УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ ЛУЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Пам'яті українського мистецтвознавця ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Науковий збірник

Випуск 24

Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції,
присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича,
м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2017 року

Луцьк - 2017

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

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2017 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2017. – 263 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича „Волинська ікона: дослідження та реставрація", яка відбулася 19–20 жовтня 2017 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині. Окремий розділ збірника присвячений Йову Кондзелевичу.

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: ***Олександр Трофімук***

Конференція проведена в рамках Регіональної програми розвитку культури, мистецтва та охорони культурної спадщини в області на 2016–2020 роки.

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

© Волинський краєзнавчий музей, 2017
© Музей волинської ікони, 2017
© Автори статей, 2017

РОЗДІЛ І. ДО 350-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

Тетяна ЄЛІСЄЄВА
(Луцьк)

ІКОНОГРАФІЧНА ПРОГРАМА ОДВІРОК ЦАРСЬКИХ І ДИЯКОНСЬКИХ ВРАТ 1696 р. З с. ГОРОДИЩЕ ЛУЦЬКОГО РАЙОНУ

Феноменом східнохристиянської культури є іконостас, який відіграє особливу роль у сакральному просторі храму і визначає своєрідність його інтер'єру. На початку XX ст. до питання вивчення іконостасу зверталися українські дослідники М. Драган, І. Свенцицький, С. Таранущенко [1]. У 60-х роках XX ст. деякі особливості іконографії та структури українського іконостасу проаналізовані у працях П. Жолтовського, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свенцицької, В. Яреми [2]. Проблема походження, еволюції, символіки та декоративного оздоблення іконостасу залишається в центрі уваги вітчизняної науки. Багато досліджень стосується конкретних пам'яток, історії формування іконостасних ансамблів та їх конструктивно - пластичних особливостей, всебічному аналізу окремих іконостасних чинів та інш. Над цією темою працювали В. Александрович, М. Гелитович, В. Жижкович, Р. Злінко, В. Мазур, Л. Міляєва, Т. Откович, С. Оляліна, Л. Ошуркевич, О. Сидор, М. Пелех, Ю. Островській, та інш. [3].

Для вивчення питань становлення, еволюції, символіки українських іконостасів є важливими дослідження зарубіжних авторів щодо іконостасів східноєвропейських країн. У 2000р. за матеріалами міжнародного симпозіуму Центр східнохристиянської культури (м. Москва) видав збірник статей «Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика» [4]. У видання ввійшли 28 статей, які стосуються питань розвитку іконостасу від вівтарної перегородки IV ст. до високого іконостасу XIX ст., проблем його символіки у літургійному контексті, аналізу іконографічно - композиційних особливостей окремих пам'яток та інш. Що стосується іконографії одвірок царських та дияконських врат, найповніше ця тема розкрита у дисертації П. Западалової (м. Санкт-Петербург) «Иконография древнерусских царских врат XVI – XVII веков. Происхождение. Типология. Символика» удругому розділі «Столбцы», де висвітлюється питання конструктивного вирішення та художнього оформлення стовпців, починаючи з XVст. на прикладах пам'яток музейних збірок та храмів Росії [5].

Найранішими розписаними одвірками, які дійшли до нашого часу є одвірки царських врат другої пол. XV ст. з колекції Державної Третяковської галереї [6]. На давніх зображеннях царських врат у мініатюрах Псалтирів [7] та іконах «Покров» [8] одвірки зображуються без розписів. На території Росії від XVI ст. збереглося чимало мальованих одвірок: врата з церкви архієпископа Іоана у Новгороді, врата з предела Собору Богородиці у Благовіщенському соборі Московського Кремля, врата з церкви Воскресіння Лазаря (музей «Кіжи»), врата з церкви Іоана Лествічника (Кірило-Білозірський історико-архітектурний і художній музей-заповідник). П. Западалова зазначає, що на території Росії, починаючи з другої пол. XV ст., поряд з плоскими стовпцями поширюється конструктивний тип з потовщеними бічними гранями, коли зображення розміщували у двох площинах. Таким чином іконографічна програма стовпців поповнилася зображеннями розширеного «святительського та дияконського чину» та російських ієрархів.

В Україні раніше XVII ст. одвірки не збереглися. Давні українські іконостаси XVII – XVIII ст., які дійшли до нашого часу, свідчать про те, що у зазначений період закріпилась традиція декорування одвірок «святих врат» розписами. Одвірки були плоскими, що визначило їхню іконографію: ростові зображення ангелів та святих, що належали до різних чинів святості, на бічних частинах (іноді по дві постаті на одній площині), поясні – на бічних частинах навершь, ангели, образи «Спаса Нерукотворного», «Христа Емануїла», Бога Отця, Голуба - Духа Святого та ін. у навершях. Іконографічний репертуар одвірок в цілому був більш варіативним в порівнянні з іконографією стулок врат [9]. Створюючи ком-

позиції, майстри розгортали постаті зображених осіб у три чверті, і тоді їх добре бачили присутні на службі, або фронтально, оскільки самі площини одвірок обернені одна до одної.

Яскравим прикладом втілення традиції розписаних одвірок «святих врат» на Волині є одвірки царських і дияконських врат 1696 р., з колекції Волинського краєзнавчого музею. Дата була відкрита А. Квасюком, зав. реставраційною майстернею ВКМ, під час проведення реставраційних робіт [10]. Одвірки разом з іконою «Христос Вседержитель» були привезені експедицією 1982 р. з Троїцької церкви с. Городище Луцького району.

Одвірки мають прямокутну форму з аркоподібним завершенням. На широких бічних частинах одвірок царських врат (I – 111) зображені святі Іоан Златоуст (ліворуч) та Василій Великий (праворуч). На півкруглих завершеннях у верхній частині – Св. Миколай (зліва) та Св. Григорій Богослов (справа), вгорі – образ Спаса Нерукотворного.

Святий Василій Великий зображений у повен зріст у ледь помітному тричетвертному повороті вліво. Правою рукою Святий благословляє, у лівій – тримає закриту книгу у темно-зеленій палітурці з вохристим обрізом. Лик видовжений з великими карими очима, дугоподібними бровами, прямим довгим носом, невеликими червоними вустами, роздвоєною довгою бородою і вусами. Довге каштанове волосся спадає на плечі. На Святому – білий підризник з сірим малюнком бганок, червоні поручі; біла із зеленим виворотом фелонь з щільним рослинним орнаментом, виконаним розбіленою вохрою; червона палиця, широкий рожевий омофор із зеленими чотириконечними хрестами і китицями; червона митра, декорована золотою стрічкою з «коштовним камінням», коричневе взуття. Позем коричневий, тло та німб посріблені і тоновані під золото. На тлі кіноварний іменний напис.

Святий Іоан Златоуст зображений у повен зріст у ледь помітному три четвертному повороті вправо. Правою рукою Святий благословляє, у лівій – тримає закриту книгу у зеленій палітурці з вохристим обрізом, середником і дробницями. Лик видовжений з великими очима, прямим носом, невеликими червоними вустами, короткою борідкою та вусами. Довге каштанове волосся спадає на плечі. На Святому – розбілений вохристий підризник з коричневим малюнком бганок, жовті поручі, кіноварний сакос з темно – вишневими бганками та зеленим виворотом, широкий білий омофор з чотирма фігурними червоними хрестами і китицями, зелена єпітрахіль, жовта палиця з великим зеленим хрестом квадрифолію в центрі. Позем коричневий, тло та німб посріблені і тоновані під золото. На тлі кіноварний іменний напис. Під зображенням Іоана Златоуста намальований картуш з датою «БЧЧS» – 1696 рік.

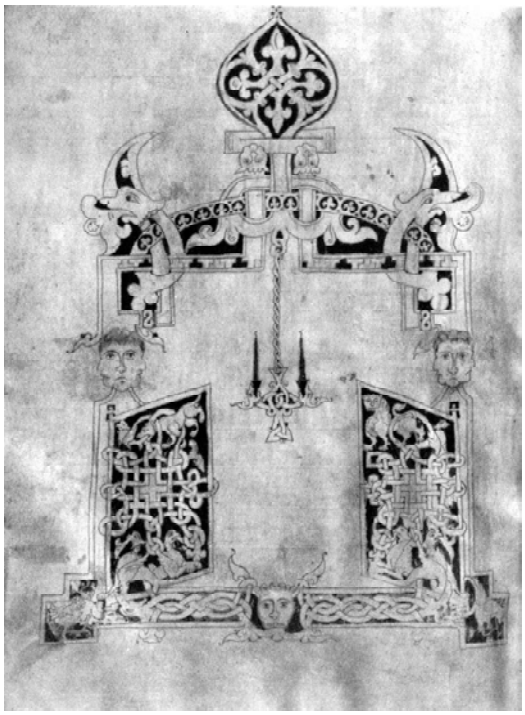
Св. Миколай написаний фронтально, нижче поясу. Правою рукою він благословляє, у лівій – тримає закриту коричневу книгу. Лик округлий з високим лобом, темними великими очима, довгим прямим носом, сивими вусами та короткою округлою бородою. Сиве волосся – коротке і хвилясте. На Святому – білий підризник, біла фелонь з вохристими і чорними хрестами, зелений з коричневими хрестами омофор. Тло та німб сріблені, тоновані під золото. Обабіч голови іменний напис.

Св. Григорій Богослов зображений фронтально, нижче поясу. Правою рукою він благословляє, у лівій – тримає закриту коричневу книгу. Лик округлий з великими темними очима, довгим носом, маленькими червоними вустами, сивими вусами та невеликою бородою. Волосся сиве, кучеряве. На Святому – білий підризник, вохристі поручі, рожева фелонь із зеленим виворотом, широкий білий омофор з чотириконечним хрестами. Тло та німб сріблені, тоновані під золото. Обабіч голови іменний напис.

Образи Василія Великого та Іоана Златоуста на одвірках є продовженням тих зображень, які розміщувалися на самих царських вратах, де вони представлені і як автори літургії, що здійснюється у вівтарі, і як святителі, що самі здійснюють це таїнство. Їхнє зображення на царських вратах можна співставити і з тематикою вівтарних завіс (катапетасма), які також втілювали символічне значення вівтаря і обряду, що там здійснювався. На сербській завісі 1399 р. в Хіландарі (Афон) Іоан Златоуст та Василій Великий зображені обабіч благословляючого їх Христа Великого Архієрея. В Україні у XVII ст., коли архітектоніка іконостасу стала глибокою і більш пластичною і закінчилось формування тематичного складу іконостасу, зобра-

1.Мініатюра «Моління першосвященника Захарії». Слова Іакова Коккиновафського. [Vat. gr. 1162], л. 90. Друга чверть XII ст. Апостольска бібліотека Ватикану, Рим, Італія.

2. Схематичне зображення храму і царських воріт. Конівська Псалтир [F.п.I.4]. XIV в. Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург, Россия.



3. Схематичне зображення царських воріт. Псалтир [F.п.I.2], л. 169 об. XIV в.

4.Покров. Біля 1399 р. Новгород.

5. Покров. Початок XVст. Державна Третяковська Галерея.

6. Покров. Перша пол. XVст. Державна Третяковська Галерея.

7. Сербська завіса 1399 р. Хіландарський Монастир Введення до храму Пресвятої Богородиці. Афон.

8.Св. Василій Великий. Ікона з одвірка царських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

9. Св. Василій Великий. Ікона з одвірка царських врат. Іконостас Скиту Манявського 1698-1705 р. (НМЛ ім. Андрея Шептицького)

10.Св. Іоан Златоуст. Фрагмент ікони з одвірка царських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

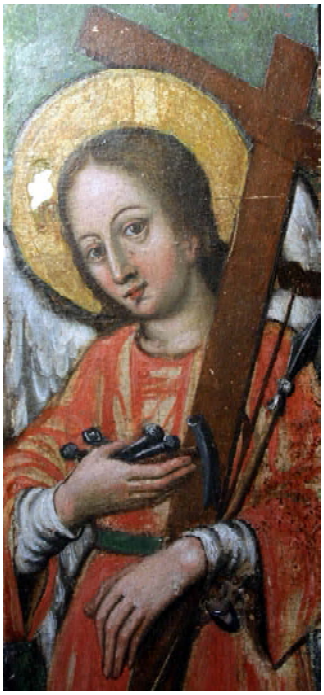
11. Св. Іоан Златоуст. Фрагмент ікони з одвірка царських врат. Іконостас Скиту Манявського (НМЛ ім. Андрея Шептицького).

12. Архідиякон Лаврентій. Фрагмент ікони з одвірка дияконських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

13. Архідиякон Лаврентій. Ікона з одвірка дияконських врат. 1698-1705 р. Іконостас Скиту Манявського (НМЛ ім. Андрея Шептицького).

14.Архідиякон Стефан. Фрагмент ікони з одвірка дияконських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

15. Архідиякон Стефан. Ікона з одвірка дияконських врат. Іконостас Скиту Манявського 1698-1705 р. (НМЛ ім. Андрея Шептицького).



16. Архангел Уриїл. Фрагмент ікони з одвірка дияконських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

17. Архангел Рафаїл. Фрагмент ікони з одвірка дияконських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

18. Св. Миколай. Клеймо з одвірка царських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

19. Св. Миколай. Клеймо з одвірка царських врат. Іконостас Скиту Манявського1698-1705 р. (НМЛ ім. Андрея Шептицького).

20. Спас Нерукотворний. Клеймо з одвірка царських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

21. Дата на одвірку царських врат. 1696 р., с. Городище Луцького р-ну (МВІ).

ження Іоана Златоуста і Василія Великого знікають із стулок царських врат і отримують постійне місце на їхніх одвірках. Зображення святителів Миколая і Григорія Богослова над головами Василія Великого та Іоанна Златоуста є невипадковим. Таким чином ще раз акцентувалася увага на темі пастирського служіння, що втілювалася у великих образах деісусного ряду. Всі чотири фігури є центральними персонажами і святительського чину, що розташовувався в абсиді храму.

У наверші одвірок в оточені сіро-білих з голубим відтіненням клубастих хмар зображений плат з ликом Ісуса Христа. Лик видовжений з підрум'янкою, карі очі, високе чоло, тонкі дугоподібні брови, довгий ніс, маленькі рожеві вуста. Каштанове волосся, розділене на проділ і зачесане за вуха, спадає на плечі. Два верхні кути плата зав'язані у вузли. Обабіч німба – монограми Ісуса Христа. Зображення Спаса Нерукотворного вгорі одвірок царських врат є важливим у літургійному контексті. Тканина Плата це образ матеріального світу, освяченого присутністю Ісуса Христа. Лик Спасителя, що проступає на тканині, уподібнюється тілу Христовому у євхаристичному хлібі [11]. Образ Спаса Нерукотворного широко використовувався в іконографічній програмі вівтарів та в іконостасах.

На одвірках південних дверей (І - 114) намальовані архангели із знаряддями страстей Ісуса Христа, над ними – серафими, обернені ликами один до одного. У центрі арки – Ісус Христос як Ангел Великої Ради.

Праворуч зображений архангел Рафаїл у повен зріст в тричетвертному повороті вліво, босоніж. У правій руці, піднятій на рівні грудей, він тримає цвяхи, лівою рукою підтримує масивний чотириконечний хрест, спис та тростину з губкою. Архангел – миловидний юнак. Лик овальний, світло-вохристої карнації з дугоподібними бровами, великими карими очима, довгим носом, маленькими червоними вустами і легким рожевим рум'янцем на щоках. Довге коричневе волосся спадає на плечі. Крила білі, пір'я промальовані сірою фарбою. На Рафаїлі – білий підризник з сірим малюнком бганок; ясно-червоний стихар з вохристим виворотом, модельований розбіленою вохрою на зразок асисту. Комірець та пояс стихаря зелені. Тло та німб сріблені, тоновані під золото. Позем світло – коричневий. Над німбом іменний напис.

Ліворуч зображений архангел Уриїлу повен зріст в тричетвертному повороті вліво, босоніж. Правою рукою він підтримує стовп і бич, ліва піднята на рівні грудей з розкритою догори долонею. Архангел – миловидний юнак. Лик овальний, світло-вохристої карнації з дугоподібними бровами, великими карими очима, довгим носом, маленькими червоними вустами і легким рожевим рум'янцем на щоках. Довге коричневе волосся спадає на плечі. Крила білі, пір'я промальовані сірою фарбою. На Уриїлі – білий підризник з сірим малюнком бганок; стихар вохристого тону з зеленим виворотом, модельований темно-коричневим глухим кольором. Комірець та пояс стихаря зелені. Тло та німб сріблені, тоновані під золото. Позем світло – коричневий. Над німбом іменний напис.

Зображення архангелів у дияконських одежах повинно було нагадувати про порівняннях дияконів з небесними вісниками, що зустрічаються у древніх тлумаченнях на Літургію.

Ісус Христос як Ангел Великої Ради представлений у вигляді юнака з крилами за спиною і розпростертими руками. Білий далматік Ісуса, що символізує чистоту та безплотність духа, хрестоподібно оперезаний орарем, як в іконодиякона. Тим самим підкреслюється літургійне призначення дверей – дияконське. Під час проскомідії диякон в ектенії просить Господа «Ангела миру, вірного наставника, охоронця душі і тіла наших». Зображення чинів ангельських є одним з найдавніших в історії живописного декору бокових врат. На ранніх візантійських мініатюрах, де зображена тричасна вівтарна перегородка, у бокових інтерколумніях намальовані схилені до престолу ангели з кадилами, що служать, подібно дияконам в літургії. Яскравими прикладом такої композиції є сцена служби Василія Великого з літургійного сувою другої чверті XII ст. Патмос [11]. Прототипами є біблійні тексти про сторожу, яка охороняє входи у Святая Святих: «А при брамах Господнього дому (Храму) поставив він привратників, щоб не ввійшов хто будь-чим нечистий» (2 Пар. 23:19). Тому образи ангелів були тісно пов'язані з тематикою входу до храму, що відповідає функції його охоронців [12].

Автор не тільки втілив в іконографії одвірок дияконських врат старозавітну символіку і давні традиції оздоблення, але й дотримувався положень Священного Писання щодо зображення самих ангелів, яких іконописець повинен був малювати з красою богоподібною, що вище людської. Ангели на одвірках – юні і прекрасні, адже юність є символом безсмертя і краси у християнстві.

На одвірках північних дверей (I - 113) зображені архідиякон Стефан та Лаврентій, над ними – серафими, обернені ликами один до одного. У центрі арки – голуб – Дух Святий.

Ліворуч у повен зріст намальований Лаврентій у тричетвертному повороті. Видовжений лик світло-вохристої карнації з великими округлими карими очима, дугоподібними бровами, довгим прямим носом, невеликими червоними вустами та червоним рум'янцем на щоках. Довге коричневе хвилясте волосся спадає на плечі. У правій опущеній руці Лаврентій тримає велику темну решітку з цвяхами – знаряддя своїх мук. Лівою рукою, піднесеною на рівні грудей, він тримає кінець орару, перекинутий через пальці. На Лаврентії – білий стихар з ясно-червоною нагрудною вставкою і такого ж кольору облямівкою по подолу і рукавах, зелений підрясник, коричневі поручі, зелений з білими хрестами орар, темне взуття. Тло та німб сріблені і тоновані під золото. Над німбом іменний напис.

Праворуч у повен зріст зображений архідиякон Стефан у тричетвертному повороті. Видовжений лик світло-вохристої карнації з великими округлими карими очима, дугоподібними бровами, довгим прямим носом, невеликими червоними вустами та червоним рум'янцем на щоках. Довге хвилясте коричневе волосся спадає на плечі. У правій опущеній руці Стефан тримає кадило. Лівою рукою, піднесеною на рівні грудей, він тримає кінець орару, перекинутий через пальці та три камені, знаряддя своє смерті. На Стефані – зелений стихар зі світло-вохристою вставкою і такого ж кольору облямівкою по подолу і рукавах, синій підрясник, коричневі поручі, ясно-червоний з білими хрестами орар, темне взуття. Тло та німб сріблені і тоновані під золото. Над німбом іменний напис.

Іконографія Св. дияконів Стефана і Лаврентія, що найбільш поширена для бічних дверей, не тільки пов'язана з дияконським призначенням бічних відділень вівтаря. Перш за все вона продовжує тему літургійного предстояння ангелів, чий образ втілюють диякони під час богослужіння. Особливе значення набуває кадильниця в руках Стефана, яка нагадує як про старозавітне служіння Скинії, так і про вознесіння пахощів у Небесному Єрусалимі. Кадильниця використовувалась для запалення фіміаму на золотому вівтарі перед Святая Святих (Вих. 40: 27). Це священнодійство, що було успадковано новозавітною церквою, зберегло своє значення жертвоприношення, адже кожне кадіння священник супроводжує молитвою «Кадило Тобі приносимо, Христе Боже наш, як приємний запах духовний. Ти ж прийми його в пренебесний Твій жертовник і зішли нам благодать Пресвятого Твого Духа».

З темою старозавітної жертви пов'язане і зображення на одвірках Св. Стефана з каменями, яке присвячується невинній смерті праве-

ників. Східна Церква, звеличуючи мучеництво святого у богослужіннях, прославляє його такими словами: «Начало мучеників і похвала», «страдалець верховний», «первомученик», «апостол», «славний верховода мучеників». Він – «перший між мучениками» і «перший між дияконами». Стефан отримує потрійний титул – апостола, первомученика і архідиякона, що визначило популярність його зображення на іконах і дияконських вратах. Архідиякон Лаврентій, як і Стефан, показав істинний взірець служіння Господу. В його житії присутня тема небесних врат. Помираючи після тортур, Лаврентій вимовив «Дякую Тобі, Господи Ісусе Христе, що Ти сподобив мене увійти у браму Твою». Схожі метафори про небесні врата, які дають підставу для присутності образів святих дияконів в образотворчій системі одвірок дияконських врат, зустрічаються і в текстах служб іншим дияконам.

Серафими з червоними крилами символізують старозавітні образи серафимів на завісах Скинії. Зображення між ними Ісуса Христа Ангела Великої Ради і Духа Святого свідчать про поєднання старозавітної та новозавітної символіки в декорі врат іконостасу та пов'язані з темою Богоявлення і Благовістя. При хрещені Ісуса Христа об'явилася Пресвята Трійця, яка свідчила про його божество. Христос, як друга особа Трійці, відкрив людям тайну спасіння.

Зображення на одвірках царських і дияконських врат з колекції ВКМ мають прямі аналогії в іконостасі Скиту Манявського (Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького) Образи Василія Великого та Іоана Златоуста надзвичайно близькі до відповідних зображень на одвірках царських врат Манявського іконостасу – дугоподібною формою брів, що переходять у довгий прямий ніс з легкою горбинкою та характерними крилами; великими карими очима з відтіненими повіками, маленькими червоними губами, легким рум'янцем на щоках, який переходить на вилиці, формою вух. У творах однаково визначені кольорові акценти і щільність тонів: кіноварний колір сакосів св. Василіїв ніби просвічується через темно-вишневі площини, що означують бганки; червоні хрести палають на білих з сірими у тінях омофорах, які органічно поєднуються з білими підризниками, повздовжні дрібні бганки яких промальовані сірою фарбою, а подол оздоблений мереживом. Тема архангелів Уриїла та Рафаїла із знаряддями тортур Ісуса Христа на городищенських одвірках знайшла продовження у Манявському іконостасі в клеймах на обрамлені ікони «Воздвиження Чесного Христа». Загальна тональність у виконанні ликів архангелів з ніжно-рожевим відтіненням підборіддя, щік, крил носа, витончені риси обличчя, невелике подвійне підборіддя, окреслене сірим кольором зближують їх з образами архангелів на дияконських вратах іконостасу Скиту Манявського та образами городищенського Спаса, пророка Єзикиїла з с. Вощатин Володимир- Волинського р-ну, св. Георгіїв на іконах з с. Бобли Турійського району та с. Верхнів Іваничівського району (Музей волинської ікони). За результатами рентгенографічних досліджень, проведених Л. Єфіменко, завідувача наукового сектору рентгенографічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України лики персонажів «формувалось за рахунок плавних мазків, що лягали один біля одного… Ніс формовано за рахунок проведеної з гори вниз, біля перенісся тоншої - блище до кінчика носа, потовщеної лінії, що надає ефекту легкої горбинки. Обриси очей, губ, розміри носа формувались за рахунок прокреслення контурів легкими за хімічним складом пігментами. А скульптурна форма досягалась за рахунок деталізації з використанням свинцевих білил. мазки дрібні, плавні. Тільки об'ємні деталі формувались за рахунок широких насичених білилами ліній» [14]. Зображення великомучеників Стефана та Лаврентія у двох вищеназваних іконостасах схожі як за манерою письма, так і за характерними деталями, зокрема кадила, каміння, решітки; омофори, перекинуті через пальці рук. Лики архідияконів видовжені і повновиді з великими карими очима, маленькими пухкими губами і подвійним відтіненим підборіддям.

Усі ці ознаки дають підставу говорити про те, що автором робіт в Городищенському та Манявському іконостасі є один маляр, ймовірно Йов Кондзелевич. Малярство на одвірках двох іконостасів виявляє безперечну ідентичність і до образної характеристики, і до типажів, і до малярської техніки.

---

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. [Текст] / Михайло Драган. – К.: Наукова думка, – 1970. – 203с.:іл. Драган М., Свенціцький І.,

Пешанський В. Скит Манявський і Богородчанський іконостас / Михайло Драган, Іларіон Свенціцький, Володимир Пещанський. – Львів: Печатня О. Василіян, 1926. – 28 с. Таранушенко С.А. Іконостаси Слобідської України. [Текст] / С.А. Таранушенко – Х.: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. – 152с. Таранущенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України/Сергій Таранущенко – Харків, видавець Савчук О.О., – 2014. – 862 с.

2. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1988. – 160 с. Жолтовський П.М. Український живопис XVII XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова Думка, 1978. – 327 с. Логвин Г.Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки /Г.Н. Логвин. – К: Мистецтво, 1968. – 462 с. Логвин Г.Н. Украинское искусство XXVIII вв. / Г.Н.Логвин. – М.: Искусство, 1963. – 288 с. Логвин Г.Н. Чернигов, Новгород-Сиверский, Глухов, Путивль. / Г.Н. Логвин. – М.: Искусство, 1965. – 250 с. Міляєва Л.С., Логвин Г.Н. Українське мистецтво XVI — першої половини XVII ст. / Л.С. Міляєва, Г.Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 1963. – 111 с. Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостасу / Володимир Ярема // Православний вісник. – 1959. – № 10. – С. 309-316. – № 12. – С. 360-363. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / Володимир Ярема // Православний вісник. – 1961. – № 5-6. – С. 177-190.

3. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. – Львів: В. ДП «УКРПОЛ-2» – 2005, 508 с., іл. Богородчанський іконостас 1698 – 1705 : [до 350-ліття від дня народж. Йова Кондзелевича (1667- бл. 1747)] [авт. тексту та упоряд. М. Гелитович] ; [Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького]. – К. : Майстер книг, 2016. – 32 с. : іл. Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові / Володимир Александрович // Львів. Історичні нариси. — Львів, 1996. – С. 103-144. Володимир Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної огорожі середньвічних храмів Волині /Володимир Александрович //Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. м.Луцьк, 27-28 листопада 2000 року. – Луцьк, 2000 – С.26-34. Зілінко Р. Фрагменти іконостаса кін. XVII ст. із церкви Собору Пресвятої Богородиці у Домажирі (до питання діяльності російських іконописців на Галичині) /Роман Зілінко // Апологет. Матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р. – Львів, 2010 – С. 178-181. Гелитович М. Ікони молитовного ряду Українських іконостасів XV XVIст. / Марія Гелитович // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: Спалах, 2000. – Вип. 1: – 1999. С.57-69. Мазур В. Головні тенденції розвитку українського високого іконостаса першої половини XVII століття/ Вікторія Мазур // Волинська ікона: дослідження та реставрації. Науковий збірник. Випуск 22 Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 21 – 22 жовтня 2015 року – 2015 – С.173-178. Мазур Вікторія Павлівна. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629-1638). Реконструкція, богословська програма, майстри, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 /Вікторія Павлівна Мазур. Нац.акад. образотвор. мистецт. і архіт. К. : [Б.в.], 2013.– 16 с. Міляєва Л.С. Спасо-Преображенская церковь села Великие Сорочинцы Полтавской области: Этюд из цикла «Украинское барокко» /Л. С. Міляєва. – Београд: б. изд., 1991.84 с. Міляєва Л.С. Переддень бароко / Л.С. Міляєва // Мистецтвознавство України: Зб. Наук. пр. К: Спалах – 2000. – Вип. 1. – 1999 – С. 27 48. Міляєва Л.С. Іконостас Спасо Преображенської церкви м. Любліна (Польща) / Л.С. Міляєва // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: Кий, 2001. – Вип. 2.– 2001 – С.12-34. Откович Тарас Мирославович. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Культурологічний контекст [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Тарас Мирославович Откович ; Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». – Івано-Франківськ, 2012. – 16 с. Откович Т. - Декоративне різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Проблема стилю / Тарас Откович // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 9. – С. 173-182. Т. Откович. Ікони Йова Кондзелевича в іконостасі кінця XVII(?) – першої половини XVIII ст. в церкві Св. Георгія (Юрія) в Дубно. Стилістика та стан збереження іконостаса/ Тарас Откович //Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23. Матеріали XXIII Міжнародної наукової крнференції, м. Луцьк, 19-20 жовтня 2016 року. Луцьк – 2016 – С.31-38. Ошуркевич Л. Стінопис та іконостас церкви Різдва Христового в Києві. Проект відтворення //Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація» Львів: інститут «Укрзахідпроектреставрація». Вип. 13. – 2004. С. 135 – 148. Ошуркевич Л., Василина О. Церква Святої Трійці у Берестечку / Л. Ошуркевич, О. Василина //Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація» Львів: інститут «Укрзахідпроектреставрація». Вип. 12 – 2002. С. 178. Сидор О. Ф. Еволюція українського барокового іконостасу / О. Ф. Сидор // Мистецькі студії. – Львів, 1991. – Ч. 1. – С. 28-34. Сидор О.

Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову / Олег Сидор // Апологет. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р. – Львів, 2010 – С. 192-201. Олег Сидор О.. Загорівсько-Вощатинський іконостас /Олег Сидор // Технічні вісті. Науковий часопис. Мистецька сторінка. –2016/1(43), 2(44) ISSN 1992-8149 (Print), 2412-5709 (On-line) – С.116-117. Пелех М. Іконографія предел: рідкісна іконописна символіка сюжет і в з церкви Успення Пресвятої Богородиці XVII ст. у Мор'янцях на Яворівщині /Мар'яна Пелех// Апологет. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р. – Львів, 2010 – С.162-168. Пелех М. Стилістичні особливості іконостасу першої третини XVII - поч. XVIII ст. з церкви Св. Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині /Мар'яна Пелех// Апологет. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р. – Львів, 2010 – С.169-177. Пелех М. Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) / Мар'яна Пелех // Народознавчі зошити. – 2013. – № 1 (109). – С. 105-111. Оляніна С. Втрачені Українські іконостаси доби Гетьманщини в архівних зібраннях Києва /Світлана Оляніна // Культурологічна думка. Щорічник наукових праць.– К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. – №5 – С.144-150. Оляніна С. В. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення /С.В. Оляніна // Культурологічна думка: Щорічник наук. пр. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2014. – № 7. – С. 123–140. Оляніна С. Типологія іконостасів України у стилі класицизму / Світлана Оляніна // Культурологічна думка. № 1, 2009. – С. 138–149. Оляніна С. Іконостаси Микільського собору (Великого Миколи) в Києві / Пам'ятки України: історія та культура. — 2007, № 1. – С. 47–54. Оляніна Світлана Валеріївна. Український іконостас XVIII - XIX ст. у структурі православного храму. Архітектурно-мистецька сутність і принципи реставрації: автореф. дис ... канд. архітектури: 8.00.01/ Світлана Валеріївна Оляліна. – К; Б.в., 2005 – 18 с.

4. Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/Редактор-составитель А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000 – 752 с., іл.

5. Западалова Полина Вадимовна. Иконография древнерусских царских врат XVI - XVII веков. Происхождение. Типология. Символика. Автореферат диссертации, специальность: 17.00.4, г. Санкт-Петербург

6. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. XV век / Э. С. Смирнова [АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР]. – М.: Наука, 1982. – С. 468

7. Мініатюра «Поклоніння кайданам апостола Петра». Мінологій Василія ІІ. Апостольська бібліотека Ватикану. [Vat. gr. 1613], с.324. Перша чверть XI ст. (див. О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецькая. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. – М.: ГАММА ПРЕСС, 2012 г. – С.169 Мініатюра «Моління першосвященника Захарії». Гомілії Іакова Коккиновафського. [Vat. gr. 1162], л. 90. Друга чверть XII ст. Апостольска бібліотека Ватикану, Рим, Італія. Схематичне зображення храму і царських воріт. Конівська Псалтир [F.n.I.4]. XIV в. Росийська національна бібліотека, Санкт-Петербург, Россия. (див. Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаментных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдовлахийские, сербские. — Л., 1953. — Стр. 52, табл. 3.) Схематичне зображення царських воріт. Псалтир [F.n.I.2], л. 169 об. XIV в. Росийська національна бібліотека, Санкт-Петербург, Россия. (див. Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаментных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдовлахийские, сербские. – Л., 1953. – Стр. 51, (лист рукопису вказан як 169 об). Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. – М.: Искусство, 1964. – Стр. 77-78, илл. с. 195 (лист рукопису вказан. як 7 об.).

8. Ікона «Покров». Біля 1399 р. Новгород (див. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века / [АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР]. – М.: Наука, 1976. – С. 222-227. В.Н. Лазарев. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Новгородская школа и «северные письма» М.: Искусство, 1983. – С.240, іл.46. Ікона «Покров». Початок XVст. ГТГ. (див. В. - Н. Лазарев. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. – С.241, іл.46. Ікона «Покров». Перша пол. XVст. ГТГ.(див. Смирнова Э-. С. Живопись Великого Новгорода. XV век / [АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР]. – М.: Наука, 1982. – С. 414). Вилинбахова Т. Б. Новгородская икона XII–XVII веков: [Альбом]. – СПб.: Аврора, 2006. – С. 50, 55, іл. 44.

9. В іконостасі церкви Св. Пятниці у Львові на одвірках північних дияконських врат зображені першомученик Стефан та архангел Михаїл, на південних – безсрібники Козьма і Даміан. В церкві Успіння Пресвятої Богородиці с. Мор'янці на Яворівщині на одвірках царських врат зображення старозавітних персонажів Мелхіседека та Аарона, на дияконських (північних) –мученики архідиякони Стефан та Лаврентій; на дияконських (південних) – можливо ар-

хангели Михаїл та Гавриїл (зображення перемальовані на поч. XX ст.).

10. Квасюк А., Романюк О. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація. Доповіді та матеріали IV наукової конференції. м. Луцьк, 17-18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 34.

11. Докладніше про витоки іконографії Спаса Нерукотворного див. Лидов А. М.. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства / А. М. Лидов. //Восточнохристианские реликвии. – М: Прогресс - Традиция, 2003 – С.249 -280. И. А. Шалина. Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный образ на Константинопольській плащанице /И. А. Шалина. // Восточнохристианские реликвии. – М: Прогресс - Традиция, 2003 – С.305 -336.

12. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография / И. А. Шалина. Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – Москва, 2000 – С. 593.

13. Шалина И. А. Боковые врата…– С. 56

14. Науковий архів Музею волинської ікони. Єфіменко Л. Результати рентгенографічного дослідження ікон Йова Кондзелевича та його кола, що датуються кінцем XVII-XVIII ст. арк.1, 2, 3.

Лариса ОБУХОВИЧ
(Луцьк)

АВТОПОРТРЕТ НА ІКОНАХ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

Світлій пам'яті мого вчителя Володимира Овсійчука

Чи дозволяли церковні канони іконописцеві зображувати на іконі автопортрет? У колах сучасних дослідників творчості волинського іконописця Йова Кондзелевича трапляється консервативна упередженість щодо питання його автопортрету. Та лики на іконах майстра самі промовляють до нас. В історії християнського мистецтва не лише західного, а й східного була традиція включати молитовний образ автора у зображену ним сцену священної історії. Художник вкладав духовний сенс у своє перебування при тій події. Відтворюючи себе на іконі, він увічнював власну молитву. З метою безперервної молитви до святого на волинських іконах біля образу Ісуса, Богородиці чи котрогось святого часто зображували портрети жертводавців.

Нерукотворний Образ Ісуса Христа є точним відбитком священного лику, тобто його портретом. За переказами, першу рукотворну ікону намалював св. апостол Лука, відтворивши з натури Пресвяту Богородицю. Подальші відображення святих ликів є копіями перших портретів. Кожна смертна людина створена за подобою Божою, отже, вона є образом, тобто іконою Божою.

В останні десятиліття творчість видатного іконописця ієромонаха Білостоцького монастиря Йова Кондзелевича активно вивчається і висвітлюється, зокрема, у матеріалах наукових збірників щорічної Міжнародної наукової конференції "Волинська ікона: дослідження та реставрація" (1993–2016 р.р.). Володимир Овсійчук присвятив цьому майстру широкі свої розвідки, які грунтуються на аналізі тодішньої епохи [7, 272–251], [9, 387–398]. Мистецькі твори іконописця позначені неординарністю особистості художника, містять багато загадок і не завжди сприймаються дослідниками однозначно. Напрацьований матеріал дозволяє говорити про те, що він добре знав богослів'я та православні іконописні канони. Висока духовна просвітленість отця Йова спонукала його до громадської активності. Він був патріотом свого краю, боровся за права поневоленого люду в лихоліття протистоянь католицизму і православ'я, спровокованих класово егоїстичними прагненнями панівного класу Польщі. В його іконах постають болі тогочасного життя на тлі віри в перемогу божественної гармонії та справедливості. Він залишив на іконах свої живописні автопортрети як заклик до діалогу з глядачем на злободенні теми. Отця Йова хвилювала несправедливість історичного процесу, він глибоко вболівав за результати національно-визвольної боротьби, які, на жаль, не принесли на західні землі України здійснення омріяних ідеалів. Врятувати Україну від загибелі і поневолення могло лише компромісне протистояння, а не пасивність і консерватизм. Зберегти незалежність і стійкість українського духу допомагало гуртування у православні братства, які створювали школи, друкарні. Майстер пензля Йов Кондзелевич не лише знаходив свої геніальні рішення іконописних композицій, але також брав активну участь у діяльності Луцького Хрестовоздвиженського братства.

Суттєвою ознакою XVII–XVIII століття було поширення у європейському мистецтві стилю бароко, а в іконописі – нового типажу, а саме портрета. Цікавість до європейської культури перемагала і в православному церковному мистецтві Волині. Розквіт барокової культури розвинувся на гуманістичних ідеях, які звеличували людину і її розум. Основне місце в творчості Кондзелевича належить людині, образ якої сповнений глибокого внутрішнього життя і благородної краси. Його ікони мають гуманістично-філософський характер з поглибленою психологічною характеристикою, бо в них тонко відчуваються людські болі і переживання.

Для кращого розуміння творчої спадщини Йова Кондзелевича варто зважити на історичні умови, в яких він творив. Після Андрусівського договору 1667 року Правобережна Україна знову відійшла до Польщі. Впродовж багатьох років тут ішла кривава боротьба проти турецького та польського гніту, яка призвела до спустошення краю [4, 360–374]. Йов Кондзелевич народився у цей час і жив у цьому краї. Він рано почав замислюватися над несправедливістю світу і брав біди народу близько до серця. Бувши людиною

високого сумління і безсумнівним патріотом України, не міг обійти увагою її животрепетних проблем. Володіючи художнім мистецьким талантом, він промовляв до людей мовою ікон з багатозначним змістом, що цілком відповідало бароковому світобаченню. Бароко не терпіло однозначності. Подібне спостерігаємо і в поетичному мистецтві. Його сучасник і земляк поет Данило Братковський творив свої вірші також з кількаплощинним і алегоричним читанням тексту, про що пише Валерій Шевчук [1, 5–32]. Зважаючи на польський урядовий контроль, Братковський мусив удавати з себе лояльного громадянина Речі Посполитої. У своїх творах він використовував натякову поетику та двозначне тлумачення тексту. Адже поет був приятелем Івана Мазепи, його таємним інформатором, тому не міг прямо висловлювати своїх думок про Україну.

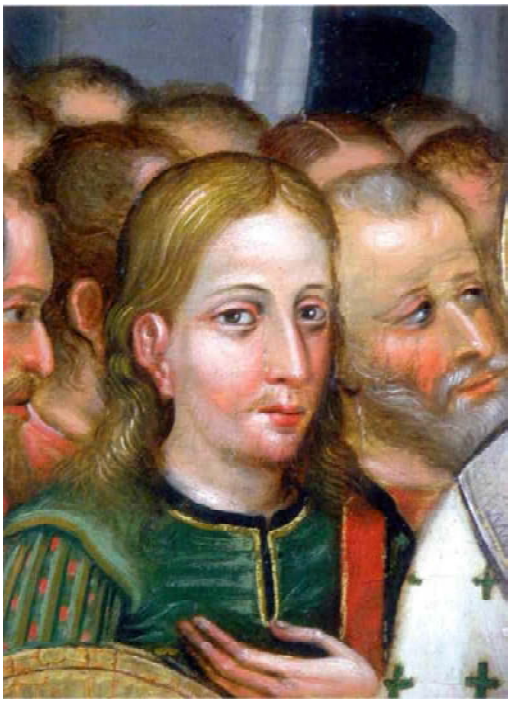
Таку ж загадковість та неоднозначність зустрічаємо і в творах Йова Кондзелевича. Співпадають моральні, релігійні і суспільно-політичні погляди Білостоцького ієромонаха і бунтівного поета-патріота, захисника поневоленого люду Данила Братковського. Обидва були членами Луцького Хрестовоздвиженського братства. У 1697 році у Кракові вийшла книжка Братковського "Світ, по частинах розглянутий", а через п'ять років його, українського мужнього лицаря, "посеред ринку луцького, через ката на сім разів" було страчено за зв'язок з повстанням Семена Палія. Саме в цей час, у 1698 році Йов Кондзелевич розпочав семилітню працю над найзначнішим своїм творінням – велично-героїчним Богородчанським іконостасом (походить з Воздвиженської церкви монастиря Скит Манявський). Хочеться не сумніватися в тому, що ці дві людини зналися при житті, і їх поєднували теплі стосунки. Цілком імовірно, що посеред іконних ликів Кондзелевича є портрети і Данила Братковського, і Семена Палія (ним може бути апостол Симон з Білостоцького іконостасу), і гетьмана Мазепи.

Ознаки автопортрета Йова Кондзелевича впізнавані на іконі "Покрова Богородиці" села Дорогиничі Локачинського району (нині в експозиції Музею волинської ікони). Покровські, як і Воздвиженські ікони були дуже поширені на Сході України та Волині з другої половини XVII століття і мали поглиблену соціально-політичну тематику. Серед їх персонажів часто можна бачити конкретних історичних осіб. Крайній справа поважного віку чернець, зображений на дорогиницькій іконі, у чорних кокулі і мантії та з довгою сивою бородою цілком нагадує портрет Кондзелевича (Іл. 4, 5). Його лик подано майже у фас, вражають промовисті великі очі, такі характерні для отця Йова.

Та найбільший за розміром та найкрасивіший свій портрет майстер залишив на багатофігурній величаво-урочистій храмовій іконі "Воздвиження Чесного Хреста" з церкви монастиря Скиту Манявського, яка нині експонується в Національному музеї Львова (Іл. 3). Розпізнати його вдалося нещодавно.

У лівому нижньому кутку ікони зображено на повний зріст святого рівноапостольного Костянтина Великого. Його руки схрещені на грудях, права тримає скіпетр. Святий благоговійно дивиться на Хрест Господній з атрибутами мученицької смерті Ісуса Христа. Красивий і витончений молодий лик вражає подібністю до уже знаного автопортрета Йова Кондзелевича на іконі "Успіння Богородиці" цього ж іконостасу (Іл. 1, 2). Видовжене обличчя, невиразні вилиці, ніс тонкий, довгий з м'якою горбинкою і малими ніздрями, кінчик носа злегка відтягнутий униз, невеликі вуста, очі великі, з чітко окресленими повіками, брови м'якою дугою. Русяве волосся довге, хвилясте, зачесане посередині на проділ. Вуса і борода відповідають віку іконописця в час написання ним ікони. Особливістю цього портрета є ракурс зображення: голова та погляд очей підняті вгору.

Чому автор подав свій портрет на образі св. Костянтина? Напрошуються такі міркування. Ікона підкоряється духовним законам і передає правду внутрішню, духовну. За твердженням Діонісія Ареопагіта, християнське мистецтво віднайшло спосіб активного перетворення дійсності, завдяки чому в земному часі та просторі була закарбована вища реальність, введена в земний час і земний простір [3, 44]. Св. Григорій Нісский вважав, що цінність художнього образа полягає у відтворенні конкретних рис особистості, бо кожна людина є унікальним творчим актом Бога. В цьому християнська культура протистояла абстрактній космології язичництва [6]. Образи св. Костянтина і отця Йова наче накладені один на одного, тому що вони спільно



Іл. 1. Автопортрет Йова Кондзелевича на іконі "Успіння Богородиці" церкви монастиря Скит Манявський.

Іл. 2. Автопортрет Йова Кондзелевича на іконі "Воздвиження Чесного Хреста" церкви монастиря Скит Манявський.

Іл. 3. Ікона "Воздвиження Чесного Хреста" церкви монастиря Скит Манявський.

Іл. 4, 5. Автопортрет Йова Кондзелевича на іконі "Покрова Богородиці" села Дорогиничі Локачинського району Волинської області.

моляться до Чесного і Животворчого Хреста Господнього. Можна здогадатися, що молитва автора ікони також пов'язана зі знаковою особою в історії людства, великим державним діячем св. Костянтином. За традицією на іконах його зображали з хрестом у руці. Тут він тримає скіпетр імператора, символ державної влади. Це можливий натяк на мудрого правителя, який необхідний був українському народу. Патріотично налаштована еліта, до якої належав Кондзелевич, прагнула бачити Україну незалежною і соборною державою. В народній пам'яті були живі славні часи рівноапостольного князя Володимира Великого, хрестителя Русі. За відродження української слави молиться на цій іконі Йов Кондзелевич і, очевидно, за мир і злагоду між християнськими конфесіями, за єдину церкву, як у часи імператора Костянтина.

Створення іконостаса (у межах 1698–1705 років) збіглося зі знаковим в історії України часом, коли на зламі століть у Галичині й Волині з особливою силою загострилися ключові національні питання. Гетьман Іван Мазепа намагався втілити свої таємні державницькі плани, використавши арену Північної війни. За припущеннями дослідників, Йов Кондзелевич, перед тим, як розпочати роботу над іконостасом у Скиті Манявському, побував у Києві [8]. Там він мав можливість відчути дух перемін, які вселяли надію на щасливе майбутнє України. Народ чекав свого сильного правителя, борця за порятунок християнських душ і захисника від гноблення Речі Посполитої і царської Росії. Не випадково верхній одяг святого Константина на іконі так нагадує гетьманського червоного оксамитового кунтуша. Вірогідно, що Йов Кондзелевич був посвячений у таємницю Івана Мазепи. Багато непрямих фактів вказують на це [5, 79–82]. За словами Григорія Гуртового, історії відомі кілька листів гетьмана Мазепи до Білостоцького монастиря на ім'я ігумена Феодосія Падальського і єпископа Діонісія Жабокрицького, а також їхні листи до гетьманської столиці Батурина [2, 6].

Запропоноване прочитання автопортрета майстра на храмовій іконі узгоджується з думкою дослідника-мистецтвознавця Овсійчука В. А.

про те, що унікальний іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста зі Скиту Манявського, створений на засадах барокового світобачення, ввібрав усю складність релігійних та національно-соціальних проблем. Він пронизаний глибокими патріотичними почуттям, високими ідеями про благородне призначення людини. Творець цього рукотворного дива, "недостойний ієромонах", майбутній ігумен Луцького Хресто-Воздвиженського монастиря Йов Кондзелевич залишив нащадкам свої сокровенні заповіді і молитви.

1. Братковський Д. Світ по частинах розглянутий. Фототипічне видання. Переклад. Джерела. Студії. / Данило Братковський. " Луцьк; Волинська обласна друкарня, 2004. – С. 5–32.

2. Гуртовий Г. "Йов Кондзелевич у контексті духовного, громадського і політичного життя Волині рубежу XVII-XVIII ст." / Григорій Гуртовий // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції. м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року – Луцьк, 1997. – С. 39–40.

3. Колпакова Г. История Византии. Ранний и средний периоды. / Галина Колпакова. – СПб; Азбука-классика, 2004. – С. 44

4. Киричук М. Г. Волинь – земля українська. Навчальний посібник. / Михайло Григорович Киричук. – Луцьк; Волинська обласна друкарня, 2005. – С. 360–374.

5. Лаврів П. Історія південно-східної України. / Петро Лаврів. – Київ; Видавництво ім. Олени Теліги, 1996. С. 79–82.

6. Нисский Г. Об устроении человека. / Григорій Нисский. " СПб., 1995.

7. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. / Володимир Антонович Овсійчук. – Київ; Наукова думка. 1991. – С. 272–251.

8. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. / Володимир Антонович Овсійчук. – Київ; Наукова думка, 1991. – С. 285.

9. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору. / Володимир Антонович Овсійчук. – Львів; Інститут народознавства НАН України, 1996. – С. 387–398.

Лариса ОБУХОВИЧ
(Луцьк)

ІКОНА "СВЯТІ ЯКИМ ТА АННА" З СЕЛА НОВОСІЛКИ ТУРІЙСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

Ікона "Святі Яким та Анна" походить із церкви Різдва Богородиці села Новосілки Турійського району, що на Волині. У це село можна потрапити, прямуючи від Ковеля на північ. У 1676 році, коли власником Новосілок був польський граф Ронікер, на місці колишньої каплиці було зведено тризрубну дерев'яну церкву на цегляному підмурівку з одним заломом і однією банею (нинішній вигляд дещо змінений) (Іл. 1). У церковних на цьому пагорбі були поховані їхні земляки, які загинули від спустошливого нашестя татар у 1617 році. Храм є окрасою довкілля як типовий для Волині зразок української дерев'яного зодчества.

Нині ікона, про яку мова, належить до збірки сакрального малярства Музею волинської ікони в Луцьку. ЇЇ можна побачити в експозиції музею. Образ вирізняється своєю непересічністю. Його сюжет досить рідкісний серед збережених волинських ікон. У 1995 році в матеріалах II міжнародної конференції я висловила припущення, що автором цього твору міг бути чернець-іконописець Білостоцького монастиря Йов Кондзелевич на початку свого творчого шляху. Та атрибуція образу зупинилася на авторстві Томаша Михальського. Це викликало у мене серйозні перестороги і спонукало зробити поглиблену розвідку про ікону.

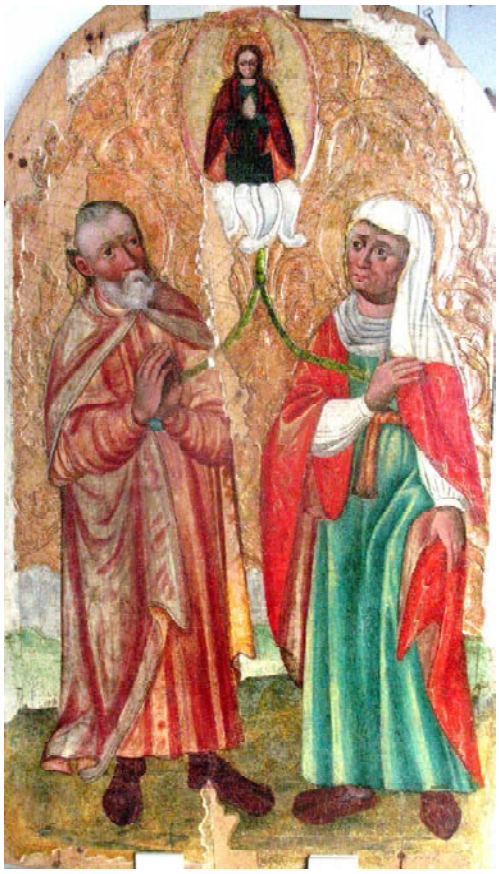
З'явився образ "Святих Якима та Анни" у новосілківській церкві не випадково. Храм посвячений Різдву Богородиці, а ікона відтворює подію Зачаття Діви Марії, що належить до Богородичної теми християнських свят. Доречно зауважити, що у сусідньому селі Луків (тоді Маціїв), що за 3 км на схід від Новосілок, був костел св. Анни, зараз перетворений на православний храм. Міг відбуватися певний взаємовплив між православною і католицькою громадами. Широкі наукові розвідки про ікони подібного змісту зробили Лев Скоп та Петро Кондратюк (Польща) і подали в матеріалах III і XVIII конференцій "Волинська ікона: дослідження та реставрація" за 1996 і 2011 роки відповідно. Мотив зображень Якима та Анни в контексті Богородичного циклу (Непорочного Зачаття Найсвятішої Марії Панни), що набув популярності в західному мистецтві на переломі XV і XVI століть, в другій половині XVI затихає, хоча зрідка зустрічається ще у першій половині XVIII століття. Корені формування іконографії цього сюжету спостерігаються в тематиці Древа Єсеєвого, яке первинно подавалося як генеалогія Ісуса. Тема інспірована словами книги Ісайї: "І вийде пагонець із кореня Єсеєвого і квітка виросте з кореня його" (Іс. 11, 1). Поступово елементи Древа трансформувалися у Богородичну іконографію. Марія стала ототожнюватися з квіткою лілеї або троянди, символами Непорочного Зачаття та чистоти.

У західному бароковому мистецтві мотив Древа Єсеєвого, який інколи поєднував 56 осіб, скорочується до зображення двох " батьків Марії, Якима та Анни, а саме Древо – до двох галузок, що виростають з їхніх грудей та, з'єднуючись між собою, дають квітку з постаттю Пречистої Діви. Цей відредагований у західній іконографії мотив відомий під назвою Arbor Virginis (Древо Діви). Він з'явився у польському мистецтві у 30-их роках XVII століття і був популярним до кінця століття [6, 84–89].

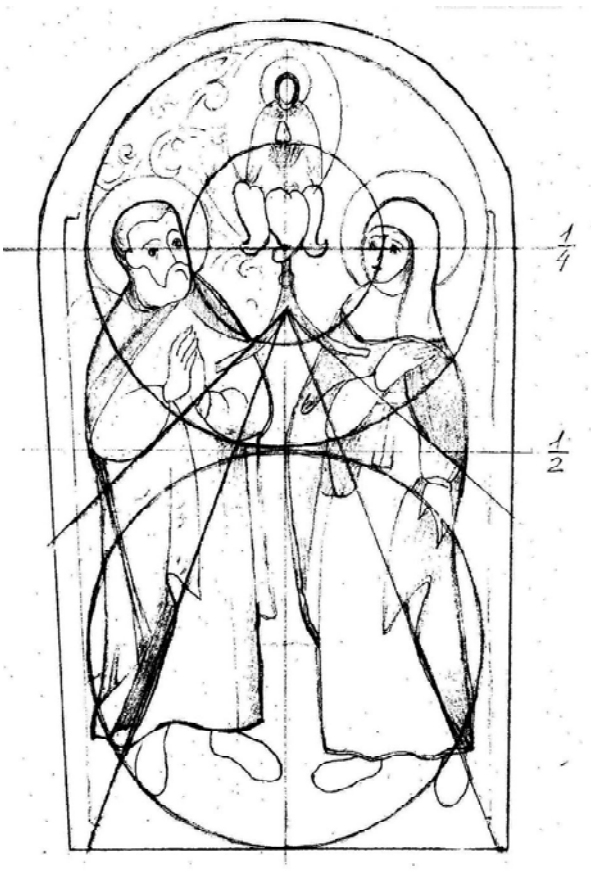
Є дані про те, що в Єрусалимі донині стоїть каплиця святих Якима та Анни, побудована ще у IV столітті. Джерело іконографії цих святих знаходимо в апокрифічних текстах " Протоєвангелії Якова та Книзі про народження Діви Марії. Перші зображення очевидно походять з циклу іконографічних сцен про життя Марії та Ісуса, пов'язаних з пропагуванням культу Непорочного Зачаття Марії. Свято з цією назвою відоме від VII століття в середовищі візантійських монахів. В XI столітті воно зафіксоване в Англії, звідки розповсюдилося по Європі.

Стилістика новосілківської ікони поєднує в собі західноєвропейський сюжетний мотив з візантійськими канонічними образотворчими засобами. Лаконічно чітка композиція до наївності просто та щиро передає складний алегоричний зміст образу Зачаття святою Анною Пречистої Діви, або Цілування Якима та Анни.

Іл. 1. Церква Різдва Богородиці с. Новосілки Турійського р-ну Волинської обл.



Іл. 2. Ікона "Святі Яким та Анна" з с. Новосілки Турійського р-ну Волинської обл. Кін XVII ст.



Іл. 3. Геометрична схема композиції ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 4. Св Анна. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 5. Діва Марія. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 6. Богородиця. Фрагмент ікони " Святі Яким та Анна".

Іл. 7. Св. Яким. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 8. Апостол Петро. Фрагмент ікони Білостоцького іконостасу. Кін. XVII ст.

Іл. 10. Фрагмент ікони "Замилування". Кін. XVII ст.

Іл. 9. Апостол Симон. Білостоцький іконостас. Кін XVII ст.

Іл. 11. Край плаща св. Якима. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 12. Край сорочки св. Георгія. Фрагмент ікони "Св. Великомученик Христів Георгій" с. Окорськ.

Іл. 13. Лінійне висвітлення драперій одягу св. Анни. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

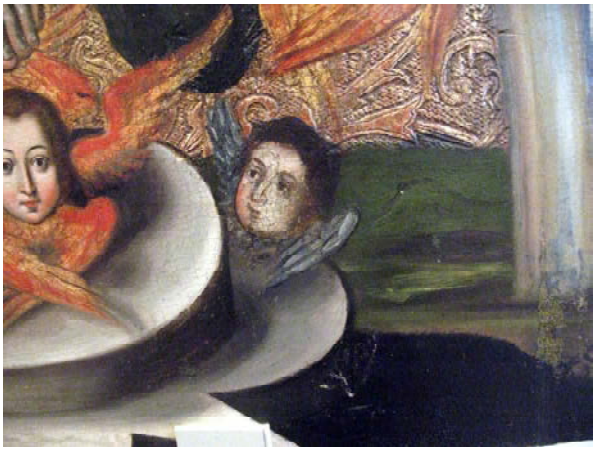
Іл. 14. Лінійне висвітлення драперій одягу св. Анни. Фрагмент ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 15. Лінійне моделювання драперій червоного плаща св. Георгія. Фрагмент ікони "Св. Великомученик Христів Георгій" с. Окорськ.

Іл. 16. Лінійне моделювання драперій червоного плаща св. Георгія. Фрагмент ікони "Св. Великомученик Христів Георгій" с. Окорськ.

Іл. 17. Поперечні складки рукава св. Георгія. Фрагмент ікони "Св. Великомученик Христів Георгій" с. Окорськ.

Іл. 18. Темний передній план пейзажу на іконі "Св великомученик Христів Георгій" с. Окорськ.



Іл. 19. Темний передній план пейзажу на іконі "Спас" з с. Городище.

Іл. 20. Тильна сторона ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 21. Малюнок на тильній стороні ікони "Святі Яким та Анна".

Іл. 22. Процес реставрації ікони "Святі Яким та Анна". Зняття запису на плащі.

Постаті батьків Марії постають велично та без пафосу. Завдяки низькій лінії горизонту підкреслена їх значимість. Дещо приземисті пропорції фігур пробуджували у прихожан церкви довіру і теплоту. Введення в іконні зображення мотивів реального життя зближує їх з людиною і це наснажує її в молитві. Лики Якима та Анни майстерна рука художника наділила промовистими емоціями. Саме це привертає увагу при споглядданні образу. Яскравий талант автора твору спонукав мене порівняти його з творами Йова Кондзелевича. Як писав один з дослідників творчості майстра П. М. Жолтовський, його образам притаманна "самозаглибленість, поєднана із складними переживаннями" [9, 60]. Милують зір чисті, соковиті барви одягу св. Анни – червоного мафорію та зеленої туніки. Вражають легкість і професійність у написанні прозорими вправними мазками складок одягу св. Якима. П. М. Жолтовський зауважував певну напруженість кольорових зіставлень у творчій палітрі Кондзелевича, особливо червоних барв, "що надає їм відповідного емціонального звучання" [7, 62]. Варто звернути увагу на те, як художник малює краї одягу святих, обводячи їх двома лініями, тонкою і товстішою. Мафорій св. Анни на новосілківській іконі також має золотий кант, подібно до одягу св. Георгія на окорській іконі Кондзелевича (ікона експонується в Музеї волинської ікони, І-328). Подібно, як і на зеленій сорочці св. Георгія, трактується пластика складок нижнього краю плаща св. Якима (Іл. 11, 12). За однаковим принципом на цих іконах вирішено висвітлення опуклих місць на складках червоних плащів святих Анни та Георгія. Для відтворення гребеня об'ємної складки застосовано плавну декоративну лінію відповідно світлішого кольору, яка міняє товщину, інколи перетворюється на пляму. (Іл. 13, 14, 15, 16). Дуже подібне на обох іконах трактування поперечних складок рукавів (Іл. 17). Значних втрат зазнали елементи світлотіньового моделювання на одязі та взутті святого подружжя, борода св. Якима після реставрації наполовину вкорочена.

Незважаючи на втрати, чарівність та гармонія ікони заворожує. Творець цього дива був не-

пересічним майстром. Він виступає не простим копіювальником канонічного зразка, він творить даний образ як богослов з широким інтелектом та світоглядом, Він глибоко відчуває тему і аналізує її як філософ. Сюжет ікони донесений талановито і доступно для простого люду. Одяг св. Анни окремими деталями нагадує місцеве вбрання волинянок: зібраним біля манжети рукавом білої сорочки, наміткою, кінці якої заткані золотими поперечними смугами, саме таким головним убором у давнину покривали голову на Поліссі. На нього звернула увагу львівський мистецтвознавець-етнограф Олена Никорак, під час огляду ікони, і помістила в своїй книзі "Українська народна тканина" [5, 25]. Доречно згадати одного з перших українських дослідників творчості Йова Кондзелевича Й. К. Батога, який відзначив, що образи цього майстра перегукуються з українським фольклором поетичною ліричністю, м'якою задумливістю, психологічною самозаглибленістю [1, 7]. Все це властиве новосілківській іконі.

Майстер яскраво виявив своє вміння портретиста, надавши образам святих Якима та Анни виразно індивідуальних рис. (Іл. 4, 7) Як писав П. М. Жолтовський про творчість Йова Кондзелевича, "не виключено, що ці зображення взяті безпосередньо з натури, завдяки чому і можна зрозуміти їх чітко виражену індивідуальність" [9, 60], (Іл. 8,9). Невеличка постать Марії в бутоні квітки виконана у насичених кольорах вишневого мафорію та зеленої туніки. Ця колористика притаманна Жовківському іконописному осередку, зокрема творчості Івана Рутковича. Лик Марії узагальнено ідеалізований, близький до візантійських канонів. Він нагадує образи Марії на Білостоцьких іконах "Богородиця Замилування" та "Зішестя Святого Духа" (Іл. 5, 10). Ці роботи мистецтвознавець Володимир Овсійчук приписав до ранньої творчості Йова Кондзелевича. Він стверджував, що "Кондзелевич досягає винятковой індивідуалізації в обличчях" і поряд з цим створює ідеальний образ Богородиці та Ісуса і це є ознакою його "творчої особливості" [3, 308].

Проаналізувавши художні засоби новосілківської ікони, приходимо до висновку, що твір ввібрав особливості образотворення, властиві Волинській школі (барвники бакани), Жовківському та Львівському іконописному середовищу (оформлення тла, зображення Діви Марії). В іконі відчуваємо вплив демократично-гуманістичного духу Івана Рутковича та неповторну творчу манеру і талант молодого початкуючого Йова Кондзелевича.

Ікона побудована за принципами геометричної симетрії і центричності (Іл. 3). Умовне коло, утворене дугоподібним завершенням формату ікони, займає верхню половину ікони. На нижню дугу кола лягає малюнок рук святих. У центрі кола розміщена квітка лілеї. На четвертному поперечному поділі ікони розташовані зображення ликів. Силуети постатей в міру динамічні, цікаві за малюнком, оптимально заповняють формат твору. Знаємо про застосування Йовом Кондзелевичем подібної геометричної логіки у компонуванні. Прикладом можуть бути його ікони "Спас Вседержитель" з Городищ та "Св. Великомученик Христовий Георгій" з Боблів. Про такі принципи побудови сюжету йшлося у статті Обухович Л., присвяченій празниковим іконам з села Перванче Горохівського району [4, 297].

Варто звернути увагу на природний ландшафт, розміщений унизу композиції ікони "Св. Яким та Анна". Він займає третину висоти ікони і є триплановим. Хоча фарбовий шар досить потертий, все ж спостерігається тенденція робити передній план темнішим – коричнево-зеленкавим, другий – яскраво-зеленим, третій – найсвітлішим, сіруватo-голубим гірським мотивом. Подібну картину триплановості спостерігаємо у Кондзелевича на іконах "Св. Великомученик Христовий Георгій" з Боблів та Окорська, "Спас" з Городищ, та у роботах майстрів кола Кондзелевича "Спокуса Христа" з Городищ, "Іван Богослов" з Окорська. Ці твори мають передній план неодмінно темно-коричневий, інколи до чорного (Іл. 18). Верхній край темного ландшафту часто завершується силуетами трав. Другий план здебільшого зелений, а третій – це світло-голубі гори, інколи з білими вершинами. В такому вирішенні вбачається символізм зворотної перспективи. На давніх іконах гірський ландшафт не був випадковим відображенням природного середовища, а позначав присутність Духа Святого. Зображували гори у вигляді сходинок–лещаток, по яких людина піднімається духовно. Волинський маляр передав духовний світ своїм способом. Передній план відображає земне життя, його темний колір нагадує про "юдоль печалі", а зображення світлих гір відкриває перспективу вічного

життя.

Реставрація ікони проведена 1988 року у відділі технології живопису та реставрації Київського художнього інституту студентом А. Калачовим. Основою ікони (розмір: 88 см х 51 см х 1,9 см) є дві липові дошки з конфігурацією замка на стику, скріплені двома високими, односторонніми, врізними липовими шпугами та трьома додатковими кріпленнями у вигляді "метеликів" (подібне кріплення є на іконі "Спас" Йова Кондзелевича з с. Городище Луцького р-ну, що може вказувати на один іконописний осередок) (Іл. 19). Суттєвим є те, що лицева сторона дошки процарапана перехресними лініями. Такий метод дуже древній, застосовувався для кращого скріплення левкасу з дерев'яною основою і був відомий лише в іконописних осередках. Білий левкас покладений на полотняну паволоку, яка смугами проходить по стику дощок. Тло ікони прикрашене рослинним орнаментом в техніці рельєфного різьблення по левкасу та гравіювання. Його малюнок відтворює звивисте стебло з закрученими гілками та листям, тризубчасту квітку лілеї та виноград. Найнижча площина тла гравійована штрихами, які відтіняють малюнок стебла. Німби святих і мандорла Діви Марії виконані опуклим високим рельєфом і окреслені двома гравійованими лініями. Та найвиразніше вирізьблена квітка білої лілеї посередині композиції.

У реставраційному паспорті зазначено, що авторський темперний живопис грубо перемальований клеєвими фарбами. Очевидно, що саме автор цього перемалювання залишив напис чорною фарбою на тильній стороні ікони, під верхньою шпугою: "T. MICHALSKI. PIKTOR. A. D. 1753". Непоодинокі випадки свідчать, що понавлювачі ікон залишали на них свої імена. Характер поновленого живопису зафіксовано на фотознімках реставратора (Іл. 22). Він співпадає з манерою маляра-аматора Томаша Михальського, згаданого у написі, творчість якого належить до народної малярської течії. Немало робіт цього популярного у середині XVIII століття у певних церковних колах художника зберігаються у Музеї волинської ікони та в білоруських музеях [10]. Він володів характерною лише для нього манерою малюнку. Йому помилково намагаються приписати авторство автентичного живопису ікони "Святі Яким та Анна". Адже рівень майстерності в написанні ликів святих на цій іконі говорить про високий професіоналізм майстра, вищий за той, якого досяг Томаш Михальський. Отже, Томаш Михальський лише підмалював ікону в 1753 році, якій тоді вже було більше 50-ти років, бо створена вона вірогідно, в останні десятиліття XVII століття.

За даними паспорта на іконі було перемальовано все, крім ликів і рук святих, намітки і плаща Анни. За даними записів в інвентарній книзі Волинського краєзнавчого музею, куди надійшла ікона у 1982 році (акт № 2610 від 14 травня 1982 р.), їй присвоєно номер І- 41, КВ-32646. Інвентарний опис ікони в час надходження її до музею свідчить, що св. Яким (у книзі Іоаким) зображений в коричневому хітоні та синьому гіматії, св. Анна у зеленій туніці та коричневому мафорії. Тло було перекрите іншим левкасом з позолотою. Реставратор укріпив поруйнований левкас, у деяких місцях поклав реставраційний, після чого зняв запис і відкрив автентичний живопис. Він виявився з багатьма втратами, виконаний темперою з олійними висвітленнями на ликах. У загальному висновку про стан пам'ятки реставратор вказав на руйнування і дуже багато втрат живопису та левкасу та пізні грубі клеєві записи (Іл. 22). Реставраційний паспорт містить інформацію про те, що були проведені лабораторні дослідження пігментів живопису, лише не зовсім зрозуміло, якого шару, авторського чи пізнішого поновлення. Виявлено такі пігменти: білий (очевидно запис), – баритове білило (?), червоний одяг Анни – кіновар ртутна, червонуватий на одязі Якима і на взутті святих – кіновар сурмяна, синій (безперечно запис 1753 року) – берлінська лазурна, коричневий – сієна палена, зелений – яр мідянка. Дослідження вказують на білковий захисний шар поверх автентичного живопису (тобто під шаром запису) і багатоклітинні спори плісняви з роду Стемфілій у структурі ікони.

Необхідно звернути увагу на світлоносність автентичних барв цієї ікони. Про своєрідність кольорової гами творів Кондзелевича говорив П. М. Жолтовський [7, 62]. На підставі візуальних обстежень можна стверджувати, що художник застосовував органічні хроматичні матеріали, так звані бакани. Їх дослідженням на початку 90-их років займався Валерій Голіков, завідувач Центру історичних і традиційних технологій Ро-

сійського науково-дослідного інституту культурної і природної спадщини, (м. Москва). Він включив до своїх дослідів російські та українські ікони. Нажаль, українські науковці не продовжили лабораторних досліджень баканів, розпочатих у Москві.

За більш ніж 300-літню історію ікони "Святі Яким та Анна" її барви-бакани могли бути суттєво пошкодженими, адже наносилися здебільшого на верхні шари живопису. За візуальними спостереженнями можна судити, що органічними баканами автор скористався при написанні одягу св. Якима, його пояса та зеленого стебла квітки. Такою технікою працювали лише професійні іконописці в потужних монастирських осередках, бо вона вимагала необхідних знань та неабияких навичок. В Італії була добре відома технологія виготовлення та накладання органічних лаків (т. з. органічних хроматичних матеріалів). Українські майстри-іконописці мали можливість навчатися у європейських країнах. Тема історії використання баканів в Україні вимагає поглибленого вивчання. Свого часу, у середині XVII століття, бакани зробили "колористичну революцію" у Московії, куди були завезені західноукраїнськими майстрами [2, 141]. Такі технології давали можливість іконописцям розширювати колористичний діапазон і досягати ефекту "сфумато", тобто світлоносності живопису, ще до винайдення олійних фарб. Раніше накладали фарбу з мінеральних пігментів, що утворювала глухий площинний тон, а потім наносили органічні лаки-бакани (одно- або двофазні), що допомагало виявити об'єм і глибину та збагатити колористику.

Застосування баканів на ранніх роботах Йова Кондзелевича можна бачити у написанні крил серафимів прозорою червоною фарбою на іконі "Спас" та на одвірках дияконських воріт з Городищ 1696 року. Світло-рожева прозора фарба подібна на бакан використана в зображенні одягу другого зліва від Богородиці апостола на Білостоцькій іконі "Зішестя Святого Духа".

Привертає увагу тильна сторона ікони "Св. Яким та Анна" (Іл. 19). На ній розміщено три групи написів. Про один, виконаний чорною фарбою польською мовою, уже йшлося вище. Ще один виконаний грифельним олівцем посередині дошки справа (Іл. 21). На ньому розміщена група написів у шість рядів латинськими буквами. Вона включає два ряди паличок-штрихів. Частина літер витерта. Слід врахувати, що крім художника, ікону виготовляла група інших майстрів. Цей напис міг залишити тесля-поляк, який виготовляв дерев'яний щит і занотував на ній якісь особливості замовлення.

Трохи нижче справа бачимо, зроблений чорним олівцем, малюнок двох постатей (друга постать ледь помітна) (Іл. 20). Під малюнком написи кирилицею "АННА (чітко) ІОАКИМ (нерозбірливо)". Зображення виконані з легкістю професійного художника. Їх міг залишити лише автор ікони. Мова підписів говорить про те. що він був українцем. Реставратор Калачов А. не проводив чищення досить забрудненої тильної сторони, щоб не пошкодити написи з цінною для дослідників інформацією.

На формування творчої особистості Кондзелевича мали вплив як західноєвропейські майстри, які працювали в Жовкві при резиденції короля Яна Собеського, так і місцеві українські художники. Одні обслуговували короля, інші виконували замовлення міщанських і сільських громад. Майбутній майстер рано почав навчання і проявив свій художній дар. Будучи особистістю багатогранною, шукав способів і шляхів найоптимальнішого втілення свого світогляду і вирішення злободенних питань тодішнього непростого суспільно-політичного життя. Принципи світської манери малювання він виявляє на своїх ранніх іконах, а саме Білостоцьких апостолах, коли перебуває у творчих пошуках. Свідомо переосмислюючи засади західного живопису, повертається до традиційних (канонічних) іконописних форм, "розуміючи їх вже по-новому, проникливо і своєрідно" [7, 62].

Розкриттю таланту Йова Кондзелевича сприяли поїздки до Києва (про незаперечні зв'язки Кондзелевича з Києвом говорять дослідники) і особливо той дух, який панував тоді на Наддніпрянщині, піднятий українськими патріотичними силами і державотворною працею гетьмана Мазепи [9, 60]. Адже відомо про тісну співпрацю Білостоцького монастиря з Києво-Печерською лаврою. Появилося іконографічне втілення образу святих богоотців святих Якима та Анни, вірогідно, не без впливу таких видатних особистостей того часу як Лазар Баранович, архієпископ Чернігівський та Інокентій Галятовський, ректор Києво-Могилянської академії. Вони бо-

ронили науку про Непорочне Зачаття у богословських дискусіях на цю тему. Під їх впливом сюжети цього циклу появилися і в російському іконописі Гурія Нікітіна та Федора Зубова.

Уся творчість Йова Кондзелевича є складною і дуже неоднозначною. Вона містить діалог православ'я і католицизму, наче намагається змирити їх у бурхливі часи протистоянь. В іконописі митець шукає відповідь на питання божественні, вселюдські і болючі міжконфесійні. Робить це засобами мистецтва і сягає геніальності. Йому вдається зберегти місцеві особливості і водночас в ногу з часом розвинути традиції минулих епох. За словами П. М. Жолтовського великий митець "добре обізнаний із західним мистецтвом, не йшов безоглядно його шляхами, а розвивав і розкривав своєрідну специфіку свого малярства" [7, 62]. В контекст творчості Йова Кондзелевича цілком вписується ікона "Святі Яким та Анна" з Новосілок. Образ вартий того, щоб продовжити його поглиблено досліджувати.

1. Батіг М. Йов Кодзелевич і Богородчанський іконостас / Микола Батіг. – Львів, 1957. – С. 7.

2. Голіков В. Про можливі українські впливи на російський іконопис в XVII-XIX ст. / Валерій Голіков, Людмила Воронцова, Зоя Жарікова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27 – 28 серпня 1998 року. – С. 141.

3. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / Володимир Овсійчук. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 308.

4. Обухович Л. Богослів'я символів і метафор в образо твореннi / Лариса Обухович.. – Волинський благовісник. Богословсько-історичний науковий журнал Волинської православної богословської академії.– Луцьк, 2014. – №2. – С. 297.

5. Никорак О. Українська народна тканина XIX-XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Частина І. / Олена Никорак. – Львів: Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2004. – С. 25.

6. Kondratiuk P.. Ikona "Sw.sw. Yoachima i Anny"... w malarstvie cerkiewnym / Piotr Kondratiuk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 27 –28 жовтня 2011 року – С. 84–89.

7. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / Павло Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 62.

8. Там само. – С. 57.

9. Там само. – С. 60.

10. Ярашэвіч А. Абразы Тамаша Міхальскага у Музеі старожытнобеларускай культуры (Мінск); Карпюк Л. До питання авторства творів "волинського іконописця 1750 року" / А. Ярашевич // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII Міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. Луцьк, 2000. – С. 58-60; Ярошевич А. Икона Томаша Михальского "Богоматерь Умиление" из Дивина / А. Ярошевич // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX Міжнародної наукової конференції. Луцьк. 31 жовтня–1 листопада 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 42–43; Трыфанава Н. Абразы Томаша Міхальскага "Спас Усядзяржыцель " і "Нараджэнне Багародзіцы" з Дзівіна Наталля Трыфанава, Аляксандр Ярашэвіч // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 17–19 вересня 2003 р. – Луцьк, 2003. – С. 60–62.

Марія ГЕЛИТОВИЧ
(Львів)

ХРАМОВА ІКОНА "УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ" ТА ІКОНИ АПОСТОЛЬСЬКОГО РЯДУ З ІКОНОСТАСА ЦЕРКВИ БІЛОСТОЦЬКОГО МОНАСТИРЯ

350-ліття Йова Кондзелевича стало нагодою переглянути і проаналізувати мистецьку спадщину майстра. Значна її частина належить Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького. Це передусім датовані і підписні твори – Богородчанський іконостас (1698–1705), Вощатинський вівтар 1696 р. та «Розп'яття з при стоячими » 1737 р. з с. Черче. Як відомо, Кондзелевич працював з помічниками, тому буває складно чітко виокремити твори його авторства. Зокрема, це стосується іконостасних ансамблів – Богородчанського та нещодавно відреставрованого Вощатинського. Ці іконостаси ілюструють різні періоди діяльності Кондзелевича-іконописця; різні вони й за художнім рівнем.

Правомірно, вершинним досягненням Кондзелевича вважаються ікони, які він виконав для Богородчанського іконостаса. Вони належать до кращих досягнень українського мистецтва загалом. Не уступають з цього погляду й порівняно менше відомі ікони з іконостаса церкви св. Михаїла Білостоцького монастиря, передані церковною громадою у 1962 р. до Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (тоді Львівський державний музей українського мистецтва). Це шість ікон апостольського чину: три ікони з правої частини ряду моління – «ап. Варфоломій», «єв. Марко», «ап. Андрій» і три – з лівої – «ап. Симон», «ап. Яків», «ап. Іван» та храмова ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» (ікони первісно належали іконостасу збудованої при заснуванні монастиря мурованої Успенської церкви, розібраної у 1846 р.). Твори привертають увагу своїм винятково високим мистецьким і професійним виконанням. Нещодавно завершена реставрація «Успіння» показала усі тонкощі професіоналізму її автора[1].

Ікони з Білостока прийнято відносити до раннього періоду творчості Кондзелевича, хоча, виходячи з мистецького рівня, це твори зрілого, досвідченого майстра. Кожен із образів білостоцьких апостолів виразно індивідуалізований. Це духовно сильні особистості позбавлені ідеалізації. Серед апостольських Молінь того часу, мабуть, це найбільш реалістичні «портретні» образи з виразною психологічною характеристикою. Найвиразнішими рисами відзначаються зображення апостолів Симона, Варфоломія та Андрія. На обличчях майстер застосовує м'яке живописне моделювання. Фігури порівняно невеликих розмірів, як і самі ікони (85, 5 х 28 см), проте, не позбавлені монументальності сприйняття. Вони стоять на низьких горбистих призеллях з традиційними травами, де разом з тим бачимо різноманітні краєвиди, передані з мініатюрною довершеністю. Пейзажні мотиви у більшості – з зображенням архітектури, причому, у кожному випадку архітектура різна. Можна припустити, у зображеннях храмів на іконах єв. Марка та ап. Андрія відтворено форми конкретних споруд.

Психологізація образів властива не лише святим на іконах апостольського чину. Це стосується й персонажів «Успіння Пресвятої Богородиці». Важливе місце у цій композиції відведене міському краєвиду, який виявляє добру обізнаність майстра з творами західноєвропейського мистецтва. Дія відбувається на фоні вулиці зі щільною забудовою по обидва боки. Скрупульозно передано усі архітектурні подробиці будинків. На одному з балконів бачимо дуже реалістично передану сценку – троє міщан з цікавістю спостерігають за містичним дійством, що відбувається на вулиці (такі «балконні» сценки часто спостерігаємо в подібних композиціях того часу, однак тут, вона звучить особливо переконливо). Приваблює камерність цієї сцени, (невеликий і сам формат ікони: 88,х58,5 см). У Богородчанському іконостасі вона звучить пафосно і монументально. Подібні зображення з настільки розбудованою, складною композицією вже стоять на межі ікони і побутової картини. Апостолам, що стоять на першому плані майстер надав живих портретних характеристик, їх обличчя емоційні, сповнені переживань. Філігранністю опрацювання форми і деталей, білостоцька ікона перевершує «Успіння» з Богородчанського іконостас. Попри те, що в обох іконах є чимало т. зв. «спільних місць», схожість типажів, деякі із

1. Йов Кондзелевич (?), Успіння Пресвятої Богородиці, кін. XVII ст., Білосток.

2. Йов Кондзелевич (?), Успіння Пресвятої Богородиці (фрагмент)

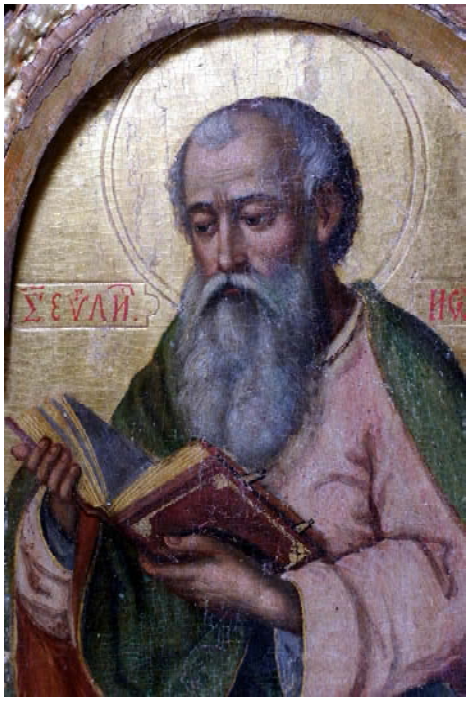
3. Йов Кондзелевич (?), ап. Варфоломій, єв. Марко», ап. Андрій, кін. XVII ст.(?), Білосток.

4. Йов Кондзелевич (?), ап. Симон, ап. Яків, ап. Іван, кін. XVII ст.(?), Білосток.

5. Йов Кондзелевич (?), ап. Варфоломій (фрагмент)

6. Йов Кондзелевич (?), ап. Андрій (фрагмент)

7. Йов Кондзелевич (?), ап. Симон (фрагмент)



8. Йов Кондзелевич (?), ап. Іван (фрагмент)

них все ж мають цілком іншу характеристику. Різницю, зокрема, бачимо в трактуванні образу архангела Михаїла, Богородиці, Христа. Білостоцька ікона відрізняється ніжнішою, гармонічнішою палітрою з домінуванням сріблисто-блакитних відтінків і акцентами червоних, й невеликим доповненням зелених барв. Це одна з найбільш майстерних в українському іконописі того часу робіт у плані колористичного вирішення, що після реставрації постала у всьому багатстві палітри. У такій самій колористиці виконані й ікони ряду моління.

За рівнем майстерності ікони з Білостоцького іконостаса належать до кращих досягнень в українськоиу мистецтві загалом. Ці ікони вартують окремого всебічного дослідження та уточнення атрибуції, оскільки висловлювалися сумніви, не лише щодо їх датування, а й щодо авторства.[2] Про атрибуцію можна буде вести конкретнішу мову після проведення реставрації ікон апостольського ряду та порівняння їх технікотехнологічних особливостей з характеристиками достовірних творів Кондзелевича.

---

1. Реставрація проводилася у реставраційній майстерні темперного малярства національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Художник-реставратор Соломія Мокрій.

2. Александрович В. Легенда Йова Кондзелевича. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині. // Волинська ікона: питання історії вивчення,дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17-18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 6-23.

Любов ЄФІМЕНКО
(Київ)

РЕНТГЕНОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАГМЕНТІВ ІКОНОСТАСУ с. ГОРОДИЩЕ. ДО ПИТАННЯ АВТОРСТВА ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

Наразі не існує узагальнених характеристик технологічних особливостей створення ікон волинських малярських осередків та визначення авторських прийомів письма Йова Кондзелевича і майстрів його кола. При вирішенні цих питань важливу роль відіграють аналітичні дані, отриманні в ході рентгенографічних та інших методів дослідження. Тільки рентгенографічні дослідження надають можливість отримати об'єктивні та повні зображення всіх складових ікони від основи до автентичного фарбового шару, виявити та проаналізувати авторські прийоми письма, визначити місця реставраційних втручань та поновлень в іконі.

Донедавна рентгенографічні дослідження були спрямовані на відокремлені зразки творів іконопису, що мають різне походження як за часом, так і за місцем створення. Тільки окремі іконостаси чи їх фрагменти досліджували в комплексі, у тому числі методом музейної рентгенографії. Це, наприклад, фрагменти (пророчий ряд) іконостаса церкви Святого Миколая, знайдені в смт. Локачі, іконостас Воздвиженської церкви скиту Манявського.

Аналіз публікацій з питань визначення авторства Кондзелевича чи малярів його кола щодо низки ікон засобами рентгенодіагностики дозволяє зробити висновок про нечисленність цих досліджень, хоча технічний та науковий потенціал в Україні для цього є. Необхідність рентгенодіагностики творів іконопису визначена проблематикою даної теми.

Послідовне накопичення та аналіз рентгенографічного матеріалу щодо іконографічних творів дозволили систематизувати дані з технології підготовки та виготовлення дошки для основи ікон; виявити характерні прийоми письма та систему накладання підготовчих, фарбових шарів іконопису, що є передумовою створення бази даних як допоміжного матеріалу для проведення мистецтвознавчої експертизи.

З 2004 року розпочато експериментальні дослідження творів волинського іконопису з виїздом до місця зберігання (Волинський краєзнавчий музей) [9]. Головним завданням рентгенографічних досліджень було визначення стану збереженості структурних елементів ікони та виявлення раннього живопису для подальшого складання програм реставраційних заходів та атрибуції ікон. До відібраної групи ікон потрапили одвірки дияконських врат з Троїцької церкви с. Городище. Складність дослідження полягала в тому, що це об'ємно-просторова конструкція, яка потребувала спеціального підходу до проведення рентгенографії. За підтримки директора Волинського краєзнавчого музею А. Силюка, завідувача Музею волинської ікони Т. Єлісєєвої та науковців музею, фізичної й технічної допомоги художника-реставратора А. Квасюка експериментальні дослідження увінчалися позитивним результатом.

Слід зазначити, що історико-мистецтвознавчі матеріали щодо фрагментів іконостаса с. Городище були раніше опубліковані. Дискусії щодо авторства іконопису Йова Кондзелевича на одвірках велися на попередніх наукових конференціях [1; 13].

Стисло нагадаю, що до колекції Волинського краєзнавчого музею фрагменти іконостаса з Троїцької церкви с. Городище Луцького району Волинської області потрапили 1982 року. Під час попередніх досліджень у нижній частині одвірок, під образом Василія Великого, при бічному освітленні було виявлено ледь помітні контури картуша, що знаходилися під шаром поновлювального живопису. У ході розкриття цієї ділянки було виявлено дату, зображену буквами (кирилична система числення) – *«АХЧS»,* що відповідає «арабським» цифрам *«1696»,* тобто – 1696 рік. Хоча попередньо залишки іконостаса датувалися початком XVIII ст. [3; 34].

Окрім іконопису на одвірках, до цього іконостаса відносять ікони «Христос Вседержитель» та «Спокуса Христа», а авторство цих ікон приписують творчому доробку Й. Кондзелевича та майстрам його кола. Усі фрагменти в різні роки було рентгенографовано. Результати досліджень представлено в наукових звітах.

За результатами аналізу рентгенівських зображень з ікон дияконських одвірок і двох ікон –

Фото 1. Рентгенограма ікони «Архідиякон Стефан».

Фото 2. Рентгенограма ікони «Архідиякон Лаврентій».

Фото 3. Рентгенограма ікони «Архангел Уриїл».

Фото 4. Рентгенограма ікони «Архангел Рафаїл».

Фото 5. Рентгенограма з фрагменту ікони «Христос Вседержитель».

Фото 6. Рентгенограма з фрагменту ікони «Христос Вседержитель».

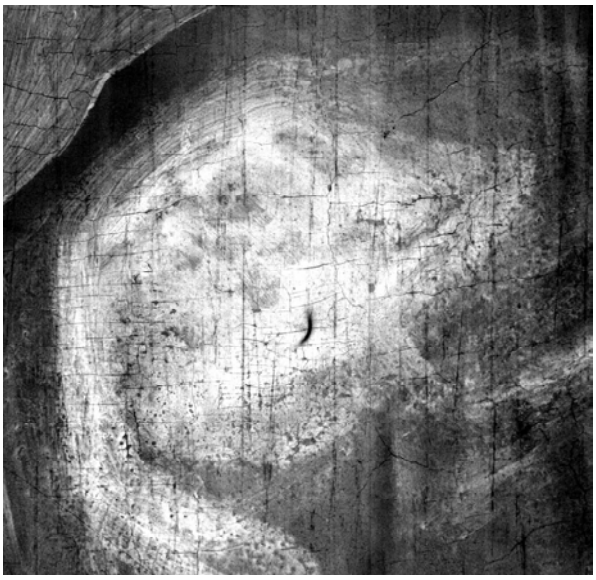


Фото 6.1. Збільшений фрагмент ікони «Христос Вседержитель». Декор на гіматії.

Фото 7. Фрагмент рентгенограми нижньої частини ікони «Христос Вседержитель».

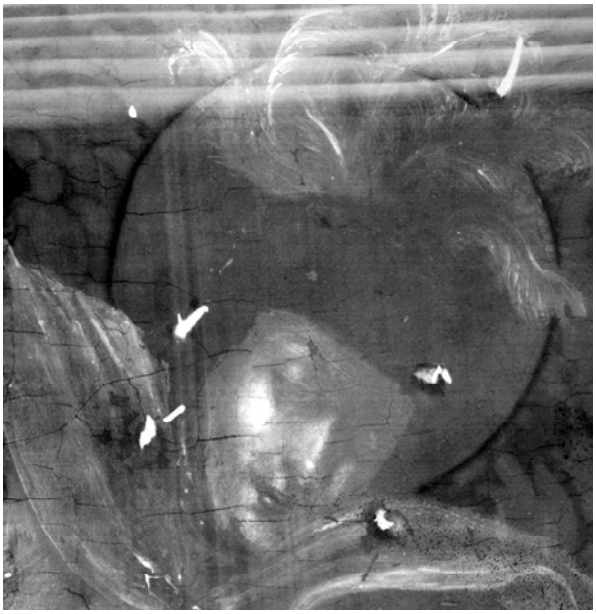


Фото 9. Фрагмент рентгенограми з ікони «Юрій Змієборець».

Фото 12.

Фото 8. Фрагмент рентгенограми з ікони «Святий Георгій».

Фото 10.

Фото 11.

Фото 13.

Фото14.

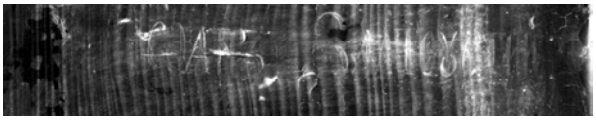


Фото 15.

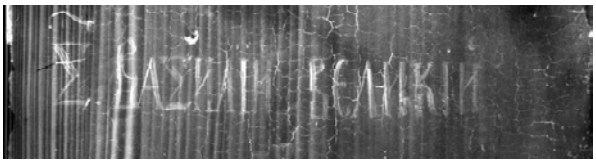


Фото 16.

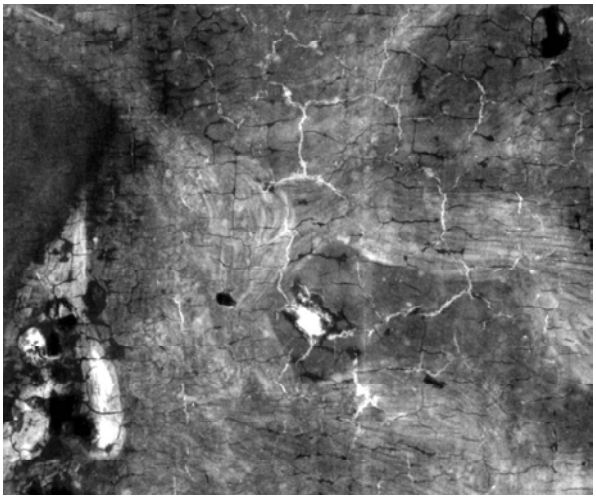


Фото17.

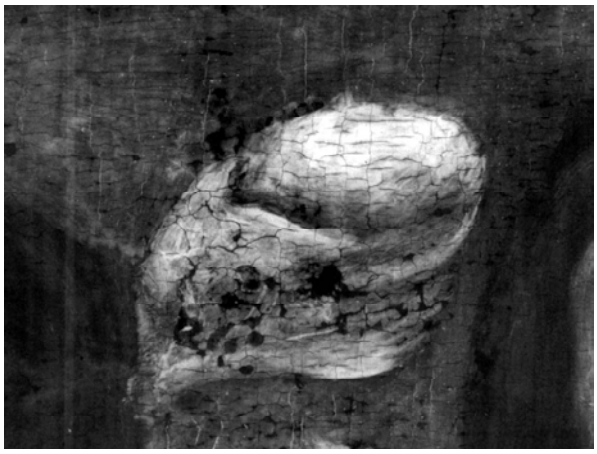


Фото 18.

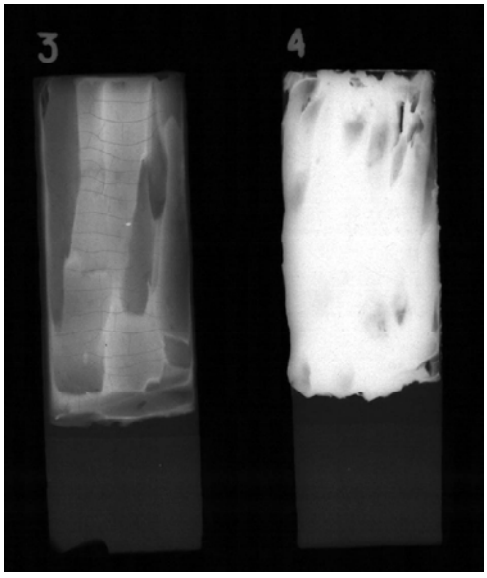


Фото 20. Рентгенограма з ви красок.

Фото 19. Викраски зразків пігментів.

«Христос Вседержитель» та «Спокуса Христа» – визначено стан збереженості структурних елементів ікон, а також виявлено характерні технічні прийоми письма; при порівняльному аналізі визначено спільні риси в написанні ікон, а також і суттєві розбіжності. Нижче наведено загальний опис рентгенівських зображень.

Дослідження ікони «Архідиякон Стефан», інв. № І-113, проводили в процесі реставрації з метою визначення стану збереженості авторського живопису.

Ікона виконана на одвірках. Ширина дошки 19,5 см. У рентгенівських променях простежується структура деревини (розташування волокон деревини – вертикальне). Виявлено незначний дефект у вигляді сучка (над лівим плечем), отвори (довжиною близько 5 мм, шириною 2 мм) від пласких чотирикутних металевих стрижнів для кріплення, та вдавлення, що утворене навколо отвору внаслідок демонтажу одвірок.

Левкас тонкий, покладений рівномірно. На рентгенограмі спостерігаються втрати раннього живопису через механічні пошкодження ікони та внаслідок фізико-хімічних; під шаром поновлень простежується ранній живопис. Фото 1. Рентгенограма ікони «Архідиякон Стефан».

