках був іподіаконом у відомого в історії Волинської єпархії єпископа Миколая (Чуфаровського). У 1947–1950 роках навчався у Волинській духовній семінарії, а в 1950–1954 роках – в Московській духовній академії. Після її закінчення був призначений викладачем Волинської духовної семінарії, де й працював до її закриття в 1964 році. В 1967–1970 роках – священник Свято-Троїцького кафедрального собору [17]. В життєвому шляху о. Валентина 1950–1960-і роки мали особливе значення і свідчать, що в ті непрості часи непоступливість у переконаннях та твердість у вірі не раз ставали йому завадою для відповідного посадового зростання в Церкві. 3 вересня 1992 року протоіерей Валентин Негода є священником Свято-Покровського храму в м. Луцьку.

На початок діяльності о. Валентина в якості настоятеля Свято-Феодосіївського храму, відноситься і його розпис, виконаний у 1970–1972 роках талановитою і самобутньою художницею Лідією Іванівною Спаською (5.04.1910–15.08.2000 рр.). Як свідчать архівні документи художниця зобов'язувалася зробити нові розписи храму, а також відреставрувати ті з них, що збереглися з минулих часів. За свідченнями старожилів-парафіян, з причини нестачі коштів та різних владних перепон були розписані лише вівтар та надвівтарна частина, а решта стін декоровані під мармур, що склало близько 150 кв.м. церковних стін. Л. І. Спаська створила тут 56 образів святих, апостолів, ангелів, архангелів, херувимів та 8 багатофігурних композицій. Всі ці розписи засвідчують про надзвичайно високий професіоналізм художниці, а образи створені нею відзначаються особливою духовною наповненістю та глибоким

психологізмом. Поряд з із згаданим вище фактом приналежності до історії ікони Холмської Богородиці, розписи здійснені цією художницею суттєво виділяють Свято-Феодосіївський храм серед інших сакральних будівель древнього Луцька. Шкода лише, що у 2001 році частина цих унікальних розписів була пошкоджена під час самовільного ремонту інтер'єрів храму запрошеними священником УПЦ Київського Патріархату непрофесійними художниками [13, 143].

Через десятиліття призначення на парафію о. Валентина Негоди припадає і перший, після 1945 року, переоблік церковного майна. Показово, що в новому інвентарному описі під номером вісім згадується й «Икона Б. М. Холмская, дерево, полотно» вартістю 200 крб. Очевидно це була згадувана вище копія, яку демонстрував о. Гавриїл Коробчук. Уповноваженому в 1947 році, замість захованого ним оригіналу ікони Холмської Богородиці. 24 серпня 1980 року був переукладений договір на користування Свято-Феодосіївським храмом та майном, підписаний 25-а членами двадцятки та заступником голови Луцького міськвиконкому М. М. Булигою. Через вісім років, в протоколі зборів церковної „двадцятки”, датованому 14 червня 1988 року, на посаді старости вже згадується Панкевич І. П., 1923 р. н., заступником старости Марчук Н. Я., 1930 р. н., а церковним касиром Крисько В. І., 1929 р. н. Досить цікавою є вікова та освітня характеристика членів двадцятки парафії кінця 1980 років, тобто через сорок років після згадуваної вище. Так, з 33-х її членів 23 були віруючі, які мали 60–70 років, а решта – 40 – 50 років. П'ятеро віруючих мали середню освіту, 10 – початкову, інші – малописьменні. У списку не було жодного віруючого молодшого 40 років. Лише четверо парафіян представляли на той час віруючих з с. Великий Омеляник [17]. Ці дані теж засвідчують про непростий період, що переживала в ті часи Руська православна церква на Волині.

На цей час в суспільстві розпочалися демократичні зміни, настали роки „горбачовської перебудови”, які в церковній сфері вагомо стали помітними тільки в 1988 році. Це був час підготовки та проведення за нових „перебудовних” умов святкування 1000-ліття Хрещення Русі. Даний церковний ювілей вперше за роки радянської влади Церква проводила за участю державних організацій. Парафіяни з своїм настоятелем змогли по-належному підготувати храм та навколишню територію до згаданого юбілею, духовенство та хор взяли активну участь у ювілейних торжествах [14, 428]. Значною подією в житті Свято-Феодосіївської громади стали і парафіяльні збори від 25 травня 1989 року, приурочені зокрема, прийняттю нового Статуту про управління Руською православною церквою. Як відомо, згідно положень 8 розділу цього Статуту, знову зростала роль парафіяльного духовенства в керівництві православної громади, якого воно було позбавлене в 1961 році. Як свідчить протокол парафіяльних зборів, на яких були присутні 23 члени двадцятки, всі вони одноголосно постановили «...новий Устав прийняти к неуклонному исполнению» [17]. Ще через рік духовенство та парафіяни, як і вся православна Волинь, радісно зустрічали в Луцьку нещодавно обраного Святійшого Патріарха Алексія Другого, з розумінням та надією сприйняли право найменуватися вірними Української Православної церкви та надання їй статусу самоуправління. 24 грудня 1991 року Волинський облвиконком зареєстрував прийнятий віруючими парафією на зборах 8 вересня статут Свято-Феодосіївської громади Української Православної церкви. Здавалось, що після десятиліть тиску та обмежень нарешті настав благословенний час мирного та творчого розвитку релігійного життя. Проте на історичному горизонті Волині, як і України в цілому, знову почали збиратися темні хмари міжправославного розбрату та конфронтації, які невдовзі не обминули і Свято-Феодосіївський храм [1, 446]. Але це вже тема іншого дослідження, частково викладеного в церковних та краєзнавчих виданнях [3, 45].

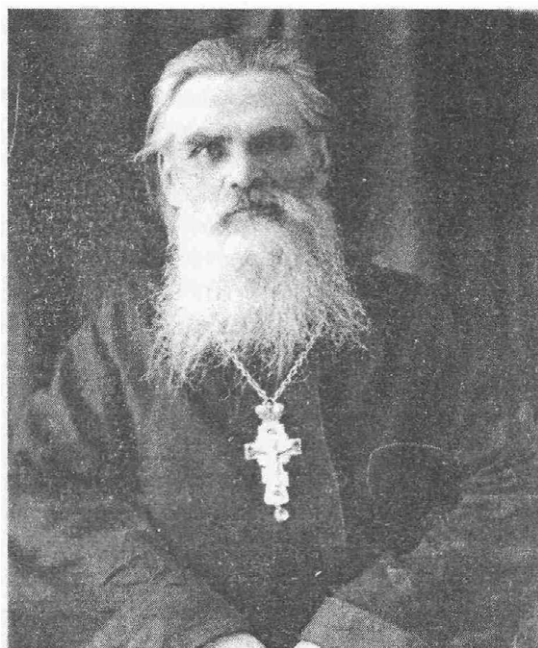
У даному дослідженні автор розглянув лише окремі аспекти проблем, які довелося вирішувати священнослужителям та віруючим православної церкви на Волині в умовах життєдіяльності останнього періоду існування Радянського Союзу. Історія Свято-Феодосіївського храму та його громади однозначно засвідчує необхідність не лише пам'ятати пережите попередніми поколіннями православних, але й прагнути до подальшого розвитку демократичних засад релігійного життя в умовах незалежної Української держави.

Додаток 1



Свято-Феодосіївський храм у м. Луцьку. Фото 1950 року.

Додаток 2



Настоятель храму в 1946–1947 роках Гавриїл Коробчук. Фото 1946 року.

Додаток 3



Настоятель храму в 1970–1992 роках о. Валентин Негода. Фото 1970 року

Додаток 4

10


 ЧАСТИНА ДРУГА
 Опис речей

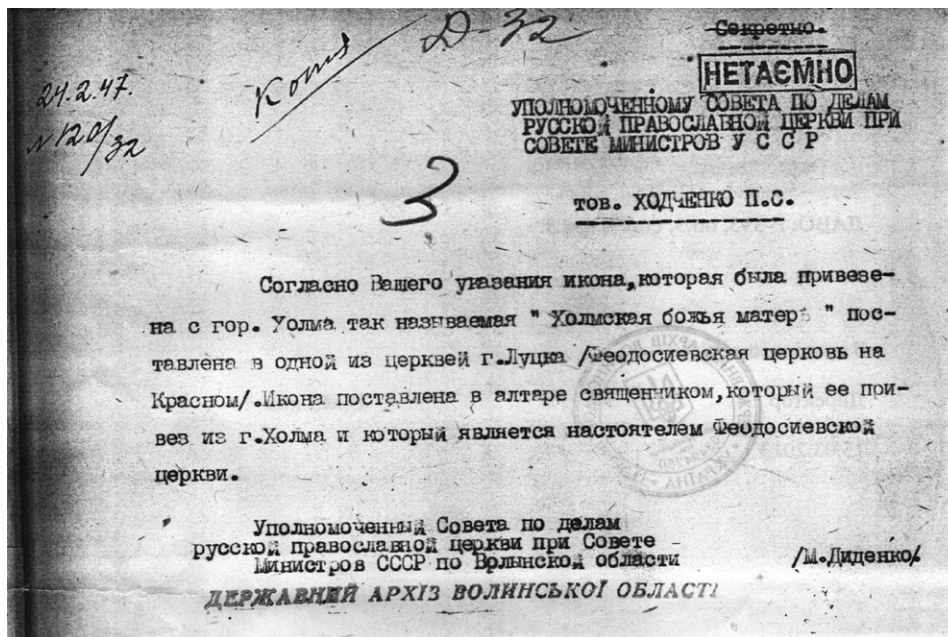
№ п/п	Назва речей	Ціна Варт. Гр	Упаки
26	Різе марок пафоси		
27	Дри пафоси		
28	Горілки бенкет		
29	Питишваї марок		
30	Білий шовк	3000	1947
31	Народна шовк	600	"
32	Котло	300	"
33	Світличка шовк	4000	"
34	Ковчезицька шовк	1500	"
35	Ковчезицька шовк	500	"
36	Ковчезицька шовк	5750	1947
37	Світличка шовк		

Населення і мушкетерська шовк
 Світличка шовк
 Ковчезицька шовк
 Ковчезицька шовк

20.0.47

Фрагмент опису церковного майна Свято-Феодосіївського храму за 1947 рік зі згадкою про Холмську ікону Богородиці, частково заповнений о. Гавриїлом Коробчуком.

Додаток 5



Доповідна Уповноваженого М. Н. Діденка про ікону Холмської Богородиці за 1947 рік.

Додаток 6

СПИСОК

Членов церковного Совета и ревизионной комиссии

прихода Св. Феодосиевского церкви в гор. Луцке.

Фамилия, имя, отчество	Год рождения	Занимаемая должность	Роспись членов церковного Совета и ревизионной комиссии
1. Церковный Совет			
Митрофанов Александр	1887г.	настойтель	Митрофанов Александр
Митрофанов Михаил	1877г.	хлеботорговец	Митрофанов Михаил
Митрофанов Николай	1888г.	хлеботорговец	Митрофанов Николай
Митрофанов Николай	1888г.	хлеботорговец	Митрофанов Николай
2. Ревизионная комиссия			
Сидоренко Николай	1894г.	хлеботорговец	Сидоренко Николай
Богданов Николай	1878г.	хлеботорговец	Богданов Николай
Богданов Николай	1871г.	хлеботорговец	Богданов Николай

Настоятель Св. Феодосиевского храма г. Луцка

" 24 " сентября 1946 года

Список церковної ради та ревізійної комісії Свято-Феодосіївського храму за 1946 рік з автографом о. Гавриїла Коробчука.

1. Бортніков В. Волинь на зламі століть. – Луцьк, 2001.
2. Бортніков В., Пархом'юк А. Нариси історії органів державної влади та місцевого самоврядування на Волині (1944–2009 рр.). – Луцьк, 2009.
3. Благовірний Г. Волинь: Гаряче літо 1992-го . – Луцьк, 2012.
4. Войналович В. Партиїно-державна політика щодо релігії та релігійних інституцій в Україні 1940–1960 років. – К., 2005.
5. Гулько Г. З історії православної церкви на Волині. Луцький район. (1945–1990 роки). Минуле і сучасне Волині та Полісся: Луцький район: історія, сучасність, перспективи. Науковий збірник. Випуск 22. – Луцьк, 2007.
6. Гулько Г. З сторінок історії Свято-Троїцького кафедрального собору в місті Луцьку. Старий Луцьк. Науково-інформаційний збірник ЛДІКЗ. – Луцьк, 2011.
7. Гулько Г. З сторінок історії Свято-Покровського храму в місті Луцьку. Історія та сучасність православ'я на Волині. Матеріали 1-ї науково-практичної конференції 13–14 грудня 2010 року. – Луцьк, 2011.
8. Законодавство про релігійні культи.– К., 1973.
9. Ікона Холмської Богородиці: дослідження і матеріали. Науковий збірник. – Луцьк, 2010.
10. Колосок Б. Православні святині Луцька. – К., 2003.
11. Милусь В. Державна влада і православна церква на Волині у другій половині 40-х – 50-х роках 20 століття. – Луцьк, 2008.
12. П'ясецький В. Пройдімося давнім Луцьком. – Луцьк : Твердиня, 2012.
13. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали 8-ї міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. Науковий збірник. – Луцьк, 2001.
14. Рожко В. Нарис історії Української Православної Церкви на Волині (870 – 2000). – Луцьк, 2001.
15. Рожко В. Волинська духовна семінарія (1796–2004 р.р.). – Луцьк, 2004.
16. Рожко В. Новітні мученики Святого Українського православ'я на історичній Волині (20 ст.). – Луцьк, 2010.
17. Архів сектору у справах релігій Волинської облдержадміністрації.
18. Держархів Волинської області, Ф. Р-393, оп.3, спр. 1, арк. 70.
19. Там само. Ф. Р. - 393, оп.2, спр.10, арк. 29–233.
20. Там само. Ф.Р. - 393 оп.3, спр.7, арк. 37.
21. Там само. Ф.Р. - 393 оп.3, спр.7, арк. 3.
22. Там само. Ф.Р. - 393. оп 3. спр.3 арк 40.
23. Там само. Ф.Р. - 393. оп 3. спр.3 арк 3.

Ігор ПАСЮК
(Луцьк)

ІКОНОГРАФІЧНІ ЗОБРАЖЕННЯ НА НУМІЗМАТИЧНИХ ПАМ'ЯТКАХ УКРАЇНИ

Національний банк України 28 липня 1997 року випустив ювілейні золоті монети із зображенням Оранти. Монети випускались номіналами 500 гривень (31,1 г), 250 гривень (15,55 г), 125 гривень (7,78 г) та 50 гривень (3,89 г).

29 грудня 1999 року Національний банк України випускає серію ювілейних монет в «2000 років Різдва Христового». На монетах зображено Богоматір, Христа та біблійні сюжети. Монети випускались номіналами 50 гривень із золота, 10 гривень із срібла та 5 гривень із нейзильберу.



Серія: 2000-ліття Різдва Христового

У серії 2000-ліття Різдва Христового вийшли монети номіналом 50 гривень із золота, 10 гривень із срібла та 5 гривень з нейзильберу. Серія присвячена офіційному запровадженню християнства як державної релігії. На початку 988 року християнство прийняли Володимир Великий та його найближче оточення. Весною того ж року до віри прилучилися кияни, що започаткувало початок хрещення всієї країни.

На аверсі монети між двома посталями ангелів розміщено зображення малого Державного Герба України і написи: на монеті з золота - УКРАЇНА та 50, ГРИВЕНЬ, 2000, позначення металу Au, його проба - 900, вага в чистоті - 15,55; логотип Монетного двору Національного банку України

На реверсі монети на передньому плані розміщено хрестоподібну композицію із зображенням князя Володимира-Хрестителя на тлі сцени хрещення киян і стилізований напис: ХРЕЩЕННЯ РУСІ.

Національний банк України розпочав випуск Інвестиційних монет України – особлива група монетної продукції, що має велике іміджеве значення, та надає населенню додаткові можливості для інвестування вільних коштів. Інвестиційні монети виготовляються із золота або срібла найвищої про-



УСПЕНСЬКА ПОЧАЇВСЬКА ЛАВРА.