Постать Архідиякона створена за наміченою композиційною розміткою у вигляді навскісних ліній. Проглядаються контури підготовчого малюнку тонкою лінією, нанесеного рідкою фарбою. З наукових джерел відомо, що оригінальні композиції традиційних сюжетів іконописці створювали на основі геометричних побудов [7; 25]. Подібні лінії композиційної побудови сюжету та підготовчі контури малюнка були виявлені під час рентгенографічних досліджень на низці інших ікон, що зберігаються в Музеї Волинської ікони та належать до творчої спадщини Й. Кондзелевича та його кола.

На ділянці німба поверх раннього живопису накладалися пізніші його контури, дещо ширші. Також спостерігається авторська зміна лінії лівого плеча. Іконописець використовує лінії різної ширини, з виділенням окремих деталей у рисах обличчя та зображенні облачення, завдяки чому ці деталі сприймаються об'ємно.

Архідиякона зображено юнаком. Волосся змальовано рівно спадаючим на плечі, з проб'ором посередині голови. Широкі рукава стихаря прикрашені широкою каймою. На опліччі спостерігаються залишки декорування. На орарі, що зображений на лівому плечі та пропущений через пальці лівої руки, виявлено відображення хрестів, що знаходяться під поновленнями. У центрі коміру туніки помітні дві тонкі шнурівки, затягнені у вузол. Рукав туніки закінчується обшлагом, що виділяється меншим рентгенівським контрастом. У руках Стефан тримає каміння.

Над німбом простежується напис у два рядки: «*СвТИ Ар ХИДИАК ПЕРВ*

МЧКЪ СТЕФАНЪ».

Напис нанесений поверх кракелюру раннього фарбового шару. Це може свідчити про поновлення напису.

Дослідження ікони «Архідиякон Лаврентій», інв. № І-113, проводили до реставрації з метою виявлення раннього живопису та визначення його стану збереженості.

Ширина дошки 19,5 см. У рентгенівських променях простежується структура деревини (розташування волокон деревини – вертикальне). Дефектів основи не виявлено.

Левкас тонкий, покладений рівномірно. На рентгенограмі (Фото 2) спостерігаються втрати раннього живопису в результаті механічного пошкодження ікони та внаслідок фізико-хімічних процесів. На рентгенограмі проглядається ранній живопис під шарами олійної фарби. Постать архідиякона створена за наміченою композиційною розміткою у вигляді навскісних ліній. Простежуються контури підготовчого малюнку тонкою лінією, нанесеного рідкою фарбою. При написанні образу іконописець використовує лінії різної ширини, з виділенням окремих деталей у рисах обличчя та зображенні облачення, завдяки чому ці деталі сприймаються об'ємно.

На ділянці німба поверх раннього живопису накладалися пізніші контури, дещо ширші.

Архідиякон зображений юнаком. Волосся його рівно спадає до лінії плечей, з проб'ором посередині голови. На орарі, що проходить через ліве плече, виявлено відображення хреста.

Над німбом напис у два рядки:

«СВ˜И Вєлико МЧ..Ъ АрХИ

ДИАКО ЛА…»

Напис розташований в одній площині з кракелюром раннього фарбового шару.

Дослідження ікони «Архангел Уриїл». Інв. № І-114

Фото 21. Фрагмент ікони «Спокуса Христа».

Фото 22. Рентгенограма з ікони «Спокуса Христа».

проводили в процесі реставрації з метою визначення стану збереженості раннього живопису.

Ікона виконана на одвірках. Ширина дошки 19 см. У рентгенівських променях простежується структура деревини основи (розташування волокон вертикальне). Виявлено металеву скобу розміром 1,2 см та отвори діаметром 2 мм. Дефектів основи не виявлено.

Левкас тонкий, покладений рівномірно. На рентгенограмі (Фото 3) спостерігаються втрати раннього живопису в результаті механічного пошкодження ікони та негативного впливу навколишнього середовища. У рентгенівському зображенні спостерігаються втручання до раннього живопису, а саме змінені розміри правого крила, та виявлені місця втрат раннього живопису. На рентгенограмі не виявлено зображення палиці та списа. У рентгенівських променях спостерігається лише наконечник списа, можливо спис та палка з віхтем були написані пізніше.

Контури голови прописані світлою тонкою лінією, початкові контури німба також були намічені світлою лінією, пізніше розміри німба були збільшені та його контури прописані темною фарбою по світлому фону. Автор раннього іконопису використовує лінії різної ширини й сили тону, зменшуючи інтенсивність у тінях та нагромаджуючи білило у висвітлених ділянках інкарнату.

Архангел зображений у вигляді юнака. Волосся його хвилястими лініями спадає на плечі, з пробором посередині голови. У руках Уриїл тримає хрест, цвяхи та молоток. Над німбом нанесений напис: «СТИ АРХАНЛЬ ѰРИИЛЪ». Напис розташований поверх раннього кракелюру.

Дослідження ікони «Архангел Рафаїл» проводили в процесі реставрації з метою визначення стану збереженості раннього живопису.

Ікона виконана на одвірках, ширина дошки 19 см. У рентгенівських променях простежується структура деревини основи (розташування волокон вертикальне). В основі виявлено залишок металевого кованого цвяха та отвори від цвяхів у торці одвірок.

Ґрунт тонкий, покладений рівномірно. На рентгенограмі (Фото 4) спостерігаються ділянки втрат живопису в лівій частині ікони та поновлення, що в свою чергу теж мають втрати.

Архангел зображений у вигляді юнака з короткою зачіскою, одягнений у далматик з широкими рукавами та хітон з вузькими рукавами. У правій руці Архангел тримає стовп, до якого мотузкою, що обвиває його, прив'язано пліть. Прийоми письма схожі з попередніми іконографічними зображеннями.

Над німбом відображено напис: «СТИ АРХАНЛЬ РАФАЇЛЪ». Напис розташований в одній площині з кракелюром раннього фарбового шару.

У процесі рентгенографічного аналізу ікони «Христос Вседержитель», Йов Кондзелевич, інв. № І-109, (2012, 2017 роки рентгенографічного дослідження.) виявлено прихований ранній живопис під шаром поновлень.

За візуальними дослідженнями визначено, що щит ікони складається зі зведених у стик двох дошок, скріплених тиблями у вигляді хвоста ла-

стівки та двома поперечними шпугами.

За результатами аналізу рентгенографічного зображення виявлено структуру елементів твору: на рентгенограмах простежується структура деревини, розташування волокон вертикальне. На рентгенограмі візуалізується зображення шпуги. Виявлено вертикальну тріщину поряд з лінією зведення дошок основи, а також 7 металевих цвяхів різних розмірів. Паволоки в рентгенівських променях не виявлено.

Змін у композиції живопису не виявлено. Ґрунт легкий, у своєму складі не містить важких хімічних елементів, тому фарбовий шар має чітку світлотіньову картинку. На рентгенограмі спостерігається густа сітка кракелюру, втрати живопису до ґрунту та до основи. На рентгенограмі під шаром поновлень виявлено залишки декорування кайми гіматія та рослинний орнамент, яким він був прикрашений, що у видимому світлі не простежується. Написів у картушах, що розміщенні в дисках, не виявлено. На цих ділянках відмічаються сліди механічного видалення написів. У рентгенівському зображенні детально простежуються авторські прийоми письма. Обличчя Христа формувалося за рахунок плавних мазків, покладених один біля одного. Густе нанесення білила надає лику надприродної світлості, навіть надбрівна складка, яку чітко видно на рентгенівському зображенні, не додає лику суворості. Обриси очей, губ, розміри носа формувалися за рахунок прорисовки контурів легкими за хімічним складом пігментами. А скульптурної форми досягнуто за рахунок деталізації з використанням великої кількості свинцевого білила. Подібна техніка личного письма, особливо де є зображення молодих облич, спостерігається і в інших іконах: «Святий Георгій», «Юрій Змієборець» тощо (фото 8, 9).

За результатами рентгенографічного дослідження двох святителів «Василія Великого» (2008 р.) та «Іоанна Златоуста» (2002 р.) простежуються спільні ознаки у виборі деревини для одвірок, накладанні левкасу, а також у манері написання інкарнату, що виявляються при порівняльному аналізі рентгенограми із зображенням «Пророка Ієзекіїля» Й. Кондзелевича, інв. № І-753 (Музей волинської ікони).

При детальному аналізі рентгенівського зображення інкарнату двох святителів виявилося, що іконописець застосовував свинцеве білило з невеликою домішкою цинобри. Ці результати підтверджуються фізико-хімічними аналізами, що були здійснені в попередні роки [2; 16-21, 9]. Подібне поєднання пігментів зустрічається і в інших досліджуваних іконах (Музей волинської ікони), наприклад, іконі «Апостол Фома» (початкова назва «Апостол Іоанн»), інв. № 112. Можливо, для надання інкарнату тілесного забарвлення, на відміну від личного письма архангелів, де застосовувалося тільки свинцеве білило, щоб надати їх образам світлості та надприродності.

Написи, що виявлені над німбами, розташовані одним рядком та знаходяться поверх кракелюру.

Крім того, на тлі одвірок із зображеннями Василія Великого, Іоанна Златоуста, Архідияконів Стефана та Лаврентія, Архангелів Уриїла та Рафаїла виявлено залишки сріблення, що теж підтверджується результатами фізико-хімічних досліджень [2; 16-21, 9]. У зображенні німбів виявлено залишки позолоти, крім німбів Василія Великого та Іоанна Златоуста.

Рентгенографічні дослідження були проведені й на інших ділянках одвірок, а саме на картуші з датою та конструкційних елементах одвірок, з метою виявлення раннього живопису та додаткових написів. Аналіз рентгенографічних зображень показав структуру деревини основи. Левкас та фарбовий шар має втрати. При порівнянні напису в картуші в рентгенівському зображенні з видимим відмінності не виявлено. Напис лежить в одній площині з кракелюром. Порівнявши написи в картуші та над іконографічними зображеннями Архангелів та Архідияконів за написанням літер можна зазначити, що написи здійснені різними авторами і, можливо, у різний час (фото 10-16).

Аналіз елементів конструкцій одвірок не виявив живописного фарбового шару через щільність нашарувань олійної фарби, якою вони були зафарбовані.

За порівняльним аналізом рентгенівських зображень вищезазначених ікон можна констатувати таке: деревина для ікони та конструкційних елементів іконостасу (одвірки) була якісною, без вад; порода деревини характеризується як помірно поглинаюча, покривні шари (проклейка та левкас) рівномірно розташовані на поверхні дошки, тому на рентгенограмах видно чітку текстуру деревини; в основах не простежується по-

шкодження від біодеструкторів – жука-точильника чи інших. Це свідчить про дотримання технології підготовки сировини для іконописання. На рентгенівських зображеннях досліджуваних зразків проглядаються контури підготовчого малюнка, що лежить поверх ліній композиційної побудови, які також помітні на рентгенограмах. Інкарнат характеризується густим накладанням білила у зображеннях Христа та Архангелів, серафимів; у зображенні ликів Архідияконів та Святителів – менш густим нанесенням білила з виділенням окремих деталей у рисах обличчя. На тлі одвірок спостерігаються залишки сріблення, на зображенні німбів виявлено залишки позолоти, крім німбів Василія Великого та Іоанна Златоуста.

При зіставленні рентгенограм досліджуваних ікон з рентгенівськими зображеннями ікон, що визначені як творчий доробок Йова Кондзелевича [11], а саме: «Святий Єзекиїл», поч. XVIII ст., інв. № І-753, «Святий Георгій», XVIII ст., інв. № І-228, виявлено спільні ознаки прийомів письма в зображенні інкарнату.

До іконостаса Троїцької церкви с. Городище та до творчої спадщини Й. Кондзелевича деякі мистецтвознавці відносять ікону з предели «Спокуса Христа» [5; 23-38, 6; 35-45]. Щодо цього припущення тривалий час ідуть суперечки. Рентгенографію зазначеної ікони проводили в 2008 р. з метою виявлення початкового фарбового шару та додаткових написів. Аналізуючи рентгенограми з цієї ікони, виявили, що структура деревини слабко фіксується на рентгенограмі. Ґрунт тонкий, розташований рівномірно. Відмічаються ділянки втрат до основи. Необхідно зазначити, що на рентгенограмах виявлено кілька видів кракелюрів. Перший – ранній кракелюр, проявляється розгалуженими ламаними та вертикальними лініями наскрізних тріщин. Канальці тріщин заповненні фарбами з поновлювального живописного шару (фото17). На поновлювальному шарі живопису простежується інший кракелюр, що має вигляд сітки, поєднання ліній якої утворюють прямокутні форми (фото 18). Для визначення, якими саме білими пігментами здійснено поновлення живопису, проведено порівняння з еталонними зразками пігментів, що представлені у викрасках (фото 19, 20). У ході аналізу рентгенограм з них виявлено схожий тип кракелюрів на титановому білилі.

Як відомо, титанове білило вперше в Західній Європі почали використовувати для живопису 1870 року, промислове виготовлення почалося в 1920 році [7; 26]. На фото 19 представлено зразок викраски білих пігментів. Викраски були виготовлені в 90-х рр. XX ст., рентгенограма з них була виготовлена на початку XXI ст. (фото 20). На рентгенограмі з викрасок титанових білил чітко видно сітку кракелюру. Тобто, за невеликий проміжок часу на викрасці з білилом на основі титану утворився кракелюр. На всіх інших видах білила нічого подібного не відбулося. Отже, якщо припустити, що дану ікону поновлювали в кінці XIX чи на початку XX ст., цілком імовірно, що за короткий проміжок часу (40–50 років) на поновлювальному фарбовому шарі утворився кракелюр.

Під час порівняльного аналізу рентгенівського відбитку ікони з видимим її зображенням відзначаються відмінності в інкарнаті Христа (фото 21, 22). Лик частково переписаний, це відстежується в змалюванні рис обличчя; крім того, виявлені літері на німбі: ***ф о н***. Також спостерігаються ділянки реставраційних поновлень. При порівняльному аналізі даної ікони з вище представленими не відзначаємо спільних рис як у підготовці основи до написання ікони, так і в технічних прийомах письма.

Підсумовуючи дані, отримані в ході рентгенографічного дослідження, можна констатувати, що зазначена ікона з предели «Спокуса Христа» не може належати до кола майстрів, які працювали над іконостасом, фрагменти якого віднайдено в Троїцькій церкві с. Городище.

---

1. Александрович В. Легенда Йова Кондзелевича. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація: Доповіді та матеріали IV наук. конференції. – Луцьк, 1997. – С. 6–23.

2. Братушко Ю. І. Фізико-хімічні дослідження деяких ікон, що відносять до спадщини Й. Кондзелевича / Ю. Братушко, В. Цитович. Наук. збірник. Матеріали IX міжнародної наукової конференції «Сакральне мистецтво Волині». – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 16–21.

3. Квасюк А. Реставрація одвірок Царських Врат Йова Кондзелевича/ Анатолій Квасюк, Олена Романюк. // Наук. збірник. – Матеріали IV міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: досліджен-

ня та реставрація». – Луцьк, 1997.

4. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко / Володимир Овсійчук. – С. 274–350.

5. Откович Т. Життя та творчість Йова Кондзелевича / Тарас Откович // Бюлетень: Інф. вип./ ЛФ ННДРЦУ. – 2006. – № 7. – С. 23–38.

6. Откович Т. Творча спадщина Йова Кондзелевича і майстрів його кола у збірці Музею волинської ікони в Луцьку/ Тарас Откович // Наук. збірник. – Вип. 22. – Матеріали XXII міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», – Луцьк, 2015. – С. 35–45.

7. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы / Б. Сланский. Академия художеств СССР. – М., 1962. – С. 26.

8. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. Учебник / В. В. Филатов. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.

9. Звіт про науково-дослідну роботу сектора оптико-фізичних досліджень у 2004–2006 рр. «Рентгенографічні дослідження творів іконопису».

10. Звіт про науково-дослідну роботу у відділі фізико-хімічних досліджень 2009 р.

11. Музей волинської ікони: Альбом. – К., 2013.

Олена КОЗАК
(Львів)

ДОСЛІДЖЕННЯ ХІМІЧНОГО СКЛАДУ МАТЕРІАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ ЖИВОПИСУ ІКОН ІЗ СПАДЩИНИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

Творчість відомого українського іконописця епохи пізнього Ренесансу та бароко Йова Кондзелевича (1667–1740/48) органічно поєднала у собі не лише мистецькі, а й технічні та технологічні особливості візантійського та українського іконопису, а також впливи європейських шкіл пізнього ренесансу та бароко.

Дослідники багато уваги приділяли вивченню іконографічних та стилістичних особливостей його творів, а також пошуку архівних матеріалів про іконописну діяльність майстра. Проте в переважній більшості таких наукових досліджень при аналізі творчості Йова Кондзелевича висвітлюються лише мистецькі аспекти його іконопису, не враховуючи величезного масиву інформації, яку можуть забезпечити техніко-технологічні дослідження матеріальної структури його творів.

Впродовж 1997–2006 рр. у Львівській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України було проведено реставрацію, а також великий комплекс досліджень найвизначнішої пам'ятки в творчості Йова Кондзелевича – іконостасі церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві створенний в 1698–1705 рр. (так званий Богородчанський іконостас). В цей комплекс входили фізико-хімічні дослідження структури матеріальної основи живопису, серед яких окремо необхідно виділити систематичний аналіз складових фарбового шару та левкасу. Для більш повної інформації про творчість Кондзелевича було додатково проаналізовано ряд ікон з Загорівського монастиря 1722 р. (так званий Вощатинський іконостас, Національний музей у Львові ім. А. Шептицького) та деякі ікони, які гіпотетично також могли бути створені ним, або майстрами його кола.

Загальна кількість відібраних проб – 123. Було проведено структурний та якісний хімічний аналіз левкасу та фарбового шару.

Левкас майже всіх досліджуваних об'єктів є однотипним і складається з двох компонентів: колагенового, очевидно, мездрового клею та крейди різної дисперсності. Оригінальний левкас в основному є щільний, втрат зв'язива майже не спостерігається. Наявні втрати левкасу, зокрема в іконостасі церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві, є незначними і в переважній своїй більшості механічного характеру. Отримана інформація свідчить про добру структурну збереженість оригінального левкасу, що різко контрастує із переважною більшістю реставраційних вставок левкасу, структура яких є порушена внаслідок втрати зв'язива або інших внутрішних процесів, що свідчить про непрофесійність пізніших втручань та недотримання технологій. Дуже часто в реставраційних левкасах були використані невідповідні до оригінальних матеріалів складові, що також могло впливати на процеси деструкції матеріальної основи ікон в цілому.

Винятком з правила стосовно хімічного складу левкасу в проаналізованій групі об'єктів є ікона з іконостасу іконостасі церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві «Коронування Богородиці» І-2302 (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького), оскільки в даному випадку крім білкової компоненти у зв'язива присутня порівняно велика частка ліпідів. Причому такий двохкомпонентний склад зв'язива спостерігається по всій товщині левкасу, а не лише у верхніх шарах, що могло б свідчити про дифузію ліпідів з шару живопису. Відмінність левкасу з даної ікони від типового клеє-крейдяного помітна навіть при візуальному обстеженні, оскільки він є темніший і за кольором наближений до емульсійних грунтів.

Наступним етапом наших досліджень був системний аналіз пігментного складу авторського малярства Йова Кондзелевича на обраних об'єктах. Результати досліджень представлені у Таблиці 1. З таблиці випливає, що Йов Кондзелевич у своєму малярстві використовував неорганічні пігменти декількох типів згідно їх класифікації за геолого-мінералогічними ознаками, хімічному складу та технологічними властивостями. Найбільш поширеними на той час були пігменти глинистого та залізо-окисного типів.

Застосовувались й інші типи. Зокрема у оригінальному фарбовому шарі нами було виявлено широке застосування іконописцем таких пігментів: свинцеве білило, ультрамарин, смальта, червона вохра, кіновар, глауконіт, жовта вохра, умбра та різні види кіптяви. Трохи рідше в авторському фарбовому шарі зустрічається азурит, реальгар, яр-мідянка, сієна. Усі ці пігменти є типовими для європейського та західноукраїнського малярства XVII–XVIII ст.

Виходячи з даних зведеної таблиці використання пігментів спробуємо зробити аналіз частоти використання їх у творчості Йова Кондзелевича. Найбільш часто використовуваним білим пігментом на той час були свинцеві білила. Іконописець використовує їх як окремо, для білих партій живопису, так і у ролі домішку до інших пігментів, коли необхідно їх розбілити.

Свинцеві білила на той час завозились з Англії, Голландії чи Німеччини або з Росії. Пігмент міг використовуватись, що продемонстровано і в творчості Кондзелевича, як у темперному так і в олійному живописі.

З червоних пігментів в проаналізованому матеріалі найбільш часто зустрічаються червона вохра та кіновар. Червона або залізокисна охра по суті представляє собою бурий залізняк з невеликим домішком глинистої речовини.

Червона вохра також завозилась із країн західної Європи, а також із прибалтійських країн та з Росії. Пігмент застосовувався у всіх техніках. Мінерал яскраво-червоного кольору, з часом при інтенсивному освітленні може темніти. В стародавні часи кіновар завозилась в основному з Китаю і коштувала дуже дорого. Кіновар зустрічається у вигляді зернистого агрегату, окремих неправильних зерен, суцільних порошкоподібних виділень, рідше – в кристалах.

Крім натуральної гірської кіноварі, в малярстві могла використовуватись і штучна кіновар, яка отримувалась з допомогою сплавляння ртуті з сіркою. Кіновар є отруйною сполукою, що зумовлено наявністю ртуті. В XVII–XVIII ст. кристалічна гірська кіновар завозилась англійськими купцями з Італії. Також вона могла поступати із Середньої Азії. Є дані про наявність гірської кіноварі і в Україні на Закарпатті та в Микитівському родовищі (Донбас). Цим може пояснюватись широке застосування цього дорогого, в основному привозного на той час пігменту в іконописі Йова Кондзелевича, зокрема і при створенні іконостасу з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря в Маняві. Очевидно пігмент місцевого походження був досить доступний. В деяких випадках у своїй творчості, як випливає із таблиці іконописець використовує і природній мінерал оранжево-червоного кольору реальгар.

На світлі руйнується, перетворюючись в порошок червоно-жовтого кольору. Зустрічається поряд з аурипігментом, рідше з кіновар'ю та золотом. На той час міг завозитись із Швейцарії, Киргизії або Грузії. Найчастіше потрапляв з Киргизії через Росію і потребував збагачення, що збільшувало його дороговизну. Можливо тому й нечасто застосовувався в тогочасному іконописі Західної України.

Із синіх пігментів у авторському фарбовому шарі проаналізованих об'єктів зустрічаються ультрамарин та смальта, рідше – азурит. Ультрамарин – пігмент, матеріалом для приготування якого служить мінерал лазурит – синього кольору.

З древніх часів лазурит застосовувався для отримання дуже тривкого ультрамаринового пігменту, який давав прекрасні сині кольори на творах давніх майстрів.

Завозився найвірогідніше із країн Західної Європи і цінився в буквальному значенні на вагу золота. Очевидним є, що у своїй творчості, зокрема при створенні іконостасу з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря в Маняві. Йов Кондзелевич використовував натуральний ультрамарин, оскільки штучно пігмент отримали вперше лише у 1827 р. Смальта в творчості Йова Кондзелевича використовувалась як на іконах, так і у більш крупно дисперсному вигляді на конструкціях іконостасів. Використання смальти на конструкціях іконостасів та на міжрамних полях характерне для живопису XVII ст. Смальта або голубець – це калієве силікатне синє скло, забарвлене іонами кобальту.

Смальта в той час завозилася із Англії та Голландії. Дещо рідше, як уже згадувалось вище, в іконописі Кондзелевича застосовувався ще один синій пігмент – азурит.

Із зелених пігментів у авторському фарбовому шарі досліджуваних об'єктів нами виявлено глауконіт та яр-мідянку. Глауконіт або зелена земля – натуральний земляний пігмент.

Глауконіт в 1650–1700 рр. міг потрапляти на

Таблиця 1. Пігментний склад авторського фарбового шару на іконах із спадщини Йова Кондзелевича.

Пігмент / Ікона	Свинцеве біло	Ультрамарин	Азурит	Смальта	Червона вохра	Кіновар	Реальгар	Глауконіт	Яр-мідянка	Малахіт	Жовта вохра	Сієна	Умбра	Касельська коричнева	Сажа
Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві															
Іоан Пристоячий І-2336					+			+							
Богородиця Пристояча І-2335		+			+										
Святі Антоній і Феодосій Печерські І-2295	+												+	+	
Богородиця-Дороговказниця І-2289	+			+	+			+							
Христос-Учитель І-2292	+	+		+	+	+							+		
Вознесіння І-2305	+	+			+	+		+	+						
Моління (Деісіс) І-2329	+	+		+		+		+							
Пророки Аарон, Яків і Єремія І-2332	+			+		+					+				
Пророк Єзекіїл і цар Давид І-2330	+				+			+							+
Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві															
Апостоли Филип і Варфоломій І-2323	+	+			+						+	+			
Апостоли Яків і Тома І-2338	+			+	+			+				+			
Розп'яття І-2337	+					+							+		
Коронування Богородиці І-2295	+			+	+						+				
Тайна вечеря І-2309	+		+		+										
Одвірки дияконських дверей Д-1020 БІН-3					+				+						
Предели Д-1020 Б-НС2; С4; С6; С8			+	+	+						+				
Іконостас із Загорівського монастиря (Вощатинський іконостас, Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)															
Богородиц-Дороговказиця І-2803	+		+		+		+								
Христос І-2804					+		+	+							
Спас Нерукотворний І-2809	+	–			+										
Апостоли Филип і Симон І-2816	+				+			+	+						
Апостоли Лука і Павло І-2814	+	–			+	+		+					+	+	
Іконостас із Загорівського монастиря (Вощатинський іконостас, Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)															
Апостоли Іоан і Петро І-2812	+				+			+			+				
Різдво Богородиці І-2805	+				+	+									+
Окремі ікони															
Дияконські двері із зображенням Архистратига Михаїла Ж-304 (Львівський музей історії релігії)	+				+	+		+							
Введення в храм. І-7 (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького)	+		+					+		+					+

Західну Україну з Балкан, Англії та Голландії, або ж з Росії чи Прибалтійського регіону. Яр-мідянка – збірний термін для ацетатів міді різного хімічного складу та різних відтінків. Нейтральна яр-мідянка в Україну завозилась з Англії та Голландії. Двохосновна, або звичайна яр-мідянка могла на той час бути і місцевого виробництва.

З групи жовтих пігментів у авторському фарбовому шарі нами ідентифіковано жовту вохру та сієну.

Залежно від даних компонентів та від деяких незначних домішок, вохра могла бути різних відтінків. У XVI–XVIII ст. в іконописі використовували чотири підвиди вохри: звичайну вохру, калужську вохру, вохру-слизуху, місцевого походження та німецьку вохру, значно вищої якості, яка привозилась з Італії та Голландії. Сієна, це природного походження земляний пігмент жовтого кольору. Відрізняється від жовтої вохри присутністю невеликої кількості сполук марганцю. Добувалася коло м. Сієни в Італії.

З коричневих пігментів, за даними хімічного аналізу, Йов Кондзелевич використовував умбру та касельську коричневу. Умбра – земляний пігмент, за складом близький до сієни але із значно вищим вмістом сполук марганцю. Чим більший вміст марганцю тим темніший колір пігменту. Умбра могла привозитись з Англії, Німеччини, Італії. Але була й місцева достатньо високої якості. Касельська коричнева представляє собою буре вугілля насичене гідратами оксиду заліза. Великі родовища були в Башкирії та Росії, також й в Україні. Якщо обпалити цей пігмент із окисом заліза без доступу повітря то можна отримати фарбу відому як коричневу Ван-Дейка, яка за складом подібна до касельської коричневої. Така подібність у деяких випадках класифікації пігментів призводить до помилкових тверджень, які полягають у тому, що касельська коричнева та коричнева Ван-Дейка вважаються назвами одного й того самого пігменту, хоча насправді це дві різні речовини. Але з літературних джерел відомо, що тогочасні іконописці використовували саме касельську коричневу. Коричневу Ван-Дейка почали використовувати пізніше і здебільшого у олійному живописі.

В ролі чорних пігментів в малярстві Кондзелевича могли бути використані як лампова кіптява та деревне вугілля, так і перепалена виноградна лоза або навіть слонова кістка. Могли бути використані й інші речовини. Чорний пігмент наявний у авторському фарбовому шарі ікон створених Йовом Кондзелевичем складається із вуглецю, фосфату магнію та карбонату кальцію у різних співвідношеннях. Це свідчить про те що іконописець застосовував у своєму живописі чорні пігменти як рослинного так і тваринного походження.

В одному випадку серед досліджуваних об'єктів, у складі оригінального фарбового шару ікони «Введення в храм» І-7 (НМЛ), де можливе авторство Йова Кондзелевича, виявлено пігмент малахіт, який є характерним для російських шкіл іконопису і практично не застосовувався західноукраїнськими майстрами. Проте його наявність у фарбовому шарі даної ікони може також пояснюватись властивістю азуриту у атмосфері, яка містить випари сірководню, переходити в малахіт, що особливо часто спостерігається на творах давніх майстрів. Тому для більш точної ідентифікації походження ікони необхідно провести більш повний мистецтвознавчий аналіз та прослідкувати, можливо з допомогою архівних студій, де і в яких умовах вона зберігалась за час свого існування.

Крім аналізу пігментного складу авторського фарбового шару на обраних об'єктах, одним із етапів наших досліджень був аналіз перемалювань на іконостасі з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, оскільки відомо що за час свого існування він неодноразово піддавався різного роду консерваційним втручанням, здебільшого малопрофесійним. В Таблиці 2 наведено декілька прикладів перемалювань на проаналізованих нами іконах.

Таблиця 2 Пігменти оригінального шару та з перемалювань на деяких іконах іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський

З проведених нами досліджень випливає що найчастіше у консерваційних перемалюваннях авторського живопису Йова Кондзелевича зустрічаються такі пігменти як берлінська лазур, цинкове білило, вохра чи, на темних партіях живопису – бітум. Перемалювання у переважній більшості були значно менш професійні. В багатьох випадках, очевидно, не надавалось жодної уваги технологічним особливостям фарб та

пігментів. Наприклад, на багатьох темних партіях живопису перемальованих пігментом органічного походження бітумом, спостерігається на даний час незворотна деструкція фарбового шару. Причому відбулась дифузія бітумної фарби і у авторський шар, який також в результаті цього процесу частково піддався деструкції. А проблема виникла тому, що при виконанні перемалювань не була врахована властивість бітуму різко змінювати свої властивості під одночасним впливом активного кисню повітря та сонячної радіації. Такий непрофесійний підхід призвів до додаткових пошкоджень авторського живопису. Яких можна б було уникнути при знанні реставраторами чи художниками які виконували перемалювання, техніко-технологічних особливостей пігментів.

Таким чином, дослідження авторського фарбового шару іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста, ікон з Загорівського монастиря (НМЛ) та декількох інших ікон, які можуть бути віднесені до творчої спадщини майстра, показало, що у своїй творчості Йов Кондзелевич використовував набір пігментів, характерний для тогочасного західноукраїнського сакрального малярства. Окремо необхідно зауважити, що практично всі пігменти, виявлені в авторському фарбовому шарі є неорганічного походження, що було досить характерно для тогочасної технології іконопису і, що, в свою чергу, стало одним із визначальних факторів доброї збереженості оригінального живопису. Необхідно також зауважити, що при консерваційних втручаннях в авторський живопис використовувалися пігменти різних типів, в тому числі й органічні, що в деяких випадках призвело до пошкоджень авторського живопису. Непрофесійність пізніших втручань призвела лише до погіршення загальної збереженості авторського фарбового шару, що ускладнило процес реставрації іконостасу. Та, на противагу всім негативним впливам, яким на протязі століть піддавався іконостас з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві, висока професійність технології іконопису Йова Кондзелевича дозволила спеціалістам Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України реставрувати цю пам'ятку, видаливши всі потемнілі пізніші нашарування та в повній мірі повернути йому первозданне яскраве, немеркнуче багатство кольорової гами.

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

2. Голубов В. Н. Минералогия живописи / В. Н. Голубов. – Природа, № 9. – 1985. – С. 48–54.

3. Голубов В. Н. Пигменты и краски в живописи / В. Н. Голубов.. М., 1989.

4. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. – М., 1982. – 320 с.

5. Курбатов И. Природные железные краски / И. Курбатов. – М., 1925. – 34 с.

6. Минералы. Справочник. – М., 1960.

7. Проць І. Ідентифікаційний аспект формування бази даних фарбового шару західноукраїнського темперного малярства XVI-XVII ст., Вісник національної академії мистецтв. Вип..15, С. 109-125.

8. Смит Г. Драгоценные камни. М. 1984. 558 с.

9. Смольянинов Н. А. Практическое руководство по минералогии. М. 1972 г. 355 с.

10. Толстихина К. И. Связь цвета железоокисных и глинистых природных пигментов с их химическим составом. Тр. ин-та геологических наук. Вып. 89, 1948 г. С. 150-154.

11. Флейшер М. Словарь минеральных видов. М. 1990. 203 с.

12. Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. М. 1933 г.

13. Эфрос Б. Д., Третьякова Л. И. Сапфир и лазурит. Природа, 1990. № 6. С 52–58.

Катерина СЛОТА (ЄРШОВА)
(Київ)

СПОГАДИ ПРО РЕСТАВРАЦІЮ ІКОНИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА «СВЯТИЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГІЙ» БІЛЯ 1730 р. З СЕЛА ОКОРСЬК ЛОКАЧИНСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Реставратор-людина сповнена тепла, любові, терпіння. Адже тільки з такими якостями можна працювати з духовним надбанням, відновлювати те, що зруйнували час та історія. Кропітка праця несе в собі радість побачити красу та велич твору, особливо коли це стосується іконопису – тому, що належить духовному єднанню людини з Творцем.

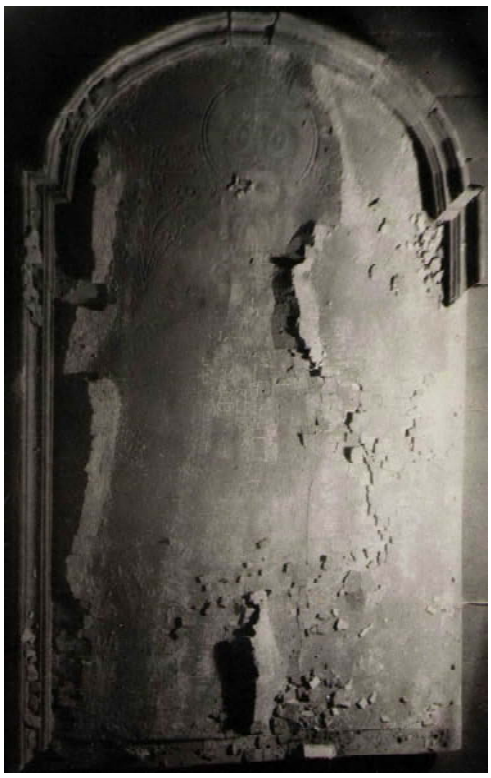
Будучи студенткою Української академії образотворчого мистецтва і архітектури, мені випало щастя відновити ікону "Святий великомученик Георгій" XVIII століття видатного українського іконописця Йова Кондзелевича зі збірки Волинського краєзнавчого музею [1]. І тільки тепер я усвідомила всю велич цієї праці, а саме зібрати памятку по частинках, наосліп і відкрити Світло.

Знаходилась ікона у сховищі Волинського краєзнавчого музею, коли я приїхала на практику до рідного міста Луцька. Експонати готували до переїзду з горища Петропавлівського костелу, де було фондосховище, у нове приміщення музею. У 1994 році студенти Академії, я та Ольга Фролова, допомагали місцевим реставраторам в укріпленні експонатів. Тоді я вперше побачила цю ікону. Укріплювала її разом з Анатолієм Квасюком, художником-реставратором ВКМ та Юрієм Коренюком, викладачем кафедри техніки та реставрації творів мистецтва УАОМіА. Тоді на іконі був інший сюжет, а саме «Св. Григорій Богослов» (у фондових інвентарних книгах вона була записана під назвою «Св. Миколай», ВКМ І-228, КВ-55644) Саме тоді я відчула, що хочу її відновити і попросила дозволу на реставрацію[1, 100-104].

Ікона була настільки сильно забруднена і зруйнована, що я почула чиїсь слова: «Тільки сміливa людина могла взятись за цю працю». Про це я не думала, бо моє бажання відновити саме цей твір виникло відразу. Почалась кропітка праця. Я вдячна всім, хто допомагав мені, аджеодній з таким завданням впоратись за один рік, відведений на реставрацію дипломної роботи, було важко.

Хочу згадати студентів, викладачів, колег нашої академії. Олександр Ковальов, Олександр

1. Зліва направо: Юрій Коренюк, Катерина Єршова, Анатолій Квасюк.



2. Ікона «Св. Георгій». До реставрації.

3. Ікона «Св. Георгій». Запис із зображенням Григорія Богослова.

4-5. Фрагмент ікони «Св. Георгій». Зняття запису.

6. Ікона «Св. Георгій». Після зняття запису.

7.Ікона «Св. Георгій». Після реставрації.

Вислободов та Володимир Папушенко допомагали вирівняти дошки основи на водяній бані, звести їх тиблями, відновити шпуги. Коли основа була відновлена, розпочався кропіткий процес праці над реставрацією левкасу та фарбового шару. Яке ж здивування, захват були у мене, коли виявилось, що під верхнім шаром фарби захований витвір високого мистецтва. Реставраційна рада фахівців кафедри реставрації станкового та монументального живопису прийняла рішення звільнити твір від запису.

Через багато років я пам'ятаю відчуття радості, коли на мене глянули очі Георгія Переможця. Після зняття пізніх нашарувань відкрився твір видатного українського іконописця ієромонаха Йова Конзелевича.

Різьблене тло ікони покрите позолотою, щит – сріблennям. Відновлені втрати щита тонувалися водяним розчином срібла. Таку технологію запропонував Олександр Вислободов. Володимир Папушенко та Віталій Майборода розтирали срібні контакти, робили підготовку, а я наносила тонування.

Ікона відновилася завдяки енергії багатьох сердець і тепер несе тепло, радість, світло, любов тим, хто прийшов до Музею волинської ікони в Луцьку, де вона нині експонується.

---

1. Єршова К. Реставрація ікони „Святий Великомученик Георгій" біля 1730 року з с. Окорськ Локачинського району (збірка Волинського краєзнавчого музею) / Катерина Єршова // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. по волинського іконопису. м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р.– Луцьк : Б. в., 1999. – С. 100–104.

Євгенія КОВАЛЬЧУК
(Луцьк)

ТЕМА ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА У ВИДАННЯХ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ. ДО ПИТАННЯ БІБЛІОГРАФІЇ

Пропонуємо тематичний бібліографічний покажчик «Йов Кондзелевич у виданнях Волинського краєзнавчого музею» за період з 1998 по 2016 роки.

Спонукало до вибору власне такого дослідження ряд причини. По-перше, ювілей іконописця та релігійно-громадського діяча (у 2017 році виповнюється 350 років від дня народження Йова Кондзелевича); по-друге, необхідність повернення до попередніх публікацій, які будуть цікаві нинішнім дослідникам сакральної спадщини. Нові ідеї висловлені у цих статтях у ряді випадків залишилися непоміченими, хоча були введені до наукового вжитку ще десять чи п'ятнадцять років тому. Окрім того, більшість пропонованих видань вийшли невеликими тиражами і є малодоступними. Вартувало мабуть видати їх окремим збірником.

Репрезентуємо різні види наукового продукту (статті, нариси, альбоми, каталоги, буклети, путівники, ін.), підготовлені, як працівниками Волинського краєзнавчого музею та його відділів (Музею волинської ікони, Музею історії Луцького братства), так й іншими науковцями, журналістами, педагогами. Це наукові та науково-популярні публікації, які стосуються життя і творчості Йова Кондзелевича. Більшість з них, присвячені характеристиці творчого доробку іконописця, який зберігається в музеях і церквах України. Окремі дослідження торкаються його біографії, громадсько-політичної та релігійної діяльності, як члена Луцького Хрестовоздвиженського братства.

Значна частина матеріалів видрукувані у наукових збірниках конференцій з волинського іконопису, які проводяться Волинським краєзнавчим музеєм на базі свого відділу Музею волинської ікони з 1994 року. Два збірники (випуск 4 за 1997 і випуск 9 за 2002 роки) мали окремі розділи присвячені дослідженню життя і творчості Йова Кондзелевича відповідно до 330-річчя [12] і 335 річчя [39] від дня народження.

Варто згадати окремих дослідників, які найбільш плідно працюють над пропонованою темою. Виділимо фундаментальні дослідження Володимира Александровича, які базуються на документальних джерелах і широкій порівняльній характеристиці сакральних пам'яток, зокрема: публікації 1997 «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині» та 2001 років «У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття» [10; 37]. Автор, характеризуючи малярську спадщину іконописця, розділяє її в тому числі й між іншими малярами. Одним з перших, хто займався дослідженням іконопису Й. Кондзелевича у збірці Волинського краєзнавчого музею, є Олег Сидор, ряд публікацій якого подано у виданнях музею [40; 61]. В останні роки до вивчення творчості іконописця з використанням результатів науково-реставраційних досліджень долучився Тарас Откович [67]. Цікаві творчі ідеї щодо можливого автопортрета майстра висловлює у своїх публікаціях Леся Обухович [21].

Громадсько-релігійній діяльності Й. Кондзелевича, значення його постаті в історії Волині присвячені дослідження Олени Бірюліної [9; 35] та Григорія Гуртового [13].

Репертуар друкованих праць складається переважно з наукових та науково-популярних статей і повідомлень у збірниках, матеріалах конференцій і читань. Публікаціями специфічно музейного характеру є путівники, каталоги, альбоми, буклети, в яких представлено широкий візуальний ряд.

Окремо варто згадати каталоги музейних збірок. З 1995 року у наукових збірниках конференцій з волинського іконопису подаються каталоги творів колекції іконопису з Музею волинської ікони, а у 2013 і 2015 роках видрукувано окремими виданнями каталоги волинської ікони XVI–XVIII століть, підготовлені науковим співробітниками музею, в яких серед інших творів подано ікони Й. Кондзелевича та «майстрів його школи» [71; 74]. На жаль, на сьогодні серед видань музею немає окремого альбому чи каталогу, присвяченого творчій спадщині Йова Кондзелевича у збірці Волинського краєзнавчого музею. Якісні ілюстрації його творів з описом маємо в альбомному виданні

2012 [69] і перевиданні 2016 років [75].

Довідкову інформацію про життя і творчість Йова Кондзелевича маємо в періодичному виданні Волинського краєзнавчого музею «Календар знаменних і пам'ятних дат Волині» за 2007 і 2017 роки [55; 76].

До бібліографії теми подаємо також публікації, в яких є навіть коротка інформація, що стосується життя і творчості Й. Кондзелевича, дослідження і реставрації його творів або посилання на іконописця чи його мистецький спадок.

Бібліографічний покажчик включає 79 найменувань. Для зручності користування застосовано наскрізну нумерацію бібліографічних описів. Перелік публікацій впорядкований за хронологією.

Бібліографічний покажчик складено згідно опису документів за ДСТУГОСТом 7.1 : 2006 та ДСТУ «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила».

1990

1. Виставка „Культ святих у православній церкві". Ікони, рукописи, стародруки, церковне начиння. Каталог. Луцьк : Ред.-видав. відділ Волинського облполіграфвидаву, 1990. – 12 с., іл.

1994

2. Дублянський А. Іов Кондзелевич – український Рафаель / Анатолій Дублянський // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези і матеріали наук. конф., присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського м. Луцьк, 23–24 лист. 1994 р. – Луцьк, 1994. – С. 76

3. Карпюк Л. Малярські осередки на Волині (за матеріалами колекції іконопису Волинського краєзнавчого музею) / Людмила Карпюк // Волинський музей: історія і сучасність. Тези та мат. І наук.-практ. конф., присвяч. 65-річчю Волинського краєзнавчого музею та 45-річчю Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки, 16–17 черв. 1994 р. – Луцьк : Ініціал,1994. С. – 17–18.

4. Карпюк Л. Малярські осередки на Волині XVII–XVIII ст. / Людмила Карпюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. наук. конф., присвяч. 90-річчю П. М. Жолтковського. – Луцьк, 1994. – С. 15– 18.

5. Ковальчук Є. Павло Жолтовський і експедиції Волинського краєзнавчого музею / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. наук. конф., присвяч. 90–річчю П. М. Жолтовського (Луцьк, 23–24 лист. 1994 р.). – Луцьк : Б. в., 1994. – С. 11–13.

1995.

6. Гуртовий Г. Йов Кондзелевич і його Білостоцьке оточення / Григорій Гуртовий // Волинська ікона: питання історії: вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. ІІ Міжнар. конф., м. Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р. – Луцьк, 1995. – С. 12–13.

7. Обухович Л. До питання атрибуції ікони "Іоаким та Анна" зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Леся Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали ІІ Міжнар. наук. конф., Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р.. – Луцьк : Ініціал, 1995. – С. 13.

1996

8. Обухович Л. Йов Кондзелевич та ікона "Св. Юрій Змієборець" з с. Бобли на Волині / Леся Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. ІІІ Веукр. конф., м. Луцьк, 12–13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 27–28.

9. Бірюліна О. До біографії іконописця Кондзелевича. Зв'язки з Луцьком / Олена Бірюліна // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. ІІІ Всеукр. конф., м. Луцьк, 12–13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – 28–30.

1997

10. Александрович В. "Легенда Иова Кондзелевича". Вступ до студій над творчістю майстра на Волині / Володимир Степанович Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф. м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 6–23.

11. Василевська С. Ікони XVII–XVIII ст. з експозиції Музею Волинської ікони / С. І. Василевська, А. П. Вигоднік // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доповіді та матеріали IV наук. конф., м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк: Б. в., – 1997. – С. 118.

12. Матеріали досліджень життя та творчості Йова Кондзелевича (до 330-річчя від дня народження) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наук. конф., м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк. – С. 6–40.

13. Гуртовий Г. Йов Кондзелевич в контексті духовного, громадського і політичного життя Волині рубежу XVII–XVIII ст. / Григорій Гуртовий // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наук. конф. м. Луцьк, 17– 18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 39–40.

14. Йов Кондзелевич і Волинь. До 330-річчя від дня народження. – Луцьк, 1997. – 6 с. іл..

15. 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., м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 68–69.

16. Квасюк А. До питання атрибуції ікони „Апостол" зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // 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. 66–68.

17. Квасюк А. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17-18 грудня 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 34. Іл. С. 142.

18. Скоп Л. Вівтар з Вощатина. Маляр-ієромонах Йов Кондзелевич 1696 р. / Лев Скоп // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р. – Луцьк. – С. 23–26. Іл. С. 24

19. Скоп П. Мистецькі стилі в практиці Богородчанського іконостасу / Петро Скоп // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 31 –34.

20. Скоп-Друзюк Г. Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича / Галина Скоп-Друзюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 26 –31.

21. Обухович Л. До питання автопортрета Йова Кондзелевича / Леся Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 34–39.

1998

22. Александрович В. Словник малярів Волині XVI–XVII століть / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк., 27–28 серп. 1998 р.– Луцьк.: Надстир'я, 1998. – С. 53,54.

23. Волинська ікона XVI–XVIII ст.: Каталог та альбом / Авт.-упоряд.: С. Кот, Т. Єлисєєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк; Під ред. С. Кота. – Київ-Луцьк: ТОВ „ Спадщина", 1998. – 102 с., іл.

24. Волощук А. Реставрация фрагмента пророческого ряда иконостаса из церкви села Локачи / Анна Волощук, Татьяна Макарова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк., 27–28 серп. 1998 р.– Луцьк.: Надстир'я, 1998. – С. 158–160.

25. Ковальчук Є. Музей волинської ікони: створення і діяльність. Історичний аспект / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. мат. V наук. конф., 27–28 серп. 1998 р., Луцьк. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 11.

26. Ковальчук Є. Музей волинської ікони та його колекція. Бібліографічний покажчик / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. мат. V наук. конф., 27–28 серп. 1998 р., Луцьк. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 13–17.

27. Ременяка О. Іконографічні інтерпретації "Чуда Георгія зі змієм" в волинському іконописі / Оксана Ременяка // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк., 27–28 серп. 1998 р.– Луцьк.: Надстир'я, 1998. – С. 83.

1999

28. Александрович В. Волинська ікона XVI–XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Володимир Александрович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. по волинського іконопису м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р. – Луцьк : Б. в., 1999. – С. 43 –48.

29. Волинська ікона XVI–XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Автори: Є. Ковальчук, Т. Єлісєєва. – Луцьк : Медіа, 1999.

30. Єлісєєва Т. Збірка пам'яток волинського іконопису XVI–XVIII ст. Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинський музей. Історія і сучасність : наук. зб. – Луцьк : Б. в., 1999. – Вип. II. – С. 154–159

31. Єршова К. Реставрація ікони „Святий Великомученик Георгій" біля 1730 року з с. Окорськ Локачинського району (збірка Волинського краєзнавчого музею) / Катерина Єршова // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. по волинського іконопису. м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р.– Луцьк : Б. в., 1999. – С. 100–104.

32. Ковальчук Є. Каталог наукових видань і праць співробітників Волинського краєзнавчого музею за 1989–1998 роки / Євгенія Ковальчук // Волинський музей. Історія і сучасність. Наук. зб. – Луцьк : Б. в., 1999. – Вип. II. – С. 10–27.

33. Ковальчук Є. І. Музей у дослідженні пам'яток сакрального мистецтва (за матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років) / Євгенія Іванівна Ковальчук // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. по волинського іконопису. м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р. – Луцьк : Б. в., 1999. – С. 25–29. – Іл. С. 26–27.

34. Косаняк Л. Ікони на тему "Юрій Змієборець" у творчому розумінні малярів Стефана поповича Медицького та Йова Кондзелевича / Леся Косаняк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. по волинського іконопису. м. Луцьк 1–3 груд. 1999 р. – Луцьк : Б. в., 1999. – С. 64 –68. – Іл. С. 65.

2000

35. Бірюліна О. Реєстр духовних осіб Луцького братського помяника / Олена Бірюліна // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 лист. 2000 р. – Луцьк : Б. в., 2000. – С. 36

36. Скоп Л. Іконографічні особливості ікони Йова Кондзелевича "Спас" кінця XVII ст. з Троїцької церкви с. Городище Луцького району / Лев Скоп // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 лист. 2000 р. – Луцьк : Б. в., 2000. – С. 43–45.

2001

37. Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII–першої половини XVIII століття / Володимир Александрович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині : наук. зб. мат. VIII міжнар. наук. конф., 13–14 груд. 2001 р., Луцьк. – Луцьк : Надстир'я, 2001. – Вип. 8. – С. 24–29.

2002

38. Бубенщиков В. Іов Кондзелевич та Луцьке Хрестовоздвиженське братство / Василь Бубенщиков, Петро Кралюк // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 19–21.

39. Матеріали досліджень творчості Йова Кондзелевича. До 335-річчя від дня народження // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 97–99.

40. Сидор О. Манявсько-Богородчанський іконостас Иова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії / Олег Сидор // Сакральне мистецтво Волині. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 3 –10. – Іл. С. 4–6.

41. Скоп П. Дияконські двері Йова Кондзелевича з колекції ЛМІР / Петро Скоп // Сакральне мистецтво Волині. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 11–13. – Іл. С. 12

42. Скоп Л. Ікона «Погребеніє Святого Антонія» з іконостасу Скиту Манявського ієро-

монаха Йова Кондзелевича / Лев Скоп // Сакральне мистецтво Волині. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 10–11.

43. Якимович М. Ікона Йова Кондзелевича «Святі Антоній і Феодосій»з Хрестовоздвиженської церкви Скиту Манявського / Мирослава Якимович // Сакральне мистецтво Волині. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 13 –16. –Іл. С. 12.

44. Братушко. Ю. Фізико-хімічні дослідження деяких ікон, що відносяться до спадщини Й. Кондзелевича / Юлія Братушко, Володимир Цитович // Сакральне мистецтво Волині. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 16 –19.

2003

45. Єлісєєва Т. Збірка пам'яток волинського іконопису XVI–XVIII ст.. Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. X міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 17–19 верес. 2003 р. – Луцьк : Б. в., 2003. – Вип. 10. – С. 13–14.

46. Ковальчук Є. Музей волинської ікони у дослідженні сакрального мистецтва / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. X міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 17–19 верес. 2003 р. – Луцьк : Б. в., 2003. – Вип. 10. – С. 7

47. Музей волинської ікони в Луцьку. Путівник / Автори тексту Є. Ковальчук, Т. Єлісєєва. – Луцьк : Медіа, 2003. – 12 с.

48. Пуцко В. Волинський іконопис XIII–XVIII ст.: основні тенденції розвитку / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. X міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 17–19 верес. 2003 р. – Луцьк : Б. в., 2003. – Вип. 10. – С. 20 –22.

2004

49. Александрович В. Нові джерельні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині – середині XVIII століття / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 лист. 2004 р. – Луцьк : Б. в., 2004. – Вип. 11. – С. 137.

50. Білецька М. Реставрація одвірок царських врат іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста скиту Манявського / Мирослав Білецька // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 лист. 2004 р. – Луцьк : Б. в., 2004. – Вип. 11. – С. 96 –103.

51. Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження творів іконопису з фондів Волинського краєзнавчого музею / Наталія Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 лист. 2004 р. – Луцьк : Б. в., 2004. – Вип. 11. – С. 103 – 108

52. Пуцко В. Волинь в історії волинського іконопису XVI–XVIII ст. / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 лист. 2004 р. – Луцьк : Б. в., 2004. – Вип. 11. – С. 53–54.

53. Якимович М. Конструкція предели з іконою «Упокоєння преподобного Антонія Печерського» з Богородчанського (Манявського) іконостасу у світлі реставраційного дослідження / Мирослава Якимович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 лист. 2004 р. – Луцьк : Б. в., 2004. – Вип. 11. – С. 92–96.

2005

54. Вигоднік А. Ідентифікація написів на сувоях «Пророків» XVIII ст. Йова Кондзелевича /Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк. 27–28 жовт. 2005 р.,– Луцьк : Б. в., 2005. – Вип. 12. – С.59–62.

2007

55. Єлісєєва Т. 340 років від дня народження Йова Кондзелевича (1667–бл. 1740) – українського іконописця / Тетяна Єлісєєва // Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2007 рік / Ред. упоряд. Є. І. Ковальчук, Є. С. Ксендзук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2006. – С. 102–103.

2008

56. Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження в атрибуції та експертизі творів іконопису / Наталія Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р.,– Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С.105–108.

57. Василевська С. Виставкова діяльність Музею волинської ікони / Світлана Василевська, Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: дослі-

дження та реставрація : наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р.,– Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С. 12.

58. Василевська С. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI–XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк. 25–26 верес. 2008 р.– Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С. 205.

59. Єлісєєва Т. Музей волинської ікони. 15 років діяльності / Тетяна Миколаївна Єлисєєва / / Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р.,– Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С. 6.

60. Міляєва Л. Деякі міркування про особливості українського іконопису XVII–XVIII ст. / Людмила Міляєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк. 27–28 жовт. 2005 р.,– Луцьк : Б. в., 2005. – Вип. 12 – С. 112.

61. 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., м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р. – Луцьк : Б. в., 2008. – Вип. 15. – С. 113 –119.

2009

62. Василевська С. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI–XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-й річниці утворення Волинської області та 810-й річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4–5 лист. 2009 р.– Луцьк : Б. в., 2009. – Вип. 16. – С. 226–230. – Іл.. С. 228, 230.

63. Карпюк Л. Ікони Святого Юрія Змієборця XVI-XVIII століть з колекції ВКМ // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-й річниці утворення Волинської області та 810-й річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк 4–5 лист. 2009 р.,. – Луцьк : Б. в., 2009. – Вип. 16. – С.– С. 48–53.

2010

64. Єлісєєва Т. Музей волинської ікони / Тетяна Єлісєєва, Ангеліна Вигоднік. К. : Р.К. Майстер-принт, 2010 – 88 с.

65. Волинь: храми і люди. Краєзнавчі нариси / Є. Ковальчук, В. Штинько. – Луцьк : Видавництво "Волинська мистецька агенція "Терен", 2010. – С. 13–14, 133–135.

2011

66. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XII–XVIII ст. (До постановки питання) / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27–28 жовт. 2011 р. – Луцьк : Б. в., 2011. – Вип. 18. – С. 12.

67. Откович Т. Іконостас із Загорівського монастиря (Вощатинський) 1722 р. авторства Йова Кондзелевича / Тарас Откович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27–28 жовт. 2011 р. – Луцьк : Б. в., 2011. – Вип. 18. – С.71–83. – Іл. 75, 77–79.

2012

68. Карпюк Л. Твори XVII–XVIII століть «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24–25 жовт. 2012 р.. – Луцьк, 2012 – С.88–92.

69. Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В. С., Василевська С. І. ,Вигодник А. П., Єлісєєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силюк А. М. – К. : АДЕФ-Україна, 2012. – 400 с. – Іл. С. 187–219.

70. Шевченко Н., Асаулова О. До проблем дослідження пам'яток волинського іконопису: хіміко-технологічний аспект // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XVIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24–25 жовт. 2012 р.. – Луцьк, 2012. – С.143–150.

2013

71. Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина І. / Упорядники А. Вигоднік, С. Василевська. – Луцьк : «Волинські старожитності», 2013. – С. 153–168. – іл.

72. Ковальчук Є. Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XX

іл.єєв. наук. конф., м. Луцьк, 27–28 серп. 2013 р. – Луцьк, 2013 – С. 23, 24.

73. Ковальчук Є. І. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки) : Монографія / Євгенія Іванівна Ковальчук. – Луцьк : Волинські старожитності, 2013. – С. 10, 60, 120, 130, 131. – іл. С. 210–219.

2015

74. Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина ІІ. / Упорядники А. Вигоднік, С. Василевська. – Луцьк : «Вежа», 2015. – Серія «Колекції Волинського краєзнавчого музею». – Вип. 12. – С. 23–26, 35. – Іл.

75. Откович Т. Творча спадщина Йова Кондзелевича і майстрів його кола у збірці Музею Волинської ікони в Луцьку / Тарас Откович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XXII наук. конф., м. Луцьк, 21–22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015 – С. 35–45.

2016

76. Музей волинської ікони: книга-альбом // Александрович В. С., Василевська С. В., Вигоднік А. П., Єлісєєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силюк А. М. – Київ: «Адеф – Україна», 2016. – 400 с. – Іл. С. 187–219.

77. Єлісєєва Т. 350 років від дня народження Йова Кондзелевича (1667–між 1740–1748) – українського іконописця, церковного і громадського діяча / Тетяна Єлісєєва // Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2017 рік / упр. культури Волин. ОДА; Волин.краєзн. музей; Волин. ДОУНБ ім.. Олени Пчілки; ред. упоряд. Є. І. Ковальчук, А. А. Понагайба. – Луцьк : «Терези», 2016. – С. 264–267.

78. Єлісєєва Т. До питання атрибуції ікони «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими / Всі святі» з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XXIII наук. конф., м. Луцьк, 19–20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип. 23. – С. 20–30.

79. Откович Т. Ікони Йова Кондзелевича в іконостасі кінця XVII (?) – першої половини XVIII ст. в церкві Св. Георгія (Юрія) в Дубно. Стилістика та стан збереження іконостаса / Тарас Откович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. мат. XXIII наук. конф., м. Луцьк, 19–20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип. 23. – С. 31–38.

РОЗДІЛ ІІ. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ

ІІ.1. ІКОНОПИС

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНІ ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ З ЕМАНУЇЛОМ

Завдяки найновішим поповненням спадщини малярства Волині упродовж останніх десятиліть склалися передумови для значно докладнішого осмислення одного з важливих аспектів місцевої релігійної мистецької традиції, відображеного пізньосередньовічною богородичною іконографією. Істотне кількісне розширення доступного для дослідження малярства у порівнянні з тим, що було в розпорядженні зацікавлених не так уже й давно – на початках новітнього пожвавлення студій над мистецькою спадщиною Волині від середини 1990-х років[1], відкриває цілком нові перспективи наукового пошуку. Поповнення малярського доробку хоча й скромним, проте для регіону обширним фондом тогочасних ікон[2] дає змогу побачити такі грані місцевої мистецької культури, про які ще два десятиліття тому не було найменших підстав і надій навіть здогадуватися. Завдяки цьому відкриваються перспективи різнобічної наукової студії над важливими явищами і процесами еволюції релігійної мистецької традиції не тільки самої Волині, а й України та подекуди – навіть східноєвропейського культурно-історичного ареалу загалом. Звично для української ситуації, цей актуальний потенціал поки використовують усе ще надто скромно. Проте там, де вдається прикласти можливі за нинішнього стану історично-мистецьких досліджень належні цілеспрямовані зусилля, вони незмінно увінчуються важливим і показовим на тлі попереднього досвіду науковим результатом[3].

З огляду на наявність цілісної групи автентичних зразків, важливий матеріал для такого дослідження пропонують волинські ікони Богородиці з Емануїлом. Пізньосередньовічна богородична іконографія Волині з недоступною для наукового вивчення Почаївською іконою нараховує десять позицій. Це перевищує зафіксований доробок будь-якого іншого сюжету тогочасної малярської практики, яку на місцевому ґрунті репрезентують лише поодинокі ідентифіковані приклади. Винятком є тільки засвідчені, правда, у двох немало відмінних версіях – п'ять ікон Спаса у славі та три – намісного образу в поясному варіанті – намісні ікони Спаса[4].

Найголовнішою загальною особливістю актуально доступних богородичних ікон регіону відповідного періоду сприймається, насамперед, переказ давнішої традиції[5]. Зазначена закономрність функціонуала як загальнодіюча, звична норма східнохристиянського релігійного малярства, згідно з якою ікона є повторенням схваленого, апробованого в церковному переданні зразка. Завдяки цьому забезпечувалася автентичність і достовірність відтворення вихідного історичного оригіналу, згідність з прообразом. На тлі малочисельності ікон з-перед XVI ст. – давнішу малярську спадщину Волині нині репрезентують тільки константинопольська Холмська[6] (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони, далі – ВКМ)), Дорогобузька (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ)[7] та Луцька (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ України)[8] ікони Богородиці з Емануїлом, – ця прикмета прибирає додаткового значення. Вона виявляється важливою ще й як свідчення певних аспектів культурного процесу тих періодів внутрішнього розвитку релігійного мистецького життя Волині, спадщини яких до нас не дійшло, або майже не дійшло[9]. Зазначену особливість місцевої пізньосередньовічної богородичної іконографії докладно і вимовно ілюструє уже невелика група найстарших її зразків з перших десятиліть століття, яким належиться досить своєрідна позиція не тільки на власне волинському, а й загальноукраїнському тлі.

Центральне місце серед них посідає відзначена яскраво вираженими підкреслено монументальними навіть для Волині, де монументальне наповнення належить до найголовніших прикмет давньої малярської традиції упродовж усього засвідченого історичного шляху її розвитку, найстарша зафіксована на місцевому ґрунті з відпо-

відного періоду намісна ікона – з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському[10]. Проведене докладніше зіставлення її особливостей показало в ній винятково давній іконографічний родовід. Посередньо він сягає одного з ранніх прикладів східнохристиянської богородичної іконографії у фресці VI ст. в монастирі Бауіт у Єгипті (Каїр, Коптський музей) з фронтальним зображенням Богородиці[11]. Уже в першій половині XI ст. у візантійському мистецтві він виступає як сформований остаточно – це доводить мозаїка соборної церкви монастиря святого Луки в Фокіді (Греція)[12]. Окремі прикмети згаданого протографу відсилають також до старокиївської іконографії XI ст.[13] Відзначено в ній і присутність певних елементів іконографічного репертуару XIV ст.[14] Врешті, на давність традиції здатне вказати й безперечне зникнення цієї версії співставлення Богородиці з Еммануїлом із мистецької практики за часів докорінного переосмислення іконографічної спадщини середньовічної доби з початком XVII ст.

Новіші відкриття дають підстави припускати вірогідність появи камінь-каширської репліки як відображення певної давніше не зауваженої ширшої тенденції. До такого міркування схиляє не так давно зафіксована в європейській антикварній торгівлі ненабагато старша репліка відповідного зразка роботи німецького тірольського майстра кінця XV ст., продана на аукціоні Сотбі в Лондоні 9 грудня 2010 р. (лот № 108). Правда, що конкретно здатне стояти за цими іконографічно спорідненими, проте надто віддаленими фактами – сказати складно. Серед української спадщини привертає увагу цілковита відсутність цієї іконографії поміж чималого доробку майстрів перемишльсько-львівського кола. Побутування реалізованого укладу поки зафіксовано, насамперед, на теренах Західної Волині та пов'язаних з ними територіях, які в результаті останнього перекроювання кордонів відійшли до Білорусі й Польщі[15]. Одиноке вірогідне безпосереднє новіше відсилання до київської традиції сприймається в іконі першої половини XVI ст. з Миколаївської церкви в Олевську (місцезнаходження не відоме)[16].

Значно новіші, хоча теж давні джерела виказує мало досі вивчена ікона Богородиці з Еммануїлом в Троїцькій монастирській церкві у Межирічі-Острозькому[17], яку вдається співвіднести з колом згаданих мистецьких ініціатив великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького (†1530)[18]. Вона репрезентує досить рідкісний варіант іконографії, вперше відзначений у чудотворній іконі Богородиці Портаітісси XIII ст. в монастирі Івірон на Афоні[19]. Інші звернення до цього зразка нині відомі винятково за новішими відтвореннями афонської реліквії, у колі яких межиріцька репліка виступає однією з найдавніших. Ці іконографічні взаємозв'язки здатні вказати на якісь виняткові обставини походження ікони, до яких, але вже в іншому контексті, відсилають також окремі рідкісні особливості її стилю. Їх визначила пізньоготична орнаментація тла та невластиві практиці східнохристиянської іконографії "реалістичні" елементи відтворення форми[20]. Причому, характер орнаментації підказує краківський родовід не тільки самих мотивів. За особливостями стилю виконання орнаментацію теж випадає віднести до продукції краківського середовища. Уже була нагода відзначити трактування асисту на плащі Еммануїла як своєрідної парчі[21], що вказує на очевидне походження автора з цілком іншого, відмінного від класичного східнохристиянського, історично-культурного кола. Ікона пропонує унікальне поєднання декоративного оздоблення виразного краківського зразка з відмінним малярським виконанням, не позбавленим елементів того ж стилістичного родоводу, проте, на відміну від пластичної декорації у левкасі, в малярстві вони не домінують настільки виразно.

Гіпотетичний, але цілком певний, конкретний показовий зразок вдалося віднайти й для ще однієї спорідненої з обома попередніми на засаді присутності немало переосмисленої, правда, пізньоготичної орнаментики іншого взірця[22] позиції пізньосередньовічної волинської богородичної іконографії – іконі Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в селі Доросині Рожищенського р-ну неподалік від Луцька (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького – Музей-заповідник "Олеський замок")[23]. Дослідження показало в ній скромну місцеву репліку другої половини 1510–1520-х років константинопольського аристократичного оригіналу третьої чверті XIV ст.[24] На цей відповідник вказала винятково близька до доросинської "Богородиці" ікона архангела Гавриїла з молитов-

Богородиця з Емануїлом. З церкви пророка Іллі в Камені-Каширському.

Межиріцька ікона Богородиці з Емануїлом.

Богородиця Страсна. З церкви апостола Луки в Доросині.

Богородиця з Емануїлом. З церкви святого Миколая у Камені-Каширському.

ного ряду (Афон, монастир Ватопед)[25]. Для Волині, як і, зрештою, України й східнохристиянського світу загалом, ця давня іконографія, час розквіту якої відображає еталонна для константинопольської традиції знаменита Вишгородська ікона Богородиці, досить рідкісна. Проте показовими є поодинокі дуже пізні її волинські репліки, ще навіть з першої половини XVIII ст.[26], у яких випадає вбачати новіші відтворення давніх взірців, що побутували на місцевому ґрунті.

Перелічені ікони з декоративним елементами готичного родоводу вписуються до загальної тенденції еволюції національної мистецької практики широкого зламу XV–XVI ст.[27] Проте показовою сприймається безперечна чимала відмінність навіть найближчих між собою межиріцької та каміньської ікон. Доросинська ще більше розширює цей діапазон побутування готизуючих запозичень. Попри безперечну роль згаданої ініціативи князя К. І. Острозького, вони виявляються для Волині ширшим явищем[28], що, зі свого боку, засвідчують й зазначені богородичні ікони.

Осторонь від цього кола сприймається ікона Богородиці з Емануїлом з Миколаївської церкви в Камені-Каширському (приватна власність)[29], впроваджена до літератури із нічим не аргументованим, відверто "сенсаційним" зацікавленим "власницьким" датуванням на кінець XIII – початок XIV ст.[30], далі поправленим на XIII ст.[31] Невдовзі з тими ж "підставами" його "скромно" виправлено навіть на… XII ст.[32] Насправді молодша камінь-каширська ікона ніяк не здатна належати до так раннього часу й не має нічого спільного із завдяки найновішим дослідженням зовсім уже не "загадковою" безперечною малярською спадщиною пізньої княжої доби. За усім стійким комплексом індивідуальних ознак вона послідовно репрезентує і виявляє норми набагато пізнішої мистецької культури. Навіть її іконографія виводиться щойно від традиції переосмислених за нормами західної цивілізації на ґрунті Італії XIII ст. й найближчого наступного періоду візантійських зразків. Йдеться про немислимий для класичної візантійської практики такого раннього часу жест правої руки Емануїла, якою Він не благословляє згідно з візантійським каноном, а немало "грайливо" торкається щоки Богородиці[33]. Проте безпосередній першовзірець випадало би вбачати навіть не в так ранніх об'єктах, а щойно у колі молодших пізньовізантійських відкликань до відповідних італійських моделей – тільки другої половини XV ст.[34] Стилістика самої ікони вказує на походження лише з другої чверті XVI ст. та дає підстави відзначити її як очевидне і безперечне припізнення стосовно згаданої однозначно старшої каміньської ікони Іллінської церкви[35]. Відмежувавшись від приданої відкриттю та впровадженню ікони до наукового вжитку "сенсаційності", зіставляти історично-мистецьку значимість обох каміньських "Богородиць" навіть не випадало б. Хоча молодша з них, безперечно, так само належить до істотних свідчень не так уже й багатого доробку релігійної мистецької культури Волині свого часу. Особливу увагу привертають зафіксовані в ній відзначені пізньовізантійські пов'язання, досить скромно відображені у фонді актуально доступної малярської спадщини пізньосередньовічної Волині. Зрештою, їх осмислення досі не виходило поза визнання загальної надто обмеженої присутності пізньовізантійського елементу у дотеперішніх спробах зорієнтуватися стосовно особливостей перебігу мистецького синтезу на українських землях за часів пізнього Середньовіччя.

Дещо окремо від розглянутих позицій волинської богородичної іконографії сприймається, може навіть найраніша поміж ними, немало ушкоджена Тростянецька ікона Богородиці з Емануїлом[36]. Її своєрідне становище визначило походження з майстерні чинного на місцевому ґрунті заїжджого грецького митця, знаного до її відкриття винятково за безперечним шедевром пізньовізантійського малярства – "Спасом з Богородицею, Предтечею та апостолами" з Троїцької церкви в селі Річиця Зарічнянського р-ну Рівненської обл. (РОКМ)[37]. На обрамленні тростянецька ікона має невеликі фрагменти мальованого орнаменту яскраво вираженої пізньоготичної іконографії, при безперечному грецькому родоводі самого майстра немало несподіваного. Його випадає сприймати відображенням тенденцій, виражених у групі розглянутих ікон, пов'язаних з князем К. І. Острозьким. Серед пізньосередньовічної волинської богородичної іконографії вона важлива як одне з найпізніших у національній традиції свідчень збереження навіть уже в XVI ст. елементів започаткованої ще за часів святого Володимира Великого традицій-

Богородиця з Емануїлом. З Хрестовоздвиженської церкви в Дубно.

Богородиця з Емануїлом і архангелами Михаїлом і Гавриїлом. З церкви Різдва Богородиці в Стаднику.

Похвала Богородиці. З Покровської церкви в Стрільську.

ної для багатьох століть історії української релігійної мистецької культури незмінної орієнтації на аристократичні візантійські взірці, насамперед константинопольського родоводу[38]. Тростянецька ікона репрезентує репліку Богородиці Одигітрії зразка згаданої ікони Дорогобузького монастиря і є найстаршим відтворенням взірця, ідентифікованим досі на Волині.

Якщо розглянуті ікони, попри яскраві індивідуальні відмінності кожної з них, укладають достатньо цілісну групу позицій пізньосередньовічної малярської спадщини Волині, близьких за часом виконання, то поодинокі наступні, молодші приклади відособлені, різночасові, немало розрізнені й, фактично, надто мало пов'язані між собою. На тлі історичних перемін останніх десятиліть еволюції пізньосередньовічної мистецької практики вони навіть сприймаються скромнішими в абсолютному історично-мистецькому вимірі, що, звичайно, ніяк не применшує їх самостійного культурно-історичного значення.

Найстаршою поміж ними є немало ушкоджена й частково "реконструйована" ікона Дубенського Хрестовоздвиженського монастиря (Харківський художній музей)[39], у новішій літературі відзначена як позиція доробку другої половини століття [40], його кінця[41], та подана без уточнення датування у межах століття[42]. Однак уважніше вивчення показало в ній безперечну позицію доробку ще першої половини століття, проте само датування випадало би уточнити на другу його чверть[43]. Таку необхідність викликає унікальна прикметна особливість ікони у трактуванні світла на лику Богородиці довгими тонкими штрихами білил[44] з одинокою аналогією на волинському ґрунті в не зафіксованого походження "Спасі у славі", вірогідно, з луцької околиці (НХМ України)[45]. Виражена в потрактованих на такий спосіб своєрідна індивідуальна графічна культура відображена ще також у трактуванні підкреслено тонких довгих пальців Богородиці. Інший аргумент того ж часового наповнення виводиться від частково збереженого пластичного тисненого орнаментування полів, що, за очевидної цілковитої відмінності самого конкретного мотиву, віддалено нагадує спосіб орнаментування тла та обрамлення згаданої доросинської ікони. Дубенська ікона наближена до іконографії Богородиці Одигітрії, проте, безперечно, репрезентує якусь не ідентифіковану досі відмінну версію укладу. Високим зрізом вона пригадує Луцьку ікону, хоча співвідношення та взаємозв'язок постатей у ній інший. Виразною особливістю індивідуального наповнення сприймаються унікальні для української спадщини вкорочені пропорції постаті Емануїла й накрита плащем Його права нога[46]. Червона підкладка мафорію здатна відсилати до старшої каміньської ікони, де вона, правда, рожева. Загалом, такі яскраві відвороти не характерні для української пізносередньовічної богородичної іконографії, тому з відповідного огляду дубенська ікона теж сприймається немало своєрідною позицією не тільки волинського, а й загалом українського доробку. Їх вірогідним джерелом могли бути не ідентифіковані візантійські зразки. Принаймні, на волинському ґрунті саме до них відсилають відповідні мотиви згаданих доросинської та молодшої каміньської ікон.

Усі ці особливості характеризують дубенську ікону Богородиці з Емануїлом як один з найсвоєрідніших прикладів волинської пізньосередньовічної богородичної іконографії. За мало чисельності актуально доступних позицій не тільки її, а й малярського доробку регіону загалом з'ясувати джерела цієї своєрідності не вдається. У цій "невдачі" випадало би вбачати наслідок репрезентативності актуально доступного фонду малярства епохи, коли від сотень чинних на той час у регіоні храмів вціліло тільки декілька десятків ікон. За таких умов окремі важливі сторони історичної мистецької практики неминуче залишаються недоступними.

Наступною серед волинської спадщини є найстарша зафіксована з відповідного часу місцева репліка ікони Богородиці Одигітрії зразка Дорогобузької ікони – третьої чверті століття з доробку, очевидно, майстрів острозького осередку, збережена у церкві Різдва Богородиці в селі Стадник поблизу Острога (Острозький державний історико-культурний заповідник, далі – ОДІАЗ)[47]. Її вирізняє не властивий українській богородичній іконографії виразно применшений щодо розбудованої фігури й зовсім юний лик Богородиці. Особливістю укладу є також низький зріз постаті в традиціях старшої каміньської та доросиньської ікон, при якому від долу видно край перекинутого через руки мафорію зі складками підкладки. Досить розбудованою виявилася також загорнута підкладка на лівій руці. Серед

волинської богородичної іконографії стадницька "Богородиця" пропонує також наступний після доросиньської та тростянецької ікон приклад доповнення основного зображення півпостатями архангелів. В ній присутні також виразні сліди графічної стилізації – у трактуванні поверхні вбрання Емануїла та складок мафорію Богородиці, що дає підстави співвідносити її походження зі знаним спрямуванням еволюції малярської культури другої половини століття, хоча на волинському ґрунті його й не виражено так яскраво, як у мистецтві перемишльсько-львівського кола. Найправдоподібніше, стадницький образ створено в третій його чверті й він випереджує окремі тенденції, зафіксовані в найпізнішій богородичній іконі пізньосередньовічної Волині – "Похвалі Богородиці" (1595) з Покровської церкви в селі Стрільськ Сарненського р-ну Рівненської обл. (РОКМ)[48].

Стрільська ікона завершує волинську богородичну іконографію XVI ст. як одинокий для пізньосередньовічної Волині зразок теми Похвали Богородиці. Щойно не так давно привернуто увагу до цієї стосовно скромніше розвинутої поза Україною іконографії у значенні одного зі своєрідних і самобутніх явищ національної релігійної мистецької культури пізнього Середньовіччя, покликаного немало виділити національну традицію на загальному східнохристиянському тлі[49].

Чимале поширення цієї теми в пізньосередньовічній релігійній мистецькій культурі України, зафіксоване, насамперед, у спадщині перемишльсько-львівського кола, виходило від того, що з-перед кінця XV ст. упродовж останнього століття українського Середньовіччя саме цей варіант зображення Богородиці з Емануїлом аж до періоду утвердження нової релігійної мистецької культури XVII–XVIII ст. функціонував основною версією намісного образу Богородиці[50]. Цю своєрідну особливість національної релігійної мистецької практики визначила опрацьована з відновленням Київської митрополії із центром у Києві (1458) як вияв самостійного творчого розвитку звичного вихідного візантійського імпульсу одна з визначальних духовних ідей української пізньосередньовічної релігійної культури – уславлення Богородиці як Заступниці[51]. У вихідній версії зазначена іконографія зафіксована від знаної ікони XII ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)[52] й значно менше відомої афонської кінця того ж століття (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж)[53]. Богородиця у них, правда, зображена на престолі, проте сама тема подана вже цілком виразно. Найстарша збережена українська другої половини XV ст. звичного для пізнішої національної іконографії зразка для намісного ряду – з церкви святого Дмитрія у селі Підгородці Сколівського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея (Шептицького)[54] пропонує, як і стрільська, зображення пророків на весь зріст. Їх іконографія відсилає до традиції XIV ст., реалізованої, зокрема, у знаному вихідному для візантійського малярства пізньопалеологівського зразка ансамблі мозаїк і фресок константинопольського монастиря Хора другої половини 1310-х років[55]. Саме цей найпоширеніший, зрештою, в українській спадщині варіант похвали використано і в стрільському прикладі.

Серед малярської спадщини Волині стрільська ікона виділяється не тільки як одиноке ідентифіковане досі середньовічне свідчення побутування цієї важливої для національної традиції іконографії на місцевому ґрунті. Водночас, попри безперечне відкликання до давніх традицій, вона належить до тих показових позицій доробку регіональної малярської культури, які вказують на наростання змін, що попереджували подальше розроблення основ нової релігійної мистецької практики наступної епохи. Вкладний напис Анни з князів Гольшанських Кирдеєвої Мильської називає її катапетасмою, маючи, очевидно, на увазі її разом з іншими іконами намісного ряду, які творили цілісний комплекс низької одноярусної передвівтарної огорожі[56].

Окремо випадає згадати не вивчену досі мініатюрну Зимненську ікону Богородиці з Емануїлом, яка за стилістичними ознаками належить до пізньовізантійського мистецького імпорту[57]. На істотніше місце такої малярської продукції в мистецькій культур тогочасної Волині здатна вказати Почаївська ікона Богородиці, яка, згідно з віднотованою уже за новіших часів монастирською історією, повинна походити з дару не ідентифікованого грецького владики. Історично-мистецький родовід ікони поки не був об'єктом вивчення й вона залишається недослідженою. Принагідно варто зазначити, що новіша репліка іншого подібного, за зафіксованим у XIX ст. пе-

реказом, походження образу – "Арабської Богородиці" з дару "князеві Острозькому" (ОДІАЗ)[58] виявилася копією… чудотворної ікони монастиря августинців у місті Брно (Словаччина)[59] – візантійської ікони, подарованої монастиреві 1364 р.

Огляд пізньосередньовічних богородичних ікон Волині не тільки показує їх важливе місце в релігійній мистецькій культурі свого часу, а й засвідчує різноманітність, визначену чималим поширенням відповідної іконографії, зверненням її творців до широкого кола різнорідних джерел. Водночас він дає змогу встановити окремі істотні моменти історії релігійної мистецької культури знаного самобутнього регіону розвитку національної мистецької традиції. Найяскравіше це засвідчують не монументальні ікони, призначені, здебільшого, для намісних рядів передвівтарних огорож, а зафіксовані в національній мистецькій спадщині епохи винятково на волинському ґрунті невеликі ікони зразка Зимнівської чи Почаївської. Їх відповідники відзначено й у писемних джерелах, прикладом чого може бути невеликих розмірів ікона Богородиці над північними дияконськими дверима, зафіксована в Михайлівській церкві Степанського Михайлівського монастиря 1627 р.[60] Ці скромні відомості вказують на окремі важливі моменти маловідомого ширшого контексту богородичної іконографії пізньосередньовічної Волині, істотні сторони традиції не відображені в нечисленних пам'ятках та писемних джерелах, досі не вловлені і внаслідок цього приречені перебувати поза можливістю осмислення в загальному образі еволюції традиції. Йдеться про скромно відображений у доступній нині спадщині один з найважливіших аспектів пізньосередньовічної релігійної іконографії регіону, з яким співвідносяться істотні сторони його релігійної мистецької практики одного з переломних етапів еволюції національної традиції.

---

1. Пуцко В. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські україознавчі зошити. – 1994–1995. – Т. 3–4. – С. 413–426.

2. Підсумування відповідних зусиль див.: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 36–50.

3. Для прикладу можна навести результати новіших студій над волинською пізньосередньовічною іконографією Спаса у славі: 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. 18–31; Його ж. 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. 12–39; Його ж. Волинські ікони Спаса у славі // Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали 4 науково-практичної конференції (Луцьк, 12–14 листопада 2013 р.). – Луцьк, 2013. – С. 10–20; Його ж. 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. 36–48. Пор також: Его же. Древнейшие образцы и начало бытования иконографии Спаса во славе в искусстве старокиевской традиции // Институт истории материальной культуры РАН. Труды. – Санкт-Петербург, 2017. – Т. 48: В камне и в бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой / Редакторы-составители А. Е. Мусин (отв. ред.) и О. А. Щеглова. – С. 43–52.

4. Їх новіший огляд див.: Александрович В. Волинська середньовічна іконографія… – С. 18–31.

5. На прикладі відображення досвіду княжої доби до цього явища на волинському ґрунті увагу привернуто: 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. 36–43. Перспективи відповідного аспекту дослідження на українському ґрунті за матеріалами княжої доби показано: Його ж. Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49.

6. Новіші репродукції з фрагментами див.: Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 37–39 (передрук: Київ, 2016). Докладніше про саму ікону за результатами новіших іконографічних дос-

ліджень див.: Александрович В. Іконографічна традиція Холмської ікони Богородиці // Przywrycona pamiksi. Ikona Matki Boskiej Cheimskiej: ikonografia – kult – kontekst spoieczny / Red. Andrzej Gil, ks. Mirosiaw Kalinowski, Ihor Skoczylas. – Lublin; Lwyw, 2016. – S. 21–58. Найдокладніше реліквія княжого Холма в контексті поширення візантійського аристократичного малярства в Україні за умов княжої доби розглянута: Його ж. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом. – Львів, 2017 (друкується).

7. Кольорові репродукції див., зокрема: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24 (з численними фрагментами, не завжди, однак, належно коректними з огляду відтворення авторських кольорових співвідношень); Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007 – С. 108. – Іл. 3. Найдокладніше про ікону див.: 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. Уточнення датування на початок XIV ст. запропоновано: Його ж. 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.

8. Новіші кольорові репродукції див., зокрема: Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XVII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 109. – Іл. 23. Не дивлячись на виняткові позиції серед малярської спадщини Волині, ікона залишається, практично, не дослідженою. Коротко на її конкретне місце поміж доробку релігійного малярства Волині вказано: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 24–25; Його ж. Малярство середньовічного Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – С. 4–7 (найдокладніше досі опрацювання Луцької ікони). Пор. також: 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. Найповнішу бібліографію Луцької ікони наведено: Бєлікова Г., Бурлака О. Ікони Волині в колекції національного художнього музею України. Каталог // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – С. 337–341.

9. Втім, новіші дослідження дають змогу реконструювати окремі факти і явища поодиноких навіть, ніби, зовсім "темних" періодів еволюції традиції. Показовим прикладом такого успіху сприймається відновлення однієї з яскравих сторінок малярської традиції Луцька другої половини XIV ст.: Александрович В. "Музейне відкриття" іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 9–18; Його ж. Малярство середньовічного Луцька. – С. 7–10.

10. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття… – С. 60–68; 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. Пор також: Пуцко В. Камінь-каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. Луцьк, 2007. – С. 17–23. Кольорові репродукції ікони наведено у всіх вказаних публікаціях. Див. також: Aleksandrowicz W. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli ksi№їксусh elit Woiynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – T. 51. – S. 22. – Il. 1.

11. Репродукцію див.: Rutschowskaya M.-H. The Mother of God in Coptic Textiles // Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine Art / Edited by Maria Vassillaki. – Milano, 2013. – P. 223. – Il. 169 (фрагмент).

12. Репродукцію див.: Chatzidakis N. Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece. – Athens, 1997. – P. 43. – Il. 32. Увагу до зазначеної мозаїки у відповідному контексті привернуто: Александрович В. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського // KALOFWNIA. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 28.

13. Про цей аспект відповідної іконографічної традиції див.: Александрович В. Волинські ікони доби... – С. 28.

14. Александрович В. Візантійські джерела… – С. 17–18.

15. Його ж. Ікона Богородиці початку XVI століття… – С. 62.

16. Коротко про неї див.: Пуцко В. Волинські ікони Богородиці. – С. 421. – Табл. 13. Про неї у контексті

волинської іконографії Богородиці зразка ікони камінь-каширської Іллінської церкви див.: Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття… – С. 62.

17. Кольорові репродукції див.: Aleksandrowicz W. Ikony... – S. 25. – Il. 2; Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 14, 15; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 26, 27.

18. Александрович В. Відкриття середньовічних ікон… – С. 43–44. Про співвіднесені з князем ікони див. також: Ejusdem. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – T. 51. – S. 22–27; Його ж. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського // KALOFWNIA. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 27–32; Його ж. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького // Національний університет "Острозька Академія". Наукові записки. – Острог, 2011. – Вип. 18: Історичні науки. – С. 113–124.

19. Цей взаємозв'язок вперше відзначено: Aleksandrowicz W. Ikony… – S. 25. Пор.: Його ж. Відкриття середньовічних ікон… – С. 43.

20. Aleksandrowicz W. Ikony… – S. 25.

21. Ibidem.

22. Про застосовані в іконі орнаментальні мотиви див.: 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. 22–23; Його ж. 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. 30–31; Його ж. Малярство середньовічного Луцька. – С. 10–11.

23. Кольорові репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. LXXVIII; Міляєва Л. за участю М. - Гелитович. Українська ікона... – С. 176. – Іл. 116. Найдокладніше про ікону див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 27–35. Пор. також: Ejusdem. Ikony... – S. 26–27; Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смолія. – Київ, 2010. – С. 1044–1045; Його ж. "Музейне відкриття"... – С. 7; Його ж. Малярство середньовічного Луцька. – С. 10–11.

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

25. Репродукцію див.: Treasures Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.23. На зазначений взаємозв'язок вказано: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 30. Власне він став основою інтерпретації пам'ятки й підказав важливі міркування до осмислення надто скромно задокументованої ситуації у мистецькій культурі тогочасного Луцька. Відповідна традиція, очевидно, повинна була відіграти активнішу роль у розвитку волинського малярства початкового періоду після завершення княжої доби, оскільки до неї відкликається також не зафіксованого походження ікона Спаса у славі з луцької околиці (ВКМ). Див.: Його ж. Не зафіксованого походження ікона... – С. 38–39.

26. Александрович В. Волинські ікони Богородиці Страсної XVI–XVIII століть // Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали VII науково-практичної конференції (Луцьк, 8 листопада 2016 р.). – Луцьк, 2016. – С. 125–130.

27. Найдокладніше про цей процес див.: Александрович В. Українське "повернення обличчям до Заходу": досвід релігійної іконографії XIII–XVI століть // Colloquia Russica. – Kraków, 2016. – Ser. 1, t. 6: Ruś a kraje kultury łacińskiej (X–XVI w.). Materiały VI Międzynarodowej konferencji naukowej, Kraków, 26–28 listopada 2015 r. / Red. naukowy Vitaliy Nagirnyy. – S. 161–165.

28. .: Александрович В. Українське "повернення…"… – С. 165.

29. Кольорові репродукції див.: Давня українська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – С. 26–28. – 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. 53–55; Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. – С. 8. Найдокладніше про неї з послідовним відмежуванням від відверто фантастичних трактувань на підставі аналізу комплексу історично-мистецьких реалій самого образу див.: Александрович В. "Богородиця з Емануїлом" з церкви святого Миколая у Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2016. – Вип. 23: Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016 року. – С. 3–19.

30. Давня українська ікона... – С. 26–28. – Іл. 1.

31. Від Миколая... – С. 52–55. У короткій оглядовій статті Марії Гелитович, яка передує каталогові, ікона, всупереч вперше оприлюдненій у ньому "власницькій позиції", на підставі одинокої давнішої пропозиції у літературі побіжно відзначена такою, "яку є підстави датувати кінцем XIII – по-

чатком XIV ст.": Гелитович М. Ікони XIII–XVIII століть у збірці родини Гринівих // Від Миколая… – С. 7. Аргументів у звично практикованих коротких висловлюваннях з відповідного приводу, звісно, не наведено.

32. Гелитович М. Українські ікони… – С. 8 (у підписі під репродукцією цього разу подано дату "XII–XIII ст.": Там само. – С. 9. – Іл. 3).

33. Прикладом вираження подібного співвідношення, як і стилістики тогочасного малярства, в мистецькій практиці XII ст. є віднесена до його кінця ікона візантійського музею в Афінах: Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – No 3.

34. Александрович В. "Богородиця з Емануїлом"… – С. 9.

35. Його ж. Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам'ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012. – Кременець, 2012. – С. 65.

36. У давніших публікаціях без належних доказів (а водночас і підстав) побіжно подавалася як намальована в 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… – С. 99–102; Її ж. Прочитання напису на іконі "Богородиця Одигітрія" XV ст. зі Свято-Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 26–27.

37. Кольорові репродукції див., зокрема: Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 227; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 157. – Іл. 95.

38. До цього щойно останнім часом зауваженого важливого аспекту національної релігійної мистецької культури увагу привернуто: Александрович В. Хрещення Київської держави й утвердження християнської мистецької традиції в Україні: досвід епохи святого Володимира Великого // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2016. – Вип. 10: Святий Володимир Великий 1015–2015 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 199–228.

39. Кольорову репродукцію див.: 150 святинь… – С. 66.

40. Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 282. – Іл. 197.

41. 150 святинь… – С. 66; Пуцко В. Локалізовані ікони Волинського єпархіального давньосховища // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – С. 29, 31.

42. 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. 30 (іл.), 32; Луц В. Д. Мистецька спадщина // Ричков П. А., Луц В. Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – Київ, 2002. – С. 117. – Рис. 49; Шулика В. Иконы XVI века из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції… – С. 40–41.

43. Александрович В. Відкриття середньовічних ікон… – С. 44.

44. Одиноку кольорову репродукцію див.: 150 святинь… – С. 66, 67 (фрагмент: лик Богородиці).

45. Про цю особливість ікони коротко див.: Александрович В. Волинські ікони Спаса… – С. 24–25. Новіші кольорові репродукції див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999. – С. 37. – Іл. 10; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 192. – Іл. 139.

46. До останньої особливості увагу привернуто: Шулика В. Иконы… – С. 41. Автор вказав на присутність аналогічного мотиву в Ченстоховській іконі, однак висновок про перейняття саме від неї видається дещо поспішним. Оскільки в дубенській іконі відсутні виразніші запозичення із західної традиції, історія вказаного мотиву насправді видається складнішою й для її реконструкції бракує необхідних історичних проміжних ланок.

47. Кольорові репродукції див., зокрема: Культурна спадщина… – С. 24, 25; 150 святинь… – С. 60, 61.

Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Острозькі ікони XVI століття // Острозька давнина. – Острiг, 2016. – Вип. 5. – С. 91–96.

48. Кольорові репродукції див.: Культурна спадщина... – С. 22; 150 святинь… – С. 52.

49. Увагу до цього явища привернуто: Свєніцька В. І. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ, 1983. – С. 19; Біскупский Р. Проблематика українського іконопису в аспекті впливу мистецтва Східньої Церкви і властивих йому самобутніх рис // Церковний календар 1995 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – Сянок. 1994. – С. 95–97; Ejusdem. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 2000. – T. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 160–161. Найбільша колекція таких ікон перемишльсько-львівського кола XV–XVIII ст. зберігається в Національному музеї у Львові імені [митрополита] Андрея (Шептицького), їх публікацію див.: Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005. Найповніше зіставлення відповідної української іконографії див.: Kruk M. P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000. Проте як запропонована при цьому інтерпретація поодиноких з них, так і викладені уявлення не тільки про богородичну іконографію, а й еволюцію української мистецької традиції загалом, викликають надто численні критичні зауваження, немало викладених міркувань та тлумачень виходять поза межі прийнятого у наукових дослідженнях. Див.: Александрович В. *Вінкельман по ціцеронах, або про "іконокарпатознавство" ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + Il. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 346–362.*

50. Коротко з цього приводу див.: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429. Пор. також: Його ж. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: З–Й. – С. 434; Його ж. Ікони // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 278.

51. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 318–332.

52. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. Exhibitions Catalogue / Edited by Helen C. Ewans and William D. Wixom. New York, Metropolitan Museum of Art, Marsch 11 – July 6, 1997. New York, 1997. – No 244; Mother of God. – No 28.

53. Синай Византия Русь. Православное искусство с VI до начала XX века / Под ред. О. Баддлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. – Санкт-Петербург, 2000. – № В 90. – С. 111 (ил.).

54. Гелитович М. Українські ікони... – Кат. № 18. Ікона має близьку репліку з церкви Різдва Богородиці в селі Нова Весь (тепер на території Польщі), у якій горішні шари малярства зображення Богородиці з Емануїлом вціліли тільки частково (Новий Сонч, Окружний музей): Maszczak M. T. Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. – Nowy Sącz, 2010. – Nr 1. Найдокладніше про цю незаслужено мало відому ікону див.: Александрович В. Ікона Похвали Богородиці з церкви Різдва Богородиці в Новій Всі // Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego (Biblioteka Tradycji. – Nr 86). – Kraków, 2009. – S. 133–142.

55. Див, зокрема погруддя Богородиці з Емануїлом в оточенні пророків у мозаїковому оздобленні однієї з бань храму: Underwood P. A. The Kariye Djami. – New York, 1966. – Vol. 2. – Pl. LI.

56. Про відповідний контекст стрільської ікони та її місце в ньому див.: Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної 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. 26–34. Текст вкладного напису див.: Луць В. Датовані волинські ікони XVI – першої половини XVIII ст. у колекції Рівненського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали... – С. 51.

57. Кольорову репродукцію див.: 150 святинь… – С. 46. У новішій літературі коротко про неї див.: Луць В. Ікона Богородиці з Зимнівського монастиря // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 49. Про Зимнівську ікону з акцентом на зафіксованому на ній наприкінці XIX ст. втраченому релікварії з мощами святого Єрмолая див.: Мусин А. Зимненская икона Божией Матери, ее реликвия и подвески из коралла в средневековой европейской культуре // Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012 / Відпов. ред. В. Александрович. – Львів, 2017 (друкується).

58. Одиноку кольорову репродукцію див.: 150 святинь… – С. 170. Коротко про неї див.: Бендюк М. Ікона Арабської Богородиці // // Волинська ікона:

питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. –С. 53.

59. Очевидно, брненська "Чорна Мадонна" за новіших часів тішилася певною ширшою популярністю на західноукраїнських землях, оскільки її не зафіксованого походження малярські репліки XVIII ст. ідентифіковано також у Львові (Інститут дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника та приватна збірка).

60. Александрович В. Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 441. Така ікона досі збереглася в церкві апостола Луки в селі Трочани на Словаччині, фото інтер'єру храму з іконою на її історичному місці див.: Grešlík V. Ikony 17. storočia na Východnom Slovensku. – Prešov, 2002. – Il. 1. Інший, унікальний на українському ґрунті приклад богородичної іконографії зафіксувала згадка цитованого інвентарю про ікону Богородиці та архангела Михаїла: Александрович В. Інвентар… – С. 444. Про зафіксований тут варіант рідкісної іконографії Богородиці (так само і Христа) зі святим покровителем храму див.: Його ж. Українська пізньосередньовічна іконографія Христа та Богородиці зі святим покровителем храму // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – С. 31–36.

Любов БУРКОВСЬКА
(Київ)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА “БОГОРОДИЦЯ З ЕММАНУЇЛОМ” (1677): ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ТА ОБРАЗНОСТІ

Богородична тематика займає особливе місце в сакральному мистецтві Волині. З волинськими землями пов‘язана доля прославленої святині – візантійської ікони XI–XII ст. «Холмська Богородиця» (Музей волинської ікони відділ Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк, далі – МВІ) [2; 21, с. 20–14]. Образ Богоматері, як ідеал православ‘я упродовж віків надихав художників на створення «галереї неперевершених за духовною красою, величавістю і ліричністю образів» [7, с. 374; 23, с. 206]. До золотого фонду українського середньовічного мистецтва належать унікальні волинські ікони – «Богородиця Одигітрія» з Дорогобужа кінця XIII – початку XIV ст. (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ) [1, с. 7–76; 6, с. 7–24], «Богоматір Одигітрія (Перивлепта) Волинська» першої половини XIV ст. із церкви Покрови Пресвятої Богородиці в м. Луцьку (Національний художній музей України, далі – НХМУ) [20, с. 9, табл. XVII; 4, с. 95–98][1]. Малярські традиції княжих часів знайшли продовження у піднесених образах Богородиці з Дитям XV – XVI ст., що належать до XV–XVI ст: «Богородиця Елеуса» кінця XV – початку XVI ст. із храму Святого апостола Луки в с. Доросині Рожищенського р-ну Волинської обл. (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького, далі – ЛНГМ) [20, табл. LXXVIII], намісна ікона «Богородиця Одигітрія» першої половини XVI ст. з церкви Різдва Пресвятої Богородиці у м. Камені-Каширському (Волинська обл.) [27, с. 17–23, іл. між с. 10 і 11]. Доказом спадкоємності майстерного втілення давніх мистецьких ідеалів є богородичні ікони XVII ст., що набули виняткового поширення в іконописній практиці Волині.

Виразним прикладом пізньосередньовічної іконографії Одигітрії є ікона «Богородиця з Емануїлом» (1677)[2] з церкви с. Яревище Старовижівського р-ну Волинської обл., яка нині зберігається в Національному музеї народної архітектури та побуту України (далі – НМНАПУ).

Передання про створення першого зображення Богородиці Одигітрії сягає апостольських часів – за легендою, ікону змалював євангеліст Лука[3]. Її вважали паладіумом Константинополя і з нею пов’язували благополуччя та безпеку імперії. На давніх візантійських іконах Богородиці Одигітрії Марія змальовується (майже фронтально) з Дитям на лівій руці, правиця звернена до Нього у промовистому жесті вказування-моління[4]. Ісус правою рукою благословляє, а в лівій тримає сувій (рідше маленький кодекс Євангелія), що відповідає іконографічному типу Христа Пантократора. В образі Богородиці Одигітрії простежується зв’язок із різними аспектами страсної і літургійної символік. Вона є дороговказницею на шляху до Христа й водночас несе ідею втілення та жертовності заради спасіння світу.

Історія виникнення іконографічного типу Богородиці Одигітрії пов’язана зі знаменитим константинопольським монастирем Одігон, який став відомим завдяки чудотворному джерелу, що зцілювало незрячих. Можливо, із цими обставинами пов’язана назва монастиря («Одігон» у перекладі з грецької означає «поводир», «провідник») [13, с. 271]. Утім, слід зауважити, що храм став відомим у Візантії, а також далеко поза її межами саме завдяки своїй святині – Одигітрії-Провідниці[5]. Заснування храму й розміщення в ньому ікони приписують імператриці Пульхерії – матері візантійського імператора Феодосія Молодшого (V ст.), хоча перші згадки про нього датуються лише XI ст. Відповідно до джерел XIV ст., Пульхерія розмістила в храмі Одігон[6] чудотворний образ Богородиці разом з іншими реліквіями, принесеними зі Святої землі імператрицею Євдокією[7], а назва ікони («Провідниця до всіх благ») і назва храму (Одігон) належать Пульхерії [15, с. 152, 153]. Щотижневі процесії з образом Одигітрії та урочистою ходою з нею вулицями Царгорода, за переданням, також започаткувала Пульхерія [13, с. 271, 272].

Містичне дійство з «літаючою іконою», яке супроводжувало винесення Одигітрії Константинопольської з монастиря Одігон, відображене у свідченнях паломників з різних країн[8]. «Вторинне чудо», або ж «регулярне», як його ще називa-

1. «Богородиця з Еммануїлом» 1677 р. (НМНАПУ).

2. «Богородиця Єлеуса». 90-ті роки XVII ст. (Церква Архангела Михаїла колишнього Білостоцького Хрестовоздвиженського монастиря).

ли, зафіксоване також багатьма історичними джерелами XII–XV ст. [18, с. 325–372.] Зміст цього чуда полягає у зримому втіленні ідеї покровительства Богородиці Константинополю й усій Візантійській імперії[9]. Служби перед іконою Одигітрії відображені в численних ілюстраціях Акафіста в давніх рукописах, іконах та храмових розписах[10].

Іконографічний тип ікон із зображенням Богородиці Одигітрії є одним із найдавніших і найшановніших у візантійському мистецтві та в іконописі країн її культурного впливу, хоча термін «одигітрія» почали вживати тільки з XI ст. Водночас Богородиця Одигітрія – найпоширеніша версія богородичної ікони в Україні.

Ікона «Богородиця з Еммануїлом» (1677 р.) із НМНАПУ вирізняється надзвичайною камерністю, а ліричні інтонації, притаманні її образам, мабуть ще ніколи не проникали у богородичну тематику волинського іконопису настільки глибоко й очевидно.

Богородиця зображена у поколінному зрізі, її струнка постать представлена фронтально, голова і плечі подані в легкому повороті до Еммануїла. Лівою рукою Марія підтримує Дитя, права рука розташована перед грудьми. Христос також злегка повернутий до Матері, права рука піднята в благословляючому жесті, в лівій Ісус тримає голубу сферу.

Лики змальовані по світло-коричневому санкирю пастозно накладеною вохрою рожевого відтінку, з делікатними тінями, інтенсивним підрум‘янком і тонкими білильними движками. Описи рис обличчя мають різну інтенсивність. Волосся Ісуса написане чорними тонкими лініями по вохристому загальному тону. Богоматір зображена в коричневому мафорії з широкими яскраво-вохристими описами бганок. У симетричних відворотах мафорія видніється підкладка темно-смарагдового кольору. Хітон синій з голубими висвітленнями складок, світло-коричневі поручі і горловина оздоблені геометричним орнаментом. Христос зодягнутий у білу сорочку і вохристий гіматій з тонко прокресленими склад-

ками і прозорими білильними висвітленнями.

Обрамлення ікони подвійне, прикрашене «вакулами» та «боніями» – імітацією дорогоцінного каміння. На верхній і нижній частинах обрамлення збереглися залишки надписів. Серед тексту, наведеному білилами, прочитується дата – 1677 рік. Бічні поля обрамлення оздоблені рослинним орнаментом білого кольору, що виразно прочитується на чорному тлі. Німби відокремлені від тла потрійною графією. Тло ікони прикрашає гравірований рослинний орнамент [32, іл. 56].

Зображення Богородиці з Ісусом на іконі загалом відповідає усталеній канонічній редакції Одигітрії-Провідниці. Водночас пам'ятка має ряд іконографічних особливостей, зокрема постать Марії подається не у зрізі нижче пояса, як зазвичай, а до колін. Зазначений варіант зображення зустрічається у візантійському мистецтві, він був відомий у давній київській традиції, а також притаманний багатьом українським богородичним іконам XVII–XVIII ст. із галицьких земель. Існує думка, що такий тип зображення Богоматері з Еммануїлом виник унаслідок змін в іконографічній версії Одигітрії у повний зріст [19, с. 23, 24]. Художник демонструє новий підхід до вирішення «доличного» – голову Діви Марії вкриває лише мафорій. На давніх українських пам'ятках, за візантійською традицією, Марію завжди змальовували в очіпку, а від XVII ст. часто під мафорієм зображували біле прозоре покривало, як на західних образах.

Еммануї представлений як космократор, правитель Всесвіту із символом влади у руці – «державою», яка має вигляд кулі з хрестом. Ця іконографічна деталь з'являється на українських іконах у другій половині XVII ст. На думку М. Кондакова, зазначений мотив був запроваджений грецькими іконописцями в XVI ст. і притаманний різним іконографічним типам зображень Богоматері з Дитям періоду пізнього середньовіччя [14, с. 189].

Привертає увагу рідкісна для українського сакрального живопису іконографічна деталь – зображення Еммануїла зі схрещеними стопами. Науковці вбачають у цьому мотиві літургійно-жертовну семантику – алюзію майбутніх пасій і розп'яття Христа [12, с. 16, 17; 34, 70–71][11]. Існує думка, що Ісуса зі схрещеними стопами змальовували художники уніатського віросповідання на деяких іконах XVII ст. Аналіз давніх пам'яток показує, що ця характерна іконографічна деталь своїм корінням сягає XI ст. Такий тип зображення зустрічається у візантійських пам'ятках: Ісус змальований зі схрещеними стопами на фресковому зображенні Богородиці з Еммануїлом на північному вівтарному стовпі храму Святої Софії в Охриді (1037–1056 рр.)[12], на іконі «Богоматір на троні» (друга половина XIII ст.) з Національної галереї мистецтв у Вашингтоні [16, табл. 460] та мозаїчному зображенні Богородиці Одигітрії (приблизно 1316–1321рр.) із церкви Хору (Кахріє Джамі) у Стамбулі [16, табл. 456].

Струнка постать Діви Марії, огорнута темно-брунатним мафорієм, притягує погляд своєю величавістю. Граційність постави, витонченої форми кисті рук, тонкі риси обличчя надають образу Богоматері надзвичайної індивідуальності. Погляди Богоматері і Еммануїла звернені у простір перед іконою, але не на глядача, а неначе повз нього, що сприяє враженню особливої емоційної єдності образів і наповнює ікону одухотвореною атмосферою передчуття. Лик Марії вирізняється близькою до дитячого віку юністю: маленькі стиснуті губи, високо підняті тонкі брови, у погляді – схвильованість. Своєю лагідністю і безпосередністю образ Марії помітно виокремлюється на тлі строгих, самозаглиблених волинських Богородиць епохи Середньовіччя.

Миловидність і крихка тендітність образу Богоматері перегукується із живописом західноєвропейських вівтарів-складнів XIV–XVI ст., на яких зображення Діви Марії проникнуті ніжними почуттями, що передаються через зворушливі жести і погляди, характерні нахили голів [9, с. 343].

Образ юної Богородиці з Яревища своєю м'якою людяністю та інтимністю переживань ближчий до іконографічного типу Богоматері Замилування (Елеуси), аніж до строгої Одигітрії-Наставниці. «Емоційну аналогію» досліджуваній пам'ятці знаходимо в індивідуалізованому, проникливому образі Богородиці Елеуси з Білостоцького Хрестовоздвиженського монастиря (90-ті роки XVII ст.)[13]. Їм обом притаманна мрійливість, ліризм і зовнішня грація[14]. Зближує ікони незвичне представлення Еммануїла, який подається не немовлям, як зазвичай, а у віці дитини двох-трьох років. Привертає увагу те, що на обох іконах підкреслена фізіономічна схожість

між Матір'ю і Сином[15].

Науковці пов'язують білостоцьку пам'ятку з ім'ям Йова Кондзелевича[16]. В. Овсійчук відзначає близькість цього образу до подібних творів талановитого галицького майстра Івана Руткoвича з м. Жовкви [28, с. 89; 23, іл. на с. 135, 147], що, на думку дослідника, прояснює джерела творчих зв'язків Йова Кондзелевича з його рідним містом – Жовквою [23, с. 282]. Водночас очевидними є вплив на формування таланту художника давньої малярської традиції Волині де, вірогідно, він і «знайшов близький для себе світ творчого збагачення»[17].

До найхарактерніших стилістичних особливостей досліджуваної пам'ятки з НМНАПУ належить узагальнене, схематичне трактування бганок одягу персонажів. Змалювання «доличного» різко контрастує з ніжними, тонко виписаними м'якими мазками, ликами Марії й Еммануїла. Натомість у трактуванні одягу відсутня пластичність – вирішення складок строго графічне, чеканне, вони формуються без півтонів і кольорових нюансів. Тканина одягу виглядає жорсткою, а наведені темною контрастною фарбою тіні підкреслюють скульптурність складок. Умовно трактовані бганки мафорія Богородиці мають характерні згини й заломи у вигляді своєрідних орнаментальних мотивів, які за формою нагадують розетки і фестони, неначе вирізані в камені. Характер вирішення «доличного», що відобразився на досліджуваній іконі, притаманний цілому ряду волинських і галицьких пам'яток XVII–XVIII ст; він асоціюється з рельєфом і, очевидно, «є виявом процесу творчого засвоєння українськими майстрами готичних художніх засобів»[18]. Краще зрозуміти суть і особливості зазначеного явища можна, згадавши процеси, які відбувалися у XV ст. в чеському та моравському мистецтві, де стильові зміни в живописі значною мірою були інспіровані пластикою, оскільки новий стиль розпочав формуватися раніше саме в скульптурі [30, с. 34]. На думку В. Овсійчука, «дещо пізніше вплив скульптури на живопис, за прикладом сусідніх країн, виявляється і в Україні»[19].

У розглянутій пам'ятці зі збірки НМНАПУ виразно віддзеркалилися емоційні та психологічні грані у змалюванні образу Богородиці, що засвідчує індивідуалізовані засади творчих пошуків волинських майстрів XVII ст. У галереї тогочасних волинських ікон Богородиці Одигітрії є монументальні величаві образи, що тяжіють до мистецьких традицій княжих часів, у інших – виразно відчутні імпульси західноєвропейської художньої системи, зустрічаються також образи, індивідуалізованість та ліричність яких стоїть на межі можливого для сакрального твору. Вірогідно, усі вони відтворюють пізню, значно трансформовану версію Константинопольської Богородиці Одигітрії, проте в кожному списку виявляються ознаки різного рівня індивідуальної майстерності й обдарованості автора-виконавця, орієнтація на взірці, що слугували джерелом натхнення та художні традиції певного культурного центру як підтвердження відомого факту, що іконографія та образна типологія в іконописі ніколи не підлягали буквальному тиражуванню [21, с. 16].

Очевидно, найбільш довершеними і найближчими до прославленого першовзірця волинськими репліками є Дорогобузька ікона «Богородиця Одигітрія» кінця XIII – початку XIV ст. (РОКМ) [1, с. 7–76; 6, с. 7–24] та «Богоматір Одигітрія (Перивлепта) Волинська» першої половини XIV ст. з Луцька (НХМУ) [20, с. 9, табл. XVII; 4, с. 95–98].

Питання формування нової редакції давнього іконографічного типу Богородиці Одигітрії, представленої чималим колом українських богородичних ікон XVI–XVIII ст., – майже не досліджена проблема у вітчизняному мистецтвознавстві. Подальше ґрунтовне вивчення шляхів і характеру трансформаційних процесів, визначення в них ролі давніх київських традицій та західноєвропейських впливів – актуальне завдання майбутніх студій.

---

1. До галереї давніх богородичних образів варто також віднести малодосліджені ікони «Богородиця з Дитям» XII–XIII ст. (?) з Волині (Колекція Ігоря та Оксани Гринів) [10, с. 52–55, кат. 12; 11, іл. 3] та «Богородиця Одигітрія» початку XV ст. (?) з Троїцької церкви в с. Тростянець Ківерцівського району Волинської області [22, с. 51–54].

2. НМНАПУ Інв. № ЦН–483, (107,5х68,3х2,5 см), дошки соснові, клеєва темпера, гравірування, сріблення, покриття ауропігментом під позолоту. Тло ікони оббите вздовж рами, місцями втрати левкасу до дошки, потертості живописного шару на обличчі Богородиці та на складках мафорія. У місцях втрат підведений реставраційний левкас, тонуван-

ня пошкоджень живопису виконано аквареллю. Комплекс відновлювальних робіт здійснено у 1984 році на кафедрі реставрації КДХІ. До музейної збірки пам'ятка потрапила у 1975 році з експедиції науковців на Волинь.

3. За іншою легендою, автором ікони був єпископ єгипетських Фіваїд Лука [15, с. 153].

4. Як зауважив М. Алпатов, Богоматір у намісних іконах виглядає величаво, але її простягнута рука до Ісуса – це жест Марії, що стоїть біля трону Вседержителя в композиції «Моління» [3, с. 34].

5. На думку М. Кондакова, Одігон означає «храм вождів» (одігів); Одигітрії молилися візантійські полководці перед доленосними для країни битвами (за легендою, її брали у військові походи) [15, с. 153–155].

6. За іншими джерелами ікону розмістили у константинопольському Влахернському храмі.

7. Імператриця Євдокія, дружина візантійського імператора Феодосія Молодшого, привезла Одигітрію з Єрусалима до Константинополя у 422–466 рр. і подарувала цю ікону матері імператора (своїй свекрусі) – цариці Пульхерії [24, с. 150].

8. За писемними джерелами, щовівторка, рановранці, з храму монастиря Одігон виносили величезну квадратну ікону в срібній ризі, оздобленій значною кількістю коштовного каміння; її кіот кріпився на двох ніжках. Ікона була надзвичайно тяжкою (існує думка, що вона була написана на кам'яній плиті), її несли 4–6 чоловіків на спеціальному пристосуванні. На площі перед монастирем збиралися майже всі жителі Константинополя і численні паломники. До Одигітрії почергово підходили «служителі братства ікони», і «вона сама вибирала когось із них», тоді чоловікові ставили її на плечі. Цієї ж хвилини ставалося чудо – «Одигітрія» втрачала свою вагу, «набувала безтілесності», а «служитель» з надзвичайною швидкістю починав рухатися по колу площею. До того ж робив він це в екстатичному стані: з розпростертими руками («аки распят»), закинувши голову й не відриваючи погляду від святині. Складалося враження, що вона «літає площею й сама носить чоловіка». При цьому ікона швидко поверталася навколо своєї осі, демонструючи відразу обидва свої зображення – Богородиці й Розп'ятя з пристоячими (зі зворотного боку). Чудо супроводжувалося мироточенням святині та численними зціленнями недужих [18, с. 325–372].

9. «Братство служителів» Одигітрії Константинопольської, яке існувало у монастирі Одігон, за переказом, нараховувало дванадцять осіб. Усі вони належали до роду євангеліста Луки, і ніхто, окрім цих чоловіків, не смів торкатися до святині (на фресках і на іконах «служителі» завжди змальовані в довгих багряних туніках) [18, с. 325–372].

10. Сюжет «Моління перед іконою Богоматері Одигітрії» зображено на мініатюрі з Псалтиря Гамільтона (близько 1300 р.), виконаній константинопольським майстром (Берлін, Державні музеї). Ця тема відображена у фресковому циклі середини XIII ст. храму Успіння Пресвятої Богородиці монастиря Богородиці Влахернитіси поблизу м. Арти (Епір, Греція), на візантійській іконі «Торжество православ'я», XIV ст. (Британський музей, Лондон), на іконі «Похвала Богоматері з Акафістом» з Успенського собору Московського Кремля (друга половина XIV ст.) [18, с. 325–372].

11. У давніх іконах Богородиці з Дитям (різних іконографічних типів) зустрічається дещо відмінний варіант зображення Ісуса – зі схрещеними ніжками, а не стопами. Серед них – «Богоматір з Еммануїлом» VII ст. (Базиліка Санта Марія Нуова. Рим), «Холмська Богоматір» XI–XII ст. (МВІ. Луцьк), «Богоматір Вишгородська» перша третина XII ст. (Державна Третьяковська галерея. Москва), «Богоматір з Еммануїлом» XII–XIII ст. (Ватопедський монастир. Афон), «Богоматір з Еммануїлом» XIII ст. (Монастир Святої Великомучениці Катерини. Синай) та інші [12, с. 17; 34, 70–71].

12. Фреска з храму Святої Софії в Охриді погано збереглася – постать Богородиці втрачена, проте зображення Ісуса уціліло [17, с. 65–80].

13. Обидві ікони поєднує їхня образна подібність та емоційна забарвленість, проте фаховий рівень автора білостоцького твору набагато вищий.

14. Характеризуючи ікону з білостоцької обителі, В. Овсійчук пише: «Її світлий ліризм і тонка одухотвореність більше не повториться в творчості художника, поступаючись пізнішим трагічно величавим, глибоко значимим материнським образам. У ній неначе засвідчена присутність злегка навіяного почуття якогось тривожного очікування, яке, однак, не може заступити щасливої миті поєднання з сином, що в даному випадку виростає до втілення материнства і прославлення духовної величі земної людини та її найгуманніших почуттів» [23, с. 282].

15. Подібність між Марією та Ісусом, зрідка, зустрічається в українських іконах XVII–XVIII ст. проте виявляється, зазвичай, менш очевидно [10, с. 25; 23, іл. на с. 147; 24, с. 292, 395, 460].

16. Гіпотезу про авторство Йова Кондзелевича висунула художник-реставратор Музею Волинської ікони О. Обухович. Із цим твердженням погоджується В. Овсійчук [23, с. 282, іл. на с. 296, 297].

17. Не виключено, що під час перебування в Турійську, де, очевидно, існував мистецький осередок, Й. Кондзелевич мав творчі контакти з місцевими іконописцями, що виявилося корисним для обох сторін [23, с. 333].

18. В. Овсійчук пише: «І це не поодинокий зразок

творчого засвоєння українськими майстрами готичних художніх засобів у тому часі, фактично такий процес творчого взаємозбагачення спостерігався в кожну епоху, але на даному етапі він виявився найяскравіше» [24, с. 210].

19. Науковець зазначає: «характерним зразком такого творчого відбиття різьблених Мадонн [у живописі Л. Б.] є декоративно-лінійна пластична мова: динамізм ліній, спроба пластичного моделювання, стримана барвистість локальних кольорів, драматична виразність образів» [24, с. 209, 210].

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

21. Александрович В. Холмська ікона Богородиці / Володимир Александрович. (Історія та культурологічні студії. – Т. 1.). – Львів, 2001 – 40 с.

22. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. Альбом / М. В. Алпатов – Москва : Искусство, 1984. – 331 с. : ил.

23. Бєлікова М. І. Богоматір Одигітрія (Перивлепта) Волинська. Перша половина XIV ст. (Матеріали до зведеного каталогу волинської ікони) / М. І. Бєлікова // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: зб. наук. праць за матеріалами VI міжнар. наук. конфер. по волинській іконі, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 95–98.

24. Богоматір: Повне ілюстроване описання ЇЇ земного життя та присвячених ЇЇ імені чудотворних ікон [у 2 ч.] / Під ред. Є. Поселянина. – Репринт. вид. (рос. мовою). – Київ : Мистецтво, 1994. – Ч. І. – 400 с.; Ч. ІІ. – 416 с.

25. Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа : [альбом] / [тексти до альбому : З. Лільо-Откович, В. Откович, Т. Откович] ; ред. В. Откович, О. Стоколос-Ворончук ; Національний науково-дослідний реставраційний центр України, Львівський філіал. – Львів : [б.в.], 2007. – 63 с. : іл. – (Публікація однієї пам'ятки).

26. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 407 с.

27. Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом / авт.-упоряд. : С. Кот, Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк; вступ, ст. В. Александровича; під ред. С. Кота. – Київ, Луцьк : ТОВ Спадщина, 1998 – 102 с.: іл. – (НАН України, Ін-т історії України, Волинський краєзнавчий музей).

28. Всеобщая история искусств : [В 6 томах] /. Т. II : Искусство средних веков. – Книга 1. / Общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. – Москва : «Искусство», 1961. – 645 с. вкл. 80 с. ил.

29. Гелитович Марія. Ікони XIII–XVIII століть у збірці родини Гринівих / Марія Гелитович // Від Миколая до Йордану. Каталог виставки українських ікон та артефактів XI–XVIII століть із приватної збірки Ігоря та Оксани Гринів. – Київ : Родовід, 2007. – 157 с. : іл.

30. Гелитович Марія. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог / Марія Гелитович. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с.: іл.

31. Енциклопедія українознавства : [в 11 т.] / [Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф. др Володимир Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк ; Львів : Молоде життя, 1955–1995. – 1108 с. (Репринтне видання : Київ : Глобус, 1993. – 399 с. : іл.)

32. Колпакова Г. С. Искусство Византии : в 2-х т. / Галина Сергеевна Колпакова. – Санкт-Петербург : Азбука классика, 2004. – Т. 2 : Поздний период. – 320 с. : ил.

33. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связь греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения / Н. П. Кондаков – Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ, 1910. – 216 с. : 147 рис.

34. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: в 2 т. – Санкт-Петербург, 1914-1915. – Т. I. – 452 с., 251 рис., 6 цв. табл.

35. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. / В. Н. Лазарев – Москва: Искусство, 1986. – 332 с. : ил; 597 табл.

36. Лидов А. М. Образ Христа-архиерея в иконографической программе Софии Охридской // Лидов А. М. Византия и Русь / отв. ред. Г. Е. Вагнер / А. М. Лидов. – Москва, 1989. – С. 65–80.

37. Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / А. М. Лидов. – Москва : Индрик, 2006. – С. 325–372.

38. Логвин Григорій. Живопис Волині XI–XVI століть / Григорій Логвин // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 23–25.

39. Логвин Григорій, Міляєва Лада, Свенціцька Віра. Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свенціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 26 с., 109 іл.

40. Міляєва Л. Ікона Холмської Богоматері (стан збереженості, іконографія, списки) / Людмила Міляєва // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2004. – Ч. 1 (5). – С. 20–14.

41. Обухович Лариса. Ікона Богородиця Одигіт-

рія з Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області. Питання авторства і датування / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – С. 51–54.

42. Овсійчук Володимир Антонович. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / Володимир Антонович Овсійчук. – Київ : Наукова думка, 1991. – 398 с. : іл.

43. Овсійчук Володимир. Українське малярство X–XVIII століть: Проблеми кольору / Володимир Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с. : іл.

44. Прашков Любен. Икони от Националния археологически музей / Любен Прашков. – София : ДИ СЕПТЕМВРИ, 1981. – 15 с.; ил.

45. Прашков Любен. Икони от България IX–XV века / Любен Прашков. – София : «Анжела», 2000. – 79 с. : ил. (Българското християнско изкуство през вековете).

46. Пуцко Василь. Камінь-Каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2011 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2007. – С. 17–23.

47. Свєнціцька Віра Іларіонівна. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Іларіонівна Свєнціцька. – Київ : Наукова думка, 1966. – 153 с. : іл. – (АН УРСР Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнограф. ім. М. Т. Рильського).

48. Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть / Д. В. Степовик – Київ : «Либідь», 1996. – 440 с.; іл.

49. Эрши А. Живопись интернациональной готики / Анна Эрши. – Будапешт : «Корвина», 1984. – 150 с., ил.

50. Demus Otto. Die Byzantinischen Mosaikikonen. – I. Die Grossformatigen Ikonen / Otto Demus – Wien : Academie der Wissenschaften, 1991. – 98 p. : ill.

51. Milyaeva L. The Ukrainian ikon XI – XVIII Centuries: From Byzantine Sources to the Barogue (Temporis) / Liudmilla Milyaeva. – Sankt-Peterburg, 1996. – 240 p. : ill.

52. Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries / Text by Olga Popova. – Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984. – 78 p. : 48 ill.

53. Tsigaridas E. N. Portable icons / E. N. Tsigaridas // Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – C. 70–71.

Людмила КАРПЮК
(Луцьк)

ІКОНА "СВ. ПРОРОК ІЛЛЯ" З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Образ з зображенням пророка Іллі з колекції Музею волинської ікони є одним з найцікавіших з точки зору іконографії. Ікона була передана до музею у 2002 році о. Ковтачем М., настоятелем церкви Св. Микити у с. Тур Ратнівського р-ну. Це село має одну з найдавніших історій Ратнівщини. Перша писемна згадка про нього відноситься до XV ст., у 1499 – 1500 р.р. його спалили татари, як і Берестя (Брест), а людей з нього забрали [1, 376]. Починаючи з XVII ст. с. Тур згадується в багатьох документах різного характеру. Воно входило до Ратенського староства, пізніше до Любомильського. Нині існуюча церква Св. Микити побудова у 1773 р., відомостей про існування церкви у більш ранній історичний період знайдено не було. Тому з'являється сумнів, що ікона «Св. Пророк Ілля», датована дослідниками першою половиною XVII ст., була написана саме для цього храму і первісно перебувала у ньому. Крім того, у документі невідомого походження, згадується, що у церкву с. Тур в 1888 р. був переданий старий іконостас з с. Галина Воля Старовижівського р-ну. Кілька років тому на горищі церкви Св. Микити були знайдені уламки старого іконостасу з датою 1683 р., це може бути дата його виготовлення або встановлення у церкві с. Галина Воля. [2] Це, швидше за все, є свідченням міграції ікон, практика, що існувала як у давній час історії церкви в Україні, так і у новітній.

На території Волині, мається на увазі нинішній адміністративний регіон, храми на честь пророка Іллі називалися не часто. Архівні джерела свідчать, що таких храмів у XVII – XVIII ст. було не більше восьми: у с. Дорогиничі Локачинського р-ну, с. Завидів Володимиро-Волинського р-ну, с. Садів Луцького р-ну, с. Хопнів Луцького р-ну та ін. селах, у м. Ратно, м. Камінь-Каширському [3]. Згадуються й монастирі, які вже не існують: у м. Любомлі (XVI – початок XVII ст.), м. Володимиро-Волинському (XVII–XVIII ст.) [4].

Культ пророка Іллі на Русь прийшов разом з християнством. Однією з найдавніших церков, побудованих ще до офіційного прийняття християнства, вважається церква пророка Іллі у Києві [5]. Життя Святого, описане у книгах Царств Старого Заповіту, унікальне і цікаве. Він шанується вірянами, як праведник та грізний викривач ідолопоклонства. Самий відомий зі старозавітних пророків, культ якого поширений як у християнській так і у іудейській та мусульманській традиціях, що можливо, вплинуло на іконографію його образу. У християнському мистецтві з ранньовізантійських часів та пізніше, пророк Ілля найчастіше зображувався як старий чоловік, у плащі з верблюжої шерсті, накинутому на плечі. У нього довге густе сиве волосся та довга борода, в руці – сувій з пророчими словами (фото 1). Таким він постає у фресці XI ст. на стінах Софії Київської, це один з найбільш ранніх образів Іллі в Україні (фото 2).

На теренах Волині найдавнішим образом пророка є житійна ікона кінця XVI ст. з міста Дубно на Рівненщині [6]. Майстер написав величний образ пророка з розгорнутим сувоєм у руці в оточені клейм з основними сценами життя, які передають старозаповітну розповідь. Найбільш часто малярі зверталися до іконографії Святого пишучи «Вогненне знесення пророка Іллі» та «Пророк Ілля в пустелі». У колекції Музею волинської ікони зберігається житійний образ пророка з Покровської церкви с. Дорогиничі (ікона походить з давнього, вже не існуючого храму), у якому поєднані обидві ці теми [7].

З першої половини XVII ст., коли волинський іконопис розвивався у дуже складних і суперечливих умовах, пов'язаних з суспільно-політичними обставинами, Св. Ілля починає все частіше зображуватися одноосібно та на повен зріст. У трактуванні його образу обов'язково підкреслювався богословський аспект, він був не лише ідеалом ченця-аскета, покірного Господній волі, а й символізував Господній гнів і кару. Ймовірно, саме ця ідея підкреслюється автором у композиції образу «Св. Пророк Ілля» з с. Тур.

До музею ікона потрапила в аварійному стані, перемальованою у XIX–XX ст. (фото 3). Реставрація була виконана у майстерні Волинського краєзнавчого музею Л. Обухович (фото 4).

Образ намальований на дерев'яній основі з двох дощок, липової і соснової, зворот скріплений двома однобічними шпугами. Ікона видовженого формату, що підпорядковано зображенням Святого на повен зріст. Маляр використав широку і глибоку грав'ю, яка описує усю постать та позем. Твір декорований подвійною рамою та різьбою на тлі.

В іконографії простежується близькість форми, характеру типажу до аналогічних образів ще візантійської традиції (фото 5). Водночас, образ наповнений деталями, які є оригінальними і незвичними. Постать Іллі виділяється монументальністю і величністю, він займає всю площину основи ікони, як звично для волинського малярства. Пророк зображений у довгій світлій сорочці, декорованій сіткоподібним срібним орнаментом. Поверх неї – ясно-блакитний далматик з широкими рукавами, оздоблений по краю рукавів та лиштві золотим візерунком. Широкий зелений пояс м'якими бганками опускається на ліве стегно Святого. Червоний довгий плащ огортає ліве плече та руку, тонка золота декорована стрічка прикрашає його край. Тканини одягу розписані численними складками, колір яких висвітлюється у глибині тканини, що виявляє їх фактуру і об'єм та дає можливість відчути глядачеві пружність форми, окреслює масивність постаті. Ці ренесансні принципи малярства, усталені у волинському мистецтві XVII ст., водночас не заважають майстру зберегти зовнішню іконну непорушність постаті Іллі. У його образі нібито постає драма минулих біблійних віків, яка виразно пов'язана з сучасністю, тобто, з XVII ст.. Свідченням цього є ряд незвичних деталей композиції твору. Одна з них – шапка на голові Іллі з горностаєвою опушкою та невеличкою золотою прикрасою. При детальному розгляді у ній можна впізнати шапку-«магерку», це старовинний польський та угорський головний убір, який у XVII ст. носився людьми шляхетного стану, у тому числі й на територіях України і Білорусії, які входили до Речі Посполитої (фото 6, 7). Незвично виглядає й короткий клинок (ніж) у руці Пророка. Як вважають російські дослідники, найбільш раннім зображенням Іллі на повен зріст з клинком чи ножем у руці, є ікона у складі пророчого ряду Софіївського собору м. Новгорода, написана у 1509 р. [8]. Ніж Іллі своєю формою нагадує так званий тесак або «фальшион», відомий як зброя у країнах Центральної та Східної Європи з XIV ст. (фото 8). Одна з його легендарних назв «меч Малкуса» або просто «Малкус», пов'язана з біблійним сюжетом. Під час арешту Ісуса Христа апостол Петро відсік вухо служникові первосвященика Малкусу. У польській церковній іконографії прийнято вважати, що мечем Петра був саме фальшион. Ця традиція пов'язана з реліквarною зброєю, переданою у подарунок до Познанського кафедрального собору Св. Петра з апостольської столиці у Авіньйоні у XIV ст. [9, 69]. Цей своєрідний містичний зв'язок образу пророка – захисника віри та сучасної маляру історії прочитується і у знакові, який він витиснув на лезові. Це невеликого розміру латинська літера «S» – стилізований символ блискавки, як знак «Божого гніву і кари» [10, 263]. Подібний символ можна побачити й на волинській іконі «Архангел Михаїл» кінця XVII ст. авторства «Михнівського маляра». Ще одна іконографічна особливість композиції – у жесті лівої руки пророка, в якій як правило зображувався сувій з написом. Тут – рука припіднята, а відкрита долоня повернута догори.

Пишучи лик Іллі, іконописець вніс своєрідну персональну ноту, створивши персоніфікований образ Святого, який вражає переданням глибокої духовної сили. Обличчя видовженого овалу з чітко промальованими глибокими зморшками, які прорізали щоки і лоб. Запалі очі прикриті важкими повіками. Довгі пасма хвилястого волосся прикривають плечі, на груди спадає широка, довга і теж хвиляста борода. Автор дещо відходить від канону образу, пишучи волосся і бороду не сивими, а темно-коричневими з сивиною. В цілому ж вся постать Іллі виглядає дещо диспропорційною через те, що руки і стопи написані занадто великими, однак це не псує загального враження від твору. Моделювання лику та рук, яке робиться з допомогою чергування світлих і темних мазків, покладених один на одного, створює ілюзію гри світла і тіні, передає прикметні особливості міміки, душевного стану персонажу.

Під ногами Іллі автор написав низький позем зеленого кольору, який імітує невисокі пагорби з невеличкими кущиками квітів білого та червоного кольорів. Сріблене (тоноване під золото) тло ікони декороване поширеним у першій половині

Фото 1.

Фото 2. Пророк Ілля. Фреска собору Св. Софії у Києві. 40-і роки XI ст.

Фото 3. Ікона «Пророк Ілля» до реставрації.

Фото 4. Ікона «Пророк Ілля» Перша пол. XVII ст.

Фото 5. Пророк Ілля. Фрагмент мозаїки «Преображення Господнє». Монастир Св. Катерини на Синаї. VI ст..

Фото 6. Головний убір польської шляхти XVII ст.

Фото 7. Магерка шляхтича XVII - XVIII ст. (реконструкція з виставки «Радзивіллівська колекція (з фондів ВКМ)»)

Фото 8.

Фото10.

Фото 9.

Фото 11.

Фото 12. Ікона «Св. Пророк Ілля». Івано-Франківський краєзнавчий музей.

Фото 13. Ікона «Св. Пророк Ілля». 1668 р. Білоруська школа.

Фото 14. Ікона «Св. Пророк Ілля». кінець XVII ст. Риботицький осередок.

XVII ст. квітково-рослинним орнаментом, створеним у вигляді циклічно повторюваної сітки зі стебел та потовщеного листя. Умовним центром вічка орнаментальної сітки є стилізоване зображення цвіту гранату.

Декоративність ікони посилює обрамлення, творене двома планками, зовнішньою профільованою та вузьким внутрішнім валиком, міжрам'я симетрично прикрашене боніями різної форми. Особливої краси обрамленню надає контраст чорного тла та сріблясто-білий орнамент на ньому, подібний до елементів оздоблення книжкових текстів кінця XVI – початку XVII ст. Орнамент вражає красою, чіткістю і симетрією. В основі рисунку – рівнораменний хрест, з якого виростають тонкі переплетені стебла в'юнку, що закінчуються трилисником. Можливо, художнім взірцем для подібної форми рисунку стали заставки з книжок острозьких, стрятинських або ж київських стародруків, стилістичні мотиви яких дуже близькі. (фото 9, 10)

На полі у верхній частині рами – напис кириличними літерами з елементами в'язі: «ОБРАЗЬ СВЯТОГО ПРОРОКА ИЛІИ». Літери чіткі, розміщені просторо, кожне слово відділене розеткою у вигляді невеличкої ромашки. Цікаво, що літери слова «ПРОРОКА» маляр розписує легким і тонким орнаментом з тим же мотивом в'юнка, що й на обрамленні (фото 11). Напис у нижній частині рами практично не зберігся, однак по решткам літер можна зрозуміти що він робився у вигляді скоропису.

У документальних джерелах XVII ст. залишилося мало згадок про малярів Волині, а тим паче Ратнівщини. Єдине писемне свідчення про іконописця, що перебував на цих земля було знайдене В. Александровичем та внесене у «Словник малярів Волині XVII–XVII століть». «Станіслав 1633 р. Бережанський маляр, очевидно був на службі у власника Бережан на Тернопільщині

Миколая Синявського, ратненського старости, і в цьому зв'язку певний час перебував у Ратному, винаймаючи там помешкання, мав побутову сутичку із зятем господині», через що і ввійшов у історію [11].

Автор «Св. Іллі», створивши цікаву і оригінальну композицію, опирався на власну іконографічну розробку, але вона базувалась на візантійській традиції, яка показувала, яким чином мовою живописного знаку можна виразити певну ідею. Схожу іконографію пророка з ножем у руці можна побачити на образах дещо пізнішого часу: народного маляра кінця XVII ст. (збірка Івано-Франківського краєзнавчого музею) (фото 12), іконі 1668 року Білоруської школи (фото 13), кінця XVII ст. риботицького осередку (фото 14). Подібна композиція стає особливо популярною у XVIII–XIX ст.. як в українському, так й у білоруському та російському іконописі.

1. Денисюк В. Ратнівська земля / Володимир Денисюк, Ігор Денисюк // Луцьк, «Надстир'я», 2003. – 442.

2. [Електроний ресурс] – режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Галина_Воля

3. Архів Української Церкви. Т. ІІІ. Випуск 1. Документи до історії унії на Волині і Київщині кінця XVI - першої половини XVII ст. Київ, 2001. – С. 19–321. [Електроний ресурс] – режим доступу: chtyvo.org.ua/.../ Arkhiv_ Ukrainskoi_ Tserkvy_ Vypusk_1

4. Остапюк О. З історії Св. Ільїнського монастиря м. Любомля / Олександр Остапюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2003. – С. 162.

5. Іллінська церква. Енциклопедія історії України. [Електроний ресурс] – режим доступу: history.org.ua/?termin=Illinska_cerkva.

6. Костюк Г. Житійна ікона пророка Іллі кінця XVI ст. з м. Дубна / Галина Костюк // Волинська ікона: питання історії вивчення та реставрації. Тези та матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12–13 грудня 1996. – Луцьк, 1996. – С. 61–63.

7. Вигодник А. Житійні ікони з колекції Волинського краєзнавчого музею / Ангеліна Вигодник, Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 2–3 листопада 2006 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2006. – С. 67.

8. [Електроний ресурс] – режим доступу: iconrussia.ru/iconography/

9. Тоїчкін Д. Клинкова зброя козацької старшини XVI – першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації / Денис Тоїчкін // Київ, 2013. [Електроний ресурс] – режим доступу: histori. org.ua / Liber4/7

10. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл // Москва, 1997. 649 с.

11. Александрович В. Словник малярів Волині XVII – XVII століть. / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження і реставрація. Матеріали V наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 серпня 1998. – Луцьк, 1998. – С. 65.

Ірина МОСКАЛЮК
(Луцьк)

ТЕМА АНГЕЛІВ НА ІКОНАХ БОГОРОДИЦІ XVII-поч. XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Тема ангелів у живописному мистецтві є дуже обширною та багатоманітною. Згідно Святого Письма, ієрархія охоплює три ангельські групи хорів (рівнів), кожен із яких розподілений на три лики. Перший ієрархічний рівень: престоли, серафими, херувими. Другий: панування, сили, власті. Третій: начала, архангели,ангели. Зокрема, Діонісій Ареопагіт зазначає, що Престоли зображаються як вогненні колеса із крильми сповненими очей , вставлені одне в одне і утворюють собою, ніби царський престол [1]. Херувими пишуться у вигляді однієї голови з двома крилами; серафими – із шістьма крилами, два з яких прикривають лик свій, два – ноги, і ще два літають; в руках своїх вони тримають ріпіди зі словами: Свят, Свят, Свят... (Пророк Ісайя гл. 6) [2]. Іконографічні образи серафимів та херувимів сформувались згідно із біблійними описами цих ангельських постатей у пророків Ісаії та Єзекиїля (Ісайя 6,1-3) [2]. Тетраморфон – зображається наступним чином: шестикрилий ангел, із вінцем навколо голови своєї, обома руками тримає Євангеліє перед собою. Між двох крил, що над головою його, пишеться орел, біля правого крила біля плеча – лев, а біля лівого, також біля плеча, – тілець. Ці тварини дивляться вверх, а кігтями і стопами своїми підтримують Євангеліє. У такому вигляді бачив їх пророк Єзекиїль (гл. 1) [2]. В описах вигляду серафимів та херувимів, які залишили нам пророки Ісайя та Єзекиїль, відтворені елементи образних релігійних уявлень більш ранніх культур Близького Сходу, які можна зустріти в їх образотворчих мистецтвах. Про найбільш ранні мистецькі зображення ангелів дізнаємося із біблійної оповіді, де Господь, давши Моєсеєві Десять Заповідей, одночасно звелів побудувати Скинію Завіта: «І зроби із золота двох херувимів: карбованої роботи, зроби їх по обох кінцях віка» (Вих.25,18) [2]. На ранніх стадіях в образних подобах саме серафимів та херувимів зображувались людські постаті в манері живої ще тоді античної традиції, яка з часом поступається місцем на користь більш конкретного ілюстрування біблійних текстів. У Vст. з'являється образ ангела із тілом, прикритим двома чи трьома парами крил, причому долішня пара є більш видовженою, щоб підкреслити пропорційність людської фігури, прикритої крилами, з-під яких помітні лише руки і ноги, або тільки кисті рук і стегна, крім того, часто біля шиї і знизу проглядаються тканини хітону. Пізніше втратили своє місце у зображенні і ці незначні елементи людської фігури, і виник тип ангела, що складався тільки з голови, оточеної крилами однакової довжини, з-під яких виднілась тільки голова, або ж тільки обличчя ангела. Псевдо - Діонісій пояснює, що під назвою Ангелів, тобто ангелів трьох вищих рівнів , які відкривають Правди Божі (істину), криються ангели-духи різних ангельських категорій. Їхні зусилля спрямовані в одному напрямі – це наслідування Бога, поглиблене пізнавання його природи і, очевидно, збагачення цими знаннями нижчих за ієрархією сил небесних, а згодом і людей [1]. Найбільшого втаємничення сягають тільки істоти першої тріади, що перебувають найближче до Божественного Випромінювання. Назви поодиноких хорів (рівнів) ієрархії вказують на здатність кожного із них розуміння іншої грані природи Бога. Проте, усі разом вони становлять єдиний у своїх функціях феномен Величі Бога, його могутності й сили. У релігійному уявленні ангели не мають самостійного значення, вони є тільки стражі Божі, які слухняно виконують його волю. Вони є вісниками Господа, і їх повідомлення є Божими повідомленнями, тобто Посланець сповіщає від імені того, хто його послав. Слово, сказане ангелом, є словом Бога. Другий чин: панування, сили і власті. Як правило, вони зображаються у довгих стихарях із золотозеленим орарем, у правій руці вони тримають золотий жезл, а в лівій – сферу із літерою Х, яка означає Христа. Третій чин: це начала, архангели і ангели. Зображаються у воїнському обладунку, опоясані золотими поясами, і в руках вони тримають палиці (древка) з сокирами і списами на кінцях. Окрему групу становлять архангели, яких названо сім:Уриїл, Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, Селафиїл, Ієремил, Варахиїл. Це є сім ангелів, які діють як начальники над міріадами ангелів небесного воїнства, називаються також

архистратигами. Усі разом вони складають собор архангелів,відповідно, всі названі дев'ять ангельських чинів разом утворюють собор безтілесних сил (ангельський сонм).

У ранньохристиянському мистецтві відомо декілька типів іконографії ангелів , що походять від античних образів крилатих геніїв, еротів, Ніки. Одне із самих ранніх зображень ангела представлено у сцені Благовіщення в катакомбах Прісцилли у Римі, середина IIIст. – юнак у білій туніці та палліумі, безкрилий (Фото 1). У IVст. подібний тип ангела ,безкрилий, дуже стійкий і зустрічається у розписах катакомб на біблійні сюжети «Явлення трьох Ангелів Авраамy», «Явлення Ангела Валааму» і «Видіння ліствиці Іакову» в катакомбах на Віа Латина у Римі, середина IVст..(Фото 2,3,4). Крилатий ангел (символ євангеліста Матвія) вперше був зображений у мозаїці конхи апсиди у базиліці Санта-Пуденціана у Римі, кін.IVст.. (Фото 5,6). Обидва типи ангелів, крилаті і без крил, представлені у церкві Санта-Марія Маджоре у Римі, 432-440 р.р. (в композиції на тріумфальній арці – крилаті, у нефі в сцені «Гостинність Авраама» – безкрилі) (фото 7).

З Vст. ангелів, як правило, зображають крилатими, з німбами, в білих туніках з клавами і білих палліумах, у легких білих сандаліях. Вони представлені по сторонах Богоматері з Немовлям (мозаїка церкви Сан-Аполінаре Нуово у Равенні, до 526) (фото 8), підтримуючими мандорлу із зображенням Ісуса Хреста (Євангеліє Равули, 586) (фото 9) , агнця (мозаїка склепіння купола церкви Сан- Вітале у Равенні) (фото 10).

Як архистратиги небесного воїнства ангели можуть зображатися у військовому вбранні – у хітоні та плащі з тавліоном (мозаїка тріумфальної арки церкви Сан-Аполлінаре ін Классе в Равенні, VIст.) (фото 11). З VIIст.відомі зображення ангелів у далматиці і лорі, у чобітках, що розшиті золотом і каменями, із лабарумом у руці (церква Успіння Богородиці у Нікеї, VIIст.). Такий тип зображення, де ангели в одязі придворних візантійського імператорського двору, постають перед нами, як сторожа – охорона Царя Небесного, набуває широкого поширення і застосування в післяіконоборчу епоху.

Починаючи з XIст. в композиціях літургічного характеру ангели представлені як диякони, що співслужать Ісусу Христу (розпис апсиди церкви Св. Софії в Охриді (Македонія), 40-ві XIст.), так, в сценах Євхаристії, Служби святих отців, Небесної літургії, Великого Входу ангели одягнені в дияконські одежі, в руках тримають чаші, ріпіди, кадила, свічі, покрівці. В XIII-XIVст. отримує поширення зображення ангелів у військових обладунках (латах). У вигляді ангела зображається Софія Премудрість Божа і Христос – Ангел Великої Поради. В XVIIст. широкого розповсюдження набуває іконографія «Собор ангельських сил» або ж «Собор Архистратига Михаїла», яка являє собою єднання ангелів під покровительством архангелів Михаїла і Гавриїла для захисту Престола Божого. В іконах Богородичних традиційним є зображення Сил Небесних у вигляді ангелів (сонмів ангелів) у різноманітних одежах. Ангели зображаються у старозавітніх сценах, у композиціях протоєвангельського циклу, двунадесятих празників.

Символічне значення мають одежі, та атрибути. Часто вони є елементами побутового чи сакрального одягу ангелів.

Гіматій – від грец. гіматіон-плащ, в античному світі це прямокутний довгий відріз тканини – плащ, який одягається поверх хітона. Вільний кінець цієї тканини перекидається через ліве плече на спину, рідше із спини на праве плече, зазвичай, ним закривають праву руку. Далматика – від лат.далматик – мантія, вузький довгий одяг з широкими рукавами із цупкої тканини, який одягається поверх туніки, можливе оздоблення опліччям, передником, подольником. В іконописі це обов'язковий одяг більшості старозавітніх та ранньохристиянських персонажів (переважно зображення архангелів і царів). Орар – від грец. ораріо – дивлюсь, бережу, наглядаю, вузька довга стрічка із цупкого матеріалу з кистями і каймою по краях; подібно до епітрахілі має одну поперечну смугу, – знак відречення від земних пристрастей.Частина облачення диякона, іноді – архідиякона, символізує благодать першої, початкової стадії священства, знак служіння братіям у Христі. Плащ – верхній одяг воїна із прямокутного відрізка, скріплений на грудях або ж на плечі. Як правило, використовували запону – невелика за розміром застібка, яка прикрашалася рослинним орнаментом (завитками) та дорогоцінним камінням. Обшлаг – стрічкоподібне завершення, пришите по краю рукава по всій його довжині. Обшлаг у деяких випадках може завужувати, збирати у складки рукав у місці біля

1. Благовіщення. Катакомби Прісцилли. II-IIIст.

2. Явлення трьох Ангелів Аврааму. Катакомби Віа Латина у Римі. Середина IVст.

3. Явлення ангела Валааму. Катакомби Віа Латина у Римі. Середина IVст.

4. Видіння ліствиці Іакову. Катакомби Віа Латина у Римі. Середина IVст.

5. Мозаїка конхи апсиди в базиліці Санта-Пуденціана у Римі. Кінець IVст.

6. Мозаїка конхи апсиди в базиліці Санта-Пуденціана у Римі. Кінець IVст. Фрагмент.

7. Тріумфальна арка церкви Санта-Марія Маджоре у Римі.

8. Мозаїка церкви Сант-Аполінаре Нуово у Равені. До 526р.

9. Євангеліє Равули, 586р.

10. Мозаїка склепіння купола церкви Сан-Вітале у Равені.

11. Мозаїка тріумфальної арки церкви Сант-Аполінаре ін. Класе у Равені. VIст.

12. Мозаїка. Італія. Флоренція. Баптистерій Сан Джованні. Інтер'єр. XIII-XIVст.

13. «Успіння Богородиці» XVII ст.

14. Волинський іконописець 1630 року «Покрова Богородиці»

15. Волинський іконописець 1630 року «Богородиця Одигітрія»

16. «Благовіщення» XVIII ст.

17. «Коронування Богородиці» перша половина XVIII ст.

18. «Коронування Богородиці» друга пол. XVIII ст.

19. «Богородиця Римська» 1805 р.

20. «Богородиця із немовлям» XVIII ст.

зап'ястя, напр., рукав туніки; зовнішньо він подібний до поручі. Іноді обшлагом декорували і нижній край далматика. Туніка – від лат.туніка,- нижній натільний прямий з рукавами чоловічий і жіночий одяг, у жінок під грудьми перехоплений шкіряною смужкою. Зазвичай, рукави туніки закінчуються обшлагами, а комір і подол можуть бути орнаментованими. Стола – від грец. стола, різновид верхнього одягу типу довгої туніки із вузькими рукавами і обшлагами, а також подвійними поздовжніми смугами (клавами);частина патриціанського і імператорського одягу, що використовувалась майстрами іконопису в зображеннях архангелів. Зокрема світлі і вогнеподібні одежі означають богоподібність. Клави і тавліони підкреслюють значимість чину, який обіймають ангели в небесній ієрархії. Тороки (слухи) – це пов'язка на волоссі, подібна до античної діадеми над чолом ангела стрічка, кінці якої вільно розвіваються. За релігійним уявленням саме за допомогою тороків або ж слухів, ангели вслуховуються у Божі повеління. Проте, зрозуміло, що це лишень звичний елемент головного убору особи візантійського двору. Атрибути, що супроводжують ангельські образи це лабаруми, з написаними на них словами Трисвятої пісні, і зерцала – прозорі кулі-сфери, за допомогою яких(знову ж таки згідно релігійного уявлення) ангели, не сміючи дивитись на Господа, споглядають Його відображення. На зерцалах, зазвичай, пишеться ім'я Бога (ІС ХС), зображається Спас Єммануїл або ж голгофський хрест. Жезли означають царську гідність, і виконання волі володаря. Посохи – знак того, що ангели є посланцями Божими. В руках вони можуть також тримати мірила, сувої, вінці, факели, знаряддя страстей Христових (фото 12), медальйон із зображенням Христа Еммануїла (в композиції «Собор архістратига Михаїла»).

У сакральній сфері іконопису Волині тема ангелів посідає досить вагоме місце. На прикладі ряду ікон із зображенням Пресвятої Богородиці XVII-поч.XIXст. із колекції Музею волинської ікони розглянемо та зробимо спробу проаналізувати традицію, стиль, особливості іконопису волинських малярів у зображенні небесного світу .

У збірці Музею волинської ікони зберігається образ XVIIст. «Успіння Богородиці» (І-138) із Михайлівської церкви с.Пілганів Луцького району (фото13). В іконі традиційними є зображення небесного світу у вигляді ангелів . Так, у верхній частині ікони, згідно апокрифічного тексту, що апостолів приносили до Єрусалиму ангели, зображено юними ангелів на білих та блакитних хмаринах із учнями Ісуса Христа. На жаль, через значні пошкодження неможливо детально роздивитися постаті ангелів із апостолами, але можна відзначити, що волинський майстер пише їх у вигляді юнаків, одягненими у туніки, далматики; із німбами, крильми. Апостоли у вигляді дорослих мужів у синьочервоних та синьобілих одежах. Ангели із вказуючими на Богоматір жестами рук, а апостоли однією рукою теж вказують на неї, а положення іншої руки нагадує жест праведника (відкрита долоня). І хоч архангел Гавриїл сповіщав, що до часу смерті навколо Богородиці зберуться усі апостоли, проте Хома, який на той час був з місією в Індії, нібито запізнювався зі своїм ангелом і вже зустрівся з Богородицею, яку підносили, безпосередньо в небі. Там вона передала апостолу свій пояс. Пізніше пояс Богородиці починають зображати в окремій іконі — Покрова. На Заході окремі теми зображали як незалежні сцени. Так сформувалося зображення Вознесення на небо ангелами тіла Богородиці. До нього згодом додалася сцена Вінчання (Коронування) Діви Марії у небесах Святим Духом, що на Сході була невідомою, але з'явилася згодом під впливом Заходу. На даній же іконі це два ангели, яких представлено у верхній частині ікони по обидва боки від Богоматері в мандорлі блакитного кольору. Вони у довгих туніках, далматиках із благоговінням дивляться на Пресвяту Діву, підносячи її на небеса. У палестинській іконографії характерним елементом були один або два ангели, які спускаються з небес, щоб прийняти душу Марії. Зазвичай, архангел Михаїл бере з рук Христа душу, і вони, ніби відлітають разом. У XII ст. довкола постаті Христа починають писати мандорлу, що є своєрідною ілюстрацією до апокрифу, де сказано, що Христос прийшов по душу своєї матері в оточенні небесних сил. У XIVст. увінчувати мандорлу починає вогнений херувим. Це ми бачимо і на пам'ятці XVIIст.. Над самим Спасителем – вогнений шестикрилий серафим, який увінчує верхню частину мандорли ніжного блакитного кольору із хвилеподібними та шрихоподібними лініями асисту. В інших варіантах

цього сюжету ми можемо спостерігати у мандорлі глибокого синього (зеленого) кольору постаті ангелів із свічами у руках, або ж зображення херувимів.У нижній частині ікони, перед тілом Божої матері зображено у повен зріст ангела із мечему руках і Афонія із відсіченими кистями рук. Ангел у тих же одежах, що і два у верхній частині образу, але в інших кольорах. Одежі змальовані згідно візантійської традиції, із обшлагами на далматиках, але у досить скромній манері. Для волинського майстра характерним є змалювання ангельських ликів юними лагідними, повними супокою, та впевненості. Німби пласкі із двома графіями. Слід відзначити, що складна іконографічна схема ставила перед іконописцями досить важке завдання: вони змушені були дуже ретельно продумувати і планувати композицію.

Ікона Волинського іконописця 1630 року XVIIст. «Покрова Богородиці» (І-38) із с. Бобли Турійського району приваблює точністю змалювання іконографічного сюжету, спробою майстра подати масштабність і значення події, яка відбувається (фото 14). У цій іконі зображено лише два ангели, але вони символізують численний небесний світ, який разом із Богородицею приймає участь у такій спільній із людьми молитві-зверненні до Спасителя. Водночас ці два ангели, підтримуючи омофор, співслужать, виступають у ролі помічників Діви. Погляди їхні спрямовані до Пресвятої, вони підтримують кінці омофору, який Богородиця розгорнула над усіма присутніми. Майстру дуже добре вдається змалювати тендітні постаті юних ангелів, одягнених у червоного кольору туніки, та далматики відтінку морської хвилі; гармонійного вигляду одежам надає оздоблення далматики по вороту і краях рукавів золотистою барвою. Іконописець дуже ретельно підходить до способу зображення складок одягу як Діви, так і ангелів; він використовує як широкі лінії, що передають об'ємні зображення, так і тонкі чіткі контури бганок одеж. Граційно розкинуті крила ангелів детально прописані у червоно-коричневих кольорах, вони ж додають особливої легкості та невагомості у порівнянні із досить насиченою композицією у нижній частині ікони. Межа між двома світами у цій роботі означена дугоподібною лінією купчастих хмар, на яких стоїть Пресвята Діва.

Своєрідною суворістю відзначається ще один твір, який належить до кола "Волинського іконописця 1630 р." – ікона «Богородиці Одигітрії» першої половини XVII ст. (Ж-289) з Різдво - Богородичної церкви с. Видерта Камінь-Каширського р-ну (фото 15). Автор дещо по-іншому моделює обличчя і руки персонажів, в них відчутно зменшується графічна основа, ширше застосовується світлотіньове моделювання. Широкі пробіли, чорні та коричневі лінії різної товщини творять густі драпірування на одязі, що надають іконі своєрідної особливості і декоративності. Ця декоративність посилюється срібним дрібним рослинним орнаментом на гіматії Христа і широкій тасьмі, що облямовує одежі Богородиці і хітон Ісуса, гравіюванням кривими язиками – променями і рослинним орнаментом німбів, червоним намистом на шиї Богородиці. У верхніх кутах ікони ми бачимо два поясні зображення ангелів, кожен на вузькій напівпрозорій хмарині. Одяг їхній у синьочервоних кольорах. Цікавим є момент, що руки ангелів приховані під одягом: давній символ готовності служити божественному Цареві Христу . Як правило, над такими зображеннями ангелів повинні були б бути монограми архангелів Михаїла та Гавриїла, але на даній іконі вони відсутні. Юні, сповнені спокою лики ангелів, різняться лише настроєм. Той, що у лівому куті – ніжно посміхається, у правому ж – ангел із скорботним виразом обличчя; їхні погляди спрямовані до Богородиці та Спасителя. В цьому образі класичного взірця «Одигітрії» ангели уособлюють поєднання світу небесного і земного, оскільки саме вони є посередниками між Богом і людьми[3].

Хоча ці дві пам'ятки не відзначаються духовною глибиною, трактування форм нерідко спрощене, вони переймають окремі особливості стилю великого мистецтва епохи Ренесансу. Проте, саме характерні риси і вирізняють роботи малярської майстерні «Волинський іконописець 1630 року» від інших : гармонія форм і колористичне рішення, послідовна лінійна стилізація, певний архаїзм, аскетичний дух давнього іконопису. Стилістичні та іконографічні особливості даних творів свідчать про дотримання художниками давніх традиційних приписів, і в той же час сприйняття ними нових впливів доби українського ренесансу поч.XVIIст..

У збірці Музею волинської ікони зберігається ряд образів «Благовіщення» Пресвятої Богородиці XVII–XVIII ст.. Серед них особливою майстерністю вирізняється ікона з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Баїв Луцького району (фото 16). Сама ж дія відбувається в покоях Марії. На іконі на тлі балдахина-ківорія перед столом із розгорнутою книгою зображено Богородицю. Така іконографічна традиція пов'язана з одним апокрифічним Євангелієм (псевдо-Матвія), яке розповідає, що під час явлення архангела Гавриїла Марія читала Святе Писання, найвірогідніше – пророцтво Ісаії: «Ось Діва в утробі прийме і народить Сина, і наречуть ім'я Йому: Еммануїл» (Іс. 7:14) [2]. Вказівним пальцем лівої руки вона вказує на себе. Розкритою правою долонею вона приймає благу звістку архангела Гавриїла, який зображений на білій хмарині як вісник неба. Архангела змальовано традиційно з гілкою білих лілій (символом чистоти і непорочності Богородиці) у лівій руці; правицею він вказує на білого голуба – Духа Святого, який зображений поміж сірих хмар на вохристому тлі [4]. Архангел одягнений у темно-сірий хітон,білий далматик з орнаментованими горловиною та обшлагами, оперезаний ораром з фігурною фібулою на грудях, на ногах – червоні панчохи з відкритими пальцями. Через праве плече перекинутий червоний плащ, за плечима детально промальовані сірі крила. Іконописець збагачує колористичне рішення композиції широкою гамою відтінків, завдяки чому форма тіла чи бганки одягу набувають м'якої пластичності й тонального багатства. Поєднання делікатного світло-рожевого кольору в ликах з переважаючим благородним сірим кольором створює світлий і ліричний образ. Рисунок складок вбрання Марії та хмар під ногами архангела наслідує живописні традиції західноєвропейського середньовіччя. Ікона «Благовіщення» представляє піднесення волинської школи українського малярства перелому XVII–XVIII ст. і засвідчує надзвичайно високий професійний рівень переважної більшості збережених пам'яток цього періоду.

У колекції музею вирізняється ціла група пам'яток XVIII ст., що мають стилістичні ознаки бароко: вибагливість ліній, підвищена декоративність. Особлива пристрасть до декоративності помітна у роботах волинських малярів, ікони яких поширювались в межах Луцького, Маневицького, Рожищенського районів Волині. Ці ікони об'єднує не лише композиційне рішення, але й декоративні риси: не тільки тло ікон, але й одяг персонажів оздоблені глибоко різьбленим рослинним орнаментом, симетричним на тлі і досить вільним на вбранні. Такий прийом декорування, як імітація срібних шатів, був поширеним в іконописі на той час. Ці твори виконані досить стримано, у дещо аскетичній манері. Хоча їх автори менш вправні у відтворенні ракурсів та анатомічних пропорцій. Іконографічна схема Одигітрії доповнюється тут образами ангелів, що коронують Богородицю. Ця композиція поширилась на Волині саме у XVIII ст. в зв'язку з утвердженням унії, і маляри-василіани почали орієнтуватися на максимальне наближення іконографії, стилю та способу малювання до творів західного типу. Часто на цих іконах ми бачимо короновану Богоматір Мадонну. Цю ускладнену схему можна назвати "Марія – королева світу", як це прийнято у білоруському і польському мистецтві [5]. На перших порах василіани суворо дотримувались обрядів і звичаїв східної церкви. Але вже наступні покоління монахів все більше переймали порядки інших чернецьких орденів латинського віросповідання. Саме монахами-василіанами в Італії був запозичений обряд коронування ікон Богоматері. В практиці римо-католицької церкви коронування ікони означало приблизно те саме, що і канонізація по відношенню до святого. Обряд коронації і іконографічний тип коронованої Богородиці тісно пов'язані між собою. Цілком можливо, що цей образ якраз і виник як осмислення і реальне втілення сюжету ікон «Коронування Богородиці» тільки в земній інтерпретації [5]. Сюжет склався давно, а в його основі лежить уявлення про Богородицю, як про Царицю. В окрему групу можна виділити ікони «Коронування Богородиці» перша половина XVIIIст. ВКМ (Ж-339) із Троїцької церкви с. Тростянець Ківерцівського району (фото 17)., та«Коронування Богородиці» друга пол. XVIIIст. ВКМ (І-156) із Свято-Троїцької церкви с.Прилісне Маневицького району (фото 18). Перша робота представляє нам юних ангелів у туніках червоного кольору із поясом, світловолосими із коткою зачіскою. Ангели підтримують корону та німб Богородиці; погляд одного спрямований на глядача, іншого вбік . На

іконі із с.Прилісне, ніби і схожі ангели у такому ж вбранні, такого ж вигляду, але є відмінність: ангели не просто тримають корону, але й по гілочці квітів (зліва із трьома пуп'янками, а справа помітно лише листочок зелені, оскільки зображення квітів втрачені) погляди ангелів спрямовані не на глядача , а до Богородиці. Цей варіант коронування Богородиці двома ангелами отримав широке розповсюдження. Його зустрічаємо не лише в іконописі, але й у скульптурі, дерев'яній різьбі і барельєфі. Дуже цікавим є використання сюжету коронування Богородиці двома ангелами в різьбі картуша виносної ікони XVIIIст. з Луківської церкви 1750р. с. Городно Любомльського району (І – 69) . Два ангели в червоних покривалах тримають різьблений вінець над живописним клеймом з сюжетом «Покрови Богородиці». Проте, на багатьох іконах сцена коронування не є на першому плані. Основна увага приділена саме постаті Богородиці з немовлям на руках, виконаної часто в стилі мадонн. Фігурки ангелів дещо меншають, не відповідають розміру самої ікони не виконують ніякої дії і не несуть ідейного навантаження, використовуючись як декор(фото 17,18).

Ікона «Богородиця Римська» 1805р. із с.Перевали Турійського р-ну. (ВКМ І – 40) (фото19) належить до одного із списків образів Матері Божої, яка займала особливе місце на теренах західної України. Мова йде про одну із ранніх копій древнього образу з римської базиліки Санта Марія Маджоре, яка потрапила на територію Речі Посполитої. Ця легенда, згідно якої, образ Богородиці Одигітрії був прославлений у Римі в церкві Марії Маджоре ще у VI ст. при папі Григорії Великому, як стверджується у праці Н. Кондакова „Іконографія Богоматері", могла виникнути ще у середні віки, перенісши на ікону всі чудеса, пов'язані з заснуванням самої легендарної церкви [6]. Зображення Римської поширюються на Волині скоріш за все, як списки Луцької ікони Богородиці з домініканського костелу. Таким списком, ймовірно, є і даний образ Пресвятої Діви з Богонемовлям. У цьому образі ми бачимо зображення ангелів, які характерні для улюбленого декоративного мотиву в мистецтві Відродження, а пізніше Бароко – Путті. Буквально Путті – від італ.путті – немовля, зображення маленьких хлопчиків, інколи крилатих. Такі зображення як Путті межували між античними еротами і християнськими ангелами. В Італії в образотворчому мистецтві періоду Бароко основним сюжетом була міфологія та релігія. Відповідно й ангели зображались переважно у вигляді молодих людей, або ж повновидих немовлят (путті). Такого вигляду ангели символізували Любов – Божественну і земну. Анонімний майстер змальовує їх саме у вигляді напівоголених дитячих постатей, їхні пухкі фігурки зовсім трохи прикриті невеликими покривалами червоного та синього кольорів. Обидва ангели кругловиді; русяві із довгим хвилястим волоссям; погляди їхні спрямовані до Пресвятої Діви та Ісуса. Ангел-путті у лівому куті тримає у ручках квіти із наміром піднести їх Богородиці, а інший – на червоній подушці скіпетр. Вже в наступній пам'ятці XVIIIст. «Богородиця із немовлям» (Ж-340) Маневицького району (фото 20) перед нами світ небесний представлений у правому верхньому куті ікони, у вигляді двох кучерявих ангелів, які дивляться один – вгору, другий – вниз. Але без фіксування їхніх фігурок, а лише округлої форми повненьких ликів немовлят із світлими кучерями на невеликих за розмірами сріблястого відтінку крилах. Саме такі зображення ангелів-путті, які представлені у двох вище розглянутих пам'ятках, яскраво свідчать про значний вплив західноєвропейського живописного мистецтва XVI-XVIIIст. на стиль та манеру волинських майстрів іконопису XVII- XVIII ст.. Образ Богородиці, увінчаної короною-мітрою, із скіпетром у правій руці та Богонемовлям на лівій, поданий художником відповідно – бароковому стилі. Маленький Ісус тримає у лівій руці Державу із зображенням хреста у верхній частині.

Слід відзначити, що іконописці, які працювали на теренах Волині у переважній більшості дотримувались усталених протягом віків іконографічних традицій, зокрема, й у зображенні світу небесного ангельського. Відповідно до часу, економічних та політичних обставин, місцезнаходження та приналежності майстрів до тієї, чи іншої конфесії, – іконопис розвивався та тривалий час утримував уже добре засвоєні іконографічні канони, не дозволяючи їх змінювати. Згадаємо дві роботи із майстерні «Волинського іконописця 1630 року», яка знаходилася на території колишнього Ковельского повіту. Вони хоч і відзначаються деякою архаїзацією, проте, не позбавлені таких особливостей та художніх якостей як: ори-

гінально продумана майстром іконографічна схема, яка передає масштабність та значення події, ретельність у зображенні персонажів та їх емоційне навантаження, тобто цікаве поєднання форми та змісту, декоративність, гармонійність у кольоровому вирішенні ікони, адже, майстерно підібрані кольори, мають символічне значення. Вони допомагають краще розкрити внутрішній стан кожного із персонажів ікони, виразніше уявити та зрозуміти їх. Але, в той же час, унеможливити проникнення нових західноєвропейських стилів у сакральне мистецтво Волині було нереальним. Беззаперечним доказом цього є розглянуті вище ікони: «Благовіщення», «Коронування Богородиці», «Богородиця Римська», «Богородиця з немовлям» (XVII-XVIII та поч. XIXстоліть). Проаналізувавши ці пам'ятки, можна підсумувати, що для волинських майстрів було притаманним, з одного боку – дотримання іконографічної схеми та символіки кольору, атрибутики, а з іншого – індивідуальність світобачення кожного із них, їхнє вміння передавати зміст, покладений в основу сюжета, вміння відтворювати нові типажі, застосовуючи нові художні засоби та прийоми. Багатий та своєрідний світ сакрального мистецтва Волині є невичерпним і лишає широкий простір для наукових досліджень.

1. Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону/Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич.– Львів, 2000.– 394с.

2. Біблія. Видання Київської Патріархії УПЦ Київського Патріархату. Київ, 2007. – 1407с..

3. Москалюк І. Образ Богородиці Одигітрії у волинському іконописі XVII-XVIIIст../ Ірина Москалюк //Історія та сучасність православ'я на Волині. Матеріали VII науково-практичної конференції, м.Луцьк, 8 листопада 2016 року:науковий збірник.– Луцьк,2016.– С.175-179.

4. Єлісєєва Т. Образ «Благовіщення» / Тетяна Єлісєєва // Волинські єпархіальні відомості. 2015р. № 4.

5. Вигодник А. Сюжет «Коронування Богородиці» на волинських іконах XVII-XVIIIст. (на основі памяток із колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волині) / Ангеліна Вигодник// Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації.Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року: науковий збірник.– Луцьк, 1998. – С.85-90 .

6. Карпюк Л. Традиція зображення образу Римської Богоматері на Волині у XVII-XVIIIст./Людмила Карпюк// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції м.Луцьк, 29-30жовтня 2007 року: науковий збірник.– Луцьк, 2007.– 77-79.

7. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. / Яків Креховецький. – Львів, 2008. – 230с..

8. Іванчо І. Ікона і літургія./ Іштван Іванчо.– Львів, 2009.– 499с.

Микола БЕНДЮК
(Острог)

НАМІСНИЙ РЯД ВИГОТОВЛЕНИЙ В ОСТРОЗЬКІЙ ІКОНОПИСНІЙ МАЙСТЕРНІ

У Михайлівській церкві села Оженин (Острозького району, Рівненської області) зберігається намісний ряд іконостасу, виготовлений в Острозькій іконописній майстерні у XVIII ст.

В Оженині на початку XIX століття ще існувала стара Свято-Михайлівська дерев'яна церква, рік побудови якої невідомий. У 1806 році було складено опис церковного майна. Із цих документів стала відома інформація, що до церкви був куплений старий, «простої столярної роботи іконостас з храму, що знаходився на Новому Місті в Острозі за 22 карбованці 25 копійок»[1]. Імовірно, що пізніше вищезгаданий новоміський іконостас в Оженині був розібраний, а іконостас, який ми зараз бачимо, виготовлено та встановлено разом з побудовою нової церкви в 1871 р.

Залишки старого іконостасу прихожани розмістили на стінах храму. До нашого часу дійшло лише шість ікон XVIII ст., а тих, які можливо віднести до Острозької майстерні – чотири, це образи Богородиці та Спаса Пантократора, святої Параскеви та одних дияконських дверей із зображенням Архангела Михаїла. Збереглись і другі двері із зображенням Архангела Гавриїла, але цю ікону вже було написано, коли вівтарну перегородку привезли до Оженина. Обидві ікони архангелів монтувалися вже в новому храмі і прихожани захотіли мати вищі дияконські двері, образ святого Гавриїла виявився на 40 сантиметрів більшим від Михаїла. Тому столяр виготовив дерев'яну плиту 40х70 см і шпугами доєднав до ікони Архістратига, чим і вирівняв обоє дверей. В подальшому нижню частину образу Святого Михаїла було загрунтовано і написано підлогу, на якій стоїть Архангел. Ще один образ Богородиці Одигітрії XVIII ст. знаходиться в зібранні Оженинської церкви і належить волинській іконописній школі XVIII століття, але не написана в Острозькій майстерні.

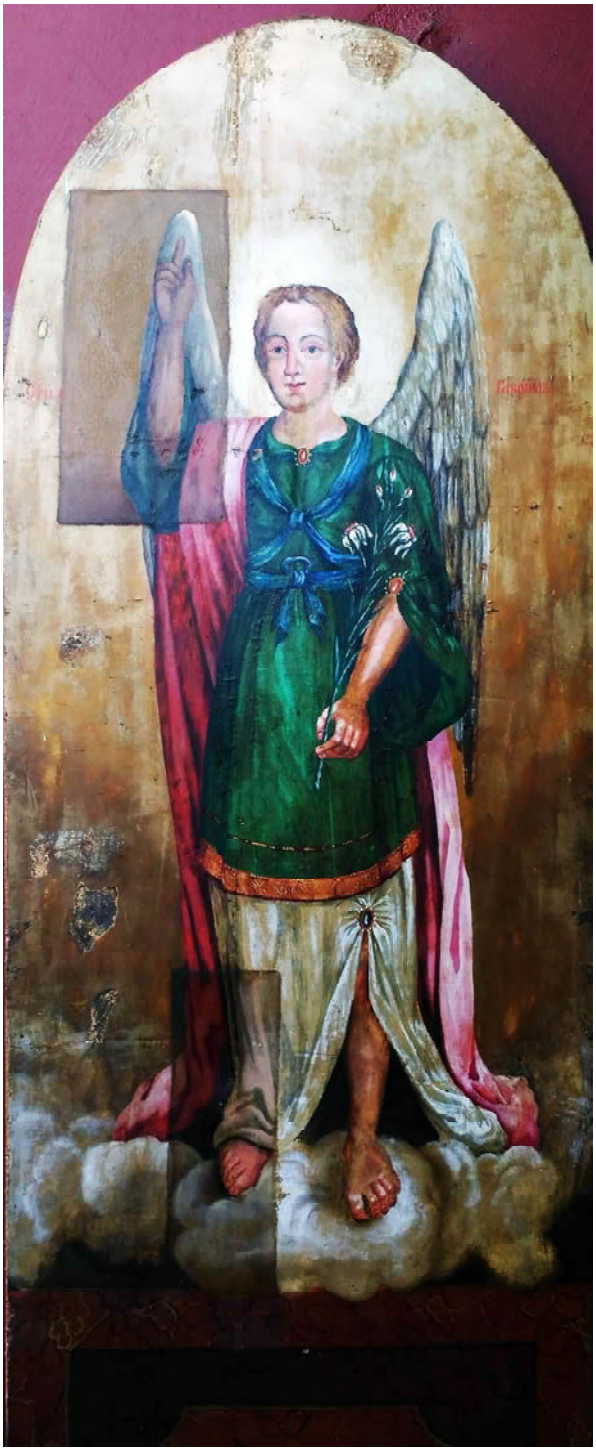
Ще, мабуть, на стадії, поки ікони знаходились в оженинському іконостасі, їх неодноразово поновлювали олійними фарбами, те ж саме було, коли перемістили ікони на стіни у 1871 році. У XX столітті тло ікон декілька раз покривали «бронзянкою», а потім поклали сріблясту фольгу, ще пізніше - фольгу золотистого кольору. Під час реставрації ікон фольгу довелося знімати механічним методом, записи олійними фарбами доволі легко змилися відповідними розчинниками.

Ікони, що походять із Острозької іконописної майстерні, можна датувати 70-80 ми роками XVIII ст. Вони мають всі характерні стилістичні особливості: стрілчаті брови, тонка верхня і товста нижня губа з ледь помітною посмішкою,типове листя аканту, заповнене в проміжках зубчатим канфаренням на тлі ікони. Якщо ікони Архангела Михаїла і святої Параскеви писав художник, який повністю володів «канонічними» прийомами острозької майстерні, то образ Богородиці і Спаса Пантократора вже писав інший художник, з індивідуальними особливостями письма, і тільки в образі маленького Ісуса читається типово острозькі прийоми.

Цікаво, що до нашого часу не збереглося жодного зображення архангела Гавриїла на дияконських дверях. Навіть в оженинському іконостасі архангел Гавриїл не рідний старому іконостасу. Проте ікон святої Параскеви з острозької майстерні збереглось багато: тут, мабуть, вплинуло те, що в Острозі була церква св. Параскеви.

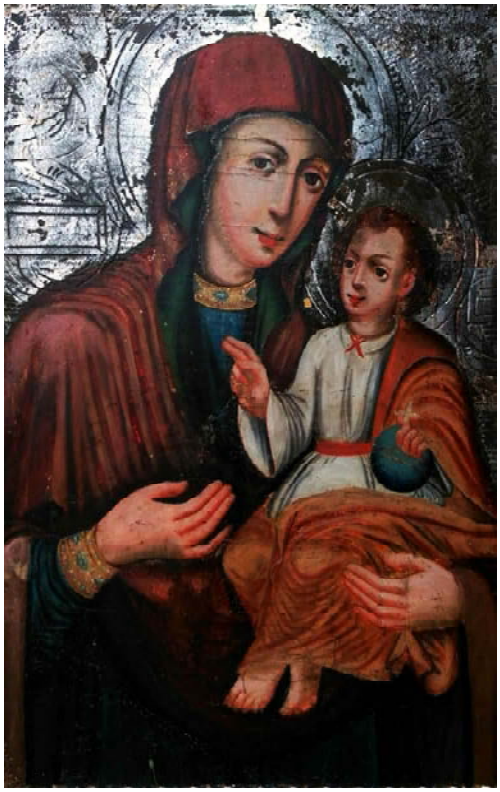
Ще дивує той факт, що ікони, яким було від сили 20-30 років і які перебували в хорошому стані (ще не були записані) продали до іншої церкви. Відбулось це десь в кінці XVIII або на самому початку XIX ст., в крайньому разі 1806 рік (це час коли почалась писатись інвентарна книга в оженинській церкві). Скільки пройшло часу від покупки і встановлення іконостасу зараз складно сказати. Але приходить на думку дата 1793 рік, тоді відбувся другий поділ Польщі, згідно якого більша частина Правобережної України, в т.ч. і східноволинські землі з Острогом, увійшли до складу Російської імперії. Можливо, острожани вже не хотіли користуватися уніатськими іконами (по суті Острозька іконописна майстерня була греко-католицького спрямування) і тому прихожани замовили собі в церкву ікони, які були ближчі російській православній традиції. Можливо, тут спрацювала фінансова

Архістратиг Михаіл XVIII ст.
Острозька майстерня.



Архангел Гавриіл кін. XVIII-поч. XIX ст.

Богородиця Одигітрія XVIII ст..



Богородиця Одигітрія XVIII ст.
Острозька майстерня.

Св. Параскева XVIII ст.
Острозька майстерня.

Спас Пантократор XVIII ст.
Острозька майстерня.

складова і новоміщани змогли собі дозволити замовити новий іконостас.

На сьогодні у Воскресенській церкві, що на Новому Місті в Острозі, знаходиться лише одна ікона старіша за XIX століття, це ікона Богородиці Одигітрії, яка прославилась своїми чудесами і була місцевошанованим образом в Острозі[2]. Про чудотворність свідчить велика кількість вотивних прикрас на самій іконі. Інших старіших ікон немає, правда Воскресенська церква була в чергових раз перебудована вже на самому початку XX століття, і ікони старіші могли бути знищенні саме тоді.

На жаль, ікон із інших рядів оженинського іконостасу, до нашого часу не збереглося, але вже те, що залишилось, може служити ще одним прикладом, що Острозька іконописна майстерня — це був потужний осередок іконопису, у якому не тільки писали розрізненні ікони, але й виготовляли цілі іконостаси для віддалених церков на Волині.

Ще більш характерним прикладом іконостасу, виготовленого острозькими майстрами, є вівтарна перегородка у сусідньому від Оженина селі Могиляни. Там церква збереглась автентична, і іконостас заповнений образами, написаними в стилістиці Острозької майстерні. На жаль, ці ікони сильно записані в пізніші часи і треба їх порозчищати, але те, що там збережені, крім намісного, ще й празниковий, пророчий та деісусний ряд, вселяє надію під записами відкрити повністю автентичний «острозький» іконостас.

---

1. Бендюк М. Ікона Богородиці Оженинської (Римської) / М.Бендюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. / Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції. –Луцьк, 2014. Випуск 21. ст.62-65.

2. Бендюк М. Острозька Богородиця з Воскресенської церкви міста Острог на Новому Місті / М. Бендюк: Рівненська єпархія. 2007. – Рівне, 2008. – С. 89-90.

Василь ПУЦКО
(Калуга)

ЛІСНЯНСЬКИЙ КАМ'ЯНИЙ РЕЛЬЄФ – ВІДТВОРЕННЯ ІКОНИ ХОЛМСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ

За місцевим переказом, 14 вересня 1863 р. у Бельському повіті Гродненської губернії, в гущавині на гілках грушевого дерева селянин-чередник Олександр Стельмащук знайшов ікону й розповів про це своєму товаришу Мирону Макаруку, разом з яким повідомив про це односельчан та священика. Ікону спочатку помістили до хати Макарука, у якого її невдовзі відібрав сусідній польський поміщик. Проте останнього хутко спіткали різні нещастя, і він мусив віддати явлену ікону до православної церкви села Буковичі, куди почали сходитися численні богомольці. Звідти ікону викрадено і поставлено в костьолі в Лісні на «окопах», а потім вона перебувала в монастирі ордену паулинів, котрий існував від 1754 до 1863 р. Після повстання 1863 р., в якому брали участь ці католицькі ченці, монастир було зачинено, а костел перетворено на православну парафіяльну церкву [1, 322-323; 2].

В популярній церковній літературі ікону характеризовано як різьблену на овальному темно-червонуватому камені височиною близько 40 см, з майстерно виконаними обличчями Богородиці і малого Христа. На жаль, графічні відтворення разом з пізнішим оформленням не дозволяють набути правдиве уявлення про оригінал, і, отже, ікону згадано серед українських чудотворних образів без будь-яких подробиць [3, 173].

Образ Богородиці з Немовлям на правій руці, відомий як Дексіократуса, зустріти можна з різними епітетами [4, 274-290; 5, 167-169]. Немовля зображене ніби з боку, у вільній позі. Голова Богородиці ледве помітно схилена. Важко не помітити, що ліснянський кам'яний рельєф за іконографією цілком подібний до широко відомої в тому самому регіоні чудотворної ікони Холмської Богородиці, царгородського походження кінця XI – початку XII ст., знаної також завдяки численним відтворенням [6: 7]. Принаймні вже того часу було виготовлено для великого князя Мстислава Володимировича з таким зображенням золотий амулет-змієвик, більш відомий в літературі в якості «Білгородської гривни» [8, 193-198; 9, 67-68, табл. 17]. Візантійські ікони з цим образом відомі від VII ст., але більше їх належать до IX-XII ст. Особливо прикметна мозаїка люнети південного приділа кафолікона Осіос Лукас у Фокиді. В Італії репліки цих візантійських ікон набувають поширення переважно в XIII ст.

Цікаво дізнатися про час виконання цього досить незвичайного за своїм виглядом ліснянського кам'яного рельєфу. Відомі візантійські скульптурні твори майже виключно мармурові, більші за розміром, і серед них немає жодної овальної форми. Лише в поодиноких випадках такої форми мініатюрні кам'яні образки XIII ст., але вони інші за стилем виконання. Вдруге з'являються різьблені твори такого типу лише в XV ст. Якраз про них варто сказати докладніше.

В Музеї Сакро у Ватикані зберігається овальна іконка (розміром 8,1х4,4 см), з брунатного із золотистими прожилками каменю, на якому репрезентовано рельєфне зображення Богородиці з Немовлям на правій руці. Часом цей твір датують XII ст., але різьблення за своїми стилістичними ознаками належить до пізнішого часу. Його «готичні» елементи і підкреслено графічна трактовка одягу радше свідчать на користь саме XV ст. і, ймовірно, європейське походження. Така стилізація «грецької манери» вирізняє пластичні твори поствізантійського періоду. Прикладом того може бути вирізьблена з яшми (розміром 5,6х4,3 см), теж овальної форми, ікона Жировицької Богородиці, явлена в 1470 р. Зображення видовжених пропорцій. Рельєф пошкоджений в пожежі, з причини чого й камінь змінив свій колір [10, 3-8; 11, 18-19, 51-52]. Манера виконання з відверто графічним виявленням безперечно вказують на другу половину, якщо не на останню третину XV ст. Третій овальний кам'яний витвір (розміром 6,4х4,5 см) виконаний з чорного жировика-стеатиту. Він належить Троїце-Сергієвій Лаврі. На одній його стороні зображено Христа, на іншій – Богородицю Одигітрію. Т. В. Ніколаєва датувала цей твір то XIII-XIV ст., то навіть умовно XI-XIII ст. [12, 125-126; 13, 48-49, табл. 1]. Проте з'ясувалося, що образок подарований до Троїце-Сергієва монастиря ярославською княгинею Аграфеною Суцькою і має всі ознаки виконання в останній третині XV ст. [14, 22-35]. Очевидно, правильно визначити час виконання

1. Ікона Ліснянської Богородиці. За гравюрою кінця XIX ст.

2. Ікона Ліснянської Богородиці. Друга половина XV ст. Камінь, різьблення; шата – срібло, карбування. Провемон (Нормандія), Ліснянський монастир.

3. Ікона Холмської Богородиці. Кінець XI – початок XII ст. Константинополь. Луцьк, Музей волинської ікони.

4. «Білгородська гривна». Близько 1100 р. Київ. Золото, лиття, карбування. З с. Білгородки під Києвом. Санкт-Петербург, Державний Російський музей.

5. Богородиця з Немовлям. XV ст. Сланець, різьблення. Ватикан, Музей Сакро.

6. Жировицька Богородиця. Друга половина XV ст. Яшма, різьблення. Жировичі, Свято-Успенський монастир.

7. Христос. Богородиця Одигітрія. Остання третина XV ст. Стеатит, різьблення. Сергієв-Посадський Державний історико-художній музей-заповідник.

8. Богородиця Одигітрія. Друга половина XV ст. Білий камінь, різьблення. Сергієв-Посадський Державний історико-художній музей-заповідник.

заважала індивідуальна манера різьблення. Вона містить як архаїчні, так само і ренесансні елементи в досить своєрідному сполученні.

Ліснянська кам'яна ікона за типологією і навіть стилем наближається до наведених зразків дрібної пластики, бо виконана з дотриманням тих же принципів, до того ж рукою досвідченого майстра. Щоправда, про це можливо говорити, виходячи з характеру малюнка, різьблення облич й широкого обрамлення, властивого саме кам'яним іконкам XV ст. Моделювання самих фігур міцно вкрита срібною шатою, ймовірно другої половини XVIII ст., здається ремісничої роботи. Золотар не звернув увагу на те, що голова Богородиці дещо нахилена до Немовля і взагалі не відтворив у карбуванні особливості кам'яного різьблення. Зображення корон мабуть є додатковими стосовно іконографії рельєфу. Відомо, що відтворення ікони Холмської Богородиці з коронами на головах з'являються після 1765 р., коли їх було прислано папою Климентом XII. Плоскуватий живописний рельєф облич переконує, що різьбяр орієнтувався на давній оригінал.

Різьблені кам'яні ікони у Візантії за розміром звичайно не перевищують 10-18 см. Виключення становить лише стеатитова ікона собору в Толедо (розміром 30,6х23,0 см). Фрагментарно збережена стеатитова ікона Христа Пантократора, теж XII ст., з археологічних знахідок у Херсонесі, у реконструйованому вигляді мала досягати розмірів 42,0х31,5 см. До того не наближаються будь-які пізніші кам'яні ікони. Білокам'яна із зображенням Богородиці Одигітрії (розміром 26,5х19,3 см) у Троїце-Сергієвому монастирі є рідкісним прикладом фасадної пластики. Вона площинно-графічного характеру [15, 33-40; 16, 236-240; 17, 42-52]. Себто її неможливо вважати аналогією для ліснянської, але вони обидві могли бути призначені для приміщення в нішах: перша – поварні, а друга – невідомо якої споруди. Можна при тому підкреслити, що авторство московського ремісника тут виключено.

Ліснянську кам'яну ікону виконано в другій половині XV ст., коли Холмщина ще залишалася православною, а знайдено твір в час, коли запанувала унія зміцнена зусиллями єпископа Якова Суши. Не зрозуміло, чи рельєф викинуто, чи навпаки заховано. Після того, як унію в 1875 р. було скасовано на Холмщині, костьол разом з іконою повернуто православним. Тодішній архієпископ Холмський й Варшавський Леонтій Лебединський (котрий від 1891 р. став митрополитом Московським) мав жадання зорганізувати тут монашу громаду і для того запросив з Москви графиню Євгенію Борисівну Єфімовську (1851-1925), котра від 1889 р. відома як ігуменя Катерина. З її ім'ям щільно пов'язана історія майбутнього ліснянського монастиря [18, 617-629; 19; 20, 91; 21; 22; 23, 785-786; 24, 633-635; 25, 104-109; 26, 177-185].

З благословення преподобного Амвросія Оптинського вона створила монастир нового типу, котрий вів широку освітницьку роботу, будував школи, лікарні, притулки, а сестри працювали в них. В тому було досягнуто надзвичайних результатів. Споруджений в 1718 р. костьол в 1881 р. перебудовано на соборну церкву, потім його ще ремонтовано в 1896 р. Саме там було поставлено кам'яну ікону, прикрашену срібною шатою з коштовним камінням. Там вона залишалася до 1915 р., коли монастир досягнув свого розквіту.

Перша світова війна поклала кінець його існуванню. Сестри покинули Холмщину. Одним судилося знайти притулок у Новодівочому монастирі в Петрограді, іншим – в Іоанівському монастирі на Карпівці, а також в Серафимо-Понітаївському монастирі. Чудотворна ікона перебувала на подвір'ї Ліснянського монастиря до 17 серпня 1917 р., коли сестри переїхали до Бесарабії, а в 1920 р. оселилися в Сербії: спочатку в Куведжинському монастирі, а потім в монастирі Хопово на Фрушкій горі, де перебували до 1943 р. Там 15 жовтня 1925 р. упокоїлася ігуменя Катерина, нині долучена до лику святих.

Ще більше лиха принесла ліснянським сестрам Друга світова війна. Їх переслідували хорватські солдати і сербські партизани, котрі спалили монастир. В 1943 р. німецькі окупаційні війська вивезли черниць до Білграду, де їм судилося пережити страшенне бомбардування. При виїзді в серпні 1950 р. з Югославії ікону ледве не відняли комуністи. Таки пощастило дістатися до Франції, де спочатку сестрам надали притулок католицькі монахині у Парижі. Потім орендували будинок в містечку Фуркьо біля Парижу. Нарешті за допомогою широкого кола російських емігрантів в 1967 р. придбали маєток Провемон в Нормандії, в якому Ліснянський монастир існує й тепер, ретельно зберігаю-

чи все, що вдалося врятувати, і, звичайно, як головну святиню кам'яну ікону Богородиці, що має таку складну історію.

Щоправда, знаємо її тільки частково, від 1683 р., тоді як походження і перші два століття існування залишаються невідомими. Одначе, зв'язок виконання різьблення з вшануванням ікони Холмської Богородиці видається цілком реальним.

1. Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православной церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий, с изображениями в тексте приздников и икон Божией Матери / С. Снессорева – Ярославль, 1994.

2. Страшкевич Н. прот. Сказание о Леснинской чудотворной иконе Божией Матери, ее явлении в чудесах, в связи с историею Леснинского первоклассного женского монастыря / прот. Н. Страшкевич – Холм, 1900.

3. Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України /Г. Лужницький // Український католицький університет св. Климента папи. Науковий збірник – Рим, 1984. Т. 62.

4. Кондактов Н. П. Иконография Богоматери / Н.П. Кондаков – Петроград. 1915. Т. 2.

5. Этингоф О. Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России / О. Ф. . Этингоф – Москва, 2005.

6. Чудотворна ікона Холмської Богородищі. Повернення з небуття – Луцьк, 2003.

7. Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. Луцьк, 2010.

8. Пуцко В. Г. Білгородська гривна / В. Г. Пуцко // Старожитності Русі-України – К., 1994.

9. Станюкович А. К., Коршун В. Е. Неизвестные памятники русской пластики. Обереги-змеевики XI-XIX веков / А. К. Станюкович, В. Е. Коршун – Москва, 2014.

10. Жыровіцкая ікона Божае Маці // Полацак. Кліуленд, 1993. № 4 (24).

11. Ярашэвіч А. А. Жировіцкі Свята-Успенські манастыр / А. А.Ярашэвіч – Мінск. 2006.

12. Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XШ-XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. /Т. В. Николаева – Загорск, 1960.

13. Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. XI-XV вв. /Т. В. Николаева – Москва, 1983.

14. Пуцко В. Г. Каменная иконка ярославской княгини Аграфены Суцкой / В. Г. Пуцко // Сообщения Ростовского музея – Ростов, 2006. Вып. 16.

15. Олсуфьев Ю. А. Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры / Ю. А. Олсуфьев – Сергиев Посад, 1927.

16. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV веков / Г. К. Вагнер– Москва, 1980.

17. Рындина А. В. Резная белокаменная Одигитрия XV в. из Троице-Сергиева монастыря. История, типологические источники, сакральный смысл / А. В. Рындина // Древнерусская скульптура. Научный сборник – Москва, 2008.