Присвячена княгині Ользі (близько 910-969) - володарці Київської держави у 945-964 рр. Здійснила державну реформу. Організувала опорні пункти київської центральної влади та судочинства на місцях, що сприяло становленню Давньоруської держави. У зовнішній політиці продовжувала започаткований Аскольдом курс. Особисто прийняла християнство у Константинополі 955 р. Згодом запрошувала європейських священників до Києва для розповсюдження християнства. Канонізована православною церквою (христ. ім'я - Олена).



У 2000 році випускається монета «Свята Ольга». На аверсі монети в обрамленні давньоруського орнаменту саркофагу княгині Ольги з Десятинної церкви зображено малий Державний герб України та розміщено написи: 1999, УКРАЇНА, 10, ГРИВЕНЬ, а також позначення металу - Ag, його проба - 925, вага у чистоті - 31,1.

На реверсі монети на тлі літописної сцени прийому Ольги візантійським імператором Костянтином Багрянородним зображено урочистий портрет княгині та розміщено стилізовані написи: ОЛЬГА і 945-964 (угорі) та КНЯЖА УКРАЇНА (унизу в два рядки).



У 2000 році виходить монета «Святий Володимир». Присвячена великому князю київському, державному діячу, за часів правління якого завершилося формування давньоруської держави і введено християнство як державну релігію.

На аверсі монети в обрамленні давньоруського орнаменту зображено малий Державний Герб України та стилізований напис: 2000, УКРАЇНА, 10, ГРИВЕНЬ, а також проба - 925, вага - 31,1 та логотип Монетного двору Національного банку України.

На реверсі монети на передньому плані розміщено зображення Князя Володимира на тлі літописного зображення сцени хрещення самого князя та стилізовані написи: 978, ВОЛОДИМИР (угорі), КНЯЖА УКРАЇНА (унизу).



У 2002 році виходить монета «Собор Різдва Богородиці». Монета присвячена витонченому п'ятиверхому храму, одній з найкращих споруд українського бароко середини 18 ст., збудованому за проектом В. Растреллі архітекторами А.В. Квасовим та І.Г. Григоровичем-Барським у 1752 – 1763 рр. у місті Козелець (Чернігівська область).

На аверсі монети в оточенні поколінного зображення чотирьох архангелів з розпису собору розміщено малий Державний Герб України та написи в чотири рядки: 2002, УКРАЇНА, 10, ГРИВЕНЬ, а також позначення металу та його проби – Ag 925, ваги в чистоті – 31,1, логотип Монетного двору На-

ціонального банку України.



На реверсі монети зображено собор та дзвіницю на тлі символічного трикутника з віфлеємською зіркою у верхньому куті, під яким – квітка лілії – символ чистоти, навколо трикутника розміщено кругові написи: СОБОР РІЗДВА (ліворуч), БОГОРОДИЦІ (праворуч), КОЗЕЛЕЦЬ (унизу).



У 2005 році виходять монети «Покрова» номіналом у 10 гривень із срібла та 5 гривень з нейзильберу. Монета присвячена одному із значних свят православ'я, що пов'язане з образом Богородиці - справедливої заступниці всіх віруючих. Зміст свята становить ідея покровительства.

На аверсі монети зображена композиція з калини, рослин, рушника, на тлі якої - рік карбування монети 2005, у центрі композиції розміщено малий Державний Герб України, під ним - гетьманські клейноди (пірнач і булава) та козацька шабля. Ліворуч і праворуч - стилізовані квіти і птахи, між якими розміщено написи: на монеті зі срібла - УКРАЇНА, 10, ГРИВЕНЬ, а також позначення металу та його проби - Ag 925, вага в чистоті - 31,1; на монеті з нейзильберу - УКРАЇНА, 5, ГРИВЕНЬ. На обох монетах - логотип Монетного двору Національного банку України.

На реверсі монети зображено багатофігурну композицію зустрічі батьками, які тримають ікону і коровай, молодих, угорі - Покрова. Праворуч півколом розміщено напис: ПОКРОВА.

У серії: «Пам'ятки архітектури України» виходять монети «Кирилівська церква» номіналами у 10 гривень із срібла та 5 гривень із нейзильберу.

Присвячена відомій архітектурно-історичній пам'ятці XII століття - Кирилівській церкві в м. Києві, у якій у 1194 році було поховано київського князя Святослава Всеволодовича - героя давньоруської поеми «Слово о полку Ігоревім».



На аверсі монет зображено композицію М. Врубеля «Ангели з лабарами» з розписів Кирилівської церкви, угорі півколом розміщено напис НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ, під ним рік карбування монети - 2006, малий Державний Герб України, унизу номінал - 5/ГРИВЕНЬ, та логотип Монетного двору Національного банку України.

На реверсі монети зображено Кирилівську церкву та розміщено написи: КИРИЛІВСЬКА ЦЕРКВА XII СТ. (угорі півколом), КИЇВ (унизу).

У 2008 році виходять монети присвячені «1020-літтю прийняття християнства на Русі». Монети виходять номіналами у 100 гривень із срібла та 5 гривень з нейзильберу. Випущена з нагоди 1020-річчя хрещення Київської Русі, яке започаткувало утвердження християнства як державної релігії.



На аверсі монети угорі розміщено малий Державний Герб України, по колу на тлі стилізованого орнаменту - написи: НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі) СТО ГРИВЕНЬ (унизу), між ними - рік карбування монети 2008 (праворуч), позначення металу та його проби - Ag 999, маса в чистоті - 1000, логотип Монетного двору Національного банку України (ліворуч). У центрі монети у колі, утвореному зі стилізованих променів, розміщено хрест і написи півколом: ПРАВОСЛАВ'Я (угорі) ІЗ КИЄВА ПО ВСІЙ РУСІ (унизу).

На реверсі монети зображено багатофігурну композицію хрещення, під якою розміщено напис 988/РІК, угорі півколом напис - ХРЕЩЕННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

У серії: «Відродження християнської духовності в Україні» виходить монета «Марійський духовний центр».

Присвячена одному з давніх місць паломництва - Марійському духовному центру - Зарваниці (Тернопільська обл.), створення якого пов'язують з появою за легендою чудотворної ікони Матері Божої. Сьогодні Зарваниця - одне з найбільших відпустових місць.

На аверсі монети розміщено малий Державний Герб України, напис півколом НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), номінал, рік карбування монети - 10/ГРИВЕНЬ/2010 (унизу) та зображено чудотворну ікону Зарваницької Матері Божої, з лівого і правого боків - ангели з іконостаса.



На реверсі монети зображено: величний архітектурний комплекс, домінантою якого є Собор Зарваницької Матері Божої та дзвіниця, написи: МАРІЙСЬКИЙ ДУХОВНИЙ ЦЕНТР (угорі півколом) і с. ЗАРВАНИЦЯ/ТЕРНОПІЛЬСЬКА ОБЛ. (унизу).

У 2011 році в серії: «Духовні скарби України» виходить монета «Пересопницьке Євангеліє».

Присвячена визначній історичній пам'ятці духовної культури та писемності українського народу середини XVI ст. - Пересопницькому Євангелію. За змістом Пересопницьке Євангеліє - традиційне тетраєвангеліє, що містить чотири канонічні Євангелія, перша старовинна україномовна пам'ятка вітчизняної писемності, яка дійшла до нашого часу. У 1561 році в Пересопницькому Пречистенському (Різдва Богородиці) монастирі було завершено роботу над ним. Перекладач тексту - Григорій, архімандрит Пересопницького монастиря, писець - Михайло Василієвич, син протопопа Сяноцького. Пересопницьке Євангеліє - національна реліквія, на якій президенти України урочисто присягають під час інавгурації на вірність українському народові. Монету виготовлено з використанням технології патинування, елемент оздоблення - локальна позолота (вміст золота в чистоті не менше ніж 0,001518 г).



На аверсі монети розміщено: угорі малий Державний Герб України та написи півколом НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ, унизу номінал - ДВАДЦЯТЬ ГРИВЕНЬ, праворуч рік карбування монети - 2011, на тлі хрестоподібно розміщених орнаментальних смуг зображено уособлюючий стилізований іконографічний образ творця Пересопницького Євангелія.

На реверсі монети зображено чотири мініатюри початкових ілюстрацій до кожної з книг євангелістів, праворуч і ліворуч - орнаментальні позолочені смуги з декору Пересопницького Євангелія, між мініатюрами розміщено написи: угорі - рік початку роботи над Євангелієм - 1556 рік, унизу - рік завершення - 1561/рік, посередині - стилізований напис - ПЕРЕСОПНИЦЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ.



У 2010 році у серії: «Пам'ятки архітектури України» виходить монета «Зимненський монастир».

Присвячена Зимненському Святогірському Успенському монастирю, заснованому за часів Київської Русі. Головною будівлею монастиря є Успенський собор (1495 рік).

На аверсі монети розміщено: малий Державний Герб України, написи півколом - НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), рік карбування монети 2010 і номінал ДВАДЦЯТЬ ГРИВЕНЬ (унизу); зображено центральну частину чудотворної ікони в окладі, яку підтримують ангели. Під зображенням ікони - стилізований напис ЗИМНЕНСЬКА ІКОНА ПРЕСВ. БОГОРОДИЦІ. Елементи оздоблення ікони: 3 діаманти загальною масою не менше ніж 0,015 карата, 2 сапфіри оранжеві загальною масою не менше ніж 0,012 карата, локальна позолота, вміст золота в чистоті не менше ніж 0,00068 г.

На реверсі монети зображено на пагорбі будівлі монастиря, угорі півколом розміщено стилізований напис ЗИМНЕНСЬКИЙ СВЯТОГІРСЬКИЙ УСПЕНСЬКИЙ МОНАСТІР, унизу на рельєфному тлі - село Зимне, Волинь.

У 2011 році в серії: «Духовні скарби України» виходить монета «1000-ліття Софії Київської».

Присвячена заснованому в XI сторіччі Софійському собору, який відіграв вагомий роль у розвитку й становленні міста Києва як духовного, культурного і політичного центру. Софія Київська в усі часи захоплювала своєю величчю і досі справляє надзвичайне враження як видатний витвір архітектури і монументального живопису.



На аверсі монети вгорі розміщено: малий Державний Герб України, напис півколом НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ, на дзеркальному тлі бань Софійського собору зображено макет його реконструкції в XI ст., на фоні орнаменту, який використано в розписах собору, номінал монети - 50/ ГРИВЕНЬ (угорі), рік карбування монети - 2011 (унизу).

На реверсі монети розміщено стилізовану композицію, яка від-

творює фрагмент розписів головного вівтаря - мозаїки XI ст. «Оранта» та «Євхаристія», угорі стилізований напис - ТИСЯЧОЛІТТЯ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ. Верхній одяг Оранти - мафорій - позолочений. Елемент оздоблення - локальна позолота (вміст золота в чистоті не менше ніж 0,000634 г).



У 2012 році у серії: «Пам'ятки архітектури України» виходять монети «Єлицький монастир» номіналами у 10 гривень із срібла та 5 гривень із нейзильберу.

Присвячена архітектурному ансамблю Єлицького Свято-Успенського монастиря, заснованого в середині XI ст., - одного з найдавніших в Україні, головною спорудою якого є мурований храм на честь Успіння Божої Матері.

На аверсі монети зображено: малий Державний Герб України та по колу написи: НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), ЄЛЄЦЬКИЙ СВЯТО-УСПЕНСЬКИЙ МОНАСТІР (унизу), головну споруду монастиря - Успенський собор, на тлі якого унизу напис XI - XVIII ст. ліворуч від собору номінал: 5/ГРИВЕНЬ; праворуч рік карбування - 2012. Праворуч розміщено логотип Монетного двору Національного банку України.

На реверсі монети стилізовано зображено ікону Божої Матері на ялині відповідно до легенди про виникнення монастиря та розміщено: угорі півколом на стрічці напис - ОБРАЗ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ ЄЛЄЦЬКОЇ, унизу - стилізований орнамент.

На монетах серії: «Герої козацької доби» на реверсному зображенні присутнє зображення Архистратига Михаїла.

На аверсі монети зображено загальну для цієї серії композицію, що втілює ідею соборності України: малий Державний Герб України підтримують гербові фігури архистратига Михаїла і коронованого лева - символи міст Києва і Львова, над якими рік карбування монети - 2010, угорі півколом розміщено напис НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ, унизу - 10/ГРИВЕНЬ.

До 1025 річниця хрещення на Русі національний банк випустив у обіг нові монети: золоту номіналом у 100 гривень (з символічним накладом 1025 шт.)

На аверсі золоті монети зображено хрест, з кожного боку хреста по євангелісту: Марк, Матвій, Лука та Іоанн, у руках вони тримають Біблію. На реверсі - хрест, ліворуч від нього - Володимир Великий, праворуч - його печатка. Монета одноунцева і важить трохи більше тридцяти одного грама. В свою чергу срібна монета - двоунцева. На її аверсі викарбовано ідентичний золотий хрест. А на реверсі зображення хреста, який держать дві фігури - хреститель Русі Володимир та Андрій Первозванний, що по легендам проповідував християнство на Русі.



1. Банкноти і монети України 2009 (Banknote and Coins of Ukraine 2009). – К. : Редакція періодичних видань НБУ. – 2010. – Випуск 14. – 100 с.
2. Грошові знаки та монети України : Альбом. Автор: Мартиняк Т. П. – Х. : Колорит. – 2005. – 184 с.
3. Халатов С. В. Пам'ятні та ювілейні монети України. – Київ, 2011.
4. http://www.bank.gov.ua/control/uk/currentmoney/cmcoin/details?coin_id=584 // 1025 річниця хрещення на Русі // Електронний ресурс.

Богдан КОЛОСОК
(Київ)

МИТЦІ КУЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА (ЗОДЧЕСТВА) МАТЕРІАЛИ ДО ВОЛИНСЬКОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ

2007 року на Волині було офіційно проголошено про підготовку багатотомного видання «Волинської універсальної енциклопедії». Її ініціатором, мабуть головним, був знаний краєзнавець, видавець Всеукраїнського суспільно-політичного, літературно-мистецького часопису «Волинь» Анатолій Миколайович Якубюк. на базі Волинського національного університету імені Лесі Українки був створений робочий колектив, який підготував «Концепцію багатотомної наукової праці «Волинська універсальна енциклопедія». Її схвалив Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, затвердила своїми рішеннями Волинська обласна рада (від 21.06.2007 р. № 13/7 та від 18.12.2007 р. № 16/32), редакційна колегія Волинської універсальної енциклопедії протокол від 23.05.2008 р.

До складу редакційної колегії увійшли найвідоміші і найвпливовіші в Україні діячі культури, краєзнавці, учені. В редакційній колегії Анатолій Миколайович Якубюк взяв на себе виконання обов'язків «головного редактора Волинської універсальної енциклопедії» і головного редактора енциклопедії Волинь».

На заклик редколегії, ЗМІ за написання статей взялося з ентузіазмом багато науковців і небайдужих до долі краю людей. На оплату цієї роботи передбачалися певні кошти. Укладалися договори з авторами. Проте скоро стало зрозумілим, що грошей на енциклопедію не виділять і розпочату роботу довелося перервати.

Пропоновані читачам біографічні довідки готувалися на замовлення А.М. Якубюка в 2007-2010 роках. Вони стосуються митців, які пов'язані з Волинню і мали, або потенційно могли мати, стосунок до культового мистецтва (зодчества).

АБРАМОВИЧ, Броніслав, живописець, нар. 1837, Залухів поблизу Ковеля на Волині, пом. 17.07.1912, Краків.

Навч. в Школі образотворчих мистецтв у Варшаві в 1857-1861 рр., де отримав відзнаки в 1858, 1859, 1860 рр., в Мюнхені, де намалював портрет короля Людовика II, у Віденській академії в 1872-1874 рр., котру закінчив з відзнакою; можливо навчався у Я. Матейки. Близько 1869 р. займався ретушуванням і фарбуванням фотографій. Виставлявся в Кракові (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1868-1901), we Lwowie (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1871 i 1877), у Львові (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1872-1879), Мюнхені (Kunstverein, 1867) і Відні (Intern. Kunstausstellung 1871, Kunstverein 1873 i 1876, Historische Kunstausstellung 1877).