18. Городецкий М. Первая женская православная община в Привислянском крае / М. Городецкий // Исторический вестник. 1886. Декабрь.

19. М. И. Г. Исторические сведения о Леснинской православной общине – Санкт-Петербург, 1888.

20. Зверинский В. В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи /В. В. Зверинский– Санкт-Петербург, 1890. Кн. 1.

21. А. З. Леснинский женский Богородичный монастырь. – Москва, 1894

22. Соколов С. Из записной книжки / С. Соколов – Люблин, 1899.

23. Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи / Л. И. Денисов – Москва, 1908.

24. Православные русские обители. 1910.

25. Евлогий (Георгиевский), митрополит.Путь моей жизни – Москва, 1994.

26. Таисия, монахиня. Русское православное женское монашество XVIII-XX вв. / монахиня Таисия – Джорданвиль, 1985 .

Ольга ТРАВКІНА
(Чернігів)

ЧУДОТВОРНА ІКОНА ЧЕРНІГІВЩИНИ "ТРОЇЦЬКО-ІЛЛІНСЬКА БОГОРОДИЦЯ"

Видатний український історик та політичний діяч М. Грушевський вважав Чернігівщину краєм, де залишилися "багатющі наукові і національні клейноди". Він називав Чернігіво-Сіверщину "північними сховками", "коморами українського життя", зазначав, що "тут поховані секрети Старої України – і зародки Нової"[1].

Дійсно, Чернігівщина займає особливе місце як один з найдавніших, історико-культурних регіонів, де збереглися визначні пам'ятки архітектури, образотворчого мистецтва. Блискучий розквіт Чернігівського князівства, започаткований у давньоруський період, був продовжений у козацькі часи. Авторитетні та діяльні чернігівські архієпископи Лазар Баранович, Іоанн Максимович за підтримки гетьманів Івана Самойловича, Івана Мазепи разом з козацькою старшиною відбудували Чернігів, його давньоруські храми, звели в місті та й у всьому чернігівському краю десятки нових кам'яних і дерев'яних церков, прикрасили їх пишними іконостасами, займалися та покровительствували літературній творчості, книгодрукуванню, розвитку освіти, заснували перший в Лівобережній Україні навчальний заклад вищого рівня – Чернігівський колегіум.

Дослідники відзначають незвичайний підйом та розквіт образотворчого мистецтва в Лівобережній Україні та Наддніпрянщині у другій половині XVII – XVIII ст., особливо в період "мазепинського ренесансу", основним напрямком якого було ікономалярство.

Чимала збірка ікон Чернігово-Сіверщини зберігається у Національному архітектурно-історичному заповіднику "Чернігів стародавній", який володіє однією з найбільших в області колекцій ікономалярства. На базі цієї збірки в заповіднику створена єдина в області експозиція іконопису. В приміщенні Чернігівського колегіуму представлені постійні експозиції українського професійного та народного ікономалярства, мистецтво старообрядців.

Зібрання ікон заповідника свідчить, що провідне місце в ній належать богородичним іконам. Чисельні образи Богородиці – найпоширеніші та найулюбленіші іконописні образи в Україні. Багато поколінь наших предків утілювали в цьому образі ідеал жінки – вірної захисниці, доброї й дбайливої матері, заступниці людей. З образом Богородиці народ пов'язував свої надії на краще життя, приписував йому чудодійну силу. Народ вважав Богородицю Небесною Заступницею перед Богом, її допомога є найдієвішою, оскільки її син Ісус Христос не може відмовити матері.

Бурхливі події Національно-визвольної війни на чолі з Богданом Хмельницьким, боротьба з турецько-татарською, польською, московською агресією, привели до незвичайного духовно-емоційного підйому нації, до звернення та утвердження національних святинь, у яких шукали захисту та порятунку. Відбувається піднесення культу Богородиці, до якої в Україні завжди було шанобливе ставлення. Звеличення Богородиці в значній мірі відбувалося під європейським впливом, де культ Богородиці у ці часи досяг свого апогею. Форми та методи розповсюдження цього культу були привнесені спочатку у західноукраїнський регіон, а згодом звідти вони проникають і в Гетьманщину. Це, насамперед, явлення чудотворних богородичних ікон, запис їх чудес, коронація ікон.

У цей час утверджуються старі та з'являються нові чудотворні богородичні ікони на Чернігівщині. Дослідники налічують понад 20 чудотворних ікон чернігівської землі, які в переважній більшості своїй, явили свої чудеса у другій пол. XVII – XVIII ст. Чудотворні ікони майже всі богородичні. Це ікони: "Троїцько-Іллінська Богородиця", "Єлецька Богородиця", "Домницька Богородиця", "Дігтярівська Богородиця", "Любецька Богородиця", "Ладинська Богородиця", "Іржавецька Богородиця", "Мохнатинська Богородиця", "Руденська Богородиця", "Леньківська Богородиця", "Баликінська Богородиця" та інші.

Серед чудотворних богородичних ікон особливе місце належить іконі "Троїцько-Іллінська Богородиця". Ікона "Іллінська Богородиця", як спочатку вона називалася, була намісним образом в іконостасі Іллінської церкви, яка знаходи-

лася при печерному монастирі, заснованого Антонієм Печерським ще у XI ст. У період відродження краю після Національно-Визвольної війни на чолі з Богданом Хмельницьким місцеблюститель київської митрополії Лазар Баранович особливу увагу приділяв Іллінському печерному монастирю. Він планував його розбудувати, прагнув перетворити у другу Лавру після Києво-Печерської та, можливо, навіть перенести з Києва митрополичу кафедру. Іллінський монастир був відроджений після визволення міста від поляків у 1649 р. "стараннями і коштом благочестивого ктитора", чернігівського полковника Стефана Пободайла, а реставрував його ігумен Зосима Тишевич. Тоді ж була відновлена та перебудована у бароковому стилі давньоруська Іллінська церква, яка примикала до печер. Для іконостасу цієї церкви у 1658 р. чернець Іллінського монастиря Григорій, в чернецтві Геннадій Костянтинович, маляр Дубенський написав намісний образ Пресвятої Богородиці. Вочевидь, іконописець походив з міста Дубно, що на Волині. Відомо, що у XVI – XVII ст. Волинь з центрами та околицями Луцька, Дубна була одним з значних регіонів українського ікономалярства, де в іконопису значного розвитку набув стиль з запозиченнями елементів європейського походження. У краї відомі Дубенська та Луцька чудотворні ікони Богородиці. Остання удостоїлася найвищого ступення поклоніння – коронації. До речі, на шатах "Троїцько-Іллінської Богородиці" Богородиця і Ісус Христос увінчані коронами. Більше того, самі величезні срібні шати угорі прикрашені короною, яку підтримують два ангели, немовби ікона була коронована на католицький взірець.

Величний намісний образ Іллінської Пресвятої Богородиці типу Одигітрія (Провідниця), яка на лівій руці тримала немовля Ісуса Христа, майстерно написаний професійним маляром Григорієм Дубенським, з характерним українізованим ликом, з начебто живим поглядом та лагідним виразом обличчя, певно, привертав увагу прочан. У 1662 р. явилося перше чудо ікони "Іллінська Богородиця": з 16 по 24 квітня «образ» плакав, передбачаючи біду. На це чудо всі люди Чернігова дивилися з великим жахом. Відомий козацький літописець Самійло Величко писав, що плакала Богородиця, жаліючи українців «через роздвоєння та чвари» [2], тобто через Руїну, яка розпочалася в Україні після смерті Богдана Хмельницького, коли в Україні було одночасно по два, по три гетьмани, а татарські, турецькі, польські, московські війська розоряли наш край. У цьому ж, 1662 році на Чернігів напали татари, які розорили його околиці та увірвалися в печерний монастир, всі ікони в Іллінській церкві поскидали долі, захопили все церковне начиння, але намісний образ Пресвятої Богородиці, який прикрашали срібні "таблички", не тронули. Бог їх вразив душевною сліпотою, щоб вони не змогли фізично побачити ікону Богородиці. Потім татари з оголеними мечами та із запаленими скіпами намагалися вдертися до печер, в яких заховалися ченці, але якимось чином вони були повернуті назад. Сила Богородиці, захищаючи ченців, не дозволила татарам ввійти в печери.

Чернігівський архієпископ Лазар Баранович повелів талановитому проповіднику, якого запросив до Чернігова, майбутньому святителю Дмитрію (Туптало) Ростовському записати та надрукувати чудеса Пресвятої Богородиці Іллінської, прагнучи широкої популяризації Святого Образу. Чуда ікони спочатку були надруковані у 1677 р. у новгород-сіверській друкарні під назвою "Чуда Діви Марії" українською мовою. Згодом, коли друкарню перевели до чернігівського Іллінського монастиря, опис чудес ікони виходить під назвою "Руно орошенное" у 1683 р., 1689 р., 1691 р., 1696 р., 1697 р., 1702 р. Як бачимо, книга про чуда ікони Іллінської Богородиці була надзвичайно популярною, вона стала, мовлячи сучасною мовою, бестселером свого часу. Думається, що звеличення образу "Іллінська Богородиця" було не випадковим. Святиня повинна була піднести значення печерного монастиря та сприяти його відродженню і прославленню.

Описи чудес лаконічні та конкретні, мають характер документальних свідчень, містять імена, походження зцілених людей, відомості про хвороби, дати чудотворень та зцілень. Фіксація чудес зцілення починається з 1667 р.: бачимо тут мешканців як з Чернігова, так із інших місць, зокрема з "приділа" Мозирського Мінського воєводства, з "приділа" Брагинського (нині Гомельська область республіки Білорусь), з Полтави, а також з містечок та сіл Чернігівщини: Седніва, Сосниці, Халявина, Количівки, Петру-

Іл. 1. Ікона "Троїцько-Іллінська Богродиця" в срібних шатах. 1658-1696 рр.

Іл. 2. Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця". 1778 р. Успенський собор, м. Новгород-Сіверський.

Іл. 3. Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця", XVIII ст., с. Полова,Чернігівська обл.

Іл.4. Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця", XVIII ст., м. Чернігів.

шина, Лохвиці, Городища, Смолина, Яриловичів тощо. Зцілення від ікони "Іллінська Богородиця" отримували як убогі, сироти, міщани, селяни, ченці, чоловіки, жінки, діти, так і представники козацької старшини та їх родин.

Зцілення отримували від різних хвороб, часто психічних, таких людей вважали, що їх мучив біс: «от беса мучену быти». Хворих прив'язували до стовпа в печері преподобного Антонія, де вони звільнялися від біса «чудовною Благодатію, свыше на то место излиянною, молитвами Девы Богородици и Преподобнаго Антонія».

До чудотворної ікони Іллінської Богородиці вдячні люди несли прикраси:

так, 26 серпня 1676 р. жінка Агафія з Сосниці принесла на образ Пресвятої Богородиці коралове намисто з сімома хрестиками та двома срібними табличками на знак подяки за зцілення.

У книзі «Руно орошенное», яка вийшла друком у 1697 р., додатково зафіксовані чудеса зцілення, які відбувалися у 1683, 1687, 1693, 1694, 1695 роках, а загалом, починаючи з 1667 р. зцілення отримали близько 40 людей. У 1687 р. був зцілений генеральний обозний Василь Дунін-Борковський, який занедужав, опух і не міг ані повернутися, ані встати з ліжка. Обозний звернувся з молитвою до Богородиці й повернувся на ліжку, а потім встав здоровим. Відомий благодійник та меценат Василь Дунін-Борковський прикрасив ікону Іллінської Богородиці золотими вінцями з дорогоцінним камінням.

Слава про цілющу силу чудотворної ікони «Іллінська Богородиця» набувала широкого розповсюдження. Цьому сприяли і періодичні перевидання книги «Руно орошенное», в якій описувалися її чудеса зцілення. Невеличка Іллінська церква при печерах, певно, вже не могла вмістити всіх бажаючих поклонитися святині.

Чернігівський архієпископ Лазар Баранович вирішив побудувати недалеко від печер, у більш зручному місці, великий собор, трапезу, келії, облаштувати тут друкарню, таким чином, розширити та розбудувати первісний печерний Іллінський монастир. Плани архіпастиря не могли не знайти відгуку у гетьмана Івана Мазепи, видатного мецената. Його коштом був добудований величний Троїцький собор, який освятили у 1695 р. Певно, у цей же рік чудотворну ікону «Іллінська Богородиця» з невеличкої Іллінської церкви перенесли до нового собору. Гетьман Іван Мазепа оздобив ікону величезним срібним кіотом висотою 3 м 48 см і шириною 1м 58 см, вагою 32 кг, який прикрашали срібні карбовані пластини з зображеннями на теми життя Христа та Богородиці і гербом гетьмана Івана Мазепи з клейнодами. Як бачимо, саме чудотворна ікона «Іллінська Богородиця» була удостоєна уваги гетьмана й оздоблена розкішним кіотом (іл 1.). З цього часу ікона стала називатися Троїцько-Іллінською.

На жаль, доля чудотворної ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця" склалася трагічно. Найімовірніше за все, вона була втрачена у 20 – 40 роках XX ст. у період масового нищення храмів, ікон, інших предметів культу більшовицькою владою. Як свідчив В. Дубровський у 1927 р. «велика ікона з срібною шатою 1695 р., що була зроблена коштом гетьмана Мазепи, з його гербом (річ унікальна)» ще знаходилася в Троїцькому соборі [3]. Після передачі у 1929 р. собору у відання Народного комісаріату освіти, срібний кіот потрапив до Чернігівського історичного музею, де він нині експонується після реставрації. Скоріш за все, кіот був збережений, враховуючи його історичну цінність, як і срібні царські ворота іконостасу Борисоглібського собору, теж з гербом гетьмана Івана Мазепи. А от ікона, як предмет культу, не цікавила атеїстів і вона могла загинути разом з іншими іконами. Залишилася лише фотографія початку XX ст. у виданні, присвяченому 900 - річчю Чернігівської єпархії [4]. Проте на ній ікона повністю вкрита срібними шатами, окрім обличчя і рук, і тому досить важко судити про стилеві особливості ікони. Ще на одній фотографії, яка вміщена в цій же книжці, зображена Іллінська Богородиця без шат, на нашу думку, це зображення одного з списків ікони, можливо, XVIII ст. Образ "Троїцько-Іллінської Богородиці" в шатах засвідчив вплив західноєвропейського барокового мистецтва на розвиток українського іконописання у XVI–XVII ст. Насамперед, воно позначилося на малюванні ликів, які набувають реалістичних, українізованих рис, відбувається індивідуалізація та психологізація образів, уподібненість святих до живих людей. На іконі лик Богородиці Одигітрії зображено у новій реалістичній манері, яке досягнуто за допомогою світлотіньового моделювання його форм. Внутрішня напруга, зацікавле-

Іл.5. Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця" на металі. XVIII ст.

Іл.6. Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця". XVIII – XIX ст., с. Вертіївка, Чернігівська обл.

ний, дещо здивований погляд, м'який вираз обличчя — характерні риси цього образу. Зберігаючи ієратичність та статичність постаті Богородиці, властиві іконографічному канону, художник в той же час прагнув надати їй реалістичності, окреслити форму за допомогою майстерно виконаних драпіровок мафорія, передати об'ємність та рельєфність його складок, які важко спадають додолу. Сподіваємося, що майстер шат об'єктивно передав драпіровку мафорія, написану художником.

Вже у XVII–XVIII ст. з'явилися численні списки ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця" не лише в Україні, але й за її межами. Не останню роль зіграли при цьому гравюри чудотворної ікони, вміщені у виданнях книги "Руно орошенное". Списки ікони та гравюри "Троїцько-Іллінська Богородиця" набувають поширення не лише в Україні, а й у Росії, на Балканах. У 1696 р. ікону "Троїцько-Іллінська Богородиця" з зображенням Азова та алегоричних композицій на честь взяття фортеці було піднесено царю Петру І. Нині списки ікон Троїцько-Іллінської Богородиці XVIII–XIX ст. зберігаються у Національному художньому музеї м. Києва, у Московській Третяковській галереї, чернігівському Єлецькому монастирі.

П'ять списків ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця" знаходяться у Національному архітектурно-історичному заповіднику "Чернігів стародавній". Серед них – доволі рідкісна датована ікона з новгород-сіверського Успенського собору, про що свідчить напис внизу ікони: "Истинное изображение и мер чудотворного образа Пресвятыя Богородицы в Троицком Илиинском монастыре находящагося. 1778 года июня 12". (іл.2.) Розміри ікони – 96,6х65 см. Ікона написана на дошці олійними фарбами. Богородиця на

іконі постає у пишному червоному орнаментованому мафорії, затканому золотими нитками. Синя туніка Богородиці, сорочка Ісуса обрамлені золототканною облямівкою, хітон Христа також гаптований золотими нитками, на головах — корони. Обличчя Богородиці видовжене, з прямим грецьким носом та червоними пухкими губами, модельоване за допомогою світлотіней у дусі барокового реалізму. Монограми Богородиці та Ісуса Христа — у барокових картушах. Монументальна репрезентативність, барокова пишність — характерні риси іконографічного образу XVIII ст. — пом'якшені лагідністю виразу, ледь невловимою посмішкою на обличчі Богородиці.

Досить близький до цього образу є ще один список ікони Троїцько-Іллінської Богородиці XVIII ст. з церкви Різдва Богородиці села Полова Прилуцького району Чернігівської обл. (іл.3). Вона має розміри 100х 65 см. Ікона написана на дереві олійними фарбами. Тло ікони прикрашене тисненим орнаментом. Образ Богородиці обрамлений аркою. Усі характерні риси, властиві попередній іконі, притамані цьому образу Троїцько-Іллінської Богородиці. Це тип Одигітрії: Богородиця тримає Ісуса Христа на лівій руці, голова її злегка нахилена до Богодитини, права рука притиснена до грудей. Ісус Христос зображений босоніж з сувоєм у лівій руці, правицею — благословляє. Богородиця та Ісус Христос увінчані коронами. Можна припустити, що ці ікони писалися з одного прототипу, а саме з ікони Іллінської Богородиці 1658 р.

Ще одна невелика ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця" у срібному окладі з м. Чернігова, вірогідніше всього, була написана також у кінці XVIII ст. на дошці олійними фарбами (іл. 4). Зліва й справа ікони на поземі стоять архангел Михаїл та сщ. мч. Антипа. Між ними в центрі розміщена ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця" з відповідним написом. Барокові образи Богородиці та Ісуса Христа в оточенні яскравого сяйва увінчані пишними коронами. Лик Богородиці має українізовані риси. Бароковий характер ікони посилює постать архангела Михаїла в блискучих обладунках з вогненим мечем, щитом та плюмажем на шоломі, що розвівається.

Цікавий список ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця" на металі у 90-ті роки минулого століття поповнив фондову колекцію ікон заповідника (іл.5). Найімовірніше, ікона походить з підземної церкви св. Антонія з печерного Іллінського монастиря, адже більшість ікон підземних церков були написані на металі через кращу збереженість цього матеріалу в умовах постійної підвищеної вологості. Внизу ікони напис: "Истинную Богородицу тя величаем". Барокова ікона також датується кінцем XVIII ст., вона написана на залізі олійними фарбами. Образ Богородиці вирізняється своєю індивідуальністю: український тип обличчя з неправильними рисами. Миловидність образу надають очі, які розташовані несиметрично, широко розставлені. Можна припустити, що художник писав Богородицю не з давнього образу, а з натури.

Ще один список ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця" датується XVIII–XIX ст. Внизу ікони напис: "Изображение чудотворной иконы Пресвятыя Богородицы Троицкой Илинской Черниговской" (іл.6). Судячи з дошки ікони, обробленої стругом та своєрідної арки, яка увінчує ікону, характерної для ікон XVII–XVIII ст., цей образ міг теж бути написаний у XVIII ст. Проте у XIX ст. ікону переписали. Під час реставрації ікони було виконане дослідження методом зондування, яке засвідчило шар більш раннього живопису. Барокові яскраві та світлі фарби, які відкрилися, підтверджують, що ікона могла бути написана у XVIII ст. Академічна манера, в якій була переписана ікона у XIX ст., ідеалізація образу Богородиці та Ісуса Христа, холодні тони надали їм певної відчуженості та відстороненості.

Ікона "Троїцько-Іллінська Богородиця" належала до найдавніших та найвідоміших чудотворних ікон Чернігівщини, історія її написання свідчить про вплив на відродження іконописання у Північному Лівобережжі України у другій пол. XVII ст. іконописців волинського краю. Популярність ікони була обумовлена, у тому числі, високими художніми якостями, написанням образу у досить реалістичній манері, з притаманними саме йому індивідуальними рисами, особливим психологічним настроєм. Як бачимо, волинському майстру за допомогою нових виражальний засобів вдалося створити глибоко лірич-ний, художньо виразний український тип Богородиці, який, безперечно, мав значний вплив на написання образів Богородиці на Чернігівщини. Зокрема, образи таких чудотворних ікон Черніг-

івщини, як "Ладинська Богородиця", "Іржавецька Богородиця" та інші могли створюватися під впливом ікони "Троїцько-Іллінська Богородиця".

1.Грушевський М. Чернігів і Сіверщина в українській історії / М. Грушевський // Чернігів і Північне Лівобережжя : огляди, розвідки, матеріали. — К.: ДВУ, 1928. — С.101.

2. Величко С. Літопис / пер. з книж. укр. мови В. - О. Шевчука / С. Величко – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – С. 18.

3.Держархів Чернігівської обл. ф. Р — 65, оп. 1, спр., 620, арк. 142.

4.Василий (Богоявленский В. Д.). Картины церковной жизни Черниговскойепархии из IX-вековой её истории : Всепресветлейшему державнейшему великому государю императору самодержцу всерос. Николаю II всеподданнейше посвящ. Черниг. епархия / [предисл.: Василий, епископ Черниг.и Нежин.]. — Киев : Фото-лито-тип. «С. В. Кульженко», 1911. — [VIII]. — С. 7—77.

Людмила МІЛЯЄВА
(Київ)

ARS MORIENDI

Церква Св. Юра – шедевр української дерев'яної архітектури 17 ст., зарахована до переліку світової спадщини, яка знаходиться під наглядом ЮНЕСКО. Історія церкви оповита легендами, які сягають ще часів Київської Русі. Втім, достеменно відомо, що її будівля була дерев'яною. Храм кілька разів горів, але завжди воскресав як птах Фенікс. Той храм, що зберігся донині, за останніми дослідженнями було збудовано між 1657-1678 роками. Оригінальністю та естетичною досконалістю архітектурних форм не вичерпується значення храму. Він має два іконостаси (у самому храмі (1659-1669) і в каплиці (1714)) та розписи, виконані протягом 1650-х років – до середини 18 ст.

Ансамбль стінопису нави церкви (наприкінці 1650-тих років – 1678, 1691), каплиці (1711-1714) та бабинця (серед. 18 ст.(?)) немає аналогів в інших українських дерев'яних церквах як з боку задуму, теологічної програми, так і за стилем виконання.

Найбільш вірогідним замовником перших етапів розписів стінопису нави і навіть його ктитором був освічений настоятель храму Василь Терлецький. Він склав програму стінопису храму і, можливо, допомагав малярам зразками іконографії.

У розписах нави приймали участь три маляра: четверик з «вітрилами» малював Стефан Медицький (наприкінці 1650-тих років); розписи бані, восьмерика, «Коронування Богородиці» з мученицькими смертями апостолів – над іконостасом (1678) і «Древо Єсея» (1691) на хорах – – ще два невідомі маляра.

Можливо всі вони мали одного чи двох помічників. Розписи у порівняно невеликому ансамблі настільки ускладнені, навіть тематично, що потребують тлумачення, пошуку джерел іконографії тощо. Ця стаття присвячується одному сюжетові, що знаходиться на південній стіні четверика, нижче Страшного суду. Він є зразком того, як православна конфесія того часу тлумачила теми з сюжетом, вживаним у католиків, з якими вони одночасно полемізували.

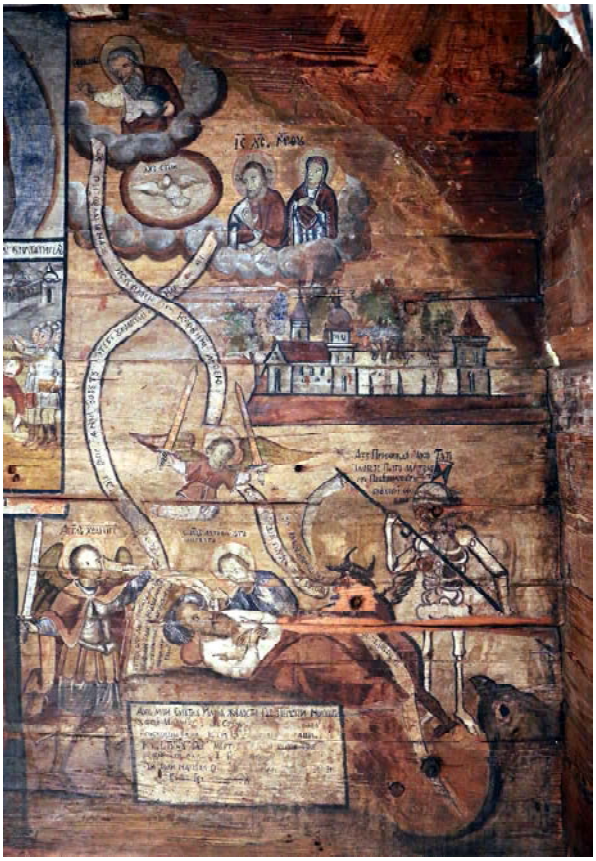
Західноєвропейська гравюра активно використовувалася як малярами, так і граверами, які працювали у православних друкарнях, що видавали одночасно полемічну антикатолицьку літературу. І львівська братська школа, і, тим паче, Київський могилянський колегіум на той час надавали гуманітарну освіту, яка по-своєму абсорбувала західноєвропейську культуру (недарма там вчили і грецькій мові й латині).

Досліджуваний сюжет «Мистецтво вмирати» («Ars moriendi») – яскраве тому свідчення. Ця окрема композиція органічно підключена до «Страшного суду» з того боку його, де зображено пекло.

В Україні у всіх видах образотворчого мистецтва подібна композиція зустрічається всього кілька разів і тому є сенс простежити її походження. У західному мистецтві іконографія теми сходить до 11 ст., до сюжету «Смерть багатія», який був присутній в скульптурі французьких костелів.[1] У візантійському малярстві на фресках капели вежі св. Георгія в Хіландарі 13 ст. тема смерті отримала своєрідну інтерпретацію в циклі, названому «канон (або чин) на відхід душі» або на «розлучення душі від тіла».[2] Збережені двадцять епізодів (вважають, що повний цикл повинен був мати 32 сцени) присвячені молитві вмираючого ченця, оточеного близькими, які оплакують його, боротьбі за його душу ангелів і диявола. Віршами покладеними в основу чину, були «Аколутіа», приписувана Андрію Критському і яка увійшла в «Требник».[3]

До 14 ст. відносяться аналогічні фрески в Св. Софії в Охриді, що зберегли п'ятнадцять епізодів і які є логічно підключеними до композиції «Страшного суду».[4] Так як головною дійовою особою в обох циклах був чернець, соціальний аспект в них був знятий. Дослідник середньовічного сербського малярства Радойчич звернув увагу, що західноєвропейські мініатюри, наприклад, що зображують смерть англійського святого Гутлака, близькі ідейно і іконографічно візантійським.[5] Але в наступні століття в країнах візантійської орієнтації звернення до «лику на відхід душі» було рідкістю. Проте в Західній Європі він знайшов нове життя в сюжетах «Ars moriendi».

У 15 ст. з'явилися західноєвропейські релігійні трактати про «Мистецтво вмирати». Автором найстарішого подібного твору був Жан Герсон - канцлер паризького університету.[6] В цей же час



1. 7093 - Церква Св. Юра в Дрогобичі, південна стіна нави, розпис на сюжет "Ars moriendi".

2. "Вмираючий та Ангел", фрагмент розпису.

виник аналогічний твір у Кракові, зазвичай приписуваний Матеушу і успішно поширюваний в численних переписах.[7] Серед них були і альбоми з гравірованими картинками.[8] Графічні зображення теми в численних ксилографіях базуються, як вважає ряд авторів, на роботах німецького монограміста «ES».[9] Вони також представляли цілий цикл, що складається з 13 гравюр, які в нюансах інтерпретували сюжет боротьби за душу вмираючої людини між ангелом і дияволом. Як і в ранніх візантійських пам'ятках, теологічна ідея в них співіснувала з побутовими елементами, поряд з фантастичними силами зла зображувалися близькі, що оплакували вмираючого. Реставрація теми відноситься до періоду контрреформації, яка відродила інтерес до потойбічного світу, думок про смерть, про минущість життя. У Польщі вона отримала особливе поширення в творі Яна Якушовського, перевиданого п'ять разів на початку 17 ст.,[10] але книги, що надзвичайно детально викладали принципи поведінки людини в останні години життя, не ілюструвались. Лише переклад з латинської А. Лукомського («Nauka dobrego i szczesliwego umierania kardynala Bellarmina w przez Lacinskim Jezyku podana a przez Andrzeja w polski jezyk przetlumaczona») виданий у Кракові 1621 р., мав одну ілюстрацію, яка перегукувалась з низкою живописних і скульптурних творів, що з'явилися у той же час.[11] В Україні «Смерть грішника» - тема, яка часто зустрічається в композиціях «Страшних судів». В українських іконах «Страшних судів» існує кілька варіантів зображень: одні акцентують ідею покаяння в сцені смерті багатого («Страшний суд» з с. Вовче, 16 ст., НМЛ ім. А. Шептицького). Смерть, погрожуючи шпагою, вимовляє перед ложем багатого слова «братія ... покайтеся». (Цей «покаянний нюанс» і дасть можливість в 17 столітті проникнути в українське малярство сюжету «Ars moriendi» в його західному тлумаченні). В інших звучить антитеза між смерттю багатого й убогого Ла-

заря («Страшний суд» з с. Багнувате, поч. 17 ст., НМЛ ім. А. Шептицького з текстом – «Богач немилостиви нам єсть на сім світі. Маєтности умноживал про те по смерти у огня яму собі достал»). Найбільш розповідно розгорнутий сюжет в іконі «Страшний суд» з с. Лип'є, І пол. 17 ст. (Історичний музей, м. Сянок, Республіка Польща), де іконографія найближча до західних зображень.

Виділення «Мистецтва помирати» («Ars moriendi») в самостійну композицію, мабуть, слід вважати результатом знайомства українських майстрів з творами польських художників, тим більше що ця тема була популярна і поширена в так званих «Духовних» українських віршах.[12]

Дослідники неодноразово згадували про взаємовплив зображень і творів, що піднімають вічну тему смерті, до думки про яку середньовічну людину церква привчала буквально з народження.[13] Тому не тільки в сюжеті «Страшного суду» вона виступала як ідея покаяння, але і в самостійних композиціях, і у віршах про смерть багатого, які отримували соціальний приціл і завжди звучали злободенно.

Українським парафразом була драма – «Розмова вократце о душе грешной суд прийнявшой от судии справедливого Христа Спасителя».[14]

Стінопис «Ars moriendi» у Дрогобичі, хоча і нагадує подібні сцени в «Страшних судах», має кілька характерних рис. Як у «Страшних судах», на ньому зображений вмираючий на ложі. Біля його голови - ангел-охоронець, а над ним схилився «отец духовный утешаеть его», біля ніг - смерть в короні з косою і чорт. Нижче - голова змія з розкритою пащею. Зверху злітає архангел Михаїл з мечами. Праворуч від нього будівля церкви зі стіною і вежею. Вгорі, в хмарах, поясні Бог-Саваот, Дух Святий, Богородиця та Ісус Христос.

Від Бога-Саваота і Духа Святого йдуть схрещені стрічки з написами. Розгорнутий сувій з текстом в головах, текст є і на рівні голови «Смерті». Внизу, під ложем, - таблиця з текстом. На жаль, багато літер і написів обсипалися і тому вони погано читаються. З цезурами тексти відтворюються таким чином:

Йде від Саваота: « **Іѳ, НА искуплен... кровию моею** ».[15]

Від Святого Духа: «**ПРИЙД ЧЛЮК ѴЙ ВОПРО... АМІN ЗОВЄТ ЗО ТЄБ**

гМІЛОСМЮ І ... НАРМО»

На мечі Ангела-охоронця: «**АШЄ ЛЄНІЄ НАЗРШЪ ГДЮИ ГДЮИ ... ТО... ИС кИ...**»

На мечі ангела, що летить: «**к ГОРДІИ ПРОКА Тѳ, БЄСОВЄ... НІ ЛЮБОХ...** »

Біля пики чорта: «**ЧЛЮК СПРЮЛВЫИ КРИВДАМИ**»

Від вмираючого до ангела-охоронця: «**...АГЮ ГДЮ ... АЗЪ ... ВЖг**»

Біля голови вмираючого: «**ТгТЪСѳ, щЧИ МОИ КРгТАТЬ ѳКО тростъ диєволовъ видать на дѵшѵ мою настгпгючихъ гчинкъкс злыхъ споминаючыхъ**».

Біля лику «Смерті» напис: «**Азъ прихождг єко тать ЧЛЮОВЄЧЄ почто матность поверилъ сь БРгХОВИ своѵ**».

Найгірше збереглася нижня таблиця з силабічними віршами, яка найбільше осипалась:

«**АХЪ МОИ СМгТКг И МОѳ, ЖАЛОСТИ ГДЄ ПЄРВНИ НОг ЛБГБ**
ЛТАЯ МГБЫЛ
ВРОСКОШЫ ВЛ: ЧЛІСТИ-
АША
ВКОСТОГНгОЖЪ МЄРТІ
ЖИТЬ ОГНАЦГМБЛИХ
...И ВОЛИ НА ГРЄХИ...ОХО...: М...ВИТЄТ»

Завдяки написам зображення перетворюється на своєрідну драматичну дію, оскільки тут і монологи, і діалоги, і звернення персонажів один до одного. Фактично це та ж «Розмова», тільки проілюстрована. Тут і покаяння, і каяття, боротьба за душу померлого і його осуд. Незважаючи на фрагментарне збереження написів, відчутна думка про марність багатства: пригадуються не просто «учинки злі», а й те, що «маєтности поверил брюхови своєму».

Сприйнята під явним впливом польської іконографії, композиція отримала інше тлумачення. Аналогічна за схемою львівська картина приписувана Йозефу Вольфовичу.[16] Вона відрізняється деякими деталями: зображенням у ложа вмираючого ченців-домініканців і плачучих близьких - дружини і сина, відсутністю храму, але принципово твір має ту ж схему, характерною рисою якої є написи і верхній ряд з Богом-Саваотом, Ісусом Христом, Св. Духом, Богородицею. Але в ній немає соціальних акцентів

і це помітно. (Подібні рішення зустрічалися в Польщі як у станковому малярстві, так і в монументальному).[17]

Наївний, безпосередній погляд на світ, що пронизує дрогобицьку композицію, і вірші, які виражають її, позбавляють сцену макабричності, характерної для готизуючих гравюр. Разом з цим, залишаючись в рамках традиції, сцена не отримала рис жанровості, чим відрізняються польські твори 17 століття. Відсутність їх у Дрогобичі дозволила більше підкреслити гріховність багатія. Думка, яка завжди була такою милою серцям парафіян. У сцені не можна не відчути подвійності і в стилістиці, і в ідеї, яка була, мабуть, істотною ознакою провінційного мистецтва цього часу: з одного боку, відмова від іконних, архаїчних форм в рисунку, в моделюванні об'єму; з іншого - скутість композиції, наслідування найбільш спрощеної примітивної схеми. Можливо, причиною такої архаїчності було невміння, можливо, і свідоме успадкування вітчизняного зразку, близького до того, що зустрічається в «Страшних судах», бо майже всі польські твори, навіть скульптурні, воліли «Ars moriendi» зображати в інтер'єрі. Розташування в Дрогобичі сцени під «Страшним судом» в той же час пояснює і виправдовує подібне рішення.

Виражена не дуже вправно пластично, сцена логічно вкладається в ідейну концепцію храму і добре формально пов'язана зі «Страшним судом». Маляра не бентежило те, що до покаяння закликав єзуїт Петро Скарга - затятий противник православ'я, і що насамперед тема «dobrego umierania» була в активі католиків. До 1687 р. відноситься твір Іоаникія Галятовського «Душі людей померлих», в якому знову і знову звучить тема суперечки за душу померлого. «Не повертe полно есть злих духов, которіе с нами войну точат, до греха нас приводят и души людские задерживают, борятся за душу умершего».[18] Подібний сюжет ще можна побачити у Сихові (Львів), в одному маленькому храмі - церкві Св. Трійці (1654 р.), де теж є сюжет «Ars moriendi», іконографічно ще ближчий західним композиціям, ніж дрогобицький.[19] Перехідний вік, вік теологічних схоластичних дискусій, суперечок про пріоритет справ і віри воскрешав у минулому забуті сюжети, намагаючись ними активізувати релігію, а контрреформація давала українському духівництву наочні уроки, яким чином вихо-вувати паству. А.Панченко пише про українських ідеологів 17 ст.: «...навчаючись у католиків, безпосередньо або по книгах, вони не могли абсолютно уникнути католицьких впливів (якими можна вважати думку про примат справ, закріплену в актах Тридентського собору)».[20] Ця думка, безсумнівно, проникає в драму «Суд Божий над душею грішника», де навіть ангел не зміг захистити вмираючого, оскільки його гріховні справи переважили праведні. Дещо пізніше, на початку 18 ст., відомий діяч української церкви письменник Стефан Яворський у своєму творі «Камінь віри» так сформулював цей догмат: «человеку, ум совершен имущу, благолюбиву и праведну, благая дела суть потребна ко спасению, и без тех вера едина спасения вечнаго не соделовает».[21]

Стінопис церкви і нави (разом з восьмериком та банею), і каплиці є унікальний тим, що велика кількість сюжетів більше не зустрічається ані в розписах мурованих, ані дерев'яних церков. В ньому, і про це промовляє текст сюжету «Ars moriendi», значення набуває літературна основа, яка коментує його, навіть виражає особисті думки персонажів, їхні почуття. Силабічний вірш, що супроводжує даний сюжет, вперше зустрічається в українському монументальному мистецтві. Попри те, що сама тема «Смерть багатого» була органічною в українських «Страшних судах» як самостійний епізод, вона виникла, безперечно, під впливом польської латинської літератури, бо, як писав український письменник-полеміст того часу Захарія Копистенський в своїй епохальній праці «Полінодія»:

«А што ся римляне хвалять наукою того свстною – чужим перьем хваляться, в чужом плащу напинаються. Грецкие то суть мудрости – Платонова и Аристотелева и иных философов грецьких, мудрости отчасти им удсленная!... И мы, россове, если для наук в краи нсмецкие удаемся, гдс, як свое власное, знаходим от греков на час короткий повсренное отбираемо, з расторопностью еднак сметье откидаемо, а зерно беремо, уголе зоставуемо, а золото выймуемо».[22]

Висновки

Настоятель церкви Св. Юра, автор програми її розписів та іконопису, був, безумовно, дуже освіченою людиною. Складається враження, що

він мав власну бібліотеку, окрім тих богослужебних книг, які знаходилися безпосередньо в церкві і фіксувалися її інвентарями. Природно, він знав польську мову та читав на ній, ймовірно знав і латину. В розглянутому сюжеті нашаровується ерудиція священика з православних і католицьких книжок. Саме вона спонукала до створення оригінальної іконографії, що типово для 17 ст.

Подібне відокремлення сюжету автор пояснює його розповсюдженням в колах проповідників католицької церкви. Українське духівництво, добре ознайомлене в ті часи з богослов'ям католиків, активно використовувало певні сюжети в малярстві, навіть у часи найбільшого протистояння християнських конфесій, чого вони не заперечували в своїх полемічних творах.

Саме сюжет «Ars moriendi» Дрогобицької церкви красномовно засвідчує оригінальність його вирішення в настінному малярстві. Художником створена композиція, що підкреслює тему покаяння, та яка супроводжується силабічними віршами, тексти у сцені докладно коментують весь сюжет. Композицію «Ars moriendi» виконано дещо наївним, проте дуже виразним графічним рисунком, до якого пасує й графіка текстів, про які вже йшлося вище. На жаль, її розташування в нижній частині стіни нави призвело до знищення спинами мирян значного шару малярства і лише часткового збереження мальованої таблиці з покаянними віршами.

---

1. Муассак, Везелай (Vezelay)/ Weisbach W. Religiose Reform und Mittelalterische Kunst. Zürich, 1945, s. 141, il. 9, 33.

2 Радојчи' С Текстови и фреске. Матица српска. б/д и места изд. с. 57-75, іл. 6. На відміну від Радойчича, Джурич датує фрески XIII ст. Він наполягає, що вони виникли не без латинського впливу, що, очевидно, пояснює їх тематичну своєрідність. (Ђурић В.Ј. Византијске фреске у Југославији. Друго издание. Београд. Југославија, 1975, с. 38, 120, іл. № 31, 196).

3. Радойчи' С., вказ. праця. с. 59.

4. Там само, с. 69.

5. Там само, с. 67.

6. Opusculum tripartitum (De praeceptis decalogii, de confessione et de arte moriendi).

7. Seńko W. Traktaty "De arte moriendi", przypisywane Mateuszowi z Krakowa. Materiały i Studia Zakładu Filozofii Starożytnej i Średniowecznej. Wrocław, Warszawa, 1967, s. 130.

8. Strachan J. Early Bible Illustrations. A short on some XV-early XVI century printed text. Cambridge, Univers. press, 1957, p. 7.

9. Lehrs M. Der Künstler der Ars moriendi. Jahrbuch a.k. dl. pruss Kunstsarmmlung. Berlin, 1890, s. 161; Gust J. The master E.S. and the Ars moriendi. Oxford, 1898; Lehrs M. Noch einmal die Ars moriendi. Repertorium für Kunstwissenschaft. Wien, 1899, t. XXII, s. 458-471; Kunze H. Geschichte der Buchillustration in Deutschland das 15 Jahrhundert. Leipzig, Insel-Verlag, 1975, s. 89, 125, 213. Деякі автори бачать в них вплив Роже ванн дер Вейдена (Schmarsow A. Der Meister E.S. und das Blockbuch „Ars Moriendi". Berichte über die verhandlungen d.k. Sächsischer Geselscheften d. Wissenschaften zu Leipzig, Philol. – hist. Classe, 1899); Thode N. Das Blockbuch „Ars Moriendi" eine Nürnberger Schöpfung. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1899, N2, s. 364; Тоде – вплив Ганса Плейденфурфа. До французьких авторів відносить появу гравюр Е. Маль. (Mâle E. L'art religiex de la fin du Moyen ge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen ge et sur ses sources d'inspiration. Paris: Colin, 1908, p. 38).

10. Januszovski J. Nauka umierania chrześciańskiego także jako konaiacego P. Bogu oddawac..., Kraków: druk. Łazarzowa, 1604, 1608, 1612, 1615, 1619.

11. Популярна книга Беллармінуса De arte bene moriendi, 1620-1621 рр. переведена на польську мову Анджеєм Лукомським і видана в 1621 р. Беллармінус перевидавався в Антверпені, Кельні. (Skrudlik M. Pamiętaj, żeś proch..., Kurier literacko-naukowy, 1933, Nr 11, s. 1-2).

12. Дмитриева Р.П. Повесть о споре жизни и смерти. М., Л. Наука, 1964; Нейман Ц. Суд божий над душой грішника, южнорусская религиозная драма XVII в. Киевская старина, 1884; Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Спб, изд. Д.Е. Кожанчикова, 1881, с. 136-154; Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, тип. Н.И.Соколова, 1879; Бессонов П.А. Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование. Тип. А.Семена, 1869-1872; Киреевский П. Русские народные песни. Вып. 1. Русские духовные стихи. Спб. Тип. А.Семена, 1848.

13. Кирпичников А. И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной. Труды VIII Археологического съезда в Москве. М., тип. А.И.Мамонтова, 1895, т. II, с. 212-229.

14. Нейман Ц. Суд Божий над душой грешника, южнорусская религиозная драма XVII в. Киевская старина, 1884, июнь, с. 289-306; про російські варіанти див. Повесть о споре жизни и смерти, Дмит-

риева, 1964. Цікаві українські діалоги помираючого і ангела (Яворский Ю.А. Пропавшая западно-русская книга. «Диалог о смерти» 1629 г. – Известия отделения русского язика и словесности Имп. Академии наук. 1911-1912; Гудзий Н. К. «Прение живота и смерти» и новый украинский его список. – Варшава. тип. Варшавского уч.округа, 1910).

15. В українських віршах Суддя звертається до душі з наступними словами:

«А на тоеж я в свете поносивем рани,
На то же я нешчадно був скатований,
Дал тело а живой за житие твое
Аби тя в небо вовед, сотворено мое,
Во что ж святих сакраментов от меня поданя
В шо ж крови моей сталось оббите проляна?
Все еси то непяная, ногами стоптала
Гпди роскоши световой голдовала…». Нейман Ц. Суд божий…, 1884, с. 296-297.

16. Boloz-Antoniewicz T. Naiwiększy obraz J. Wolfowicza. Sprawozd. kom. do bad. hist. sztuki w Polsce. 1906, t. IX, s. III-IV, fig. I.

17. Така ж композиція в розписах костела в Ольшовці; на пределлі вівтаря костела в Корчові (Krynicka M. Płaskorzeźba „Ars moriendi". Rozprawy i sprawozdania rok 1952. Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1954, ą 66, s. 109); в скульптурі поч. XVII ст. – горельєфі Національного музею в Кракові, де тема інтерпретована в найбільш жанровій формі (Там само); сюжет зустрічається в розписах костелів Кросно, Пшитковичах, Ритвани (Szablowski J. Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVIII wieku. Kraków, 1934, s. 4,5; Urbanowicz B. Malowidła Venantego da Subiaco w Rutwianach: Przegląd Artystyczny, Pismo Państwowego Instytutu Sztuki i Związku Polskich Artystów Plastyków, 1952, Nr 6, s. 38; Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w. Lwów, nakł. T-wa miłośników przeszłości Lwowa, 1936, tabl. 21).

18. Сумцов Н.Ф. Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен. Киев, тип. А.Давиденко, 1888, с. 29.

19. Церква в Сихові (1654?), зараз район м. Львова, була розписана художниками, які були добре ознайомлені з творчістю освічених львівських цехових колег, хоча не була виконана майстрами – членами цеху, скоріш за все – «партачами».

20. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., Наука, 1973, с. 163.

21. Яворский С. Камень веры православным церкве святыя сыном, на утверждение и духовное созидание, претыкающимся же о камень претыкания и соблазна на востание и исправление. М., 1728. л. 940.

22. Копыстенский З. Палинодия. – Памятники полемической литературы в Западной Руси, кн. I (Русская историческакя библиотека, IV, СПб., 1878), с. 900-901.

Вячеслав ШУЛІКА
(Харків)

СЛОБОЖАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.: ДЕІСУСНИЙ ЯРУС

В 30 – 50 рр. XVII ст. відбулося заселення українськими переселенцями земель майбутньої Слобожанщини [8:15]. Полковий устрій було перенесено з Наддніпрянщини, але перші майже п'ятдесят років (умовно до 1693р.), відбувалось становлення полків, виникнення та ліквідація, або злиття полкових утворень. Близько 1693р. адміністративний поділ Слобожанщини утворювали п'ять Черкаських (Слобідських) полків: Харківський, Охтирський, Сумський, Ізюмський і Острогозький, які проіснували до своєї ліквідації Російським урядом в 1765р.

Православна церква на Слобідській Україні з 1657 до 1667р. була підпорядкована безпосередньо Московському патріарху, а Слобожанщина входила до так званої Патріаршої області [2:319]. У 1667р., під час правління патріарха Іоасафа II, була заснована Білгородська єпархія, якій, в церковному відношенні, були підпорядковані Слобідські полки. Власна Слобідсько-Українська єпархія була відокремлена від Бєлгородської у 1799 р.

У другій половині XVII ст. іконопис на Слобожанщині розвивався переважно в монастирському середовищі. Потужними іконописними центрами Слобожанщини стали Святогірський, Охтирський, Курязький, Сумський монастирі. Заснування більшості монастирів відбулося через невеликий проміжок часу після становлення козацьких полків, а полкова старшина виступала в якості ктиторів новоутворених монастирів.

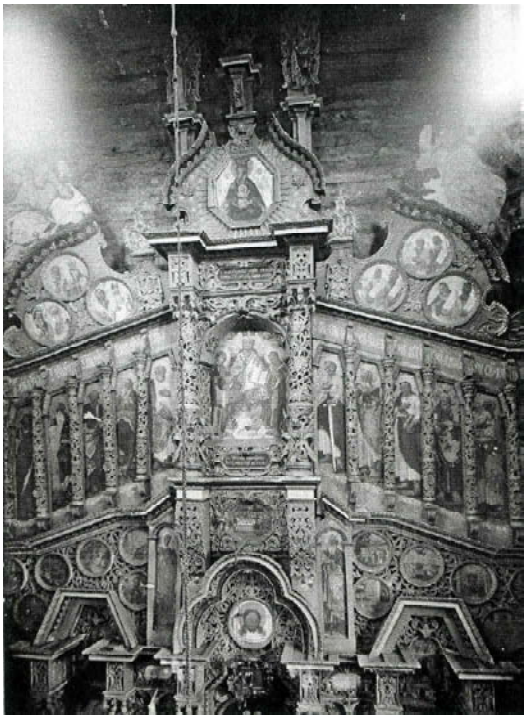
В процесі дослідження було встановлено, що Слобожанський іконостас козацької доби не являв собою монолітну традицію. Слобідські полки існували як окремі незалежні один від одного утворення, тому, логічним є розгляд саме внутрішньої полкової традиції в побудові іконостасів, визначення їх спільних та відмінних рис. Автор дослідження розглядає слобожанські іконостаси в межах груп, формування яких обумовлені кордонами не Слобожанщини в цілому, а кордонами окремих Слобідських полків.

До нашого часу не зберігся жоден слобожанський іконостас XVII ст, але про їх вигляд можемо мати уявлення завдяки збереженим окремим іконам та фотовідбиткам початку XX ст. Нажаль, наявний матеріал дозволяє простежити побудову деісусних ярусів лише в іконостасах Харківського та Сумського полків.

Серед іконостасів Сумської групи найбільш вивченою є вівтарна перегородa з с. Бездрик (знищена під час Другої Світової війни). Дерев'яна церква в с.Бездрик була побудована в др. пол. XVIII ст., на місці старої церкви 1697р. [18:197], тобто значно пізніше ніж її іконостас. С.Таранушенко припускав, що церква була збудована в 1780-ті рр. [12]. Побудову церкви, а так само й пізніші її реконструкції, пов'язують з родиною Алфьорових, нащадків сотника Сумського полку Марка Алфьорова, який в правління царівни Софії Олексіївни (1689) отримав грамоту на володіння навколишніми землями. Одночасно, в другій половині XVII – XVIII ст. с.Бездрик та навколишні землі належали й Свято-Успенському Сумському монастирю (с. Мала Чернетчина).

Згідно із св. Філаретом (Гумілевським) у 1755 р. з Сумського монастиря до Лебединського монастиря св. Іоанна Предтечі (який також у 1732 р. було приписано до Сумського монастиря [10:38]) був перенесений стародавній дерев'яний храм Архангела Михаїла. П.Фомін робить припущення, що іконостас цієї церкви було перенесено саме до Бездрика [18:206]. Ймовірно, що і храм в Бездрику тому і було освячено на честь Архангела Михаїла, як і старий монастирський храм, в якому раніше знаходився іконостас. Однак, храм у Бездрику було побудовано значно меншого розміру, тому іконостас був перероблений для нового інтер'єру.

Свято-Успенський Сумський монастир, з якого був перенесений іконостас, наприкінці XVII – XVIII ст. був знаний як центр ікономалярства [18:207], тому П.Фомін пов'язував бездриківський іконостас саме з майстрами сумського монастиря. Ігумен монастиря Яків (Жданович) дбав, щоб в монастирі були професійні іконописці. Серед монастирських майстрів збереглося ім'я ієродиякона Іллі, який в молоді роки здобував освіту у Києві, де навчався грамоті та живопису у іконописця. П.Фомін робить припущення, що



1. Іконостас храму архангела Михаїла в с. Бездрик. Др. пол. XVII ст. Фото С.Таранушенка.

2. Ікона «Деісус» з Миколаївської церкви м. Лебедин. Др. пол. XVII ст. Сумський художній музей ім. Н. Онацького. Фото В. Шуліки

3. Ікона «Деісус» з іконостасу церкви с. Дворічний Кут. Др. пол. XVII ст. фото С.Таранушенка.

Ікона «Апостоли» з іконостасу церкви с. Дворічний Кут. Др. пол. XVII ст. фото С.Таранушенка.

автором іконостасу в с.Бездрик міг бути саме ієродиякон Ілля [18:207].

Про іконостас з Бездрика ми можемо мати уявлення завдяки світлинам С. Таранушенка [12:79-80; 13] (іл.1) та детальному опису прот. П.Фоміна (1916) [18]. П.Фомін [18], С.Таранушенко [12] та Г.Лукомський [7:93] датували бездриківський іконостас кінцем XVII ст., але П.Жолтовський атрибутував цю пам'ятку початком XVIII ст. [5:67]. На жаль вчений не аргументував власну атрибуцію, але можна припустити, що на цю думку П.Жолтовського наштовхнули документи, які були пов'язані з діяльністю Якова (Ждановича) та ієродиякона Іллі, які датуються 1710-1715 рр. [18:207]. П.Жолтовський вказував, що ієродиякон (з 1742 р. ієромонах) Ілля, народився у Лебедині, та пов'язував його навчання з Києво-Лаврською іконописною майстернею [5:67], хоча в своїй автобіографії Ілля цього не вказував [18:207]. У роботі «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» П.Жолтовський дещо спростовує цю думку, вказуючи, що зв'язок Лаврської майстерні з бездриківським іконостасом ще не є дослідженим [4:7]. Ф.Уманцев, вслід за П.Жолтовським, датував бездриківський іконостас початком XVIII ст. [15:223].

П'ятиярусний іконостас в с.Бездрик належав до ритмічного типу. За кольором різьбленої конструкції мав блакитне тло, на якому розташовувалось золоте орнаментальне різьблення. Деісусний чин бездриківського іконостаса складався з центральної деісусної композиції та ікон апостолів. В центрі ярусу було розміщено тронне зображення Христа Великого Архієрея, по сторонам від якого були зображені Богородиця та Предтеча на повний зріст [18:203-204]. Фігури апостолів зображені на окремих шестигранних дошках. З південної сторони розміщувалися: Петро, Матфій, Марко, Андрій, Варфоломій, Фома. З північної: Свв. Павло, Іоанн Богослов, Лука, Яків, Симон, Пилип [12:72-73].

Ще одна пам'ятка, яка презентує деісусні яруси іконостасів Сумського полку – це ікона «Деісус» з м.Лебедин (Сумський художній музей ім. Н.Онацького) (іл.2). Ця ікона до середини 1990-х рр. зберігалась у Миколаївській церкві м. Лебедин, презентує ще один варіант іконографічної програми деісусних ікон, які мали поширення в XVII ст. в Сумському полку.

Перший з науковців, хто досліджував цей твір був Г.Логвин [20]. Він бачив цю ікону ще коли вона знаходилась в інтер'єрі Миколаївського храму. Директор Сумського художнього музею Н.Юрченко, у своїй статті [20] вказувала, що на момент надходження пам'ятки до музею вона була в незадовільному стані. Реставраційні роботи були закінчені лише в 2016 р., що дало змогу дослідити Лебединський «Деісус», та увести його до галереї пам'яток іконопису Слобожанщини XVII ст. Наприкінці 2016 р. ікона була особисто досліджена автором цієї статті. Ікона (195x119x3) має прямокутну форму із закругленим верхом. В центрі зображено Христа на престолі з відкритим Євангелієм у руці (Мф. 25:34). Одяг Христа має нетрадиційні кольорі: пурпуровий хітон з зеленою підкладкою, та золотий гіматій, декорований орнаментом у вигляді контурного зображення листів аканту, п'ятипелюсткових квітів та корон. Контурний малюнок нагадує гравірування. Клав, манжети та комір виконані сусальним золотом та прикрашені чорним контурним орнаментом. Взуття не має. Трон Христа вкритий листовим сріблом, детально прорублений чорною фарбою. Трон на іконі, як вказала Н.Юрченко, є імітацією чорненої наводки на металі, розповсюдженої в XVII ст. техніки декорування металевих виробів [20]. Трон має складну конфігурацію, декорований ормушлями. Спинка має зелений колір. Богородиця одягнена у вишневий мафорій, блакитну туніку, поверх якої надягнута комжа (стихар, superpelliceum) білого кольору декорований золотими квітами. На зап'ястях золоті поручи. Поручи – деталь облачення ієрея, символізують співслужіння Богоматері Христу. Ту ж символіку має і зображення комжи – частина літургійного облачення католицького духовенства. Ця деталь дає підставу стверджувати, що образ Богоматері був написаний під впливом європейського зразку. Квіти на комжі мають окрему символіку: це букетики троянд, які складаються з центральної квітки, що розцвіла, та двох бутонів по краям. Тут прямий натяк на Святу Трійцю, де центральна квітка символізує втілення Бога. Св. Іоанн зображений в рудій милоті та сірому гіматії, ноги взуті в сандалі. За троном Христа зображені два ангели в червоних плащах.

Золоте тло ікони вкрито маньєристичним рельєфним орнаментом, який складається з кнор-

Ікона «Деісус» з іконостасу церкви с. Борова. Др. пол. XVII ст. фото Є.Рєдіна.

пельверків. Низ ікони вирішений у вигляді хмар, на які поставлене підніжжя у вигляді ступінчастої піраміди, яка складається з трьох овалів.

Ікона була створена для великого іконостасу і знаходилась в центрі деісусного чину. Перший дерев'яний храм св. Миколая в Лебедині, з якого, за припущенням, походить ікона, був побудований з дубу у 1666 р. переселенцями з Волині (?) [20;14:251–254]. За свідченнями Лебединського краєзнавця Б.Ткаченка цей храм простояв до початку XX ст. Але С. Таранушенко, спираючись на напис, який містився на одвірку храму вказував, що у 1783 р. був збудований другий храм [11:110], тобто вигляд та розміри храму 1666 р. невідомі. У 1927 р. старий дерев'яний храм ще не був зруйнованим, що дало змогу С.Таранушенку зробити його дослідження [11:110–116]. У 1913 р. за проектом І.Х.Нємкіна [9] був збудований новий (третій) кам'яний храм, який зберігся до сьогодні [14:251–254]. Деякий час старий дерев'яний та новий кам'яний храми стояли поруч. Ймовірно старе церковне начиння було перенесено в новий кам'яний храм.

За свідченням св. Філарета, в храмі зберігалось багато церковних речей XVII ст.. Б.Ткаченко подає їх перелік, але, з невідомих причин, серед них не згадується ікона «Деісус», але Н.Юрченко у своєї статті та під час приватної розмови підтверджувала надходження до музею ікони саме з цієї церкви.

Оскільки висота першої церкви (1666) невідома, стверджувати, що двометровий «Деісус» був написаний саме для неї підстав не має. Можливо, що ця ікона була створена для іншого Лебединського храму, а потім перенесена до Миколаївської церкви. Іконостас Миколаївської церкви, про який є відомості, був встановлений в 1783 р., був зафіксований в світлинах С.Таранушенка у 1913 р. На них видно, що центральна деісусна ікона має зовсім інший формат, без напівкруглого завершення, що говорить про те, що ця ікона в новому іконостасі не використовувалася.

Ікона має яскраво виражене есхатологічне забарвлення, що від початку обумовлено цією іконографією. Есхатологічні очікування підкреслені червоно-золотими одіяннями Христа, що наближають цю ікону до типу «Спас у Славі».

Про побудову іконостасів, зокрема деісусних ярусів в Харківському полку, можна мати уявлення завдяки чорно-білим світлинам Є.Рєдіна та С.Таранушенка. Це іконостас з с. Дворічний Кут (іл.3,4) та деісусна ікона з с. Бо-

рова (іл.5). Іконостас з Дворічного Кута був введений до наукового обігу вже в значно зруйнованому стані. Ймовірною датою виготовлення іконостасу є 1680 р., коли він був встановлений у дерев'яній церкві слободи. На початку XIX ст. дерев'яну церкву було замінено на кам'яну, а старий іконостас перенесено на дзвіницю. На початку XX ст. залишки іконостасу були музеєфіковані, та зберігались в Музеї образотворчого мистецтва Харківського Університету та в Харківському єпархіальному Церковно-археологічному музеї [12:95]. У 1902 р. фрагменти іконостасу експонувались на виставці XII археологічного з'їзду [6:26-28]. Після музейних реорганізацій 1920-х–1930-х рр. фрагменти іконостасу зберігались в Харківській картинній галереї [5:55]. В роки Другої світової війни іконостас з Дворічного Кута загинув.

В Каталозі XII археологічного з'їзду проф. Є.Рєдін наводить описову реконструкцію первинного вигляду пам'ятки [6:26-28]. Але С.Таранушенко в своїй медальній роботі, уточнюючи реконструкцію Є.Рєдіна, презентує свою графічну реконструкцію іконостасу [12:95].

Іконостас з Дворічного Кута складався з чотирьох рядів та відносився до ритмічного типу. Побудова деісусного ряду значно відрізнялася від аналогічного ярусу з Бездрика. В центрі ряду деісусна ікона мала трилопатеве завершення. Ікони апостолів мали шестикутну форму. Як і в іконостасі з Бездрику, фігури на іконах іконостасу з Дворічного Кута зображені на повний зріст, але, на відміну від Бездриківського іконостасу, де кожна фігура апостола містилася на окремій дошці, в іконостасі з Дворічного Кута апостоли зображені на чотирьох дошках по троє. Якщо в іконостасі з Бездрику фігури апостолів розгорнуті до центрального деісусу, то в іконостасі Дворічного Кута, до деісусу розгорнуті апостоли лише бокових від центру ікон. На крайніх іконах апостоли розгорнуті один до одного, погляди направлені до глядача. Апостоли зображені в наступному порядку: праворуч від деісусу: Павло, Лука, Іоанн, Яків, Симон, Пилип; зліва: Петро, Марк, Матфій, Андрій, Варфоломій, Фома. Ідентифікація апостолів була зроблена С.Таранушенко у 1916 р., бо ікони апостолів не мали відповідних написів. Різьблене тло ікон було вкрито позолотою, в нижній частині зображений пейзаж. Висота ікон 125Х81 см. [6:26].

Ще одна пам'ятка, яка презентує фрагмент іконографічної програми іконостасів Харківського полку – «Деісус» з с. Борова. Ця ікона була написана для деісусного чину іконостасу, який не зберігся. Боровський Деісус був введений до наукового обігу проф. Є.Рєдіним під час XII археологічного з'їзду (1902). В «Альбомі» та «Каталозі» з'їзду [1:9; 6:36] Є.Рєдін подає опис та своє датування цієї ікони. За визначенням Є.Рєдіна ікона з Борової була написана олійними фарбами. Є.Рєдін датує ікону XVIII ст., але таке датування викликає сумнів.

Село Борова була заснована московітами на правому березі р. Уди, близько 1660 р. Св. Філарет вказував, що у 1660 р. там вже була побудована церква Різдва Христового [16:249-250; 19:27]. У 1750 р., на думку св. Філарета, був збудований новий храм [16:250], який існував недовго, бо вже у 1782 р. була збудована чергова дерев'яна церква [16:250; 19:135], з якої й була взята на виставку ікона. Останній храм, який частково зберігся до нашого часу був побудований у 1907 р., також з дерева, за проектом Харківського єпархіального архітектора І.Х.Нємкіна [9:19].

На іконі (91Х63) зображено Спаса на престолі з предстоячими Богородицею та Іоанном Предтечею. Христос одягнений в хітон та гіматій, правицею благословляє двоперстним благословенням (у Є.Рєдіна іменословне), в лівій руці тримає відкрите Євангеліє (Мф:11:28-29). Трон Христа декорований балясинами, різьбленням. Під ногами зображене підніжжя у формі шестикутника, який поставлений на овал. Богородиця та св. Іоанн зображені з сувоями. За троном Христа зображені архангели Михаїл та Гавриїл із зерцалами, на яких напис ІС ХС. Тло ікони темно-коричневе, німби жовті. Є.Рєдін відносив цю ікону до пам'яток «суворого іконописного письма», в якому є західний вплив.

Ікона з Борової за своїм виконанням значно відрізняється від інших слобожанських пам'яток. Перш за все, ікона не має золотого рельєфного тла. Таке, дещо аскетичне рішення, ймовірно, було спричинене незаможним становищем мешканців Борової. Ще одною оригінальною деталлю є те, що Спаситель благословляє двоперстним жестом. Така форма складання перстів, в виявлених слобожанських пам'ятках, більш не зустрічається. Двоперстний жест бла-

гословення – характерна деталь старообрядницького іконопису, не був властивим для української традиції XVII ст. Можна припустити, що ікона була написана слобожанськими майстрами, але, на вимогу замовника-московіта була змінена символіка жесту. Реформи патріарха Никона 1653 – 1656 рр., під час яких в московській церкві відбулись обрядові зміни, зокрема в використанні та зображенні жестів благословення співпали із часом заснування Борової. Існування боровського Різдвянського храму у 1660 р. дає підставу вважати, що храм будувався раніше, саме під час Никонівських реформ, а символи старого обряду ще не стали сприйматись як приналежність до опозиції. Ікона не могла бути замовлена й старообрядцями тому, що за своїм пластичним рішенням більш тяжіла до європейського живопису (драпірування, живоподібність ликів тощо). Подібний за рішенням іконопис піддавався критиці ідеологів старообрядництва, зокрема протопопа Авакума, але отримав розповсюдження в Никонівській церкві, з символами нового благочестя. Поєднання символів старого московського благочестя із слобідсько-українською іконописною традицією XVII ст. робить цю ікону винятковою пам'яткою свого часу, яка, завдяки історичним та політичним умовам, могла бути написана тільки на Слобожанщині. Слід звернути увагу, що в Слобідських полках існувала певна віротерпимість та майже були відсутні релігійні переслідування, що спричинило переселення окремих старообрядницьких общин в сучасні межі Харківської та Луганської областей, заснування старообрядницьких монастирів в Чугуєві [3]. Зазвичай старообрядці не користувались послугами місцевих українських майстрів-іконописців.

Темне тло ікони, окрім вищезгаданих причин, також можна віднести до мистецьких вподобань московитів, в традиційному іконописі яких в середині XVII ст. не використовувалися рельєфні декоровані фони.

За іконографією, ікона з Борової подібна до «Деісусу» з Лебедину, але має суттєві відмінності. У Богородиці та Іоанна Предтечі на іконі з Лебедину відрізняються положення рук (сувої у руках), ангели зображені без зерцал. На іконі з Борової одяг Христа й Богородиці зображений без додаткового декорування.

Порівняння деісусних ярусів Харківського та Сумського полків дають змогу стверджувати, що в кожному із слобідських полків існувала власна традиція в вирішенні деісусного ряду. Єдине устремління апостолів до Христа, які як по сходинках «рухаються» до центру ряду в іконостасі Бездрика (СП), має зовсім інше трактуванні в іконостасі з Дворічного Кута (ХП). Якщо в бездриківському іконостасі апостоли були написані на окремих дошках, в іконостасі з Дворічного Кута вони розбиті на групи по троє. Дві трійки фігур, які фланкували деісус, здійснювали рух до центру ярусу. Рух в крайніх трійках практично не відбувався, апостоли були розгорнуті до центру. Ймовірно, така побудова деісусу втілювала ідею посередництва апостолів між прочанами та Христом.

Центральні деісусні ікони слобожанських іконостасів др. пол. XVII ст. за іконографією поділялись на два типи. Перший – «Спас Великий архієрей», другий – «Спас на Престолі». Слід звернути увагу, що обидві групи представлені як в Харківському, так і в Сумському полках. Перший тип представлений в іконостасах з с.Бездрик (СП) та Дворічний Кут (ХП), другий – деісусні ікони з Лебедину (СП) та Борової (ХП).

Розташування апостолів в деісусному ярусі, в цілому було однотипне, відмінності стосуються лише в розташуванні постатей євангелістів. В іконостасі з Бездрику (СП) за Петром зображений Матфій та Марко, за Павлом – Іоанн та Лука; в іконостасі Дворічного Кута (ХП), згідно ідентифікації С.Таранушенка, за Петром – Марко та Матфій, за Павлом – Лука та Іоанн. Який варіант програми набув більшого поширення невідомо, бо маємо лише два приклади слобожанських деісусних ярусів цього часу.

Існування окремих традицій в вирішенні деісусних ярусів в Харківському та Сумському полках підтверджують і пам'ятки першої половини XVIII ст., де зберігається та ж закономірність.

Окремо слід звернути увагу на форми іконних дошок. Деісусні ікони з Сумського полку мають прямокутну форму з закругленим верхом. (Бездрик, Лебедин). В Харківському полку центральні деісусні ікони мали іншу форму. Так в іконостасі Дворічного Кута центральна деісусна ікона мала трилопатеве завершення. Як окремий випадок слід розглядати «Деісус» з Борової, дошка якого мала строго прямокутну фор-

му. Ця ікона, як згадувалось вище, була написана для слободи, де мешкали московіти, тому, могла виражати мистецькі вподобання цієї етнічної групи слобожан. Можна припустити, що іконостас в Борової було вирішено в нетиповому для Слобожанщини XVII ст. метричному типі, наближеному до тяблового іконостасу.

Ікони апостолів в деісусних ярусах як Харківського, так і Сумського полків мали шестикутну форму.

1. Альбом выставки двенадцатого археологического съезда в Харькове 1902 г. /с предисловием и объяснением Е. К. Редина. – Х., 1902. – 57 с.

2. Багалій, Д. І. Історія Слобідської України /Д.І. Багалій. – Х.: Дельта, 1993. – 255 с.

3. Бучастая, С.И. История старообрядчества в Чугуеве / С.И.Бучастая, О.А.Шевченко //Культурна спадщина Слобожанщини. Історія та краєзнавство: Зб. наук. статей за матеріалами міжнар. наук. конференції „П'яті Слобожанські читання". – Х.: Курсор, 2005. – 136-141.

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. Каталог выставки двенадцатого археологического съезда в Харькове 1902 г.: Отдел церковных древностей /сост. Е. К. Редин. – Х.: тип. Губернского правления, – 1902. –162 с.

7. Лукомский, Г.К. Старинные усадьбы Харьковской губернии /Г.К. Лукомский. – Петроград: [Б. И.], 1917. – 103 с.

8. Маслійчук, В. Провінція на перехресті культур: Дослідження з історії Слобідської України XVII – XIX ст. /В.Л. Маслійчук. – Х.: ХПММС, 2007. – 400 с.

9. Православные храмы и монастыри Харьковской губернии 1681-1917 /сост. А.Парамонов. – Х.: ХЧМГС, 2007. – 346 с.

10. Смолина, О. Монастыри Слобожанщины: динамика художественного образа: монография / О.О.Смолина. – Северодонецк: ВНУ им. В.Даля, 2016. – 300 с.

11. Таранушенко, С.А. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Повна редакція /С.А.Таранушенко. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2014. – 864 с.

12. Таранушенко, С.А. Иконография украинских иконостасов /С.А.Таранушенко. - Х.: ХЧМГУ, 2011. – 163 с.

13. Таранушенко, С.А. Український іконостас // Іконостаси Слобідської України / С. Таранушенко. – Х.: ХПММС, 2011. – 152 с.

14. Ткаченко, Б. Лебедія: Історичні нариси в двох книга. Книга перша /Б.І.Ткаченко. – Суми: Слобожанщина, 2000. – 428 с.

15. Уманцев, Ф.С. Мистецтво Давньої України / Ф.С.Уманцев. – К.: Либідь, 2002. – 326 с.

16. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии /архиепископ Филарет (Гумилевский).—В 3-х т.—Х.: Факт, 2005. – Т.2.—432 с.

17. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии /архиепископ Филарет (Гумилевский).—в 3-х т. – Х.: Райдер, 2004. – Т.1.— 328 с.

18. Фомин, П.Г. Церковные древности села Бездрик, Сумского уезда /П.Г. Фомин //Фомин, П.Г. Церковные древности Харьковского края – Х.: ХЧМГУ 2011. – С.196-208.

19. Щелков, К.П. Историческая хронология Харьковской губернии /К.П. Щелков. – Х.: Университетская типография, 1882. – 365 с.

20. Юрченко, Н.С. Деісус з Лебедина. Реставрація. Духовний зміст твору /Н.С.Юрченко //Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення. Тези доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції. 20-23 травня 2003 р. – К.: ННДРЦУ, 2003. – С.191-192.

Оксана СЬОМАК
(Київ)

ІКОНА "РІЗДВА ХРИСТОВА" З ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ: ДО ДЖЕРЕЛ ІКОНОГРАФІЇ

Ікона «Різдва Христова» з Київщини (Переяслав-Хмельницького району), що обережно датована серединою XVIII століття (іл. 1), за своєю незвичною іконографією є винятковою серед різдвяних образів з українських земель. Сцена групується навколо ясел, де лежить не сповите а прикрите тканинкою немовля, в молитовному жесті поряд із яслами навколішки зображена Богородиця без мафорію, з волоссям, що вільно спадає їй на плечі, а Йосиф, котрий однією рукою оперся на палицю, споглядає подію та тримає запалену свічку в іншій руці.

Відомості з інвентарної книги показали, що в альбомі НХМУ ця ікона була помилково розглянута як набута 1910 року з експедиції Данила Щербаківського, тоді як насправді вона поступила до музею дійсно, цього ж року, але від Миколи Біляшівського (1867-1926 роки), відомого етнографа та першого директора цього музею (факт надходження ікони засвідчений власноручним записом М. Біляшівського). Дослідник надзвичайно докладно відтворив у нотатках іконографію твору, але не зауважив на її особливості - несподіваному зображенню Діви Марії [1, арк. 162-164].

За більш ніж сторічну історію перебування ікони в НХМУ, про неї стало відомо небагато. До джерел іконографії досліджуваного образу «Різдва Христова» було віднесено «Четьї-Мінеї» Димитрія Ростовського: звідси узята оповідь про вола та віслюка, котрих привів Йосиф з Назарету. Сповіщається, що віслюк віз на собі Богородицю, а вола малися продати задля коштів на утримання в дорозі [2, 156]. Федір Уманцев звернув увагу на те, що євангельські пастирі в іконі з Переяславщини зображені як «звичайні пастухи з українського села у свитках з торбою через плече та волинкою під рукою», та підкреслив як вільно на той час могли працювати іконописці у зображенні постатей другого плану [3, 94]. Пізніше виникло припущення, що в ролі пастухів, котрі показані як козаки, могли бути зображені фундатори храму, або донатори цієї ікони, Те, що подія розгортається в інтер'єрі храму, вважається типовим для зображення Різдва в українському іконопису цього часу. Автором вважається майстер фольклорної течії [2, 156].

Це досить велика за розмірами (101 х 67 х 4,5 в обрамленні) ікона вертикального формату, що могла бути храмовою. В архітектурному оточенні зображені ясла із Немовлям-Христом, коло Нього на коліна схилилися Богородиця, поряд два пастухи, котрі принесли в дар Спасителю спутане ягнятко. Чоловіки вдягнені вишукано як для простих пастухів. Дещо на відстані зображений святий Йосиф. Постать сивобородого старця показана у стриманому русі, а обличчя виражає подив. Здається, він щойно увійшов та зупинився, коли побачив Немовля. Йосиф є найбільш динамічною фігурою зображуваної події. Діва Марія показана в молитовному стані, її фігура значно більша за інші постаті та, як вже було зазначено раніше, вражає відсутністю мафорію, що має покривати голову. Круглолицею, юною, з легким рум'янцем та хвилястим волоссям, що лежить на плечах, показав маляр Пресвяту Богородицю. Цей абрис лику та його загальний типаж автор відтворив у іконі ще тричі – коли писав лик Немовляти та ангелів у хмарах, чим сповістив їм загальну лагідність виразу. Погляд Діви не торкається Дитинки, він лине за межі простору дії. Немовля зображене, коли напівлежить у яслах на білій тканинці із золотавою каймою та підіймає ручку у жесті благословення. За храмом видно споруду, подібну до дзвіниці того часу, та фрагмент умовного пейзажу зі скромною рослинністю на виступах, що трохи нагадують лещадки. Але більша частина тла за межами храмового простору вкрита золотом. Ззовні зазирають віл та віслюк. Вгорі клубочуться сіро-чорні хмари, а на них два ангели з книгами. Їх вбрання виблискує золотом та, немов, розчиняється у просторі. Найвищою показана віфлеємська зірка, котра випускає тріади золотих ліній-променів. Святу родину майстер звів на широкий подіум, котрий показав у перспективному скороченні. Іконописець доклав зусиль, аби зобразити ілюзорно простір дії, він залучив вишукані та складні тональні сполучен-

ня (коралово-червоний, глибокий зелено-чорний, прозорий рожевий), підкреслив пливучі драперії вбрань. Разом із тим, автор застосував архаїчні прийоми, котрі нагадують про візантійський ґрунт, на якому зросло українське малярство. Згадаймо, у постаті автора дослідники вбачали майстра фольклорної течії, та додамо, що певна архаїзація зображення та відсутність вправності малюнку (видно, як майстру складно зображувати руки) слугують тут підтвердженням. Схематично зображені руки Богородиці з видовженими пальцями за спрощеним виконанням контрастують із дбайливо відтвореним ошатним матеріалом вбрання, як-то філігранно виведене золоте мереживо кайми рожевої туніки Марії.

Дуже маленьке, зі спутаними ніжками, ягнятко, лежить коло ніг схилених в поклоні пастухів, як символ майбутньої жертви Христа. Пастух, зображений ближче до нас, має яскравий місцевий тип обличчя. Кілька речей, що належать пастухам, засвідчують обізнаність автора ікони у реалістичному відтворенні типажу (майстер міг бути знайомий з певними західноєвропейськими гравюрами, звідки з'явилися такі деталі, як вишуканий капелюх та волинка). Варто відзначити обдарованість іконописця, котрий, попри похибки у зображенні фігур, створив гармонійну композицію, збагачену надзвичайно тонким колоритом та ювелірною деталізацією.

Здається, що у розглянутій іконі ми бачимо іконографічний тип «Поклоніння пастухів» (до речі, під аналогічною назвою ікона фігурує в раніше цитованому тексті Ф. Уманцева). Цей тип в українському іконописі XVIII століття продовжує інтерпретувати західноєвропейську програму, рухаючись до картини на релігійну тему з елементами жанрової сцени. Іконографічний тип «Поклоніння пастухів» має за основу, перш за все, канонічне Євангеліє від Луки, Протоєвангеліє Якова та Євангеліє ніби-Матвія. Але такі незвичні елементи іконографії, як Богородиця у молитовній позі з непокритою головою, Немовля, не сповите, а злегка огорнене тканинкою, та запалена свічка в руці Йосифа, - не відтворювалися в зазначених текстах, тож спонукають до пошуків інших джерел іконографічної програми.

На українських землях відомі випадки зображення Богородиці без мафорію. Це стосується чудотворної ікони Богородиці Ахтирської. Вона була явлена в однойменному селищі Харківській губернії у XVIII та зникла у XX столітті, але залишила по собі велику кількість списків. (Докладно про цей тип іконографії Богородиці розповідає В'ячеслав Шуліка [4]). Образ Богородиці Ахтирської, що надає поясне зображення Діви Марії в молитовному жесті перед Розп'яттям, не може допомогти нам у пошуках витоків несподіваної іконографії Різдва, тож треба рухатись далі та спробувати відповісти на наступне питання. Чи могло так статись, що подібна зміна в іконографії – це лише вияв творчої фантазії, або похибка майстра фольклорної течії? Серед хатніх ікон з колекції Ольги Богомолець, показаних на виставці «Домашні ікони Центральної України», увагу привертає великий тридільний образ XVIII століття «Різдво Христове, Хрещення та Воскресіння Господнє» з Наддніпрянщини (іл. 2) [5]. Сцена поклоніння пастухів заповнює тут центральну частину: Богородиця в самій туніці, без мафорію, що має вкривати її голову, схилена в колінах, вона тримає руки складеними у молитовному жесті перед Немовлям, котре оголене лежить у яслах, схожих на плетений кошик. Видно, що Дитя-Христос свідомо показане непропорційно більшим за постаті, що його оточують. Таким чином, Немовля без білосніжних пелен та сліпучого сяйва, одразу привертає увагу і сприймається як композиційний та ідейний центр для ікони «Різдва» та загальної тридільної водночас. Збільшена фігура маленького Спасителя виказує застосований у цьому взірці щирого та безпосереднього релігійного вислову принцип ієрархічної різномасштабності. Як і в попередній іконі ми бачимо тенденцію до архаїзації у зображенні постатей. Традиція збільшувати зображення головних дієвих осіб сягає Візантії та може спостерігатися в іконах Різдва з українських земель, де ще яскраво відбився її вплив, та, наприклад, Богородиця за масштабом превалювала над іншими постатями. Також у змалюванні особи увага зосереджувалася, перш за все, на голові, що мислилася як домінанта, тому й збільшувалася, порушуючи пропорції фігури. Це наочно показано у зображенні постаті Богородиці в іконі з Переяславщини. Такий принцип мислення міцно укорінився в релігійному світогляді народу. Тому й Немовля-Христос, головна постать для трьох епізодів хатньої ікони, свідомо та значно перебільшена. У цій іконі ми маємо подібний

1. Різдво Христове. Середина XVIII ст. (?) Із невідомого села Переяслав-Хмельницького району Київської області. Дерево, левкас, олія, темпера, позолота.

2. Різдво Христове, Хрещення та Воскресіння Господнє (фрагмент). XVIII ст.

3. Робер Кампен. Різдво. Центральна частина вівтаря Бладелена (фрагмент). Бл. 1425 р.

4. Нікколо ді Томмазо. Видіння Різдва Святій Бригіді. Фрагмент центральної частини триптиху. Бл. 1375-1376 рр.

до розглянутого раніше приклад адораційного сюжету з нетиповою іконографією, що дозволяє припускати наслідування нового для українських теренів варіанта іконографії різдвяної сцени (до того ж, вірогідно, що ця іконографічна варіація мала значний розголос, якщо опинилася в колі фольклорного мистецтва).

Із урахуванням того, що український іконопис у XVIII столітті був великою мірою зорієнтований на західноєвропейські взірці, варто шукати розв'язання цієї іконографічної загадки у західному мистецтві. Якщо розглядати західноєвропейської взірці Різдва Христова, то його особливо вподобали такі живописці Нідерландів, як згадуваний Р. ван дер Вейден, Дірк Боутс, Гуго ван дер Гус, Ганс Мемлінг, Геертген тот Сінт Янс [6, 14]. І, ось, наприклад, вівтар Бладелена Р. ван дер Вейдена, створений близько 1425 року, показує сцену Різдва Христова, де в центральній частині на тлі занедбаної романської споруди Діва Марія (з непокритою головою), Йосиф (тримає запалену свічку) та донатор вклоняються новонародженому Ісусу (Дитя зображене долі оголеним) (іл. 3). Що стало витоком такого іконографічного вирішення?

Коли Ервін Панофські розглядав проблему раннього нідерландського живопису, він торкнувся новацій у розв'язанні різдвяного сюжету, в нього ж ми знаходимо відсилання до таких літературних джерел, як «Роздуми про життя Христа» Псевдо-Бонавентури кінця XIII століття та «Одкровення» Бригіди Шведської, складені у 1360-1370 роки. Автор звернув увагу на «Різдво», що походить з Пізи, та відзначає, що у цьому творі Бригіда Шведська зображена в окремій печері поряд із головною сценою дії. Дослідник назвав це «Різдвом за Святою Бригідою» [7, 46]. Також відомо, що після 1372 року італійський художник Нікколо ді Томмазо створив твір під назвою «Видіння Різдва Святій Бригіді». У 1373-1375 роках він написав і триптих, де в центральній частині зображене Різдво, а католицька свята, що молиться, показана відокремлено, наче в маленькій печері, як і в пізанському взірці, згаданому Е. Панофські. Розглянемо іконографію центральної частини триптиху (іл. 4). Богородиця із довгим золотавим волоссям, одягнена у світлу туніку, молиться навколішки перед Немовлям, котре оголене, в сяйві лежить долі. Йосиф схилився у молитовній позі зі схрещеними на грудях руками. Взуття Богородиці лежить позаду неї, поряд – згорнутий мафорій та два одрізи тканини для Немовляти, у «Одкровенні»: «…потім вона витягла два невеличких відрізи лляного полотна та два шерсті, дуже чистих та гарно витканих, котрі вона тримала біля себе щоб загорнути Дитя, яке народиться, та два маленьких відрізи аби вкрити та замотати його голову; і вона поклала ці тканини поряд, щоб мати змогу скористатися ними, коли прийде час» (Book 7, Chapter 21) [8].

Тож, стає зрозумілим, що значно раніше офіційної публікації тексту «Одкровень» цей релігійний твір був відомий та використовувався в якості іконографічного джерела. Адже «Одкровення» було видане у 1500 році в Нюрнберзі [9, 77]

Бригіда Шведська (1303-1373 роки) – католицька свята, що була канонізована у 1391 році, та є засновницею Ордену бригідок. Вона вважається пророчицею та реформаторкою католицької церкви, а її одкровення щодо Різдва та Страстей Христових – впливовим чинником появи в мистецтві нових іконографічних сюжетів [10, 300]. «Одкровення» сповіщає видіння Різдва Христова, яке Бригіда мала у Віфлеємі. Викладемо основний зміст цього тексту.

Отже, Бригіда побачила надзвичайно гарну Діву Марію, вбрану в білу накидку та туніку, Марію супроводжували Йосиф та тваринки (віл і вислюк). Подружжя дісталося печери, опісля того, як тварини були прив'язані до ясел, Йосиф вийшов та приніс Діві запалену свічку й закріпив її на стіні, а потім вийшов назовні, аби не бути присутнім при народженні (Book 7, Chapter 21) [8]. Найяскравіший момент цього видіння процитовано у словнику Джеймса Холла стосовно іконографічного типу «Поклоніння Діви»: «Коли настав час їй народити, зняла вона своє взуття та білий плащ, зняла своє покривало, та її золотаве волосся впало на плечі. Тоді вона приготувала пелюшки та поклала їх поряд із собою. Коли все було приготоване, вона стала навколішки та почала молитися. Доки вона так молилася, здійнявши руки, немовля несподівано народилося у такому яскравому сяйві, що те повністю поглинуло слабке світло свічки Йосифа» [11, 484].

Назвімо лише декілька взірців із великого розмаїття різдвяних сцен «за Бригідою Шведською». Іспанський художник Гарсія дель Барко

5. Мартін Шонгауер. Різдво. Бл. 1470-1473 рр.

6. Памво Беринда (?). Різдво. Поклін пастирів. «Часословец». 1609 р.

7. Олександр Тарасевич. Уклін пастухів народженому Ісусові. З «Розаріуму». 1678-1679 рр.

також є автором триптиху (близько 1465-1476 років), що зображує Різдво за текстом «Одкровення» Бригіди Шведської. А в Німеччині, наприклад, це гравюра 1471 року Мартіна Шонгауера (іл. 5), котрий після відвідування Нідерландів сприйняв творчий імпульс Р. ван дер Вейдена і неодноразово відтворював сцену Різдва. В Нідерландах це також «Поклоніння пастухів» Герарда Давіда близько 1485 року.

Вірогідно, що прототипом для інтерпретації іконографічного типу «Поклоніння Діви» на українських землях були гравюра та гравірована книга, що легко мандрували через кордони. З кінця XVI століття в українському іконописі функції «підручного посібника» виконувала західноєвропейська гравюра. Стосовно XVIII століття, Павло Жолтовський у розповіді про Києво-Лаврську іконописну майстерню наголосив на тому, що основу навчання складало перемальовування зображеного у альбомах гравюр західноєвропейського походження XVII століття, за його словами «…іконографічні композиції лаврських кужбушків є справжньою енциклопедією тогочасного українського живопису…» [12, 7].

Володимир Стасенко також згадує твори західно-європейської графіки, котрі вплинули на українське малярство. Окрім Герарда де Йоде та Йоганна Піскатора автор вказує також на ілюстрації до «Біблії Плантена», мідьорити Альбрехта Дюрера, Ганса Зебальда Бехама та інших. Щодо гравюр, створених на українських теренах, В. Стасенко розглянув перші дереворити на тему Різдва у галицьких землях та серед давніх книжкових ілюстрацій наводить ксилографію з «Часосолову» Памви Беринди 1609 року (іл. 6). Дослідник звернув увагу на незвичайні елементи іконографії твору: Немовля-Христос показане оголеним, а Богородиця стоїть навколішки з руками, складеними у молитовному виразі (однак вона має мафорій). Стасенко зазначив, що така іконографічна схема є більш поширеною у мистецтві Західної Європи та має назву «Madre Pia». Дослідник також зауважив, що сцена поклоніння пастухів зображена на тлі аркоподібного входу [13, 216-217]. Зображення події в інтер'єрі на тлі аркоподібних отворів ми вже зустріли в іконі «Різдва» з Переяславщини. І, якщо продовжувати зіставляти з позицій іконографічні схеми ці твори, виявимо їх подібність в загальній композиційній побудові, розташуванні постатей пастухів та навіть в іконографії лику Йосифа.

Нам відома також гравюра «Різдва» видатного митця XVII-XVIII століть Олександра Тарасевича із зображенням Богородиці без мафорію, котра є однією з ілюстрацій до молитовника «Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis…» 1678-1679 років, надрукованого у Вільно. Ця гравюра серед інших могла опинитись на українських землях разом із автором, коли він переїхав у 1688 році до Києва та постригся в монахи Києво-Печерського монастиря. Зауважимо також, що у «Розарію» надруковані 15 молитов Бригіди Шведської, їм передує невеликий начерк, де розповідається про життя католицької святої та згадується її видіння Різдва Христова [14, 621-622].

Джерело інспірацій О. Тарасевича щодо мідьориту «Уклін пастухів народженому Ісусові» (іл. 7) залишається утаємниченим. Дослідниця Ірина Сенькевич називає ілюстрації цього молитовника найяскравішим прикладом рецепції європейських взірців. Вона повідомляє, що п'ять гравюр календарного циклу «Розарія» співвідносяться з гравюрами циклу «Дванадцять місяців» голландця Адріана Колларта [15]. Аушра Василяускене також довела, що Розарій О. Тарасевича має запозичені зображення з молитовника аналогічної назви, виданого у Венеції 1644 року [16]. Себто «Розарій» є твором, просякнутим впливами нідерландської та італійської графіки водночас.

Невеличкий мідьорит на тему Різдва показує, що дія розгорнута в інтер'єрі, хоча автор зобразив лише фрагмент будівлі з колонами, яка прихистила Святу родину. Темряву ночі в приміщенні розсіює сяйво, що випромінює Немовля та світло від запаленої свічки в руках Йосифа. Три пастухи схилилися до Немовляти. Спостерігаємо, як важко було автору впоратись із малюнком кистей рук персонажів. Зліва від колони у перспективному скороченні розгортається краєвид із господарською спорудою на зразок стаєнки та невеликим горбочком, схожим на льох. Наступний план відкриває схематичну, немов ескізну сцену благовістування пастухам, що вивели на пагорби овечок. Вгорі у променястому колі фігурка ангела, сяйво котрого, здається, висвітлило нічний пейзаж. Позбавлена пишноти, ця скромна сцена просякнута відчуттям тихої радості від приходу Спасителя у світ.

Не всі елементи іконографії гравюри «Розарію» кореспондують з іконографічним типом «Поклоніння Діви». Так, Богородиця показана не під час молитви-уклону, а коли вона тримає в руках тканинку, на якій лежить Дитя, неначе вона розгорнула пелюшку та показує Немовля-Христа пастухам. У тексті «Одкровення» є слова, котрі доречно тут переказати. Після того, як Богородиця відійняла пуповину, вона сповила Дитя. Потім увійшов Йосиф, котрий припав до землі, схилив перед Немовлям коліно та заплакав від радості. Далі Марія встала, тримаючи Хлопчика на руках, і, разом вони поклали Немовля у ясла та продовжили навколішки величати його. Далі сповіщається, що коли Діва Марія та Йосиф вклонялися Дитині в яслах, прийшли пастухи та охоронці отар аби побачити та вшанувати Немовля. Коли вони побачили Дитя, то спочатку захотіли дізнатися, це хлопчик чи дівчинка, адже ангели оголосили їм, що народився Спаситель світу, і не сказали «спасителька». Тоді Богородиця показала їм, що Немовля має чоловічу стать та вони одразу вшанували Його із великим благоговінням та радістю (Book 7, Chapter 21) [8].

Маємо підстави вважати, що ілюстрації до «Розаріуму» отримали шлях наслідування як самим Тарасевичем, так і учнями Києво-Лаврської майстерні. Стосовно першого, відомо, що О. Тарасевич використовував власну гравюру зі сценою Воскресіння з «Розаріуму», коли робив ескізи до естампу аналогічного сюжету початку XVIII століття [17, 85].

Отже, стосовно несподіваного для українського іконопису типу зображення Богородиці в іконі «Різдва Христова» з Переяславщини варто сказати наступне. По-перше, така іконографія, вірогідно, пов'язана з релігійним твором «Одкровення» католицької святої Бригіди Шведської. По-друге, розташування дії епізоду в інтер'єрі та загальне композиційне вирішення має певні перегуки з дереворитом «Часосолову» Памви Беринди початку XVII століття. Та, по-третє, через гравюру О. Тарасевича з «Розарію» зображення Богородиці з непокритою головою у сцені «Різдва» могло стало прийнятним в українському іконопису XVIII століття. Ці висновки слугують першим кроком у дослідженні іконографічного типу «Поклоніння Діви» в українському сакральному мистецтві та впливу на нього тексту «Одкровень» Бригіди Шведської.

Примітки:

Автор висловлює подяку за допомогу в роботі професору Людмилі Семенівні Міляєвій, завідувачці відділу давнього мистецтва Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Марії Йосипівні Гелитович, завідувачці відділу давнього мистецтва Національного художнього музею України Галині Олексіївні Бєліковій та Людмилі Станіславовні Мхітарян.

1. Науковий архів Національного художнього музею України, м. Київ. Инвентарная книга по учету экспонатов исторического отдела за 1898–1914 гг., оп. 1А, спр. 569, арк. 162–164.

2. Шедеври українського іконопису XII-XIX ст. – Київ: Мистецтво, 1999. – 255 с.

3. Нариси з історії українського мистецтва / за ред. В.Г. Заболотного. – Київ, Мистецтво, 1966. – 670 с.

4. Шулика В. В. Ахтырская икона Пресвятой Богородицы и ее списки / Вячеслав Шулика // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: Збірка науково-популярних статей. Число 6.- Харків: Мачулін, 2007. – С. 54-63.

5. Богомолець О. Домашні ікони Центральної України. За матеріалами виставки «Домашні образи України XVII – XX ст. з приватної колекції Ольги Богомолець» у Київському Музеї російського мистецтва (1-14 березня 2008 р.) / Ольга Богомолець. – Київ: Оранта, 2008. – 209 с.

6. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М.: Искусство, 1989. – Вып. 2: – Северное Возрождение; Страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. – 1989. – 318 с.

7. Panofsky, Erwin. Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character. – Cambridge: Harvard University Press, 1966. – 573 p.

8. The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20 (Birgitta)%20of%20Sweden%20-%20 Prophecies%20and%20Revelations.html. Назва з екрану.

9. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / О. Бенеш. – М.: «Искусство», 1973. – 304 с.

10. Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2003. – 632 с.

11. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в ис-

кусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.

12. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог / Павло Жолтовський. – Київ: Наукова думка. – 1982. – 287 с.

13. Стасенко В. Христос і Богородиця у деревorізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / В. Стасенко. – Київ: Вид. центр «Друк», 2003. – 334 с.

14. Молитвы и службы Богородице Марии и другие объединенные молитвы в честь Пресвятой Троицы и Преподобной Царицы Небесной – Мировая цифровая библиотека. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.wdl.org/ru/item/11299/view/1/459/. Назва з екрану.

15. Сенькевич И.Л. Нидерландское влияние на белорусское сакральное искусство конца XVI–XVII вв. / И. Л. Сенькевич. – С. 145–146. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://elibrary.ru/item.asp?id=16383464. Назва з екрану.

16. Vasiliauskienл A. Aleksandro Hilarijaus Palubinskio sudarytos knygos Rosarium et Officium B. Mariae Virginis… Iliustracijos: nauji faktai ir aspektai // LOGOS (45/2006). – Vilnius, 2006. –P. 116–134.

17. Степовик Д. В. Олександр Тарасевич / Дмитро Степовик. – К.: Мистецтво, 1975. – 136 с.