Живопис відзначається деталізованою довершеністю в переважно холодній гамі. Тематика історична жанрова, мисливські сцени, релігійні, портрети. В останні роки життя реставрував ікони та скульптури (в Кракові для музею Чарторийських, в костьолах Божої Матері, Св. Ігнатія, францисканців, в Сукенницях).

Найважливішими працями вважаються: Єпископ Ypern просить князя Альбу помилювати графа Егмонта, 1871; Останні хвилини Сигізмунда Старого, 1871; Сигізмунд Август диктує заповіт; Милосердя королеви Анни та інші.

Katalog Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie, Kraków, 1887, s. 3. – Galeria obrazów przy Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, Kraków, 1893, s. 46.

Notatki Andrzeja Ryszkiewicza, Warszawa, z: Bibl. Polskiej Akademii Nauk Krakowa, rkps 2170, t. 2, Hajdecki Vestigia artificum Polonorum Viennensia, cz. 2.

Tygodnik Ilustrowany, 1860 półr. II, s. 391; 1862 półr. I, s. 240 (il.); 1869 półr. II, s. 6; 1877 półr. II, s. 212; 1878 półr. II, s. 83; 1879 półr. I, s. 230—31; półr. II, s. 266, 346; 1882 półr. I, s. 30. – Kłosy, 1869 półr. I, s. 263; 1871 półr. I, s. 361; półr. II, s. 59, 310; 1872 półr. I, s. 113, 117—8; 1874 półr. I, s. 132; 1878 półr. I, s. 214; 1879 półr. I, s. 63; 1880 półr. I, s. 136—37 (il.); półr. II, s. 236; 1882 półr. I, s. 57 (il.); 1886 półr. II, s. 4; 1889 półr. n, s. 202. – Czas, 1871 nr 99, s. 2; 1912 nr 19, s. 4. – Kurier Warszawski, 1871 z 21 X; 1883 z 8 II; 1912 nr 200. – Sprawozdania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 1873, s. 18;

1874, s. 65; 1875, s. 20; 1876, s. 19; 1878, s. 16, 45; 1879, s. 7, 42; 1880, s. 7; 1881, s. 8; 1882, s. 16; 1883, s. 16. – Ruch lit., 1877 nr 30, s. 44. – Przegląd Tygodniowy, 1879 nr 5, s. 51. – Tydzień pol. (Lwów), 1880 nr 23, s. 367. – Dziennik dla Wszystkich, 1881 nr 21, s. 241. – Przegląd Literacko-Artystyczny, 1882 nr 8. – Przegląd Tygodniowy, 1891 nr 38. – Kraj, 1895 nr 19, s. 22. – Rola, 1912 nr 30, s. 475. – Wisła, 1912 nr 17, s. 329. – Zorza, 1912 nr 31, s. 497. – Józefa Czecha Kalendarz krakowski na rok 1913, s. 82.

Grajewski L., Bibliografia ilustracji do sztuki, zabytków i pamiątek artystów polskich, z ilustracji polskich czasopism, t. I – do r. 1924 włącznie. Lwów 1933 (mpis powielany). – Boniecki A., Herbarz polski, uzupełn. i sprost. do cz. I, 1901, s. 14 (z błędną datą ur. 1835). – Thieme U., Becker F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, t. I, 1907 (K. M. Górski). – Polski Słownik Biograficzny, Kraków, t. I, 1935 (W. Janiszewski). – Dokładny przegląd krytyczny pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej..., pod red. S. Tomkiewicza, Kraków, 1887, s. 11. – Swiekowski E., Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854-1904), Kraków 1905. – Listy Matejki do żony Teodory, Kraków, 1927. – Jakimowicz I., Ryszkiewicz A., Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie 1844-1866, Rocznik Warszawski, IV, 1963, s. 87. – Bötticher F., Malerwerke des 19. Jh., t. I, Dresden 1891. – Mycielski J., Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, wyd. 3, Kraków 1902. – Muczkowski J., Kościół Św. Franciszka w Krakowie, Kraków, 1901, s. 34. – Jezierski J., Ilustrowany przewodnik po Krakowie, Kraków, 1906. – Puget L., Słownik malarzy polskich, Wiadomości Literackie, XII, 1935, nr 51/52, s. 7 (wspomnienie o Abramowiczu). – Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, Kraków, t. I, 1900, s. 369, 425, 430, 446, 448; t. 2, 1906, s. 398; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – T. I. – S. 2.

АГОРН, Андрій, архітектор і живописець. 28.11.1703 Хелмно на Помор'ї, після 1780.

Поступив до ордену єзуїтів 7.08.1721 в Кракові. Навч.: 1723-1724 педагогіки в ордені єзуїтів у Ярославлі, філософії 1724-1727 і теології 1731-1735 в Любліні. В 1727-1731 був учителем середніх шкіл в Ярославлі, потім Калішу, Хойниціх і Красному Ставі, а також в 1735-1737 в Станіславо-ві. В 1736-1772 був капеланом переважно на Волині. В Петркові виконав в 1731-1741 поліхромію костюлу єзуїтів, відбудованого після пожежі в 1731. Твори в техніці "al secco", укомпоновані в інтер'єр, оздоблений штучним мармуром, покривали склепіння і стіни пресвітерію і головної нави, а також укуси і внутрішні поверхні аркад до бічних нав. Це найбільший з відомих, завдяки підпису автора, його твір, що відзначається артистизмом, гармонією з архітектурою інтер'єру костюлу. Поліхромія займає чільне місце серед зразків пізньобарокового живописного декору. Колорит живопису втратив від пізніших підмальовок. Пожежею в 1786 р. знищений живопис на фасаді костюлу, що напевне був виконаний А. Його вважають автором плану (або проекту) і поліхромії (1756-1763) костюлу Святої Трійці й Архангела Михаїла в Порицьку (колишній Володимирський повіт), збудованому близько 1759-1774 рр. Михайлом і Констанцією Чацькими. Оригінальним є широкий сценографічний фасад з двома зближеними вежами, що фланкують середню частину костюлу. Поліхромія реставрувалася в 1857 р., зазнала втрат в часи першої світової війни. Існує також думка, що костюл в Порицьку збудований між 1744 і 1755 рр., а автором проекту був Павло Гіжицький.

Archivum Romanum Societatis Jesu, rkps Polonica t. 46, 49, Catalogi breves z l. 1721-1772; rkps Polonica, t. 24-42, Catalogi triennales z l. 1723-1770 (fotokopie w Archiwum Prowincji Małopolskiej Tow. Jezusowego w Krakowie). – Bibl. Ossolińskich, rkps 100 II, Liber Metricae noviciorum Societatis Jesu anno 1709 comparatus, k. 22v.

Gacki J., Dzieje instytucji edukacyjnych, mianowicie pijarskich zakładów w Piotrkowie, [w:] Popis publiczny uczniów szkoły wojewódzkiej XX. Pijarów w Piotrkowie..., Warszawa, 1830, s. 37-8. – Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających, t. I. Warszawa 1850; t. 2, 1851; t. 3, 1857., t. I. – Ręczniewski L., Kościół Świętego Franciszka Ksawerego (pierwotnie jezuicki, następnie pijarski) wraz z Kolegium w Piotrkowie, Kłosy, 1870 półr. II, nr 285, s. 372-374. – Adamczewski J., Fresk w kościele popijarskim w Piotrkowie, Biesiada Literacka, 1882 półr. I, s. 10. – Kołaczowski, Wiadomości, s. 303. – Sł. geogr., t. 8, 1887, s. 199. – Tydzień (Piotrków) 1889 nr 32; 1890 nr 26 i 29. – Monografia ilustrowana kościołów rzymskokatolickich w Królestwie Polskim, Warszawa, 1899, s. 105. – Załęski S., Jezuci w Polsce, t. 4, Kr. 1905, s. 1579, 1709. – Witanowski Rawita M., Wspomnienia o starym Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków 1911; wyd. 2. 1918, s. 43. – Tenże, Przewodnik po Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków 1923, s. 37-42. – Komisya Edukacji Narodowej i jej szkoły w Koronie, wyd. Wierzbowski T., z. 38, Warszawa, 1913, s. 234. –

Orłowicz M.. Przewodnik po Wołyniu, Łuck 1929. – Rewski Z. Zabytki artystyczne Łucka // Ziemia.- 1937.- № 11-12.- S. 242. – Łoza S., Architekci i budowniczowie w Polsce, Warszawa, 1954, s. 8-9. – Łoziński J. Z., Kość. Jezuitów w Piotrkowie Tryb., Biuletyn Historii Sztuki, T. XIII—XV. Warszawa, 1950—1953, XVI, 1954, s. 326 i n. – Katalog zabytków Sztuki w Polsce, t.1, woj. krakowskie pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1953; t. II, woj. łódzkie pod red. J. Z. Łozińskiego, Warszawa 1954, t. 2, 1954. – Sztuka polska czasów nowożytnych, cz. 2: 1650-1764, praca zb. pod red. W. Tomkiewicza, Łódź, Warszawa, 1955, s. 95 (A. Dobrzycka). – Wallis M., Autoportrety artystów polskich, Warszawa, 1966. – Poplatek J., Paszenda J., Słownik jezuitów artystów, Kr. 1972, s.76. – Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t.1, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 10-11. – Paszenda J. Biuletyn Historii Sztuki, T. XIII—XV. Warszawa 1950—1953, XXXV, 1973, Nr 2, s.174-181. – Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu // Sztuka kresów wschodnich.- Kraków, 1994.- S.7-21, 29. – Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach polskich i Litwy. 1564-1995.- Kraków: Wydział filozoficzny Towarzystwa Jezusowego. Instytut kultury religijnej. Wydawnictwo WAM, 1996, s.3. – Betlej Andrzej. Uwagi na temat twórczości architektonicznej Pawła Giżyckiego: Zarys katalogu dzieł // Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000. – S.495-515; Колосок Б. В. Римо-католицькі святині Луцька. – К.: Техніка, 2004. – С.85.

АКВА, Андрій дель (AQUA), військовий інженер-фортифікатор і архітектор, народ. 1584 р..

Венеціанський шляхтич. Перед 1608 р. прибув до Польщі. Працював інженером при дворі коронного підчашого Сенявського, потім у київського воєводи князя Василя Костянтиновича Острозького, Томаша Замойського і князя Домініка Владислава Заславського. Громадянство отримав в квітні 1631 р.. Реставрував колегіату в Замості після пожежі 1633 р.. До 1637 р. мешкав у Бродах, звідки, продавши будинок вірменському купцеві Адаму Уминовичу, переїхав до Львова на постійне проживання. Жив у Фаурбахівській кам'яниці (тепер вул. Театральна, 8). Склав для володаря майорату Томаша Замойського проект фортифікації Рашкова (нині село Чернівецької області), Львова (1652, 1655) і план Бродів. 1655 р. він прибув до Львова для виготовлення проекту однієї з башт, що стала за Краківською брамою і називалася “Деляквиноювою баштою”. Будував палац у Підгорцях (1635-1640) і палац Конецьпольських у Варшаві. В 1622 р. король Сигізмунд III призначив йому пенсію 600 флорентів і надав право закласти і утримувати фахову школу святої Барбари, а також опублікувати фахове видання з питань воєнного будівництва і артилерії.

Літературні твори: *O zgromadzeniu i szkole puszkarczów króla Zygmunta III, Zamość 1623; Praxis ręczna dział, 1637, rkps.*

ЦДІА у Львові. – Ф. 52. – Оп. 1. – Спр. 755.

Polski Słownik Biograficzny, T. I—VII, zesz.1—3 (A – Gemma), Kraków 1935—1948, t. I, s. 146—147; Herbst S. i Zachwatowicz J.: Twierdza Zamość, Warszawa 1936, 8. 29; Tumkowicz S.; O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski, Prace Komisji Historii Sztuki. Akademia Umiejętności w Krakowie, t. II, s. LXI; Serafin-Sochańska Z.: Zamość, Zamość 1938, s. 82; Lechicki C.: Mecenat Zygmunta III, Warszawa 1932, s. 294; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – S.14; Митці України: Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1992. – С.16; Вуйцик . Фортифікатори Львова XV-XVII ст. // Вісник. – Львів: Укрзахідпроектреставрація, 1994. – № 2. – С. 21.

АЛЕКСАНДРОВ, інженер-будівельник, нар. ?, пом. ?

В грудні 1909 р. розглядалося питання про затвердження інженера-будівельника Александра на службу міського архітектора м. Луцька. Працював у м. Острозі.

ДАВО. – Ф. 3. – Оп. 1. – Спр. 874; ЦДІА України в Києві. – Ф. 725. – Оп. 1. – Спр. 6.

АЛЕКСАНДРОВИЧ, Микола, художник, нар. 1827 р. в Волинській губернії, пом. ?

Навч. у варшавській Школі образотворчих мистецтв у 1847-1851 рр., а згодом в Петербурзькій академії. У 1864 р. отримав запрошення на посаду вчителя рисунку в одній з гімназій київського округу і звернувся в Академію з проханням визнати його фахівцем. При цьому посилався на виконані під час навчання в Академії студії з натури, виконаного 1855 р. портрету і портрету Козлової, що був на виставці в Академії. Сенат відхилив його просьбу.

Gaz. warsz., 1855 nr 346 z 31 XII. – Собко Н.П. Словарь русских художников. – Т. 1. – Санкт-Петербург, 1893. – С. 79; Kozakiewicz S., Zapisy uczniów na oddział malarstwa Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie 1844-1854, Warszawa 1945, s. 5-8 (mpis powiel.). – Jakimowicz I., Ryszkiewicz A., Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie 1844-1866, Roczn. warsz., IV, 1963, s. 87; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – Т.1. – С. 22.

АЛЬФОНС (ALPHONSE), de Сейнт Орнер Александер (de Saint Orner Aleksander, Alfons Aleksander Sętomirski), архітектор, картограф, графік, нар. 28.12.1779 р., Париж, пом. 27.04.1857 р., Містшевіце Сохачевського повіту (Польща).

З 1794 р. служив добровольцем у французькому війську. Від 1802 р. – в інженерних відділах, в 1809 р. призначений віце-директором корпусу інженерів у Варшаві, згодом – начальником топографічного бюро. У 1811 р. виконав мапи Волині, Галичини, Південної Пруссії (134 аркуші) і мапу Варшавського князівства. Займався акватинтою. Серед його відомих творів 13 ілюстраційних таблиць вбрання польського війська часів Варшавського князівства і гравюра “Князь Юзеф Понятовський на коні”. Підписувався: „Alf fecit.” Після поразки Наполеона повернувся до Варшави. Працював над мапою Польського королівства, виконав обміри Полоцька, опрацював історію польських праць з топографії, збудував надмогильну каплицю в повіті Кутно, за його проектом 1820 р. зведено пам'ятник “Святина мовчання” в повіті Гостинін, 1841 р. надбудовано палац в повіті Оборніки, проектував парки.

Wojewódzkie Archiwum Państwowe Warszawa, Teki Przyborowskiego, XVII, s. 61.

Kraszewski J. I, Ikonothea, Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce przez.... Teka Wileńska, 1858, nr 3-5, dod. i odbitka, Wilno 1858, s. 11. – Kraszewski, Catalogue. – Kotackowski, Sł. Ryt. – Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda, Warszawa 1898, t. 1. – Thieme U., Becker F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, t. 1, 1907 (L. Lepszy). – Kraushar A., Typy i oryginały warszawskie, cz. I : Z czasów Królestwa Kongresowego 1816-1831, Warszawa 1912, s. 39. – Stryjeński T., Pałace i dwory z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w woj. poznańskim, Warszawa 1929, s. 32-33. – Polski Słownik Biograficzny, t. 1, 1935 (S. Pomarański). – Łoza S., Architekci i budowniczowie w Polsce, Warszawa 1954. – Skrodzki W., Przyczynek do działalności architektonicznej Aleksandra d'Alfonse, Kwart. Architektury i Urbanistyki, IX, 1964 z. 1, s. 71-73. – Katalog zabytków Sztuki w Polsce, t.I, woj. krakowskie pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1953; t. II, woj. łódzkie pod red. J. Z. Łozińskiego, Warszawa 1954, t. 5, z. 15, 1965; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – Т.1. – С. 23-24.