Галіна ФЛІКОП-СВІТА
(Мінск)

СВЯТОЧНЫ ЧЫН АБРОЎСКАГА ІКАНАСТАСА (СЯРЭДЗІНА XVIII СТ.): ІКАНАГРАФІЧНЫЯ ПЕРШАКРЫНІЦЫ АБРАЗОЎ[1]

Святочны чын былой уніяцкай Крыжаўзвіжанскай царквы ў в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці – адзін з унікальных іканапісных комплексаў беларускага барока. Гэты цыкл складаецца з 13 абразоў, дванаццаць з якіх прадстаўляюць сюжэты галоўных Божых і Багародзічных святаў, а трынаццаты – "Тайная Вячэра" – размяшчаўся ў цэнтры гэтага іканастаснага яруса [7, с. 110 – 120]. Помнікі датуюцца сярэдзінай XVIII ст.: храм быў узведзены ў 1754-1757 гг., магчыма тады ж і быў створаны іканастас [7, с. 110]. Дадзены комплекс зараз захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусі, дзе ён неаднаразова экспанаваўся на выставах [2, с. 25]. А дзякуючы публікацыям, якія рэгулярна ажыццяўляліся з 1980-х гг., навукоўцы атрымалі больш магчымасцяў для вывучэння аброўскіх абразоў [5, іл. 91 – 93]. Творы могуць быць цікавымі як для даследчыкаў іканапісу, так і для тых, хто вывучае мастацкую разьбу, бо ўсе абразы змешчаны ў драўляныя дэкаратыўныя рамы.

Аднак на нашую думку, каштоўнасць гэтага комплекса палягае найперш у тым, што ён з'яўляецца адным з нешматлікіх (у беларускім мастацтве) дайшоўшым да нашага часу поўным святочным ярусам. Так, акрамя яго ад XVIII ст. адпаведныя іканастасныя чыны захаваліся толькі з цэркваў у Давыд-Гарадку і Шарашове [7, с. 150 – 169]. Трэба падкрэсліць, што на той час святочны чын у беларускія іканастасы ўключаўся не часта, пра што сведчыць шэраг архіўных дакументаў. З іх, дарэчы, і вынікае, што ўжо ў першай палове XVIII ст. поўным іканастасам, прынамсі ва ўніяцтве, успрымаўся трох-'ярусны, які складаўся з мясцовага, дэісуснага і прарочага ярусаў [15]. Часам, канешне, прысутнічаў і святочны, але гэта здаралася даволі рэдка. А таму тыя святочныя рады, якія дайшлі да нашага часу, а тым больш, у поўным складзе, уяўляюць каштоўнасць.

На нашую думку, адным з цікавых пытанняў, якое найперш і трэба закранаць пры вывучэнні твораў з гэтых цыклаў, з'яўляецца паходжанне іх іканаграфіі. Патлумачым гэтую думку больш разгорнута. Справа ў тым, што для выканання сакральных твораў (у розных краінах) натуральнай практыкай было выкарыстанне візуальных крыніц, кампазіцыйных узораў або прорысаў, якія забяспечвалі пазнавальнасць тых ці іншых сюжэтаў. Як неаднаразова адзначалася нашымі папярэднікамі і намі, характэрнай асаблівасцю беларускага іканапісу XVII – XVIII ст. быў зварот да тагачасных, найчасцей кніжных, гравюр [10]. Бясспрэчную цікавасць уяўляюць устаноўленыя сувязі паміж творамі тыражнай графікі і абразамі, што дазваляе прасачыць і культурныя кантакты ранейшых часоў, і аўтарытэтнасць пэўных друкарняў, да выданняў якіх найчасцей звярталіся іканапісцы, і, урэшце рэшт, тагачасныя мастацкія густы, што непасрэдна і ўплывала на выбар жывапісцамі тых ці іншых першакрыніц [13].

Аднак для абразоў, на якіх проста прадстаўлены постаці Святых, вызначыць першакрыніцу даволі складана, бо кампазіцыя такіх твораў, як правіла, даволі аднастайная, і толькі пільнае ўглядданне ў дробязі дазваляе казаць пра пэўныя мастацкія паралелі з гравюрамі [14]. Зусім жа іншая справа з сюжэтнымі абразамі, якія больш набліжаны да жанравага жывапісу. Да іх ліку акурат і належаць абразы святочных чыноў іканастасаў (а таксама абразы адпаведных сюжэтаў, якія маглі быць змешчаны і ў мясцовым чыне). Выяўленне першакрыніц гэтых помнікаў з'яўляецца больш цікавым і можна нават сказаць – займальным. Увогуле, да цяперашняга часу ў беларускім мастацтве выяўлена каля дзесяці прыкладаў узаемасувязі "гравюра-абраз", дзе можна дакладна сцвярджаць пра іх іканаграфічныя паралелі: большасць з гэтых пар твораў адлюстроўвае акурат розныя біблейскія сюжэты (а не асобных Святых). А папаўненне гэтага спіса мае навуковую значнасць, бо акрамя ўсяго іншага дазваляе вызначыць найбольш папулярныя сярод тагачасных іканапісцаў графічныя творы, якія яны выкарыстоўвалі ў якасці першакрыніц. Таму дадзены артыкул дазволіць пашырыць колькасць вядомых прыкладаў такой узаемасувязі. Больш за тое, у прадстаўленай навуковай працы гаворка будзе ісці

не пра адзін абраз і яго пратограф, а, пра некалькі твораў.

Аднаму з помнікаў гэтай групы намі ўжо быў прысвечаны асобны артыкул. Гэта датычыцца абраза "Успенне Божай Маці" [16]. Так, нашую ўвагу гэты твор прывабіў па той прычыне, што тут у кампазіцыю ўключана адна даволі цікавая дэталь – на бакавіне ложка, на якім ляжыць Багародзіца, намаляваны дзверцы. У выніку нашых навуковых росшукаў быў вызначаны цэлы ланцужок іканаграфічных перайманняў. Першаўзорам, з якога ўсё пачалося, з'яўляецца абраз "Успенне Божай Маці" з Успенскага (галоўнага) сабора Кіева-Пячэрскай Лаўры. На гэтым абразе дзверцы былі не намаляваныя, а – прымацаваныя, срэбныя. За імі ў драўлянай аснове іконы размяшчаўся машчавік. Гэты абраз у названым храме з'явіўся пад канец XVII ст., і адразу ж быў увасоблены на гравюрах – ілюстрацыях царкоўных кніг, выдадзеных друкарняй Кіева-Пячэрскай Лаўры. Дарэчы трэба адзначыць, што і ў тагачасных выданнях Чарнігаўскай друкарні нам таксама сустракалася такая выява, якая, відавочна, з'яўлялася копіяй кіеўскай. Такім чынам, з канца XVII ст. з'яўляюцца рэпрадукцыі гэтай іконы. І адна з іх была выкарыстана беларускім іканапісцам, які працаваў над напісаннем ікон для аброўскага іканастаса. Высветліць, менавіта якая з гравюр паслужыла непасрэднай крыніцай для абраза "Успенне", - даволі складана, бо ўсе гэтыя друкаваныя адбіткі кампазіцыйна аднолькавыя.

Так, на цяперашні час нам удалося выявіць гравюру "Успенне з дзверцамі" ў наступных старадруках: як кляймо ў складанай кампазіцыі на тытульным аркушы было надрукавана ў "Новым Запавеце" (Кіеў, 1703 г.), "Анфалагіёне" (Кіеў, 1745 г.) "Мінеі" (Кіеў, 1750 г.), трох выданнях "Патэрыка Пячорскага" (Кіеў, снежань 1702[2], 1760 і 1783 гг.), "Багамысліе…" (Чарнігаў, 1710); на адвароце тытульнага аркуша ў "Патэрыку Пячорскім" (Кіеў, ліпень 1702 г.), "Трыдыёне" (Кіеў, 1715 г.), двух выданнях "Трыёдзі кветнай" (Кіеў, 1702 і 1724 г.), "Псалтыры" (Кіеў, 1729 г.) і "Часаслове" (Кіеў, 1729); як ілюстрацыя у тэксце, ў "Псалтыры з тлумачэннем" (Кіеў, 1697), у двух выданнях "Малітваслова" (Кіеў, 1751-1755(?) і 1765), "Каноніку" (Кіеў, 1766), "Малітваслове" і "Каноніку" (Чарнігаў, 1747); як кляймо застаўкі ў "Часаслове (Кіеў, 1729); як дэталь кампазіцыі ў аздабленні буквіцы ў "Зборніку службаў і Акафістаў" (Кіеў, 1731), трох выданнях "Акафістаў і канонаў" (Кіеў, 1754, 1758, 1793) [16]. Такім чынам, на цяперашні момант нам сустрэлася 24 выявы "Успенне з дзверцамі" ў выданнях Кіева-Пячэрскай і чарнігаўскай друкарняў канца XVII – XVIII ст. Найбольш ранняя з іх – ілюстрацыя ў "Псалтыры з тлумачэннем" 1697 г.

Падкрэслім, што ўстанавіць, якая менавіта з пералічаных гравюр была выкарыстана аброўскім іканапісцам, на цяперашні момант не магчыма. Найбольш верагодна, канешне, што ён звяртаўся да старонкавай выявы, якія звычайна размяшчаліся на адваротным баку тытульнага аркуша, або да ілюстрацыі, надрукаванай у тэксце (а не да буквіцы ці кляйма, уключанага ў складаную кампазіцыю).

Натуральна, што іканаграфічная ўзаемасувязь аднаго з абразоў іканастасу з ілюстрацыямі тагачасных выданняў дазволіла выказаць здагадку пра ўплывы гравюр і на іншыя творы аброўскай групы ікон. Пад час даследавання першасная ўвага надавалася графічным выявам у кіеўскіх старадруках. Аднак даволі працяглы час пошук першакрыніц для іншых абразоў святочнага чыну аброўскага іканастаса выніку не прыносіў. Так, у Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусі, бібліятэцы Віленскага ўніверсітэта (Літва), бібліятэцы Троіца-Сергіевай Лаўры (Расія) быў апрацаваны шэраг кіеўскіх кніг сярэдзіны XVII – XVIII ст., але выданні з ілюстрацыямі, якія з'яўляюцца кампазіцыйнымі аналагамі да названых абразоў, у гэтых установах знойдзены не былі.

Аднак у Нацыянальнай бібліятэцы ў Варшаве нам патрапіліся "Акафісты", выдадзеныя друкарняй Кіева-Пячэрскай Лаўры ў 1706 г. [1]. Трэба падкрэсліць, што іншыя асобнікі гэтага выдання ў бібліятэках, дзе нам даводзілася працаваць, больш не траплялiся. У гэтай кнізе змешчаны шэраг гравюр на сюжэты зямнога жыцця Ісуса Хрыста. Некаторыя з іх з'яўляюцца настолькі блізкімі да аброўскіх абразоў, што напрошваецца выснова пра іх прамыя мастацкія паралелі. Натуральна, што жывапісец унёс ад сябе і некаторыя дэталі, або штосьці апусціў.

МАЛЮНАК 1. – Абраз "Успенне", сяр. XVIII ст., з царквы в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці; захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (НММ РБ), КП 12482.

МАЛЮНАК 3. – Абраз "Дабравесце", сяр. XVIII ст., з царквы в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці; захоўваецца ў НММ РБ, КП 12478.

МАЛЮНАК 2. – Гравюра "Успенне", з кнігі "Псалтыр з тлумачэнннем", 1697 г., Кіеў, друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры; асобнік захоўваецца ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Я. Коласа НАН Беларусі, К 16-18/Ср. 7.

МАЛЮНАК 4. – Гравюра "Дабравесце", з кнігі "Акафісты", 1706 г., Кіеў, друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры; асобнік захоўваецца ў аддзеле старадрукаў Нацыянальнай бібліятэкі (Biblioteka Narodowa) у Варшаве, cyr. 231.

Разам з тым, і на гравюрах, і на абразах прысутнічаюць агульныя элементы, якія пры пэўных невялікіх адрозненнях усё ж з'яўляюцца прэвалюючымі.

Біблейскі эпізод, у якім распавядаецца пра з'яўленне перад Марыяй Арханёла Гаўрыіла з навіной, што яна народзіць дзіця, праілюстраваны ў кнізе некалькімі малюнкамі. Адзін з іх, на якім постаці размешчаны так жа, як і на абразе з аброўскага іканастаса: справа – Марыя, злева – Гаўрыіл, і прывабіў нашую ўвагу. Справа ў тым, што даволі шмат выяў гэтага сюжэту маюць адваротную кампаноўку фігур: злева – Марыя, справа – Гаўрыіл. А з такім размяшчэннем постацяў, як на апісаных выявах, нам вядома даволі не шмат беларускіх абразоў і гравюр. Таму найперш на гэты нюанс мы і звярнулі ўвагу. Акрамя таго, агульная пастава персанажаў (ракурсы, нахілы галоваў) і жэсты таксама цалкам супадаюць (тады як вядомы творы, дзе Марыя, напрыклад, сядзіць, або кленчыць перад Арханёлам) [малюнак 3, 4]. Адпаведным на двух творах з'яўляецца і стол з кнігай, і фіранка на заднім плане справа. Нават форма аблокаў уверсе кампазіцыі таксама супадае. Праўда пры відавочным падабенстве ёсць і не вялікія адрозненні, якія абумоўлены прыналежнасцю твораў да розных відаў мастацтва. Так, натуральна, што на невялікай па памерах ілюстрацыі, выкананай гравіраваннем, фон амаль нічым не запоўнены, тады як на абразе там прапісаны архітэктурныя дэталі: страха, арка, акно. Паміж аблокаў на абразе намаляваны голуб – сімвал Св. Духа, а на графічнай выяве ён адсутнічае. Па-рознаму складзены крылы Арханёла Гаўрыіла на абодвух творах. Аднак не гледзячы на пералічаныя адрозненні, усё ж агульнасць кампазіцыі і наяўнасць істотных падабенстваў дазваляюць казаць пра непасрэдную іканаграфічную сувязь гэтых твораў, у якой гравюра з'яўляецца пратографам, а абраз – аўтарскім перайманнем.

Іншыя беларускі абразы на сюжэт "Дабравесце" неаднаразова прываблівалі ўвагу беларускіх даследчыкаў, якія імкнуліся вызначыць іканаграфічныя першакрыніцы жывапісных твораў. Так, Н.Ф. Высоцкая адзначала, што ікона названага сюжэту з в. Зёлава, што на Брэстчыне, напісана паводле гравюры са славутай нідэрландскай "Бібліі Піскатара" [3, с. 18]. На жаль, мы не можам пагадзіцца з гэтым меркаваннем. Тым не менш, такога кшталту выказванні даследчыкаў выклікаюць цікавасць, бо яшчэ раз актуалізуюць акрэсленую намі праблему.

Вяртаючыся да абразоў святочнага чына аброўскага іканастаса, засяродзімся на сюжэце "Нараджэнне Хрыстова" і яго першакрыніцы [малюнак 5, 6]. Калі казаць пра блізкасць названай іконы да кіеўскай ілюстрацыйнай гравюры з названага выдання, то тут паралеляў назіраецца вельмі шмат. Гэта датычыцца і агульнай кампазіцыі, і жэстаў персанажаў, і архітэктурных элементаў, і нават свойскіх жывёл, якія на заднім плане запаўняюць прастору над калыскай з немаўлём. Трэба падкрэсліць, што менавіта пара твораў на гэты сюжэт акурат і не выклікае сумневаў пра іх іканаграфічную ўзаемасувязь.

Адзначым, што ўвогуле беларускі тагачасны іканапіс прадстаўлены шэрагам твораў, дзе паказаны першыя дні жыцця Збавіцеля. Цікава, што мастакі, увасабляючы адпаведнае царкоўнае свята, абіралі розныя біблейскія эпізоды. Так, існуюць творы, на якіх прадстаўлена "Пакланенне пастухоў", а таксама вядомы і помнікі (іх менш), дзе намалявана "Пакланенне Трох Каралёў". Маюцца і абразы, праўда больш позняй эпохі – XIX ст., кампазіцыя якіх зусім лаканічная: над калыскай схіліліся толькі Марыя і Іосіф. У дадзеным жа выпадку на аброўскім абразе паказана "Пакланенне пастухоў", якое, відавочна, было змалявана з адпаведнай гравюры, надрукаванай у кіеўскіх "Акафістах" 1706 г. Заўважым, што ў названым выданні маецца і ілюстрацыя "Пакланенне Трох Каралёў".

Падкрэслім, што этнаграфічнасць беларускіх абразоў XVIII ст. з выявай "Нараджэнне Хрыстова" неаднаразова прываблівала ўвагу даследчыкаў, якія акрамя ўсяго іншага імкнуліся выявіць пратографы да жывапісных твораў. Так, пра абраз "Пакланенне Трох Каралёў" з царквы в. Латыгава на Віцебшчыне неаднаразова нашымі папярэднікамі выказваліся думкі, што ён напісаны паводле гравюры з куцеінскага "Трыфалагіёна" 1647 г. [5, іл. 97]. Праўда мы з гэтым меркаваннем пагадзіцца не можам, бо падабенства твораў не настолькі вялікае, каб сцвярджаць пра іх іканаграфічную сувязь [11]. Тая ж куцеінская гравюра Н.Ф. Высоцкай была названа і першакрыніцай абраза з Пружанаў [3,

МАЛЮНАК 5. – Абраз “Нараджэнне Хрыстова”, сяр. XVIII ст., з царквы в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці; захоўваецца ў НММ РБ, КП 12485.

МАЛЮНАК 6. – Гравюра “Нараджэнне Хрыстова”, з кнігі “Акафісты”, 1706 г., Кіеў, друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры.

МАЛЮНАК 7. – Абраз “Стрэчанне”, сяр. XVIII ст., з царквы в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці; захоўваецца ў НММ РБ, КП 12476.

МАЛЮНАК 8. – Гравюра “Стрэчанне”, з кнігі “Акафісты”, 1706 г., Кіеў, друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры.

с. 13], што, усё ж, выклікае пэўныя сумневы за істотных адрозненняў. У дадзеным жа выпадку падабенства аброўскага "Пакланення пастухоў" да кіеўскай гравюры з'яўляецца відавочным.

Такой жа відавочнай з'яўляецца сувязь графічнага і жывапіснага твораў са згаданых цыклаў на сюжэт "Стрэчанне" [малюнак 7, 8]. На выявах прысунічаюць старазапаветны Прарок Сімяон, якому Марыя перадае немаўля Ісуса, ззаду за ёй стаіць муж Іосіф, а за Сімяонам - царкоўны служка са свечой у руках. Уцэлым кампазіцыя даволі лаканічная. У беларускім мастацтве вядомы помнікі з большай колькасцю персанажаў, наяўнасцю шэрагу дэталяў. Тут жа, што цікава, паказаны толькі асноўныя ўдзельнікі падзеі. Кампазіцыя абраза дапоўнена, у параўнанні з гравюрай, толькі архітэктурнымі элементамі на заднім плане.

Цікава, што існуюць у беларускім іканапісе іншыя помнікі гэтага сюжэту, выкананыя паводле гравюр. У прыватнасці гэта датычыцца "Стрэчання" з г. Жабінка Брэсцкай вобл. (першая палова XVII ст.), якое зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [12, с. 33]. Названы твор мае відавочнае падабенства (праўда люстэркавае) да медзярыта Карнэліса Корта па малюнку Федэрыка Цукара "Стрэчанне" (1568 г.). На нашую думку, паміж названай гравюрай і абразом існаваў пасярэднік: іншая гравюра, якая была зроблена з названага медзярыта без уліку інверсіі – яна і паслужыла непасрэднай крыніцай для абраза з Жабінкі [12, с. 33]. Ёсць падставы меркаваць, што "пасярэднік" мог быць надрукаваны ў друкарні Кіева-Пячэрскай Лаўры, бо вядома, што ў гэтай установе сапраўды звярталіся да замежных твораў, як да мастацкіх узораў. Як бы там ні было, але прыведзеныя два прыклады пра беларускія абразы на сюжэт "Стрэчанне" ўсё ж сведчаць пра зварот жывапісцаў менавіта да гравюр (а не, напрыклад, да "лицевых подлинников", што было характэрна для рускага іканапісу) .

Наступны сюжэт, на якім спынімся ў дадзеным артыкуле – "Пераўтварэнне". Зноў жа, не выклікае сумневаў, што аброўкі абраз змалаваны з аднайменнай гравюры з тых жа кіеўскіх "Акафістаў" 1706 г. [малюнак 9, 10]. Тут таксама, як і ў прааналізаваных вышэй выпадках, адпаведным з'яўляецца ўсё, пачынаючы ад кампазіцыі твораў і завяршаючы дробнымі дэталямі, такімі, як складкі вопраткі. Постаці і жэсты ўсіх персанажаў на абодвух творах таксама супадаюць. Звяртае на сябе ўвагу і размяшчэнне двух старазапаветных прарокаў паабапал Ісуса Хрыста: так, тут злева – Маісей са скрыжалямі ў руках, справа – Ілля. У беларускім іканапісе вядомы шэраг твораў, калі яны размяшчаліся наадварот. Персанажы ў ніжняў частцы кампазіцыі – вучні Хрыста: Пётр, Якаў і Ян на гравюры і абразе прадстаўлены ў аднолькавых ракурсах і жэстах.

Адзначым, што ў беларускім мастацтвазнаўстве вядомы іншыя прыклады гэтага сюжэту, якія сведчаць пра зварот іканапісцаў да гравюр. У прыватнасці гэта датычыцца абразоў "Пераўтварэнне" з г. Маларыты і з в. Місяцічы Пінскага р-на (абодва на Заходнім Палессі), якія, відавочна, пісаліся з аднаго і таго ж узору [9, с. 87]. Найбольш блізкім да іх з'яўляецца дрэварыт з "Трыфалагіёна", выдадзенага ў друкарні Куцеінскага манастыра ў 1647 г. Аднак названая кніжная ілюстрацыя мае пэўныя адрозненні ад жывапісных твораў, тады як яны абодва паміж сабой кампазіцыйна супадаюць (пры гэтым відавочна, што яны пісаліся рознымі майстрамі і ў розны перыяд, пра што сведчыць жывапісная манера, каларыт і інш.). Пакуль што застаецца толькі спадзявацца, што некалі будзе адшукана графічная выява, якая паслужыла ўзорам для двух названых абразоў з Заходняга Палесся.

Прааналізаваныя вышэй чатыры пары твораў на сюжэты "Дабравесце", "Нараджэнне Хрыстова (Пакланенне Пастухоў)", "Стрэчанне", "Пераўтварэнне" сведчаць пра непасрэдную іканаграфічную ўзаемасувязь паміж гравюрамі "Акафістаў", выдадзеных у друкарні Кіева-Пячэрскай Лаўры ў 1706 г., і абразамі са святочнага чыну іканастаса царквы з в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. Яны таксама даюць падставы сцвярджаць, што іканапісец нават у дробных дэталях імкнуўся адпавядаць першаўзорам. Аднак на нашую думку, жывапісец карыстаўся ўсё ж ілюстрацыямі не з гэтай кнігі. Выказаць такую думку дазваляе тая акалічнасць, што ў названай кнізе ёсць гравюры на тыя ж біблейскія сюжэты, якія ўвасоблены і на

МАЛЮНАК 9. – Абраз “Пераўтварэнне”, сяр. XVIII ст., з царквы в. Аброва Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобласці; захоўваецца ў НММ РБ, КП 12476.

МАЛЮНАК 10. – Гравюра “Пераўтварэнне”, з кнігі “Акафісты”, 1706 г., Кіеў, друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры.

абразах святочнага цыклу: “Узнясенне”, “Уваход Хрыста ў Ерусалім”, “Сашэсце Св. Духа на Апосталаў”, “Нараджэнне Божай Маці”, “Хрышчэнне ў Іардане”. Аднак у дадзеным выпадку параўнанне жывапісных і графічных твораў не дазваляе казаць пра іх іканаграфічную ўзаемасувязь. Паўстае слушнае пытанне, чаму іканапісец, які працаваў над напісаннем абразоў для святочнага чыну аброўскага іканастаса, чатыры творы змаляваў з ілюстрацый кіеўскіх “Акафістаў” 1706 г., а астатнія – не?

І адказ на гэтае пытанне напрошваецца даволі відавочны: мастак карыстаўся ў якасці ўзору ілюстрацыямі з іншай кнігі. Справа ў тым, што з адных і тых жа клішэ адбіткі маглі друкавацца ў розных выданнях на працягу шматлікіх гадоў (у прыватнасці, накаторыя з гравюр “Акафістаў”, падпісаныя ініцыяламі “А.К.” маюць і дату – 1677 г.) [4, № 822]. Таму гэтыя ж выявы маглі быць змешчаны і ў іншай кнізе, якая, верагодна, і была даступна мастаку. На дадзены момант, на жаль, нам яе не ўдалося адшукаць (а намі было апрацавана больш за 100 кніг, выдадзеных друкарняй Кіева-Пячэрскай Лаўры ў 17 – 18 стст.), хаця, відавочна, што яна існавала. І ў ёй жа, па ўсёй верагоднасці, былі надрукаваны гравюры “Дабравесце”, “Нараджэнне Хрыстова (Пакланенне Пастухоў)”, “Стрэчанне”, “Пераўтварэнне” з тых жа клішэ, што і ў “Акафістах” 1706 г., а іншыя сюжэты – “Узнясенне”, “Уваход Хрыста ў Ерусалім”, “Сашэсце Св. Духа на Апосталаў”, “Нараджэнне Божай Маці”, “Хрышчэнне ў Іардане” былі адціснуты не з тых дошак, што для “Акафістаў”, а – з іншых. Таму і атрымліваецца, што частка абразоў з аброўскага іканастаса адпавядае ілюстрацыям названай кнігі, а частка – не. Верагодна, што ў пакуль што не выяўленым намі выданні былі гравюры і на сюжэты “Тайная Вячэра” і “Увядзенне ў храм”, з якіх “аброўскі” жывапісец мог змаляваць кампазіцыю.

У любым выпадку, не гледзячы на тое, што да некаторых ікон святочнага чыну з аброўскага іканастаса пакуль што не ўдалося ўстанавіць першакрыніцы, аднак дакладна можна сцвярджаць што пяць твораў – “Дабравесце”, “Нараджэнне Хрыстова (Пакланенне Пастухоў)”, “Стрэчанне”, “Пераўтварэнне” і “Успенне” вы-

кананы паводле ілюстрацый з выданняў Кіева-Пячэрскай Лаўры. Першыя чатыры маюць графічныя адпаведнікі ў "Акафістах" 1706 г., а апошні – шэраг аналагаў (пасля 1697 г.) у кіеўскіх і чарнігаўскіх кнігах. Прыклад са святочным чынам аброўскага іканастаса з'яўляецца цікавым па той прычыне, што сведчыць пра зварот іканапісца-выканаўцы, які пісаў абразы для ўніяцкай царквы, да ілюстрацый з выданняў праваслаўнай друкарні, як да першакрыніц. І гэта пры тым, што ў XVIII ст. дзейнічаў шэраг уніяцкіх друкарняў, кнігі якіх былі багата ілюстраваны. Трэба падкрэсліць, што дадзены прыклад папаўняе спіс вядомых ужо нам пар твораў "гравюра-абраз", дзе першая з'яўлялася ілюстрацыяй праваслаўнай кнігі, а другі – помнікам уніяцкага іканапісу [8]. На дадзены момант складана вызначыць, чым кіраваліся мастакі, калі выбіралі сабе першакрыніцы, з якіх змалёўвалі, аднак цалкам верагодна, што для іх мела значэнне сама ўстанова, якая друкавала гравюры. Кіева-Пячэрская Лаўра была вядомым культурным асяродкам, дзе іканапісцы маглі навучацца свайму рамяству. Па ўсёй верагоднасці, для большасці тагачасных мастакоў творчая дзейнасць гэтай установы (у тым ліку, і адціснутыя ў кнігах гравюры) успрымалася як эталонная [8].

1. Акафісты. – Кіеў: друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры, 1706 г.

2. Беларускі іканастас. Творы іканапісу і драўлянай пластыкі канца XVII – пачатку XIX ст. Буклет да выстаўкі ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь / Склад. А. Карпенка, аўтар тэксту А. Ярашэвіч. Мінск, 2015. – 52 с.

3. Высоцкая, Н.Ф. Искусство Беларуси 12-18 вв. / Н.Ф. Высоцкая. – Мн., 2004. – 26 с.

4. Запаско, А.П. Исаевич, Я.Д. Памятники книжного искусстваю Каталог старопечатных книг, изданных на Украине. Книга 2. Часть 1. (1701 – 1764). – Львов: Вища школа. Изд-во при Львов.ун-те, 1984. – 132 с.

5. Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф. Высоцкая. Мн., 2001. 21 с.: [139] арк. Іл.

6. Музей старажытнабеларускай культуры: альбом / Укл. А.А. Ярашэвіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 284 с.

7. Тэмперны жывапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог / Аўтар-складальнік Н.Ф. Высоцкая. – Мн.: "Беларусь", 1986. – 208 с.

8. Фликоп, Г.А. Влияние гравюры православных изданий Киево-Печерской Лавры на белорусскую униатскую иконопись 17-18 вв. / Г.А. Фликоп //Церковь в истории и культуре России: сборник материалов Международной научной конференции. Киров (Вятка), 22-23 октября 2010 года. - Киров: Изд-во ВятГГУ, 2010. - С.309-312.

9. Флікоп, Г.А. Абраз "Праабражэнне" з вёскі Вухава: тыповае і незвычайнае ў кантэксце беларускага і ўкраінскага сакральнага мастацтва / Г.А. Флікоп // Православие на Гомельщине: историко-культурное наследие и современность [Текст]: сборник научных статей / Г.А. Алексейченко (ответств. ред.) [и др.]; М-во образования РБ, Гомельский госуниверситет им. Ф. Скорины. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2010. – с. 82-90.

10. Флікоп, Г.А. Гравюра як іканаграфічная крыніца іканапісу: асноўныя аспекты вывучэння ў беларускай, украінскай, рускай гістарыяграфіях / Г.А. Флікоп // Царква – наука – суспільство: пытання взаемодії. Матэріали Восьмої Міжнародної наукової канференції (26-28 травня 2010 р.) / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – К.: НКПІКЗ, 2010. – с. 50-52.

11. Флікоп, Г.А. Гравюры куцеінскіх старадрукаў як крыніца беларускага іканапісу: перагляд існуючых версій / Г.А. Флікоп // Беларуская мова і літаратура ў славянскім этнакультурным кантэксце: матэрыялы Рэспубліканскай навук.-практ. канфер., Віцебск, 21-22 кастрычніка 2010. – Віц. Дзярж. універсітэт; рэдкал.: Г.А. Арцямёнак, В.І. Русілка (адк. рэд.) [і інш.]. – Віцебск: УА "БДУ імя П.М. Машэрава", 2010. – с. 224-227.

12. Флікоп, Г.А. Іканаграфічная сувязь уніяцкіх абразоў Беларусі XVII – XVIII стст. з заходнеўрапейскімі гравюрамі / Г.А. Флікоп // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014 г. – № 1. – Мн., 2014. – С. 28 – 37.

13. Флікоп, Г.А. Іканаграфічныя асновы гравюры кірылічных выданняў у беларускім праваслаўным і ўніяцкім іканапісе XVII – першай паловы XIX стст. / Г.А. Флікоп // Сборник научных работ студентов высших учебных заведений Республики Беларусь "НИРС 2010" / редкол.: А. И. Жук [и др.]. – Минск: Изд. центр БГУ, 2011. – С. 567 – 572.

14. Флікоп, Г.А. Іканаграфія гравюры кірылічных выданняў у беларускім іканапісе XVII – XVIII стст.: на матэрыяле твораў з выявамі біблейскіх вобразаў / Г.А. Флікоп // Полацкі музейны штогоднік. – Полацк, 2011. – с. 207 – 216.

15. Флікоп, Г.А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі XVII – пачатку XIX ст.: колькасць чыноў і іх змест / Г.А. Флікоп // Історія релігій в Україні: науковий щорічник / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук,

І. Орлевич. – Л.: Львівський музей історії релігії, вид-во «Логос», 2015. – Книга 2. – С. 324 - 334.

16. Флікоп, Г.А. Нетыповыя рысы аброўскага "Успення" (XVIII ст.): выяўленне паходжання / Г.А-. Флікоп // Історія релігій в Україні: науковий щорічник / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. – Л.: Львівський музей історії релігії, вид-во «Логос», 2011. – Книга 2. – 509 – 521.

[1] Аўтар выказвае шчырую падзяку загадчыцы аддзела старажытнага беларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея РБ А.Ул. Карпенка і адказнаму захавальніку гэтай калекцыі Л.Л. - Сысоевай за прадастаўленне фотаздымкаў абразоў святочнага чыну іканастаса з в. Аброва, а таксама – супрацоўнікам аддзела старадрукаў Нацыянальнай бібліятэкі ў Варшаве за прадстаўленную магчымасць фатаграфавання кніжных гравюр.

[2] У 1702 г. выйшлі два выданні "Патэрыка": у ліпені і ў снежні. У першым з названых на тытульным аркушы ў кляйме таксама была змешчана выява "Успенне", але без дзверак. Аднак на адгорце тытула ў ліпеньскім выданні знаходзілася "Успенне з дзверцамі", якое таксама сустракаецца ў кіеўскіх выданнях 1697, 1702 і 1715 гг.

Уладзімір КАРЭЛІН,
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ
(Мінск)

АБРАЗЫ «ДЭІСУС» У ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

Дэісус, што ў перакладзе з грэцкага значыць «маленне», уяўляе тып кампазіцыі, дзе розныя святыя прадстаўнічаюць перад Хрыстом заступнікамі за чалавечы род. Цэнтральную частку кампазіцыі звычайна займаюць Маці Божая і св. Ян Прадцеча, якія стаяць паабапал ад Хрыста (па правую і левую руку адпаведна) ў малітоўных позах. Дадаткова могуць прысутнічаць бясплотныя сілы, апосталы, айцы Царквы і свяціцелі, пакутнікі і прэпадобныя, што робіць іканарафію Дэісуса даволі рознастайнай [1].

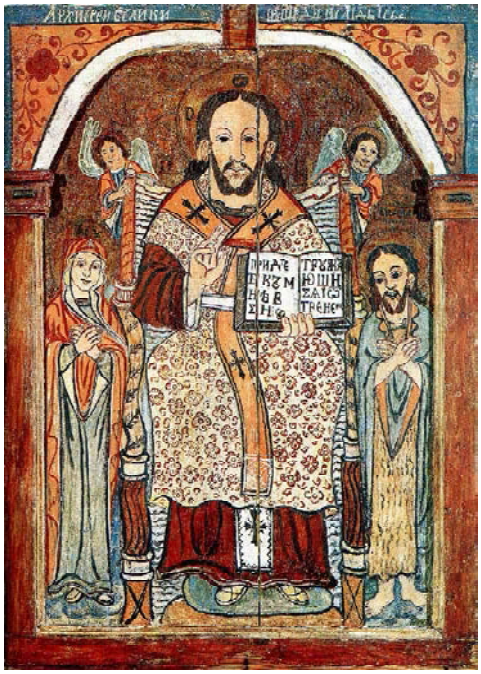
Сюжэт «Дэісус» даволі распаўсюджаны ў праваслаўных храмах Беларусі. Згодна экспедыцыйных даследаванняў, што праводзіліся аддзелам старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, у храмах і музеях зафіксаваны 133 творы з гэтым сюжэтам, што састаўляе 0,47% ад агульнай колькасці абразоў і дазваляе аднесці яго да сарака найбольш распаўсюджаных сюжэтаў. Больш за ўсё абразоў (у працэнтных адносінах) знаходзіцца ва ўсходніх вобласцях Беларусі: у Гомельскай (1,1%) і ў Віцебскай (0,67%), менш за ўсё – ў Мінскай вобл. (0,22%). Асноўная частка твораў (больш 80%) датуецца канцом 19 – пачаткам 20 стст. Толькі 20 абразоў навукоўцы адносяць да 17 – пачатку 19 стст. [2].

Найбольш часта сустракаецца іканаграфічная схема, якая стала тыпічнай у пасляіканаборчы перыяд і ўключае ўсяго тры фігуры – Хрыста, Божую Маці і св. Яна Прадцечу (трыморф). Хрыстос, які сядзіць на прэстоле ў цэнтры, левай рукой падтрымоўвае раскрытае Евангелле, а правай рукой бласлаўляе. Злева (па правую руку Хрыста) прадстаўлена выява Маці Божай, зправа – выява св. Яна Прадцечы. Асобным варыянтам трохфігурнага Дэісуса з'яўляецца кампазіцыя «Прадста Царыца праваруч Табе», якая таксама завецца «Цар цароў» ці «Хрыстос Вялікі Архіерэй», дзе Спасіцель сядзіць на прэстоле ў царскай вопратцы ці мітрапалічым аблачэнні, расшытых і ўпрыгожаных золатам, у вянцы ў выглядзе царскай кароны ці патрыяршай мітры, з Евангеллем і жэзлам у левай руцэ. З левага боку ў малітоўным прадстаянні знаходзіцца Маці Божая, таксама ў царскім аблачэнні і кароне, часам са скруткам, дзе напісаны малітоўны зварот да Хрыста. З правага боку – св. Ян Хрысціцель у сваім звычайным адзенні з разгорнутым скруткам у руцэ. Рознастайнасць іканаграфіі абумоўліваецца зместам тэкста на Евангеллі, а таксама палажэннем рук Маці Божай і св. Яна Прадцечы і наяўнасцю дадатковых элементаў [1].

Абразы трохфігурнага Дэісуса з кампазіцыяй «Цар цароў» ці «Хрыстос Вялікі Архіерэй» сустракаюцца значна часцей (амаль у тры разы), чым з кампазіцыяй «трыморф». Адзін з найбольш старажытных твораў, які паходзіць з в. Андронава Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 1**,** сярэдзіна 18 ст., дошка, тэмпера, 112х98) захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК). У цэнтры, на белай падушцы, на масіўным троне, які падтрымоўваюць два анёлкі, велічна сядзіць Хрыстос у архіерэйскім аблачэнні, аднак з непакрытай галавой. Правай рукой ён бласлаўляе, у левай трымае раскрытае Евангелле з надпісам «Придите, благословенные Отца Моего, наследуйте уготованное вам …» (Мц.: 25, 34). Паабапал стаяць Дзева Марыя ў цёмна-карычневым хітоне, цёмна-чырвонай сукенцы і сінім мафорыі і Ян Хрысціцель у кароткай да кален мілоці і зялёным гімацыі. Іх правыя рукі прыціснуты да грудзей, левыя апушчаны і скіраваны да Хрыста. Фон абраза дэкараваны разным арнаментам у выглядзе спіральных парасткаў з кветкамі лілеі.

Фактычна такая ж кампазіцыя прадстаўлена на абразе з в. Альгомель Столінскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 2; сярэдзіна 18 ст., дошка, тэмпера, 101х77), які зараз захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (НММ). Абраз выкананы ў стылі так званай «столінскай» школы і вылучаецца графічнасцю пісьма і высокай дэкаратыўнасцю. Увагу прыцягваюць светлы сакас Хрыста, густа арнаментаваны дробнымі чатырохпялёсткавымі кветкамі, і светла-карычневы амафор з трыма крыжамі. Вакол яго непакрытай галавы німб з літарамі **O**, **~ N,** што пазначаюць «нябеснае» імя Хрыста. Рукі Маці Божай і Яна Хрысціцеля ма-

Мал. 1. Абраз «Дэісус» (сярэдзіна 18 ст., дошка, тэмпера, 112х98) з в. Андронава Кобрынскага раёна Брэсцкай вобл.



Мал. 2. Абраз «Дэісус» (сярэдзіна 18 ст., дошка, тэмпера, 101х77) з в. Альгомель Столінскага раёна Брэсцкай вобл.

Мал. 3. Абраз «Дэісус» (1791 г., дошка, тэмпера, 137х106;) з Мінскай вобл.

Мал. 4. Абраз «Дэісус» (18 ст., дошка, тэмпера, 122х90) з Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл.

літоўна скрыжаваны на грудзях. Фон абраза дэкараваны разным раслінным арнаментам. Рама абраза – з двума піластрамі і накладным арачным завершшам, упрыгожаным раслінна-кветкавым роспісам.

Урачыста-святочны выгляд мае абраз з Мінскай вобл. (мал. 3; 1791 г., дошка, тэмпера, 137х106; НММ). У цэнтры, на троне, велічна ўзвышаецца Хрыстос у поўным архіерэйскім аблачэнні – у вохрыстым сакасе з буйнымі белымі і блакітнымі кветкамі, светла-зялёным амафоры, з цёмна зялёнай паліцай, крыжам і панагіяй на грудзях. На галаве – чырвоная мітра, на нагах такога ж колеру чаравікі. Маці Божая ў ружовым хітоне, упрыгожанай белымі ружамі далматыцы, зяленым плашчы і белым плаце, на галаве – чырвоная мітра. Ян Хрысціцель у мілоці і зялёным на чырвонай падкладцы плашцы, у левай руцэ ён трымае свой атрыбут – доўгі трысняговы крыж. Разны фон абраза густа запоўнены ракальнымі завіткамі. Верх абраза меў накладное паўкруглае завершша. У ніжняй частцы змешчаны надпіс з датай стварэння (1791) і імёнамі заказчыкаў – Матфея Кучыны, Паўлюка Кучыны, Сямёна Малішэвіча, Лявона Кулікоўскага, Рыгора Кучыны.

Яшчэ адзін датаваны абраз «Прадста Царыца праваруч Табе» (1751 г., дошка, тэмпера, 140х115) з надпісам «Року Божаго АШПА … мца сооружил сию икону раб божии … воуйт давид городецки // со зеною своею анною за отпущение грехов своих» знаходзіцца ў іканастасе царквы св. Георгія ў г. Давыд-гарадок Столінскага раёна Брэсцкай вобл. На жаль, у канцы прошлага стагоддзя ён быў непрафесійна замаляваны.

Адметнасцю выканання вылучаецца абраз (мал. 4; 18 ст., дошка, тэмпера, 122х90) з Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл. Велічны трон, на якім сядзіць Хрыстос, выкананы ў тэхніцы разьбы па ляўкасу і арганічна спалучаецца з густым раслінна-кветкавым разным арнаментам фона. Ножкі трона абапіраюцца на анёлкаўпуці, што лунаюць паміж аблокаў. Чырвоны сакас Хрыста цалкам дэкараваны залатым раслінна-кветкавым арнаментам, на яго галаве – карона-мітра. Маці Божая апранута ў блакітна-зялены хітон з залатой акантоўкай па гарлавіне і рукавах і чырвоны плашч з залатой арнаментаванай каймой. На галаве – залаты вянец. Ян Хрысціцель – у чырвоным хітоне і блакітным гімацыі з залатой каймой. Іх рукі малітоўна скрыжаваны на грудзях, каля ног з аблокаў выглядваюць галоўкі анёлкаў-пуці.

Своеасаблівай іканаграфіяй вылучаецца абраз (мал. 5; 19 ст., дошка, алей, 71х54) з Гомельскага раёна. Вобраз Хрыста на троне, у светлым архіерэйскім аблачэнні з залатой акантоўкай і з мітрай на галаве, змешчаны ў верхняй частцы кампазіцыі. Трон падтрымоўваюць два серафімы чырвонага колеру. У ніжняй частцы кампазіцыі знаходзяцца ўкленчаныя Дзева Марыя і Ян Хрысціцель. Марыя ў сіняй сукенцы з шырокім фігурным поясам і гарнастаевай мантыі з чырвоным верхам, на галаве – плат зялёнага колеру. У правай руцэ яна трымае скіпетр, левая прыціснута да грудзей. Ян Хрысціцель у хітоне цаглянага колеру, з зубчатай выразкай па нізе і рукавах, і ў зялёным гімацыі. Яго рукі малітоўна складзены перад грудзямі, позірк скіраваны ўверх да Хрыста. Да левага пляча прыхінуты трысняговы крыж.

Кампазіцыя з укленчанымі Маці Божай і Янам Хрысціцелем прыведзена і на абразе з в. Шумакі Брэсцкага раёна (19 ст., палатно, алей, 100х69). За тронам з сідзячым Хрыстом знаходзяцца яшчэ два арханёлы са сферамі ў руках. На бакавых калонках спінкі трона з аднаго боку змешчана чаша, з другога – скрыжалі запавету. Хрыстос у левай руцэ акрамя Евангелля трымае яшчэ і скіпетр.

Найбольш старажытныя абразы Дэісуса тыпу «трыморф» захоўваюцца ў НММ, як, напрыклад, абраз з Маларыцкага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 6; канец 17 ст., дошка, тэмпера, 96,5х82). Асноўную частку кампазіцыі займае выява Хрыста, які сядзіць на чырвонай падушцы на прэстоле з разной спінкай, у чырвоным хітоне з залатым клавам і карычневым гімацыі. Правай рукой ён бласлаўляе, а левай трымае раскрытае Евангелле з чырвоным абрэзам і тэкстам:. «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мц.,11:28); «возьмите иго Мое на себя и научи…» (Мц.,11:29). Паабапал ад прэстола стаяць Маці Божая ў блакітным хітоне і чырвоным мафорыі і Ян Хрысціцель у мілоці да кален і зялёным гімацыі. Далоні іх напаўсагнутых рук указваюць на Хрыста. Ззаду прэстола знаходзяцца два арханёлы, якія трымаюць у руках зерцалы з ма-

Мал. 5. Абраз «Дэісус» (19 ст., дошка, алей, 71х54) з Гомельскага раёна.

Мал. 6. Абраз «Дэісус» (канец 17 ст., дошка, тэмпера, 96,5х82) з в. Хаціслаў Маларыцкага раёна Брэсцкай вобл.

Мал. 7. Абраз «Дэісус» (1758 г., дошка, тэмпера, 130,5х98,5, В. Маркіянавіч) з в. Вялікі Ражан Салігорскага раёна Мінскай вобл.

Мал. 8. Абраз «Дэісус» (1904 г., смальта, 300х500, М.Кошалеў) з г. Баранавічы Брэсцкай вобл.

награмай Хрыста: IУ на адным дыску і ХУ на другім. Залаты фон абраза дэкараваны разным па ляўкасу густым раслінным арнаментам са стылізаванымі бутонамі кветак.

Фактычна такая ж кампазіцыя змешчана яшчэ на адным абразе (пачатак 18 ст., дошка, тэмпера, 110,5х91) з калекцыі НММ, які паходзіць з в. Рубель Столінскага раёна Брэсцкай вобл. Толькі на Евангеллі змешчаны іншы тэкст «Придите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное…» (Мц.,25:34).

Таксама ў НММ захоўваецца датаваны абраз (мал. 7; 1758 г., дошка, тэмпера, 130,5х98,5) вядомага беларускага іканапісца Маркіянавіча, які праходзіў навучанне ў іканапіснай школе-майстэрні Кіева-Пячэрскай лаўры [3]. Абраз паходзіць з в. Вялікі Ражан Салігорскага раёна Мінскай вобл. і вылучаецца мажорнай колеравай гамай і вялікай дэкаратыўнасцю, што ствараюць пазалочаны кветкавы і геаметрычны арнаментам на гарлавіне і нізе рукавоў чырвонага хітона Хрыста, а таксама пазалочаная кайма чырвонага мафорыя Маці Божай. На зялёным фоне накладнога арачнага завершша па вуглах змешчаны дзве галоўкі анёлкаў-пуці і блакітнавохрыстыя раслінныя парасткі з ружовай кветкай у цэнтры. Вакол галавы Хрыста – крыжасты німб з кананічнымі літарамі **Ο, Ѡ N**. Фон абраза дэкараваны ляпным раслінным арнаментам (часткова страчаным). У ніжняй частцы змешчаны надпіс (даецца ў сучаснай транскрыпцыі): «Сей Образъ Справленъ до цркви Рожонской Марка Сечка и Давыдъ Сечка за отпущение грехов своихъ 1758 года месяца иіля 3 дня. В. Маркіянович малевал».

Абраз з в. Альгомель Столінскага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст., дошка, тэмпера, 140х100) быў выяўлены экспедыцыяй Акадэміі Навук БССР у 1981 г. Адной з асаблівасцей кананічнай кампазіцыі з'яўляцца тое, што на Евангеллі, якое Хрыстос падтрымоўвае левай рукой, прыводзіцца фрагмент Евангелля ад Марка: (8,34) «Рече Господь: иже хощет по Мне идти, да отвержется себе, и возмет крест свой, и по Мне грядет». Па-другое, Ян Хрысціцель трымае ў левай руцэ скрутак, дзе таксама змешчана выказванне з Евангелляў ад Марка і Мацея: (Мк.1:15; Мц.4:17) «Покайтеся, приближися бо Царство Небесное». За прэстолам знаходзяцца выявы арханёлаў Міхала (з левага боку) і Габрыэля. У руках яны трымаюць свае атрыбуты – сцябліну лілеі і меч, а таксама зерцалы з літарамі «СТЪ СТЪ» і «СТ ГДЬ» анёльскага славаслоўя «Сьвяты, Сьвяты , Сьвяты Гасподзь Саваоф! Уся зямля поўная славы Ягонай» (Іс. 6:3). Фон абраза дэкараваны ляпным па ляўкасу раслінным арнаментам. На жаль, пасля праведзенага «панаўлення» выгляд абраза змяніўся не ў лепшы бок.

Асаблівасцю іканаграфіі абраза з царквы г. Дзісна Віцебскай вобл. (19 ст., дошка, алей, 230х135) з'яўляецца наяўнасць у ніжняй частцы чатырох сімвалаў евангелістаў – арла, ільва, быка і анёла. На ракрытым Евангеллі, што трымае Хрыстос, прыведзены яго выраз «Азъ есмь светъ міру».

На абразе з в. Гарадная Столінскага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст., дошка, тэмпера, 118х102), што захоўваецца ў МСБК, акрамя двух анёлкаў, якія падтрымоўваюць прэстол з сідзячым Хрыстом, на заднім плане прысутнічаюць выявы арханёлаў Міхала і Габрыэля (на жаль, абраз вельмі дрэнна захаваўся).

Абразы са шматфігурным Дэісусам, дзе акрамя Маці Божай і Яна Хрысціцеля прысутнічаюць і іншыя святыя, сустракаюцца даволі рэдка і ўсе яны адносяцца да 19-пачатку 20 стст. У Пакроўскім саборы г. Баранавічы Брэсцкай вобл. знаходзіцца мазаічная кампазіцыя (мал. 9; 1904 г., смальта, 300х500, М.Кошалеў), якая была перавезена з разбуранага ў Варшаве храма Аляксандра Неўскага. Цэнтральную частку кампазіцыі займае франтальная выява Хрыста ва ўвесь рост на воблаку, у атачэнні херувімаў і серафімаў. Правай рукой ён бласлаўляе, а ў левай трымае ракрытае Евангелле са словамі «МИРЪ ВАМ». Побач з Дзевай Марыяй і Янам Хрысціцелем, на травяным кветкавым пазёме стаяць першаасветнікі славян, адпаведна, святыя Кірыл (са скруткам з кірылічнымі літарамі ў руках) і Мефодзій (у архіерэйскім аблачэнні і з закрытым Евангеллем у руках). На заднім плане, з абодвух бакоў, змешчаны постаці арханёлаў. У левым ніжнім вуглу кампазіцыі прыведзены надпіс: «Ф. 1904 г. ОР. – Н.КОШ.» з абазначэннем майстэрні У. Фралова, датай стварэння і прозвішчам мастака эскіза Кошалева.

На абразе з Пружанскага раёна Брэсцкай вобл. (пачатак 20 ст., дошка, алей, 138х72) дадаткова прысутнічаюць наступныя святыя: ап.

Пётр, ап. Павел, свяціцель Мікалай, Ян Багаслоў, а таксама арханёлы Міхал і Габрыэль са сваімі атрыбутамі ў руках.

У кампазіцыю шматфігурнага Дэісуса з Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл. (канец 19 ст., палатно, алей, 230х170) акрамя трох асноўных персанажаў уключана яшчэ большая колькасць святых – свяціцель Феадосій Чарнігаўскі, свяціцель Мікалай, Ганна (маці Багародзіцы), праведная Елісавета, пакутніцы Параскева і Варвара і ўкленчаныя пакутнік Веніамін разам з прэпадобнай Марыяй Егіпецкай.

Як бачна з вышэйсказанага, абразы Дэісуса на Беларусі маюць рознастайную іканаграфію не толькі па прычыне розных тэкстаў на Евангеллі, што трымае Хрыстос, і палажэнняў рук Маці Божай і Яна Хрысціцеля, што адмячалася ранней, але і па наяўнасці дадатковых персанажаў і элементаў. Так, у некаторых кампазіцыях трохфігурнага Дэісуса прысутнічаюць арханёлы Міхал і Габрыэль, ці анёлкі (рэдка серафімы), якія падтрымоўваюць прэстол Хрыста. На асобных абразах Хрыстос апрануты ў архіерэйскае аблачэнне, аднак без мітры на галаве. Таксама многія беларускія абразы вылучаюцца рознастайным разным арнаментам на фоне і, часам, элементамі кампазіцыі, выкананымі ў гэтай жа тэхніцы, што надае ім дадатковую дэкаратыўнасць і ўрачыстасць.

---

1. Православная энциклопедия. – М., 2006. – Том XIV. – С. 316–318.

2. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Статыстычна-параўнаўчы аналіз іканаграфічных сюжэтаў у іканапісу Беларусі 16 – пач. 20 ст.ст. (на падставе экспедыцыйных даследаванняў). / У. Р. Карэлін, М. П. Мельнікаў // Зборнік дакладаў і тэзісаў VI міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года). Мн., 2016. – С. 238–246.

3. Пискун Ю.А. Василий Маркиянович – слуцкий мастак-иконописец середины XVIII в. / Юрий Пискун // Могилянські читання: Матеріали щорічної наукової конференції. – К., Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2001. – С. 225.

Ірина ДУНДЯК
(Івано-Франківськ)

ЗОБРАЖЕННЯ св. ЮРІЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НОНКОМФОРМІСТІВ ДР. ПОЛ. ХХ СТ.: ПОШУК АНАЛОГІЙ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ

Церковне мистецтво в радянський час стало поза офіційним законом по всій території сучасної України. Мистецьку цінність образотворчого церковного мистецтва др. пол. ХХ ст. доволі важко визначити, адже це був нелегальний «катакомбний період», а не закономірний процес розвитку. Напрями та особливості цього явища визначали швидше не естетичні та культурні процеси, а соціально-історичні й існувало воно на різних рівнях в межах Радянської України: латентному професійному рівні, в творах аматорів, народних майстрів та у сміливих творчих експериментах з християнською іконографією художників нонконформістів. Зауважимо що більш-менш органічно в традиційному руслі церковне мистецтво розвивалось у храмах української діаспори. Всі ці напрями на сьогодні недостатньо вивчені у вітчизняному мистецтвознавстві. Тому детальний розгляд окремих творів художників нонконформістів присвячених християнській іконографії є вельми важливий.

Неофіційне мистецтво, або ж нонконформізм, на відміну від соціалістичної культури віддзеркалював справжній пошук духовних, екзистенційних, психологічних станів, національного самоусвідомлення і, таким чином, формував певний мистецький опір. У цьому явищі були різні верстви митців, різні шляхи реалізації їх ідей, однак одна з них мала найбільший розголос, бо йдеться про шістдесятників. Для них були притаманні найвищі категорії етики і естетики. Ці високі критерії, своєрідна «етика зусиль» шістдесятників не дали перетворити Україну в безрідну територію. «Україна була їхньою Церквою; відчуттям ліктя, жертовність в ім'я спільної ідеї і дружби, чистоти помислів, послідовність вчинків лишалася непорушною моральною нормою» – констатує Ольга Петрова мистецтвознавець, відома дослідниця українського живопису другої половини ХХ ст. [1,82]. Юрій Андрухович, в свою чергу висловлює таку думку про покоління шістдесятників: «… у 60-ті воно почало підважувати систему інакодуманням чи передусім інакшою естетикою. Мені здається, справа взагалі завжди і тільки в естетиці. Політичні мотивації насправді є хибно проартикульованими естетичними» [2,298].

У творчості нонкомормісти, на відміну від соцреалізму, часто наслідували провідні світові тенденції (авангардні та постмодерні течії), у них були провідними теми філософських роздумів над життям, української історії та народних звичаїв, релігійні теми тощо. «Нонконформізм як напрямок мистецтва є стильовим напрямком, який узагальнює в собі всі стилістичні адеквації. Стиль у ХХ столітті стає вже менш нормативною реальністю. Стилі посттоталітарної доби є, фактично, індивідуальним чинником, які структуруються на основі полістилізму, який утворює кожен митець на підставі різних реалій», – слушно вважає Леся Смирна [3,300].

Такий короткотривалий "прорив шістдесятників" зумів протиставити ефемерним ідеалам Інтернаціоналізму і колективізму та висунув пріоритети власної гідності та особистої ідентифікації [4,73]. Зображення постатей Матері-України у різних варіаціях, моління у храмах, сюжети різдвяних та великодніх свят, пошуку глибин духовності у християнстві були численні у творчості нонконформістів («Страждання» Галина Севрук, «Молитва до Господа» Опанаса Заливахи, «Шевченко. Неофіти» Івана Марчука тощо), адже це був пошук «Себе», «Батьківщини», «Правди».

Окрім цього, митці вдавались до відтворення та трансформації традиційної християнської іконографії «Розпяття» Володимира Федька, традиційні й популярні Богородичні сюжети «Покрова» Феодосія Гуменюка, «Знамення» Валентина Задорожного, Елеуса "Українська Мадонна» Опанаса Заливахи та багато інших. Кожна з цих робіт вирізняється особливою вільною, творчою інтерпретацією митцем художньої мови зображення, введенням або виключенням певних іконографічних особливостей. Заставляє звучати ці образи сучасною мовою й бути зрозумілими сучасниками. Такі процеси, зрештою, були завжди притаманні українському іконопису, який розвивався у відповідності до потреб того чи

1. Задорожний В. Фундатор київської школи іконописець Аліпій з клеймами. 70-ті.

2. Заливаха О. Святий Михаїл. 1985 р.

3. Заливаха О. Святий Юрій. 1977 р.

4. Заливаха О. Святий Юрій. 1997 р.

іншого мистецького періоду та суспільних вимог.

Протягом століть у іконографії українських ікон відводиться значне місце агіографічним сюжетам. До найпоширеніших віддавна належать святі Миколай, Михаїл, Онуфрій, Юрій, Василій, Параскева, Варвара тощо. Тому і у творчості відомих українських художників нонконформістів можна зустріти такі, доволі численні та заборонені для виконання та експонування зображення: Володимира Федька «Архангел Михаїл», «Святий Володимир», Галини Севрук «Микола Набережний», «Свята Ольга», «Параскева П'ятниця», Валентина Задорожнього «Святий Алімпій» (Іл. 1), Опанаса Заливахи «Святий Михаїл» (Іл. 2), «Святий Андрій», Святий Володимир», «Святий Юрій» «Свята Ольга», Феодосія Гуменюка декілька зображень «Святий Юрій» та інші. Думаємо, що до цих іконографічних типів у комуністичний час митці звертались у своїй творчості, найперше, як до патронів за моральною підтримкою. Крім того, їх цікавили святі пов'язані з правдивою українською історією, як то святі Влодимир і Ольга, Борис і Гліб. Не меш важливим були й внутрішні пориви непокори, які вони виражали у численних національних деталях на цих зображеннях: традиційній народній ноші, жовто-блакитні срічках, тризубах тощо. Часто такі твори були також присвятами конкретній людині «з великої літери», яка носила те чи інше ім'я, й мала свого святого патрона.

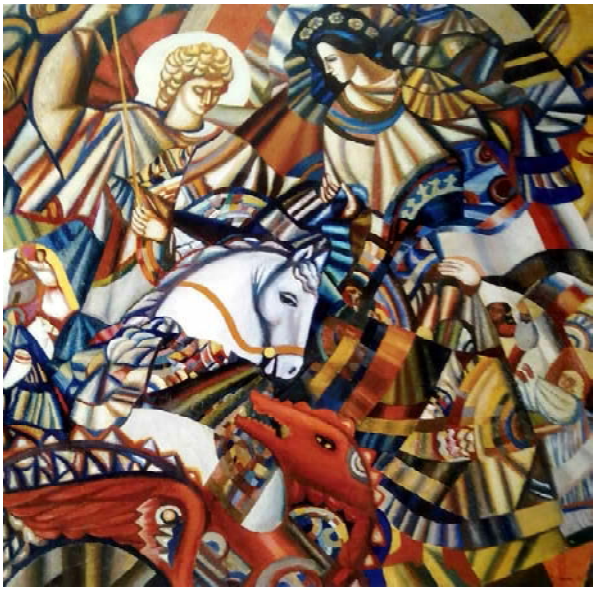
Серед агіографічних чоловічих типів особливої популярності у іконописі, народній гравюрі фольклорі традиційно є Святий Юрій – оборонця миру, захисник від війни й голоду, покровитель тварин, друг хліборобів, весняне божество-громовик, що «відмикає небо» [5,98]. Тема «Чуда Георгія про змія» отримала алегоричне трактування, стала символом перемоги християнства над язичеством, а з XI ст. переважають зображення Георгія – воїна на коні зі списом у руці і популярною стає особливо в період XVI – XVIII століть [6,48] та в народній іконі XIX-XX ст.

Тому не випадковим є звернення нонконформістів до образу шанованого воїна-переможця над злою силою, оборонця правої батьківської віри, який був надзвичайно співзвучний героїці українських визвольних змагань того часу. Частково навіть Алла Горська в ескізах до декорацій вистави М. Стельмаха «Правда і кривда» (яка так і не була зреалізована) використала для задників декілька максимально схематичних, але дуже виразних, зображень традиційної українського церковної іконографії, серед них і Святого Юрія Змієборця. Особливою вишуканістю та силою образу, сміливими трансформаціями традиційних сюжетів вирізняються зображення св. Юрія у таких майстрів пензля як О. Заливахи та Ф. Гуменюка.

Велика кількість полотен видатного майстра пензля, патріота, філософа, вірного сина своєї землі О. Заливахи торкаються релігійної тематики. Вибір шляху поступу власного я: чи то до храму – служіння Вищому абсолюту Добра і Світла, чи животіння «по методу соціалістичного реалізму Комуністичної партії» – таке непросте завдання ставало в той час перед кожною творчою людиною, тому для цього митця є важливим розуміння, що зображення саме по собі не є твором мистецтва, бо мистецька річ має бути наповнена духом творця. Тому совість і творчість О. Заливахи завжди перебували у гармонійній єдності.

Художник все своє творче життя дуже тонко відчуває позапросторову, іншими словами релігійну константу, спільну для безмежної координат відліку – духовність з її незмінними найвищими критеріями моралі. Все своє нелегке життя Художник був один з небагатьох представників творчої інтелігенції вибрав шлях обстоювання права власного народу мати своє власне національне мистецтво, розвивати свої естетичні традиції, прагнув сягнути глибин першовитоків української образотворчості [7,5]. Тематична палітра майстра також доволі обширна це і роздуми над долею Вітчизни, і філософські узагальнення про буття загалом, галереї портретів видатних українців, переспіви іконописних сюжетів, козацька тематика тощо. Його полотна на релігійну тематику є Молитвою до Всевишнього, закликом до пошуку себе, свого коріння, бо за словами самого Заливахи: «…хтось мусить дивитись в майбутнє українськими очима».

У вирішенні сюжету святий Юрій Змієборець 1977 р. (Іл. 3) майстер не змінює своєї творчої манери, тому широкими, майже абстрактними площинами, будує загальну композицію картини. Домінантами є динамічна вертикаль постаті святого, що рішуче розсікає змія, цю червону потвору, та вишукано-наївне трактування силу-



5. Гуменюк Ф. Святий Юрій. 1987 р.

6. Гуменюк Ф. Святий Юрій. 1990 р.

7. Гуменюк Ф. Святий Юрій. 1997 р.

ету дівчини в традиційній українській хаті, коня. Він наближує сюжет до українських реалій XX ст. декількома шляхами: відкидає середньовічні елементи стафажу, бере композицію максимально крупно і деталізує драматичний момент бою, неначе кадруючи її для максимального впливу на глядача. Це епічний образ мужнього воїна-визволителя українського народу, який символічно скидає «Червоного комуністичного змія». Контрастні зіставлення червоного та бірюзово-синього дають асоціацію – Україна у вогні. Образи святого про трактовано без зайвої деталізації лику та фігури, графічно, подібно як у А. Горської. Основна увага звернена на сам момент боротьби, бо, зрештою, в той час дисиденти були в процесі боротьби з існуючою владою.

Звереннння до сюжету «Сятий Юрій Змієборець» у 1997 р. не було випадковим чи спонтанним для митця. Це зображення було присвятою небесному патрону письменника Юрія Андруховича, у колекції якого ця картина й знаходиться сьогодні, адже художник часто спілкувався у 90-х роках з ним. Про це Андрухович навіть згадує у своєму романі «Таємниця»: «Поки ми розпитували його [йдеться про О. Заливаху – І.Д.] за чаєм з горілкою, він малював наші портрети і цитував Сенеку» [2,300].

У цьому випадку художник використовує як прототип ікону XV ст. «Святого Юрія Змієборця» з с. Здвиження, що на Перемищині. Вона опублікована у декількох альбомах, тому, ймовірно, й стала зразком для творчої інспірації. Принагідно зауважимо, що такі творчі «переробки» старих ікон українськими митцями XX ст. є доволі частими. До прикладу митець української діаспори Омелян Мазурик у 1988р. вдався до стилізації знаменитої української ікони XIV ст. «Юрій Змієборець» із Станилі. Загалом повторивши композиційну схему давнього зразка, він суттєво модернізував прототип. Так незмінними залишились лишень червоні акценти зображення (плащ, чоботи, сідло, збруя та паща змія). Решту площини ікони майстер вишукано «перефразовує» іншими кольорами. Сонячне жовте забарвлення фону, рами фігури наповнює цю ікону емоціями надії, перемоги і радості. Але найяскравішим контрастом цього зображення є двоколірний, «патріотичний» синьо-жовтий німб святого. Чорний кінь та позем стають сизими і не творять тієї контрастної напруги, що є у середньовічному зразку. Символічно зліва Мазурик виводить силует змія за рамку ікони, а справа за неї одну ногу коня. На наш погляд це крок у майбутнє, який символічно робить український святий, подолавши свою стару проблему, (заколовши змія). Можливо цим художник об'єднав давні події і події з життя України.

О. Заливаха також практично повністю повторює загальну композицію першовзору, однак наповнює його безліччю цікавих деталей, які зміщують ідейно-змістові акценти зображення у XX ст. та прив'язують його до постаті письменника Андруховича. Якщо говорити про спорідненість цих двох зображень, то окрім композиції автор вцілому залишає й подібну кольорову гаму. Зміст постмодерністичного роману Ю. Андруховича «Московіада» був поштовхом для трансформації традиційного сюжету у картині О. Заливахи. Роман вийшов на початку 90-х і, власне, показує час розпаду Радянської імперії, а його велика частина присвячена мефістофельському образу КДБ, тому насичений гротескними і сюрреалістичними деталями. Тому не дивним є поява у правій частині зображення оригінальних нових деталей.

Традиційна алегорична розповідь ікони XV ст. про легенду древнього міста Ласії, про порятунок від смерті царівни та перемоги Георгія над драконом, який вбивав містян, містить зображення дівчини-жертви, сторожі, мурів та веж середньовічного міста й самих городян (Іл. 4) зазнає цікавих перетворень. Заливаха міняє сторожу на вході до міста на російських скоморохів, центральну вежу міста на кремлівську Спаську вежу з комуністичною зіркою, якими увінчує й бані церков. Вгорі майстер пише «Святий Юр» та «Московіада», а дівчину-царівну вдягає у традиційне українське народне вбрання та символічно ставить її на повен зріст, а не на коліна, як у давньому зразку.

Навіть у тій частині зображення, яка не зазнала такої кардинальної змістової та композиційної зміни бачимо жовто-блакитну стрічку на списі. Загалом композиція Заливахи динамічніша (зображення, коня, постать Юрія, розвіяний плащ святого тощо), а малярська манера зображення не наслідує першовзір, а є традиційною для майстра. Загальна ідея – визволення України-царівни від комуністичного ярма святим Юрієм чітко прочитується і у цій роботі. Власне

тут маємо й у цьому випадку такий виразний приклад впливу на традиційну християнську іконографію літературного твору й персони письменника та трансформації давньої стилістики виразу сучасною мовою образотворення.

Хоч Феодосій Гуменюк і не належав до когорти шістдесятників, однак його ім'я переважно називають серед перших, коли говориться про український нонконформізм 70-80-х років. Гуменюк, здобувши освіту у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, також не задовольнився рамками соцреалізму і «вступив на манівці» нонконформізму. У 70-х його роботи із зображенням козаків були помічені на нелегальних виставках й його було звинувачено в націоналізмі й позбавлено ленінградської прописки. Така тяга у сірому Петербурзі до національних глибин була не випадковою, адже за словами майстра: «Мої експерименти скінчилися – не вдавався до нових пошуків, напружено працював у відтворенні національних традицій. Використовував усі доступні інформаційні джерела, вивчав пластику українського бароко, стиль бойчукістів, захоплювався кольоровими працями Ганни Собачко та Марії Приймаченко. Свої враження об'єднав в одне ціле і створив свій колорит, пластику, нові композиції» [8,189].

Тому твори майстра зорієнтовані на прадавні духовні національні цінності й присвячені українській історії, обрядам, віруванням, а через численні символи й метафори, що вплетені у своєрідну малярську стилістику, він знайомить глядача з гетьманами, козаками, хлопцями та дівчатами, українськими святими тощо. Його манера оригінально наповнена й лаконізмом, й монументальністю, й виразною декоративністю. Композиції більшості творів багатопланові, а колористика мажорна й спрямовує глядача до асоціацій з традиційним народним текстилем. Часте використання християнської іконографії, церковних символів тощо було притаманне багатьом його композиціям, тому М. Сєлівачов слушно зауважує, що: «Православна символіка багатьох творів Гуменюка, безперечно, – знак ідеї, що надихала український народу героїчні періоди його історії, сьогоднішній вияв духовної спраги» [9,13]. Назви його творів у цій ділянці говорять сам і за себе: «Свята родина», «Наші святі», «Святий Юрій», «Покрова», «Різдво. Свята вечеря» та інші.

Одним з поштовхів до вивчення та, згодом, трансформації ним традиційної християнської іконографії, став такий випадок: «…а в Музеї народів СРСР знайшов (йдеться про Ф. Гуменюка – І.Д.) експонат – єдину чумацьку ікону. Це зображення Богоматері та Христа на висушеній рибині з такою іконою чумаки ходили в Крим по сіль, і вона була для них оберегом та дарувала достаток. У своїх творах я часто використовував цей мотив і вважаю себе його першовідкривачем» [8,185]. І дісно, не один раз він використовує для поглиблення символіки своїх полотен цей елемент – Богородиця Одигітрія на рибі («Чумацька доля», «Чумацька могила»).

Його «Юрій-Змієборець» 1987 р. (Іл. 5) це мажорний килим, у канву якого, окрім головного героя св. Юрія зі списом й на коні, майстерно вплетені й велична постать Матері-України позаду, й маленькі сюжетики з козаками, чумаками, селянами, ангелами та зловісний червоний змій внизу. Таким чином, мерехтливій площині сюжету вільно уживаються ще декілька змістових акцентів. Зокрема Юрій зображений не в момент удару, а в момент підготовки до нападу на змія, що робить його подібним по настрою до Давида Мікеланжело, однак навіть зовні ці герої схожі. Маленькі прості люди, ті кого збирається визволяти святий, займаються своїми повсякденними справами і зображені обабіч нього.

Рівноцінна постаті святого по величині фігура молодої привабливої жінки у традиційному національному вбранні і вінку, яка символізує Україну. Знову ж таки, як і у Заливахи, головною ідеєю твору є символічна оборона, або ж визволення святим українських земель від змосковщення та комунізму. Ту ж думку підтримує й й кольорове вирішення головних площин – світлі мажорні плями постатей Юрія, жінки, фігура коня. Така кількість різноманітних персонажів робить подібним цю картину до сюжетів «Святий Юрій з житієм», або ж до народних хатніх тридільних ікон де поряд існують декілька іконографічних сюжетів і наближує саму ідею полотна до народно-іконно-барокової.

У 1990 р. автор звертається до цього сюжету уже в іншій техніці- акварель і його наступний св. Юрій подається вже у момент спроби вбити змія (Іл. 6). Динамічні крупні постать воїна та силует коня і обабіч них праворуч православний люд з хоругвами, ліворуч селяни. За-

вершують композицію три ангели, які символічно проголошують перемогу і, трохи згодом, це й сталось – у 1991 р. проголосили українську незалежність.

У пізнішому доробку Гуменюка є робота «Святого Юрія» 1999 р., який кардинально вирізняється за змістом від попередніх (Іл. 7). Найперше те, що дія відбувається вже в той момент, коли змій вбитий і крізь його пащу простромлено спис. Відповідно постава святого в латах гордовита, а голова піднята трохи вверх, він опирається на щит та тримає спис з жовто-блакитним знаменом. Довкола нього, як і у попередній роботі, декілька інших доповнюючи сюжетів, які сприймаються як бароковий панегірик святому. Поруч дві жіночі постаті, одна з них, та котра сидить, втілює вдячну, визволену дівчину-Україну і вона символічно опирається на картуш з тризубом. Обабіч вдячні воїни та селяни і всіх їх зверху осіняє постать Оранти.

Основні кольори цієї картини: біле, червоне, блакитне, золотаве, пурпурове, які притаманні для української ікони. Влучно сказав Володимир Підгора про цю роботу: «Справді, перед нами – чи то ікона, чи фреска: картині властиве монументальне начало, об'єми художник трактує не реалістично, а площинно, декоративно, узагальнює форму. У колірному вирішенні в нього немає перехідних напівтонів; півтони виникають за рахунок розмежування чи контрастів світла й тіні, між якими – чи холодна, чи тепла домінанта. Світле в картині подане на темному, а темне – на світлому. Вся композиція об'єднана одним колористичним рішенням; як і в народному мистецтві, використовуються насичені колірні плями» [10,113]. Можемо сказати, що три варіанти святого у творчості Ф. Гуменюка є послідовними у хронології у своїй ідеї та логічно завершують уявну боротьбу Святого Юрія за незалежність України.

Сучасні, світлі, пророчі, філософські образи святих, створені шістдесятниками потрібні нашій країні, бо мають слугувати зразками сучасним майстрам церковного та світського мистецтва, адже вони є ілюстрованим літописом українського народу. Розгляд іконографії інших типів зображень святих у творчості шістдесятників є перспективним напрямом дослідження іконографії церковного мистецтва ХХ ст. Майже у всіх цих зображеннях проглядаємо несвідому асоціацію: митці бачать себе, як борців за незалежність України зі Святим Юрієм, дракона з червоною комуністичною окупацією, а дівчину-царівну з Україною. Окрім того, О. Заливаха вносить у традиційний іконографічний сюжет мотиви з сучасного літературного твору Юрія Андруховича «Московіада».

1. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст..– початку ХХІ ст./ Ольга Петрова – Київ, 2004.– 400 с.

2. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.

3. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації україн- ського нонконформізму / Леся Смирна // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2008. – Вип. 9. – С. 300–314

4. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом / Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст./ Орест Голубець – Львів: Академічний експрес, 2001. – 176 с.

5. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. / Павло Жолотовський – Київ, Наукова думка, 1978.– 327с.: іл.

6. Карпюк Л. Ікони святого Юрія Змієборця XVI – XVIII століть з колекції ВКМ / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 16. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 4 – 5 листопада 2009 року. – Луцьк, 2009. – С. 48-53

7. Опанас Заливаха. Альбом-Каталог/ Упорядник С. Осташа – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996.– 39 с., іл.

8. Гуменюк Ф. Дорога серез молодість/ Феодосій Гуменюк //Феодосій Гуменюк: Альбом / Редактор-упорядник А. Маричевська. – К.: 2010. – С. 178-219

9. Селівачов М. Слово про Феодосія Гуменюка/ Михайло Сєлівачов //Феодосій Гуменюк: Альбом / Редактор-упорядник А. Маричевська. – К.: 2010. – С. 12-13

10. Підгора В. Образи гетьманів / Володимир Підгора //Феодосій Гуменюк: Альбом / Редактор-упорядник А. Маричевська. – К.: 2010. – С. 113.

ІІ.2. ІКОНОПИС

Тетяна МИТКІВСЬКА,
Елеонора КОВАЛЬ,
Любов РЕГЕДА
(Київ)

РЕЗУЛЬТАТИ МІКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДЕЯКИХ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Дослідженням мікологічного стану волинського іконопису присвячено чимало публікацій, однак гарантованої відповіді на принципово важливі питання, які виникають при проведенні реставрації ікон, ушкоджених мікроміцетами, сформулювати ще не вдається [2, 4, 6, 7]. Проблема збереженості такого унікального сакрального спадку, яким вважається Волинська ікона, залишається актуальною і в умовах сьогодення.

У 2014–2017 рр. нами здійснено мікологічну експертизу 6 ікон, що надійшли на реставрацію до Національного науково – дослідного реставраційного центру України. Основні ушкодження: забруднення, втрати фарбового шару, левкасу, паволоки, позолоти, нальоти, плями, здуття профзаклейок.

Виділення мікроміцетів та їх ідентифікацію проводили методами, загальноприйнятими в експериментальній та прикладній мікології [5] та адаптованими до досліджень музейних пам'яток [1].

Усі досліджені нами музейні предмети були контаміновані мікроорганізмами. Ідентифіковано 32 види мікроміцетів, що належали до різних таксономічних груп, виявлено колонії спороутворювальних бактерій (таблиця 1).

Видовий склад виявлених грибів не був пов'язаний з певним типом ушкоджень і не відрізнявся специфічністю. Комплекси містили 2-5 видів мікроміцетів, які належали не лише до різних родів, але й класів та відділів. Більшість виділених мікроміцетів належать до екологічної групи активних деструкторів і часто трапляються на пам'ятках з різних матеріалів [1, 4].

Встановити і довести деструктивну здатність кожного виду, виділеного з утворених ушкоджень не вдається, можна лише відмічати наявність певних видів, локалізованих у відповідних ушкодженнях, та робити висновки про частоту трапляння виду в цих ушкодженнях, припускаючи, що саме він може виявитися чинником подальшого розвитку руйнівного процесу. У деяких випадках у межах однієї пам'ятки гриб виділявся з різних пошкоджень, як, наприклад, *Aspergillus oryzae* з втрат фарбового шару та нальоту («Богородиця Одигітрія», І-603, КВ 80383); *Aspergillus niger* з плям та ділянок без видимих пошкоджень («Новозавітня Трійця», І-628, КВ 81263), втрати позолоти («Навершшя», КВ 29554); *Cladosporium cladosporioides* з втрат фарбового шару, ділянок без пошкоджень («Новозавітня Трійця»), здуття профзаклейки, втрат фарби, забруднення («Навершшя»); *Penicillium fellutanum* з втрат паволоки і позолоти («Навершшя»).

Домінували як в межах однієї пам'ятки, так і на більшості з них загальнопоширені види: *Cladosporium cladosporioides* , *Aspergillus versicolor*, *Penicillium expansum*, які були виділені з проб різних ушкоджень. Такі види як *Aspergillus niger*, *A. sparsus*, *Papulaspora immersa*, *Penicillium aurantiogriseum*, *P. cyclopium, P. verrucosum, P. fellutanum* та *Rhizopus arrhizus* відмічали двічі, а всі інші види траплялися лише по одному разу.

Здатність мікроміцетів поширюватись аерофільним шляхом забезпечує постійну контамінацію музейних предметів, чим ймовірно і пояснюється відсутність приуроченості окремих видів до певного типу ушкодження та виявлення мікроорганізмів у «контрольних» ділянках без видимих ушкоджень. Тому розвиток мікроміцетів у пробах, відібраних з ушкоджень, не завжди є свідченням їх участі у руйнівному процесі.

Інфікованість досліджених пам'яток мікроміцетами за кількісними показниками значно відрізнялась. Найбільш контамінованою була ікона «Христос у потирі», - виділено 183 колонії, тоді як для ікон «Свята Варвара» та «Богородиця Одигітрія» (І-603, КВ 80383) кількість колоній становила лише 8, а для ікон «Новозавітня

Таблиця 1.

Результати мікологічної експертизи досліджених пам'яток

№	Назва пам'ятки	Характеристика пошкоджень та місце відбору проб	Виділені мікроорганізми
1.	«Свята Варвара» (І-817, КВ 94346)	Втрати фарбового шару	*Aspergillus versicolor*
		Втрати фарбового шару (червона фарба)	«0»
		Втрати фарбового шару (темна фарба)	*Aspergillus amstelodami* *Penicillium waksmanii*
		Нитки полотна	*Penicillium aurantiogriseum*
2.	«Богородиця Одигітрія» (І-603, КВ 80383)	Втрати фарбового шару з левкасом	*Aspergillus oryzae* *Penicillium fellutanum*
		Жовтуватий наліт (внизу ікони)	*Aspergillus oryzae* *Aspergillus versicolor* *Penicillium sp.*
		Жовті крапки (нижня частина обрамлення)	*Aspergillus amstelodami* *Mycelia sterilia*
3.	«Новозавітня Трійця» (І-628, КВ 81263)	А) 2014р., до реставрації Білі плями	*Penicillium simplicissimum* *Penicillium coryophilum*
		Забруднення (низ)	*Penicillium funiculosum* *Aspergillus ustus*
		Білі плями (лівий нижній кут намальованого обрамлення)	*Aspergillus niger* *Aspergillus amstelodami*
		Втрати фарбового шару	*Cladosporium cladosporioides* *Penicillium camamberti* *Penicillium restrictus*
		Контроль (ділянка без видимих пошкоджень)	*Alternaria longipes*
		Б) 2016р., після часткового очищення та укріплення Малярська площина без видимих пошкоджень («Іоан Хреститель»)	*Aspergillus niger* *Cladosporium cladosporioides*
		Малярська площина без видимих пошкоджень («Новозавітня трійця»)	*Cladosporium cladosporioides* *Penicillium aurantiogriseum*
		Намальоване обрамлення (нижній лівий кут)	*Alternaria alternata* *Mycelia sterilia*

4.	«Христос у потирі» (КВ-12226)	Втрати фарбового шару з рами (ліворуч)	*Aspergillus terreus* *Cladosporium cladosporioides* *Penicillium verrucosum* *Rhizopus arrhizus*
		Профзаклейка з жовтими плямами	*Cladosporium cladosporioides* *Papulaspora immersa* *Penicillium decumbens* *Penicillium expansum*
		Темна фарба після зняття профзаклейки (центр)	*Aspergillus sparsus* *Cladosporium cladosporioides* *Mycelia sterilia* *Penicillium cyclopium* *Rhizopus arrhizus*
		Втрати фарбового шару (ліворуч)	*Aspergillus sparsus* *Aspergillus terreus* *Cladosporium cladosporioides*
5.	«Богородиця Одигітрія» (ТВ-19731)	А) до реставрації Втрати фарбового шару (центр, знизу)	*Penicillium cyclopium*
		Втрати левкасу (там само)	*Bacillus subtilis*
		Наліт (ліворуч біля планки)	*Aspergillus sparsus* *Penicillium expansum* *Penicillium verrucosum*
		Ділянка фарбового шару після зняття профзаклейки (без видимих пошкоджень)	*Cladosporium cladosporioides* *Penicillium verrucosum* *Rhizopus arrhizus*
		Світлий пухнастий наліт (ліворуч, під планкою профільованої рами)	*Aspergillus sparsus* *Aspergillus versicolor* *Penicillium cyclopium*
		Б) після очищення та часткового укріплення Відшарування паволоки і левкасу (ліворуч біля планки профільованої рами)	*Penicillium sp.*
		Малярська площина без видимих пошкоджень (центр)	*Aspergillus awamori* *Cladosporium cladosporioides* *Penicillium multicolor* *Mycelia sterilia*

6.	«Навершшя» (КВ 29554)	Здуття профзаклейки (ліворуч)	*Cladosporium cladosporioides* *Penicillium sp.*
		Втрати паволоки (праворуч)	*Penicillium jensenii* *Penicillium fellutanum* *Mycelia sterilia*
		Втрати сірої фарби	*Cladosporium cladosporioides* *Mycelia sterilia*
		Втрати позолоти	*Aspergillus niger* *Exophiala moniliae* *Penicillium fellutanum* *Mycelia sterilia* *Бактерії*
		Забруднення (зворот крил голуба)	«0»
		Втрати фарбового шару на променях	*Cladosporium cladosporioides*
		Втрати фарбового шару з накладного елемента	*Candida glabrata* *Бактерії* *Aspergillus niger*
		Пилове забруднення на позолоченому елементі (ліворуч)	*Cladosporium cladosporioides* *Fusarium moniliforme* *Papulaspora immersa* *Ulocladium chartarum* *Mycelia sterilia*
		Пилове забруднення на сірій фарбі (праворуч)	*Cladosporium cladosporioides* *Penicillium expansum*
		Забруднення (ліве крило голуба)	*Cladosporium cladosporioides* *Ulocladium chartarum Penicillium sp.*

Трійця» та «Богородиця Одигітрія» (ТВ-19731) була в межах 48 та 49 колоній відповідно. Пам'ятка «Навершшя» виявилась значно інфікованою, - вилучили понад 100 колоній. Така кількість колоній зазвичай характерна для пилового забруднення, і тому для більшості обстежених музейних предметів, було рекомендовано лише гігієнічне очищення без застосування антисептичних розчинів, але з обов'язковим додаванням біоцидів у реставраційні матеріали, зокрема – клей. Пам'ятки, де виявлений *Aspergillus niger*, який відомий своїми деструктивними та алергенними властивостями, потребували дезінфекції із застосуванням біоцидних речовин.

Необхідно зазначити, що повністю ізолювати музейні предмети неможливо, а спори мікроорганізмів постійно контамінуватимуть і предмети, оброблені біоцидом, тому у музейних умовах найефективнішими будуть превентивні заходи щодо пошкоджень мікроорганізмами: дотримання відповідних параметрів температури та вологості, циркуляції повітря та санітарного стану приміщень.

1. Коваль Е. З. Мікологічне обстеження музейних пам'яток / Е. З. Коваль, Т. І. Митківська // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – Київ, 2014. – 240 с.

2. Кондратюк Т. Аспекти екологічної оцінки грибів, які пошкоджують твори іконопису / Т Кондратюк., Н. Жданова, В. Захарченко, Л. Наконечна //

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської конференції. – Луцьк, 1996. – С.74–75.

3. Кондратюк Т. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблем біопошкоджень / Кондратюк Т., Митківська Т., Жданова Н // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської конференції. – Луцьк, 1996. – С.72–74.

4. Лугаускас А. Ю. Каталог микромицетов – биодеструкторов полимерных материалов / А. Ю.Лугаускас, А. И Микульскене., Д. Ю.Шляужене. – Москва: Наука, 1987. – 340с.

5. Методы экспериментальной микологии. Справочник. К.: Наук. думка, 1982. – С.378-379.

6. Митківська Т. Мікологічна експертиза деяких творів зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Т. Митківська, Е. Коваль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції (м. Луцьк-м.Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006). – Луцьк, 2006. – С.38–43.

7. Митківська Т. Ушкодження грибами царських врат з колекції Волинського краєзнавчого музею / Т. Митківська, Е. Коваль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції (м.Луцьк, 17–19 вересня 2003). – Луцьк, 2003. – С.75–78.

Олександра ПАВЛЕНКО
(Львів)

ДОСЛІДЖЕННЯ УМОВ ЗБЕРІГАННЯ ТА СТАНУ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІКОН У МУЗЕЯХ ВОЛИНСЬКОГО РЕҐІОНУ

Вступ

Формування досвіду реставрації Волинського іконопису почалося у Львові, де на початку XX століття в музеях уперше появилися твори волинських майстрів, таких близьких з галицькими, адже звично говорити про Галицько-Волинський іконописний регіон. У Національному науково-дослідному реставраційному центрі України, а саме у Львівській філії продовжили справу порятунку волинського живопису, працюючи на новому рівні, який відповідав вимогам часу [1].

Відомо, що процес старіння матеріалів відбувається безперервно, а його швидкість залежить від природи матеріалів та умов їх зберігання. Складовими екологічної системи зберігання музейних цінностей є температура й відносна вологість повітря, світловий та санітарно-гігієнічний режими. Ці показники значною мірою визначають швидкість фізико-хімічних процесів в матеріалах та можливість їх біологічного пошкодження [2].

Клімат музеїв повинен відповідати двом основним положенням: 1) бути стабільним та задовільним з точки зору збереження колекцій; 2) забезпечувати нормативні санітарно-гігієнічні умови для відвідувачів. Оптимальні параметри мікроклімату для зберігання експонатів є температура 18±1°С та відносна вологість 50±5% [3].

Розрізняють поняття "допустимих" та "оптимальних" параметрів температури й відносної вологості повітря. У межах "допустимих" значень матеріали експонатів не зазнають незворотних змін. Допустимим діапазоном повітряних параметрів у музейних приміщеннях при комплексному зберіганні є температура повітря 15-24°С; відносна вологість 40-65%. "Оптимальний" діапазон параметрів повітряного середовища забезпечує стабільне повітряне середовище й постійний вологовміст матеріалів [4-8]. Оптимальними параметрами повітряного середовища при комплексному зберіганні експонатів є температура повітря 18±2°С та відносна вологість 50±5%.

Найбільш шкідливим за фотохімічною дією є природнє освітлення. У музейній практиці слід, по можливості, уникати застосування люмінесцентних ламп, які мають високі складові ультрафіолетового випромінювання. Відомі три групи світлочутливості матеріалів, що потрібно враховувати при освітленні пам'яток у музейних приміщеннях [9, 10].

Найважливішими засобами запобігання передчасному старінню музейних експонатів є профілактичні заходи, що повинні базуватися на результатах систематичного комплексного контролю параметрів навколишнього середовища, насамперед відносної вологості та температури повітря, освітленості й біологічного стану приміщень та об'єктів збереження [11].

Як свідчать багаторічні численні обстеження та результати проведеного Національним науково-дослідним реставраційним центром України моніторинґу умов зберігання музейних пам'яток понад 50% музеїв мають незадовільний стан будівель та систем опалення; у 80% музеїв параметри мікроклімату не відповідають нормативним [12-14].

Матеріали та методи дослідження

Кліматологічне дослідження проводили за загальноприйнятою методикою, яка передбачає заміри температури й відносної вологості повітря в певних точках приміщення за допомогою приладу електронний термо-вологомір повітря TFA Dostmann / Wertheim 30.3018.IT.

Світловий режим один із основних факторів мікроклімату на рівні із температурою й відносною вологістю. Для заміру освітленості користувалися люксметром Ю-16 з окремим фотоелементом типу Ф-102.

Мікологічне обстеження проводили за загальноприйнятими методиками експериментальної мікології, яке полягало вивченні кількісного та якісного складу мікробіоти повітря, що є показником санітарно-гігієнічного стану приміщення. Для аналізу мікробіоти повітря застосовували метод осадження спор протягом 60 хв. на поживне середовище у чашці Петрі. Культивування проводили у термостаті. Аналіз здійснювали на 3, 7, 14 добу культивування з використанням

світлового мікроскопу Micromed Microscope XS-3330.

Для дослідження стану збереження ікон проводили візуальне обстеження пам'ятки, виявлення ушкоджень, визначення ділянок відбору проб; забір проб за допомогою стерильного ватного тампону, забір мікрофраґментів; посів на стерильне поживне середовище Сабуро; культивування; аналіз результатів та ідентифікацію мікроміцетів здійснювали на 3, 7, 14 добу культивування з використанням світлового мікроскопу Micromed Microscope XS-3330; надання рекомендацій щодо дезінсекції.

Результати дослідження

Протягом 2015-2017 рр. проведено комплексне обстеження приміщень чотирьох музеїв волинського регіону України: Володимир-Волинського історичного музею, Почаївського історико-художнього музею, Волинського краєзнавчого музею (Художнього музею, Музею волинської ікони), Державного історико-культурного заповідника м. Дубно, а саме фондових та експозиційних приміщень з метою з'ясування відповідності дотримання параметрів мікроклімату та мікрофлори повітря для зберігання експонатів.

Володимир-Волинський історичний музей заснований у 1882 р. Розміщений в одному з найкращих будинків міста – пам'ятці архітектури початку XIX ст. – це двоповерхова будівля особнякового типу неподалік від центру міста. Сьогодні **в музеї зберігається понад 18000 експонатів основного фонду:** археологія, нумізматика, іконопис, декоративно-прикладне мистецтво, етнографія; письмові документи, стародруки, фотоматеріали.

Будівля, пристосована для музею, знаходиться в задовільному стані. Системи забезпечення мікроклімату – автономна система опалення, припливна вентиляція. Штучне освітлення забезпечують люмінесцентні лампи та лампи розжарювання в плафонах. Стіни – побілка, підлога – паркет. Показники температури і відносної вологості повітря у приміщеннях Володимир-Волинського історичного музею на період обстежень (травень) є оптимальними, тільки в експозиційному залі «Археологія» та фондовому приміщенні на 2 поверсі – дещо перевищують оптимальний діапазон відносної вологості (56-57%).

Усі експонати у фондових приміщеннях розташовані в шафах, стелажах і захищені від прямого природнього освітлення. За результатами замірів можна стверджувати, що освітленість експонатів, розміщених у фондових приміщеннях музею та експозиційних залах, знаходиться в допустимих межах, тільки для ікони «Спас Нерукотворний» - завищені (400 лк), тому потрібно продумати освітлення (рис.1, 2).

Кількісний та якісний стан мікрофлори повітря є важливим показником санітарно-гігієнічного стану приміщення. Крім того, він може слугувати відносним показником ураженості мікрошкідниками предметів, що тут зберігаються. Кількісний показник мікрофлори повітря перебуває у межах норми. Виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів *Penicillium, Aspergillus* та бактерії.

Почаївський історико-художній музей заснований у 1959 році. Займав кілька кімнат в будівлі Будинку культури та мав атеїстичне спрямування. За свою недовгу історію кілька раз змінив назву й розташування. Пік розквіту музею припав на 1981-1991 роки, потім настав важкий період. У 2002 році отримав чинну назву – Почаївський історико-художній музей.

Почаївський історико-художній музей розташований у цегляній двоповерховій будівлі колишнього банку. Будівля, пристосована під музей, знаходиться в задовільному стані. Системи забезпечення мікроклімату – центральна система опалення, склопластикові віконні пакети. Штучне освітлення забезпечують лампи розжарювання (у фондових приміщеннях -– у плафонах). Стіни – побілка, підлога – паркет, килимове покриття (експозиційний зал на 1-му поверсі), плитка (фондове приміщення на 2-му поверсі), фарбована дошка (експозиційні зали на 2-му поверсі).

Показники температури (19,0-20,3°С) та відносної вологості (49-53%) у приміщеннях Почаївського історико-художнього музею є оптимальними.

Щодо освітленості у приміщеннях музею, то вікна – закриті шторами (експозиційні зали), тканиною (фондове приміщення на 1-му поверсі), які захищають експонати від прямого сонячного випромінювання. Експонати у експозиційних та фондових приміщеннях розташовані в шафах, стелажах. Освітленість у приміщеннях заповідника знаходиться у межах 75-150 лк, що прийнятне для II групи світлочутливості. У фондо-

Рис 1.

Рис 2.

Рис 3.

Рис 5.

Рис 4.

вих приміщеннях дещо занижені показники освітленості, через матові плафони та закриті тканиною вікна у фондовому приміщенні на 1-му поверсі та відсутність вікон у фондовому приміщенні на 2-му поверсі. Отже, показники освітленості у приміщеннях Почаївського історико-художнього музею знаходяться в межах норми, що важливо для кращого й тривалого зберігання експонатів.

Кількісний показник мікрофлори повітря перебуває у межах норми. При обстеженні в усіх пробах, а особливо, при вході до музею, у фондовому приміщенні на 1-му поверсі, експозиційному залі №1 на 2-му поверсі виявлено багато бактерій. Потрібно частіше проводити вологе прибирання і провітрювання у цих приміщеннях, через велику кількість відвідувачів. Виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів *Cladosporium, Penicillium, Alternaria, Mortierella, Thamnidium, Aureobasidium* та бактерії.

Для мікологічного дослідження проведено забір проб із 10 предметів (однієї ікони, двох полотен, семи поліхромних скульптур) для дослідження стану збереження експонатів. У результаті дослідження встановлено, що п'ять пам'яток уражено *Penicillium fellutanum*, чотири – *Alternaria alternata*, на трьох виявлено *Penicillium implicatum, Mortierella lingicola*, а на двох – *Cladosporium herbarum, Penicillium expansum, Rhizopus arrhizus*, інші міцеліальні гриби зустрічаються тільки одноразово. Виділені мікроорганізми подібні до тих, які ми визначили при дослідженні мікрофлори повітря у приміщеннях музею.

При ентомологічному дослідженні восьми експонатів (однієї ікони та семи поліхромних скульптур) із фондових та експозиційних приміщень виявлено старі сліди від діяльності комах. Для обстежених експонатів, особливо скульптури "Апостол Павло", рекомендований подальший нагляд через можливу активізацію діяльності комах-шкідників (рис. 3, 4).