АНДЖЕВСЬКИЙ, Юзеф, інженер-архітектор, нар. ?, пом. ?

Брав участь в 84-му конкурсі луцького відділення Спілки архітекторів на проект парафіяльного костюлу в Яновій Долині. 1939 р. працював у відділі управління лісами в м. Луцьку.

Wołyńskie Wiadomości Techniczne. – 1937. – N 11; Маслов Л.; Приватне повідомлення Ю.В. Бородіна.

АНДЖЕЙОВСЬКИЙ, Антоні, живописець, ботанік, ландшафтний архітектор, нар. 1785 р., Варковичі (Волинь), пом. 12.12.1868, Ставище (Київська губернія).

Від 1797 р. навчався рисунку в майстерні порцелянової фабрики в Корці. У 1801 р. направлений Олександром Ходкевичем на навчання живопису до Й. (J.) Олешкевича у Вільні та природничих наук у Й. (J.) Сьнядецького у Віленському університеті. З 1806 р. був учнем і співробітником Й. (J.) Пітшмана (Pitschman). Викладав рисунок у нижчих класах кременецького ліцею. Одночасно в ліцеї вивчав ботаніку в Ф. Шейдта і В. Бестера. Анджейовський малював пейзажі, натюрморти, звірів, рослини і мінерали; проектував меблі, впорядження інтер'єрів і декорації для театральних вистав і балів у магнатських і міщанських маєтках. Працював у Тучині, Млинові, Горохові, Пекалові, Вільні, Варшаві. Був членом Московського природничого товариства. Під кінець життя займався закладанням парків (наприклад, для Олександра Браницького в Ставищах).

Kraszewski J. I, Ikonothea, Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce przez.... Teka Wileńska, 1858, nr 3-5, dod. i odbitka, Wilno 1858. – Bieliński, Uniw. Wił. – Andrzejowski A., Ramoty starego Detiuka o Wolyniu, t. 1-3, Wilno

1921. – Iskry, 1927 nr 37-38, s. 587-591; nr 39, s. 619-620; nr 40, s. 663-637; nr 41, s. 655-656 (B. Dyakowski). – Polski Słownik Biograficzny, t. I, 1935 (M. Danilewiczowa). – Janowski L., Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego, Wilno 1939; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – T.1. – S. 36.

АНДРЕЄВ, Борис Павлович, інженер-архітектор, нар. 27.05.1907, Теофіполь Подільської губ.

Закінчив у 1935 р. архітектурний і будівельний факультети Чеського політехнічного інституту в м. Прага. Основні місця роботи: Проектне бюро інженера Німенського в м. Рівне (1936-1938), Проектна контора інженера Векера у Варшаві (1938-1939), Комунально-експлуатаційна контора Рівненського гарнізону, Міськжитлоуправління, Проектно-кошторисне бюро при облвиконкомі, Облкомунпроект м. Рівне (1939-1941), проектні організації Облкомунгоспу, Міськсільпроект, Сільпроект, філія ДІПРОМІСТ м. Рівне (1941-1972).

Основні творчі проекти: Котедж в с. Старомильськ Здолбунівського р-ну Рівненської області (1937), Пограничні будинки-казарми типу “гражди” на чесько-польському кордоні (1938), парк ім. Т.Г. Шевченка в м. Рівне (друга черга, проект – 1949, реалізація – 1950), триповерховий житловий будинок по вул. Ленінській, 246 в м. Рівне (проект – 1950, реалізація – 1951), 4-поверховий житловий будинок по вул. Ленінській, 9-11 в м. Рівне (проект – 1953, реалізація – 1954), прив'язка проекту Радянської партшколи по вул. Ленінська в м. Рівне (проект – 1958, реалізація – 1960), реконструкція і добудова головпоштамту в м. Рівне (проект – 1961, реалізація – 1962), гуртожиток рівненського облвиконкому по вул. Толстого, 3 в м. Рівне (проект – 1963, реалізація – 1963), перша черга Комсомольського парку в м. Рівне (проект – 1969), стадіон на 20 тис. місць (проект – 1969), площа Короленка в м. Рівне (проект – 1972).

Особиста справа члена Спілки архітекторів України.

АНДРІЙ, живописець XV ст.

Походженням з Волині. Очолоював закінчені 10.08.1418 роботи по поліхромії замкового костюлу Св. Трійці в Любліні, фундованого Владиславом Ягайлом. Дата закінчення з ініціалом майстра (А) знаходиться в фундаційному записі, розміщеному на підпружній арці з фрескою Христа, яка відділяє вітвар від нави. Йому також приписують інші композиції у вітварній частині: “Тайна вечеря”, “Моління про чашу”, “Зняття з Хреста”, “Заушення”. Ототожнюється з Андрієм Рубльовим на підставі повторюваності на фресках у Любліні, Успенського собору в Володимирі на Клязьмі одного і того ж характерного обличчя, яке може бути автопортретом митця.

Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce, Akademia Umiejętności, Kraków, VIII, 1907, s. CCCLXX, CCCXVII (M. Sokotowski). – Starzyński J., Walicki M., Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej, Warszawa 1929, s. 41. – Walicki M., Malowidła ścienne kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418), Studia do Dziejów Sztuki w Polsce, III, 1930, s. 1-93 —. Polski Słownik Biograficzny, t. I, 1935 (H. d'Abancourt); Словник художників України. – К.: УРЕ, 1973. – С. 12; Митці України: Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1992. – С.25; Галькун Т. Андрій Рубльов з Волині // Волинь. – Луцьк, 1995. – Число 2. – С. 64-67.

АНДРІЙ, живописець XVI ст.

Згадується в львівських міських актах під 1539 і 1552 рр. Мешкав на Краківському Передмісті. Перебував на Волині у 1558 р.

Голубець М. Українське малярство XVI-XVII ст. під покровом Ставропігії // Збірник Львівської Ставропігії. – Т. 1. – Львів, 1921. – С.307; Крип'якевич І. Львівська Русь в першій половині XVI ст. // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. 78. – К., 1926. – С. 33; Жолтовський П.М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV-XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1963. – С. 7-8, 193; Александрович В. Львівські малярські родини XVI ст. // Жовтень. – 1987. – № 1. – С. 97; Uzupełnienia i sprostowania do tomu 1 Słownika artystów polskich. – S. 5.

АНТОНІ, живописець середини XVIII ст.

Чернець з кляштору кармелітів в Городищах. Виконував фрески в костюлі і кляшторних коридорах в Городищах, в костюлі піярів в Любешові і костюлі тринітарців в Берестечку на Волині.

Stecki T., Listy z wycieczek po Wołyniu, Tygodnik Ilustrowany, 1863 półr. I, s. 34. – Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. 1-15, Warszawa 1880-1900, t. 3, s. 144. – Kołaczkowski, Wiadomości, s. 303; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – T.1. – S. 38.

АРТИНОВ, Григорій Григорович, цивільний інженер, архітектор, нар. 1860 р., пом. (?).

Навч. у петербурзькому Інституті цивільних інженерів, який закінчив 1889 р. З 1889 р. перебував у Луцьку Волинської губернії, де працював майже 10 років. 1894 р. за його проектом збудована каплиця “в староруському стилі” для розміщення в ній ікони Іверської Божої Матері, переданої в дар Луцькому братству Чесного і Животворящего Хреста Господня ченцями Миколаєво-Перервинського монастиря Москви. Імовірно, є автором П'ятницької каплиці, збудованої вказаним Братством, членом якого він був, одночасно з Іверською. Автор збудованої у вказаному стилі в 1898-1900 рр. Пантелеймонівської церкви в околиці Луцька Рованцях. 1895 року наглядав за ремонтом Братської церкви. З 1900 р. – міський архітектор Вінниці, для якої, крім розпланування міста і благоустрою (бульвар до “літнього саду” ротмістра С.П. Толстого, гранітні сходи до порома), запроєктував більше 30 об'єктів. Серед них: жіноча гімназія (1900, надбудована в 1947-1949 рр. Антонієм В'ячеславовичем Крейчем), синагога (1903), Свято-Воскресенська церква на кладовищі (1902-1910), перший міський театр (1910), будинок міської Думи (1911), готель “Савой” (1912, можливо у співавторстві), дім дворянської опіки, прибуткові будинки (братів Гельблу, по вулицях Соборній, Козицького, Михайличенка і, можливо, власний), численні особняки (А.І. та Л.І. Камінських в урочищі Замостя, полковника А.Ф. Турчановича, П.Г. Верьовіна та ін.). В цей період творчості широко застосовував стилістику українського модерну, часом з елементами модернізованої класики.

Державний архів Вінницької області. – Ф. Д-230.

РДІА. – ф. 799. – Оп. 25. – Спр. 104. – Арк. 50.

Предстоящие празднества в Луцке // Волинские епархиальные ведомости. – 1894. – № 15. – Часть неофициальная. – С. 412-413; Волинские епархиальные ведомости. – 1895; Отчет о деятельности Луцкого Православного Братства за 1894-1895 годы // Волинские епархиальные ведомости. – 1896. – Часть неофициальная. – С. 840; Колосок Б.В., Метельницький Р.Г. Луцьк. Архітектурно-історичний нарис. – Київ: Будівельник, 1990. – С. 115; Митці України: Енциклопедичний довідник. – К., 1992. – С. 32; Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. – К.: НДІТІАМ, 1999. – С. 18; Царенко С.А. Винницький зодчий Григорій Артынов – легенда Серебряного века // Теорія та історія архітектури і містобудування: 36. Наукових праць Державного НДІ теорії та історії архітектури і містобудування. – Вип. 5: На честь почесного доктора НДІТІАМ, кандидата архітектури, ст. наукового співробітника Олени Марківни Годованок. – К.: НДІТІАМ, 2002. – С. 272-276.

БАРАНОВСЬКА, А., архітектор, нар. ?, пом. ?

Разом з Ромуальдем Катубою виконала обміри монастиря тринітаріїв у м. Луцьку в 1929-1930 рр.

Архів Варшавської політехніки.

БАРТЕЛЛІ (БАРАТЕЛЛІ?), Юзеф, ліпник, пом. 1825 р. в Мацейові (Луків Волинської області?).

Оздоблював інтер'єри палацу в Мацейові.

Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 20.

БАЧКОВИЧ, Ян, будівничий.

В 1635-1640 рр. працював на будівництві колегіати в Олиці.

Sobieszczański F. M. Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce, zawierające opis dzieł i zabytków budownictwa, rzeźby, snycerstwa, malarstwa i rytownictwa, z krótką wzmianką o życiu i dziełach znakomitych artystów krajowych lub w Polsce zamieszkałych. – 1849. – T.2. – S. 57; Kraszewski J. I. Ikonotheke: Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce przez.... Teka Wileńska, 1858, nr 3-5. – Dod. i odbitka, Wilno, 1858; Kraszewski J. I. Wspomnienia Wołynia. – Wilno, 1840. – T. I. – S. 228; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 16.

БЕРДЯЄВ, Василь, архітектор, нар. 1842 р., пом. до 1892 р..

Навчався на правах вільного слухача у Будівельному училищі в Петербурзі. У 1863 р. отримав звання архітекторського помічника і чин XII класу. Працював архітекторським помічником у будівельному відділенні Волинського губернського правління.

Барановский Г.В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников института гражданских инженеров (1842-1892). – Спб., 1893; Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть: Біографічний довідник. – К.: НДІТІАМ, 1999. – С. 32.

БЕТЮЦЬКИЙ, архітектор, нар. ?, пом. ?

У 1867 р. запропонував проект каплиці на місці церкви Чесного і Животворящего Хреста Господня в м. Луцьку.

Левицкий О. Луцкая старина // Чтения в историческом обществе Нестора летописца. – К., 1891. – Кн.5. – С.88.

БЕФФКА, Рейнольд (Reinhold), будівничий.

Працював на будівництві колегіати в Олиці, споруджуваний в 1635-1640 за проектом Яна Маліверне.

Sobieszczański F. M.: Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce, zawierające opis dzieł i zabytków budownictwa, rzeźby, snycerstwa, malarstwa i rytownictwa, z krótką wzmianką o życiu i dziełach znakomitych artystów krajowych lub w Polsce zamieszkałych, t. I—2 1847—1849, t. II, s. 57; Kotłubaj E.: Galeria nieświejska portretów radziwiłowskich, Wilno 1857, t. 287; Tomkowicz S.; Ołyka, Prace Komisji Historii Sztuki w Polsce, T. I—X, Kraków 1917—1953, t. III, s. 15, 16; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 24.

БЖУШКЕВИЧ, Ігнатій, живописець, архітектор, нар., вірогідно, 1770 р. на Волині, пом. 1826 на Волині.

Навч. у Варшаві в приватній школі Францішка Смуглевича, з яким 1797 р. переїхав до Вільна і продовжував навчатися в нього у Вільнюському університеті до 1804 р. На замовлення вільнюського магістрату від 17.05.1802 виконав портрет Олександра I, а також оздобив фрескою місце, на якому мав висіти портрет. З 1.09.1804 був учителем рисунку в мінській гімназії. В 1811 р. переїхав до Кам'янця-Подільського, а в 1814 – до Вінниці. Там, виконуючи обов'язки повітового архітектора, виконав плани загальної реставрації приміщень гімназії, а також навчав архітектурі і малюнку, будучи професором будівництва і рисунку в гімназії. Виконав портрети: Антона Биховського (1801), Олександра I (1802), луцького єпископа і одночасно ректора Вільнюського університету Ієроніма Стройновського (гравірував 1804 Ізидор Вайс у Вільні).

Marczyński W., Statystyczne, topograficzne i historyczne opisanie guberni podolskiej, Wilno 1822, t. 2, s. 35-39. – Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających, 1857, t. 3. – Tekieliński W., Opis dzienny szkół wileńskich. Akademii i Uniwersytetu oraz Dziennik znacniejszych wypadków historycznych od 1781 po 1824 nastających..., Wilno 1876, s. 114-115. – Rolle A., Ateny Wołyńskie, Lwów, 1898, s. 345. – Bieliński J., Uniwersytet Wileński 1575-1831, Kraków-1899-1900, t. 2, s. 744; t. 3, s. 131. – Hutten-Czapski, Portrety. – Antykwariat Polski H. Wildera. Katalog nr 5, Warszawa, 1908, s. 35, poz. 766. – Thieme U., Becker F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, t. 5, 1911 (J. Mycielski). – Polski Słownik Biograficzny, Kraków, t. 3, 1937 (M. Brensztejn). – Łopaciński E., Nieznane dane archiwalne do historii sztuki Wilna, Prace i Materiały Sprawozdawcze SHS TPN w Wilnie, t. 3, 1938/39, s. 74, 84. – Janowski L., Słownik bio-bibliograficzny Uniwersytetu Wileńskiego, Wilno 1939, s. 50; – Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – S. 40; Wypisy Vladasa Drémy z Centralnego Państwowego Archiwum Litewskiej SRR w Wilnie: fond 721, opis 1, akta 48101/1117 oraz Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego: fond 2, akta KČ-164; Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających.- Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971.- T.1.- S. 265; Uzupełnienia i sprostowania do tomu 1 Słownika artystów polskich. – S. 20.

БОНЧОВСЬКИЙ, Норберт, рисувальник з Волині.

Навч. в Кременецькому ліцеї. Вісім його відомих малюнків, за походженням з колекції Ю.І. Крашевського, датуються 1830-1833 рр. Серед них два портрети російських офіцерів. Твори зберігаються в Народному музеї Варшави.

Kraszewski, Catalogue. – Suchodolska M., Jakimowicz I., Jaworska J., Rysunki z kolekcji J. I. Kraszewskiego w Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1961 (kat.); Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. – T.1. – S. 109.

БОРЕЙКО, Вацлав з КНЕРУКА, садівник, нар. 16.4.1764 р., Самостріли, пом. 22.6.1854 р., Дідовщина.