Волинський краєзнавчий музей відкритий 16 червня 1929 року у м.Луцьку як Волинський музей. З 17 серпня 1985 року Волинський краєзнавчий музей було відкрито у новому приміщенні в центрі Луцька. До Волинського краєзнавчого музею належать п'ять діючих музеїв: філія – Колодяжненський літературно-меморіальний музей Лесі Українки (1949 р.); чотири відділи: Художній музей (1973 р.), Музей волинської ікони (1993 р.), Музей історії Луцького братства (2011 р.) та меморіальний музей В'ячеслава Липинського (2011 р.). Нами обстежено фондові приміщення Волинського краєзнавчого музею та експозиційні й фондові приміщення Музею волинської ікони.

На сьогодні у фондах Волинського краєзнавчого музею зберігається понад 140 тисяч експонатів основного фонду, які репрезентують природу, історію, етнографію, мистецтво волинського краю.

Волинський краєзнавчий музей розташований у цегляній триповерховій будівлі. Будівля потребує гідроізоляції через появу вологи у підвальних приміщеннях восени та навесні. Системи забезпечення мікроклімату у фондовому приміщенні на 3-му поверсі відсутня, а в підвальному приміщенні – центральна система опалення. Штучне освітлення забезпечують лампи розжарювання у плафонах, на вікнах – штори. Стіни – побілка, підлога – паркет (3-й поверх), плитка (підвальні приміщення).

Показники температури дещо нижчі за допустимі в усіх залах фондових приміщень на 3-му поверсі (12,6-13,2°С) та у сховищі 4 підвального приміщення (14,8°С). Відносна вологість повітря перевищує допустимі норми у підвальному приміщенні (66-68%).

Система освітлення сховища повинна бути розрахована на два режими: звичайний робочий (освітленість 50-75 лк) та режим для огляду збереженості предметів (150 лк). Однак освітленість у фондових приміщеннях музею недостатня і коливається у межах 5-50 лк, крім робочого місця зберігача на 3-му поверсі (110 лк). Потрібно продумати освітлення робочих місць зберігачів.

Кількісний показник мікрофлори повітря перебуває у межах норми. Найбільше мікроорганізмів на 1 м^3 повітря у сховищах у підвальному приміщенні Волинського краєзнавчого музею. Виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів: *Cladosporium, Penicillium, Alternaria, Aspergillus*. У кількісному відношенні переважає *Aspergillus versicolor*, який виявлено у вологих підвальних приміщеннях.

Музей волинської ікони в Луцьку відкритий у серпні 1993 року. Збірка музею нараховує

Рис 6.

Рис 7.

Рис 8.

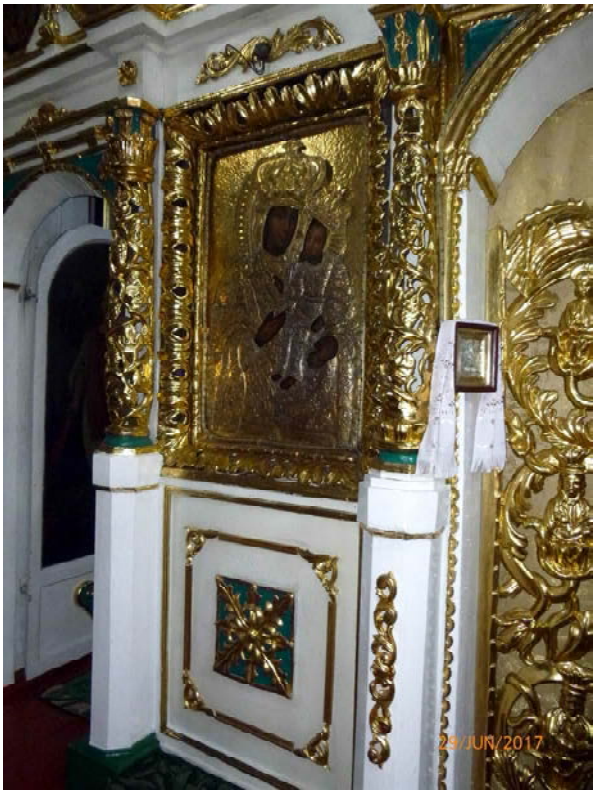


Рис 9.

понад 1,5 тисячі пам'яток сакрального мистецтва, зокрема, понад 600 ікон XVI-XIX ст. Створення колекції пов'язане з іменем відомого українського мистецтвознавця Павла Жолтовського (1904-1986), який очолював наукові експедиції Волинського краєзнавчого музею 1980-х років. Безцінною перлиною збірки є Холмська Чудотворна ікона Божої Матері (рис.5), унікальна пам'ятка візантійського мистецтва XI-XII ст.

Музей розташований у цегляній двоповерховій будівлі. Будівля, пристосована під музей, знаходиться у доброму стані. Системи забезпечення мікроклімату – індивідуальна система опалення, припливно-витяжна вентиляція за сучасними вимогами (рис.6). Освітлення штучне забезпечують лампи розжарювання у плафонах (фонди), малогабаритні прожектори (експозиція); на вікнах – штори, тканина (фонди), вертикальні жалюзі (експозиція). Стіни – побілка, підлога – ламінат (експозиція), дошка (фонди).

Показники температури (18,4-20,2°С) та відносної вологості повітря (48-59%) у приміщеннях Музею волинської ікони є оптимальними, а у кімнатах фондосховища – у допустимих межах.

Освітленість у приміщеннях музею знаходиться у межах 60-150 лк, що прийнятне для II групи світлочутливості. Освітленість у фондових приміщеннях музею знаходиться у межах 20-45 лк, що є недостатнім для роботи зберігача.

Кількісний показник мікрофлори повітря перебуває у межах норми. Найбільше мікроорганізмів в 1 м^3 повітря виявлено у залі 5 (коридор) на 1-му поверсі, що можна пояснити великою кількістю відвідувачів, а також розташуванням – вхід із вестибюлю музею, вихід на сходи до підвалу і на другий поверх. У приміщеннях музею виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів: *Cladosporium, Penicillium, Acremonium, Papulaspora*.

Для мікологічного дослідження проведено забір проб із 2 предметів (ікони, полотна) для дослідження стану збереження експонатів за стандартними методиками експериментальної мікології. Ікони уражені грибами родів *Penicillium, Cladosporium*. Виділені мікроорганізми подібні до тих, які ми ідентифікували при дослідженні мікрофлори повітря у фондах музею.

При ентомологічному дослідженні ікони "Спас Нерукотворний" із фондосховища №2 Музею волинської ікони на звороті виявлено масові сліди від діяльності комах. Рекомендовано подальший нагляд за станом ікони через можливу активізацію діяльності комах-шкідників.

Проведено комплексне техніко-технологічне обстеження стану збереженості іконостаса XVII–XVIII ст. (рис.7) у церкві Св. Георгія та фондові й експозиційні приміщення Державного історико-культурного заповідника м. Дубно.

Церква Св. Георгія, яка належить до Державного історико-культурного заповідника м. Дубно споруджена 22 липня 1700 р. за традиціями волинської школи будівництва у стилі українського барокко. За своїм типом належить до дерев'яних тридільних церков з трьома куполами. У 1869 р. було завершено будівництво двоповерхової дерев'яної дзвіниці. У 2000 р. поруч з церквою побудували нову каплицю на честь 2000-ліття Різдва Христового. Церква являє собою одноповерховий храм з трьома рівновисокими зрубами. Структура будівлі складається з наближених до квадрату бабинця, нави та захристя, яке відділене іконостасом XVII–XVIII ст. Над навою влаштований відносно невисокий підбанник з двома фігурними вікнами з південної та північної сторони. Підбанник накрито восьмигранним куполом, що завершується світловим ліхтарем з чотирма віконцями та маківкою грушовидної форми.

Обстежено центральну частину (нава) та вівтарну частину (захристя) церкви Св.Георгія та стан збереження іконостасу XVII–XVIII ст. Будівля в доброму стані. Системи забезпечення мікроклімату – індивідуальна система опалення; вентиляція відсутня. Штучне освітлення забезпечують люмінесцентні лампи у плафонах; на вікнах – тюль; стіни пофарбовані олійною фарбою; підлога – дошка, пофарбована олійною фарбою, килимове покриття.

Ікони та декоративне різьблення іконостаса повністю перемальоване. Винятком стали намісні ікони "Христос-Учитель" (рис. 8) і "Богородиця з Дитям" (рис. 9) авторства Йова Кондзелевича, (1667-1740/48), які є пам'ятками мистецтва європейського рівня. Ці намісні ікони перемальовані лише частково, проте мають впресовані поверхневі забруднення і закриті металевими шатами. Також частково перемальованими є ікони "Благовіщення" та "Юрій Змієбро-

рець". Перемалювання на багатьох ділянках виконане в декілька шарів, в різний час, фарбами різного походження та кольору. Окрім того на багатьох іконах окрім перемалювання помічене перелевкашення. Усі пізніші перемалювання та вставки, виконані на вкрай низькому художньому рівні й повністю приховують авторський живопис і декоративне різьблення цього унікального іконостаса кінця XVII – початку XVIII ст., а також негативно впливають на подальшу збереженість матеріальної структури іконостаса.

Щодо мікроклімату приміщення Церкви Св. Георгія, то можна відзначити, що показники відносної вологості повітря знаходяться в допустимих межах, а температура повітря дещо завищена (27,2°С).

Кількісний показник мікрофлори повітря у зразках з двох сторін від царських врат в Церкві Св.Георгія перевищує норму. При обстеженні в усіх пробах, а особливо у захристії церкви виявлено багато бактерій. Потрібно частіше проводити вологе прибирання і провітрювання приміщень. Виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів: *Penicillium, Alternaria, Rhizopus, Exophiala, Cladosporium, Acremonium.*

Для мікологічного дослідження проведено забір проб у 8 місцях на іконостасі XVII–XVIII ст. Церкви Св.Георгія з метою дослідження стану збереження іконостасу. У результаті дослідження встановлено, що шість зразків уражено *Cladosporium cladosporioides*; п'ять – *Alternaria alternata, Penicillium fellutanum*; на двох виявлено *Aspergillus candidus, Aspergillus oryzae, Penicillium variabile, Rhizopus nigricans; Cladosporium herbarum, Acremonium strictum* зустрічаються одноразово.

Розвиток міцеліальних грибів пов'язаний із пиловим забрудненням предметів, про що свідчить подібність видового складу на досліджуваних зразках з іконостасу, наявність великої кількості бактерій, ріст колоній у пробах з контрольних ділянок без видимих пошкоджень. Запорукою профілактики біопошкоджень деревини будівлі церкви буде регулювання температурно-вологісного режиму найбільш доступним методом – провітрюванням. Взимку вхідні двері до церкви повинні бути зачиненими для уникнення нагнітання низьких температур, а з настанням темплих днів влітку (температура – понад 20°С та відносна вологість повітря – понад 55%) режим провітрювань повинен проводитись до 11.00 та після 18.00 для нагнітання повітря з низькими значеннями температури та відносної вологості.

При ентомологічному дослідженні іконостасу не виявлено слідів від діяльності комах по всій конструкції іконостасу. Деревина добре збережена, хоча покрита емаллю у кілька шарів, яка повністю приховує цінність і руйнує естетичне сприйняття іконостасу.

Замок князів Острозьких XV ст. у м. Дубно – один із найстаріших замків України. Сьогодні Дубенський замок є окрасою краю та одним із семи чудес України. Нами обстежено експозиційний зал, фондові приміщення та каплицю Державного історико-культурного заповідника м.Дубно, який розташований у приміщенні Дубенського замку.

У Палаці князів Любомирських обстежено виставкову залу, в Надбрамному корпусі – каплицю (1 поверх) та фондові приміщення (три зали і робоче місце зберігача фондів на 2 поверсі). Будівлі в доброму (Палац князів Любомирських) та задовільному (Надбрамний корпус) стані. Системи забезпечення мікроклімату – індивідуальне опалення (виставкова зала), пічне – у каплиці, у фондах опалення нема; вентиляція відсутня. Штучне освітлення забезпечують люмінесцентні лампи та лампи розжарювання у плафонах (фонди); на вікнах – штори, гардини, тюль; стіни – побілка; підлога – паркет (виставкова зала, фонди), плитка (каплиця).

Показники температури і відносної вологості повітря у приміщеннях Державного історико-культурного заповідника м. Дубно знаходяться в допустимих межах.

Усі експонати у фондових приміщеннях розташовані в шафах, стелажах і захищені від прямого природнього освітлення (штори, гардини). Показники освітленості знаходяться в межах 40–100 лк, що є оптимальним для пам'яток, які тут зберігаються.

Кількісний показник мікрофлори повітря перебуває у межах норми. При обстеженні в усіх пробах, а особливо, у каплиці, у фондах (зали 1, 2) виявлено багато бактерій. Потрібно частіше проводити вологе прибирання і провітрювання приміщень. Виявлено життєздатні міцеліальні гриби родів: *Penicillium, Alternaria, Cladosporium, Exophiala, Rhizopus, Aspergillus,*

Gliocladium, Acremonium.

Підсумовуючи сказане вище можна стверджувати, що мікроклімат і мікрофлора повітря у приміщеннях музеїв волинського регіону України є, в переважній більшості, у допустимих межах, за невеликим винятком. Щодо будівель, які пристосовані для музеїв, то тут ще є багато зауважень і побажань.

Багацтво, цінність, самобутність пам'яток і, зокрема ікон, які представлені у збірках музеїв, заслуговують більшої уваги з боку держави. Якщо ми прагнемо називатися цивілізованим суспільством, то збереження своєї самобутності повинно стати на перше міце на усіх рівнях – від керівництва України до кожного громадянина, а у діток потрібно розвивати відчуття приналежності до великої нації Українців.

1. Обухович Л. "З досвіду роботи художника-реставратора Волинського краєзнавчого музею" / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Мат. XX міжн.наук. конф. – Луцьк, 27–28. 08. 2013 р.

2. Довгалюк В. Б. Мікроклімат музейних приміщень (методичний посібник) / В. Б. Довгалюк, О. І. Комаренко., Т. І. Митківська . – К.: Артанія Нова, 2006. – 144 с.

3. Довгалюк В. Б., Формування внутрішнього мікроклімату музейних та реставраційних приміщень / В. Б Довгалюк., І. Г. Лушпієнко // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези та матеріали доповідей IV Міжн.наук.-практ.конф. – Київ, 2003. – С. 35–37.

4. Довгалюк В. Б. Оптимальний тепловологісний режим та шляхи його підтримання в пам'ятках архітектури / В. Б Довгалюк / Проблеми збереження, консервації реставрації музейних пам'яток історії та культури // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези та матеріали доповідей Міжн.наук.-практ.конф., присвяченої 60-річчю ННДРЦУ. – Київ, 1998. – С. 47 –48.

5. Комаренко О. І. Вплив повітряних потоків на формування мікроклімату музейних приміщень / О. І Комаренко., І. Г. Лушпієнко // Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку // Наукові доповіді VIII міжн. наук.-практ. конф. – Київ, 2011. – С. 213 – 217.

6. Довгалюк В. Б. Забезпечення нормативних параметрів повітряного середовища в музейних приміщеннях / В. Б. Довгалюк, А. О. Гусєв Зберігання історико-культурної спадщини. Наука та практика // Наукові доповіді VII Міжн. наук.-практ. конф. – Київ, 2009. – С. 74 – 79.

7. Довгалюк В. Б. Формування параметрів повітряного середовища музейних приміщень / Збереження, дослідження, консервація та експертиза музейних пам'яток / В. Б. Довгалюк // Наукові доповіді VI Міжн. наук.-практ. конф. І част. – Київ, 2009. – С. 142 – 146.

8. Довгалюк В. Б. Вплив режиму відвідування на формування мікроклімату музейних приміщень / В. Б.Довгалюк, П. С. Лисак Зберігання історико-культурної спадщини. Наука та практика // Наукові доповіді VII Міжн. наук.-практ. конф. – Київ, 2009. – С. 79–84.

9. Комаренко О. І. Освітлення музейних та реставраційних приміщень / О. І Комаренко., І. Г. Лушпієнко // Методичний посібник. – Київ, 2007. – 85 с.

10. Комаренко О. І. Вплив освітлення на матеріали музейних експонатів / Екстремальна ситуація в музеях та заповідниках / О. І. Комаренко // Методичні матерали семінару-практикуму. – К., 2007 – С. 85 – 90.

11. Комаренко О. В. Нормалізація мікроклімату в музеях як один із засобів превентивної консервації / О. В. Комаренко. // Збереження, дослідження, консервація та експертиза музейних пам'яток // Наукові доповіді VI Міжн. наук.-практ. конф. І част. – Київ, 2009. – С. 240 – 244.

12. Митківська Т. І. Міологічні дослідження музейних пам'яток / Т. І.Митківська, Е. З. Коваль / Збереження, дослідження, консервація та експертиза музейних пам'яток // Наукові доповіді VI Міжн. наук.-практ. конф. ІІ част. – Київ, 2009. – С. 24 – 28.

13. Коваль Е. З. Мікологічне обстеження музейних пам'яток / Е. З. Коваль., Т. І. Митківська // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – К., 2014. – 240 с., іл. 223.

14. Кондратюк Т. О. Мікробіота стін музейних приміщень / Т. О Кондратюк., Т. І. Митківська / Проблеми збереження, консервації реставрації музейних пам'яток історії та культури // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези та матеріали доповідей Міжн.наук.-практ.конф., присвяченої 60-річчю ННДРЦУ. – Київ, 1998. – С. 66–67.

Вікторія КОРИТНЯНСЬКА
(Одеса)

ІКОНА ТА ДЕЯКІ ПРЕДСТАВНИКИ ТИПУ ARTHROPODA В УМОВАХ ЖИТЛОВОГО ПРИМІЩЕННЯ ЛЮДИНИ

Ми звикли говорити про ікону переважно в контексті використання її виключно людиною. Це закономірно і цілком природно. Однак ікона, як матеріальний предмет, перебуває в постійному та активному взаємозв'язку з оточуючим середовищем. На фізичному рівні це обмін вологою та температурою, на біологічному – активне використання її живими організмами в своїх потребах. Тож зараз, у цій статті ми пропонуємо подивитися на ікону дещо з іншого боку. Виявляється, що в умовах людського помешкання вона може відігравати доволі важливу роль в житті багатьох організмів. Зокрема, мова йде про численних представників типу Членистоногі (Arthropoda), які є звичайними та розповсюдженими мешканцями житлових приміщень (деякі види комах, павуків, багатоніжок, кліщів тощо). Для одних з них ікона є одночасно їстівним субстратом й затишним житлом, для других – надійним сховищем для відкладення яєць та їх подальшого розвитку, для третіх - тихим і спокійним місцем для більш короткочасних, але не менш важливих життєвих процесів, таких як линька та ляльковання.

Звичайно, досліджуючи ікони з музейних колекцій Півдня України та приватних збірок, ми не знаходили живих комах або ж їх личинок, проте численні сліди їхньої життєдіяльності, «залишені» під окладом, шпугами або ж рамою, у щілинах дерев'яної основи та отворах від цвяхів, «розповіли» нам багато цікавого. Зауважимо, що дані, наведені нижче, були отримані нами на протязі декількох років під час ентомологічних досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Отже, почнемо з найбільш поширеного та всім добре відомого випадку, коли ікона, а вірніше її дерев'яна основа, є одночасно їжею і житлом для личинок жуків-точильників (іл. 1). Численні льотні отвори на поверхні ікони, в цьому разі свідчать, що ікона повністю виправдала очікування турботливої матусі та на декілька років (в залежності від кліматичних умов, харчової придатності субстрату і виду жука-точильника тривалість розвитку личинкової стадії може коливатися від одного до декількох років) перетворилася на затишний та безпечним дім, в якому, пройшовши ряд перетворень, провела своє щасливе дитинство шкідлива «малеча». Зауважимо, що інколи осипи бурового борошна не завжди є активним осередком життєдіяльності дереворуйнівних комах. Зокрема, цікавий випадок стався з іконою «Афанасій – Патріарх Олександрійський» із зібрання Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я влітку 2014 року. Самиця *Pemphredon inornata* Say 1824 (невелика за розміром оса з роду пісочних ос, представники якого облаштовують гнізда в порожнинах деревини) намагалася облаштувати гніздо в старому каналі личинки середземноморського точильника, розчищаючи його від зайвого бурового борошна (інколи також згадані комахи можуть його трохи розширяти). Ззовні це надзвичайно нагадувало «діяльність» жука-точильника: такі ж характерні конусовидні купки борошна й «доріжки», проте пильне спостереження дозволило нам все ж таки встановити «несподіваного шкідника». Аналогічні численні випадки освоєння каналів, зроблених личинками дереворуйнівних комах (жуків-точильників та усачів) для облаштування гнізд, були зареєстровані нами також і на дерев'яних спорудах експозиції Національного музею народної архітектури та побуту України. «Винуватцями» в цьому разі виявилися дикі поодинокі бджоли з роду *Osmia*, а також справжні і пісочні оси з родин *Crabronidae* та *Eumenidae* [2, 85].

Інших представників типу Arthropoda ікона напевне не приваблює своїми «вишуканими» харчовими властивостями, проте вона, поряд з багатьма предметами хатнього вжитку, може слугувати безпечним та надійним місцем для таких важливих процесів в житті цих організмів, як відкладення яєць, ляльковання й линька.

Не потрібно довго розповідати, що згадані істоти надзвичайно потайливі. Стратегія виживання змушує багатьох з них дуже ретельно ставитись до вибору місця (іноді у його пошуках вони долають доволі великі для їхнього розміру відстані), де б яйця, личинка або ж доросла

особина знаходились у цілковитій безпеці. Ікони, у разі наявності в них порожнин, отворів та щілин повністю відповідають цим потребам. Як правило, вони розташовувались в божниці (зверху, як відомо, тепліше), їх зрідка «чіпали» та часто біля них було чим поласувати (маються на увазі звичаї прикрашати ікони рушниками, букетами та ін., а також зберігати поряд з ними зерно, продукти й інші речі). Підтвердженням цих слів стали численні знахідки, мова про які йтиме нижче.

Відкладання яєць. В порожнинах під шпугами (також між дошками основи, що розійшлися, та під рамою) ми неодноразово знаходили кокони павуків та оболонки яєць постільного клопа (останні траплялися приблизно в 15% від загальної кількості обстежених ікон). В поодиноких випадках наявні залишки життєдіяльності цілих колоній цих кровоссальних комах свідчили про те, що ікона слугувала їм надійною схованкою протягом дня та місцем розмноження і подальшого розвитку личинок. Такий випадок, зокрема, був виявлений нами при обстеженні ікони «Святий Миколай-Чудотворець», під верхньою шпугою якої були виявлені численні оболонки яєць, фрагменти екзувієв та екскременти у вигляді округлих, напливаючих одна на одну чорних плям (іл. 2). Отже, враховуючи широко розповсюджені традиції дарування вінчальних і мірних ікон, а також їх переносу під час молебнів, хресної ходи та задля зцілення хворих (звичаї прикладання або «спання» з іконою), цілком можливо, що ікона з «проживаючими» в ній клопами слугувала джерелом їх розповсюдження [2, 86].

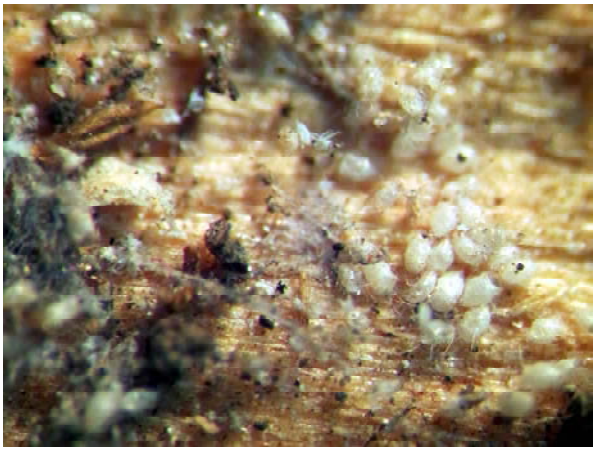
Лялькування. Під час обстежень нами неодноразово виявлялися пусті чохлики гусениць молей-кератофагів (іл. 3) та лялечкові оболонки інших молей, які, ймовірно, належали до групи молей – шкідників продовольчих запасів. При цьому перші для лялькування, як правило, ховалися в порожнинах та щілинах основи, другі ж – лялькувалися безпосередньо на відкритій площині, зазвичай, на тильному боці ікони. Надзвичайно цікавим у цьому разі буває дослідження чохликів гусениць молей-кератофагів, гусениці яких відразу після виходу з яйця приступають до будівництва захисного чохлика (по мірі росту він, в залежності від виду молі, постійно добудовується гусеницею з однієї або двох сторін). В якості будівельного матеріалу гусениця використовує в основному харчовий субстрат, інколи доповнюючи його різноманітнім матеріалом з оточуючого середовища. У зв'язку з цим склад та колір чохликів співпадають з матеріалом харчового субстрату та дозволяють судити про «раціон» гусениці навіть за їх давніми знахідками. За час досліджень ікон нам траплялися чохлики побудовані з шерстяних ниток різного кольору (червоного, синього і чорного кольорів) та нефарбованої овечої шерсті. Джерелом перших могли бути, наприклад, «божникові» рушники, килими та ін., других - зимовий одяг (кожухи), простирадла тощо.

Линька. Відомо, що тіло комах, павуків та кліщів вкрито щільним та міцним покривом, який вони в процесі розвитку та росту змушені періодично скидати. Це доволі тривалий і складний процес, під час якого істота, що линяє є надзвичайно вразливою та потребує цілковитого спокою. Численні линочні шкурки та екзувії різноманітних комах, павуків та кліщів, знайдені нами в порожнинах, отворах та щілинах дерев'яної основи, свідчать, що ікони повністю задовольняли згаданим вище потребам. Окремо зауважимо, що під час обстежень ікон у порожнинах і отворах основи, а також у складі пилових забруднень ми часто знаходили кутикули[1] кліщів - організмів, що широко розповсюджені в ґрунті та рослинних рештках. Зазвичай вони траплялися поодиноко або ж в помірній кількості (іл. 4, 5). Однак у деяких випадках кількість кутикул просто вражала: їх нагромадження формували великі конгломерати, вони заповнювали численні щілини дерев'яної основи або ж вкривали її поверхню майже суцільним шаром. Безумовно, це свідчило про спалах чисельності кліщів (звісно, у минулому), що відбувся за сприятливих для їх розвитку кліматичних умов (підвищенні значення температури та вологості) та наявності харчового субстрату. Такі умови, вірогідно, могли скластися, наприклад, при тісному контакті ікони з ґрунтом (при зберіганні на горищах, у сараях тощо). І справді, часто значна кількість кутикул виявлялася нами на іконах зі значною ступеню забруднення, проте, в окремих випадках ми знаходили їх і на «відносно чистих» творах. «Винуватцями» забруднення в цьому разі були амбарні кліщі[2]. Оскільки в антропогенних умовах вони є злісними шкідниками зерна та виробів з борошна, ми припустили, що наявність їх в іконах пов'язана з поширеними в православ'ї численни-

Іл. 1. Льотні отвори жуків-точильників. Тильна сторона ікони.

Іл. 2. Кладка постільного клопа. Тильний бік ікони, під шпугою.

Іл. 3. Пусті чохлики гусениць молі-кератофагу. Лицевий бік ікони, з тріщини між дошками основи.



Іл. 4. Скупчення кутикуль кліщів. Тильний бік ікони, під шпугою.

Іл. 5. Кутикули кліщів у складі забрудненя. З порожнин на торці ікони.

ми традиціями тривалого зберігання в божницях освяченого зерна та різноманітних хлібобулочних виробів (наприклад, зберігання біля образів освяченого для гарного врожаю зерна або ж верхівки паски для достатку в хаті й ін.). Добре відомі та поширені понині є й звичаї зберігання біля ікон освячених сухариків, привезених з паломницьких подорожей. Отже, ймовірно, наявність якогось з вище перерахованих «харчових субстратів» у поєднанні зі сприятливими кліматичними умовами в «зоні» пам'ятки й забезпечили можливість масового розвитку кліщів на «відносно чистих» іконах.

Таким чином, життєдіяльність різноманітних представників типу Arthropoda може

негативно впливати на ікону та призвести до таких різновидів її біологічного пошкодження:

1. Пошкодження біологічного характеру:
1) Механічне (харчове, не харчове);
2) Біохімічне (екскременти).
2. Біологічне засмічення [3, 286].

При цьому між організмом та іконою може виникати зв'язок трьох видів:

1) Топічний зв'язок. Порожнини та отвори основи ікони слугують місцем проживання та сховищем, як для різноманітних шкідників, так і для «випадкових» видів, трофічно не пов'язаних з матеріалом ікони (наприклад, павуки, личинки жуків-шкіроїдів, клопи та ін., в залежності від середовища, де зберігався твір).

2) Трофічний зв'язок. Матеріал ікони є харчовим субстратом. Дуже часто цей вид зв'язку поєднується з топічним зв'язком. Часто таке поєднання невід'ємне. Тривалість такого зв'язку визначається біологією розвитку організму та умовами мікроклімату безпосередньо в «зоні» музейного предмету. Згаданий зв'язок характеризується значним механічним пошкодженням твору (наприклад, личинки жуків-точильників).

3) Фабричний зв'язок. Виникає при використанні матеріалу ікони в якості будівельного матеріалу. Характеризується, як правило, незначним механічним пошкодженням пам'ятки (наприклад, гусениці молей-кератофагів та личинки жуків-точільників під час лялькування) [1, 48-49].

Натомість всі вище зазначені зв'язки супроводжуються біологічним засміченням (внутрішнім та поверхневим) ікони та біохімічним пошкодженням, пов'язаним з негативною дією хімічно-активних речовин, що містяться в екскрементах.

---

1. Своєрідна оболонка, яка відіграє роль екзоскелету.

2. За визначення кліщів дякуємо науковцям арахнологам Інституту зоології імені І.І. Шмальгаузена НАН України.

3. Ильичев В. Д. Экологические основы защиты от биоповреждений / В. Д Ильичев., Б. В Бочаров., М. В. Горленко - М.: Наука, 1985. - 265 с.

4. Коритнянская В. Г. Интересные находки музейной энтомологии // Музеї та реставрація в контексті збереження культурної спадщини / В. Г Коритнянская., А. В. Бидзиля // Мат. міжнар. наук.-практ. конф. - К.: НАКККіМ, 2016. - С. 85-87.

5. Пехташева Е.Л. Систематизация и диагностика биоповреждений промышленных товаров и материалов / Е. Л. Пехташева, А. Н. Неверов., Г. Е. Занков., С. Ю. Софьина., О. В. Стоянов // Вестник Казанского технологического университета. - 2012. - 15 (7). - С. 285-291.

Олена АСАУЛОВА
(Київ)

ХІМІКО-ТЕХНОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МАТЕРІАЛІВ САКРАЛЬНОГО ТВОРУ КІНЦЯ XVIII ст. – ІКОНИ "АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ"

У фондах Музею волинської ікони зберігається значна кількість ікон, серед яких є ікона «Архангел Михаїл», датована кінцем XVIII ст. (Інвентарний № 603). Згідно з архівними даними ікону було передано в Музей у 2002 році настоятелем Свято-Михайлівської церкви с. Грудки Камінь-Каширського району – О. В. Литвином, про що зазначено в Акті прийому за №305 від 14.11.2002 р.

У науковому відділі фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ ікону «Архангел Михаїл» було досліджено згідно з плановою науковою роботою за темою «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів волинського іконопису XVI–XIX ст.». Метою роботи стало визначення хімікотехнологічних характеристик матеріалів іконопису для поповнення еталонної бази даних.

На іконі Архангела Михаїла (Фото 1) зображено в повний зріст, впівоберта вліво. Лівою ногою він міцно притискає Змія до землі. У правій руці, високо піднятій догори, Архангел тримає червоний спис. В його лівій руці – міцно затиснутий чорний ланцюг, яким прикутий Сатана.

Довге руде волосся, що досягає плечей, обрамляє обличчя Святого. Червоні вуста міцно стулені. Великі опуклі очі напівопущені додолу. За плечима Архангела підіймаються крила. Круглий золочений німб навколо голови рельєфно орнаментований виноградною лозою. Архангел вдягнутий в синьо-зелену кірасу та короткий далматик з орнаментованою горловиною. На його плечі накинутий червоний плащ, що спадає донизу. Ноги взуті в короткі чоботи.

Для дослідження було відібрано 12 зразків матеріалів – ґрунту, фарбових шарів та металізованого покриття, що вивчалися методами світлової мікроскопії у відбитому та прохідному світлі. Для визначення якісного складу фарбових шарів було застосовано методи мікрохімічного, стратиграфічного та термічного аналізів. Склад в'язева визначався методом гістохімічного аналізу. Для діагностики покривних матеріалів було застосовано тест на розчинність, термохімічний та гістохімічний аналізи. Методом стратиграфічного аналізу було визначено стратиграфічну будову зразків у поперечному зламі. Результати дослідження було задокументовано з виконанням фотофіксації.

Основа ікони складається з двох соснових дошок, скріплених між собою двома врізними шпугами **(**Фото 2**)**. В масиві деревини помітні наскрізні отвори від цвяхів.

Ікону обрамлено профільованою дерев'яною рамою (Фото 3). Поверхню зовнішнього профілю рами оздоблено позолотою, втрати позолоти складають 10%. На поверхні внутрішнього профілю на позолоті – шар алюмінієвої фарби сріблястого кольору.

Тло ікони – зеленкувато-блакитного кольору. Лик розписаний фарбами вохристих тонів, на крилах – фарбовий шар сірого кольору. Розпис позему виконано в оливково-брунатній гамі кольорів. Фарбові шари вкриті кракелюром. На поверхні присутній частково деструктований шар лаку із забрудненнями. Зображення потьмяніле й важко прочитується.

Втрати фарбового шару до ґрунту (Фото 4) фрагментарні. На поверхні окремих ділянок помітні залишки блакитної та білої фарби у вигляді «розтягнутих крапель» (Фото 5).

Результати мікроскопічного дослідження зразків:

1.Стратиграфія зразків іконопису разом з ґрунтом, авторськими шарами та записом складається 4–6-шаровою будовою (Фото 6,7).

2. Ґрунт світлий, крейдяно-клейового складу, без пор, щільний.

3. Фарбові шари авторського іконопису містять:

- пігменти червоного кольору – вохра, свинцевий сурик, кіновар; чорного кольору – чорна вугільна;
- білило – свинцеве;
- в'язиво – олійне.

4. Матеріали металізованих покриттів авторського іконопису:

- сусальна позолота на поліменті (крила, рама, німб);
- сріблення на поліменті (тло, спис).

5. Фарбові шари пізніх записів: фарба насиче-

Загальний вигляд пам'ятки

Фото 1. Лицевий бік.

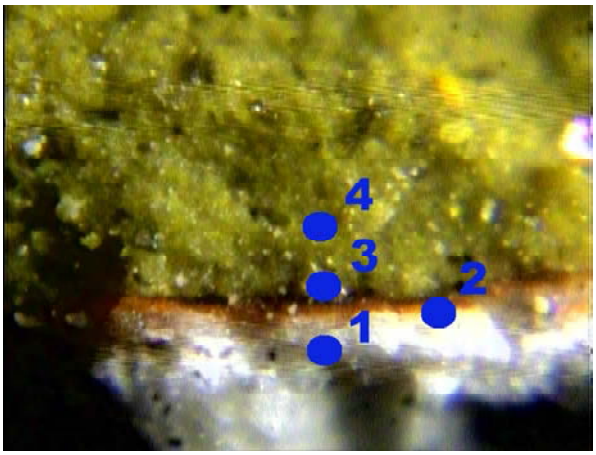
Фото 2. Зворотний бік.

Фото 3. Обрамлення ікони. Профільована дерев'яна рама. Фрагмент.

Фото 4. Втрати фарбового шару до ґрунту.

Фото 5. Краплі білої та блакитної фарби.

Зразок 1.Рама по центру. Позолота на полімент із записом фарбою оливкового кольору



4.Фарбовий шар оливкового кольору, товстий, містить хромвмісний пігмент зеленого кольору, вохру, свинцеве білило. В'язиво – олійне. (пізній запис).

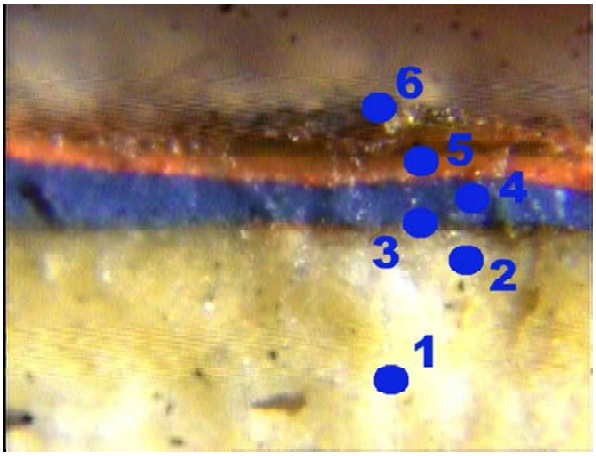
3. Залишки сусальної позолоти.

2. Шар поліменту насиченого бурувато-червоного кольору, тонкий.

1. Ґрунт білого кольору, крейдяно-клейового складу, щільний, без пор.

Фото 6. Стратиграфічна будова у відбитому світлі, збільшення об'єктива 10х.

Зразок 7. Праве крило Архангела. Позолота на полімент із записами синього та червоного кольору



6.Шар прозорого потьмянілого олійно-смоляного лаку

5.Фарбовий шар червоного кольору містить червону вохру.

4.Фарбовий шар синього кольору .містить берлінську лазур, чорний органічний, свинцеве білило.

3. Залишки сусальної позолоти.

2. Шар поліменту насиченого бурувато-червоного кольору, тонкий.

1. Ґрунт білого кольору, крейдяно-клейового складу, щільний, без пор.

Фото 7.Стратиграфічна будова у відбитому світлі, збільшення об'єктива 10х

ного синього кольору – берлінську лазур, чорний органічний ,свинцево-цинкове білило; фарба темно-червоного кольору – свинцевий сурик, вохру, кіновар; фарбу оливкового кольору – хромвмісний пігмент, вохру, свинцеве білило.

6. В усіх шарах записів в'язиво – олійне.

7. Пізній шар металізованого покриття ікони містить алюмінієву пудру.

В результаті проведеного дослідження були виявлені ділянки вкриті пізніми записами:

1) а)авторське золочення (крила)- синьою та червоною фарбою;

б)авторське золочення (рама)- оливковою фарбою;

2) а)авторське сріблення (спис)- червоною фарбою;

б) внутрішній профіль рами-алюмінієвою фарбою.

3)Потьмянілий лак та пізні записи суттєво змінили первісний колорит ікони

Виявлені властивості авторського іконопису дозволили одержати уявлення про його первісний колорит. Дані, щодо авторських матеріалів та їх властивостей , в подальшому можуть стати підгрунтям для розробки програм реставрації ікони. Одержані технологічні характеристики поповнять еталону базу даних.

1. Василевська С. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI -XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / С. Василевська., А. Вигоднік, Т. Єлисєєва, О. Низькохат // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть :питання ,дослідження ,збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису-м.Луцьк,1999.-С. 172

2. Гренберг Ю. І. Технология станковой живописи / Ю. І. –Гренберг. – М., 1982. – С. 123

3. Єлисєєва Т. М. Збірка пам'яток волинського іконопису XVI–XVIII ст. Волинського краєзнавчого Музею / Т. М. Єлисєєва // Матеріали X міжнародної конференції «Волинська ікона :дослідження та реставрація. – Луцьк ,2003. – С. 5–10.

4. Карпюк Л. А. Каталог ікон волинської школи іконопису XVI -XVIII із збірки Волинського краєзнавчого музею / Л. А. Карпюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 1995. – С. 44.

Наталія ШЕВЧЕНКО
(Київ)

ХІМІКО-ТЕХНОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІХРОМНОГО РОЗПИСУ ФРАГМЕНТУ ІКОНОСТАСУ XVII ст. – ПРАВОЇ СТУЛКИ ЦАРСЬКИХ ОДВІРОК З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ (м. ЛУЦЬК)

У 2014р. в науковому відділі фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України в рамках планової наукової роботи за темою: «Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису фрагментів іконостасів кінця XVII – початку XIX ст.» було досліджено шістнадцять творів поліхромної скульптури та декоративного рельєфу з колекції Музею волинської ікони м. Луцька. Серед досліджених предметів значився й унікальний твір сакрального мистецтва XVII ст. – Царські одвірки (Інвентарний № Д-572 КВ-32375).

Пам'ятку, від якої залишилася лише права стулка (Фото 1), у 1982 році привезли учасники наукової експедиції Музею з церкви с. Грабове Старовижівського району Волинської області та, згідно акту за №2545 від 06.05.1982р, передали її у фонди Музею для подальшого зберігання. Стан збереженості твору при надходженні був аварійним.

Головна мета хіміко-технологічного дослідження: виявлення причин деструкції матеріалів аутентичного розпису.

Завдання дослідження:

- вивчити художньо-стилістичні та конструктивні особливості твору;
- дослідити стан збереженості розпису;
- визначити хіміко-технологічні характеристики матеріалів: склад ґрунту та хроматичних матеріалів, їх фізико-хімічні та фізико-механічні властивості;
- вивчити стратиграфічну будову розпису;
- виявити аутентичні матеріали та пізні записи.

Дослідження складалося з трьох етапів:І- натурного обстеження твору в фондах Музею; ІІ-експериментального дослідження зразків матеріалів на базі ННДРЦУ та ІІІ – опрацювання одержаних результатів з формуванням висновків.

У процесі натурного обстеження художньо-стилістичні особливості твору вивчалися візуальним методом з консультацією співробітників Музею. Стан збереженості розпису оцінювався візуально. Хіміко-технологічні характеристики матеріалів на етапі лабораторного дослідження вивчалися у відбитому та прохідному світлі за допомогою методів світлової мікроскопії з застосуванням стереоскопічного мікроскопу МБС-10 та поляризаційного мікроскопу Полам Р-312:

- стратиграфія зразків - методом стратиграфічного аналізу в поперечному зломі;
- елементний склад матеріалів мінеральної природи - методами мікрохімічного та термохімічного аналізів;
- склад матеріалів органічної природи - методами гістохімічного, термохімічного аналізів та тесту на розчинність;
- оптичні властивості окремих пігментів - методом інтерференційної мікроскопії з приготуванням постійного препарату;

Фотофіксація результатів натурного обстеження здійснювалася у видимому світлі фотокамерою Canon, результатів мікроскопічного дослідження у відбитому світлі – відеокамерою КС-47Н3Р.

У процесі дослідження виявилося, що стулка Царських одвірок розміром 157х34,5см виготовлена з суцільної дерев'яної дошки видовженої прямокутної форми. З лицевого боку поверхня дошки членована за допомогою тонких накладених профілів у формі валика на 3 фрагменти, що імітують ікони з ковчегом. Два нижніх фрагменти поєднані рамкою з накладених профілів більшої товщини (Фото 2а). Поверхня між профільованими рамками вкрита фарбою червоного кольору й додатково оздоблена боніями (Фото 2б), столярні профілі - з покриттям темно-сірого кольору.

Мальовані сюжетні композиції (Фото 3) нижніх фрагментів стулки містять зображення Євангелістів(Фото 4), кожний з яких сидить в кріслі за столом перед розкритим Євангелієм з пером в руці. Нижній фрагмент частково закритий профзаклейкою з мікалентного паперу (Фото 9).

Зображення верхнього фрагменту вписано в

овальний медальйон й також закритий профзаклейкою (Фото 5а, 12, 13). Тема мальованої композиції верхнього фрагменту не прочитується. Вірогідно, зображення містить сцену «Благовіщення» згідно канону тематичного розпису Царських одвірок в 17ст. Колорит ікон, витриманий у вохристій гамі, надає сюжетним композиціям реалістичності та певної стриманості.

Тло іконних композицій прикрашає рельєфний орнамент в техніці різьблення по ґрунту (Фото 5 а,б,в). Мальовану композицію верхнього фрагменту по низу доповнено орнаментом з низьким рельєфом, виконаним в техніці глухого різьблення (Фото 6,7).

Стулку завершує різьблена рельєфна композиція з хрестом і звернутої до нього головою беркута (Фото 8). Композицію виконано також в техніці глухого різьблення з невисоким рельєфом.

По низу стулки деревина деструктована на глибину 2-5см, фіксується частково втрачений масив основи площею 10х2см (Фото 9). Деревина поблизу ділянки з втратою - трухлява, послаблена, розсипається від доторкання. Повсюди в деревині помітні отвори круглої форми, що залишили жуки – деревогризи. Втрати столярних накладених профілів – фрагментарні.

Шари декоративних покриттів повсюди вкриті кракелюром, лущаться та осипаються (Фото 2б, 6,7,10,11) , їх втрати складають до 50% . При, навіть, обережному пересуванні пам'ятки, матеріали розпису руйнуються. Крихти фарбового шару у вигляді дрібних уламків в значній кількості лежать на поверхні стулки.

Стан пам'ятки визначений вкрай аварійним. Внаслідок небезпеки втрати розпису зворотний бік стулки залишився не оглянутим.

Для лабораторного дослідження було відібрано 14 зразків матеріалів розпису. У процесі мікроскопічного дослідження визначалися хіміко-технологічні характеристики як аутентичних матеріалів - ґрунту, фарбових шарів, металізованого покриття, кольорового лаку, так і характеристики пізніх записів.

Аутентичні матеріали

Грунт – світлий, білого кольору з бежевим відтінком, складається з прошарків, що морфологічно не відрізняються один від другого, містить мінеральний наповнювач – крейду, в'язево - тваринний клей. Наявність прошарків свідчить про нанесення ґрунту за кілька прийомів. При доторканні до зразків ґрунту на пальцях залишаються сліди. Зразки розсипаються при незначній механічній дії, з легкістю розшаровуються. При розчиненні мінерального наповнювача в 10% соляній кислоті вміст клейового в'язева в ґрунті виявився незначним.

Фарбові шари - з свинцевим білилом на темперному в'язеві, містять пігменти:

а)червоного кольору - свинцевий сурик (зр. №3,4,8,12), червона вохра (зр. № 3,4,8,11,12);

б) золотавого кольору – жовта вохра (зр.№ 3,10,13,14);

в)зеленкуватого кольору – мідьвмістивний пігмент (зр.№13,14);

г) чорного кольору – вуглецьвмістивний (зр.№ 3,4,5,8,11);

д) бурого кольору – умбра (зр.№ 4,8).

Структура фарбового розпису (Фото 14)складається з одного або двох шарів (зр.3,4,5,8,13)

Металізоване покриття (Фото 15)в основі містить срібло, яке в теперішній час окислилося, перетворилося на сульфід срібла, потьмяніло та набуло чорного кольору.

Підготовчий матеріал під сріблення - червоний полімент, містить червону вохру.

Кольоровий лак – двофазний, складається з плівкоутворювача, що містить тваринний білок - протеїн, з домішкою невеликої кількості мінерального пігменту – жовтої вохри.

Підготовчі матеріали під кольоровим лаком - срібло на червоному поліменті.

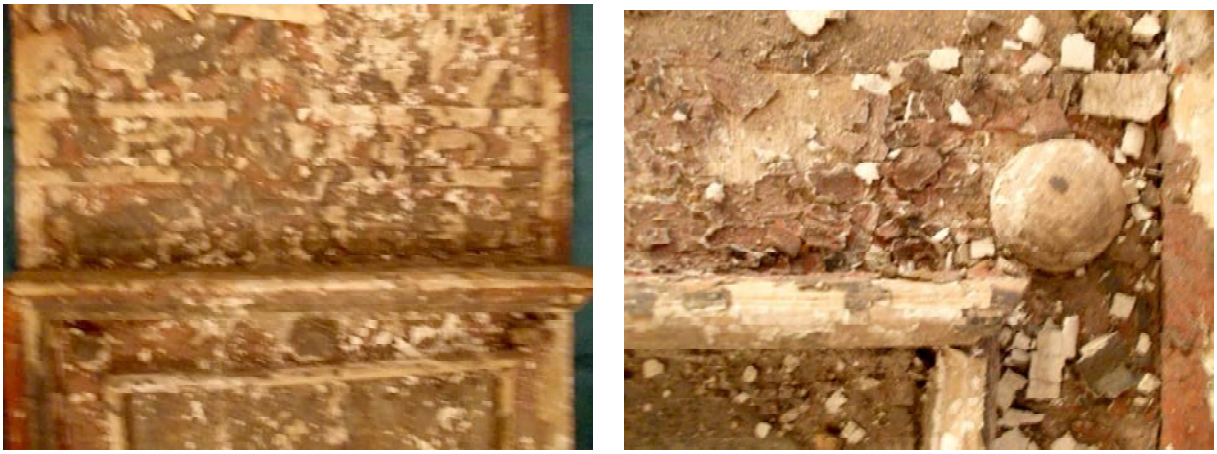
Матеріали пізніх записів

Фарбовий шар синього кольору містить пігменти: синього кольору - берлінську лазур, чорного кольору - чорну вугільну, розбілені свинцево-цинковими білилами. В'язиво - олійному.

Згідно результатів проведеного дослідження можна зазначити, що конструктивні особливості твору з утворенням фрагментів, що імітують ікони з ковчегом, глухий характер різьблення з низьким рельєфом та наявність додаткових елементів оздоблення - боній, характерні для сакральних храмових творів декоративного рельєфу – одвірок, створених у перехідний період – 17 ст.

Пропорційна побудова фігур головних персонажів ікон – Євангелістів, ретельно виписані риси облич, тонко прописані літери тексту Євангелія свідчать про професійний підхід до виконання художньої роботи.

Фото 1. Загальний вигляд пам'ятки.
Лицевий бік.



а) *б)*

Фото 2. Декоративний рельєф оздоблення:
а) столярні накладені профілі рамки;
б) бонії

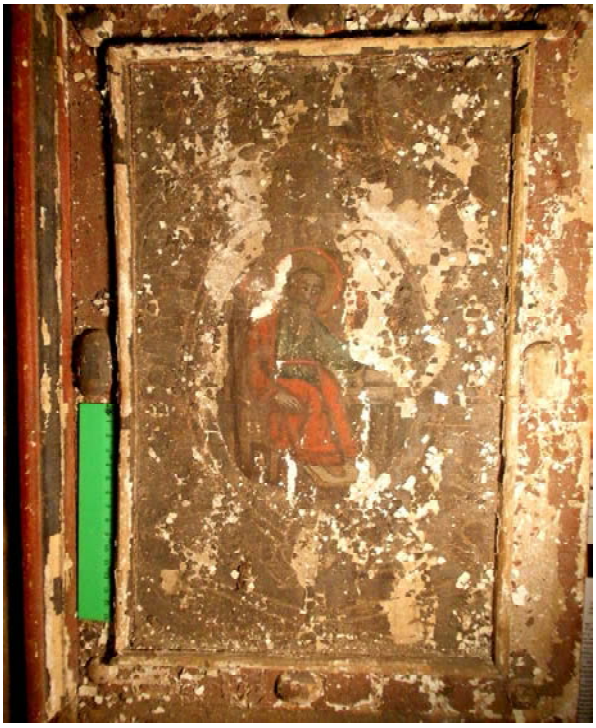


Фото 3. Мальоване сюжетне зображення з рамкою.

Фото 4. Фрагмент зображення.

а *б* *в*

Фото 5.Фрагменти графічного орнаменту, різьбленого по ґрунту: а) з сценою в медальйоні; б,в) на тлі іконних зображень.

Ділянки з декоративним рельєфом.
Фото 6, 7. Відшарування фарбового шару з ґрунтом до основи.

Фото 8. Різьблене завершення у вигляді фігурної композиції з хрестом. Лицевий бік. Фрагмент.

Фото 9. Втрата ділянки основи фрагментів рамки з накладених профілів.

Ділянки з іконописом. Втрати фарбових шарів:
Фото 10. З ґрунтом до основи. *Фото 11. До ґрунту.*

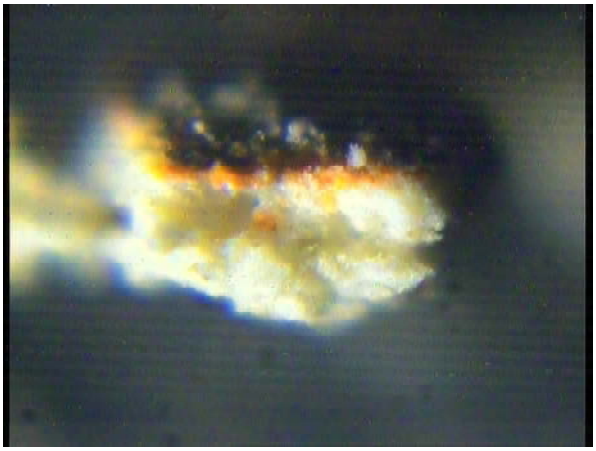
Фото 12,13. Ділянки розпису, заклеєні мікалентним папером.

Зразок 4. Середня ділянка. Тло між двома рамками. Фарбовий шар темно-червоного кольору

4. Фарбовий шар темно-червоного кольору
3. Сріблення, що почорніле.
2. Шар поліменту насиченого червоного кольору, тонкий.
1. Ґрунт білого кольору, крейдяно-клейового складу, крихкий, з порами.

Фото 14. Стратиграфічна будова у відбитому світлі, збільшення об'єктива 10х.

Зразок 7. Середня ділянка. Внутрішня рамка профільована. Сріблення по поліменту



3. Шар почорнілого срібла
2. Шар поліменту насиченого червоного кольору, тонкий.
1. Ґрунт білого кольору, крейдяно-клейового складу, крихкий, з порами.

Фото15 . Стратиграфічна будова у відбитому світлі, збільшення об'єктива 10х.

Аутентичний поліхромний розпис сюжетних композицій іконних зображень та ділянок їх обрамлення, розташованих між профільованими рамками, виконаний в темперній техніці фарбами по світлому крейдяно-клейовому ґрунту (левкасу). Його доповнює сріблення на червоному поліменті, яким оздоблено тло ікон та поверхня профільованих рам. Німб Євангеліста (середній фрагмент, зразок 10) виділяється на загальному фоні іконопису золотавим кольором та блиском, що імітує позолоту, який утворює тонкий лесирувальний шар протеїнового лаку жовтого кольору з жовтою вохрою, нанесений на підготовчий шар з срібла по поліменту. Застосовані техніки та матеріали свідчать про обізнаність автора з традиційними принципами та технологічними прийомами художніх робіт та про його професійну підготовку.

На відміну від поліхромного розпису підготовку поверхні під розпис виконано з порушенням технології. Рельєфні елементи, як різьблені, так і столярні, характеризуються нерівними контурами. Відсутність ретельної доводки їх форми та належного вигладжування поверхні основи з деревини під декорацію методом полірування свідчать про невисоку майстерність виконавця. Грунт також виготовлений з порушенням рецептури: кількості клейового в'язева відносно мінерального наповнювача виявилося замало, про що свідчить висока крихкість зразків грунту та наявність лише поодиноких напівпрозорих часточок полімеру при розчиненні мінеральної складової грунту в кислоті. За рецептурою [5, 277], грунт складається з 2 ч. крейди, доданої до 1ч. водного розчину клею (5:100), бажано з пластифікатором. Наведені фактори обумовили зниження міцності ґрунту та призвели до послаблення його адгезії з основою, згодом, до розшарування та, як слідство, до тотального осипу ґрунту разом з фарбовими шарами. Активацію руйнівного процесу додатково могли спровокувати несприятливі умови побутування пам'ятки під впливом негативної дії атмосферних факторів в умовах підвищеної вологості та різких коливань температурного режиму.

Виявлені особливості твору дозволяють припустити участь в його створенні майстрів з різним ступенем професійної підготовки: 1- майстра-іконописця, знайомого з каноном, традиціями, принципами та технологічними прийомами розпису храмових творів, що професійно виконав розпис одвірок та 2-підмайстра - столяра – сницаря, який кустарно виконав рельєф та профілі рам «вручну». Порушення технології виготовлення ґрунту також дає підстав припустити участь в підготовчих роботах над одвірками місцевого ремісника без спеціальної професійної підготовки до левкасних робіт.

Враховуючи унікальність пам'ятки та її давнину, одержана у процесі наукового дослідження інформація поповнила базу даних щодо технологічних прийомів та технік поліхромного розпису творів Волинського регіону 17ст., як еталонних, що дозволяє ввести її у науковий обіг. В подальшому результати дослідження можуть стати підґрунтям для розробки програми реставраційних заходів.

1. Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво / В. С. Александрович // Історія української культури: Українська культура другої половини XVII – XVIII століть. – К., 2003. – Т. 3. – С. 855–859.

2. Александрович В.С. Мистецтво Галицько-Волинської держави / В. С.. Александрович. – Львів, 1999. - 131 с.

3. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. [Текст] / М. Драган. – К.: Наукова думка, – 1970. – 203с.:іл.

4. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIIIст. Монографія / П. М. Жолтовський. – К: Наукова думка, – 1983. – 180с.

5. Сланский Б. Техника живописи: живописные материалы / Б. Сланский. – М., 1962. – С.277.

РОЗДІЛ ІІІ. ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Віктор МЕЛЬНИК
(Львів)

ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ВОЛИНІ КНЯЖОЇ ДОБИ НА ОСНОВІ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

Вперше на Волині, ще наприкінці XIX ст. залишки фрескового малярства було виявлено при вивченні руїн церкви передміського монастиря в урочищі Федорівщина на ріці Луга у місті Володимирі. Невеликі фрагменти зафіксовано в апсидах церкви[1]. Археологічно фрески княжої доби ще в 1950- х роках зафіксував Михайло Каргер при дослідженні об'єктів Володимира – «Старої кафедри» та церкви жіночого Федорівського монастиря. Їх незначні фрагменти, а також цвяхи для закріплення тиньку віднайдено і при повторному розкритті руїн храму в 1975 році[2]. Докладнішого вивчення фрагментів малярства тоді не проведено. Однак, тепер виявилося, що він теж не був першовідкривачем. Як вказав Святослав Терський, фрагменти фресок зі «Старої кафедри» з урочища «Федорівка» («Федорівщина») що у місті Володимирі зберігаються у фондах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, куди їх ще в 1935 році передав знаний дослідник українського мистецтва Володимир Січинський (на жаль у монографії С. Терського номер фонду вказаний дещо неточно). Проте, завдяки вказаній публікації автору вдалося дослідити цей документ. В ньому під № ДМ-1464/1-9 (30380/1-9) у фондовій книзі зазначено наступну інформацію (збережено правопис оригіналу):

«Розпис настінний – фрагменти XII–XIII ст. Володимир-Волинський

1–9 фрагментів тиньку різної величини і з розписами червоною і жовтою вохрою, зеленою і синьою фарбами, зелені з лініями зеленого контуру, але в якусь цілість ці фрагменти тяжко зложити. Походять із старої катедри на Федорівці. Тинк, фреска.

Кольори:

1. Жовтий, синій, червоний.....6x8x4 см.
2. Червоний, зелений розділені чорною лінією .....7x6x2.5 см.
3. Жовтий чорні лінії.....6x5.5x2.5
4. Брунатний зелений.....4x3.5x2
5. Синій з чорним.....6x4x2.5
6. Червоно-брунатний, синій, білявий.....6x3x1.5
7. Сіро-синій,червоно-вохристий..4.5x3.3x2
8. Рожево-вохристий з червоно-вохристим широкою смугою та кутом.....5x3x1.7
9. Жовто-вохристий з двома жовтими смужками.....6.2x3.2x2

На всіх фрагментах потертя і злущення фарбового шару.

18.XI.1935 Привіз з Володимира-Волинського В. Січинський».

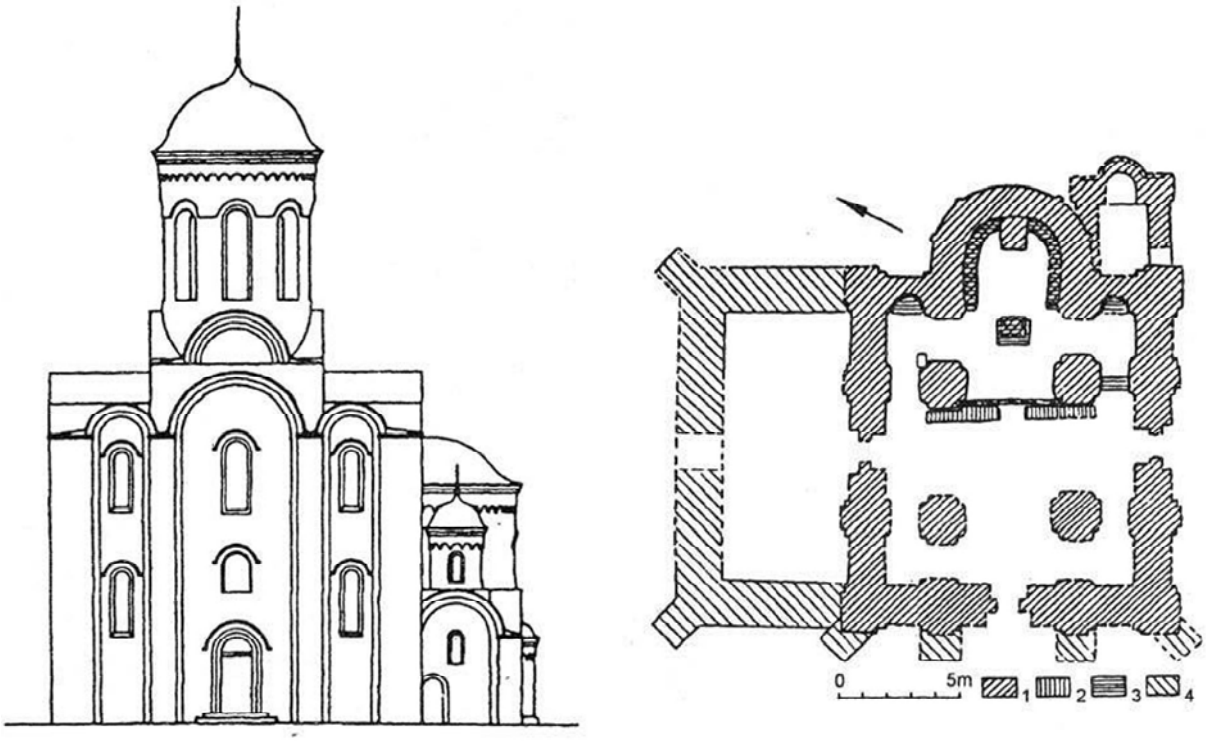
Як бачимо з опису, більших фрагментів знайдено не було, їх стан збереження на момент передачі до музею був не надто добрий. Кольорова гама собору, очевидно була досить широкою, що може вказувати на близькість розписів за колористикою до галицьких.На думку дослідників великоформатна цегла засвідчує дату будівництва ранішу, ніж 1170 р. У апсидах церкви збереглися фрескові розписи з орнаментальними мотивами, близькими до розписів Кирилівської церкви в Києві і Смядинських храмів у Смоленську (зокрема Борисоглібський собор Смядинського монастиря в Смоленську 1145р.[3]). Як зазначали Микола Воронін та Павло Раппопорт у монографії «Зодчество Смоленска XII - XIII вв.» котрі аналізували археологічні дослідження Борисоглібського собору, що проводилися на початку XX ст: «Из этих материалов явствует, что «раскопки»Троицкого велись очень примитивно…Ближе к истине была оценка И. И. Орловского, писавшего, что «сёстры» [монахині монастиря – М.В.] просто «очищали развалины от щебня и мусора». А в этом «мусоре» было много поливных плиток, обломков фресок и голосников».[4] Тобто цінні наукові матеріали зі смядинського монастиря, включаючи й велику частину залишків фрескового малярства, були втрачені.

Досі тільки частково опубліковані втрачені

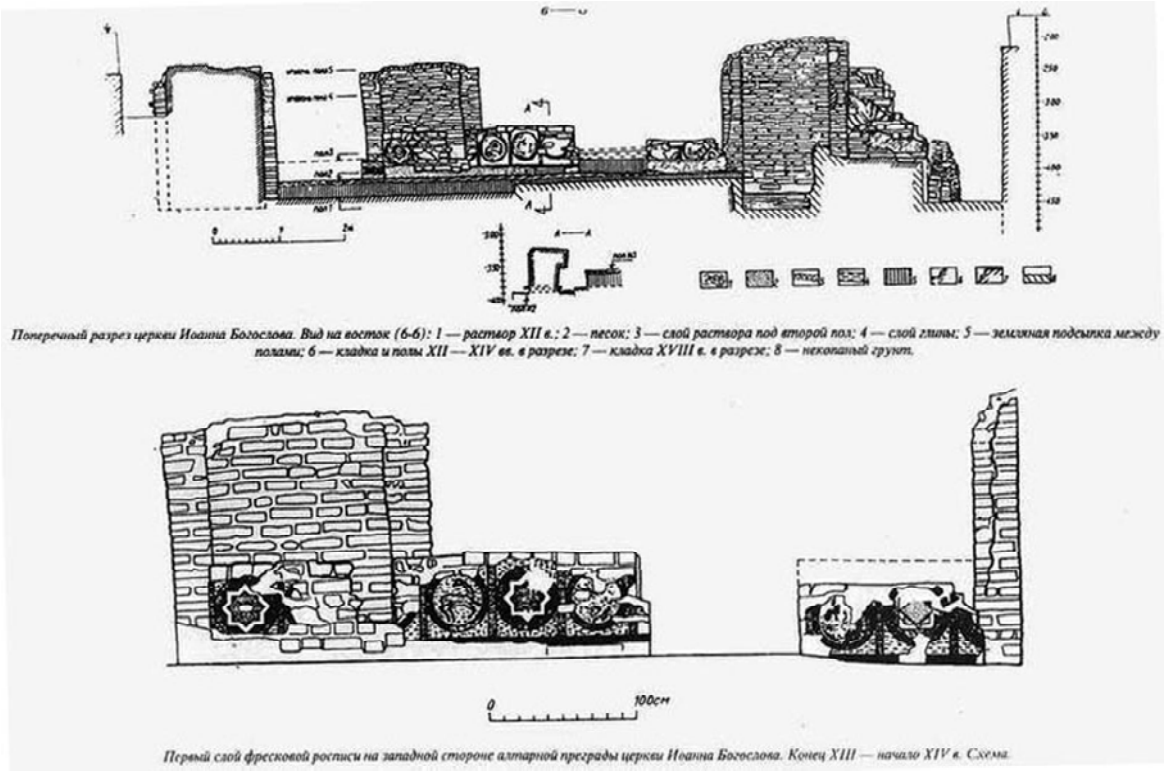
залишки фресок завершеного у 1160 році Успенського собору у Володимирі[5].Проте споруда Успенського собору XII ст. — у дуже перебудованому вигляді —збереглася до наших часів. За дорученням князя Мстислава Ізяславича його було розписано. Фреска, що зображала святителів, знаходилася у вівтарі Успенського собору. За свідченням Никонівського літопису декорація постала 1160 р.«Святителі» Володимирської церкви у відомих на сьогодні фрагментах були зображені у фас. Оскільки муроване будівництво Волині дослідники пов'язують із Києвом, очевидно, і монументальне малярство можемо пов'язувати з київським напрямком візантійського мистецтва. Першим прикладом декорування святилища в такому варіанті на українському ґрунті може бути церква Св. Кирила в Києві XII ст.Розписаною була ротонда Святого Михаїла Великого у Володимирі[6], уперше згадана в літописі 1268 р. Як зазначено в іпатському літописі під 1232 роком угорський король Андрій II: «…коли він прийшов до [міста]Володимира, він, здивувавшись, сказав: «Города такого не знаходив я навіть у німецьких землях»,— такий він був з оружниками, що стояли на нім: блищали щити і оружники, подібно до сонця». Тобто, враження від образу міста літописець передає вкрай переконливо. Очевидно, що й монументальні будівлі, у першу чергу церкви, теж сприяли такому враженню. Сьогодні нам відомо, що волинський князь Володимир Василькович побудував монастир Апостолів та церкву Св. Дмитрія у Володимирі, церкву Св. Петра в Бересті, Благовіщення – в Кам'янці, проте усі ці храми відомі лише з літописних джерел. Церква Св. Дмитрія була оздоблена фресками. З церковних фундацій Володимира Васильовича збереглася тільки Георгіївська церква у Любомлі, фундаменти якої розкриті експедицією під керівництвом Мар'яни Малєвской[7].Любомльські фрески показують приклад малярського ансамблю, виконаного поза великими міськими осередками, які природно виступають головними середовищами побутування монументального малярства епохи. Їх появу визначив своєрідний контекст княжої резиденції, що й продиктувало виникнення цього комплексу. Його володимирський родовід безсумнівний: так само, як любомльська резиденція генетично була філією столичного володимирського середовища.Втім, літопис подає мінімум інформації про оздоблення тогочасних будівель. У новій літературі перелік згадок про культ конкретних ікон доповнюють літописним повідомленням 1227 р. про поїздку князя Данила Романовича «въЖидичинъкланѧтьсѧ и молитисѧ . стꙋмоуНиколѣ». Проте, опису та інформації щодо конкретної ікони наведений фрагмент не дає. У тексті, швидше за все йдеться про поїздку князя до Миколаївського монастиря в околицях Луцька. Винятково промовисті перекази про мистецькі аспекти діяльності князя Данила вціліли у холмській частині Галицько-Волинського літопису[8].Монументального малярства стосується тільки унікальна лаконічна нотатка щодо однієї з рідкісних особливостей оздоблення інтер'єру княжої церкви святого Іоана Златоуста, спорудженої в ансамблі зведеної у Холмі резиденції[9]. Коротко описуючи конструкцію та структуру храму, літописець при цьому зазначив: «входѧщи во олтарь. стоѧста два столпа. от целакамени. и на нею комара. и выспрь же верхъоукрашенъ. звьздамизлатыми на лазурь»[10]. Така лаконічна й не зовсім однозначна нотатка виявилася єдиним літописним холмським свідченням до історії монументального малярства княжих часів.

Собор Богородиці у Холмі у літописному повідомленні описано значно скромніше, аніж церкву Івана Златоуста – як церков превелику, величеством, красотою не менее сущих древни. В тексті стверджено, що князь «украсив ю пречудними іконами». Наочним прикладом стала віднайдена й впроваджена до наукового обігу в 2000 р. Холмська чудотворна ікона Богородиці (Волинський краєзнавчий музей) – безсумнівний шедевр константинопольського малярства XI ст. Вона підтвердила винятково високий рівень тих взірців, які прибували зі столиці східнохристиянського світу й слугували зразковими орієнтирами для місцевої практики.

При описі головного Холмського храму – собору Богородиці (в пізнішій традиції-Різдва Богородиці) про малярське оздоблення стін та порталів не згадано Водночас під час археологічних досліджень, що їх проводили члени міжнародної україно-польської археологічної експедиції 2013 – 2014 рр. було виявлено фрагменти тиньку зі слідами поліхромії, що стало уже само по собі неоціненним відкриттям[11]. На сьогодні оприлюднено дані про знайдені фрагменти, кольорового віражного скла та вітражних спайок, фрагменти поливяних різнокольорових плиток з підло-



Іл.1. Соборна церква Івана Богослова у Луцькому замку XII ст. реконструкція (за Мар'яною Малєвскою) план



Іл.2. Вмурована в XIV ст., покрита фресковим малярством, передвівтарна огорожа (археологічне розкриття та дослідження проводила експедиція під керівництвом Мар'яни Малєвскої)

ги княжої святині, та, можливо, золотої смальти. Відповідь на запитання, яким був план данилової церкви Богородиці в Холмі, і відповідно його реконструйований вигляд повинні будуть дати археологи та архітектори, натомість, оперуючи наявними на сьогодні даними можемо резюмувати наступне:

Зовні портал церкви від початку був поліхромованим. Тиньк дослідженої поліхромії вказує на те, що її було здійснено одразу і це, очевидно, входило у первісний планувальний задум. Чи мав інтер'єр Холмської святині хоча б орнаментальну поліхромію стін інтер'єру на цьому етапі комплексних досліджень не можемо сказати. Частинки золотої смальти можуть свідчити про наявність золотого тла певних композицій, але зараз ми не маємо підстав робити будь-які конкретні висновки, зазначимо лише, що недавно фрагменти смальти були знайдені і при дослідженнях церкви в Дорогобужі, тобто тут може іти мова про ширшу регіональну традицію княжого часу. Підлогу церкви вкривали полив'яні керамічні плитки, вікна були прикрашені вітражами. Головною святинею храму, була, щасливо збережена до сьогодні, ікона Холмської Богородиці, що являє собою без сумніву, шедевр візантійського малярства. Натомість, аби стверджувати наявність чи відсутність фрескових розписів, потрібно мати більше даних. На сьогодні підтвердження ми не маємо, але відомо що в пізнішій традиції пов'язаній з діяльністю князя Лева Даниловича церкви у Спасі та Лаврові фресок не мали, отож, були прикрашені виключно іконами.

Інше яскраве свідчення археологічного внеску до відкриття спадщини монументального малярства Волині пов'язане з віднайденням фрагментів розписів луцького собору Святого Іоана Богослова та унікального для українських земель досить добре збереженого малювання його передвівтарної огорожі. Нижню частину собору відкрила експедиція Мар'яни Малєвскої у 1984–1986 роках[12]. Досліджуючи плінфу, археолог встановила час побудови храму на другу половину XII ст.[13] М. Грушевський пов'язував заснування Луцької єпископії з кафедральною церквою Святого Іоана Богословаё спорудженою при князеві Ярославі Ізяславовичу[14] в 50–70-х роках XII ст. Ярослав Ізяславович біля двох років займав київський стіл і коли повернувся до Луцька в 1175 році, міг привести з собою київських майстрів-будівничих. М. Малєвская на основі обмірів і аналізу цегли з володимирських будівель 50–60-х років XII ст. зробила висновок, що в Луцьку не працювала володимирська артіль. Собор первісно не був розписаний, оскільки при його дослідженні не віднайдено залишків фрескового тиньку. Водночас зафіксовано чималу кількість графіті, прошкрябаних у розчині і на цеглі на висоті до двох метрів від первісної підлоги. Велика кількість фрагментів фресок була знайдена в розвалі церкви щойно в молодшому культурному шарі між другою і третьою підлогою, тобто вони могли бути виконані тільки перед кінцем XIV ст.[15].

Одним з найважливіших археологічних відкриттів собору, значення якої виходить далеко поза контекст не лише волинської, а й української традиції, стала вбудована між східними опорними стовпами склепіння мурована вівтарна перегородка з фресковим розписом. Її утворили дві невисоких цегляних стінки, між якими знаходиться прохід до вівтарної частини будівлі шириною 1,05 м. Довжина кожної стінки складала 3 м, а висота – 60 см. На основі будівельної техніки М. Малєвская датувала її кінцем XIII – початком XIV ст. У ході досліджень на перегородці та суміжних з нею стінах, до яких вона примикала, виявлено залишки дерев'яної конструкції, що дозволяють гіпотетично говорити про складну розбудовану високу комбіновану передвівтарну огорожу, частково мурована, а зверху дерев'яну. Археологічно досліджено, що мурована її частина з трьох боків, окрім східного, «внутрішнього», від вівтаря, була двічі розписана. Перший за часом розпис частково зберігся лише на західній стороні, відкритій до нави. Після того, як через деякий час перший шар малярства почав осипатися, безпосередньо на нього нанесли другий шар фрескового тиньку. Виконане при поновленні малярство має винятково орнаментальний характер. Нижня частина розпису є однотонним сірим полем із білими прожилками і плямами, що, очевидно, імітують фактуру мармуру. Верхня його частина пропонує композицію, укладену з підібраних різноманітних геометричних фігур та декоративних мотивів. Хронологічна межа другого малярського шару не виходить за межі XIV ст. й на загал співпадає з часом створення малярського ансамблю всього собору. Ще один так само своєрідний для мистецької традиції епохи, ба навіть винятковий

Іл.3. Ікона Спаса з церкви Успіння Богородиці у Вовчу біля Перемишля. Друга половина XV ст.

Іл.4. Ікона Спаса з Милика, Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького. XV ст.

Іл.5. Ікона Спаса з церкви Покрову Богородиці в с. Трушевичі. XV ст.

для Волині елемент іконографічної програми малярського оздоблення собору, виявився відображений у писемному переказі. У документальному свідченні другої половини XVI ст. збереглася відомість, що на правому опорному стовпі склепіння у комплексі з передвівтарною огорожею на той час знаходився образ Спаса. Документ досліджував Володимир Кравченко. Саме він, у своїй статті, що була присвячена цьому документу та надрукована в записках НТШ у 2009р[16]., звернув увагу на те, що в публікованому акті іде мова про золоту гривну зі скарбниці соборної церкви Івана Богослова у Луцьку, що була замінена на мосяжну з простими каменями. Найцікавішим для нас в цьому описі є те, що гривна та походила за текстом:«от образа Спасова, котрий во столпе мурованом на правом крилосе есть намалеван». Також зауважено, що первісно гривна була «старовечная…, золота, з каменем». Лаконічне висловлювання судового акту фіксує тільки саму її присутність і не подає про неї ніяких конкретних відомостей. Отже, зазначене зображення Христа існувало з вмурованою вівтарною перегородкою у єдиному ансамблі. У вказаному варіанті є підстави вбачати добре знане за фондом унікальних українських ікон пізньосередньовічної доби, насамперед перемишльської школи, зображення Спаса на повен зріст[17]. Це унікальне писемне свідчення вказує нам на самий початок того періоду, коли відповідна іконографічна тема входила до традиції, що стала пізніше однією з її своєрідних прикметних особливостей. Для Волині – при великих втратах її малярської спадщини княжого часу – це ще й рідкісна можливість розширення тематичного репертуару малярської культури епохи.

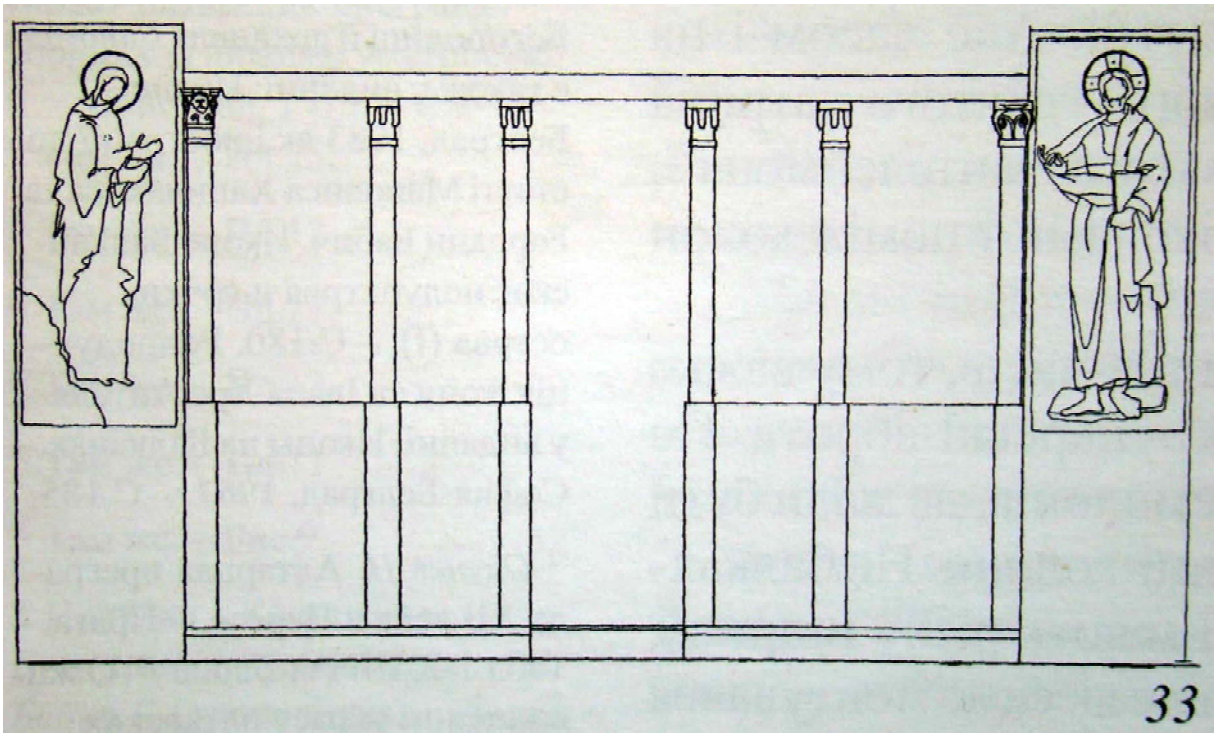
На нашу думку можемо припустити, що запропонована ідентифікація фрескової ікони Спаса за текстом історичного документу у луцькому соборі Івана Богослова відповідає тогочасній балкано-візантійській традиції монументального малярства. Наприклад, монументальні мозаїки з церкви Порта Панагія, Трікале, Греція XIII - ст.пропонують відповідний монументальний взірець.

Закладена цеглою ніша збереглася на північному плечику східної стіни собору. У процесі розбирання пізнішої закладки на відкритій при цьому частині було знайдено фресковий розпис, що імітував складки підвішеної тканини, так звані плати. Така сама імітація тканини була знайдена і в інших місцях собору, зокрема на нижніх частинах підкупольних стовпів і стін. Ці оригінальні рештки, а також відкриті на всій площі храму багаточисленні дрібні фрагменти фресок, як і залізні цвяхи, за допомогою яких фресковий тиньк кріпився до склепінь, свідчать, що в інтер'єрі знаходився цілісний ансамбль монументального малярства, який покривав усі стіни храму.

Поміж більшими зафіксованими його залишками особливий інтерес здатний викликати лик Христа, зібраний з кількох фрагментів, який опублікувала М. Малєвская[18]. На підставі підкреслено динамічної пози Володимир Александрович ідентифікував його як елемент композиції «Воскресіння – Зішестя Христа до аду» зі Страсного циклу. Це засвідчило присутність в інтер'єрі собору цієї важливої теми іконографічної програми українських церков, знаної нині, насамперед за численними іконами починаючи щойно від другої половини XV ст., найстарші з яких відомі найперше у доробку майстрів перемишльської школи українського релігійного малярства.

За археологічними матеріалами та стилістичними ознаками М. Малєвская віднесла малювання інтер'єру луцького собору до другої половини XIV століття. Це робить втрачений луцький малярський ансамбль єдиною відкритою досі пам'яткою монументального малярства Волині тієї доби. А дослідження найважливішого віднайденого елементу його іконографічної програми – фрагменту фрески, на якій зображено цілий лик Ісуса Христа – показало ширші взаємозв'язки луцьких фресок у мистецькій культурі західноукраїнських земель епохи, співвідносячи його з одним із домінуючих напрямів тогочасної малярської традиції[19].

Лекальні цеглини, знайдені, зокрема, в районі не збереженого південного входу, дали змогу припустити дослідниці М. Малєвській можливість використання їх для викладення фігурного обрамлення надпортальної ніші. За аналогією зі знаними літописно засвідченими рельєфними, як можна здогадуватися, зображеннями Христа та Святого Іоана Златоуста у холмській церкві цього святого[20] могло знаходитися фрескове зображення патрона луцького храму – Святого Івана Богослова. Археологічне відкриття собору Святого Іоана Богослова на території Луцького замку та віднайдені при цьому фрески пропонують важливий матеріал для вивчення не тільки само-



Іл.6. Прорис вівтарної перегородки церкви Пресвятої Богородиці у місті Печ, Сербія 1330-1334роки, ілюстрація за В. Яремою

Іл.7. Монументальні мозаїки Спаса та Богородиці з церкви Порта Панагія, Трікале, Греція. XIII ст.

го монументального малярського оздоблення церков Галицько-Волинського князівства. Луцький храм водночас зберіг винятково показовий, унікальний для української спадщини приклад його трансформації упродовж XII–XIV ст.

Попри свою, на перший погляд, матеріальну небагаточисельність, дослідження вцілілих фрагментів монументального малярства, писемних згадок про сакральні об'єкти, що були декоровані таким способом та нові археологічні знахідки за останні роки поглибили наші знання про цей аспект історії української культури. Вважаємо перспективним напрямком розпочате поглиблене дослідження фрагментів монументального малярства княжих часів з експозицій та запасників музеїв (зокрема Волинського краєзнавчого музею, Львівського державного історичного музею, Національного музею ім. Андрея Шептицького у Львові, музею Національного заповідника «Давній Галич», Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України та інших) що неодмінно принесуть відкриття нових сторінок цього важливого явища національної культури.

---

1. Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство / ІванКрип'якевич / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; [відп. ред. Я. Ісаєвич]. – 2-е вид., із змінами і доп. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999. – 220 с. –С.26.

2. Терський С. КняжемістоВолодимир: [монографія]/ СвятославТерський ;Міністерствоосвіти і наукиУкраїни,Нац. ун-т «Львів. політехніка». – Львів :Вид-воНац. ун-ту«Львів. політехніка», 2010. – 320 с. :іл. –С.127

3. Асєєв Ю. Джерела. МистецтвоКиївськоїРусі. – Київ.: Мистецтво, 1980. – С.156.

4. Н.Н. Воронин, П. А. Раппопорт. ЗодчествоСмоленска XII - XIII вв. Ленинград, "Наука", ленинградскоеотделение, 1979 г. –С.42

5. Репродуковано :Александрович В. МистецтвоГалицько-Волинськоїдержави / Володимир Александрович;НаціональнаакадеміянаукУкраїни, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; Видво Отців Василіян «Місіонер», 1999. – С.81.

6. Диба Юрій. Архітектура ротонди св Михаїла Великого у Володимирі // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. - Луцьк: [Б. в.], 2002. - Вип. 9. – С. 60-64.

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

8. Ипатьевская летопись / подред. А. А. Шахматова. –2-е изд.–М. :Изд-во АН СССР,1962.–938 стб. + 108 стр. – (Полное собрание русских летописей ;т. 2). – Стб. 843–846. Їх новіший і найдокладніший аналіз із критичним зіставленням багатьох тверджень раніших публікацій див.: Александрович В. Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки досвід читання, сприйняття та інтерпретації джерела / ВолодимирАлександрович//Український археографічний щорічник. Новасерія. – 2009. – Вип. 13–14. – С. 38–72.

9. Найдокладніший аналіз літописного опису храму див.:Александрович В. Мистецькі сюжети…– С. 49–52.

10. Ипатьевская летопись. – Стб. 843.

11. Мельник В.Дослідження поліхромії перспективного порталу Церкви Пресвятої Богородиці XIII ст. у Холмі.//.«Король Данило Романович: культурна і державотворча спадщина його доби». / Монографія / під ред. М.Бевза, Ю.Лукомського. – Львів – 2016. С. 164–167.

12. Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века / М. В. Малевская // Древнерусское искусство : исследования и атрибуции / [отв. ред. Л. И. Лифшиц]. – СПб. : Дм. Буланин, 1997. – С. 9–35.

13. Там само. С.11.

14. Грушевський М. ІсторіяУкраїни-Руси : в 11 т., 12 кн. Т. 2 : XI–XIII вік / Михайло Грушевський / [редкол. : П. С. Сохань (гол.), С. І. Білокінь та ін.]. – К. : Наук. думка, 1992. – 640 с. – (Пам'ятки істор. думки України). –С. 385.

15. Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова…С. 34, покл. 44.

16. Кравченко В. Новий документ про декорацію інтер'єру кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку / Володимир Кравченко // Записки НТШ. Т. 236 : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – 1998. – С. 548–549.

17. Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. Вип. 15 : Матер. XV міжнар. наук. конфер., (м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р.) / Управління культури і туризму Волинської облдерж-адміністрації ; Волинський краєзнавчий музей ; Музей волинської ікони. – Луцьк : Надстир'я, 2008. – С. 21.

18. Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова… с. 22–26

19. Александрович В. «Музейне відкриття»іконопису Волині другої половини XIV століття / Володимир Александрович // Волинський музейний вісник : наук. зб. –2011. –Вип. 3. –С. 10–12.

20. Ипатьевская летопись / подред. А. А. Шахматова. –2-е изд.–М. :Изд-во АН СССР,1962.–938 стб. + 108 стр. – (Полное собрание русских летописей ;т. 2). – Стб. 844

Людмила МІЛЯЄВА
(Київ)

ЗНОВУ ПРО "АРХІЄРЕЙСЬКИЙ СЛУЖЕБНИК - ТРЕБНИК" 1632 р. *

Унікальна пам'ятка «Архієрейський Служебник і Требник» 1632 р. у 2015 році видана факсимільно. У солідній статті до цього видання В. Александрович дав майже вичерпний критичний огляд історіографії манускрипту, до вивчення якого він звертався і раніше.[1] Сенсаційною була публікація його та І. Мицька[2] архівних джерел, що стосуються замовника рукопису: Івана Боярського, а саме – його Заповіту. Авторам вдалося завдяки архівним джерелам відтворити особистість І. Боярського, львівського шляхтича, бібліофіла, ктитора ряду львівських та українських видань і навіть олтаря до костелу. Завдяки цьому поставлено край дискусії щодо походження пам'ятки: її «батьківщиною», безперечно, є Львів. У статті 2015 року Александрович описує оформлення пам'ятки, висуває кілька гіпотез про авторство мініатюр.

Проте, пам'ятка не перестає нам задавати питання. Мета нашої статті – порушити деякі проблеми, яких не торкалися попередні дослідники.

1. Не зрозуміло, навіщо Іван Боярський, світська людина, замовив собі рукописний «Архієрейський Служебник і Требник», адже у нього були канонічні видання стрятинської друкарні 1604 та 1606 років (некоректним є порівняння вчинку Боярського з діями сільських священиків, які й у 17 ст. замовляли собі рукописні книги, на що посилається Александрович. Рукопис у ті часи дійсно коштував не порівняно менше друкованого видання, але купити друковану книгу мала можливість або заможна людина, або багата громада).

2. Що мав на увазі І. Боярський, коли на титулі написав «новоисправлен»? Ніхто, крім вищих ієрархів, не мали права виправляти ані Служебник, ані Требник.

3. Чому так ошатно оформлений титулом, ілюстраціями і розворотами кодекс має такі неохайно оформлені тексти: деякі сторінки тільки лише розпочаті та кинуті, 17 (?) взагалі пустих сторінок etc.

Що означають в ньому маргінальні приписки?

4. Звичайно каліграф пише своє ім'я наприкінці рукопису, тут – воно на титулі. Ми висуваємо гіпотезу, що І. Боярський був замовником художнього оформлення, а рукопис придбав у тому вигляді, в якому він дійшов до наших часів, за винятком того, що його згодом недбало перешивали.

Для того, щоб зрозуміти, кому в першу чергу знадобився «Служебник і Требник», слід пригадати, що в кінці 16 ст. українська церква переживала кризу саме церковної ієрархії, яка привела до Берестейської Унії 1596 р. Гарні інтенції уніатів обернулись розбратом в самому православному середовищі і тому конче стали необхідними канонічні богослужебні книги. Занепокоєний тим станом речей львівський єпископ Гедеон Балабан (1530-1607) звернувся до Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса (1549-1601, неоднозначна постать в історії церкви), щоб він йому надіслав канонічний «Служебник», що той і зробив. Балабан від Пігаса отримав «Служебник» «добре справлений» (порівняти з «новоисправлен»)[3]. Можливо, наш рукопис є перекладом з грецької мови цього «Служебника», замовленого Г.Балабаном (адже на «Требнику», виданому в Стрятині 1606 р., значиться – «из греческаго языка на словенськiй переведеный»).

Саме в цей час створення «Служебника-Требника» у Балабана виникла можливість набути друкарню, і спільно зі своїм небожем Федором, Балабан надрукував у 1604 р. «Служебник», а у 1606 р. «Требник». Це в якійсь мірі може пояснити той «незакінчений дизайн» тексту, який спостерігається в рукопису. Нашу гіпотезу мають перевірити досвідчені богослови-текстологи та палеографи. Втім, зі смертю Г.Балабана і його небожа Ф.Балабана друкарня припиняє існування (в 1616 р. її купив Єлисей Плетенецький для КПМ), а львівська братська друкарня, яка ледве животіла в 1616-1630 рр., знову почала працювати з 1630 р. До відновлення її діяльності був безпосередньо причетний І. Боярський. Разом з Кропивницькими Іван Боярський в 1632 році фінансував видання «Анфілогіону»[4] (Александрович в обох статтях помилково називає дату 1633). Звертає на себе увагу, що на

титулі цього видання ми зустрічаємо архітектурну рамку подібну до титульної рамки «Служебника-Требника». Її автором є гравер ієродиякон Георгій.

Гравюра титулу – це архітектурна композиція: на стилобаті, по боках, розташовані колони (пілястри?), на яких тримається антаблемент – карниз і маньєристичний розірваний фронтон. Між ним, як у кіоті, знаходиться постать Вседержителя на престолі. На частинах фронтону та внизу, на боках стилобату, зверху і знизу – символи чотирьох євангелістів, між ними, в центрі стилобату, - сюжет «Успіння Богородиці». На колонах, вертикально, закомпоновано в медальйонах по чотири поясні постаті святих. Автор – майстер Георгій - дуже ретельно прорисовував кожну деталь архітектури тяги карнизів, рельєфи фронтону, бокові колонки (пілястри?), реалістично відтворюючи кожний елемент.

Бездоганно нарисовані в медальйонах мініатюрні постаті святих. Наскільки є унікальним подібний задум у фортах українських друкованих книг, настільки традиційно його рамки з'єднані зверху аркою, під якою вже розміщувався напис – назва книги.

Титул «Служебника», його архітектурна рамка повністю аналогічна, як вище сказано, цій гравюрі «Анфілогіону» 1632 р., різниця полягає в іншій програмі, і зміні формату, замість традиційної арки для друкованих книжок середині – видовжений чотирикутник. В ньому зображено наче розгорнутий, скручений по боках, аркуш паперу (тканина?), на якому розміщено назву кодексу.

Александрович слушно порівнює архітектурне обрамлення з олтарем, а не з порталом, як це називав Запаско.[5] Цей титул лише за функцією є порталом або фортою. Рамка є таким самим стилобатом як на гравюрі, розділеним наче трьома нішами, центральна – вдвічі більше за бокові. На стилобаті, з обох боків - колони (пілястри?), на яких знаходиться архітрав з маньєристичним розірваним фронтоном.

Богословський зміст титулу достеменно продуманий і на це звертали увагу дослідники. Це – тріумф св. Іоанів. Ліворуч, перед колоною, - св. Іоан Предтеча; з протилежного боку - св. Іоан Богослов як євангеліст. Постаті обох святих Іоанів у повний зріст художник поставив, наче на п'єдесталах, на низьких півкруглих, рифлених вазах. Внизу, в центрі стилобату, - «Тайна вечеря», як вважає В.Александрович, саме тому, що в ній Іоан Богослов – ще молодий, як в західній іконографії, виражає найбільшу близькість до Христа. На нашу думку це зображення – символ Євхаристії. Проте, зверху – герб замовника, також Івана Боярського. Над ним, зверху, над гербом – сфера з Христом – всю композицію з обох боків осіняють два ангели з пальмовими гілками. Вся архітектура намальована на жовтому тлі з прискіпливою старанністю: всі абриси архітектурних форм, рельєфні частини досконало відмодельовані.

У манері майстра відчувається рука мініатюриста, вона не тільки в маленькій багатофігурній композиції «Тайної вечері», але й в усіх деталях. На титулі продуманий кожний його елемент, кожний персонаж. Іоан Хреститель - ліворуч, як предтеча Христа, Іоан Богослов – в образі євангеліста з Євангелієм (Апокалипсисом). Іоан Предтеча, як слушно зауважив Александрович, зображений не у традиційний власяниці, на ліве плече накинута синя драперія, вона спадає донизу таким чином, що відкриває його оголені праву руку та відставлену ногу. Автор-мініатюрист створює незвичний для українського малярства образ могутнього чоловіка з сильними м'язами і трохи збільшеними кінцівками. Не зважаючи на маленький розмір, вражає образ зосередженого св. Іоана. Бездоганно змодельовані анатомічно відтворені нога та рука, з впевненістю маляра покладено світло. Те саме можна стверджувати про драперії.

Контрастний образ Євангеліста Іоана. Він у світлому хитоні і темно-червоному гіматії. Його рука - на розкритій книзі, а сам він, на відміну від чорноволосого Іоана – сивий. Його обличчя, як і Іоана Предтечі, вражає глибиною образу. Майстерність невідомого художника і тут свідчить про серйозну школу мініатюриста, про вміння узагальнювати форму. Світлий хітон, теплий гарячий гіматій, на якому пророблена кожна бганка, контрастує з синію драперією на І.Предтечі. Відчуття кольору цього необхідного контрасту, холодного і теплого, говорить про справжній смак митця.

Прискіпливий дослідник Г.Н. Логвин вперше побачив, що над гербом І. Боярського замальований абрис, що нагадує або митру, або інфулу. Александрович визнав, що це мала бути інфула,

Титул «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського» та гравюра гравера Георгія, що вживалась як рамка до титулів кількох львівських видань 1630-40 рр., в тому числі і до «Анфологіона» 1632 р.