Закінчив школу піярів у Межиріччі, навчався права в Житомирі. Працював два роки в Люблінському трибуналі. Обирався делегатом Київського воєводства до сейму. В 1879 у власному маєтку в Самострілах заклав парк. Потім заклав сади в Мотовиловці, Солтанівці, Володарці, Висоцьку.

Polski Słownik Biograficzny (Hornowska M.), t. II, s. 325—326; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 35.

БОРОДІН, Георгій (Юрій) Васильович, архітектор, нар. 16.04.1911 р., Вільнюс, пом. 8.11.1977 р., Луцьк.

Навч. два роки на електромеханічному факультеті м. Льєж, в Гентському (Бельгія) університеті на факультеті цивільних інженерів (1931-1933) і в архітектурно-будівельній школі у Варшаві (1935-1937). Працював техніком магістрату в м. Олика Волинської області (07.1937-03.1939), інспектором по будівництву в Луцькому магістраті (03.1939-09.1937), начальником технічного відділу Комунально-експлуатаційної частини Луцького району (09.1939-07.1940), начальник будівництва залізної дороги від вул. І.Франка у м. Луцьку на м. Володимир-Волинський (1940), інженером в різних будівельних конторах в Луцьку (12.1940-01.1944), інженером Шляхово-експлуатаційної дільниці 868 (03.1944-05.1945), керівником відділу в Волинському Облпроекті (05.1945-03.1955), головним архітектором м. Луцька (03.1955-07.1961), керівником майстерні Волинського Облміжколгоспроекту (07.1961-12.1968), архітектором Волинського обласного управління лісгоспзагу (12.1968-02.1971), головним інженером проектів у філії інституту Союздіпролісгосп (02.1971-01.1973).

Основні проекти: три двоповерхові будинки в м. Луцьку (1937 – по вул. Криничній, 1938 – по вул. І.Франка, 1960 – по вул. Матейки), тринадцять розпланувань міст і поселень міського типу для Волинської області з 1944 до 1948 рр. (Володимир-Волинський, Горохів, Любомль, Любешів, Сенкевичівка, Луків, Колки, Овадно, Ківерці, Стара Виживка, Затурці, Голоби, Берестечко), з 1944 до 1968 розпланування сіл Волинської області (Хобултів, Микуличі, Володимирівна, Яковичі, Бискупичі, Хмелів, Хмелівка, Боголюби, Угринів, Звиняче, Блудів, Перемиль, Брани, Угов, Чаруків), проекти детальних розпланувань окремих частин Луцька (вул. Рівненська, Львівська, Гранична – 1956-1958), сіл Кортеліси (1967) і Комсомолець (Березовичі, 1967). Будинки інституту Міжколгоспроект (1968-1971) в м. Луцьку, пропаганди лісу в урочищі Звірів (1968-1970), Лісгоспзагу в селищі Городок (1959-1973), Звірівського лісництва (1969-1972), Мощаницького лісництва (1970-1972), будинку відпочинку біля озера Пісочне для Шацького лісгоспзагу (1971), лісгоспзагу в селищі міського типу Ратно (1972), гуртожиток студентів в смт. Боярці Київської області (1971-1972), інтер'єри Волинського облуправління лісгоспзагу (1971-1972).

Найзначнішою будівлею, збудованою за проектом Ю.В. Бородіна, є будинок на Центральній площі в м. Луцьку (проект 1953-1955, реалізація 1954-1958, інтер'єри архіт. Р.Г.Метельницького), в якому зосереджувалися обком і міськком Компартії України, облвиконком Ради народних депутатів, обком і міськком ЛКРМ. Співавтор розпланувань радгоспних садіб Цілиноградської області (радгоспи Український, Колутонський, Кзилжарський, Красносельський – 1962-1963) і Кустанайської області (радгоспи Степняк, Імаковський, 40 років Казахстану, Кустанайський Комсомолець – 1964-1965), генплану Меморіального комплексу в м. Луцьку.

Брав активну участь в зборі матеріалів по пам'ятках архітектури Волинської області, склав посібник по побудові перспективних зображень різними способами, серед яких є оригінальні (рукопис знаходився в технічному відділі бібліотеки Волинської філії ДІПРОМІСТ), неодноразово брав участь в виставках живопису і графіки луцьких архітекторів. Під час Другої світової війни брав участь в конкурсі на проект кірхи в Луцьку. За радянських часів на замовлення релігійних общин проектував церкви. За що мав догани від керівництва.

Особистий листок члена Спілки архітекторів України та приватні повідомлення

Ю.В. Бородіна.

БРАЄР, архітектор з Вишнівця.

Наприкінці 1805 р. виконав обміри колишніх єзуїтських і василіанських будинків в Кременці, які були використані Яковом Кубицьким для їх перебудови на ліцей.

Rolle M.: Ateny wołyńskie. Lwów 1923, s. 407; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 36.

БРИАНО (BRIANO, Briani, Brianus, Bryan), Якуб (Jakub Jacobus, Giacomo), нар. бл. 1589 р., Модена, пом. 1.10.1649, Буссето.

Італійський архітектор. В 1607 р. поступив до ордену єзуїтів зрілим спеціалістом. Мав добру теоретичну підготовку. В 1616 р. прибув до Польщі. Розпочав працю з виправлення планів і початку будівництва (6.7.1616) костюлу в Луцьку, де перебував у 1616-1617 рр., 1619-1620 рр. Причетний до перебудови вежі Чорторийських луцького Окольного замку (1616-1617), яка входила до комплексу єзуїтського колегіуму. Продовжив (1620-1621) розпочате 1610 р. будівництво костюлу єзуїтів у Львові, внівши значні зміни в існуючий проект інтер'єру. Брав участь в будівництві колегіуму в Сандомирі (1618-1619) і Любліні (1620), а також костюлу святого Петра в Кракові. Восени 1621 р. повернувся до Італії, де виготовив плани костюлу і колегіуму єзуїтів для Перемишля. На запрошення Ганни Алоїзи Ходкевичівни і за дорученням генерала ордену єзуїтів у 1630 р. прибув до Острога з метою зміцнення фундаментів костюлу. Виконав кілька варіантів проекту колегіуму, але ні один з них не був прийнятий до реалізації. У 1631 р. у Львові виконав детальний обмір частини міських фортифікацій між замком і костюлом святого Духа з метою спорудження колегіуму. В 1632 р. викликаний до Італії. По дорозі, затримавшись у Львові, підготував проект колегіуму. В Італії продовжував проектувати. Був архітектором високої кваліфікації, особливо в проектуванні та обмірах. Його проекти відзначалися багатством і розмаїттям форм, кляштори нагадували палаци і мали регулярні подвір'я. Частина креслень Б. зберігається в Парижі, Львові, Відню. Через складний характер йому часто доводилося міняти місця роботи. Можливо, тому не закінчив ні однієї будівлі.

Alberina: Mappe 80 Umschlag 3 (plany); Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezuitów w Krakowie: 527 Hist. Coll. Ostrog. 18; Archiwum Romanum Societatis Jesu: Congr. 66 f. 287 (Memoriał), Epp. NN. 2—4 (korespondencja). Pol. 8 (Cat. trien. 1619), Pol. 43 (Cat. brev. 1616—21 i 1631—32), Pol. 66 f. 207—207v (Hist. Coll. Ostrog. 1631), Pol. 77 p. 307—308 (list Chodkiewiczowej), Rom. 21—22 (korespondencja), Ven. 6—11 (korespondencja), Ven. 12 f. 233 (Necrol.), Ven. 39 (Cat. trien. 1622, 1633, 1642), Ven. 71—72 (Cat. brev. 1632—49); Biblioteka Uniwersytetu Lwowskiego: 1485 nr 8 (plany).

Załęski Stanisław. Jezuici w Polsce. – Lwów-Kraków, 1900-1906. – T.4. – S. 1257; Mańkowski T.: Lwowskie kościoły barokowe, Lwów 1932, s. 17; Rewski Z.: Konieczność poznania dawnej sztuki Szwajcarii, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, – Warszawa, 1932—1949. – t. X, 1947, s. 51; Polski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1935—1948. – T. II. – S. 435; Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – s. 38; Історія українського мистецтва в шести томах: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – Т.2. – К.: УРЕ, 1967. – С.97; Нельговський Ю.П., Шуляр А.М. Львів. – К., 1969. – С. 121; ЕК; Dizionario Biografico degli Italiani. – Roma; J. Paszenda, Lubelskie projekty Michała Hintza i Jakuba Briano. KAU 17 (1972) z. 1 s. 41-58; Tenże, Biografia architekta Giacomo B. Biuletyn Historii Sztuki. – 35 (1973) nr 1 s. 10-18. Polski Słownik Biograficzny. – II 435 (S. Bednarski); Pirri 43; Vallery-Radot Jean, Le recueil de plans d'edifices de la Compagnie de Jesus conserve a la Bibliotheque Nationale de Paris, Rome 1960. – S. 83—87, 280, 339—340, 343—347; Historia sztuki polskiej. – T.2. – Kraków, 1965. – S. 316; Mołobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce. – Warszawa, 1963. – S. 127; Paszenda, Problem 147, 149; Paszenda. Chronologia 169—170; Paszenda, Kościół Św. Jana 343; Paszenda, Lubelskie 41, 45—52, 54—58; Dizionario Biografico degli Italiani. Roma. XIV 213—215 (J. Paszenda); Paszenda, Biografia; Poplatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów artystów. – Kraków, 1972. – S. 89-93; Колосок Б.В. До проблеми авторства луцького костюлу єзуїтів // Праці Центру пам'яткознавства. – Вип.1. – К.: Центр пам'яткознавства АН України та УТОПІК, 1992. – С.104-106; Колосок Б.В. Вежа Чорторийських у Луцьку – важливий об'єкт на туристичних маршрутах // Туристично-краєзнавчі дослідження. – Вип.1. – Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Туризм України: Економіка та культура». – Свितязь, 9-10 вересня 1998 р. – Частина 1. – С.90-93.

ВЕЙЦЛЕР фон, архітектор, нар. ?, пом. ?

Волинський губернський архітектор. У квітні 1808 р. склав плани, фасади, описи та кошториси на ремонт церков: Житомирської соборної Преображенської, Луцької соборної Чесного

і Животворящего Хреста Господня, Володимирської соборної Успенської, які в 1809 р. були розглянуті міністром внутрішніх справ. У 1821 р. розробив проект повітової скарбниці для міст Луцька і Рівно.

РДІА у Санкт-Петербурзі. – Ф.797. – Оп. 4. – Спр.15956; Ф. 1488. – Оп. 1. – Спр. 673.

РДІА у Санкт-Петербурзі. – Ф.1285. – Оп. 8. – Спр.1868.

ВЕНЦЕСЛАВ із Тангіна (ВАЦЛАВ із Тенчина), будівничий XIV ст.

Будував мурований замок у Володимир-Волинському для короля Казимира III Великого (1310-1370).

Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym.- T.2.- Warszawa, 1843-1846. – S. 866; Łoza S. Architekci i budownicowie w Polsce. – Warszawa, 1954. – S. 321, 419.

ВИСКОНТИ, Петро Іванович, архітектор, нар. 10.10.1778 р., пом. 21.04.1843 р..

Працював в Петербурзі у Комісії проектів і кошторисів Департаменту шляхів сполучення і публічних будівель, де розглядались проектні матеріали з усіх територій Російської імперії. Значну частину споруд вирішував у дусі ампіру, а для низки православних церков застосовував форми т. зв. російсько-візантійського стилю.

Виконав для Катеринослава проекти, за якими споруджувались: казарми для арештантської роти (1837 р.), Успенська церква(1837 р., співавтор Л. Шарлемань), Троїцька церква (на зламі 30 – 40-х років, співавтор Л. Шарлемань). Для Одеси запроектував будинок в Одеському портовому центральному карантині (1836 р., співавтор Л. Шарлемань). Доопрацював проект Д.-Г. Гейденрейха для розширення Спасо-Преображенського кафедрального собору (1841 р., співавтор О. Руско). 1838 р. затвердив обміри церкви Чесного і Животворящего Хреста Господня, виконані у Луцьку волинським єпархіальним архітектором Михайлівським. Від Комісії разом з підполковником Яхонтовим і архітектором О.І. фон Руско в 1838 р. розробив проект церкви для м. Луцька.

РДІА у Санкт-Петербурзі. – Ф. 1488. – Оп. 1. – Спр. 672.

Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть: Біографічний довідник. – К.: НДІТІАМ, 1999. – С. 75.

ВОРМС, Адольф Павлович, архітектор, нар. 1833 р., пом. 1881 р..

В 1846 – 1854 рр. навчався в Петербурзькому Будівельному училищі, яке закінчив з відзнакою. На посаді техника будівельного відділення Волинського губернського управління обстежував ґрунти під недобудованим римо-католицьким костюлом у м. Рівне. В якості архітекторського помічника 1869 р. складав усі проекти і кошториси по пристосуванню монастирів у Луцьку, Дубно, Рівному. Разом з Штромом обстежував міста Острог, Рівне, Луцьк, Дубно, Кременець. 17 листопада 1869 р. йому доручили на основі обмірів техніків Юркевича і Глазара, що працювали під керівництвом губернського інженера Поляновського, пристосувати Домініканський монастир у м. Луцьку, де вже містилися військові частини, але не було даху... Тоді до нього зверталися як до архітектора. В 1870 р. зайняв посаду губернського архітектора. Керував спорудженням низки громадських споруд і житлових будинків.

РДІА у Санкт-Петербурзі. – Ф. 442. – Оп. 102. – Спр. 185.

Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть: Біографічний довідник. – К.: НДІТІАМ, 1999. – С. 80.

Світлана ПОЗІХОВСЬКА
(Острог)

БОГОСЛОВСЬКІ ВИДАННЯ ПОЧАЇВСЬКОГО УСПЕНСЬКОГО МОНАСТІРЯ В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ КНИГИ ТА ДРУКАРСТВА м. ОСТРОГА

Друкарня почаївського Успенського монастиря ордену отців василіан у XVIII-першій чверті XIX століть була потужним центром книгодрукування Правобережної України. Зрозуміло, що основну масу видань становили богослужбові книги церковно-слов'янською мовою.

«Жанровый репертуар изданий Почаевского Успенского монастыря XVIII-первой трети XIX вв. составляют богослужебные книги, издания катехизистического содержания, ораторско-проповедническая литература, учебники по богословию, духовные песни, светские издания, поэтические произведения. Также достаточно широко представлены в репертуаре украинские песни религиозного содержания» [1, 31].

Всього в даній друкарні, починаючи з 1734 року (виходу у світ першої книги), і до 1830 року побачили світ 321 видання кириличного шрифту [2, 162].

Збірка почаївських видань в колекції Музею книги та книгодрукування м. Острога нараховує 106 видань, серед них 100 кириличного друку, 6 латино- та польськомовних.

Окремою і дуже цікавою групою почаївських видань є перекладні та оригінальні книги катехизистичного та богословського характеру, які користувалися величезним попитом. Їх у збірці 11, в тому числі три примірники Наук парохіальних: Євхирідіон о священстві (1775), Богословія учительна (1776), Народовіщаніє Торжевського (1768, 1778), Сім'я слова божого (1781), Богогласник (1790), Зерцало богословії (1790), Науки парохіальні (1792) та надзвичайно цікаве латиномовне видання Poesis Didactica (1770) Тимофія Щуровського.

Почаївська друкарня, як ніяка інша, дбала про видання богословських та релігійно-моралізаторських книг, звертаючи особливу увагу на запити й потреби парафіяльного духовенства. Серед видань такого типу виділяються «Богословія нравоучительная» з додатком «Лексикона сиріч словесника словенского» церковнослов'янсько-польського словника (сім видань), книга священика Йосифа Торжевського «Образ примиренія грішного человека с Богом» (1756 р.), «Народовіщаніє...» (1765, 1768, 1778 рр.), книга Федора Басарабського «Письмена си есть начатки догматно-нравоучительныя богословія образом народовіщанія» (1771 р.), «Сімя слова Божія на ниві сердець... человеческих сіяного, си есть... на неділи... і праздники... поученія от іноків Почаевского монастыря із различных авторов давнѣйших же і настоящо проповідававших собранная і простим языком, простѣйшаго ради іже по всех народа, сложенная» (1772, 1781 рр.), «Евхиридіон о священстві» — переклад італійського твору за його латинською версією (1784 р.), перекладені і відредаговані Юліаном Добриловським «Науки парохіальні на неділи і свята урочистая... на простий і посполитий язык руський предложенія» (1789, 1794 рр.), «Слово о святом соединеніи» єпископа мукачівського Михайла Мануїла Ольшавського (1769 р.) [3].

До перекладних книг релігійно-моралізаторського характеру слід віднести, насамперед, згадуваний «Евхиридіон о священстві» (1784 р.), та «Богословію нравоучительну» (1776). «Богословія» є першою частиною трьохтомної праці «Theologia moralis» французького богослова-єзуїта Поля Габрієля Антуана (Antoine, Paul Gabriel, 1678-1743), в українській традиції Павла Гавриїла Антоїне, яка побачила світ 1726 року [4]. З різними відмінностями книга виходила також у 1751, 1756, 1779, 1787 роках.

Видання Богословія учительної, Сім'я слова божого, Народовіщанія зачасти входили до бібліотек приходських священників та освічених прихожан. Про те, що книги користувались попитом і активно читались, свідчать багаточисленні провенієнції. Так, серед маргіналій на сторінках цієї книги у виданнях збірки бібліотеки ім. В.Вернадського трапляються коментарі до тексту, часто гостро полемічного характеру. Такого плану записи містить примірник видання «Богословіе нравоучительное» П.Г. Антуана (Антоїне) 1776 р. із ВДС (шифр НБУВ – Кир.1439 п), на верхньому форзаці його виписано такі рядки: «Не утвержденный въ православной религии, не просветивший разума своего Словомъ Божиимъ, не могущій отличать

истины отъ лжи да не дерзнетъ читать книги сей. S.J.S.». Критику іншого читача викликали деякі місця у «Сім'ї слова Божого» 1781 р. (шифр НБУВ – Кир.1555 п), до того ж цей читач звинуватив укладачів збірника проповідей у плагіаті, зазначивши з приводу «Слова на Вербну неділю» таке:

«NB. Слово сіе украдено базилянами изъ проповдей придворнаго проповедника Гедена 2 части Слово шестое. Это открылъ также искусный воръ. Пропов дникъ іермонахъ (!)Іеронимъ 1834 27 марта» (арк. 128 зв. IV рах.) [5, 45].

У ряді почаївських друків, особливо другої половини XVIII ст., впроваджувалася мова, близька до народнорозмовної. Нею, зокрема, надруковані два видання, високо оцінені І. Франком, — poradnik про засади чемної поведінки для молоді («Політика свіцькая», 1770 р.) і господарський poradnik І. Ленкевича («Книжиця для господарства...», 1788 р.) [6].

На думку В. Шевчука, Почаївська друкарня була єдиною, яка випускала книги українською мовою, близькою до розмовної («Книжиця для господарства», «Науки парохіальнія» та багато інших). Таким чином, проникнення до книжкових видань народної української мови, використання її як літературної мови, почалося ще до виходу у світ «Енеїди» Івана Петровича Котляревського, котра традиційно вважається першим виданням українською літературною мовою [7, 156].

Найпоказовішим у цьому відношенні є унікальне, ймовірно, найкраще вивчене серед почаївських друків, видання Богогласника (1790, фактично 1791), котрий містить духовні пісні та вірші тогочасних поетів і є своєрідною антологією українських поетично-музичних творів. До книги включено 247 віршів та пісень, значна кількість яких супроводжується нотами. Більшість віршів надруковано українською мовою, хоча в книзі є також твори польською мовою та латиною. Я.Я. Ісаєвич згадує прізвища 45 авторів і пише, що «хоч видавцями і упорядниками були монахи-василіяни, вони опублікували, поряд з віршами і колядами василіянських поетів, і твори православних авторів — Дмитрія Ростовського (Дмитра Туптала), Георгія Кониського та інших» [8, 63].

Дослідники почаївських стародруків у Національній бібліотеці ім. В. Вернадського Г. Ковальчук та Н. Заболотна, спираючись на думку В. Шевчука, висловлену ним у статті «Почаївський культурний осередок XVIII – початку XIX століття» вважають, що «издание «Богогласника» имело особое значение, оно наглядно продемонстрировало высокий уровень Почаевского культурного сообщества, которое готовило книги к печати. В число активных членов этого кружка входили, в частности: Валерьян Сеницкий, доктор Виленской академии с 1768 г., которому, как считается, принадлежит идея поощрять священников проповедовать народным языком (он, собственно, руководил работами по составлению «Богогласника»); Юлиан Добриловский, который перевел на украинский язык со старославянского «Науки парохіальнія»; Макарий Неронович, переведший «Краткій катехисмісторическій»; Тимофей Щуровский – автор многих печатных книг, пьес, стихов, религиозных трактатов и проповедей» [9].

«Мабуть, жоден інший стародрук не мав такого тривалого впливу як на рукописну книжність, так і на словесний та музичний фольклор наступного періоду. На прикладі Богогласника яскраво видно зв'язок шкільної та монастирської культури з фольклорними джерелами і той факт, що незалежно від обряду, українські друкарні робили спільну справу», - писав Я. Ісаєвич у своїй статті «Українське книговидавництво: витоки, розвиток, проблеми» [10].

Про популярність книги свідчать і її численні перевидання. Впродовж наступних років ця книга перевидавалася й у Почаєві 1805, 1806, 1825 рр., Перемишлі 1834 р., Львові в 1850 і 1886 рр. Враховуючи її популярність, цю унійну антологію почали друкувати зі змінами (які поки що не вивчені) православні друкарні в Києві (1884, 1885, 1887, 1889), Холмі (1894, 1900, 1903).

Цікаву думку висловила Оксана Остапчук у своєму дослідженні «Изменение государственных границ как фактор формирования языковой ситуации на Правобережной Украине на рубеже XVIII-XIX вв.»: «...василиане — единственные на данной территории — продолжали издавать книги на «простой мове», считая ее действенным средством пропаганды униатства на правобережных землях. Так, известен ряд популярно-богословских изданий второй половины XVIII в., в том числе «Богословіе нравоучительное» (1751), «Сімя слова Божія» (1781), несколько изданий «Наук парохіальных» и «Бесід парохіальных» (85), а также 3 издания «Народовещания» (1756, 1768, 1778), где повести и легенды излагаются на

церковнослов'янськом мові, а весь катехизис – на «простой мове». Из Почаевской типографии выходили также книги светского характера, такие как «Політика свіцкая со Иностранных авторов вкратце собранная» (1770) — своеобразный учебник правил хорошего тона. Огромной популярностью пользовалось такое почаевское издание, как «Богослужение» 1790 г. — своеобразная антология украинских, польских и латинских песен религиозного содержания, созданных в разное время разными авторами (редкий случай, когда униатская книга имела сильное влияние на православную часть населения, в том числе и на левом берегу Днепра) (86). Это, по-видимому, один из последних известных нам опытов издания произведений на «простой мове». Другое дело, что подавляющее большинство светской литературы, и прежде всего поэтические и драматические произведения, а также сборники притч, преданий, песен распространялись на Правобережье, как и в целом на Украине, в виде рукописей» [11].

Очевидці свідчили, що «люди, приезжавшие в Киев на богомолье, стремительно желали [почаївські друки – авт.] иметь у себя» і «просили лаврского типографа о выписке, даче или продаже оных им» [12, 6].

Серед згадуваних вище видань хотілося б звернути увагу на книгу «Науки парохіальнія неділі і свята урочистая... на простий і посполитий язык руський преложения» (1792, 1794) в перекладі на українську з церковно-слов'янської Юліана Добриловського. Це дуже цікаве перекладне видання, яке спочатку було перекладене з італійської на польську, а потім з польської на церковно-слов'янську, про що пише в передмові до читача Добриловський (арк. [4]). В цій книзі він теоретично обґрунтовує необхідність застосування народної мови у книгах, пишучи про те, що хоча на Волині, Поділлі, Поліссі використовуються різні діалекти, проте мова є єдиною і її розуміють усі [13].

Добриловський Юліан - (бл. 1760- 1825) - український греко-католицький священник, проповідник, поет, перекладач. Брав участь в редагуванні почаївського «Богослужения», один з перших поетів у Галичині, який писав твори українською народною мовою, автор проповідей. Деякі вчені вважають Ю. Добриловського предтечею Маркіяна Шашкевича та «Руської трійці».

В книзі зібрані казання та проповіді на всі свята року, починаючи з пасхального тижня і до Різдва Христового, а також молитви на кшталт «Наука обручником в часе малженского шлюбу», «Наука первая погребательная при изнесении тела», «Наука вторая погребательная при спущении тела до гробу» тощо.

У нашій збірці є також два видання 1768 та 1778 років «Народовіщання». Книга призначалася для парохів, про що свідчить передмова: Предисловие к парохом и иным катихистом (арк. [1]) і носить катехизистичний характер, містить повчання догматичного та моралізаторського змісту у формі питань і відповідей, які спираються на численні приклади з літературних та історичних творів. Частину тексту видрукувано українською мовою, частину – церковно-слов'янською.

Основні частини книги (видання 1768 року):

Глава 1. О познании Бога чрез веру (арк. 18 зв.);

Глава 2. О надежде (арк. 62);

Глава 3. [без названія] (арк. 102 зв.);

Глава 4. О приказанях Церковных (арк. 170 зв.);

Глава 5. О сакраментях Церковных (арк. 184 зв.);

Глава 6. О седми грехах смертельных головних (арк. 238);

Глава 7. О обрядах христианских (арк. 246 зв.);

Песнь Катихизмов (арк. 303 зв.).

Я.Ісаєвич у статті «Українські монастирські друкарні Правобережжя: Унів і Почаїв» писав, що «крім українських кирилических друків, Почаївська друкарня видавала праці українських авторів польською та латинською мовами, приймала замовлення окремих польських письменників на друкування їхніх творів. Слід згадати публікації історичних документів, польські переклади творів Цицерона та Саллюстія, підручники з фізики Ф. Шашкевича та геометрії Т. Свіжавського, курси риторики латинською мовою. Особливо варто відзначити твори Тимофія Щуровського «Poesis didactica» 1771 р. (виклад прозою і віршами деяких питань теології та натурфілософії).... [14].

Щуровський Тимофій (1740-1812), український католицький церковний діяч, василіян-

ський місіонер і проповідник, родом з Волині. По закінченні василіянської школи і студій богословія в Римі виконував обов'язки апостольського протонотарія; згодом був магістром новіціату в Битені та ігуменом монастиря в Білій. 1792 заснував жін. згромадження Йосафаток, для якого сам уклав правила. Автор багатьох духовних віршів (польською мовою) і наукових творів. Уславився як блискучий оратор. У своїй праці «Poesis didactica» він виклав у прозі та віршах деякі питання теології та натурфілософії.

Окремо хотілося б згадати «Зерцало богослові» Кирила Транквіліона-Ставровецького, перше видання якого побачило світ в Почаєві у 1618 році.

Ставровецький Кирило (Транквіліон) (1581 —1646) — український православний і греко-католицький церковний діяч, архімандрит Чернігівський, поет, учений, друкар.

Братський вчений (теолог, філософ), письменник, церковно-освітній діяч, видавець-друкар К. Транквіліон-Ставровецький став одним з перших представників напряму тогочасної духовної культури України, характерною особливістю якої був відхід від притаманного тоді українським мислителям різко негативного ставлення до західноєвропейської вченості. Відштовхуючись від вітчизняної традиції, а також переосмислюючи здобутки західноєвропейського Відродження, він прокладав шлях до формування ренесансно-гуманістичних ідей в Україні.

Навколишній світ К. Ставровецький розглядав як створений Богом. У філософії К. Ставровецький дотримувався неоплатонівської орієнтації, розглядаючи Бога як творця, премудрого художника, еманентне, всюдисутнє світове начало єдності часу і простору. Вводячи поняття «века», розділяв світ на «предбудущий вік, неміримий, к'яторого не мірило солнце і луна бігом своїм», «вік при Богу безначальом, час долготи незмінной, умом только почасті постигається», «вік пред створенням неба и земли бил без початку»; «настоящий — «при створенні неба і землі»; «будущий — початок має, конца же не будет іміти ніколи». Ставровецький підтримував думку про невизначеність Бога, його недоступність для людських почуттів і розуму, таємничість, невловимість, безмежність, вічність, відповідно до чого Бог поставав у нього як «существо пресущественное, албо битность над всі битності, сама істотна битність, през се стоащая, простая, неплотная, без початку і без конца, без ограничания» (із «Зерцала богослові») [15, 219].

З погляду Ставровецького, видимий світ, природа були створені Богом для людини з метою прославлення нею свого Творця. Його основу становили чотири елементи: світлість огненна, воздух, вода, земля. З цих чотирьох елементів виникли всі речі: із «світлості огненой» — солнце, луна, звiзди, увесь світ видимого світу; от «воздуха» — дихання животним и одушевленим звірем и птиця, и чоловіку; от води — два роди одушевлених: риба и птиця; от землі — звірове четвероногіє и древо плодотіє, и сімена различии» [16, 226].

Розглядаючи проблему «Бог і світ», Ставровецький розробив вчення про чотири світи: невидимий світ духовних сутностей, що належать до духовної ієрархії (ангелів, демонів); видимий світ — світ видимих речей, в якому живе людина; малий світ — світ самої людини; злосливий світ — світ поєднання злих людей з дияволом, який є творчим началом зла. Світ і природа перестають бути у нього простим символом Бога, зливаються з Богом, самі перетворюються у божество, звідки радісне і світле світосприйняття Ставровецького, уява про світ як невидиму красу.

Таким чином, очевидно, що видання потужної друкарні Почаївського монастиря церковно-слов'янською і, що особливо важливо, українською мовою, мали значне поширення та побутування, а отже й значний вплив у різних регіонах України та за її межами. Без сумніву, почаївські богословські видання потребують подальшого вивчення як, надзвичайно цікаве явище в українському друкарстві XVIII століття. Дана публікація є першою спробою введення в науковий обіг примірників цих видань в колекції Музею книги та друкарства м. Острога.

1. Е.А.Железняк. Общий обзор кириллических изданий типографии Почаевского Успенского монастыря XVIII– первой трети XIX в. из фондов отдела им. В.И.Вернадского старопечатных и редких изданий Национальной библиотеки Украины //Берковские чтения. Книжная культура в контексте международных контактов. 2013. Материалы международной научной конференции. Минск, 16–17 мая 2013. – Минск-Москва, 2013.

2. Железняк О. Почаївські видання кириличним шрифтом (1734–1830): (список)// Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки. Збірка наукових праць. – Київ, 2011. – С.162–192.

3. Ярослав Ісаєвич. Українські монастирські друкарні Правобережжя: Унів і Почаїв//Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Львів, 2002. – С. 276–286.