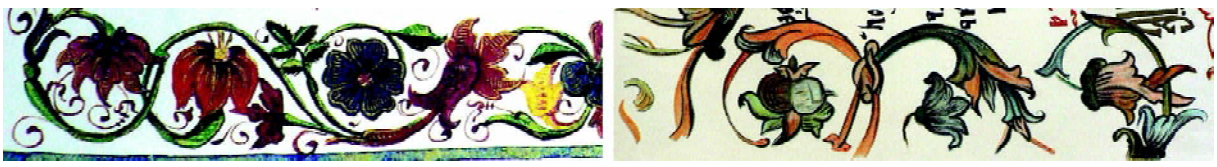
Василій Великий. Ілюстрація з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського».

Фрагмент орнаментальної рамки з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського» та заставка, що вживалася у львівських виданнях 1630 рр. (вперше — у «Октоїху» 1630 р., вдруге — в «Анфологіоні» 1632 р.)

Григорій Двоєслов. Ілюстрація з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського».

Фрагменти орнаментів з рамок навколо Василія Великого та Григорія Двоєслова з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського» та заставка, що вживалася у львівських виданнях 1630 рр. (вперше — у «Октоїху» 1630 р., вдруге — в «Анфологіоні» 1632 р.)

Іоан Златоуст. Ілюстрація з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського».



Фрагменти орнаменту з рамки навколо тексту поряд з Іоаном Златоустом з «Архирейського Служебника і Требника Івана Боярського» та орнамент з Турійського Євангелія 1570 р.

це, як він вважає, є підставою стверджувати, що автором був іноземець. Проте, важко уявити, що при такій продуманій програмі, художник мав право на свій розсуд намалювати такий відповідальний та багато значущий символ без згоди замовника. Щоб не вдаватися до фантазій, залишаємо це питання без відповіді. За титулом – три зображення отців церкви: Іоана Златоуста, Василія Великого і Григорія Двоєслова (зараз в манускрипті, на противагу факсимільному виданню, переплутано їхній порядок). В зв'язку з тим, що Василій Великій та Григорій Двоєслов скомпоновано за подібними принципами почнемо аналіз з них.

Безперечно, обидва святителі Василій Великий і Григорій Двоєслов малювалися під певним впливом гравюр стрятинського або вже аналогічного Києво-Печерського (1620 р.) Служебників, на що неодноразово звертали увагу дослідники.

Фронтальні постаті, які знаходяться в межах рамки, зверху перекритої аркою, визначають композицію. Простежується і подібність до гравюр та іконографії отців церкви. Проте, це тільки загальні аналогії, бо задум невідомого художника зовсім інший. Він їх малював, перш за все, на тлі неба з хмарами, хоча підкреслено їх першоплановість. Василій Великій стоїть на підлозі з гарно розкресленими плитками. Його силует таким чином, з одного боку, вимальовується, як вже сказано, на тлі неба, а з другого боку, наче в іншому просторі, на підлозі, яка відокремлює його від оточення. На низькій лінії обрію зображений краєвид, який дещо нагадує озвучену кольором ведуту. На ньому – річка з двома берегами, на ній човен з вітрилом, далі – місто, можливо, своєрідний топографічний коментар житія. Але саме в пейзажі у Василія Великого найбільше побутових реалій: і вершини, і люди з підводою тощо. Весь пейзаж потопає в делікатному сфуматто. Першопланова постать Василія з блідим обличчям, з характерною для іконографії довгою бородою, з тонзурою, високим лобом, одягнута в хрещатий саккос. Василій Великий має всі атрибути єпископа.

Аналогічно зображений Григорій Двоєслов. Він має всі типологічні ознаки іконографії: бліде обличчя, високий лоб, коротка борідка, одягнений в червону фелонь з перекинутим на плечі омофором. Він так само вимальовується на тлі неба з хмарками і подібним, але з іншими реаліями та архітектурними спорудами, краєвидом. Завдяки тому, що навколо голів обох святителів занадто великі золоті німби, вони ніби існують як небожителі в небесній сфері, поза тими краєвидами, які намальовані. Вони сприймаються самі по собі, так само як і в гравюрах. Проте, краєвиди додають оригінальності самим зображенням.

Урочистості, безумовно, надає орнаментальне оточення, про яке буде мова окрема.

У порівнянні з гравюрою в них спростежується та несхожа схожість, яка була властива українському мистецтві 17 ст.

При порівнянні зображень святителів Василія Великого та Григорія Двоєслова з Іоаном Златоустом впадає в очі абсолютно інший підхід художника до створення образу отця церкви. Він нехтує вже до певної міри традиційним «Служебником», виданим в Стрятині 1604 р. і в Києво-Печерській друкарні 1620 р. Композиційно обидва святителі оточені рамками. Тут змінено формат і відкинуто орнаментальне обрамлення. Якщо у тих двох образах зберігалася традиційна іконографія святих, то в даному випадку автор на неї категорично не зважає.

Іоан Златоуст, якого звикли бачити худорлявим, зі впалими щоками, тут – огрядний, широкоплечий, з обличчям, яке випромінює здоров'я; з яскраво вираженими індивідуальними рисами. Він позбавлений жодних типологічних прикмет зовнішності Іоана Златоуста. Огрядна постать в саккосі з білим хрещатим омофором вражає своєю імпозантною впевненістю швидше сучасника 17 ст., ніж людину давно минулого (недарма деякі дослідники вважали це портретом Петра Могили). Характерні риси обличчя, навіть його здоровий рожевий колір в жоден спосіб не кореспондують з блідими ликами Василія Великого і Григорія Двоєслова. Іоан Златоуст стоїть на пагорбі з зеленою травкою, не на тлі краєвиду, як попередні святителі, а серед нього; його силует гарно вимальовується на тлі неба з хмарами. Замість великих золотих німбів, які чітко виводять тих святителів за межі реальності, тут тоненькою жовтою рисою окреслений німб навколо голови святителя.

Краєвид, який за ним вимальовується, це, скоріше, місце побутування святого, з деревами, віадуком, церквою на протилежному березі річки,

різними камінцями, вежею тощо. Образ Іоана Златоуста настільки реалістичний, що мимоволі можна припустити, що це є портрет І. Боярського в образі поіменного йому святого. Завдяки тому посилюється тріумф св. Іванів титульної сторінки, бо перший фронтиспіс після неї був з цим зображенням. Якщо наше припущення щодо портрету Яна Боярського справедливе, то «Служебник» набуває значення родинної меморії, що пояснює намагання замовника повернути реліквію сім'ї та забрати її від митрополита Петра Могили.

В заповіті Івана Боярського, який складений 1633 року, про Служебник сказано: «Його милість Петро Могила взяв від мене писаний і добре споряджений великим коштом і працею Понтифікал мій руський позичаним способом – то й прошу, аби їх милості панове виконавці від його милості відібрали і паніматці віддали».[6]

Відкритим лишається питання про авторство оформлення «Служебника-Требника». Визначення Александровича – «автор західноєвропейської традиції» - аморфне. Бо традиції в Західній Європі в різні часи визначалися в залежності від стилю епохи, від країни, від школи. Слово «класичний», а тим більше «класицизм», в даному випадку взагалі недоречне. Львів у 1630-ті роки мав потужне коло митців, які добре знались на пластичній анатомії, втім реалістичними засобами відтворювали людину і в портреті, і в іконі. Цей злам фактологічно зафіксований іконою «Богородиця з похвалою» з Ріпніва майстра Федора зі Львова 1599 р. Ми знаємо, що попри всі протистояння католиків і православних майстри-католики працювали поруч з майстрами «схизматиками», навіть в одному цеху, і сам Александрович публікував цікаві документи про українських малярів, які працювали в костелах. Тобто, з візантійською системою, з тим, що зветься «Візантія після Візантії», розпрощалися наприкінці 16 ст. Це вже відповідало і смакам художників, і реципієнтів.

Свідоцтвом високого рівня майстерності є іконостаси Успенської Братської церкви і церкви св. П'ятниці у Львові. Нажаль, частина іконостасу, що знаходиться у с. Великі Грибовичи майже не розчищена і в тому числі – медальйони на картушах Дріара. Проте, розчищені В.С. Вуйциком свого часу «Страсті» М. Петрахновича-Мороховського, що лишилися в Успенському соборі, не дають жодних підстав співставляти їх з ілюстраціями та з титулом «Служебника-Требника». Петрахнович нехтував пластичною анатомією, його талант і відчуття стилю часу виявився, перш за все, у темпераментному малярстві. Гравюри Віріксів він аранжував у кольорі, його темпераментний мазок – перший крок до розкутої манери. Втім, титульна сторінка «Служебника-Требника» виглядає так гармонійно завдяки тому, що її композиція та намальовані на ній постаті в архітектурному обрамленні мають беззаперечні риси маньєризму: так само як маньєристичним є й обрамлення.

Що стосується зображення І. Златоуста, то в ньому вже є певний подих бароко. Про авторство іноземців, як це пропонує Александрович, стверджувати важко через те, що невідомі їхні твори. Але варто підкреслити, що вже титул «Анфологіону» 1632 р. з підписом маловідомого гравера Георгія – це свідоцтво великої амплітуди можливостей саме львівських художників. Обмаль відомих гравюр Георгія, при їх високій майстерності, наштовхує на думку, що він міг працювати і в інших техніках, зокрема малярстві.

Ми вважаємо нез'ясованим питання: один чи два майстри робили оформлення манускрипту. Можливо, зображення Іоана Златоуста зробив інший митець, оскільки воно стилістично несхоже на образи Василія Великого та Григорія Двоєслова. Хоча припускаємо, що це міг бути й той самий художник, що виконував і зображення Іоана Златоуста, але він робив це інакше, через побажання замовника – Івана Боярського.

Палеографи мають з'ясувати, що власне «писал» Лаврентій Яцкович і, безумовно, еталоном його почерку для них є перші декоровані сторінки кожної літургії.

Хто був автором орнаментів? Лаврентій Яцкович, який «писал» чи інший не каліграф, а художник? Орнамент манускрипту заслуговує на окреме дослідження: його генезис, композиційний лад, мотиви. Ми зараз торкнемося деяких з них, які можуть допомогти віднайти відповіді, хоча б частково, на поставлені питання. Мова йде про рамки навколо двох фронтиспісів та трьох розворотів книги – аркушів, якими починаються служби трьох літургій. Вони мають подібні, дещо архаїчні для 1630-х років, плетінчасті заставки з переплетених кіл, які автор поклав на кольорове тло. Зображення Іоана Зла-

тоуста, як вже згадувалося, не має орнаментальної рамки, тому і тут варто почати з розділу присвяченому Василію Великому. Зображення самого отця церкви, як відзначалося, композицією та іконографією перегукується зі «Служебником», виданим у 1604 р. в Стрятині. Орнаментальну рамку на фронтиспісі побудовано з невеликої кількості мотивів. Зверху, горизонтально, вона має видовжений червоний картуш, по боках якого – елементи, що нагадують наріжники до оправи книжок. У бокових частинах – мотиви вертикальних рослин з квітами, зверху – лілії, внизу – червоні гвоздики, між ними херувими. Все осяяне херувимами, які знаходяться зверху, в бокових трикутниках, між рамкою і аркою зверху (замість пальметок в стрятинському «Служебнику»), внизу, в центрі, де херувима поміщено у особливий картуш, який виходить за межі рамки. Композиція орнаменту відзначена дуже поміркованою ритмікою, не перевантажена зайвими елементами, що видає високу фахову культуру автора.

Дивовижно, але розворот книги за мотивами обрамлення не є, як завжди, гармонійним цілим. Мотиви – це, головним чином, різної форми картуші, що знову примушує нас згадати про друковані зразки. Але верхня горизонтальна частина рамки має в центрі білий в середині (з написом) і окантований червоним видовжений картуш, до якого з обох боків підходять дуже добре намальовані леви з гривами. Зображення левів в українському мистецтві – рідкість, хіба тільки як символ євангеліста Марка. Проте, вони у подібній композиції зустрічаються в заставці до «Октоїха», виданого братською друкарнею в 1630 р., і згодом використаного в «Анфологіоні» 1632 р. Все інше обрамлення складається лише з різної форми картушів. Низ також закінчується зображенням в центрі херувима, хвилястим силуетам його крил акомпанують яскраві лінії обабіч.

Орнамент навколо Григорія Двоєслова зовсім інший. В центрі горизонтальної частини обрамлення – видовжений маньєристичний картуш, а по боках – хрести, що нагадають енколпіони. Під ними починається бокове обрамлення з грона винограду (праворуч і ліворуч), нижче яких – квіти на стеблах, що вигнуті півколом, а між ними – розіп'яті птахи. Нижче, однаково з обох боків, - букет у глечику з двома ручками по боках. Внизу, в центрі, - херувим з великим німбом, серед яскравих квітів, блакитних і червоних троянд та гвоздик.

Протилежна сторінка розвороту так само має обрамлення. В ньому знову зверху – видовжений картуш з текстом, з типовими маньєристичними загостреними кінцями. Зверху до низу йдуть півколом стебла квітів, між ними – з обох боків – херувими, а ще нижче – знову розіп'яті блакитні птахи. Внизу, в центрі – херувим, оточений квітами з обох боків. Таку саму композицію можна віднайти в одній із заставок згаданого вже «Октоїха» 1630-го року з цією різницею, що виноградне гроно «помандрувало» в обрамлення Григорія Двоєслова. Ці подвоєні птахи можливо мають якийсь символічний зміст? Цікаво, що всі п'ять рамок не повторюють одна одну, що вони наче нагадують певну імпровізацію.

Безумовно, майстер був причетний до створення гравюр або ними користувався. Між іншим, обидві гравюри (дереворизи) зроблені на вузеньких стрічках заставок (ця і як згадана з левами) не менш прискіпливо ніж мініатюри.

Перша прикрашена орнаментом сторінка знаходиться на розвороті з фронтиспісом зображення Іоанна Златоуста. Рамка оточує текст рослинним орнаментом, в якому стебла вигнуті півколом один за одним, відрізняючись лише кольором та реалістично відтвореною формою квітів. Конструктивна основа декору складається з подібної півкруглої лінії. Вона характерна для кількох волинських рукописів, але в них змінено модуль, кожний елемент став значно меншим, дрібнішим.

Вражає достеменність малюнка кожної квітки при такому маленькому розмірі елементів. Квіти ніби живуть своїм життям в кожному колі стебел: вони то схиляються голівками, різними за кольором, то, навпаки, розкриваються, як наприклад, гвоздики, які нагадують зірки. Вони настільки конкретні, що наразі ботанік зможе визначити назву кожної рослини. У центрі, вгорі і внизу, вони визначені синіми трилисниками. Ця сторінка, на відміну від інших – цілком флористична, тут немає ніяких інших зображень, крім урочистої квіткової флори.

Висока культура орнаменту цього манускрипту, навіть при його унікальності в наші часи, засвідчує не есклюзивність, а навпаки органічне

існування автора в осередку, який плекав його талант. І вигадливі заставки до друкованих книжок, і різьблення іконостасів того часу пов'язують ренесансні традиції в мистецтві книги з маньєристичними. Принагідно варто зауважити, що досягти шляхетності у відтворенні орнаменту у дереворізі значно складніше, ніж намалювати його пензлем. І тому, без сумніву, знову підкреслимо – майстер орнаменту в найтіснішій спосіб був пов'язаний з цілим колом, перш за все, з колом українських митців осередку братської друкарні, а можливо ще й зі стрятинської.

Лишається нерозв'язаною ще одна проблема – зв'язок І. Боярського з Петром Могилою. Як відомо, посвячення в митрополити Петра Могили відбувалося у Львові, в Братській Успенській церкві. Боярський на той час не був представником кліру, наділеним братством певними повноваженнями. Складається враження, що він особисто знав Петра Могилу. Якби І. Боярський віддав «Служебник» Могилі з наміром меркантильним, сподіваючись на церковну кар'єру, він би, беззаперечно, його подарував. Вірогідно, вони були добре знайомими людьми і Боярський похвалився П.Могилі ошатно оправленим кодексом. А останнього «Служебник» зацікавив, можливо, своїм текстом, бо вже на самому початку свого служіння в сані митрополита він задумав реформу «Служебника-Требника», чому присвятив багато часу та переживань.

Висновки

Шукаючи відповідь на заявлені на титулі слова Івана Боярського про те, що «Служебник» «новоисправлен», автори висувають гіпотезу про першого замовника тексту – львівського єпископа Гедеона Балабана. Олександрійський патріарх Мелетій Пігас надіслав з аналогічною формулою канонізований ним «Служебник», що дало право Г. і Ф. Балабанам надруковати згодом в Стрятині в 1604 р. та 1606 р. «Служебник і Требник». Остаточне вирішення цього питання автори лишають на розсуд досвідчених богословів-текстологів.

Аналізуючи оформлення манускрипту, автори вважають його типовим для маньєристичного стилю свого часу та знаходять безпосередній зв'язок ілюстрацій з титулом, декоративним оформленням не тільки гравюр, виданих в Стрятині, але й з дереворизами майстра Георгія – автора титулу до «Анфологіону» 1632 р., виданого львівською братською друкарнею і частково фінансованого тим самим Іваном Боярським.

В статті не розв'язано питання скільки майстрів працювало над оформленням кодексу, так само як незрозумілим лишається й те, що саме переписував Лаврентій Яцкович. Останнє слово тут за палеографами. Стаття підкреслює високий рівень майстерності львівського кола художників того часу, з яким, ймовірно, були пов'язані автори оформлення.

** Стаття підготовлена за участю І. Дудника та А. Останіної.*

---

1. Александрович В. Походження та мистецьке оздоблення унікального львівського рукопису 1632 року. // Архирейський Служебник і Требник Івана Боярського. [б. м.] Фундація Енциклопедії України, 2015

2. Александрович В., Мицько І. Архієрейський Служебник і Требник Івана Боярського. Пам'ятки України, річник XXV, число 96-101, 1993, с. 74-84

3. Коляда Г. Балабановские друкарни / Книга и графика. Москва : Наука, 1972. С. 154. Григорій Коляда докладно описує історію видавничих стосунків М. Пігаса та Г. Балабана та вибірково цитує передмову до Требника, де йдеться про грецькі оригінали. Наведемо повністю фрагмент передмови, що стосується нашого питання: «[Мелетій Пігас] не презрев молєнія моєго [Гедеона Балабана], но посла ми Слоужебник, и сію книгу Требник, добре исправлєний по древніх Святия гори Требникох. Єго же рукою своєй подписав с благословєнієм пастирськім повелевая в общую пользу вєлікоімєнному російському роду ізобразити».

4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574-1700), Львів, вид. при львівському державному університеті, 1981, с. 53. Автори вказують, що в деяких примірниках є вірш і присвята І Боярському. Нам не вдалося віднайти цей вірш — у всіх восьми примірниках видання, які зберігаються у відділі стародруків НБУВ, початкові сторінки, на яких мав знаходитися вірш — відсутні.

5. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, вид. «Світ», 1995, с. 4127.

6. Александрович В., Мицько І. Архієрейський Служебник і Требник Івана Боярського. Пам'ятки України, річник XXV, число 96-101, 1993, с. 78, 79.

Олена КУШПЕТЮК
(Луцьк)

ЦЕРКОВНЕ МУЗЕЙНИЦТВО ВОЛИНІ (на прикладі давньосховищ Волинської губернії)

Одним із помітних явищ суспільно-політичного життя Волині другої половини XIX ст. стала поява музейних закладів релігійного спрямування, так званих давньосховищ. У 1887 році розпочало діяльність давньосховище Володимир-Волинського Свято-Володимирського православного церковного братства [24, с. 2-3]. Воно розташовувалася в колишній ризниці Успенського собору (Мстиславового храму) – пам'ятці архітектури XII ст. міста Володимира-Волинського [10, с. 289].

Подібний музейний заклад предметів церковної старовини влаштували і члени Луцького Хрестовоздвиженського православного церко-вного братства. Давньосховище з'явилося у 1890 році [11, с. 242 243]. Спочатку його розмістили в кімнаті за вівтарем Троїцького собору, який незадовго до того з допомогою братства став православним. Після влаштування у дерев'яному будинку поблизу собору притулку, давньосховище перенесли до однієї з його кімнат.

У 1893 році було започатковане Волинське єпархіальне давньосховище в місті Житомирі [6, с. 3-4]. Воно розташовувалося у колишній церкві при архієрейському будинку, частково пристосованій під музей. В 1894 році, створене Волинське церковно-археологічне товариство розпочало будівництво спеціального приміщення для музею і бібліотеки, яке завершилося на початку XX ст. [17, с. 2]. Взагалі, діяльність цих двох установ слід розглядати як функціонування єдиної організаційної структури, підпорядкованої справі збору та вивчення старожитностей.

Ці перші музейні заклади краю функціонували при православних церковних осередках, тому термін «давньосховища» найповніше розкриває сутність закладів такого типу, провідними напрямами діяльності яких були збір і збереження старовинних церковних пам'яток, вивчення та популяризація їх історії. Профіль цих музеїв зумовлювався характером зібраних та представлених експонатів – історико-краєзнавчі релігійного спрямування. За статусом давньосховища відносилися до місцевих музейних закладів, лише Волинське єпархіальне давньосховище мало регіональний статус.

Перші експонати чи колекції давньосховищ з'явилися завдяки конфесійній ініціативі. Вона здебільшого спиралася на вагомі результати попередньої дослідницької історико-краєзнавчої роботи ініціаторів заснування цих закладів. Так, приватні колекції членів Свято-Володимирського братства – давні монети, стародруки, рукописні церковні книги, археологічні пам'ятки тощо – стали тією базою, яка дала змогу відкрити давньосховище. Їх власниками були відомі у краї знавці і любителі старовини – голова з'їзду мирових суддів Володимир-Волинського повіту, з грудня 1887 року – голова Ради братства і завідувач давньосховища О. Дверницький, настоятель Володимиро-Василівської церкви міста Д. - Левицький, ін. [7, с. 216]. Так, Д. Левицький вважав, що на прикладі історії й церковного життя міста Володимира-Волинського можна та потрібно досліджувати історію православ'я. Він колекціонував давні церковні речі, рукописні й друковані книги минулих століть, самотужки обстежував горища і підвали діючих церков Володимира-Волинського, наявні у місті і його околицях пагорби та виявляв при цьому рештки зруйнованих давніх будівель. Ці знахідки спонукали краєзнавця звернутися до єпархіального управління та науковців Києва і Санкт-Петербурга з пропозицією про необхідність проведення на території Володимира-Волинського кваліфікованих археологічних розкопок. І вже влітку 1886 року до міста прибула наукова археологічна експедиція, яка провела тут результативні розкопки [5, с. 43-47].

При організації місцевого давньосховища Д. - Левицький передав йому власну колекцію старожитностей. Серед пам'яток особливо привертав увагу оригінальний залізний хрест, виявлений на місці давньої Іоакимо-Анненської церкви [22, с. 198].

Колекцію фотографій, гравюр та малюнків давньосховища Володимир-Волинського православного церковного братства започаткував професор Петербурзького університету А. Прахов, який передав сюди фотознімки та негативи православних церков Волині, виготовлені влітку 1886

року під час проведення у краї археологічних розкопок. Цю колекцію поповнив О. Дверницький, передавши у давньосховище 30 малюнків і фотографій [13, с. 572].

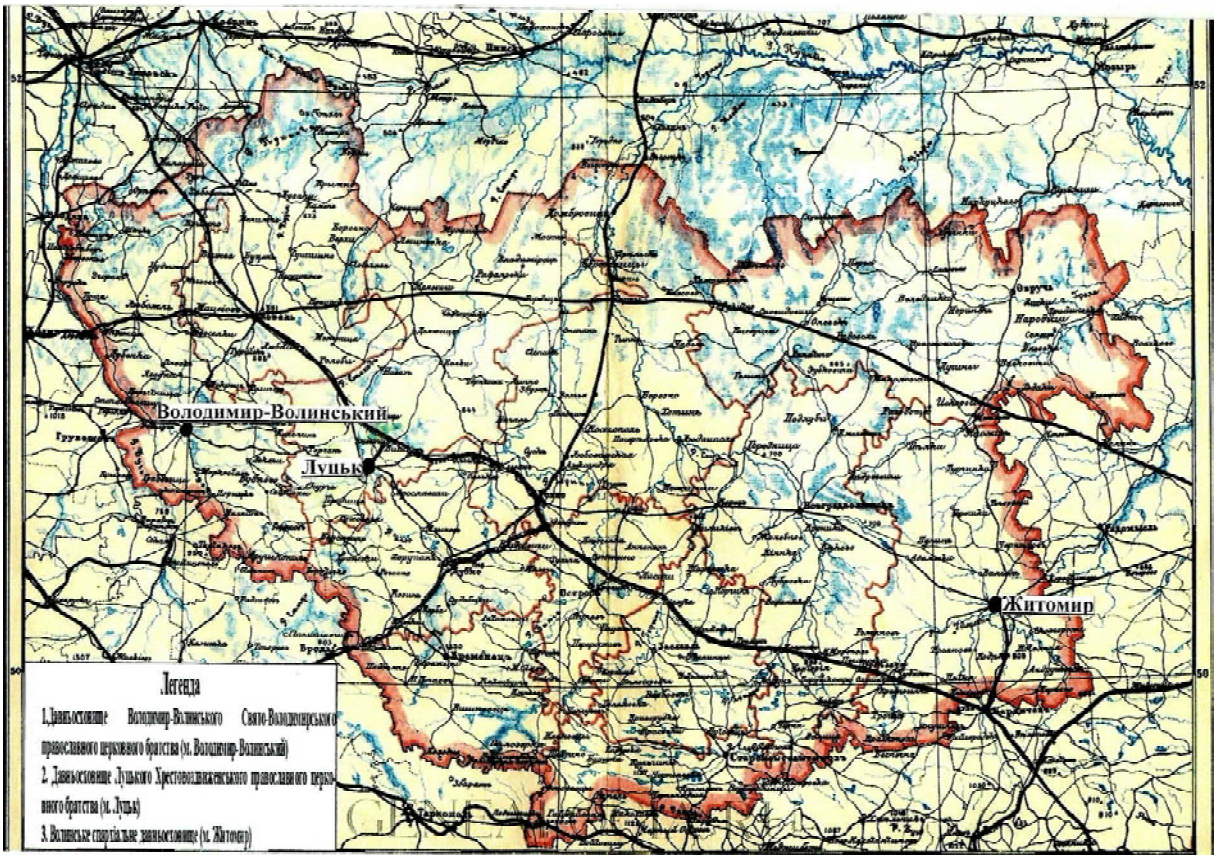
Добровільні надходження пам'яток старовини від багатьох осіб, насамперед священослужителів, склали основу й Волинського єпархіального давньосховища. Про це свідчить випуск короткого опису предметів, що надійшли до нього в 1893-1894 рр. [9]. Їх поступлення стало можливим завдяки діяльності тодішнього архієпископа Волинського і Житомирського Модеста (Д. Стрельбицького).

Модест, будучи активним учасником розгортання в регіоні краєзнавчого руху, підтримував заходи щодо проведення археологічних розкопок та археологічних експедицій, сприяв поповненню експозицій Володимир-Волинського і Луцького братських давньосховищ. У 1891 році на єпархіальному з'їзді у Житомирі Модест запропонував організувати при архієрейському будинку єпархіальне давньосховище [1, с. 74]. Незабаром завдяки його адміністративним розпорядженням до Житомира від парафіяльних священиків, настоятелів монастирів почали надходити пам'ятки старовини, що знаходилися у церквах, монастирях, приватних колекціях духовенства.

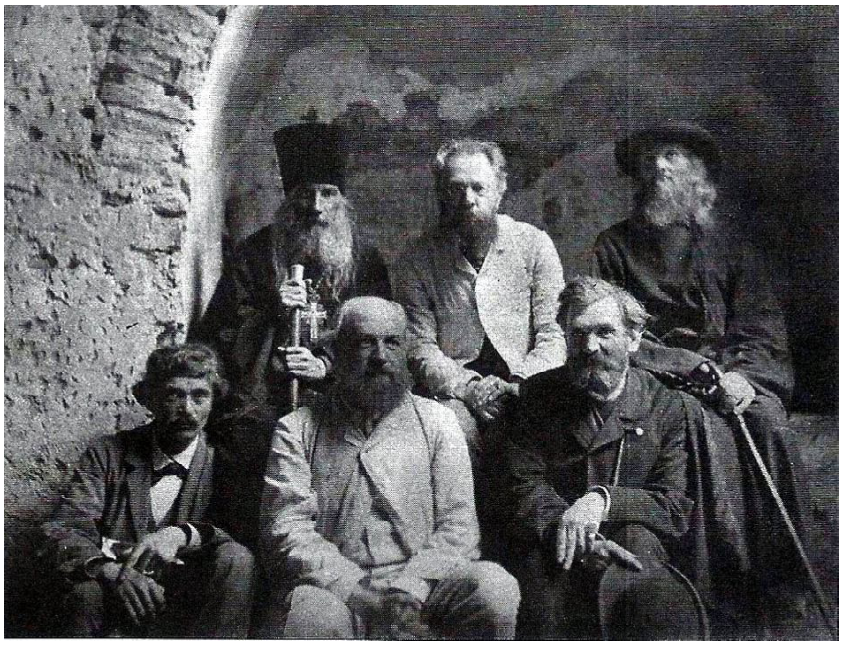
Традиція дарування пам'яток старовини існувала не тільки в час організації музейних закладів, а й протягом усього періоду їх діяльності. Надходженню старожитностей також сприяли і звернення у пресі аматорів музейної справи до населення краю, публікації переліків необхідних для музеїв предметів, що розсилалися державним установам, церковним та світським організаціям, громадським та науковим діячам. Такі оголошення з проханням пожертвувати у музей предмети старовини друкувалися від імені Володимир-Волинського православного церковного братства [4, с. 94]. Результатом таких звернень стало надходження нових поступлень і до Волинського єпархіального давньосховища [6, с. 2].

Однак не тільки пожертвування пам'яток старовини сприяли поповненню експозицій музейних закладів. Одним з дієвих шляхів виявлення старожитностей були археологічні розкопки, які проводилися на місцях розташування православних церков та монастирів. Так, під час реставрації Успенського собору міста Володимира-Волинського розкопки були проведені в його підва-льних приміщеннях [5, с. 43-47]. Їх правильному здійсненню приділялася особлива увага. Зокрема, у лютому 1896 року на засіданні ради Свято-Володимирського православного церковного братства, яке опікувалося цими роботами, наголошувалося, що необхідно навіть пересівати землю для виявлення дрібних предметів (хрестів, перстнів та ін.) [4, с. 94]. Внаслідок таких ретельних заходів вдалося віднайти нові предмети старовини, які згодом поповнили експозицію братського давньосховища: бронзовий хрестенколпіон із своєрідними зображеннями Ісуса Христа та Богородиці, золотий перстень з гербом князівської династії Гедиміновичів та інші старожитності [8, с. 175].

Заслуговують на увагу і інші шляхи виявлення старожитностей музейними закладами. Особливо – наукові експедиції (екскурсії), які були своєрідними пошуковими подорожами для різнопланового обстеження території одного чи декількох повітів губернії. Такі експедиції успішно організовувало Волинське єпархіальне давньосховище. Наприклад, у 1899 році працівники музейного закладу організували наукову екскурсію по місцевостях східної Волині. Під час її проведення особлива увага зверталася на пошук, збір та дослідження православних церковних пам'яток. Було проведено обстеження храму Святого Василія у місті Овручі та вивчення історії його спорудження. У Дерманському, Городищенському та Любарському монастирях дослідникам-екскурсантам вдалося знайти рукописні пам'ятки та стародруки. Найбільше багатство у цьому відношенні представляла бібліотека відомого у минулому Дерманського монастиря, у якій зберігалося 26 рукописних книг XIV-XV ст. Серед значної кількості стародруків, які знаходилися тут, були виявлені такі рідкісні книги, як Дерманський Октоїх 1610 року і Рохманівське учительне Євангеліє 1618 року. При огляді цих пам'яток екскурсанти звернули увагу на незадовільні умови їх зберігання. Краєзнавці прийшли до думки, що «…централізація цих пам'яток у загальному Волинському музеї в руках людей, які знають і цікавляться пам'ятками старовини – єдиний засіб для збереження в майбутньому того, що ще збереглося від минулих віків» [4, с. 90].



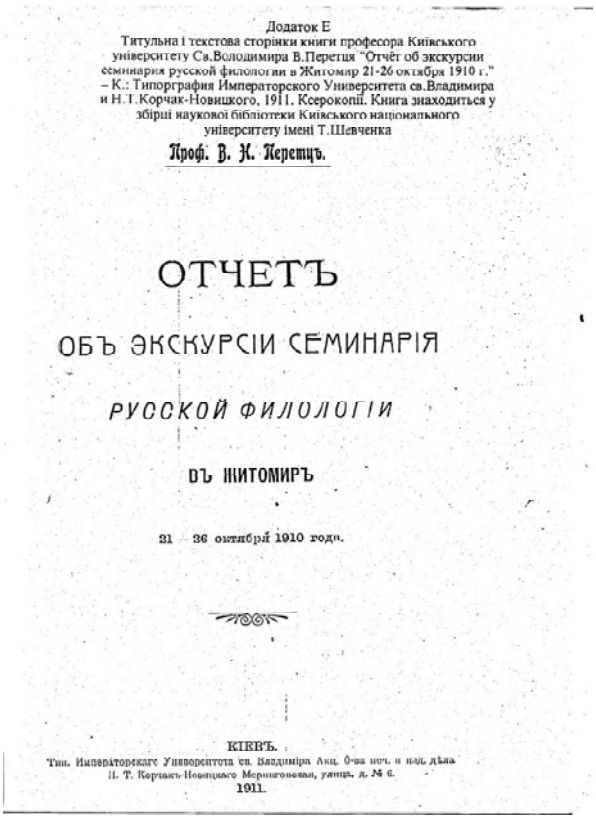
Карта Волинської губернії станом на початок XX ст. з показом місць розташування давньосховищ краю.



Члени комітету з дослідження Успенського собору в м. Володимирі-Волинському: в першому ряду (зліва направо): професор В. Антонович, міський голова мирових суддів О. Дверницький, повітовий предводитель дворянства Г. Боровиков; у другому ряду: архімандрит Олександр, професор А. Прахов, священик Василівської церкви Даниїл Левицький. Фото 1880-х рр.

Модест (в миру Данило Стрельбицький) - архієпископ Волинський і Житомирський.

Орест Фотинський - завідувач Волинського єпархіального давньосховища.



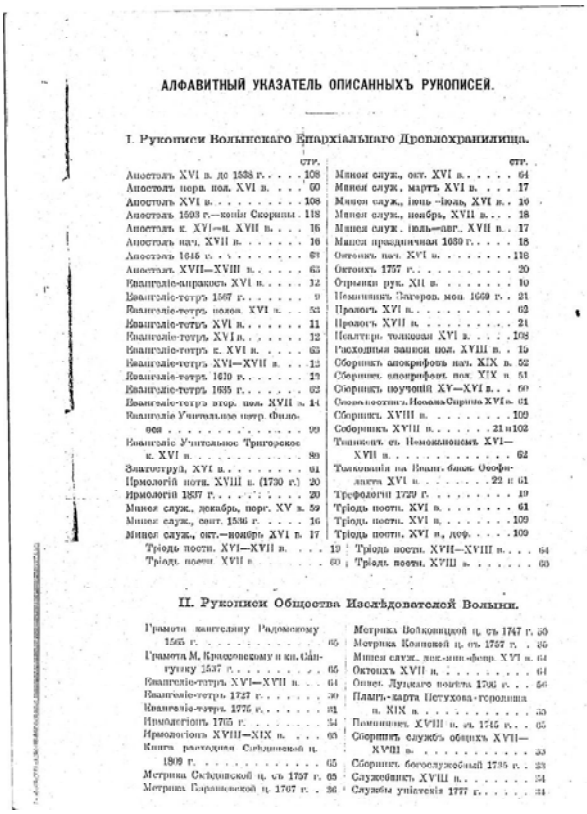
Додаток Е
Титульна і текстова сторінки книги професора Київського університету Св.Володимира В.Перетця "Отчёт об экскурсии семинария русской филологии в Житомир 21-26 октября 1910 г." – К.: Типорграфия Императорского Университета св.Владимира и Н.Т.Корчак-Новицкого, 1911. Ксерокопії. Книга знаходиться у збірці наукової бібліотеки Київського національного університету імені Т.Шевченка

Проф. В. Н. Перетцъ.

ОТЧЕТЪ
ОБЪ ЭКСКУРСІИ СЕМИНАРІЯ
РУССКОЙ ФИЛОЛОГІИ
ВЪ ЖИТОМИРЪ

21 – 26 октября 1910 года.

КІЕВЪ.
Тип. Императорскаго Университета св. Владиміра Акц. О-ва печ. и изд. дѣла Н. Т. Корчакъ-Новицкаго Меринговская, улица, д. № 6.
1911.



АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ОПИСАННЫХЪ РУКОПИСЕЙ.

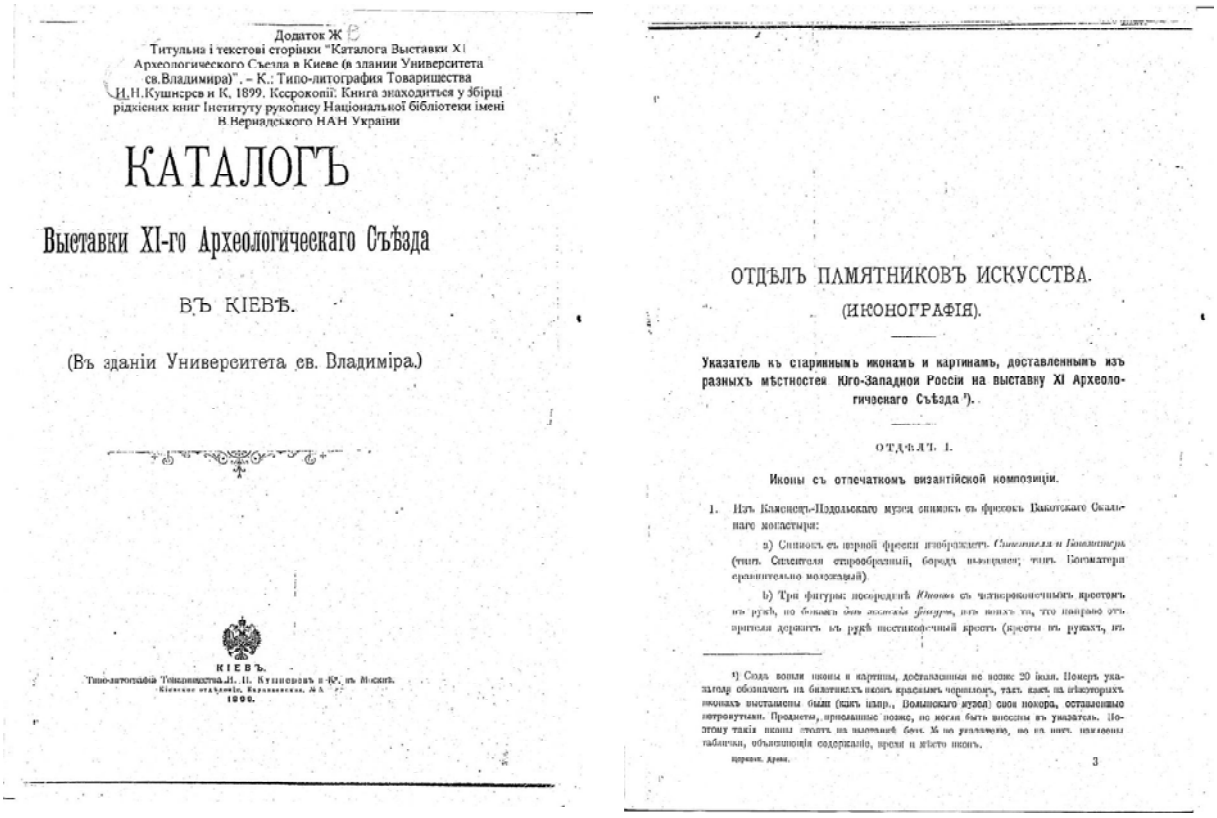
I. Рукописи Волынскаго Епархіальнаго Древлехранилища.

	стр.		стр.
Апостолъ XVI в. до 1538 г.	108	Минея служ., окт. XVI в.	64
Апостолъ перв. пол. XVI в.	60	Минея служ., мартъ XVI в.	17
Апостолъ XVI в.	108	Минея служ., іюнь–іюль, XVI в.	16
Апостолъ 1593 г.—копія Скорины	118	Минея служ., ноябрь, XVII в.	18
Апостолъ к. XVI—н. XVII в.	16	Минея служ., іюль—авг., XVII в.	17
Апостолъ нач. XVII в.	16	Минея праздничная 1639 г.	18
Апостолъ 1645 г.	63	Октоихъ нач. XVI в.	118
Апостолъ XVII—XVIII в.	63	Октоихъ 1757 г.	20
Евангеліе-апракосъ XVI в.	12	Отрывки рук. XII в.	10
Евангеліе-тетръ 1567 г.	9	Неминникъ Загоров. мон. 1669 г.	21
Евангеліе-тетръ полов. XVI в.	52	Прологъ XVI в.	62
Евангеліе-тетръ XVI в.	11	Прологъ XVII в.	21
Евангеліе-тетръ XVI в.	12	Псалтирь толковая XVI в.	108
Евангеліе-тетръ к. XVI в.	63	Расходныя записи пол. XVIII в.	15
Евангеліе-тетръ XVI—XVII в.	12	Сборникъ апокрифовъ нач. XIX в.	52
Евангеліе-тетръ 1610 г.	12	Сборникъ апокрифовъ пол. XIX в.	51
Евангеліе-тетръ 1635 г.	62	Сборникъ поученій XV—XVI в.	60
Евангеліе-тетръ втор. пол. XVII в.	14	Слова поучен. Иоанна Сирина XVI в.	61
Евангеліе Учительное петр. Филоѳея	99	Сборникъ XVIII в.	109
Евангеліе Учительное Тригорское к. XVI в.	89	Сборникъ XVIII в.	21 и 102
Златоструй, XVI в.	61	Тениконъ съ Неменьшономъ XVI—XVII в.	62
Ирмологій нотн. XVIII в. (1730 г.)	20	Толкованія на Еванг. блаж. Ѳеофилакта XVI в.	22 и 61
Ирмологій 1837 г.	20	Трефологій 1729 г.	19
Минея служ., декабрь, перг. XV в.	59	Тріодь постн. XVI в.	61
Минея служ., сент. 1536 г.	16	Тріодь постн. XVI в.	109
Минея служ., окт.—ноябрь XVI в.	17	Тріодь постн. XVI в., деф.	109
Тріодь постн. XVI—XVII в.	19	Тріодь постн. XVII—XVIII в.	64
Тріодь полов. XVII в.	60	Тріодь постн. XVIII в.	60

II. Рукописи Общества Изслѣдователей Волыни.

Грамота каштеляну Радомскому 1565 г.	65	Метрика Войковицкой ц. съ 1747 г.	50
Грамота М. Красовскому и кн. Сангушку 1537 г.	65	Метрика Колпской ц. съ 1757 г.	35
Евангеліе-тетръ XVI—XVII в.	64	Минея служ., дек.-янв.-февр. XVI в.	64
Евангеліе-тетръ 1727 г.	30	Октоихъ XVII в.	64
Евангеліе-тетръ 1775 г.	31	Опись Луцкаго повѣта 1766 г.	56
Ирмологіонъ 1765 г.	34	Планъ-карта Петухова-городища н. XIX в.	55
Ирмологіонъ XVIII—XIX в.	63	Поминникъ XVIII в. съ 1745 г.	65
Книга расходная Свѣдинской ц. 1809 г.	65	Сборникъ службъ общихъ XVII—XVIII в.	55
Метрика Свѣдинской ц. съ 1757 г.	65	Сборникъ богослужебный 1735 г.	23
Метрика Барашевской ц. 1767 г.	36	Служебникъ XVIII в.	34
		Службы уніатскія 1777 г.	34

Титульна і текстова сторінки книги професора Київського університету Св. Володимира В. Перетца.



Додаток Ж
Титульна і текстові сторінки "Каталога Выставки XI Археологического Съезда в Киеве (в здании Университета св.Владимира)". – К.: Типо-литография Товарищества И.Н.Кушнерев и К, 1899. Ксерокопії. Книга знаходиться у збірці рідкісних книг Інституту рукопису Національної бібліотеки імені В.Вернадського НАН України

КАТАЛОГЪ

Выставки XI-го Археологическаго Съѣзда

ВЪ КІЕВѢ.

(Въ зданіи Университета св. Владиміра.)

КІЕВЪ.
Типо-литографія Товарищества И. Н. Кушнеревъ и К°, въ Москвѣ.
Кіевское отдѣленіе, Караваевская, № 5.
1899.

ОТДѢЛЪ ПАМЯТНИКОВЪ ИСКУССТВА.

(ИКОНОГРАФІЯ).

Указатель къ стариннымъ иконамъ и картинамъ, доставленнымъ изъ разныхъ мѣстностей Юго-Западной Россіи на выставку XI Археологическаго Съѣзда [1]).

ОТДѢЛЪ I.

Иконы съ отпечаткомъ византійской композиціи.

1. Изъ Каменецъ-Подольскаго музея снимокъ съ фресокъ Бакотскаго Скальнаго монастыря:

a) Снимокъ съ первой фрески изображаетъ *Спасителя и Богоматерь* (типъ Спасителя старообразный, борода вьющаяся; типъ Богоматери сравнительно молодежный).

b) Три фигуры: посрединѣ *Юноша* съ четвероконечнымъ крестомъ въ рукѣ, по бокамъ *двѣ женскія фигуры*, изъ коихъ та, что направо отъ зрителя держитъ въ рукѣ шестиконечный крестъ (кресты въ рукахъ, въ

[1]) Сюда вошли иконы и картины, доставленныя не позже 20 іюля. Номеръ указателя обозначенъ на билетикахъ иконъ краснымъ черниломъ, такъ какъ на нѣкоторыхъ иконахъ выставлены были (какъ напр., Волынскаго музея) свои номера, оставленные нетронутыми. Предметы, присланные позже, не могли быть внесены въ указатель. Поэтому такія иконы стоятъ на выставкѣ *безъ №* по указателю, но на нихъ наклеены таблички, объясняющія содержаніе, время и мѣсто иконъ.

церковн. древн. 3

Титульна і текстова сторінки «Каталог Выставки XI Археологического сьезда в Киеве (в здании Университета св. Владимира)»

Індивідуальні наукові експедиції по Волині з метою вивчення її пам'яток та поповнення єпархіального давньосховища здійснював О. Фотинський – завідувач цього давньосховища у 1893-1915 роках.

Краєзнавець був переконаний, що «тільки шляхом особистих об'їздів можна поповнити ті чи інші відділи зібрань і врятувати від загибелі багато пам'яток старовини» [3, с. 67]. Обстеже-ння різних повітів Волинської губернії та старожитностей, які там збереглися, О. Фотинський проводив практично кожного літа впродовж усього часу завідування цим музейним закладом. Так, одну з найбільш вдалих екскурсій краєм дослідник здійснив улітку 1898 року. Тоді він виявив декілька давніх ікон: Архістратига Михаїла у с. Губин, зображення Христа у чаші з кров'ю у м. Локачі), «Страждання апостола Іоана Богослова» у м. Ковелі, ін. [3, с. 68]. Названі пам'ятки давнього церковного малярства згодом знайшли гідне місце в експозиції єпархіального давньосховища у Житомирі. Під час цієї ж екскурсії О. Фотинський відвідав Загорівський монастир і ознайомився з його бібліотекою. Тут виявилося «багато стародруків волинських, галицьких, київських і московських типографій, 50 рукописних книг, від початку XV ст., та до 3000 різних актів XVI-XVIII ст.» [3, с. 68]. Завдяки клопотанням краєзнавця знайдену ним бібліотеку Загорівського монастиря майже у повному складі було передано до Волинського єпархіального давньосховища.

Отже, для виявлення історичних старожитностей Волині та вивчення історії краю музейні працівники використовували різноманітні шляхи. Це і пожертвування музеям кон-кретних пам'яток, звернення у пресі до населення краю, проведення археологічних розкопок, щорічні відрядження, наукові екскурсії (експедиції) та ін.

Важливим напрямом діяльності давньосховищ була робота щодо опрацювання знахідок та відповідного представлення їх у власній експо-

зиції. Слід зауважити, що працівники тодішніх музеїв, не маючи усталеної системи чи методики опрацювання пам'яток, загалом успішно вирішували цю проблему і розуміли цінність описів як важливого засобу збереження для майбутніх поколінь найдетальніших даних про пам'ятки у разі їх втрати. Підсумком того, що було зроблено у справі обліку й опису старожитностей стали описи колекцій, звіти про діяльність, видані церковними братствами чи товариствами, при яких функціонували ці музейні заклади. Видання показують, що музеєзнавці в основному обмежувалися простим переліком систематизованих на власний розсуд предметів з коротким їх описом [11, с. 243; 12, с. 6-7; 13, с. 573-577].

Експонуванню віднайдених старожитностей давньосховища Волині відводили чи не найголовніше місце у своїй роботі. Однак у даний період експозицією вважали лише суто зовнішній показ пам'яток старовини без будь-якого системного зв'язку між ними. Спільним для всіх давньосховищ краю було те, що до складу експозиції входили пам'ятки старовини як виставлені на огляд, так і ті, що зберігалися у запасниках та бібліотечні зібрання. Однак у кожному конкретному випадку експозиція відповідного музею будувалася, на основі власних суб'єктивних міркувань його організаторів. Судячи, наприклад, з опису давньосховища при Свято-Володимирському православному церковному братстві для зберігання експонатів тут було створено належні умови. Для огляду виставлялися всі наявні тут пам'ятки. Це, насамперед, бронзові хрести-енколпіони, виявлені під час розкопок у підвалах Успенського собору та на території інших церков міста і його околиць, ікони, посуд, залишки іконостасів, інші предмети. Окремий відділ давньосховища становили рукописні і друковані релігійні книги. Серед них – Пом'яники, Ірмологіони, Євангелія XV-XVI ст., у тому числі рукописне Євангеліє, подароване 13 січня 1563 року Загорівському монастирю на Волині маршалком польського короля П. Загоровським [13, с. 577-578]. Серед рукописів особливу цінність становив варіант сказання про святих Бориса і Гліба в «Четьї-Мінеях» – середньовічному рукописному збірнику життя православних святих [18, арк. 2зв.]. В іншому відділі давньосховища були представлені колекції фотознімків, гравюр та малюнків давніх православних церков Волині, в тому числі Успенського собору. Помітне місце в музеї займали також види волинських монастирів, багато з яких на той час уже припинили існування, та реліквії з них. Це, насамперед, види і старожитності Загорівського монастиря.

Загальну оцінку експозиції Володимир-Волинського давньосховища станом на середину 1898 року дав О. Фотинський. Він відзначав: «Володимирський (музей – К.О.) утримується краще і багатий він сам по собі (порівняно з Луцьким давньосховищем – К.О.); тут чимало цікавих предметів … все це розміщено у вітринах за певною системою і смаком…» [3, с. 67]. Підставою для такого висновку послужило й те, що давньосховище, окрім цікавих експонатів, мало на той час у своєму розпорядженні й відповідне експозиційне обладнання.

Для ознайомлення з історією волинського краю при давньосховищі було відкрито бібліотеку з читальнею. Бібліотека мала свій статут, що містив правила поводження у читальні та користування книгами. Дієву участь у розробці цього статуту та формуванні бібліотеки брав відомий вітчизняний історик О. Левицький. Науковець неодноразово надсилав видання Київської архе-ографічної комісії до братської бібліотеки. Книги наукового змісту, що належали братству, зберігалися у приміщенні читальні в спеціально відведеному місці під безпосереднім контролем О. Дверницького. Члени братства постійно турбувалися про збереження книг у належному стані [4, с. 94-95].

Експозиція давньосховища Луцького Хрестовоздвиженського братства створювалася за допомогою пожертвувань церковно-історичних старожитностей: рукописних і друкованих книг, окремих документів, стародавніх хрестів, дерев'яної скульптури, творів малярства, насам-перед ікон та портретів тощо [2, с. 198]. Особливу цінність становили рукописні книги та стародруки музею, серед яких, зокрема – чотири рукописних Євангелія XVI ст. Одне з них, як вважали фахівці з числа братчиків, було віддруковане у Львові І. Федоровим та П. Мстиславцем.

Пожертвування були основним джерелом комплектування і бібліотеки, що функціонувала як складова експозиції давньосховища. Її регулярно поповнювали випуски часопису «Волынские епархиальные ведомости», видання Київської археографічної комісії, книги, подаровані члена-

ми братства, іншими особами. Допомогу у комплектуванні бібліотеки надавав О. Левицький. За надіслані праці з історії Волині члени братства неодноразово висловлювали йому подяку. Бібліотека мала систематичний каталог, складений священиком Ф. Савлучинським. Із звіту про діяльність Луцького Хрестовоздвиженського православного братства за 1893-1894 роки відомо, що в бібліотеці на той час нараховувалося 244 екземпляри книг і стародруків [12, с. 7].

Орієнтація лише на пожертвування, як засіб поповнення експозиції, зумовила поступове припинення нових надходжень до давньосховища Луцького Хрестовоздвиженського православного братства, згортання тут дослідницької роботи і, як наслідок, падіння інтересу до цього музейного закладу та фактичне припинення його функціонування. Усе це негативно відбилося і на умовах зберігання наявних тут експонатів. У середині 1898 року О. Фотинський так описував стан давньосховища: «...утримується препогано: розташоване в напівтемній палаті для хворих по зору, предмети розміщені як-небудь, безжалісно зіпсовані гвіздками, приміщення сире» [3, с. 67]. Про те, що ситуація не поліпшилася й надалі, свідчить лист київського науковця М.Фореггера фон Гейфентурна до дослідника волинських старожитностей, одного з керівних діячів Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва О. Мердера. У листі, датованому 1911 роком, йдеться про вкрай незадовільні умови розміщення і зберігання експонатів у давньосховищі Луцького братства [7, с. 230].

Набагато краще йшли справи Волинського єпархіального давньосховища. Для зберігання та експонування пам'яток старовини у цьому музейному закладі було створено сприятливі на той час умови. Спочатку комплектувалося єпархіальне давньосховище винятково пам'ятками старовини релігійно-церковного характеру [6, с. 18]. Для включення їх до експозиції, а особливо тих, що становили власність церкви, необхідно було отримати дозвіл Св. Синоду. Такий дозвіл з'явився у формі наказу на адресу Волинського та Житомирського архієпископа Модеста. У ньому, між іншим, говорилося: «Приймаючи до уваги, що в давньосховище за статутом надходять предмети, які використовуються при богослужінні: стародавні чаші, Євангелія, напрестольні хрести…» Св. Синод звертає особливу увагу на їх зберігання і наказує: «а) влаштувати для їх зберігання пристосовані вітрини з хрестами і відповідними написами на них; б) зберігання названих предметів доручити особі в священому сані; в) при огляді священих предметів не дозволяти прихожанам брати їх руками, для задоволення власної цікавості… і ставитися до цих предметів з належним святині церкви благоговінням…» [6, с. 15-17]. Однак з часом коло повноважень єпархіального давньосховища розширилося і музейний заклад став місцем зосередження й чималої кількості пам'яток світського характеру.

Одним з відділів давньосховища була і бібліотека. Розпорядчий комітет товариства піклувався про поповнення бібліотеки новими надходженнями. Для цього він використовував зв'язки з Київською та Віленською археографічними комісіями, Київським товариством Нестора-літописця, Кам'янець-Подільським єпархіальним історико-статистичним комітетом, іншими науково-громадськими осередками [6, с. 6]. У цій справі підтримку Розпорядчому комітетові надавав архієпископ Модест, який неодноразово звертався з листами до вищеназваних товариств. Також на благоустрій бібліотеки при давньосховищі єпархіальний з'їзд духовенства виділи 600 крб. Вже із звіту товариства за 1895 рік відомо, що бібліотека складалася із відділів рукописів, стародруків і сучасних історико-археологічних видань та містила 1139 рукописних пам'яток, 375 екземплярів друкованих видань та одну карту [6, с. 4].

Визначне місце у створенні експозиції Волинського єпархіального давньосховища та налагодженні належної діяльності цього закладу належить О. Фотинському. Його зусиллями експонати давньосховища були розподілені по відділах, серед яких – бібліотека, архів і відділ пам'яток. О. Фотинський прагнув виставити в експозиції найбільш наочні і зрозумілі відвідувачам експонати, працював над науково правильним розміщенням пам'яток у шафах і вітринах. Також дослідник відвідував інші давньосховища краю, цікавився побудовою їх експозицій. У 1911 році він сприяв тому, щоб експозиція Волинського єпархіального давньосховища поповнилася експонатами музею Свято-Володимирського православного братства. До Житомира було пе-

редано, зокрема, 500 стародруків і 100 рукописів[7, с. 230].

Діяльність працівників давньосховищ не обмежувалася лише збором старожитностей та формуванням музейної експозиції. Значна увага спрямовувалась на роботу щодо популяризації зібраних і збережених старожитностей за допомогою екскурсій та шляхом експонування їх на різноманітних виставках. Ці заходи пов'язувались, як правило, з приїздом на Волинь високопоставлених державних осіб, ювілейними датами у житті губернії, бажанням проінформувати громадськість про наявні у музеї колекції, проведенням загально-російських археологічних з'їздів тощо.

Так, на активізацію екскурсійної діяльності у давньосховищі Володимир-Волинського православного церковного братства особливо вплинули підготовка та святкування у травні 1892 року 900-річчя Волинської єпархії. Оскільки вона започаткувалася саме у Володимирі-Волинському, то цілком природно, що місто з його історичними пам'ятками протягом усього ювілейного періоду стало місцем паломництва численних гостей і жителів околиць. Для особливо почесних гостей знайомство з давньосховищем проводив його завідувач О.Дверницький. Після завершення екскурсії всі присутні отримували в подарунок книгу «Краткая опись предметов, находящихся в древлехранилище Православ-ного Свято-Владимирского Братства в г. Владимире-Волынском», статут братства та звіт про його діяльність, а також видану з ініціативи і на кошт братства працю О. Левицького «Историческое описание Владимиро-Волынского Успенского храма, построенного в половине XII века князем Мстиславом Изяславичем» [19, с. 536]. Екскурсії по давньосховищу були складовою частиною аналогічних заходів, які проводилися по всіх пам'ятних місцях давнього православ'я і часто набирали характеру хресних ходів.

Відомості про чергове пожвавлення екскурсійної роботи пов'язані з приїздом у Володимир-Волинський після закінчення роботи XI археологічного з'їзду голови Московського археологічного товариства П. Уварової. Під час знайомства з пам'ятками міста та його околиць для П. Уварової було проведено екскурсію по братському давньосховищу. Згодом краєзнавці зазначали, що, «ознайомившись ближче з тим важким становищем, у якому перебувають пам'ятки волинської старовини», голова Московського археологічного товариства «переконалася у необхідності заснування на Волині вченого товариства, яке могло б об'єднати любителів місцевої старовини й очолити справу збереження цих пам'яток» [23, с. 15].

Скромна екскурсійна діяльність володимир-волинських братчиків доповню-валася лекційною роботою. Її суть полягала в тому, що за матеріалами давньосховища члени братства готували реферати з церковної історії Волині і виступали з ними перед населенням. При цьому вони використовували «чарівний ліхтар», тобто тодішнє новітнє технічне досягнення, яким були діапозитиви.

Набагато менше відомо про екскурсійну діяльність давньосховища при Луцькому Хрестовоздвиженському православному церковному братстві. За наяв-ними джерелами можна лише констатувати, що в серпні 1890 року проводилася екскурсія для російського імператора Олександра III у зв'язку з його приїздом на Волинь. При цьому її зміст, підкріплений тенденційним характером виставлених експонатів, доповнених окремими збірками з давньосховища Володимир-Волинського братства, мав донести до відвідувачів головну ідею експозиції про віковічну приналежність Волині до Росії та російського православ'я [15, с. 242].

На відміну від давньосховища Луцького Хрестовоздвиженського братства, дещо більше інформації збереглося про екскурсійну діяльність Волинського єпархіального давньосховища. Так, розповідаючи про початок його роботи, часопис «Волынские епархиальные ведомости» в інформації за травень-червень 1893 року повідомляв: «… давньосховищем цікавляться представники різних верств громадськості, навіть католики та старообрядці; великий інтерес до пам'яток старовини проявляють і священики, які відвідують давньосховище… члени-депутати єпархіального з'їзду, що відбувся 24-30 травня; відвідували його викладачі місцевих навчальних закладів, учениці жіночого духовного училища» [16, с. 558]. Також, матеріали, зібрані у давньосховищі цікавили і багатьох дослідників. А неодмінною умовою опрацювання наявних тут експонатів було знайомство з музеєм загалом, тобто участь в екскурсії по його експозиції. Це підтверджує у

звіті про роботу семінару російської філології 21-26 жовтня 1910 року професор Київського університету В. Перетц [17, с. 2].

Пам'ятки старовини краю надавалися волинськими давньосховищами і для експо-нування на виставках під час проведення археологічних з'їздів. Ініціатором організації таких з'їздів виступило ще наприкінці 1860-х років Московське археологічне товариство, яке зібрало навколо себе науковців та громадських діячів, стурбованих долею пам'яток старовини. Учасники з'їздів обговорювали заходи щодо пошуку, збору, опрацювання, вивчення та збереження старожитностей в усіх без винятку тодішніх губерніях Росії. До відкриття археологічних з'їздів влаштовувалися виставки, на яких експонувалися та обговорювалися як пам'ятки того краю, де відбувався з'їзд, так і старожитності інших регіонів держави.

Найбільше уваги волинським старожитностям було приділено на XI археологічному з'їзді, що проходив в Києві у серпні 1899 року. Ще задовго до з'їзду, у січні 1897 року, в Москві розпочав свою роботу Попередній комітет для його підготовки. Дещо пізніше утворився Київський відділ Попереднього комітету, головою якого став відомий вітчизняний історик, професор Київського університету В. Антонович. До початку з'їзду Київський відділ розробив спеціальну програму для збору відомостей про старожитності [20]. Керуючись цією програмою, київський відділ поставив перед собою завдання детально ознайомитися з колекціями пам'яток старовини Волині, зробити їх описи та залучити власників цих колекцій до участі у виставці, яка мала працювати у дні роботи з'їзду. З цією метою було організовано низку наукових екскурсій по дослідженню Волині та вивченню її пам'яток [25, с. 915].

Підсумком відряджень на Волинь членів київського відділу Попереднього комітету, окрім наукового обстеження, став збір відомостей про колекції краю. Так, ще 5 жовтня 1897 року на другому засіданні комітету В. Антонович ознайомив присутніх із списком відомих в краї колекцій, які необхідно було залучити до участі у виставці. Серед них були названі і колекції тодішніх волинських давньосховищ при Свято-Володимирському та Хрестовоздвиженському право-славних церковних братствах, Волинського єпархіального давньосховища [21, с. 46]. Ознайомившись зі змістом одержаних даних, члени Попереднього комітету звернулися з листами, в тому числі й до музейних закладів губернії, з проханням надіслати відібрані комітетом пам'ятки старовини на виставку XI археологічного з'їзду. Так, матеріали архіву Володимир-Волинського православного церковного брат-ства свідчать, що, вивчивши надіслані дані та «Краткую опись предметов, находящихся в Древлехранилище Православного Свято-Владимирского Братства в г. Владимире-Волынском», члени Попереднього комітету запросили на виставку 34 експонати давньосховища. Серед них – ікони Благовіщення та Святого Дмитрія, 16 рукописів, 9 стародруків, акварельні малюнки, фотознімки і гравюри. Братчики розглянули це звернення на загальних зборах 30 січня 1899 року і ухвалили переадресувати його на розгляд вищого керівництва, тобто, у даному випадку тодішнього архієпископа Модеста [18, арк. 24-25, 27]. У червні 1899 р. дозвіл з Житомира на тимчасову передачу експонатів братського давньосховища для виставки XI археологічного з'їзду був отриманий. При цьому архієпископ зазначав, що «…будь-яку витрату або пошкодження… братство приймає під свою відповідальність» [18, арк. 7зв.].

Про конкретне представництво волинських старожитностей на виставці під час роботи XI археологічного з'їзду можна дізнатися із звіту делегата з'їзду від Волинського церковно-археологічного товариства О. Фотинського про місце пам'яток старовини краю у відділах виставки. Тут, між іншим, зазначалося, що «…зробити точний підрахунок змісту на них волинської давнини неможливо» [25, с. 916]. Найкра-ще виглядала Волинь на тій частині виставки, що була розгорнута у приміщенні Київського університету. Це – відділи: археологічний; церковних старожитностей; книг, рукописів та гравюр; планів і карт. Її склад нараховував, як констатував О. Фотинський, «майже 130 000 номерів», третину з яких становили пам'ятки волинської старовини [25, с. 916]. Щоправда, більша частина цих пам'яток виявилася із приватних та громадських колекцій міста Києва. Власне від Волинської губернії старожитності краю на виставці представляли приватні та музейні колекції 12 учасників. Серед них були Волинське єпархіальне давнь-

осховище, Луцьке Хрестовоздвиженське та Володимир-Волинське Свято-Володимирське православні церковні братства. З-поміж музейних закладів Волині найбільше пам'яток – 178 – було представлено із зібрань Волинського єпархіального давньосховища [25, с. 916-917].

Незважаючи на те, що не всі надіслані волинськими музеями старожитності були представлені на виставці XI археологічного з'їзду, однак сам факт їх найширшого експонування за всі роки скликання таких з'їздів говорив про культурно-мистецьку цінність пам'яток волинської старовини і про визнання заслуг волинських давньосховищ в тодішніх історико-краєзнавчих дослідженнях.

Отже, поява перших музейних закладів Волині – давньосховищ Володимир-Волинського Свято-Володимирського, Луцького Хрестовоздвиженського православних церковних братств та Волинського єпархіального давньосховища стала помітним явищем суспільно-політичного та релігійного життя краю другої половини XIX ст. Об'єднуючи навколо себе місцевих любителів і колекціонерів старовини, ці заклади перетворилися на важливі осередки дослідження історії Волині. Подвижницька діяльність місцевих аматорів музейної справи давала змогу не тільки вдало виявляти та збирати пам'ятки старовини, а й забезпечувати належне їх збереження і подальше використання для висвітлення та наукового вивчення минулого краю. Завдяки такій самовідданій пошуково-збиральницькій та пам'ятко-охоронній роботі до наших днів дійшла низка безцінних пам'яток минувшини, які є гордістю матеріальної і духовної культури українського народу.

1. Баженов Л. В. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX ст.: Становлення. Історіографія. Біобібліографія: моногр. / Л. В. Баженов. – Хмельницький: Доля, 1993. – 256 с.

2. Бірюліна О. Братське древньосховище – перший громадський музей у Луцьку / О. Бірюліна //Минуле і сучасне Волині: Олександр Цинкаловський і край: матеріали IX наук. істор.-краєзн. міжнар. конф., 20–23 січ. 1998 р. /відп. ред. Г. В. Бондаренко. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 198.

3. Беляшевский Н. Волынское Епархиальное Древлехранилище / Н. Беляшевский // Археоло-гическая летопись южной России. – 1899. – Т.1. – С. 66–68.

4. Василевська С. Історія православного Свято-Володимирського братства за матеріалами фондів Волинського краєзнавчого музею: матер. IX наук. істор.-краєзн. міжнар. конф.; 20–23 січ. 1998 р. / С. Василевська / відп. ред. Г. В. Бонда-ренко // Минуле і сучасне Волині: Олександр Цинкаловський і край. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 93–95.

5. В.Г. Развалины Мстиславова храма во Владимире-Волынском / В.Г. // Волынские епархиальные ведомости. – 1889. – № 1–2 (часть неоф.). – С. 43–47.

6. Волынский историко-археологический сборник: издание распоря-дительного комитета Волынского Церковно-Археологического Общества. – Почаев: Типогр. Почаевской Успенской Лавры; Житомир: Типогр. и литого. М. Дененмана, 1896. – Вып. 1. – 244 с.

7. Гаврилюк С. В. Історичне пам'яткознавство Волині, Холмщини і Підляшшя (XIX – початок XX ст.) / С. В. Гаврилюк: моногр. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 532 с.

8. Девятисотлетие православия на Волыни: 992-1892 гг. – Житомир: Типо-литогр. Е. П. Льва, 1892. – Ч.1. – 619 с.

9. Краткое описание памятников древности, поступивших в Волынское Епархиальное Древлехранилище с 1 июля 1893 года по 1 августа 1894 года/ сост. О. А. Фотинский. – Почаев: Типогр. Почаево-Успенской Лавры, 1894. – Вып. 2. – 71 с.

10. Левицкий О. Владимир-Волынское братство (по поводу его первого отчёта) / О. Левицкий // Киевская Старина. – 1889. – № 7. – С. 285–291.

11. Отчёт о деятельности Луцкого Православного Крестовоздвиженского Братства за 1889 – 1890 братский год. // Волынские епархиальные ведомости. – 1891. – №7 (часть неоф.). – С. 242–243.

12. Отчёт о деятельности Луцкого Православного Крестовоздвиженского братства за 1893 – 1894 год. – Луцк: Типогр. С. И. Бонка, 1894. – 43 с.

13. Отчёт о деятельности Свято-Владимирского Православного Братства в г. Владимире-Волынском за 1888 г. // Волынские епархиальные ведомости. – 1889. – №23 (часть неоф.). – С. 564–579.

14. Отчёт о состоянии Волынского Церковно-Археологического Общества в 1899 г. // Волынские епархиальные ведомости. – 1900. – №6 (часть оф.). – С. 86–93.

15. Отчёт о деятельности Луцкого Православного Крестовоздвиженского Братства за 1889 – 1890 братский год. // Волынские епархиальные ведомости. – 1891. – №7 (часть неоф.). – С. 242–243.

16. О. Ф. Торжество в г. Житомире возсоединения Волыни с Русскою империею и открытие Волынского церковного Древлехранилища / О. Ф. // Волынские епархиальные ведомости. – 1893. – №19 (часть неоф.). – С. 550–559.

17. Перетц В. Н. Отчёт об экскурсии семинария русской филологии в Житомир 21–26 октября 1910 года / В. Н. Перетц. – К.: Типогр. Императорского Ун-та св. Владимира, 1911. – 148 с.

18. Православное Свято-Владимирское Братство в г. Владимире-Волынске. 1899 г. – Архів Волинського краєзнавчого музею, РА №740, РА №212, арк.1–61.

19. Празднование 900-летия существования православной епископской кафедры на Волыни // Волынские епархиальные ведомости. – 1892. – № 18 (часть неоф.). – С. 505–536.

20. Программа для собирания сведений о древностях: список вопросов, ответы на которые желательно получить к XI-му Археологическому съезду в 1899 г. в Киеве // Чтения в Историческом Обществе Нестора-Летописца. – 1898. – Кн.12. – С. 146–155.

21. Протокол второго заседания Киевского Отделения Предварительного Комитета по устройству в Киеве XI Археологического съезда: 5 октября 1897 г. // Киевская Старина. – 1897. – T.LIX. – С. 43–48.

22. Теодорович Н. И. Город Владимир Волынской губернии в связи с историей Волынской иерархии: истор. Очерк: в память 900-летнего юбилея Волынской епархии / Н. И. Теодорович. – Почаев: Типогр. Почаево-Успенской Лавры, 1893. – 518 с.

23. Труды Общества Изследователей Волыни. – Житомир: Типо-литогр. М. Денемана, 1902. – Т.І. – 254 с.

24. Устав Православного Свято-Владимирского Братства в г. Владимире-Волынском. – К.: Типогр. К. Н. Милевского, 1887. – 8 с.

25. Фотинский О. А. Волынь на XI Археологическом съезде в г. Киеве: с 1 по 20 августа 1899 г. / О. А. Фотинский // Волынские епархиальные ведомости. – № 33 (часть неоф.). – С. 914–924.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

ПОРТРЕТИ ГАННИ ГОЙСЬКОЇ
З приводу застарілої містифікації щодо іконографії благодійниці Почаївського монастиря

Портретна іконографія Волині все ще не стала об'єктом належного наукового інтересу й не те що не опрацьована, але досі навіть не зібрана, не виділено різнорідного наповнення волинські позиції з колекцій, сформованих за новіших часів поза межами волинського регіону. Тому навіть уявлення про актуально доступний матеріал надто поверхові, як і, зрештою, судження про побутування самого жанру на волинському ґрунті[1]. Класичним прикладом актуального скромного і "попереднього" стану сприйняття та осмислення давньої волинської портретної спадщини виступає небагата література про портрети Ганни Гойської (†1617), яка наприкінці XVI ст. передала до Почаївського монастиря найвідомішу з новіших часів релігійну святиню Волині – Почаївську чудотворну ікону Богородиці з Емануїлом.

Знане зображення благодійниці монастиря й водночас один з нечисленних вцілілих у регіоні прикладів портрету на повен зріст (Почаїв, Успенська лавра) належить до небагатьох зразків волинської портретної спадщини, які за різних обставин стосовно частіше пригадували в новішій літературі. Впровадження до наукового вжитку та доступність з-перед кінця XIX ст. в ілюстрації[2] немало сприяли новітній кар'єрі цієї своєрідної позиції мистецької спадщини Волині, її пізнішому неодноразовому пригадуванню. Відіграла свою роль при цьому й приписане портретові раннє походження, яке робило його одним з найстарших зразків давнього українського портретного малярства загалом.

Новіші інтерпретації портрету виходили, насамперед, власне від цієї обставини й при цьому мало зважали на… сам портрет. Досить вдатися до докладнішого викладу Павла Жолтовського як прикладу з-поміж інших не тільки найранішого, а й під відповідним оглядом водночас також найпоказовішого. Відштовхуючись від знаних обставин біографії моделі, він писав: "…можемо припускати, що цей портрет написано близько 1597 р. коли вона (Г. Гойська – В. А.) урочисто* надала до… монастиря відоме зображення Богородиці". Далі, виходячи від зазначеного зв'язку з початками знаного волинського монастирського осередку, автор ствердив: портрет "…напевно був створений монастирським майстром", заклавши основи для відповідного міркування у новішій літературі. Хоча ніяких відомостей так раннього часу про монастирських малярів, звичайно, немає[3]. На підставі такого, фактично, нічим не обумовленого припущення далі вказано, нібито на портреті "…дуже позначився вплив іконопису з його площинними прийомами, ієратичною нерухомістю постатей". Водночас у продовженні щодо трактування обличчя відзначено: "…відчувається вплив ренесансного портретування з його виразною пластикою, з чітким підкресленням характерного"[4]. Однак, як виявилося, усі ці твердження є винятково цілковитим непорозумінням, оскільки в літературі ще перед кінцем XIX ст. відтворено справжні обставини створення портрету почаївської благодійниці. Згідно з ними, його автором був не знаний і досі з інших джерел маляр Пйотровський, а намальовано портрет тільки невдовзі після переходу монастиря під юрисдикцію Російської Православної Церкви, тобто, щойно незабаром після 1832 р.[5] Виходячи з цієї обставини, можна твердити, що за задумом нових господарів, він, очевидно, покликаний був утверджувати православність традиції Почаївського монастиря на противагу донедавна пануючим у ньому уніатам. Показовим, однак, сприймається використання у написі біля гербу польської мови, на такому тлі, найочевидніше, здатне сприйматися немало несподіваним.

З появою у новітній літературі "забутих" відомостей про пізнє походження цілофігурного монастирського портрету інтерес до нього само собою зник й увага виявилася переключеною з нього на не відомий давнішій літературі інший – погрудний. Першим у літературі останніх десятиліть до нього відкликався Володимир Овсійчук, визнавши його при цьому "старим" й "оригінальним" та проголосивши, не наводячи належних аргументів, власне тим взірцем, на підставі якого Пйотровський мав малювати цілофігурну версію[6]. Прийняте раннє датування підвело до розмірковувань про відображення у портреті хронологічно, могло видатися, ніби логічної "боротьби" середньовічної та ренесансної засад. "Пер-

1. Пйотровський. Портрет Ганни Гойської.

2. Портрет Ганни Гойської.

шою продиктований іконний заціпенілий (sic!) ієратизм постаті, підкреслений площинністю трактування, виразом благочестивої смиренності. Очевидно, портрет створювався художником-іконописцем, можливо, монахом того ж Почаївського монастиря, якому були відомі нові явища світського живопису. Підтвердженням цьому є підкреслення в портреті не людських якостей Гойської, а прославляння смиренності". Завершує цей короткий виклад визнання "демократичності" як найціннішої риси зображення[7]. У чому виявилася ота "демократичність", чому і чим вона така важлива для волинського портретного малярства відповідного періоду, звичайно, приречене залишитися поза рядком. Втім, тут, як і в попередніх висловлюваннях, явно йшлося не про закономірності та особливості еволюції регіональної портретної традиції. Замість них виклад бездумно вживає "прогресивну термінологію" та фразеологію "на оказію".

Віктор Луц у короткому принагідному зверненні потрактував портрет як "…намальований, напевно, ще в першій половині XVII ст."[8]. У коментарі Олега Сидора, написаному для відповідної позиції каталогу київської виставки 2005 р., під знаком запитання подано авторство волинського майстра та походження з XVII ст.[9] Так само прийнято версію щодо оригіналу новішого ростового зображення[10].

Валентина Рубан писала про один з найдавніших ктиторських портретів й датувала його 1597 р., прийнявши за П. Жолтовським (хоча й без відкликання до нього) найімовірніше виконання "…з нагоди урочистої передачі монастиреві Гойською ікони Почаївської Богородиці"[11]. Водночас у підписі під ілюстрацією (так само без відкликання до джерела) подано дату П. Жолтовського: "Близько 1597 року"[12]. Авторка не запропонувала нових міркувань, проте подала ряд некоректних висловлювань про портрет та його реалії й особу самої моделі. Так фрагмент напису "Sędzina Ziemi Łucka*" перекладено як "судді земського Луцька" (sic!), хоча сам зворот у поданій версії не має сенсу – йдеться про дружину луцького земського судді ("суддину"). Проте складається враження, що В. Рубан була далекою від таких тонкощів і навіть не завжди належно контролювала власний виклад. Окрім на-

веденого "перекладу", на подібний стосунок до тексту вказує й наступний пасаж: "Холодна відстороненість гордовитої, пишно вбраної пані мало нагадує побожну прихожанку (sic!)". Як "холодній відстороненості" належалося "нагадувати…" – гадати, звичайно, не випадає… Про готовий "перл" у вигляді "прихожанки" в академічному виданні розважати, звичайно, зайве. Як і про те, чому фундаторка монастиря мала бути "рядовою" особою та ще й "парафіянкою"… Портрет знову потрактовано – цього разу – "основою для великого ростового зображення", виконаного, як стверджено з відповідного приводу, 1830 р.[13]

Перегляд цих не так уже й численних позицій літератури засвідчує притаманний новітнім часам сталий інтерес до портрету Г. Гойської, через прийняте раннє датування сприйнятого однією з вартісних позицій давньої портретної іконографії Волині. Однак головною особливістю усіх наявних звернень виявляється… незнання оригіналу і вживання різнорідної окозамилюючої "прогресивної термінології" поза конкретними історично-мистецькими реаліями обох полотен. Досить пригадати вимовне під відповідним оглядом поєднання у висловлюваннях про цілофігурний портрет впливу іконопису та ренесансного портретування... Відзначення їх, як і інших гаданих "потенційно можливих" для ситуації кінця XVI ст. рис, позбавлене найменшої опори в реаліях самого портрету. Його створення щойно в 1830-х роках кваліфікує практиковані "характеристики" не інакше, як найвиразніший і найочевидніший скандал.

Проте показово, що з відходом з поля зору після публікації відомостей стосовно пізнього походження цілофігурного портрету, опрацьовану щодо нього фразеологію без змін перенесено на не відомий давнішій літературі "нововіднайдений" півфігурний, зразу ж проголошений "давнім" і саме тим оригіналом, на підставі якого повинен був працювати Пйотровський. При цьому про вивчення нового "фаворита", знову ж, теж не йшлося: традиційно перемагало "знання з-перед досвіду". Тому варто вдатися до реалій самого полотна та його стилістики. Хоча тут навіть з першого побіжного погляду цілком очевидною сприймається відсутність будь-якої спільності із самобутньою системою малярської культури зламу XVI–XVII ст. та найближчого наступного періоду. Не дивлячись на малочисельність оригінальних зразків раннього портретного малярства, збережена надто скромна частина його спадщини дає змогу виробити цілком конкретне і певне уявлення про відповідний етап еволюції традиції[14]. Неупереджений погляд переконує у набагато пізнішому походженні також і скромнішої версії зображення А. Гойської. Такий висновок, зі свого боку, підтримує й аналіз реалій погрудної версії, увагу на якій зосереджено щойно зовсім недавно, із "втратою" (як гаданого давнього) повнофігурного зображення.

Насамперед, привертають увагу помилки у написі з окресленням імені і титулу портретованої. Зворот "Sędzina Ziemi Łucka" ніяк не вміщується поміж прийнятими для епохи нормами: замість "Ziemi" повинно було бути: "Ziemska". Так само очевидним відходом від прийнятого для відповідного часу є завершення наступного рядка: "Poczaiows.", оскільки ані скорочення на "s", ні крапка після нього, тоді як скорочення двох попередніх слів позначене двокрапкою, не відповідають тому, що засвідчує автентична іконографія епохи. Круглий (!) щит з подвійним гербом, не кажучи про його обрамлення з мотивами іконографії щойно XVIII ст. так само нічим не відкликаються як до норм геральдики, так і традиції часів моделі.

До важливих реалій часу в портретній іконографії незмінно належить вбрання. В аналізованому портреті воно не тільки не має рішуче нічого спільного з модою часів Г. Гойської й навіть загалом наділене відверто фантастичним характером. На тлі дотеперішнього заздалегідь прийнятого переконання у безперечно давньому походженні ця важлива обставина досі не привертала уваги зовсім.

Найпоказовішою тут сприймається відверто грубувата за виконанням орнаментація тканини сукні. Вона не має нічого спільного з іконографією часів самої моделі і вказує на немало переінакшені з очевидним спотворенням під пензлем майстра орнаментальні мотиви рокайлевого – в їх первісному вираженні – походження. Тобто, при відтворенні зазначеної орнаментики маляр відштовхувався від взірця, який у мистецькій культурі українського Правобережжя міг функціонувати не раніше другої половини XVIII ст. Рокайлева орнаментація виразно виступає і в горішній частині закріпленої на так само прикрашеному "самоцвітами" обшитті декольтуван-

ня сукні чималої прикраси з "самоцвітами", позбавленої виразніше виявлених елементів стилістики конкретної епохи. Характер декольту так само вказує на відштовхування від моди щонайраніше тільки середини XVIII ст. ст. Втім, сукня й обрамлення декольту вміщені на грудях неприродно низько, що свідчить про відсутність за аналізованим зображенням автентичного іконографічного переказу. Маляр явно "фантазував", використовуючи доступні йому елементи недавньої, стосовно новішої іконографічної традиції, але вже незрозумілої для нього моди. Свідченням такого методу є присутність під взористою сукнею на грудях однотонної світло-голубої спідньої з широкою смугою жовтого обшиття при горішньому вирізі. Далі на грудях та шиї ще закріплений тонкий, прозорий білий газовий шарф, безперечно, інспірований загальновідомою модою тільки романтичної доби. Від знаної портретної іконографії щойно XVIII ст. виводиться накинутий на плечі червоний плащ, відверто грубо передані складки якого охоплюють постать обабіч. Виразною фантазією, не заснованою на переказі реального елементу моди якогось певного періоду, сприймається накинута на голову й опущена на плечі світла зелена накидка. Закріплена над чолом досить грубо передана чимала горизонтальна "бляха" з "самоцвітами" так само не виказує автентичного іконографічного переказу. Не вдається відшукати його і в завішеній на зеленій стрічці на шиї чималій прикрасі з "самоцвітами". Усі відзначені елементи нічим не нагадують того, що випадало б очікувати навіть у пізній копії з автентичним іконографічним переказом чи бодай певними його елементами. Тому зазначений портрет ні в чому не підтверджує автентичного характеру, внаслідок чого повинен бути визнаний досить поверховою фантастичною компіляцією.

У саме такому його характері переконує й те, на що в дотеперішніх висловлюваннях не звертали уваги зовсім. Малярське виконання цілковито позбавлене ознак автентичного малярства не тільки часів Г. Гойської, а й першої половини XVII ст. чи взагалі XVII ст., як того хотіли "обережніші" пропозиції. Немає у ньому й слідів стилістики другої половини XVIII ст.[15], коли з розбудовою шанування монастирської реліквії та її коронацією папськими коронами логічно міг би посилитися інтерес до особи Г. Гойської, постать якої виступає біля початків відповідної традиції. Отже, поспішно визнаний давнім через "перенесення" на нього поглядів про оригінальність з цілофігурного портрету, який виявився зовсім "новим", погрудний варіант зображення Г. Гойської так само не має за собою автентичної традиції й, найправдоподібніше, за часом появи здатний співпадати з ростовим. Відверто грубе виконання цілковито позбавлене ознак історичних стилів малярської культури XVII–XVIII ст. і вказує на новіше походження також і цього поспішно й бездоказово визнаного давнім тільки через саму потребу в такому полотна.

Запропонований висновок щодо пізнього походження обох портретів Г. Гойської, стосовно цілофігурного підтверджений документально, відкриває одну не зауважену дотепер істотну сторону портретної традиції Волині, засвідчену не тільки через іконографію почаївської ктиторки. Досі не привернуто належної уваги до тієї обставини, що давні портрети достатньо інтенсивно копіювали та малювали замість відсутніх "потрібних" також і в XIX ст. Задокументоване походження повнофігурного портрету Г. Гойської здатне доводити це з усією очевидністю. Музейні колекції портретного малярства зберігають немало таких прикладів, проте досі вони, закономірно, привертали менше уваги і як окреме явище мистецької культури Волині дотепер навіть тне відзначені.

Приклад портретів Г. Гойської показує, зокрема, не зауважене дотепер своєрідне "перетікання" традиції ктиторських зображень до XIX ст. як один з прикметних аспектів мистецької практики Волині, хоча, звичайно, не притаманний винятково місцевому середовищу. На ширший контекст цього явища здатний зокрема. вказати, знаний портрет волинського магната, київського воєводи Адама Кисіля як ктитора Максаківського Преображенського монастиря (1809)[16]. Його схильні були трактувати копією оригіналу часу заснування монастиря – 1630-х років, проте реалії зображення не виказують елементів так давньої основи, тому, очевидно, повинно йтися про компіляцію власне 1809 р.

Розглянуті трактування у літературі почаївських зображень Г. Гойської на конкретному яскравому прикладі засвідчують збереження і в новішій літературі потягу до міфотворчості там, де на зміну давнішим поверховим судженням відверто нафантазованого наповнення повинні

прийти принципи і критерії наукового дослідження. Вони вимагають відходу від поширеного ще й досі будування на конкретному історичному факті нічим не обмежених нестримних фантазій й ретельного всебічного вивчення обраного об'єкту.

---

1. Найдокладніше волинський портрет досі показано на київській виставці українського портретного малярства 2005 р. й відображено в її каталозі: Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Бєлікова, Лариса Членова. – Київ, 2005. В одній зі вступних статей до каталогу наведено рідкісні для Волині нові важливі документальні відомості до історії місцевої портретної традиції XVII–XVIII. ст.: Александрович В. Українське портретне малярство XVI–XVIII століть. Наближення до історії // Український портрет… – С. 54–57. У ширшому контексті еволюції української культури відповідної епохи найважливіші волинські портрети пригадано також: 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. 673, 677; Його ж. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 901–902.

2. Труды XIII Археологического съезда в Москве. – Москва, 1897. – Т. 4. – Табл. XXXIII.

** Твердження про урочисті обставини є тільки приватним авторським домислом, оскільки в доступних досі джерелах конкретні обставини надання ікони монастиреві не зафіксовано..*

3. Першим свідченням про малярські роботи в самому Почаєві є тільки вказівка на малювання близько 1734 р. чудес Почаївської ікони в бані тогочасної монастирської соборної Троїцької церкви, яке виконав не відомий з інших джерел монах Пахомій Пренятицький: Przesiawna Gyra Poczajowska. – Почаев, 1778. – С. XVII (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1984. – Кн. друга, частина друга: 1764–1800. – № 2949). Щобільше, відомості про малярів-ченців на західноукраїнських землях нині фіксуються тільки від 1663 р.: Петрушевич А. Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год. – Львов, 1874. – Т. 1. – С. 112. Правда, вдалося встановити, що для Г. Гойської у її маєтку Орлі 1609 р. працював острозький маляр Іван Ставрович: Александрович В. Малярський осередок у Бродах // Дзвін. – 1990. – № 3. – С. 114.

4. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 128.

5. Хойнацкий А., Крыжановский Г. Почаевская Успенская лавра. Историческое описание. – Почаев, 1897. – С. 399. Поданий у наведеній публікації факт заново віднайшов автор цих рядків і з його подачі до новішої літератури впровадив: Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – Київ, 1985. – С. 164, приміт. 120. Пор.: Його ж. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – Київ, 1985. – С. 158. Коротко відзначивши портрет, автор цього разу ствердив: "У її (Гойської – В. А.) образі підкреслюються такі якості, як благочестива смиренність, безкорисливість, моральна чистота".

6. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини… – С. 164, приміт. 120.

7. Там само. С. 165.

8. Луц В. Д. Мистецька спадщина // Ричков П. А., Луц В. Д. Почаївська Свято-Успенська лавра. – Київ, 2000. – С. 118. Водночас автор такої зауважив використання у повнофігурному зображенні мотиву колони і драперії, запозичених, за його словами, зі знаного почаївського цілофігурного зображення канівського старости Миколая Потоцького: Там само.

9. Сидор О. Невідомий волинський (?) художник. Портрет Анни Гойської (XVII ст.?) // Український портрет… – № 58. – С. 117.

10. Там само. – С. 119.

11. Рубан В. Портретний живопис XVI – початку XVII ст. // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 189.

12. Там само. – С. 188.

** У В. Рубан помилково: Lucka.*

13. Там само.

14. В Україні він засвідчений практично винятково на львівському ґрунті. Критичний перегляд найстарших львівських портретів з відсіюванням безпідставно віднесених до найдавнішого часу завідомо молодших об'єктів див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI в. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменость искусство археология. Ежегодник 1990. – Москва, 1992. – С. 235–250.

15. Для прикладу див. знаний портрет родини фундаторів Троїцької монастирської соборної церкви середини XVII ст. Домашевських (Почаїв, Успенська лавра, новішу кольорову репродукцію див.: Український портрет… – № 268. – С. 246, 247). Стилістично він здатний належати до другої половини XVIII ст. й, очевидно, є продукцією розбудованої від 1750-х років монастирської малярні та міг бути виконаний у зв'язку з коронацією Почаївської ікони Богородиці (1773).

16. До літератури впроваджений: Киевская старина. – 1885. – № 8. – С. 437.

Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

З ІСТОРІЇ ІОАНО-БОГОСЛОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ с. ШТУНЬ ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ

Село Штунь розміщене на правому березі річки Неретва, притоки Західного Бугу. По археологічних знахідках можемо говорити, що поселення на березі р. Неретва існувало вже дві тисячі років тому. Цьому є підтвердження знахідок ліпної кераміки, римських монет.

Місцеві перекази зберегли відомості, що в період татаро-монгольської навали тут відбувся великий бій і місцеве населення змушене з берегів річки переселитись на північ в ліси, а від попереднього поселення збереглись тільки назви урочищ «Старина» і «Печиски».

Вперше в документах село Штунь згадується під 1442 роком[1], як дідичина Петра Волчка Рокутовича, з литовського боярського роду.

В 1534 році в документах згадується нове поселення Воля Штунська, але в дальнійшому про нього згадок не має[2].

Пізніше с. Штунь послідовно було дідицтвом Даниловичів,Стоїнських, Садовських, Виджгів і Прушинських. Останній продав його на початку XIX ст. графу Браницькому.

В 1533 році село платило податку за 2 лани 16 грошів і за водяний млин 3 гроші.

Село в середині XVI ст. мало два лани, за які сплачVвалось в рік податку 24 гроші, був одноколісний млин з податком 6 грошів у рік. Також сплачувалось попівське /податок за церкву/ - один флорин[3].

Станом на 1564 рік село мало 4 спадкових ланів, за які платився податок по 20 грошів, від двохколісного млина платився податок на церкву 2 флорини. В документі згадується сільська школа[4].

Протягом XVI століття село Штунь перейшло з Любомльського староства у приватну власність.

Сама православна церква вперше згадується в документах від 1530 року, яка на початку XVII ст. була переведена в унію [5].

Протягом довгого часу сліди про церкву з документів зникають. З часу належності церкви до Любомльського деканату Холмської уніатської дієцезії збереглися ерекційний акт парафії з 1742 р. /надання землі для пароха/, акт про надання грунту для дяка з 1776 р. та візитації з 1721, 1759, 1779, 1787 і 1793 рр. В візитаціях відмічено в основному стан храму та його обладнання.

З візитації 1721 року відомо лише, що в селі, яке належало Стоїнським, була дерев'яна церква, яка потребувала ремонту, а інтер'єр церкви нічим не виділявся[6].

Серед скромного літургійного обладнання була дерев'яна дарохранительниця /Puszka/, чаша, дискос /patena/, зірка і ложечка були олов'яні. В церкві було три антепедіуми, що підказує про наявність в храмі крім головного престолу ще двох бічних вівтарів. Елементом обладнання, порівняно пізно запозиченим з католицької традиції стали вівтарні дзвоники, яких тут було два. У XVIII ст. в склад парафії входили села Замлиння і Чмикос. Парафії належав грунт «Грабовська» від коляторів здавна наданий і один огород на якому плебанія і фільварок.

Згідно візитації 1759 /1760/ року село Штунь належало тоді тоді до Ігнація Садовського, старости гродського Слонімського, він був також власником с. Перевали, який згадується у візитаціях від 1721 і 1740 рр. як колятор церкви в містечку Перевали Любомльського деканату.

28 лютого 1742 року І. Садовський надав парохові Петру Волошинському документ «kredens kolacyjny", в якому підтвердив раніші надання та додав парафії нові ґрунти[7]. Натомість парохи мали виконувати літургію читаючи або співаючи в п'ятницю щотижня за душі померлих. І. Садовський також фундував у Штуні, можливо у 1759 році церкву, яка в час візитації у лютому 1760 року була записана як ново вибудувана, з розміщеною над бабинцем дзвіницею[8].

Церква на той час мала вже срібну пушку та срібні чашу і дискос. Кількість парафіян на той час становила близько 300 осіб.

Перед осінню 1773 року церква мабуть згоріла[9], бо під час візитації церков у 1773 році вона не згадується. Ігнацій Садовський на той час вже не жив і коляторкою церкви стала Маріанна Садовська старостина Слонімська.

В довіднику-каталогу пам'яток архітектури

УРСР записано, що церква побудована в 1777 році [10] .

В слідуючій візитації Любомльського деканату у вересні 1779 року[11] священик Фаустин Каубе, ректор семінарії у Холмі, записав: «Церква Штунська коштом і старанням коляторки ..... мистецьки вимурувана, на якій хрестів залізних п'ять ....». Біля церкви на «Цвинтарі» огорожа якого місцями вимагала ремонту, стояла дерев'яна зразкова дзвіниця з пятьма дзвонами.

Привертали увагу всередині церкви три престоли фрескових – латинського типу. Була срібна визолочена монстрація. Записано, що Євангеліє і Великий служебник друку Почаївського. Людей здатних до сповіді було близько 400. Візитатор відзначив детально земельні володіння парафії, а в зауваженнях нагадав парохові і дияконові щодо проведення «Наук духовних» для парафіян, про дзвоніння на молитву три рази денно, про доповнення обладнання церкви і про відбування парохом восьмиденних говінь в монастирі августинців в сусідньому селі Радехові[12].

Більш точнішу дату побудови нової мурованої церкви подано в документі про наділення Марціаною Садовською, старостиною Слонімською, землею дяка виданим нею у Штуні 28 лютого 1776 року[13]. Там є запис, що церква нововимурована. Дяк отримав землю від М. Садовської в урочищі Старина коло попового лану, другий грунт під Бором Козловим, також коло попового лану, третій під Замлинням коло двірського лану. Також надано сіножаті на 3 косарі під Замлинням. Польський дослідник Павел Сиговський, який займається вивченням уніатських храмів, припускає, що церква була зведена у 1774-1775 роках[14]. У візитації 1773 новозбудована церква не згадується, бо її ще не було. Датування побудови церкви у 1777 році в радянських довідниках документально не підтверджено.