4. Paul Gabriel Antoine//Catholic encyklopedia. URL:<http://www.newadvent.org/cathen/01583b.htm>
5. Заболотна Н.В. Побутування почаївських кириличних стародруків на Волині XVIII – початку XIX ст. за пограничними записами (на матеріалах фондів Відділу стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського)// Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства Афіна кафедри культурології РДГУ. - Випуск 9. – Рівне:Возень, 2010.
6. Франко И. Галицко-русский savoir vivre // КС, 1891, т. 32, С.282-289. Репродукція: Два почаївські стародруки, Мюнхен 1985 (у заголовку публікації Книжиця помилково датована 1778 роком).
7. Шевчук В. Почаївський культурний осередок XVIII – початку XIX століття // Україна. Наука і культура: Вип. 29. – К., 1996.
8. Яким Запаско, Ярослав Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга друга. Частина друга (1765–1800). – Львів:Вища школа, 1984.
9. Ковальчук Г.И., Заболотная Н.В. Почаевский проект: деятельность Национальной библиотеки имени В.И. Вернадского исследованию почаевских старопечатных книг.
http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/34498/24_Kovalchuk.pdf?sequence=1
10. Ярослав Ісаєвич. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Львів, 2002. – С. 276–286
- 11.Оксана Остапчук. Изменение государственных границ как фактор формирования языковой ситуации на Правобережной Украине на рубеже XVIII–XIX вв.
www.ukrhistory.narod.ru/texts/ostapchuk-1.html
- 12..Г.В.Бочковська, Л.В.Хауха, В.А.Адамович. Каталог видань почаївського та унівського монастирів XVIII–XX ст. з колекції музею книги і друкарства України. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – 2008.
13. [Добриловський Ю.] Науки парохіалні на неділі і свята урочистая... на простий і посполитий язык руський преложения...- Почаїв, 1792. – арк. [3] – [8]
14. Ярослав Ісаєвич. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. — Львів, 2002. – С. 318–354.
litopys.org.ua/isaevych/is30.htm
15. Шинкарук В.І.Пам'ятки братських шкіл на Україні. Київ:Наукова думка, 1988.- С. 214-219
16. Огородник І.В. Бібліотека українських підручників. Кирило Транквіліон –Ставровецький. — http://pidruchniki.ws/12120124/filosofiya/kirilo_trankvilion-stavrovetskiy

Олена БІРЮЛІНА
(Луцьк)

ІМЕНОСЛОВ ПОКРАЙНИХ ЗАПИСІВ ЛУЦЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ: ЛУЦЬКІ ЄПІСКОПИ XV СТОЛІТТЯ

Євангеліє «Луцьке або Красносельське» апракос повний – пергаментний кодекс, який за палеографічними та мовними ознаками датується другою половиною XIV ст.¹ Фіксується за межами України, в Москві, уже в першій третині XIX ст. Тепер зберігається в Російській публічній бібліотеці². Вперше репринтно перевиданий у 2011 році³.

Додаткова назва Євангелія вказує, що місцем тривалого побутування і, ймовірно, створення книги був Спаський монастир на Красному – прилуцькому селі-передмісті, яке розміщувалось на лівобережжі Стиру, в 2-2,5 км від середньовічного острівного Луцька. Тепер в межах обласного центру.

Історія Спаського Красносельського монастиря ще потребує комплексного вивчення. Окрім катастрофічного браку джерел аж до другої половини XVI ст., об'єктивне історичне дослідження про нього ускладнює факт відтопонімичного перейменування обителі в останній чверті XVI ст. З того часу джерелами фіксується зміна назви, що створило для більшості дослідників проблему вибору: йдеться про один і той самий під різними назвами чи два різних об'єкти. Приблизно від середини XV ст. до 70-х рр. XVI ст. релігійний осередок іменується як монастир Святого Спаса на Красному (1483 р.), Красносельський монастир Святого Спаса (1486 р.), «circa vero castrum et civitatem Luczko monasterium sancti Salvatoris» (1518 р.), «монастир святого Спаса не далеко Луцка» (1579 р.). З 70-х рр. XVI ст. обитель в документах вже іменують як – «монастир Светого Спаса Чернчицький», Чернчицький монастир «над Стыром лежачий», монастир Чернчицький при церкві Преображення, «монастир паненський Чернчицький», монастир Чернчицький «заложенія Преображення Панського», «монастир Чернчицький заложенія Преображення Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа», «монастир Руский Черчицький Промененія Паненского» (1651 р.). Паралельно часові одна із земельних ділянок Красного під час обводу меж локалізується таким чином: «В Красном прозвищем Чернчихах» (1586 р.)⁴. Така ситуація спонукає до думки про виділення свого часу в маєтку Красне території, яка згодом дістала назву Чернчиці. Або говорить про нечіткі межі окремих частин Красносельського маєтку, які належали різними посесорам й, у тому числі, Церкві («Чернчици» як назва асоціюється з визначенням «чернці»/«черниці» – монашествоуючі жіночої або чоловічої статі. – Авт.). До того ж документальний масив XVI ст. дає інформацію про складну структуру поділу цього маєтку між власниками/посесорами. Якась частина Красного – як мінімум один двір – віддавна належала луцькому староству⁵. Ще один двір-фільварок, що лежав на межі з Малим Омеляником і первісно належав луцькому війтівству, в 60-х рр. XVI ст. циркулював між родинами Борзобогатих-Красенських і князів Сангушків-Кошерських й від представника першої – жидичинського архімандрита Йони – перейшов до власності жидичинської архімандрії⁶. Окремі двори, як Красного, так і Чернчиць, від перелому XV і впродовж XVI ст., тримали представники князівських і панських родин Заславських, Острозьких, Головнів-Отрожецьких, Четвертенських, Курцевичів-Буремльських, Семашків, Загоровських та ін. І хоч за даними подимного тарифу 1629 р. дідичем Чернчиць була Красносельська обитель, дослідження Сергія Горіна свідчать про дещо відмінну картину⁷.

Таким чином, поява і функціонування монастиря на території передміського села, яке віддавна належало до великокнязівської (державної) власності, ставить ряд складних питань, відповіді на які мають пояснити – хто і коли став засновником обителі, в чиему подаванні і під чийм патронатом і опікою знаходився монастир надалі, чому змінилась його відтопонімична назва. Не зовсім зрозуміло чи був Красносельський монастир від початку чоловічим, чи таки жіночим, як про це виразно повідомляють джерела щойно з першої чверті XVII ст. Зрештою, до сьогодні ще не має чіткої відповіді, до якого часу Спаська обитель під Луцьком функціонувала.

Записи Луцького Євангелія залишаються єдиним джерелом, яке інформує про функціонування Красносельського монастиря під Луцьком в ранній період його історії. Наскільки відо-

мо авторів, предметом окремого дослідження вони ще не були. Не зустрічаємо в літературі також критичного розбору інформації про віднотованих у них осіб, й зокрема, представників духовенства.

Є підстави твердити, що в частині інформаційного блоку даних про луцьких єпископів маргіналії Луцького Євангелія дозволяють внести корективи в список луцький ієрархів пізнього середньовіччя. Саме цей аспект став завданням цього дослідження.

Рукописний кодекс містить шість іменних покрайніх записів, короткі анотації яких подамо тут чергою за посторінковим розміщенням: луцького єпископа Олексія з описом церковного майна (арк. 42 зв.); вкладний Перфурія Кирдєєвича, Іванового сина і Васькового онука, з дружиною Настасією на землю «Кудрявчицьскую» (арк. 153 зв.); дві вкладні маршалка Волинської землі і луцького старости Олізара Кирдєєвича з дружиною Феодосією на села Доросині і Кияж від 1483 р. (арк. 153 зв.) та десятину з двора Серники від 1486 р. (арк. 205); вкладна володимирського старости князя Михайла Костянтиновича Пінського на десятину з двора Зміїнця (арк. 262); пропам'ятний запис спаського ігумена Феодосія, колишнього кременецького протопопа, про призначення його в монастир на Красному (арк. 262 зв.).

Вперше у повному обсязі записи були опубліковані 1842 р. Олександром Востоковим у його «Описании русских и славянских рукописей Румянцевского музеума»⁸. Через кілька років тексти п'яти записів, крім останнього з перерахованих вище, з'явилися в першому томі 5-томного збірника документів Санкт-Петербурзької Археографічної комісії, що виходив під редакцією Івана Григоровича⁹. В наш час тексти тих же п'яти записів опубліковані Якимом Запаском¹⁰. Транслітерації текстів у вказаних виданнях дещо різняться, але ці різночитання не мають суттєвого значення для нашого дослідження і тут розглянуті не будуть.

У прямому зв'язку з поставленим завданням стоїть з'ясування часу тих недатованих записів, в яких згадуються імена двох луцьких єпархів – єпископа Олексія і чинного при «осподарстві короля Казимира» єпископа «Євфимія», ім'я якого, за збереженою верхньою частиною слова, добачив у вкладній князя Михайла Костянтиновича Пінського О. Востоков. Цей дослідник повідомив, що єпископ Євфимій мав би бути луцьким ієрархом: «перед оным [гаданим іменем. – Авт.] должно было стоять: лоуцкомъ»¹¹.

Спершу розглянемо, яким часом в дослідницькій літературі прийнято вважати чинним єпископа Олексія. Перший публікатор записів Луцького Євангелія у 1842 р. відніс його діяльність до XVI ст.¹² Редактор «Актов Западной России...», що вийшли друком у 1846 р., означив його діяльність «около 1429 года»¹³. Як перший, так і другий аргументації не привели. Н. Уводський у 1868 р., з відкликанням на висновки Востокова, також розмістив єпископа Олексія в XVI ст., гіпотетично припустивши про його наступництво на Луцькій кафедрі після Георгія Фальчевського¹⁴.

Павел Строев в роботі «Списки иерархов и настоятелей монастырей...» з покликанням на «Акты...» прийняв дату «около 1429 г.»¹⁵. Микола Петров, услід за «Актами...», датував діяльність єпископа Олексія 1429 р.¹⁶ Володимир Розов був переконаний, що опис Красноспаського монастиря створений біля 1429 р., оскільки таку дату визначив академік Олексій Соболевський¹⁷. о. Дмитро Блажейовський, з покликанням на П. Строева, розмістив єпископа Олексія в Луцьку під 1429 р.¹⁸ Відомий дослідник української рукописної книги Я. Запаско також при- став до дати «біля 1429 р.»¹⁹. Сучасна дослідниця Вікторія Любашенко загалом підтримала датування 1429 р.²⁰, спершись на думку митр. Макарія (Булгакова), котрий, без власної аргументації, повторив датування запису за «Актами...»²¹. Крім цього Любашенко повідомила, що цю інформацію – датування 1429 р. – підтверджено Денисом Зубрицьким, й при тім зіслалась на текст опублікованого останнім документа від 1407 р.²² Такий висновок викликає щонайменше здивування, оскільки підставовий документ, автентичність якого під сумнівом²³, стосувався Спаського монастиря в юрисдикції Перемисько-Самбірської кафедри²⁴, й до Волині не мав жодного стосунку.

Таким чином доходимо висновку, що впродовж тривалого часу в дослідницькому середовищі в основному поширювалась думка про діяльність єпарха Олексія в Луцьку біля 1429 р., яка, однак, не була споряджена жодним вагомим аргументом. Цим висновком, між іншим, підкріплювалась теза про те, що запис єпископа Олексія з реєстром церковного майна в Красносельській обителі є в Луцькому Євангелії чи не найранішим. Ще раз нагадаємо, що О. Востоков, як перший публікатор записів рукописного кодексу, вважав єпископа Олексія чинним

у XVI ст., щоправда й він не привів якихось аргументів на користь цієї думки.

Альтернативою до пануючій версії прозвучала думка польського краєзнавця Тадеуша Стецького, що фігурантом запису в Луцькому Євангелії може бути луцький єпископ Олексій-Іван («Aleksy-Iwan»), який у 1398 р. просив короля Ягайла здобути йому Галицьку митрополію²⁵. Його висновок, як можливий, прийняв луцький дослідник Борис Сайчук²⁶. Слід застерегти, що у не раз публікованому документі 1398 р. єпископ з Луцька іменується лише іменем Іван. Коли він «став» Олексієм-Іваном, нам віднайти не вдалося.

Об'єктивних факторів на користь того чи іншого датування запису луцького єпископа Олексія обмаль: додаткових вказівок він не містить, перелік книг, які занотував єпарх в обителі, на непрофесійний погляд допускає час запису як кінця XIV ст., так і пізнішого часу. Каліграфія маргіналії вкладається в діапазон XV ст. Єдине, що можна відмітити в каліграфії літер цього запису, так це графіку літери «з»: її нижня дуга розвернута на 180 градусів, в окремих літерах на завершених дуги спостерігається петля; загалом вона прописана в характері письма XV ст., й швидше кінця цього століття.

Єдиним аргументом на користь конкретнішого датування запису єпископа Олексія є відновлення у волинських актах єпископа з таким ім'ям. На нашу думку таким є єпарх Луцької кафедри Олексій («Шлексѣи»), який, як свідок, згадується в документі під 1475 р.²⁷ Між 4 липня і 1 вересня вказаного року він виступив свідком в листі, яким засвідчено поділ маєтків між князем несвіцьким і збаразьким Семеном Васильовичем та його племінниками. Датування документу сумніву не піддається: рік створення співпадає зі згаданим в ньому 8 індіктом, контролюється роками обіймання урядів згаданих у ньому осіб – луцького старости Михайла Монтовтовича (1463–1477) та маршалка Волинської землі і володимирського старости Олізара Кирдеевича (1461–1480). Отже, єпископ Олексій, який зробив опис майна Спаської Красносельської обителі, обіймав церковну посаду принаймні влітку 1475 р. Такої ж думки притримується Святослав Терський, який у зведеному ним списку «Луцьких єпископів» розмістив луцького єпарха Олексія під 1475 р.²⁸

Не менш заплутана історія, на наш погляд, сталася з іншим персонажем із записів Луцького Євангелія – єпископом «Євфимієм». Його ім'я – «при ... Евфѣмьи» – гіпотетично відчитав О. Востоков у вкладній князя Михайла Костянтиновича Пінського, володимирського старости, який за крайніми документальними згадками обіймав цей уряд щонайменше між 15.V.1446 і 20.V.1451 рр.²⁹ Князь позбавився уряду того ж року, тому що вже 29. XII. 1451 р. володимирським намісником була інша особа³⁰.

Слід звернути увагу, що вкладна володимирського старости дослідниками Луцького Євангелія також була датована в різних версіях. О. Востоков обережно датував її між 1447 і 1492 рр., тобто часом правління короля Казимира Ягайловича, який згадується у записі³². Редактор «Актив...» чомусь звузив цю дату до «1489 – 1492»³¹. Все це вказує на недостатню поінформованість дослідників середини XIX ст. про князя Михайла Костянтиновича Пінського.

Щоправда, в сучасних вітчизняних генеалогічних зведеннях особа цього князя досі потрактована по різному. Наталя Яковенко, підтримуючи авторитетну думку Юзефа Вольфа, називає його нащадком литовського князя Наримунта-Гліба і протопластою князів Курцевичів³³. Леонтій Войтович розрізняє двох Михайлів Костянтиновичів. Одного, походженням від Наримунта, – пінського князя, власника невеликих володінь в Галичині під 1435 і 1443 рр. – імовірного протопласту князів Дольських на Пінщині³⁴. Іншого – «загадкового» князя при боці Свидригайла, власника у 1446–1451 рр. невеликого володіння в Галицькій землі, князя на Ольшаниці і Буремлі, володимирського старосту – він вважає сином Костянтина Коріятовича і протопластою князів Курцевичів³⁵. Теза відомого дослідника про виведення роду Курцевичів від Коріята Гедиміновича підкріплюється також їх родинною традицією, зафіксованою правда лишень у першій половині XVII ст.

Однак галицькі судові акти знають приклад одночасного вживання Михайлом Костянтиновичем титулу князя на Ольшаниці (тепер с. Велика Вільшаниця Золочівського р-ну Львівської обл.) і титулу князя на Пінську. Так було у випадку, коли в квітні 1449 р. у львівському ґродському суді *dux Michael Olschanski* доводив право на свою опіку над Унівським монастирем і показував надані йому на ім'я *ducis Michaelis Pinsky* два привілеї: виданий королем Владиславом-Ягайлом 31 жовтня 1431 р.³⁶ і підтверджений Владиславом Варненчиком 1 вересня 1443 р.³⁷

Маргінальний запис Луцького Євангелія також доводить тотожність «обох» князів. По-перше, записом підтверджується, що князь Михайло Костянтинович як володимирський староста (до 1446 – 1451) уживав прізвище, чи радше вже прізвисько-придомок, – «Пінський».

По-друге, віднотований записом як фундуш Спаській Красносельській обителі двір Зміїнець (нині село біля околиць Луцька, сусіднє Красному) належав до «отчизни» Михайла Костянтиновича. Разом з іншими маєтками – Боремлем (Buremle alias Lipowcze³⁸), Корсовим, Сестрятином, Новосілками, Обзиром та ін. він підтверджувався князю Михайлу «Курцевичу» королем Казимиром Ягайловичем 10 січня 1452 р. як «все его отчизна»³⁹. Разом з тим, ще у 1445 р. маєток Липовець/Боремель, який на той час перебував в посесії у родички князя по матері – Настасії («gsa. Nastasia uxore olim Shidlo»), означений в галицьких актах як «материзна» князя Михайла Ольшанського⁴⁰. В акті від 1445 р., який виник як судовий спір, постало питання, чи мала матір князя право утримувати Боремель та передавати його в субаренду, якщо дістала його після смерті чоловіка. Очевидно, що Боремель був вислугою князя Костянтина – особи, не віднотованої актовими джерелами, а згаданої лише хроністами як посла від Свидригайла до Ягайла під час т.зв. Луцької війни 1431 р.

З вище викладеного ясно вислідковується, що під час проживання в підпольській Галичині князь Михайло іменувався Ольшанським, імовірно від назви центрального маєтку, який отримав як віно від дружини Марії (Маруші) Ольшанської. Традиція іменуватися князем Пінським пов'язується в нього лише з Великим князівством Литовським і, швидше за все, пов'язана з означенням князівського Дому, з якого походив – від пінських князів, нащадків Наримунта Гедиміновича. Виїзд Михайла з Волині (після бурхливих подій 1431 р.), а потім його туди повернення (після 1440 р.) співпадають з реаліями повновладдя на Волині великого князя литовського Свидригайла, з руки якого між 1442⁴¹ і 1446 рр. князь і отримав уряд володимирського старости.

Повертаючись до єпископа «Євфимія» нагадаємо, що це ім'я з напівзбереженого останнього рядка⁴² в запису кн. Михайла Костянтиновича Пінського на 262-му аркуші книги відчитав О. Востоков, який припустив, що ця особа має бути луцьким єпархом. Останнє слід визнати справедливим. Стосовно правильного відчитання імені є серйозні застереження. Оскільки в оригінальних актових джерелах ім'я «Євфимій» зустрічається в різних формах⁴³, то очевидно, що його легко сплутати зі схожим, особливо, коли читати його лише за збереженою частиною слова. На луцького єпископа з ім'ям Євфимій не натрапляємо в жодному з відомих тогочасних актів. Натомість за кількома автентичними актами знаємо луцького єпископа Єфремія, який був чинний між 1446 і 1452 рр. Вперше, як представник великокнязівської ради, він виступає в дарчій Свидригайла князю Михайлу Васильовичу Чорторийському на маєтки в Луцькому повіті від 29. XII.1446 р.⁴⁴ Контролюючими дату надання є підписи на документі інших радних Свидригайла: пана Немири Резановича, луцького старости (1445 – 1453)⁴⁵, пана Петрашка Мильського, маршалка земського (29. XII.1446⁴⁶ – 1452⁴⁷). Востаннє зустрічаємо підпис єпископа Єфремія на привілеї Свидригайла тому ж князю Чорторийському від 29. XII.1451 р.⁴⁸ Цей лист підписаний Пашком Дохновичем, старостою володимирським (29. XII.1451 – 29. XII.1452)⁴⁹, двірським маршалком Свидригайла Петрашком Мильським і луцьким старостою Немирою Резановичем.

Таким чином з'ясовуємо, що час запису князя Михайла Костянтиновича Пінського, в якому, на наш погляд, згаданий луцький владика Єфремій, обмежений крайніми датами його перебування на уряді володимирського старости – 15.V.1446 р. – 20.V.1451 р.

Висновком з вищевикладених міркувань має стати корелювання списку луцьких єпархів XV ст.⁵⁰, з якого слід виключити єпископа Євфимія, навіяного невірним відчитанням імені луцького єпарха з покрайніх записів Луцького Євангелія (насправді єпископом того часу був Єфремій), та вписати під вірною датою чинності єпископа Олексія, запис якого в рукописному кодексі розпочинає ряд маргіналій.

1. З таким датуванням погоджуються практично всі дослідники книги, див.: Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – С. 262.

2. Російська державна бібліотека у Москві. Зібрання М. П. Рум'янцева, ф. 256, № 112.

3. Луцьке Євангеліє XIV століття. – Київ, 2011 (факсимільного типу).

4. Атаманенко В. Описи володінь князів Острозьких в Луцьку //Старий Луцьк: Науково-інформаційний збірник. – Вип. IV. – Луцьк, 2008. – С. 21.

5. Атаманенко В. Маєтності Луцького староства у другій половині XVI – першій половині XVII ст. // Старий Луцьк: Науково – інформаційний збірник. Вип. V. – Луцьк, 2009. – С. 78.
6. Горін С. Жидичинський Свято-Миколаївський монастир (до середини XVII сторіччя). – К., 2009. – С. 225 – 229.
7. Горін С. Чернчицький монастир Преображення Господнього (до середини XVII сторіччя) //Минуле і сучасне Волині і Полісся: Луцьк в історії Волині та України. Науковий збірник. Випуск 35. Матеріали XXXV Міжнародної історико-краєзнавчої наукової конференції, м. Луцьк. – Луцьк, 2010. – С. 112.
8. Востоков А. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. – СПб, 1842. – С.177 – 179.
9. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. – СПб, 1846. – Т.1: 1340 – 1506. – С. 47; 104 – 105; 112.
10. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 262 – 263.
11. Востоков А. Описание русских и словенских... – С. 178.
12. Там само. – С. 806.
13. Акты, относящиеся к истории Западной России... – С. 46.
14. Н. Уводский. Епископы луцкие (православные) //Волинские епархиальные ведомости (далі - ВЕВ). – Почаев, 1868. – № 20, ч.н.
15. Строев П. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской Церкви. СПб, 1877. – С. 1043.
16. Петров Н. Некоторые сведения о монастырях Волинской епархии в настоящее время несуществующих //ВЕВ. – Почаев, 1867. – № 4, ч.н.
17. Розов В. Українські грамоти XIV – XV ст. – Т. 1: XIV – перша половина XV в. – К., 1928. – С. 63.
18. Блажейовський Д. Ієрархія Київської церкви (861 - 1996). – Львів, 1996. – С. 113.
19. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва... – С. 262.
20. Любащенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII – XIV століть: спроба узагальнення (закінчення) //Княжа доба: історія і культура /[відп. ред. Володимир Александрович]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 95.
21. Макарий (Булгаков), митр. История Русской Церкви. – СПб, . – Т.4, кн.3. – С. 215.
22. Зубрицкий Д.И. Критико-историческая повесть временных лет Червонной или Галицкой Руси. – Москва, 1845. – Приложение. – С. 7.
23. Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти. Львів, 2004. – С. 810.
24. Там само. – С. 807 – 810.
25. Stecki T. Łuck starożytny i dzisiejszy. Kraków, 1876. – S. 130.
26. Сайчук Б. Храми і цвинтарі старожитнього Луцька (матеріали до історичної топографії) //Старий Луцьк: Науково – інформаційний збірник. Вип. II. – Луцьк, 2005. – С. 21.
27. Archiwum Książąt Lubartowiczów-Sanguszków w Sławucie /Przyg. Z.L.Radziwiński, P.Skobielski, B.Gorczałk. – Lwów, 1887. – Т.1. – С. 71.
28. Терський С.В. Лучеськ X – XV ст.: Монографія. – Львів, 2006. – Додатки. – С. 202. В списку луцьких єпископів через технічну помилку стовбчик з датуванням зміщений на крок вгору по відношенню до реєстру імен. – Авт.
29. Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII – XVIII wieku: Spisy /Pod red. A. Gąsiorowskiego. – Kórnik, 2007. Т.III: Ziemia ruska. Zesz. 5: Urzędnicy wołyńscy XIV – XVIII wieku. – S. 119.
30. Там само.
31. Востоков А. Описание русских и словенских... – С. 867.
32. Акты, относящиеся к истории Западной России... – С. 112.
33. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття: Волинь і Центральна Україна. – Вид. друге, переглянуте і виправлене. – К., 2008. – С. 304.
34. Войтович Л. Княжа доба на Русі: портрети еліти. – Біла Церква, 2006. – С. 607, 623, 674.
35. Там само. – С. 674 – 675.
36. Про уточнену дату цього привілею див.: Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу //Лавра. – Львів, 1999. № 5. – С. 63. Дякую сердечно п. Ігореві Мицьку, який не лише звернув мою увагу на цю публікацію, але й прокоментував.
37. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie. Lwów, 1889. Т.14. S. 286 – 287.
38. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie. Lwów, 1887. Т.12. – S. 296.
39. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. – СПб, 1903. – Т. 27 – С. 95 – 96.
40. Akta grodzkie i ziemskie... Т. 14. S. 162.
41. До 1442 р. володимирським намісником був пан Костюшко, див.: Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej... S. 119.

42. Останній рядок запису був написаний на краю аркуша, який разом з усім блоком книги під час ремонту книги в якийсь час підрізався. В нинішньому репринтному виданні Луцького Євангелія (2011 р.) цього рядка не видно; збереглась лише верхня частина прикінцевої в слові літери «Ѣ». – Авт.
43. Див.: Купчинський О. Акти та документи Галицько-Волинського князівства... – С. 1155.
44. Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 22 (1547). Užrašymų knyga 22. Parengė Andrij Blauca, Dmitro Vashchuk, Darius Antanavičius. Vilnius, 2010. – С. 19 – 20.
45. Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej... S. 95.
46. Ще 24. VII. 1445 р. Петрашко Ланевич Мильський виступає в документі без титула маршалка: див. Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные археографической комиссией. – Т. I (1361 – 1598). – СПб, 1863. – С. 17. Вперше документально зафіксований на уряді: Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 22... – С. 19.
47. Boniecki A. Poczet rodów w Wielkim Księstwie Litewskim w XV i XVI wieku. Warszawa, 1887. S. XVII.
48. Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 22... – С. 20.
49. Дата згаданого привілею є першою датою перебування Дохновича на уряді володимирського старости. – Авт.
50. Останнім часом найповніший список луцьких єпископів XV ст. (в який включено єпархів Єфремія та Олексія) з покликаннями на актові джерела подано: І. Мицько. Заснування єпископської кафедри в Острозі // Наукові записки. Історичні науки. Матеріали міжнародної конференції «Князь Василь-Костянтин Острозький в історії України та Європи», 15-17 жовтня 2008 року. – Вип. 13. – Острог, 2008. – С. 157.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир – доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Артюх Вадим – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Львівського музею історії релігії, м. Львів.

Баженова Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтв Державного інституту управління і соціальних технологій Білоруського державного університету, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Бендюк Микола – художник-реставратор Державного історико-культурного заповідника м. Острога, м. Острого.

Бендюк Наталя – культуролог, Національний університет Острозька академія, м. Острого.

Бірюліна Олена – завідувач Музею історії Луцького братства, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Бобрик Вітольд – кандидат історичних наук, ад'юнкт Природничо-Гуманітарного Університету в Седльцях, м. Седльце, Республіка Польща.

Болюк Олег – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України, м. Львів.

Борисенко Ольга – головний зберігач фондів Національного заповідника „Хортиця”, м. Запоріжжя.

Булига Олександр – директор Рівненського обласного краєзнавчого музею, м. Рівне.

Бурковська Любов – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАНУ, м. Київ.

Ворон Богдан – магістр мистецтвознавства, аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, м. Київ.

Ганусевич Наталія – молодший науковий співробітник Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Гошук Олеся – викладач кафедри культурології та філософії Національного університету „Острозька академія”, науковий співробітник Музею історії НаУОА, м. Острого.

Гулько Геннадій – історик-релігієзнавець, м. Луцьк.

Зінченко Світлана – кандидат історичних наук, м. Львів

Єлісєєва Тетяна – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник Національного мистецького музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Климчук Андрій – журналіст, ТО „Мистецькі грані”, м. Рівне.

Коваль Єлеонора – доктор біологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Ковальчук Євгенія – кандидат історичних наук, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, доцент кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Колосок Богдан – кандидат архітектури, вчений секретар Центру пам'яткознавства НАН України, дійсний член Українського комітету ICOMOS, м. Київ.

Кондрацюк Пьотр – кандидат мистецтвознавства, заступник директора Замосцьського музею в Замосці, м. Замосць, Республіка Польща.

Косів Роксолана – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської Національної Академії Мистецтв, м. Львів.

Костюк Степан – директор Тернопільського обласного краєзнавчого музею, м. Тернопіль.

Курущак Лариса – завідувач відділу науково-освітньої роботи Чернівецького художнього музею, м. Чернівці.

Левицька Тамара – провідний науковий співробітник Художнього музею, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Магінський Володимир – завідувач реставраційної майстерні (сакральне мистецтво) Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

Мазурик Юрій – головний спеціаліст відділу охорони культурної спадщини Луцької міської ради, м. Луцьк

Мельников Микола – науковий співробітник Музею старожитнобілоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Митківська Тетяна – завідувач відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Мицько Ігор – кандидат історичних наук, м. Львів

Обухович Лариса – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Огнева Олена – кандидат історичних наук, доцент кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк

Остапюк Олександр – директор Любомльського краєзнавчого музею, м. Любомль.

Пасюк Ігор – завідувач Волинського регіонального музею українського війська та військової техніки, філії Національного військово-історичного музею, м. Луцьк.

Пась Наталія – директор Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський.

Патлань Сергій – краєзнавець, м. Луцьк.

Подворна Лілія – провідний науковий співробітник Донецького обласного художнього музею, м. Донецьк.

Позіховська Світлана – завідувач Музею книги та друкарства Державного історико-культурного заповідника м.Острога, м. Острог.

Пуцко Василь – заступник директора з наукової роботи Калужького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Ременяка Оксана – кандидат мистецтвознавства, завідувач лабораторії мистецтва новітніх технологій Інституту Проблем Сучасного Мистецтва Академії Мистецтв України, доцент кафедри культурології НаУКМА, м. Київ.

Савицький Володимир – старший науковий співробітник Волинського краєзнавчого музею, аспірант кафедри археології, давньої та середньовічної історії України Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Сойка Лідія – художник-реставратор II-ої категорії Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Семенович Олена – старший науковий співробітник художнього відділу Рівненського обласного краєзнавчого музею, м. Рівне.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Тихонова Маргарита – старший науковий співробітник відділу фондів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.Яворницького, м.Дніпропетровськ.

Федак Марта – молодший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

Федчук Олександр – протоієрей, викладач Волинської духовної семінарії, м. Луцьк

Шуліка Вячеслав – кандидат мистецтвознавства, художник-реставратор, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

Шульц Ірина – заступник начальника науково-дослідного відділу історії Києво-Печерської лаври та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, м. Київ.

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВОЛИНСЬКА ІКОНА: дослідження та реставрація

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 20

**Матеріали XX міжнародної наукової конференції
м. Луцьк,
27-28 серпня 2013 року**

Видано в авторській редакції.

*Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен,
географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.*

Технічний редактор: Вікторія Сікачова

Оригінал-макет виготовлений: Вікторія Сікачова

Підписано до друку 20.08.2013 р. Здано на виробництво 23.08.2013 р.
Формат 60x84 1/8. Гарнітура Minion Pro.
Папір офсетний. Офсетний друк. Ум. друк. арк.38,13. Обл.-вид.арк.39,56.
Наклад 100.
Ціна вільна. Замовне.

ДП «Волинські старожитності»
43010, м. Луцьк, вул. Глушець, 22, тел. (0332) 286281.

Свідоцтво державного комітету телебачення
і радіомовлення України ДК № 3864 від 19.08.2010 р.

В – 67 Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 20. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 2013 року. – Луцьк: ДП «Волинські старожитності», 2013. – 327с., іл.

Науковий збірник містить матеріали, приуроченої до 20-річчя Музею волинської ікони, XX міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 27 – 28 серпня 2013 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині.

Видання розраховане на вчених, мистецтвознавців, музейних працівників, реставраторів, усіх, хто цікавиться мистецькою культурою України.

УДК 7.04(477.82): 246.5
ББК 85.143 (4 УКР-4 ВОЛ)+86.3
В-67