Візитація 1787 року[15] подає, що коляторами були сини Ігнація і Марціани. Через кільканадцять років після зведення святині відмічено, що в дахах дуже пошкоджена. Зросла кількість срібних вотивів, що вказує на якусь особливу місцеву ікону, біля якої було три корони, п'ять звіздиць, дві таблички і одне серце. Згадані дві корогви з образами і бунчук китайковий. Кількість парафіян зросла до 430 душ[16].

Ремонтні роботи через деякий час частково було виконано, що відмічає візитатор Варфоломій Назаревич у 1793 році. Церква поправлена новим дахом, але ще доси не була освячена, а паркан цвинтаря і надалі потребує ремонту[17].

В візитації згадані престоли, головний і два бічні, костельного типу. Літургія відправлялась без обходу через те, що не було іконостасу, царських воріт, а великий вівтар був пересунутий до стіни[18].

Крім старих книг згадується Служебник Віленського друку і Требник, друкарні Почаєва. Вказано і на нового колятора і власника села Томаша Виджгу, гербу Яструбець, підкоморія Галицького, кавалера ордена Св. Станіслава. Виджгою в селі був побудований палац. У візитації відмічено, що священик Григорій Волошинський закінчив латинську школу і мав 7 дітей. Мав в особистій бібліотеці багато релігійних книг. Про дяка занотовано, що вміє читати і писати по Руськи і по Польськи. Візитатор зауважує, що нема в парафії шпитального притулку і школи. Парафіян здатних до сповіді було 430, нездатних – 180. Парафіяни проживали в 98 дворах.

Після III поділу Речі Посполитої в 1795 р. вже вся Волинь відійшла до Росії. Почалась ліквідація уніатських церков і насильне перевезення їх в православ'я[19].

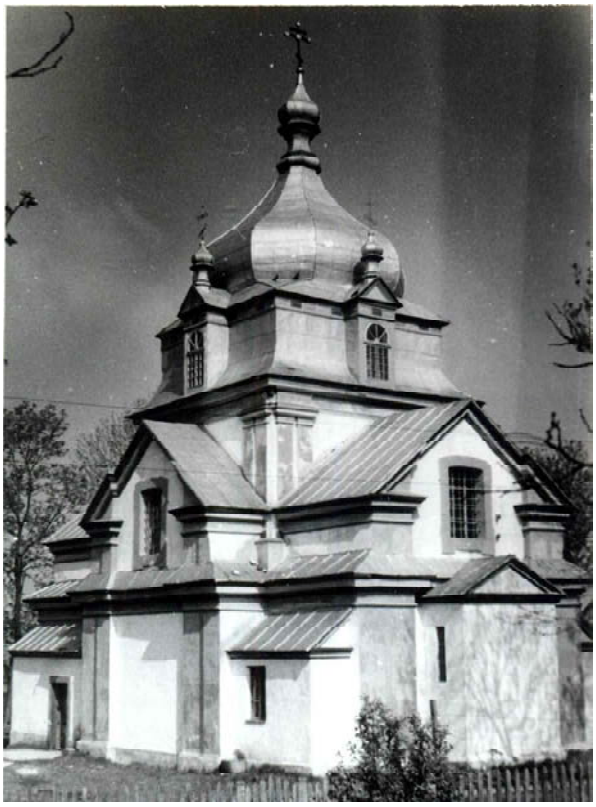
Згідно клірової відомості за 1796 рік парафія вже відносилась до Волинської єпархії Володимирського повіту. В склад парафії входили села: Чмикос, Замлиння, Бендюга, Висоцьк. Парафія нараховувала 104 двори і 929 вірних. Церква мала орної землі на 3 зміни, на 40 днів сінокосу на 60 косарів[20]. Найстарший син священика Григорія Волошинського був на службі у великого коронного гетьмана Ксаверія Браницького[21].

Власник села генерал Виджга продав в кінці XVIII ст. с. Штунь Прушинському. Потім вирішив у нього його забрати і довго судився з Прушинським. В цей період церква залишилась без колятора і протягом декількох років початку XIX ст. без священика. У 1804 році вже не було дяка і паламаря. Землі при церкві було орної на 3 зміни на 18 моргів[22].

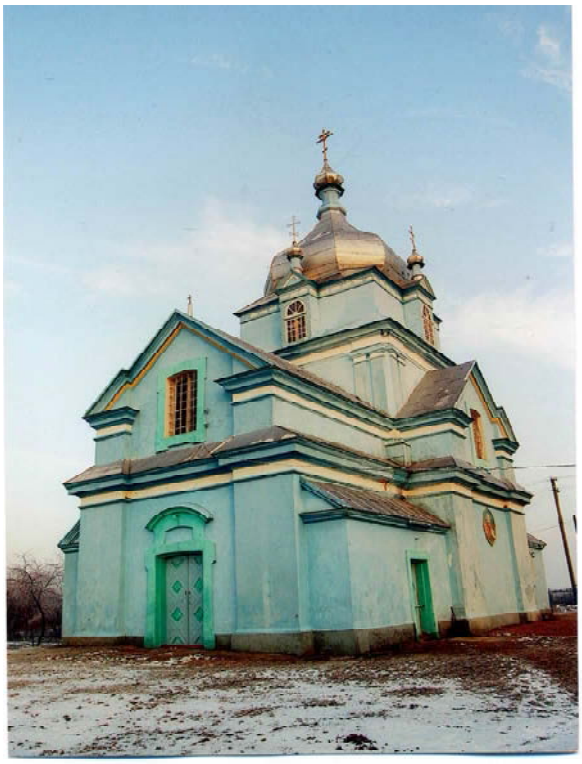
Після ліквідації унії московським православ'ям було ліквідоване уніатське оснащення: вівтарі, лавки, дзвоники, монстрації.

В 1805 році Ігнатій Прушинський був вже повноправним власником села. В 1811 році при

1) с. Штунь Іоано-Богословська церква 1970-ті рр. Вигляд з південного боку.

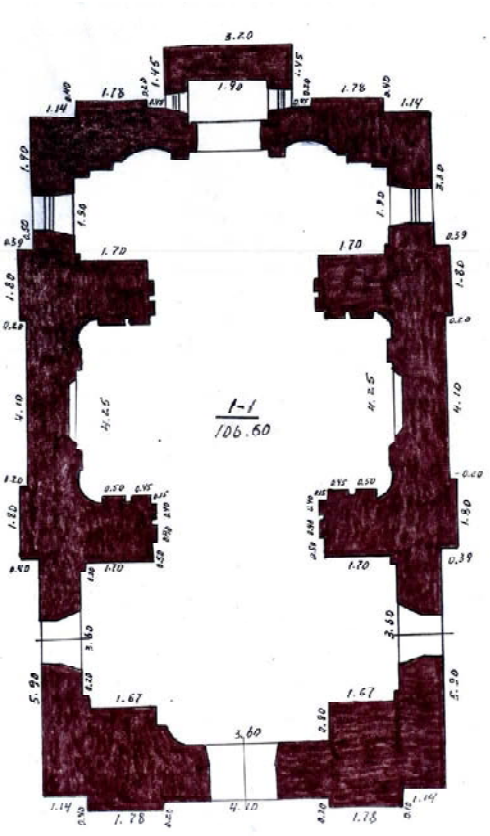


2) с. Штунь Іоано-Богословська церква 1970-ті рр.



3) Іоано-Богословська церква с. Штунь. 2008р.

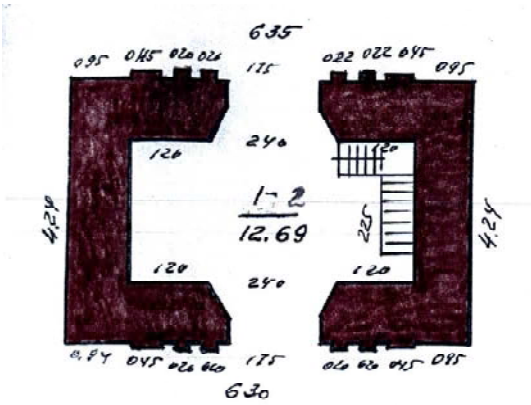
4) Церква Св. Іоана-Богослова в с. Штунь. 2015 рік.

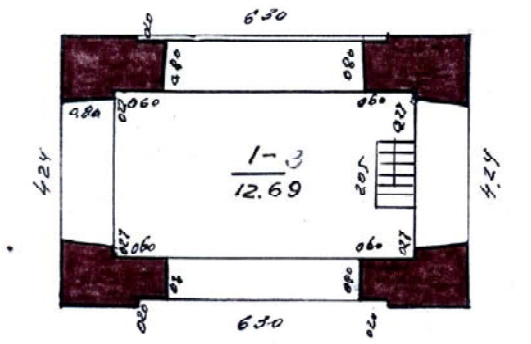


5) План Іоано-Богословської церкви с. Штунь. 1959 рік.

7) Дзвіниця Іоано-Богословської церкви в с. Штунь. 2007 рік.

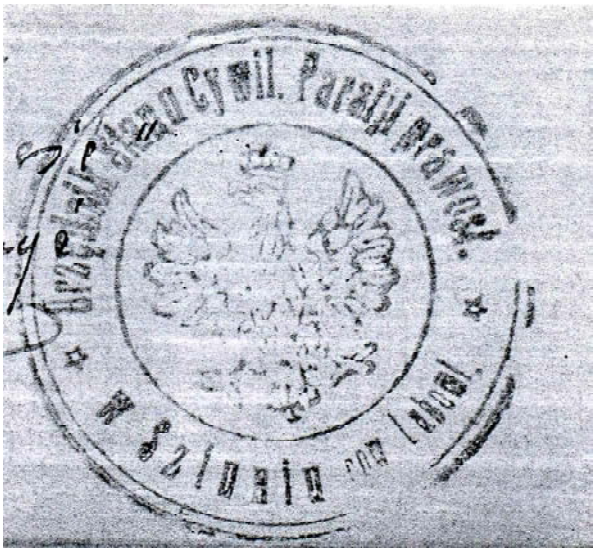
6) Дзвіниця Іоано-Богословської церкви с. Штунь 1970- ті рр.





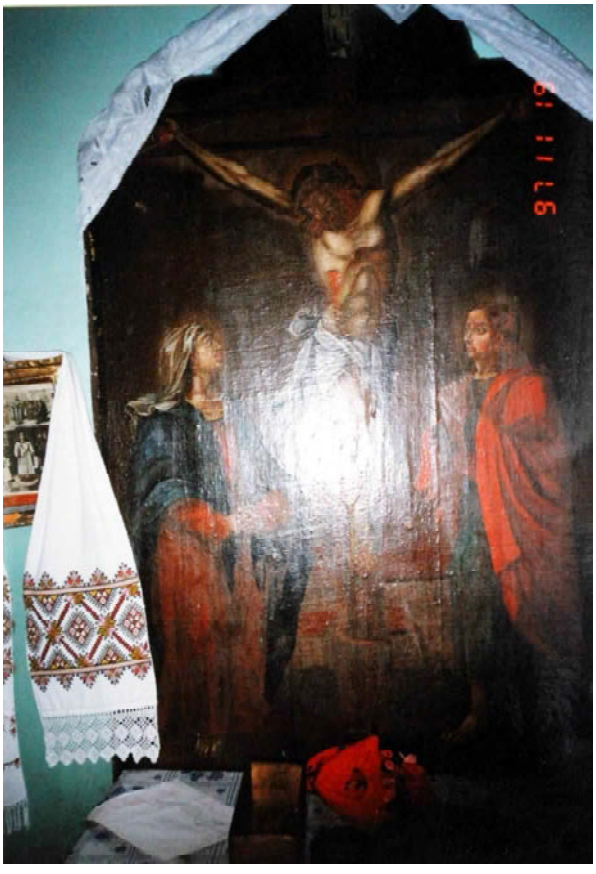
8) План дзвіниці церкви с. Штунь 1959 р.

9) Хор церкви с. Штунь. В центрі регент хору дяк Міщук Панас. 1920-ті рр.



10) Печатка Штунської церкви.1930-ті рр.

11) Священник церкви Св. Іоанна Богослова Микола Покровський. 1930-ті рр.

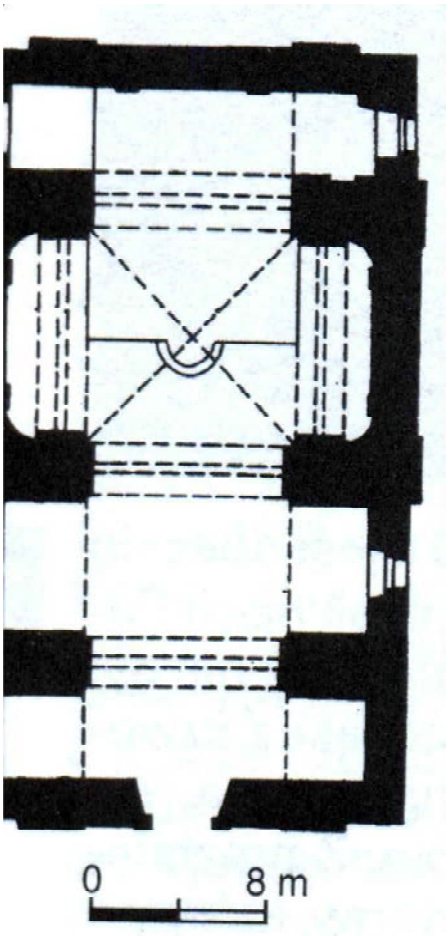


12) Ікона Розпяття Ісуса Христа. XVIII ст. Церква Св.Іоана Богослова в с. Штунь.

13) Ікона Святий Миколай. XVIII ст. Церква Св.Іоана Богослова в с. Штунь.

14) Іоано-Богословська церква. .Вхідні двері з західної сторони.1970-ті рр.

15) Напис про руйнування українських церков поляками на Холмщині, на стіні під куполом церкви в с. Штунь. 2007 р.



16) План. Свято-Михайлівська церква в с. Кисилин.

17) Свято-Михайлівська церква в с. Кисилин.

церкві був дяк. Церква мала вільну рубку лісу[23].

В 1813 році до парафії приєднане с. Висоцьк з новозбудованою /1813р./ кладбищенською Св. Троїцькою церквою.

З клірової відомості за 1844 рік відомо, що коло церкви була дерев'яна дзвініця. Всього землі було 51 десятина. Був план на землі. Опис церковному майну зроблений у 1806 році. Зберігались копії з метричних книг з 1798 року, сповідальні розписи з 1811 року. При церкві були диякон, дяк і паламар. Всі села парафії були приватними. Село Штунь і село Замлиння були викуплені графами Браницькими, с. Чмикос належало графу Серановському, с. Вижгів поміщику Яворському, с. Висоцьк поміщику Зелинському, а с. Бендюга поміщику Порембовському[26].

В 1849 році у графів Браницьких, за участь в повстанні 1830 року, були конфісковані всі землі на Любомльщині. Селяни сіл Штунь і Замлиння стали казенними підданими. Колишні споруди Браницьких у Штуні передані у 1850 році з дозволу Палати Державного майна священику. Це будинок з 5 кімнат, стодола, конюшня, сарай. На 1854 рік священик отримував жалування 120 рублів, дячок – 36 рублів, паламар – 30 рублів і просфорня 16 рублів. При церкві був опис церковному майну з 1850 року. Всього парафія мала 171 двір і 1433 жителів[27].

В кліровій відомості за 1860 рік відмічено, що церква потребує ремонту. Церква відносилась до 5 класу. У 1850 році на кошти священика Михайла Кршечковського побудована в с. Штунь дерев'яна кладбищенська Петро-Павлівська церква, яка повністю була забезпечена начинням. На території парафії проживало на 12 дворах 102 католики, які мали свій костел в с. Бендюга.

Селяни с. Штунь Дмитро і Никанор Ярмолюки, всього 5 чоловік, послали у 1897 році владиці прохання про переміщення священика Варлаама Кршечковського на другу парафію за привласнення церковних сум. Указом імператора і Синоду прийнято рішення про переміщення священика і повернення суми[29].

В 1850 році у власному будинку відкрита однокласна церковно-парафіяльна школа. В 1895 році в ній навчалось 51 хлопчик і 4 дівчинки. Вчителькою була Юлія Кршечковська, яка отримувала платню 40 руб., всього асигнувалось на школу 60 рублів[30].

Пізніше в школі були вчителями: у 1899 р. – Яків Ярмолюк, в 1903р. – Петро Жирицький. Закон Божий в школі викладав священик. При школі був організований церковно-півчий хор.

На 1892 рік в парафії було 1989 парафіян. Землі церква мала 80 десятин 668 сажнів[31].

В 1867 році за кошти Міністерства Державного Майна був перероблений купол із уніатського зразка на православний, а в 1906 році після пожежі, дах знову перероблений на 5 куполів. В 1867 році збудована нова мурована дзвініця за кошти Міністерства Державного Майна[32].

Священний Синод в 1893 році виділив церкві на будівництво причтових споруд 1390 рублів[33].

Згідно клірової відомості за 1911 рік церква начинням була достатня. Кружковий дохід в рік був 301 рубль. Землі церковної було: присадибної разом з цвинтарем – 4 десятини 2144 кв. сажнів, орної – 40 десятин 788 саж., сінокосної – 32 д. 2086 саж. Всього 80 дес. 586 сажнів. Середній дохід в рік від землі був 300 рублів. В 1900 році священику побудований новий будинок. Метричні книги зберігались з 1871 року. На церковно-парафіяльну школу відпускалось 110 рублів і від громади вчителю – 40 руб., на сторожа і шкільні приналежності – 10 рублів. Священик від казни отримував 220 руб., кружкового збору – 225 руб., від землі – 300 руб. Псаломщик отримував відповідно – 32 р., 75р., 100 руб. Всього в парафії було 294 $^{1}/_{4}$ дворів і 2404 парафіян. Католики проживали на 50 j дворах в кількості 404 вірних. Євреї проживали на 7 дворах в кількості – 58 чол.[34].

В 1911 році церкву відвідав єпископ Фадей. Приїзд був на храмове свято 25 вересня /по старому стилю/. Останній приїзд владики був більш як 5 років тому[35].

Церква відносилась до 4 округу Володимир-Волинської єпархії. Також відзначалось престольне свято кладбищенської каплиці Петра і Павла 29 червня[36].

Церква с. Штунь у I світову війну залишалась неушкодженою. З 1919 року територія парафії була вже в складі Польщі.

В 1935 році церкву відвідав владика Олексій. Для зустрічі була побудована брама, зібралось дуже багато народу. Настоятель храму М. Покровський на порозі церкви виголосив палку промову, а владика виголосив проповідь про євангеліста Іоана Богослова. Під час візитації відміче-

но, що на горному місці в ніші, стоїть старий престол, котрий був колись чинним. Після пожежі його винесли, а потім знову повернули на попереднє місце і він є окрасою вівтаря. В церкві відмічено старий антимінс, посвячений 1776 року. В церкві відмічено порядок і взаємну любов настоятеля і парафіян[37].

В 1938 році поновив розпис в храмі Юрій Жарковський з м. Рівного, який під куполом зробив на стіні запис, який зберігся до цього часу: «... Рік 1938 – 20-ліття існування Польщі. Переслідування православних... Розібрано, збурено і спалено... 130 церк. прав на Холмщині».

З 1 січня 1939 року парафії Любомльського повіту згідно вимог Міністерства Ісповідань і Освіти переведені з Волинської єпархії до Варшавської, щоб обмежити український вплив на церкву[38].

На початку 1920-х років настоятелем церкви став Микола Покровський. Його біографія заслуговує особливої уваги. Протоієрей М. Покровський був уродженцем Орловської губернії, в 1914 році закінчив Орловську духовну семінарію. В 1915 році був мобілізований до російського війська і там закінчив курси військово-фельдшерської школи і до революції перебував на західному російсько-німецькому фронті обслуговуючи хворих і ранених. Мав чин офіцера. Був тричі поранений. В час революції був на Рівненщині. Маючи товаришів українських патріотів, свою долю пов'язав з Україною. Був в петлюрівській армії, воював.

Після війни залишився на Волині. В 1920 р. рукопокладений в сан священика до парафії с. Штунь. В парафії віддається пастирській праці, і щоб бути ближче до своєї пастви, ґрунтовно вивчає українську мову. В 1925 році українізує Штунську парафію, першу на Любомльщині, переходячи у відправі богослужінь з церковнослов'янської мови на українську. Крім того набуті ним у війську медично-фельдшерські знання і практику з успіхом застосовує в парафії, ставить діагнози хвороб, приписує ліки і сам слідкує за процесом лікування. На початку повітовий лікар поляк заборонив йому лікарську практику і через поліцію спричинив йому багато прикростей. Пізніше, переконавшись в лікарських здібностях, залишив його в спокої і навіть дозволив в місцевій аптеці у Любомлі видавати ліки на його рецепти. За медичну допомогу о. Микола ніколи не брав грошей, лише з багатих на ліки бідним. Своєю працею він здобув у парафії і довколишніх селах велику любов, пошану і популярність. За його ініціативою в селі був створений хор, ставились любительські вистави. Придбав до церкви переклади богослужбових книг на українській мові.

За український напрямок праці в парафії був у напасті зрусифікованих священиків, особливо у місцевого благочинного В. Давидовича, який намагався усунути його з парафії, щоб похоронити українізацію в самому Штуні і в інших парафіях. Консисторія знала про авторитет в парафії о. Миколи і тому на домагання благочинного не звертала уваги.

Радянська влада не встигла вивезти його в Сибір. Виховавши своїх дітей в українському дусі і традиціях, він мав завжди підтримку місцевих селян.

З приходом німецьких окупантів він підтримував УПА. Його син Іван став провідником УПА, дочка членом ОУН. Ризикуючи життям він врятував життя євреєві Гінзбургові з Любомля, його переховував і харчував аж до самої смерті[39].

М. Покровський з дружиною і дітьми постійно змушений був переховуватись від німців і польських банд, останні найбільше полювали за ним.

В грудні 1943 року, на свято Ганни, священик Микола Покровський разом з дружиною і дітьми переховувався від поляків в с. Вижгів. 22 грудня на село Вижгів наскочили польські бандити, які були перевдягнені у форму УПА. Розмовляли українською мовою. Викликали о. Миколу на переговори, разом з ним пішла його дочка Наталія, яка працювала у жіночій сітці ОУН. В той день поляки пограбували і спалили село Вижгів, вбили і замордували багатьох невинних людей. Серед них був і священик Микола Покровський з дочкою. Його довго мордували, відрізали язика, вуха і носа, вирізали на грудях хреста, ще й приспівували: «Не пора, не пора москалеві, ляхові служить». На другий день дружина священика забрала тіла в с. Олеськ, де їх відспівали, а 24 грудня тіла священика і його дочки привезли до Штуня і поховали коло церкви.

Керував операцією у Вижгові по знищенню українців Казимір Філіпович, псевдо «Корд», – колишній польський вчитель в с. Борки і Пере-

кірка[40].

В період польських набігів на село Штунь дехто з людей села переховувався у церкві.

Під час німецької окупації церква стала, завдяки М. Покровського автокефальною. За відступ від московського патріархату радянська влада відказалась платити після війни пенсію дружині вбитого священика. Синові священика Івану, який у війну був провідником ОУН-УПА в Любомльському районі, до судової справи в 1949 році підшили довідку, що Покровський Микола, як антирадянщик, знищений. У 1945 році дружину і двох дочок священика вислали до Архангельської області на заслання, звідки вони і не повернулись.

Після війни до Штунської парафії ввійшли села: Висоцьк /церкву спалили поляки/, Бережці, Радехів /церкву закрила радянська влада/, Терехи, Бовтуни /Приріччя/, Вижгів, Замлиння. В останні десятиліття, як почали діяти храми в селах Радехів, Висоцьк і Бережці в складі парафії залишилось тільки село Замлиння.

За роки радянської влади церкву намагались закрити, але голова колгоспу Іван Оніщук зумів її вберегти[41].

У 1986 році, за радянської влади, у церкві с. Штунь силами громади відремонтований дах, поновлено іконописні розписи на стінах.

У 1950-х роках церква, як пам'ятка архітектури взята під охорону держави, охоронний №139.

Церква в Штуні надзвичайно цікавий зразок церковної архітектури. Побудована уніатами, а можливо аріанами в XVIII ст. За століття церква своєї назви не міняла. Перебудована тільки покрівля в XIX ст. і встановлений іконостас. Церква тридільна, барокова, з прямокутним планом /вівтарна частина, нава і бабинець однакової ширини/ і центричною, хрестовою, конструктивно складною брилою. Ефект мальовничості цілісного об'єму підсилює цибуляста восьмибічна баня, яка переходить через заповнення у чотиригранник підбанника, оздобленого на осях декоративними віконцями, численні ламані дашки та карнизи і пілястри, що охоплюють назовні і від середини стіни святині. План, брила і деталі засвідчують, що проектантом повинен бути висококласний архітектор. Можливо, йому належав проект також збереженої до сьогодні і дещо зближеної за планом брили та деталі церкви у с. Кисилині Локачинського району, яка побудована також у 1777 році і знаходиться в 60 км. на південь від Штуня. В XVII с. у Кисилині діяла аріанська академія[42].

В 2010-х рр. з порушенням законодавства про охорону пам'яток історії та культури оновлений купол, дерев'яні вікна та двері замінені на пластикові.

Церква с. Штунь є пам'ятником волинської архітектурної школи і займає важливе місце серед культових споруд України.

СПИСОК
священиків Іоано-Богословської церкви
с. Штунь та відомі роки їх правління.

1730 – 1760 рр. Волошинський Петро

1793 по 1803 рр. Волошинський Григорій Петрович

1800 р. наблюдав церкву Войтович Федір Петрович

1804 р. наблюдав церкву Рафальський Т.Д.

з 10. XII. 1805 р. по 1846р. Кршечковський Михайло Федорович

з 2. VIII. 1846 р. по 1879р. Кршечковський Петро Михайлович

з VI. по X.1886 р. наблюдав церкву Романовський М.Д., с. Радехів

1888 р. по 1897 р. Кршечковський Варлаам

з XII. 1897 р. по III. 1898 р. наблюдав церкву Романовський М.Д., с. Радехів

з 22. XII. 1897 р. по 14. X. 1902 р. Конашинський Олексій

з 6. 01. 1903 р. по 1910 р. Матусєвич Порфирій Прокопович

з 1920 р. по 22. XII. 1943 р. Покровський Микола

1944–1948 рр. Герасимчук Ананій

1948 1960 рр. Петрович Ілларіон

1960–1970 рр. Мельник Федір

з III. 1971 р. по 3. VIII. 2009р. протоієрей Усік Тимофій Степанович

з 3. VIII. 2009 р. по т. ч. Рудь Петро Васильович

Населені пункти та кількість парафіян
церкви Іоана Богослова в с. Штунь
/згідно клірових відомостей/*

Село Вижгів		Рік	с. Штунь		село Чмикос		Село Замлиння		село Бендюга		село Висоцьк		Джерела
Дворів	Жителів		Дворів	Жителів	Дворів	Жителів	Дворів	Жителів	Дворів	Жителів	Дворів	Жителів	ДАВО.Ф.35,О п.5
		1796	62	464	33	225	6	37	24	123	57	290	сп.1, арк. 78
		1804	91	490									сп. 8, арк. 35
		1811	55	441	27	217	6	48					сп. 12, арк. 38
		1813	53	418	24	184	6	53			30	239	сп. 14, арк. 38
4	27	1828	58	465	23	194	7	66	2	26	37	299	сп. 24, арк. 28
4	28	1844	63	542	23	185	12	101	14	122	45	379	сп. 30, арк. 153-155
6	46	1854	72	603	23	191	15	132	13	122	42	339	сп. 31, арк. 452-454
7	54	1860	80 3/4	658	24	205	16 1/2	134	16	142	41 1/2	333	сп.37, арк. 458-461
17 1/4	146	1911	164 1/4	1336	63 1/4	513	44 2/4	369					сп. 88, арк. 1225-1234

* без католиків, іудеїв і ін. віросповідань

ДОДАТОК

Акт
надання грунту дяку церкви с. Штунь Федору Сошинському від коляторки церкви
М. Садовської 1776 р.

J. M. J. S. A. Wam w opiekę oddaję Ten Zapis na Naiwiększą BOGA w TROYCY Świętej Jedynego chwałę tudziesz na wysławienie Matki JEGO Niepokalanie Poczętej MARYI Panny przy nowo wymurowaney Cerkwi w Sztuniu przez Łaskę Boską mnie wspomagaiącą Czynię Fundusz na Diaka, ażeby przy Niey nieustanną chwałę BOSKĄ rozmnażał w spiwaniu Zwykłych Obrzędowi Greckiemu Nabożeństw: iako też Godzinki Niepokalanego Poczęcia N[iepokalanie] P[oczętej] Panny w każde Swięta N[ajświętszej] Panny Ruskim Językiem, oraz młodzież Sztunskiego Poddanstwa powyuczał, a gdy się nauczą, aby co niedziela też Godzinki po Jutzni były spiewane, za ktorą pracę Diakowi teraz będącemu Teodorowi Soszynskiemu, iako i po nim następuiącym też chwalę BOSKĄ utrzymuiącym w Każdą Rękę po Cwierci Pola, według zwyczaju prawie przy każdey Cerkwi będącego wyznacza się bez naymnieyszey krzywdy Dworu. Na pierwsą Rękę teraz na wiosne na Starzyznie koło Popowego Łanu. Druga na Ozimine pod Borkiem Kozłowka także koło Popowego Łanu. Trzecia pod Zamłyniem od Dworskiego Łanu, ale w łozach koło Dziesiętnikowego przydatku. Sianożęci do tey pod Zamłyniem na trzy Kosarze dodaie się temuż Diakowi iako i do tamtych dwoch pierwszych [..?] sianożęci tamże będącę przy tych polach. Który to Fundusz iako chcę mieć wieczysty, tak sądzę i o Dzieciach moich że nie uymą Chwale Boskiey, ale tenże approbować będą o co Ich obliguję: a przy zwykłey pieczęci podpisuię się. Działo się w Sztuniu D[nia] 25 Februarii R[oku] P[ańskiego] 1776.

M[arcianna] SADOWSKA

ПЕРЕКЛАД ДОДАТКУ

Передаю вам на збереження цей заповіт на вищу славу Єдиного в Святій Трійці Бога а також на прославлення Матері Його Непорочно Зачалої Марії Діви при новозведеній в Штуні з ласки Божої церкві про те, що я, бажаючи здійснити дарування на дяка /з тим/, щоб при ній він невпинно згідно властивих грецькому обрядові відправ помножував славу Божу співом молитов на честь Непорочного Зачаття Діви на кожне свято Н/айсвітлішої/ Діви руською мовою, також повчав молоде покоління Штунських підданих і після ранкової молитви щонеділі співав проповіді, згідно здавна при кожній церкві встановленого звичаю, нині діючому дякові Федору Сошинському та його наступникам за славу Божу визначаю без жодної шкоди двору по чверті поля, виділеного на кожній річці. На першій річці це слід зробити вже весною на Старині біля Попового Лану, другу – на озимині під ліском Козловкою, також поблизу Попового Лану. Третю чверть виділяю під Замлинням від Двірського Лану але в лозах недалеко Десятникового додатку і додаю до неї під Замлинням тому дякові сіножать на трьох косарів та одночасно сіножаті при тих двох перших полях. Згадане дарування я здійснюю на вічні часи і поширюю на дітей моїх щоб не припинялася слава Божа, чого я змушую їх обов'язково дотримуватися. Про що на прикладеній печатці я ставлю свій підпис. Діялось у Штуні д/ня/ 25 лютого р/оку/ Б/ожого/ 1776.

М/арціана/ Садовська.

Переклад Л. Марчука.

---

1. Czarnecki W. Śieć osadnicza ziemi Chelmskiej od połowy XIV do połowy XV wieku / W. Czarnecki // Rocznik Chełmski. – T.3. – Chełm, 1997. – S. 39; ZDM VIII, 2438.

2. Czarnecki W. Premiany sieci osadniczej w ziemi Chelmskiej od 1511 roku / W. Czarnecki // Rocznik Chełmski.- T.6.- Chełm, 2000.- S. 48; BŁ 1489, k. 6.

3. Реєстр сплачених готівкою цивільних податків встановлених згідно ухвали Кошіцького сейму, що зібрані зусиллями шляхетного Петра Марчиновського, тисяцького Белза і збирача земель Бельзької і Холмської. – С. 45, 55. Архів давніх актів у Варшаві.

4. Реєстр загального обкладення податком общин відповідно постанови і публікацій славного Петроковського сейму, складений збирачем податків земель Холмської і Белзької достойним паном Феліксом Замойським для Холмської землі провінції св. Адальберта у році Божому 1533. – С. 746, 785.

5. Реєстр додаткових податків зібраних згідно Петриковської ухвали, збирачем Холмського округу Домініком після свята св. Альберта в році Божому 1564. – С. 604 v, 772 v. Архів давніх актів у Варшаві.

6. Gil Andrej. Prawoslawna eparehia Chełmska do 1596 roku / Andrej Gil. – Lublin-Chełm, 1999.

7. Державний архів в Любліні (APL), Холмська греко-католицька консисторія (CHKGK), №101,k. 75v – 76.

8. APL,CHKGK, №511, k.5.

9. APL, CHKGK, №110, k. 142-143.

10. Bobryk W. Problem posługi diakowskiej na terenie unickiej eparchii Chełmckiej w XVIII wieku / W.Bobryk.

11. Памятник градостроительства и архитектуры Украинской ССР.- Т.2.-Киев, 1985. – С. 97 –98.

12. APL, CHKGK, №126, k. 26v – 27 v.

13. Słownik geograficzny Królewstwa Polskiego. – Warszawa,1888. – T.9. – S. 462.

14. APL, CHKGK, №511, k.6.

15. APL, CHKGK, №114, k.133-134v.

16. Сиговський П. Про муровану церкву святого Івана Євангеліста в селі Штунь давнього Любомльського деканату колишньої Холмської унійної єпархії (на підставі актів Державного архіву в Любліні) / Павел Сиговський // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Т.CCXLIX. – Праці комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2005. –С. 485 – 490.

17. APL, CHKGK. – №136, k. 120–124.

18. Bobryk W. Usytuwanie oltarza (престола) w cerkwach unickich, a praktyka "obchodu „ w czasie liturgii na terenie dekanatów-kaszogród, Luboml i Katno / W. Bobryk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції. м. Луцьк 17–19 вересня 2003 р.- Луцьк. – С. 192–193.

19. ДАЖО. Ф.1, оп.1, сн. 376(505), с.230.

20. ДАЖО. Ф. 35, оп.5, спр.1, с.68.

21. Bobryk W. Duchowieństwo unickiej diecezji Chełmskiej w XVIII wieku.-T-2.-Lublin, 2005.-S.141.

22. ДАВО. – Ф.35, оп.5, спр.8, арк. 38.

23. ДАВО. – Ф. 35,оп.5, спр.12, арк. 38.

24. ДАВО. – Ф. 35, оп.5, спр.14, арк. 38.

25. ДАВО. – Ф. 35,оп.5, спр.24, арк. 28.

26. ДАВО. – Ф.35, оп.5, спр.30, арк. 153–155.

27. ДАВО. – Ф. 35, оп.5, оп.31, арк. 452–454.

28. ДАВО. – Ф.35, оп.5,спр.37, арк. 458–461.

29. ВЕВ. ч.о. – №35. – 1898. – С.780.

30. ВЕВ. – 1897. – С. 250.

31. Девятисотилетие православия на Волыни. –

1892. – Ч. II. – С. 116–117.

32. ДАВО. – Ф. 35, оп.5, спр.88, арк.1225–1234.

33. ВЕВ. ч.о. №21. – 1897. – С. 464–474.

34. ДАВО. – Ф. 35, оп. 5, спр. 88, арк.1225–1234.

35. ВЕВ. – №48. – 1911. – С. 933.

36. ВЕВ. №16. – ч.о. – 1903. – С. 421–433; ВЕВ. №18. – ч.о. – 1903. – С. 468–480.

37. Церква і нарід. – №14. – 1935. – С. 425–426.

38. Церква і нарід. – №23. – 1938. – С. 964.

39. Теодорович А. Світлій пам'яті пастиря мученика / А. Теодорович. –Літопис Волині. – Ч. 5. – Вінніпег-Канада, 1961. – С. 113–119.

40. Ольховський І. Кривава Волинь / Ольховський І. – Київ, 2008. – С. 114 – 125; Покровський І. Священик патріот України / І. Покровський. – Газета «Наше життя» – № 99 від 19. XII. 1998 р.

41. Оніщук К. Храм Івана Богослова / Катерина Оніщук // Газета «Наше життя», №80–83 за 2004 р.

42. Sygowski P. Z problematyki opieki kolatorskiej nad cerkwiami unickiej eparchiż Chełmskiej w XVIII wieku, na przykładzie murowanej cerkvi pw. św. Jana Ewangelisty we wsi Sztuń, w dekanacie Lubomelskim (na podstawie akt Archiwum Państwowego w Lublinie) / P. Sygowski // Rcznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodnies – Lublin, 2005. – S. 198–205; Rakowski G. Wołyń.- cz.1. – Przewodnik krajoznawczo-historyczny. – PRUSZKÓW, 2005. – S. 202–204.

43. Памятник градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Киев, 1985. – Т. 2. – С. 97, 98; Охоронна зона пам'ятника архітектури. Богословська церква. 1777 р. с. Штунь Любомльського р-ну. – Луцьк, 1970.

44. Оніщук Л. Щоб знали нащадки / Л. Оніщук. – Газета «Радянське життя». – № 61 від 20. V. 1989 р.

Paweł SYGOWSKI
(Lublin, Polska)

CERKIEW P.W. ŚW. MICHAŁA ARCHANIOŁA W ZACZERNECZU W XVIII W. I JEJ UNICKI IKONOSTAS

Wieś Zaczernecze położona jest około 6 km na północ od dawnego miasteczka Maciejów (obecnie Ëóęlâ) na Wołyniu. Wieś ta wzmiankowana była już w 2 połowie XVI w. W opisie dóbr królewskich w lustracji z lat 1564-1565 w starostwie lubomelskim wymienione jest nowo założone miasto Maciejów (w 1557 r.). Założył je, na gruncie dzierżawy Czaryń, Stanisław Maciejowski – kasztelana sandomierski. W czasie wspomnianej lustracji zanotowano, że królewska dzierżawa Czaryń została ofiarowana już wcześniej wspomnianemu wyżej Stanisławowi Maciejowskiemu. Wkrótce obok Maciejowa założył on wieś Zaczernecze (w zapisie – Zaczerniecze), co także odnotowane zostało we wspomnianej lustracji[1]. Synowie Stanisława sprzedali w 1575 r. dobra maciejowskie Andrzejowi Wiśniowieckiemu, a pod koniec XVI w. trafiły one do Sapiehów, zaś w 1680 r. zostały nabyte przez Atanazego Miączyńskiego. W rękach Miączyńskich, powiększane stale dobra, zwane „Maciejowszczyzną", były ponad 200 lat[2].

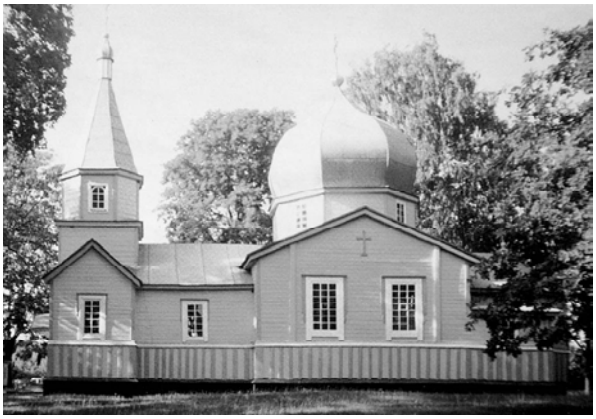
W nowo założonym mieście Maciejowie w 2 połowie XVI w. została utworzona parafia rzymskokatolicka[3], parafia prawosławna odnotowana była w 1510 r. (wówczas we wsi Łuków, której teren później wszedł w obręb miasta)[4], a kahał żydowski był tu co najmniej już od końca XVII w. Wspomniana w XVI w. prawosławna parafia w 1 ćwierci XVII w. odnotowana jest już jako unicka[5]. Wiadomo, że w 1721 r. parafię tę tworzyło „miasto z Przedmieściami" oraz okoliczne wsie: Bilicze, Czarnoples, Halinowola, Poczapy, Rudnia, Wygnanka i Zaczernecze[6]. Przy cerkwi było dwóch „parochów" (proboszczów) – dziesięcinę z Maciejowa, Zaczernecza, Czarnoplesa, Rudni i Halinowoli pobierał ksiądz Teodor Szczerbiński, a z Bilicz, Poczap i Wygnanki – ksiądz Jan Markiewicz. Być może sytuacja ta (dwóch proboszczów) wpłynęła też jakoś na utworzenie, jeszcze około połowy XVIII w., we wsiach należących uprzednio do parafii w Maciejowie, unickich parafii w Halinowoli i Zaczerneczu[7].

Początki parafii w Zaczerneczu są dosyć interesujące. Wiadomo, że dokument erekcyjny dla parafii został wydany w 1756 r.[8], ale cerkiew była tu już wcześniej. W wizytacji cerkwi w Maciejowie w 1740 r. zanotowano, że do cerkwi tej należała jedna włóka w Zaczerneczu, graniczącą tam z gruntami „Gromadzkimi y cerkwi Zaczerneckiej", a ponadto jeden z dzwonów cerkwi maciejowskiej „pożyczony" był do Zaczernecza. Z informacji tych widać wyraźnie, że zanim utworzono parafię w Zaczerneczu cerkiew musiała tu już stać. To niezwykle interesująca informacja, wskazująca na pewną praktykę powstawania parafii – najpierw wznoszono świątynię, na co musiała być zgoda kolatora (właściciela wsi) i musiało być wyznaczone i ofiarowane przez niego miejsce na wzniesienie świątyni. Dopiero kiedy cerkiew już stała kolator wystawiał dokument erekcyjny, w którym nadawał uposażenie dla proboszcza – grunty orne, pastwiska, określał jego przywileje i obowiązki. Warto przy okazji rozważyć taką możliwość, że była tu może jeszcze cerkiew prawosławna? Prawosławna diecezja chełmska przyjęła unię już w 1596 r., ale niektóre jej parafie były jeszcze jakiś czas prawosławne. Powstaje więc w tym przypadku pytanie – czy mogła aż tak długo pozostać tu parafia prawosławna, w otoczeniu wyłącznie parafii unickich? Wydaje się że raczej nie. Bardziej prawdopodobna jest inna wersja, mianowicie pewną nie do końca czytelną tradycją, zapewne sięgającą odleglejszych czasów, było istnienie „mogiłek" w wielu wsiach, w których nie było cerkwi, gdzie chowano zmarłych z danej miejscowości. Takie przypuszczenie bierze się stąd, że w wizytacjach, szczególnie tej biskupa Maksymiliana Ryłły (1759-1762), powtarzany jest zakaz chowania zmarłych na „mogiłkach", z nakazem chowania zmarłych na cmentarzach przycerkiewnych – po mszy za duszę zmarłego (np. Uchanie, Cucniów, Kosmów). Biskup uzależniał zezwolenie na pogrzeby na „mogiłkach" od wzniesienia tam kaplicy (np. Czułczyce, Żłobek w parafii Sobibór)[9], tak jak zrobił to ksiądz Laurenty Czulski w Wołczkowym Przewozie, wznosząc na „mogiłkach" kaplicę, która stała się filią parafii we wsi Równo[10]. Być może podobna była geneza kaplicy na cmentarzu w Kładniowie – filii parafii w Korytnicy[11] i kaplicy w Zabłociu – filii parafii w Stężarzycy[12]. Prowadzone w roku 2017 prace remontowe przy dawnej unickiej cerkwi we wsi

Żmudź (18 km na pd.-wsch. od Chełma), wzniesionej około połowy XVIII w. (obecnie kościół parafialny), ujawniły, że stoi ona na wcześniejszych pochówkach[13]. Dokument erekcyjny na założenie parafii i budowę cerkwi w Żmudzi wydał Jan Zamoyski w 1753 r., ale już wcześniej, w wykazie parochów wezwanych na konwencję generalną w Białopolu w 1749 r., wymieniony jest „paroch" żmudzki, czyli cerkiew musiała tu być już wcześniej, być może wzniesiona właśnie na starszych żmudzkich „mogiłkach"[14]. Sytuacja ta potwierdza także wspomnianą wyżej praktykę – wydawaniu dokumentu erekcyjnego dla parafii, i zezwolenia na budowę cerkwi, w sytuacji kiedy cerkiew już stała. Warto wspomnieć, że wśród parochów obecnych w Białopolu w 1749 r. nie było jeszcze parocha z Zaczernecza, co wskazuje, że jeszcze takiej parafii nie było[15].

Z zapisów wizytacyjnych wiadomo, że dokument erekcyjny dla parafii unickiej w Zaczerneczu wydał (4 kwietnia 1756 r.) właściciel wsi, a zarazem właściciel dóbr maciejowskich – Piotr Michał „na Miączynie y Macieiowie Miączyński, Woiewoda i Generał Ziem Czernichowskich, Krzepicki, Kamieniopolski Starosta, Pułkownik Woysk JKMci y RPltey Koronnych, Orderu Orła Białego Kawaler". W sytuacji, kiedy parafia unicka już tu była, powinna być odnotowana w czasie wizytacji dekanatu lubomelskiego, prowadzonej przez biskupa chełmskiego Maksymiliana Ryłłę, w sierpniu 1759 r., ale wizytacji takiej w księdze wizytacyjnej nie ma. Być może jest to jakieś przeoczenie wizytatora lub pisarza przepisującego karty wizytacji poszczególnych parafii do jednej księgi, co niestety się zdarzało się – co prawda rzadko, ale się zdarzało. Parafia była na pewno, o czym może świadczy to, że w wizytacji tej (w 1759 r.) w parafii w Maciejowie, oprócz miasta, wymienione są wsie Bilica i Poczapy, a niedawno utworzoną parafię w Halinowoli tworzyła ją tylko ta jedna wieś. Pozostałe wsie wymienione w 1721 r. jako należące do parafii maciejowskiej, czyli Czernoples, Rudnia i Wygnanka, nie są odnotowane w tych dwóch parafiach, czyli musiały być w 1759 r. już w parafii w Zaczerneczu. Potwierdzają to jej kolejne wizytacje.

Pierwsza znana wizytacja parafii w Zaczerneczu, a właściwie „Rewizya Cerkwi Zaczerneckiey", powstała w czerwcu 1760 r., a przyczyną jej powstania była konieczność spisania inwentarzy cerkwi po śmierci (w 1759 r.) proboszcza (tu administratora) parafii – księdza Teodora Markiewicza – „Parocha Maciejowskiego y Zaczerneckiego", przed przejęciem świątyni przez kolejnego proboszcza. O tym, że cerkiew zaczernecka była niedawno wybudowana świadczyć może informacja, że była ona wówczas „w Scianach y dachach" dobra, zaś za tym, że cerkiew mogła być stawiana na „mogiłkach" przemawia informacja, że „Parkan" cmentarza wokół cerkwi potrzebuje „wielkiey reperacyi", w sytuacji kiedy pierwsza tu cerkiew dopiero niedawno powstała. Można przypuszczać, że cerkiew ta została wzniesiona około 1740 r., skoro wtedy jeszcze korzystała z dzwonu pożyczonego z Maciejowa, zanim został nabyty własny dzwon[16]. Jak wynika z kolejnych wizytacji świątynia w nich opisywana to ciągle ta sama świątynia (do roku 1793 włącznie). Nie ma w wizytacjach jej dokładnego opisu, ale z zamieszczonych tam skromnych o niej informacji można próbować odtworzyć jej plan i bryłę. Nie odnotowano tego, że była to świątynia drewniana, ale było to tak oczywiste, że nie odnotowano tego także przy innych cerkwiach drewnianych, natomiast wspominano rodzaj budulca przy cerkwiach murowanych, których było w diecezji chełmskiej zaledwie kilkanaście, podczas gdy drewnianych było ponad 500[17]. Obecność trzech krzyży na dachach sugeruje trójdzielny plan cerkwi (prezbiterium, nawa, babiniec-przedsionek), czytelny zapewne także w bryle. Jeśli chodzi o bryłę to szczególnie zwraca uwagę umieszczenie dzwonnicy nad babińcem-przedsionkiem (kruchtą), co w 2 połowie XVIII w. było stosowane coraz rzadziej, gdyż często stawiano już dzwonnice obok cerkwi. O tym, że część określona jako „babiniec" pełniła funkcję kruchty świadczyć może obecność dwóch par drzwi – jedne na zawiasach żelaznych „z esami żelaznemi" – czyli zapewne z ozdobnymi okuciami, a drugie „u Kruchty na Biegunach Drzewnianych" (drewnianych zawiasach). Te pierwsze drzwi, ozdobnie okute, prowadziły, jak należy przypuszczać, z kruchty do nawy. Jeszcze przed kolejną wizytacją (1773 r.) drzwi na biegunach zostały zastąpione drzwiami na zawiasach żelaznych. Światło do nawy wpadało przez 4 okna – zapewne po 2 w dłuższych ścianach nawy – a do prezbiterium światło wpadało przez 2 okna. Brak informacji o zakrystii, której funkcję zazwyczaj pełniła przestrzeń za ikonostasem (zob. niżej). Informacja o „dachach" (krytych gontem), pozwala przypuszczać, że każda z trzech



1) Zaczernecze – cerkiew p.w. Św. Michała Archanioła z 1879 r. (?) – fot. M. Коö [в:] Храми Волині. Фотозбірник, Луцьк 2004, с. 72, фот. 106.

2) Brody – cerkiew p.w. Św. Jerzego, wnętrze – fot. T. Zaucha [w:] P. Krasny, Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich zeczypospolitej 1596-1914, Kraków 2003, il. 92.

części cerkwi kryta była odrębnym dachem, z „kopułą" nad nawą z barokową wieżyczką na dzwonek sygnaturki (którego obecność odnotowano), wieńcząca tu chyba faktycznie wspomnianą tradycyjną „kopułę", choć w tym czasie mógł by to już być dach dwuspadowy, jak np. w sąsiednim Maciejowie[18].

Informacje o wyglądzie wnętrza cerkiewnego są w wizytacjach diecezji chełmskiej z XVIII w. na ogół wyjątkowo skąpe i bardzo ogólne. Pierwsza taka informacja w wizytacji Zaczernecza pochodzi z 1773 r. i jest w niej tylko wzmianka o obecności 4 ołtarzy. Jednak w kontekście informacji o wyposażeniu innych cerkwi w wizytowanej wówczas Surogacji Poleskiej unickiej diecezji chełmskiej (dekanaty lubomelski, ratneński i kaszogrodzki), jest to informacja dosyć istotna. Wizytacja ta prowadzona była przez delegowany przez biskupa Maksymiliana Ryłłę księdza Faustyna Kaube – bazylianina, „Regensa Seminarium Duchownego" w Chełmie. Jest to jedna z najciekawszych wizytacji diecezji chełmskiej, ze względu na sugerowane przez wizytatora propozycje zmian we wnętrzach cerkiewnych. Ta zmiana wynikała, jak to zauważył już Jerzy Kowalczyk, w opublikowanym w 1980 r. artykule, z przyjęcia z tradycji łacińskiej adoracji Najświętszego Sakramentu, wystawionego w tym celu na ołtarzu głównym[19] – w „Puszce pro Venerabili" (na prosforę), lub coraz częściej w monstrancji, ze specjalnie dostosowanym do prosfory prostokątnym melchizedechem. W związku z przyjęciem tej tradycji ołtarz główny musiał być widoczny dla wiernych, ale w tym przeszkadzał pełen ikonostas, w formie „ściany" pomiędzy prezbiterium a nawą. Spowodowało to potrzebę poszukania takich rozwiązań, które pozwoliły by na ekspozycję „Sanctissimum" i możliwość Jego adoracji przez wiernych. Jednym z pomysłów, najbardziej powszechnie stosowanych, było przyjęcie takiego rozwiązania jak w kościele – układu ołtarza wielkiego centralnie usytuowanego w prezbiterium, i najczęściej dwu ołtarzy bocznych, symetrycznie rozmieszczonych w nawie, w pobliżu otworu tęczowego. Ołtarze boczne pojawiły się w cerkwiach unickich już wcześniej, w końcu XVII w. Początkowo były to najczęściej tzw. „ołtarze namiestne", utworzone przez dostawienie mens do ikon namiestnych, ale już w 1 ćwierci XVIII w. w cerkwiach odnotowywane są samodzielnie stojące ołtarze boczne, w sytuacji, kiedy był jeszcze ikonostas. Ołtarzy tych mogło być nawet sześć[20]. Nowy, odmienny układ wnętrza, nie przyjmował się zapewne tak powszechnie, jak się spodziewano i to nie koniecznie tylko ze względów religijnych, ale zapewne także na opieszałość proboszcza i parafian, oraz ze względu na związane z tym koszty. Jednym

z zadań wizytatora było, na pewno przyjęte wcześniej w kurii, zachęcanie do wprowadzania zmian. Wizytator, ksiądz Kaube, zalecał w czasie wizytacji wprowadzanie układu wnętrza z trzema ołtarzami, głównym i dwoma bocznymi „komportującymi ieden z drugim" – „pod jedną miarę … z mensą i gradusami", a żeby było wiadomo jak to ma wyglądać prezentował „modelasz" takiego rozwiązania (zwany też „pokazaną formą"). Tak było m. in. w Chworostowie, Maszowie, Nudyżu, Podhorodnie, Połapach, Wiszniowie i Zapolu. Zapewne taki „modelasz", jak z późniejszych opisów wnętrz cerkiewnych wynika, przedstawiał wspomniany symetryczny układ ołtarza wielkiego i dwóch ołtarzy bocznych, być może połączonych przejściami (zob. niżej). Ksiądz Kaube nie musiał go prezentować we wszystkich cerkwiach, ponieważ w co najmniej w połowie świątyń w wizytowanym dekanacie lubomelskim takie, lub podobne, rozwiązanie już było zastosowane wcześniej, a w niektórych cerkwiach ołtarzy bocznych było nawet więcej – 4 w Lubochyniach i Maciejowie, a 3 w Kosniszczu, Zhoranach, Przewałach i Zaczerneczu. W niektórych cerkwiach ołtarze te były w trakcie stawiania, więc wizytator przypominał o tym, aby je wkrótce pomalować (Mosur, Przewały). Jednak nie wszystkie stojące już ołtarze spełniały wymagania. W Szacku i Halinowoli były „nieprzystoyne", a w Świtazi „niedobrey Symetryi" – które tu wizytator kazał „poruynować" i sporządzić „poboczne przystojne według pokazanej formy". W Krymnie stojący tu ołtarz wielki nie spodobał się wizytatorowi, dla tego nakazał parochowi, aby swoich parafian „animował y dobremi sposobami nakłaniał", żeby zrobili „Ołtarz Wielki wspanialszy z drzwiczkami na bokach podług pokazanej formy". Wizytator zasugerował także, żeby dotychczasowy ołtarz główny „przestawić", tak, aby stał się ołtarzem bocznym, do którego powinno się sporządzić drugi ołtarz boczny „takiejże formy". To bardzo ciekawe informacje, wskazujące że stojący w niezbyt dużym prezbiterium ołtarz wielki z przejściami po bokach mógł w jakiś sposób być zbliżony do ikonostasu, gdyż „drzwiczki" te mogły pełnić funkcje carskich wrót i jednych drzwi diakońskich, i dzięki temu można było wykonać w czasie liturgii obchód tego ołtarza[21]. Czasem jednak nie było to możliwe, gdyż, jak to wynika z późniejszej wizytacji (z 1793 r.), ołtarz główny był już w kilku cerkwiach przysunięty do ściany wschodniej prezbiterium. W czasie wizytacji w 1773 r. ksiądz Kaube proponował zastosowanie takiego rozwiązania, np. w Świtazi, gdzie zasugerował, aby w trakcie prac „Ołtarz Wielki ku scienie pomknęli", a na dodatek aby „wsrodku Cerkwi balasik przystojny dla scisku ludzi … zrobić". Z takim usytuowaniem tego ołtarza w głębi prezbiterium wiązała się potrzeba wzniesienia (dobudowania) zakrystii, gdyż nie było już przestrzeni za ołtarzem, gdzie proboszcz mógł przygotować się do liturgii. Wspomniane rozwiązanie z przejściami po bokach ołtarza głównego nie zawsze dało się zastosować, ze względu na skromne rozmiary prezbiterium, toteż wizytator niekiedy sugerował, żeby rozebrać stare prezbiterium i wybudować nowe „obszerniejsze" (Podhorodno, Okunin).

Inne sugestie zmian we wnętrzu cerkwi to usuwanie kryłosów, gdyż są „wcale nieprzystojne" (Lubochnie, Okunin, Zaczernecze, Zhorany), przez co uzyskiwano miejsce dla ustawienia ołtarza bocznego. Ponad to we wszystkich cerkwiach ksiądz Kaube nakazywał sporządzenie konfesjonałów.

Jak w kontekście powyższych rozważań można interpretować obecność 4 ołtarzy w cerkwi w Zaczerneczu. Odpowiedź na to daje dopiero wizytacja tej cerkwi w 1793 r., niezwykle interesująca, gdyż przeprowadzona już według nowego schematu kwestionariusza wizytacyjnego. To Porfiriusz Skarbek Ważyński, nowy biskup chełmski (od 1790 r.)[22], zaniepokojony zmianami w wyposażeniu cerkwi i liturgii, według niego zbyt daleko posuniętymi, nakazał w tekście wizytacji podać informacje o tym, czy w cerkwi jest Deesis, czy można uczynić w czasie liturgii obchód wokół ołtarza, a także czy „Msza" jest śpiewana? W Zaczerneczu, wizytator – ksiądz Bartłomiej Nazarewicz – odnotował, że „Msza" jest „zawsze śpiewana … zgodnie z naszym obrządkiem", a także „Expositio Sanctissimum przy sześciu świecach bywa". Bardzo interesująca jest jego uwaga o układzie ołtarzy, mianowicie były one ustawione „W sposobie Deisusa" – pomiędzy ołtarzem głównym a „Ołtarzami pobocznemi mniej wspaniale utworzone Drzwi Carskie i Sywierne, wygodne jednak do uczynienia obchodu". Opis ten wskazuje na rozwiązanie, w którym ołtarz główny ustawiony w prezbiterium, raczej blisko otworu tęczowego (nawy), łączył się z dwoma ołtarzami bocznymi poprzez arkadowe przejścia, z których w jednym,

raczej południowym, były drzwi carskie, a w północnym drzwi diakońskie. Rozwiązanie takie, jak widać z komentarza, nie bardzo podobało się wizytatorowi, ale miało ten plus, że przy tym rozwiązaniu można było zrobić obchód wokół ołtarza w czasie liturgii, a przestrzeń za ołtarzem mogła pełnić funkcje zakrystii. Czwartym ołtarzem musiał być samodzielny ołtarz boczny. Takie rozwiązanie, układ ołtarza głównego połączonego z dwoma bocznymi „w sposobie Deisusa" (czyli ikonostasu) to rozwiązanie rzadko odnotowywane, ale wspominane zarówno na terenie diecezji chełmskiej (Biłgoraj) jak i innych diecezji, m. in. włodzimiersko-brzeskiej (Różanka koło Włodawy), połockiej (Czeressa) czy łuckiej (Brody, Podhorce - cerkiew na Pleśniku)[23]. Informacje o takim rozwiązaniu, z wyjątkiem cerkwi w Brodach i Podhorcach, znane są mi jedynie z opisów wizytacyjnych wspomnianych cerkwi. W cerkwi św. Jerzego w Brodach ołtarz główny, zachowany do dziś, ma tylko przejścia po obu jego stronach i nie łączy się z ołtarzami bocznymi [il. 2]. Szersza kwerenda archiwalna powinna ujawnić więcej rozwiązań w których „Deesis" utworzony był z ołtarza głównego i połączonych z nim dwóch ołtarzy bocznych. Większą popularność takiego rozwiązania sugerują także badania Piotra Krasnego. Autor ten wskazuje również na inne próby dostosowania ikonostasu do ekspozycji „Sanctissimum" na ołtarzu głównym[24].

Jeśli chodzi o układ ołtarzy „w sposobie Deisusa" w Zaczerneczu, to istotne jest pytanie o to, kiedy rozwiązanie takie powstało, w sytuacji, kiedy cerkiew została wzniesiona około 1740 roku. Żeby cerkiew normalnie funkcjonowała potrzebny jest przede wszystkim ołtarz główny, a ze względu na koszt realizacji całości takiego rozwiązania – z ołtarzami bocznymi, mogło ono powstawać etapami. Wydaje się, że dopiero po zakończeniu budowy całego układu ołtarzowego nastąpiła konsekracja świątyni i zapewne dopiero wówczas (rok 1756) mógł być wydany przez kolatora dokument erekcyjny dla parafii. Wydaje się więc, że powstanie tu takiego „Deisusa" można ogólnie datować na około połowę XVIII w.

Analiza tekstów wizytacji wskazuje, że w cerkwiach wznoszonych od około połowy XVIII w., a nawet już nawet wcześniej, nie był wstawiany ikonostas tylko od razu jakiś układ ołtarzy głównego i dwóch bocznych. Odnotowuje to biskup Ryłło wizytujący dekanat chełmski w 1759 r. (m.in. w Zbereżu, Stulnie, Sobiborze, Pulmie, Pulemcu, Hańsku, Czerniejewie, Klesztowie, i inn.). Ale w tym samym czasie w szeregu cerkwi układ ten współegzystuje jeszcze z ikonostasem (a co najmniej z carskimi wrotami[25]) – co odnotowane jest w Huszczy, Orchówku, Kosoniu, Pobołowicach.

Warto przypomnieć, że w 1773 r. ksiądz Kaube nakazał w Zaczerneczu usunąć kryłos i sporządzić konfesjonał. Odnotowanie kryłosu jeszcze w tym czasie jest ciekawe, gdyż przy nowym rozwiązaniu ołtarzowo-ikonostasowym, jego obecność wydaje się dosyć zaskakująca. Natomiast konfesjonał jest odnotowany dopiero w 1793 r., wówczas usytuowany był on „pod chórem" – to jedyna wzmianka o obecności chóru w tej cerkwi.

Spośród ikon w wizytacji wymieniony jest tylko obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, i to dla tego, że był zdobiony dwoma srebrnymi koronami. Obraz ten cieszył się skromnym lokalnym kultem, na co wskazuje udekorowanie go osiemnastoma wstążkami (1773 r.). Jeśli przyjąć, że układ ołtarzy nawiązywał do ikonostasu, to obraz ten powinien być umieszczony w lewym bocznym ołtarzu, zaś ikona Zbawiciela w prawym bocznym ołtarzu (zapewne to ona była dekorowana trzecią srebrną koroną), a w ołtarzu głównym mogła być umieszczona ikona „chramowa" – św. Michała Archanioła; brak zupełnie informacji o czwartym ołtarzu, jedynie wiadomo, że każdy z czterech ołtarzy miał mensę osłoniętą antepedium.

Monstrancja odnotowana jest tu w 1779 r. – „na Sedesie z promieniami koronko wierzchnio melchizedekiem cała srebrna, marcypanowo pozłocista". To jej bogatsza, bardziej ozdobna i już samodzielna wersja, gdyż w tym czasie częstym rozwiązaniem, spotykanym w innych cerkwiach, była „mąstrancyka niewielka", umieszczana na przykryciu puszki na prosforę („Puszki pro Veneeabili"), jak to miało miejsce w niedalekich Nowosiółkach[26]. Fakt, że była tu monstrancja, to potwierdzenie obecności tu widocznego dla wiernych ołtarza głównego. Z obecnością monstrancji wiązała się też potrzeba tabernakulum, najczęściej określanego jako „Cyborium" lub nawet „Cymborium" – tu wymienione dopiero w 1793 r., choć należy podejrzewać, że mogło być wykonane już wcześniej, razem z ołtarzem głównym.

Jeśli chodzi o inne wyposażenie to warto zwrócić uwagę, że początkowo (w 1760 r.) wszystkie naczynia liturgiczne były cynowe, w tym „Puszka

pro Venerabili", kielich z pateną, ampułki, „Ludka" z łyżeczką, mirnice, lichtarze i „Lampa wisząca", ale już wkrótce (przed 1773 r.) najważniejsze sprzęty zostały wymienione na lepsze, gdyż wtedy „Puszka", dwa kielichy, patena, łyczka oraz „Puseczka do chorych" były już srebrne, wewnątrz wyzłacane. Jedną z pierwszych nowości unickich były dzwonki „do Elewacyi" (ołtarzowe), powszechnie odnotowywane na terenie diecezji chełmskiej już w wizytacji z lat 1721-1725[27] – w Zaczerneczu były 4 takie dzwonki.

W pełnym zestawie drukowanych ksiąg liturgicznych drukarnie wymieniono tylko przy Mszałach (Służebnikach) – z tego względu, że te powinny być unickie – jeden z nich był z Supraśla, a drugi (mały) z Poczajowa. Pisany był tylko „Jarmołoy" (Hirmologion).

O stan świątyni i o jej wyposażenie musieli dbać proboszcz i parafianie. W drugiej połowie XVIII w. parafią w Zaczerneczu początkowo administrował proboszcz Maciejowa – ksiądz Teodor Markiewicz, a po jego śmierci (1759 r.) jego następca – ksiądz Tomasz Szczerbiński, dziekan lubomelski. To ksiądz Szczerbiński „Instytuował" w 1766 r. na proboszcza młodego księdza Józefa Chaciewicza (Chadziewicza, Hadziewicza), który początkowo pobierał jeszcze nauki „w szkołach łacińskich". Ksiądz ten jako paroch był odnotowany w kolejnych wizytacjach, także w tej ostatniej, z 1793 roku (miał wtedy 50 lat) – wówczas oceniony został przez wizytatora jako „przykładny". Nie udało mi się ustalić jak długo jeszcze pełnił tę funkcję i kto go zastąpił – być może jeden dwóch jego synów, który w 1793 r. był w szkołach. W 1793 r. odnotowano obecność diaka.

W dbanie o cerkiew powinni być zaangażowani proboszcz i parafianie, którzy mogli też prosić kolatora o pomoc. Na powstanie parafii, wzniesienie cerkwi, na uposażenie probostwa wydał zgodę wspomniany już wyżej Piotr Michał Miączyński – wojewoda czernichowski. Po jego śmierci (1776 r.) nastąpił podział dóbr pomiędzy jego dwóch synów – Adama Kajetana i Józefa. Maciejów z Okuninem i Zaczerneczem otrzymał Adam – starosta Krzepicki i generał wojsk saskich, który także wkrótce zmarł (1779 r.) i dobra przeszły na jego dwóch małoletnich synów – Piotra Augusta i Franciszka Ksawerego – „Generałowiczów Woysk Saskich Braci Niedzielnych". Tak było to odnotowane w 1793 r., choć praktycznie, przynajmniej początkowo, funkcję kolatora pełniła ich matka – Maria Klaudyna Kollowart[28]. Piotr August nie miał potomków i jego prawo do dóbr przeszły na jego bratanka – Atanazego Piotra[29].

Od czasu powstania tu parafii tworzyło ją Zaczernecze, Rudnia, Czarnoples i Wygnanka. W 1793 r. w całej parafii w 160 domach mieszkało 660 wiernych „sposobnych do spowiedzi" i 200 „niezdolnych". W parafii świętowano dwa „Prazniki" – na „Nawiedzenie Najświętszej Marii Panny" i na „Św. Michała Archanioła" – patrona cerkwi. Według Nikołaja Teodorowicza w 1896 r. w całej parafii (o niezmienionym skůadzie od czasów jej powstania) w 225 l' domach mieszkaůo 1792 parafian[30], a według informacji w Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego w samym Zaczerneczu na początku XX w. w 104 domach mieszkało 648 mieszkańców, była tu drewniana cerkiew (datowana na 1879 r.) i szkoła cerkiewna z 1887 r.[31]

W 1795 r. teren Wołynia zajęli Rosjanie. Po zmianie przez nich podziałów administracyjnych parafia znalazła się w powiecie i dekanacie kowelskim, łuckiej diecezji unickiej[32] – do czasu likwidacji unii na terenie Cesarstwa Rosyjskiego w 1839 r. i zastąpienia jej rosyjskim prawosławiem. To jak przejęcie cerkwi przez duchowieństwo prawosławne wpłynęło na zmiany w jej architekturze i wyposażeniu wymaga dalszych badań. Na pewno wyposażenie uległo zmianie na prawosławne. Według opracowania O. Ostapiuka stojąca tu cerkiew dotrwała do 1879 roku, w którym parafianie na swój koszt wznieśli nową cerkiew, a jej elementem był nowy ikonostas. Za czasów II Rzeczypospolitej Polskiej, II wojny światowej i ZSRR cerkiew była czynna. W 1955 r. kopułę nad nawą zniszczyła burza, w trakcie remontu przebudowano część nawową, zmieniając jej bryłę, nowej kopule nadano też inny kształt[33]. Z zamieszczonych w artykule Ostapiuka rysunków z 1949 r.[34] może jednak wynikać, że plan i zasadnicza bryła cerkwi należą do świątyni wzniesionej około 1740 r., a w 1879 r. dobudowano jedynie dzwonnicę i oszalowano ściany deskami ułożonymi poziomo. To czy tak faktycznie jest wymaga dalszych badań. Cerkiew stoi do dziś [il. 1] i należy do Ukraińskiej Prawosławnej Cerkwi Kijowskiego Patriarchatu[35].

Problem tak istotnych zmian w wyposażeniu cerkwi unickiej jakim było odejście od tradycyjnych

ikonostasów i zastępowanie ich układem ołtarzy, występujący nie tylko na terenie diecezji chełmskiej, ale także na terenie innych diecezji metropolii kijowskiej Rzeczypospolitej, wart jest szczegółowego rozpoznania. To jeden z elementów tradycji unickiej – która była niezwykle interesująca próbą połączenia tradycji Kościoła wschodniego i tradycji łacińskiej. W kręgu tej tradycji powstała ciekawa kultura religijna, w której wznoszono tak dzieła prowincjonalne jak i arcydzieła architektury europejskiej. Tradycja ta na kolejnych etapach historii uległa w dużym stopniu zatarciu w procesach rebizantynizacji, mających miejsce tak na terenie zaboru austriackiego, jak i na terenie zaboru rosyjskiego (tu w szczególności). Odtworzenie tego istotnego elementu krajobrazu kulturowego Rzeczypospolitej, będącego jednym z ciekawszych zjawisk w dziejach kultury europejskiej, wydaje się oczywistym wyzwaniem w badaniach nad jej wielokulturowością.

---

1. Lustracja województw ruskiego, podolskiego i bełskiego 1564-1565, cz. 1, oprac. K. Chłapowski i H. Żytkowicz, Warszawa – Łódź 1992, s. 57.

2. P. Sygowski, Miasteczko Maciejów (obecnie Ëóęłâ) na Wołyniu i jego cerkiew w XVIII wieku [в:] Архітектурна спадщина Волині, Збірник наукових праць, Випуск 4, Рівне 2014, с. 92-100.

3. L. Popek, Świątynie Wołynia, t. 1, Lublin 1997, s. 131.

4. A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin-Chełm 1999, s. 230.

5. I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej, Lublin 2008, s. 132.

6. Podstawę poniższych rozważań stanowią wizytacje cerkwi w Zaczerneczu, znajdujące się w Archiwum Państwowym w Lublinie (dalej: APL) w zespole Chełmskiego Konsystorza Greckokatolickiego (dalej: ChKGK). Zachowały się wizytacje z roku: 1773 (sygn. 118), 1779 (sygn. 126), 1787 (sygn. 114), 1793 (sygn. 136) oraz „Rewizja" z 1760 (sygn. 396). Rozważania będą też wsparte odwołaniami do wizytacji cerkwi w Maciejowie z: 1721 r. (sygn. 101), 1740 r. (sygn. 106) i 1759 r. (sygn. 110). Dla przejrzystości tekstu poszczególne odwołania do danego zapisu wizytacyjnego nie będą opatrywane przypisami, tylko w tekście będzie podany jego rok.

7. Dzieje cerkwi w XIX w. i na pocz. XX w. omówił Ołeksandr Ostapiuk – zob.: О. Остапюк, З історії Св. Михайлівскої церкви с. Зачернече Любомльского району [в:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15, Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25-26 вересня 2008 року, Луцьк 2008, с. 176-181.

8. Informacja o tym dokumencie pochodzi z wizytacji z 1773 r. i jest powtarzana w kolejnych wizytacjach.

9. P. Sygowski, Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryłły z lat 1759-1762 [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, Przemyśl 2000, s. 257-258.

10. P. Sygowski, Cerkiew we wsi Równo (Piâíĺ) i jej kaplica filialna w Wołczkowym Przewozie – w XVIII w. [в:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23, Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2016 року, Луцьк 2016, с. 202.

11. P. Sygowski, Unicka cerkiew św. Michała Archanioła w miasteczku Korytnicy i jej filia w Kładniowie – w XVIII w. [в:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15, Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року, Луцьк 2008, s. 191-192.

12. P. Sygowski, Cerkiew „staroświecką Strukturą budowana" – czyli rzecz o u unickiej cerkwi p.w. Św. Michała Archanioła we wsi Stężarzyce (Стенжаричі) na Wołyniu, a także o jej kaplicy filialnej w Zabłociu (Заболоття) – w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie [в:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 16, Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4-5 листопада 200 року, Луцьк 2009, s. 171.

13. Dziękuję panu Stanisławowi Gołubowi za tę informację.

14. P. Sygowski, Greckokatolicka cerkiew p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Żmudzi, w woj. chełmskim [w:] Lubelszczyzna, nr 3 (2/1996), s. 124.

15. A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja, Lublin 2005, s. 314.

16. Do dziś na dzwonnicy zachował się dzwon z datą „1749" – zob.: О. Остапюк, З історії, op. cit., с. 180.

17. Biskup Maksymilian Ryłło w prowadzonej w latach 1759-1762 wizytacji diecezji chełmskiej odnotował 9 cerkwi murowanych i 517 drewnianych (nie odnotował murowanej katedry w Chełmie i cerkwi bazyliańskich w Lublinie i Zamościu) – zob.: P. Sygowski, Unicka diecezja, op. cit., s. 249-250.

18. P. Sygowski, Miasteczko Maciejów, op. cit., c. 94.

19. J. Kowalczyk, Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w. [w:] Biuletyn Historii Sztuki, t. 42 (1980), nr 3/4, s. 347-362.

20. P. Sygowski, Wyposażenie unickiej cerkwi pw. św. Jana Ewangelisty w Rzeczycy k. Kamieńca

Litewskiego (na podstawie opisu wizytacyjnego z roku 1725) [w:] Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku, ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, Gniezno 2001, s. 75-76.

21. Taka konstrukcja przegrody ołtarzowej z dwoma przejściami, raczej nieświadomie naśladuje rozwiązanie znane z pierwotnych przegród ikonostasowych z XV-XVI w., z carskimi wrotami i jednymi tylko drzwiami diakońskimi (tzw. „sywiernymi"), rozwiązaniem spotykanym jeszcze w 1 ćw. XVIII w. – m. in. na terenie oficjałatu brzeskiego unickiej diecezji włodzimierskobrzeskiej (APL, ChKGK, sygn. 101). Zob. też: J. Giemza, O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii – słowem i obrazem, Łańcut 2006, s. 13-17.

22. W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku, Lublin 2005, s. 77.

23. P. Sygowski, „Tak unici budowali swe cerkwie". Cerkiew w Czerniejowie koło Chełma w świetle źródeł archiwalnych i opracowań autorów rosyjskich z 4. ćwierci XIX w. [w:] Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, t. 8, Lublin 2007, s. 157-158.

24. P. Krasny, Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914, Kraków 2003, s. 176-187.

25. Takie rozwiązanie jest znane tylko z informacji w wizytacjach – to, jak fatycznie mogło ono wyglądać warte jest szerszych badań. Wydaje się, że stosowane tu prze biskupa Ryłłę określenie „carskie wrota" nie jest skrótem wskazującym na obecność całego ikonostasu, tylko raczej tej jedynie jego części.

26. P. Sygowski, Cerkiew p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Nowosiółkach (Новосілках) koło miasteczka Maciejów (obecnie Луків) – przyczynek do rozważań nad datowaniem czasu powstawania cerkwi na Wołyniu [w druku]

27. P. Sygowski, Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey Znaiduiących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiey y Bełzkiey" – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. [V. S.] [w:] Studia Archiwalne, t. 2, Lublin 2006, s. 220-221.*

28. P. Sygowski, Miasteczko Maciejów, op. cit., c. 92-93.

29. S. Uruski, Rodzina. Herbarz szlachty polskiej, t. 10, s. 348; О. Остапюк, З історії, op. cit., c. 176.

30. Н. И. Теодоровичъ, Историко-статистическое описаніе церквей и приходовъ Волынской епархіи, т. 5, Ковельскій уездъ, Почаевъ 1903, с. 74.

31. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 708.

32. Державний архів Волинської області (Луцьк), Ф.382, Оп. 1, Сп. 57, k. 3v.

33. О. Остапюк, З історії, op. cit., c. 176, 177, 180.

34. О. Остапюк, З історії, op. cit., c. 177.

35. Храми Волині. Фотозбірник, (опрац.: Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 72, фот. 106.

Тетяна ФЕДОРІВ
(Збараж)

ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД КОЛЕКЦІЇ ЛІТОГРАФІЙ З ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА "ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ"

У фондах Національного заповідника «Замки Тернопілля», за тривалий час його діяльності, склалося чимало музейних колекцій та збірок. Певні з них вже введені до наукового обігу працівниками Заповідника. Інші ще потребуються свого опрацювання та опублікування.

До таких, зокрема, належить і колекція хромолітографій та літографій, яка налічує більше сотні одиниць зберігання. Теоретичну основу даного дослідження склали стаття Олега Стародубцева [3], колективна стаття Алли Мацкевич, Вікторії Коритнянської і Жанни Боровської [1], а також інші матеріали, які опосередковано торкаються досліджуваної теми. Варто відзначити, що праць, котрі безпосередньо стосуються досліджень літографії на даний час не виявлено.

Переважна більшість хромолітографій перебувають у задовільному стані, однак декотрі з них потребують поглибленого дослідження, реставрації та інших заходів по збереженню. Оскільки вони, виготовлені на папері, то і характер пошкоджень відповідний: деформація, відсутні краї, вицвілі фарби, розриви, численні зломи і короблення, фрагментарні втрати фарбового шару, плями, пліснява, сліди замокання, значні поверхневі та пилові забруднення, наліт.

Як зазначають дослідники, надзвичайна вразливість таких пам'яток, обумовлена фізико-хімічними властивостями матеріалу основи та різноманітними, незадовільними умовами побутування [1, 192-193].

Спосіб тиражування чорно-білих зображень – літографія – був винайдений у Німеччині у 1794 році, і дозволяв виконувати декілька тисяч екземплярів однакових зображень. На початку XIX ст. у зв'язку зі швидким технічним прогресом з'являється новий спосіб друку – хромолітографія. Це удосконалений спосіб літографії, який дозволяв отримувати кольорове зображення. Спосіб виготовлення хромолітографії досить трудомісткий, але дає значну перевагу, завдяки яскравості зображення і величезному тиражу [3].

У колекції Заповідника є лише вісім літографій, решта одиниць – хромолітографії.

Умовно дані пам'ятки можна згрупувати за сюжетами і реквізитами типографій, де вони були надруковані. При детальному розгляді друкованих ікон можна побачити назву підприємства, рік видання, орган цензури, прізвище і сан священика, який допустив ікону до друку [5].

Стосовно сюжетів, то у колекції нашого Заповідника левову частку усіх хромолітографій складають релігійні та біблійні сюжети (31), іншу велику частину – зображення Богородиці (22) та Ісуса Христа (15), ряд хромолітографій – із зображенням святих (13), свят (8) та інші (10).

Що ж стосується розмірів хромолітографій – значна частина це великі друковані ікони (в середньому 50 х 70 см), є цілий ряд ікон менших за розміром, але є і маленькі друковані іконки, т.зв. «образки».

Хронологічні межі колекції умовно визначаємо за вказаними на хромолітографіях датами, які вдалося відчитати. Загалом можна говорити, що дана група пам'яток походить з рубежу XIX – XX століть (1896 – 1931 роки).

У нашому випадку найбільш доречним буде розгляд літографій та хромолітографій за типографіями, де вони були віддруковані. Звісно, що такий розподіл досить умовний.

Перша група складається з восьми літографій, які мають реквізити однієї друкарні – «Варшава. Синодальная типографія, 1931».

Синодальна типографія була створена у Варшаві у 1923 році з ініціативи митрополита Георгія (?). Видання, котрі тут виходили класифікують наступним чином: богослужбові книги, видання для дітей та юнацтва, місіонерська література, загальномитрополітальна періодика, наукові видання [2]. На той час Варшава була єдиним центром для видання періодичного друку (очевидно, православного) [4], тому, власне, тут і знаходилась Синодальна типографія.

Невідомо до якої групи видань Синодальної типографії належали літографії з колекції Заповідника. Можливо, вони були певними додатками до того чи іншого періодичного видання, яке виходило друком у 1931 році. Кожна літографія має порядковий номер, поряд з ним назва ста-

рослов'янською, внизу під зображенням та ж назва трьома мовами: польською, українською та білоруською. Внизу у правому куті – реквізити типографії та рік.

У колекції Заповідника є літографії, видані Синодальною типографією у Варшаві, з наступними сюжетами: «Преображення Господнє» (ГР-110); «Мідний змій» (ГР-116); «Яків благословляє внуків» (ГР-117); «Старозавітна Трійця» (ГР-118); «Різдво Пресвятої Богородиці» (ГР-122) (Фото 1); «Пророк Йона» (ГР-123); «Перенесення Ковчегу» (ГР-125); «Притча про блудного сина» (ГР-126).

Вище перелічені літографії однакові за розміром (29 х 40 см), у зображені використані два кольори – чорний графічний рисунок на тлі бежевого кольору.

Другу групу складають чотири пам'ятки: «Успіння» (ГР-188), «Старозавітна Трійця» (ГР-189) (Фото 2), «Різдво Христове» (ГР-191) та «Ісус Христос» (НДМ-18220), які були надруковані в Одесі, у «Хромолітографії та Типографії» Єфима Івановича Фесенка. Фесенко Є.І. походив із сім'ї бідних чернігівських козаків. Завдяки своїм природним здібностям та надзвичайній працелюбності у 1883 році відкрив у Одесі свою власну типографію. Вона розміщувалась на вулиці Рішельєвській 47. У 1907 році Єфиму Івановичу Фесенко було присвоєне звання Почесного громадянина Одеси.

Особливістю роботи типографії Фесенко Є.І. стало друкування ікон. Вони друкувались масовими тиражами і розходились у всі куточки не лише Російської імперії, але й усього православного світу [5].

Ще одну групу зображень складають хромолітографії Р. Фертнера в Ченстохові: «Господь Саваоф» (ГР-29), «Святий Миколай» (ГР-30) (Фото 3), «Старозавітна Трійця» (ГР-97) та «Ісус Христос» (НДМ-21640). На жаль, інформацію про цю друкарню віднайти не вдалося.

Дві хромолітографії: «Свята Марія Магдалина» (ГР-128), «Святий Миколай» (ГР-129) були виготовлені у друкарні Чоколова І.І. Його хромолітографія розміщувалась у Києві.

Ще дві хромолітографії належать до таких видавців як Коновалов і К°: «Покладення до гробу» (ГР-31), Плющеєв Д.: «Богородиця Годувальниця» (ГР-192) (Фото 4).

Чотири хромолітографії надруковані у Відні: A. Taube. Wien VII. Хоча реквізити друкарні вказані лише на одній друкованій іконі, однак за стилістикою та характером оформлення, можна припустити, що всі вони мають спільне походження. Тут зустрічаємо такі сюжети: «Ченстоховська Богородиця» (ГР-11), «Новозавітна Трійця» (ГР-12), «Богородиця Гідельська» (ГР-153) (Фото 5), «Богородиця Остробрамська» (ГР-161).

Окрім вже вищезгаданих літографій і хромолітографій друкованих у Варшаві та Ченстохові, ще одна ікона походить із Друкарні та книгарні св. Войцеха у Познані – «Святий Антоній» (ГР-179) та ікона «Матері Божої Ченстоховської» (ГР-95), друкована у Кракові у Літографії Фр. Зелінського.

Однак, найчисельнішу групу хромолітографій складають ікони, які були надруковані у Німеччині. Місце друку зазначене на кожній з них: Printed in Germany. Окрім цього вміщується підпис до зображення кількома мовами: італійською, іспанською, французькою, англійською, німецькою та польською. Також на частині цих ікон вказано хто і коли дав дозвіл на друк тієї чи іншої ікони. Зокрема, ось декілька з них, які вдалося прочитати: 1. Imprimatur Dresdae, die 8 Aprillis… Episcop. Et Vicar. Apost. Printed in Germany iicd. (Дозволяю друкувати. м. Дрезден (Саксонія) дня 8 квітня. Єпископ та Вікарій Апостольський...) 2. Imprimi permittitur Ordinariatus episcopalis Limburgensis (Дозволено друкувати за згодою Єпископа Ординарія Лімбургу(га)) 3. Imprimatur. Dresdae, 27 Aug. 1897. Ex mand. R. Halm. Vic. Ap. cont. (Дозволено друкувати. м. Дрезден (Саксонія) 27 серпня 1897. З наказу (з дозволу, за згодою) Р... Хальма Апостольського Вікарія ...). 4. Imper… mitnnur Ex. mandato R. Halm. Vic. Ap. cons. Dresdae die 19 Aprillis 1899 (Дозволено друкувати… з наказу (з дозволу, за згодою) Р. Хальма Апостольського Вікарія дня 19 квітня 1899) (*Переклад з латинської – о. Олександр Лукащук ofm)*.

Стосовно сюжетів хромолітографій, надрукованих у Німеччині, то вони досить типові. Зокрема, три друковані ікони із сюжетом «Серце Матері Божої» (ГР-22, 91, 108), «Найсвятіше Серце Ісуса Христа» (ГР-152, 181), «Свята Родина» (ГР-102, 140). А також хромолітографії із зображеннями: «Мати Божа Почаївська» (ГР-81), «Оплакування Христа» (ГР-101), «Свята

Фото 1. Різдво Богородиці. ГР-122. Синодальна типографія Варшава 1931 рік.

Фото 2. Старозавітна Трійця. ГР-189. Хромолітографія Фесенко в Одесі. 1896 рік.

Фото 3. Святий Миколай. ГР-30. Хромолітографія Фертнера в Ченстохові. 1897 рік.

Фото 4. Богородиця Годувальниця. ГР-192. Типо-хромолітографія Д. Плющеева в Одесі. 1896 рік.

Фото 5. Богородиця Ґідельська. ГР-153. Відень.

Фото 6. Ісус Христос. ГР-105. Надруковано в Німеччині.

Маріє, молись за нас» (ГР-103), «Ісус Христос» (ГР-105) (Фото 6), «Ісус благословляє дітей» (ГР-112), «Мати Божа Неустанної Допомоги» (ГР-141).

На завершення варто додати ще одну цікаву інформацію, котра потребує подальшого дослідження. На кількох друкованих іконах зі звороту виявлені штампи із зазначеними адресами, де, імовірно, були придбані ці образи. Зокрема це: «H.L.B. Tarnopol. Skiad szkia, luster, ram i obrazyw. ul. Trzeciego Maja» та «Продаж виробів різьбарських образів і рам. Адам Петерзіль. Тернопіль. пл. Казимирівська будинок Магістрату 20».

Поряд з тим, що цілий ряд хромолітографій мають конкретні реквізити друкарень, прізвища, дати та назви, ще чимала кількість друкованих ікон залишаються без належної атрибуції. Окрім цього, першочерговим завданням для дослідників та реставраторів є проведення комплексу усіх необхідних заходів по реставрації, вивченню та введенню до наукового обігу унікальних музейних пам'яток.

1. Мацкевич А. Дослідження, атрибуція та реставрація друкованої ікони "Богоматір з Немовлям" із зібрання Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я / А. Мацкевич, В. Коритнянська, Ж. Боровська // Історія релігій в Україні / А. Мацкевич, В. Коритнянська, Ж. Боровська. – Львів: Логос, 2017. – С. 192–206.

2. Самосюк Н. Православные синодальные издания в культуре Западной Беларуси, 1921-1939 годы [Електронний ресурс] / Н.В. Самосюк // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: http://elib.psu.by/bitstream/123456789/205/1/Samosjuk_2012-15-p154.pdf.

3. Стародубцев О. Печатные иконы: история и современность [Електронний ресурс] / Олег Стародубцев. – 2001. – Режим доступу до ресурсу: http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/printicons.htm

4. Теслюкевич Д. Государственная политика II Речи Посполитой в отношении печатных средств масовой информации на территории Западной Беларуси в 1920-30-е гг. [Електронний ресурс] / Д.И. Теслюкевич. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/159965/1/Теслюкевич_история16-283-290.pdf

5. Хворов В. Печатные иконы [Електронний ресурс] / Владимир Хворов. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://nasledie-sluck.by/ru/exhibits/3757/5041/

Наталія ГАНУСЕВИЧ
(Збараж)

ЧУДОТВОРНІ ІКОНИ ЗБАРАЖЧИНИ В КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ ПАЛОМНИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Найбільшого поширення сьогодні набуває релігійний туризм. В нашому краї збереглося багато храмів і фігур, які в пошані і зараз. Ще донедавна вони використовувались як екскурсійні об'єкти, але зараз відвідування культових споруд усе більше набуває рис паломництва. Паломництво в Україні є одним із явищ релігійної культури, яке найбільш активно розвивається і найчастіше прив'язується до сакральних пам'яток, чільне місце серед яких займають чудотворні ікони [3, 62].

Найбільше в пошані завжди був образ Матері Божої. Вона завжди приходить на допомогу тим, які з вірою взивають до Неї. Це можна побачити на прикладах, зокрема: Решнівської Матері Божої, Збаразької і тд. Але були і паломницькі тури колись, це десь до поч. ХХ ст. також і до святого Антонія з Падуї, який знаходиться у Збаразькому римо-католицькому храмі.

Історія даної ікони починається з часу коли на наші землі нападали і забирали в ясир людей – орди ханів турецько-татарських. Вони не тільки нищили наш край, але і зупиняли економічний розвиток країни. Тому народ не раз шукав допомого у святих, які ще за життя багато допомагали у потребах. Таким був і святий Антоній. Про його допомого складали легенди, пічні, молитви випрошуючи добру долю, здоров'я і краще майбутнє для своєї родини, а Він завжди вислуховував і допомагав.

Наш хам був збудований 1627 році збаразьким власником цих земель – князем Юрієм [4, 321]. Він його побудував на самому болоті, тому що не було кращого місця для нього. Кругом храму були болота і непрохідна трясовина, оповитою легендами і переказами. Вони говорять, що в цих місцях було вже декілька об'явлень святого, який просив про молитву за людей, які загинули на болотах.

Одна з легенд розповідає, як під час татарського нападу на Старозбаразьку фортецю кінний загін ординців поїхав по селах за здобиччю. Раптом настала гроза і випала злива. Татари заблудилися. Наступала ніч, а дощ все лив і лив. Наїзники в'їхали в трясовину і болото їх засмоктало. Багато з них там і загинуло. Відтоді цю місцевість стали називати чортовим болотом. З часом, згідно з переказом, на цьому болотистому місці було два об'явлення святого Антонія. Тому князь Юрій Збаразький заклав тут монастирський комплекс під заступництвом святого Антонія з Падуї [5, 340].

Інша легенда розповідає, що місцевість коло річки недалеко від костела була дуже болотиста, кажуть що походження назви міста може іти від старослов'янського слова и бара " — болото. Одного разу тією місцевістю їхав князь на кареті і застрягла вона в болоті. Кликав, кричав князь про допомогу і ніхто його не чув. Тоді він почав молитися до Святого Антонія кажучи: "Святий Антонію спаси мене і мої коні я на тому місці Тобі костел збудую ", і аж тоді його почули і вчасно витягли карету з болота. Кажуть князь дотримав слова і на дубових палях був побудований перший костел Святого Антонія.

Перший бернардинський монастир у Збаражі був дерев'яним і постав у 1627 р. [15, 34]. Тоді ж і розпочали будівництво кам'яного храму [6, 191]. Щодо костела у Збаражі: отже, храм був мурований з каменю на дубових палях, однонавовий (розм. 17 м х 10 м).

Про внутрішній вигляд костела збереглося мало відомостей. Не відомо, чи був інтер'єр тинькований, лише знаємо, що тут було три вівтарі, але невідомо якій школі вони належали і хто був їх виконавцем. В головному вівтарі знаходилася ікона святого Юрія-мученика, покровителя костела. Зліва від головного вівтаря знаходився вівтар Матері Божої з малим Ісусом на правій руці, який привіз з Венеції князь Юрій Збаразький (1627).

Другий боковий вівтар знаходився справа і був присвячений святому Антонію. В 1638 р. до Збаразького костела отці Бернардини привезли давній образ святого Антонія, заглибленого у молитві біля стін Дитяти Ісуса [12, 157]. Ця ікона стала називатися Збаразькою і прославилася знаками Божої Благодаті не тільки на Збаражчині, а й в Галичині і Волині. А монастирський костел став місцем паломництва до цього чудотворного образу [7, 275]. Ікона святого Антонія з Падуї (220 см. х 170 см.) написана на ли-

повій основі, дата написання і автор невідомі [14, 512]. Саме ця композиція Збаразької ікони часто використовується в Антонівській іконографії і зображає святого в монашому габіті, стоячого на колінах із складеними на грудях руками біля столу, покритого зеленим сукном. За краєм стола знаходиться біла лілія з трьома квітами і трьома пуп'янками. На стеблі лілії розкрита книга, на якій з лівої сторони видніється напис: „Я вибрав...і дар цей є для мене знаменієм". Права сторона книги закрита хмарою, на якій сидить у позолочених шатах маленький Ісус. Правим ліктем руки святий Антоній опирається на стіл, а лівою рукою тримає ліву руку Ісуса. Легко похилена вправо голова святого притулена лицем до долоні Ісуса. Голова Ісуса увінчана позолоченим німбом у вигляді сяйва, також легко похилена вліво до голови святого Антонія. Над їхніми головами зображене відкрите небо і ангел, що летить на хмарі в горизонтальному положенні, який у правиці тримає лавровий вінок над головою Антонія. Під іконою напис: „Св. Антоній з Падуї, чудами відомий в костелі оо. Бернардинів в Збаражі. [8, 9] Рік фундації монастиря 1637-38" [6, 210] Образ св. Антонія в костелі оо. Бернардинів у Збаражі належить до найвідоміших ікон. Триста років великий Чудотворець випрошує душам віруючих і цілому народові безмірні дари і благодаті..

Цей храм має ще одну святиню про яку мало хто знає. Ікона Матері Божої Збаразької була вивезена з країни. В 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 ст. [14, 190]. Спис Збаразької ікони був зроблений до часу, коли вона стала відома на весь світ, як Ченстоховська ікона Матері Божої. Її образ повторюється один в один: кольором одежі, 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 омофором. Її очі дивляться прямо на того хто дивиться на ікону. Жінка одягнена в покров, 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 [16].

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 [2, 3]. У 2000 році ікона Матері Божої була перенесена до відновленого костелу Святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика. Вона знаходиться у лівому боковому вівтарі центральної нави храму. І хоча ікона Матері Божої Збаразької була прославлена чудами, але не коронованою, хоча і була об'єктом великого культу пошанування для вірних [13, 197].

Найбільш відомим храмом на Збаражчині є церква Преображення Господнього в с.Решнівка, споруджений у 1759 році [10, 174] за кошти польського королевича Якова Людвика як дерев'яний. В храмі є благодатна ікона Божої Матері – копія Іверської, що іменується «Всіє сумуючих радість» [9, 87].

Історія появи ікони пов'язана з цікавою легендою: мандрівний чернець, вдячний за гостинність і доброту вдови Марія Савич – власниці села, яка прийняла його у своєму домі, подарував жінці образ Матері Божої. Відчувши, що ікона є незвичайною, вона вирішила побудувати храм, де люди могли б молитися до Діви Марії. Невдовзі у с.Решнівці з'явилася дерев'яна церква. Богородиця у відповідь на щирі молитви зцілювала немічних. Її слава сягнула далеко за околиці села і до церкви почали приходити хворі з увсебіч в надії на зцілення і допомогу Матері Божої. Старожили згадують безліч випадків, коли чудотворна ікона справді вершила дива [11, 4].

У відпустові дні впродовж століть, до села Решнівки стікалося тисячі паломників. І сьогодні до собору приходять віруючі, щоб отримати благословення від Богородиці, а Чудотворний образ Матері Божої дарує сумуючим радість.

Великою духовною радістю, теплою втіхою, щирою заступницею і хоронителькою, є для села

Фото1. Чудотворний образ Матері Божої в м. Збараж.

Фото 2. Чудотворний образ Матері Божої в с. Решнівка.

Фото 3. Чудотворний образ Матері Божої в с. Чумалі.

Фото 4. Святий Антоній з Падуї в м. Збараж.

Чумалі Збаразького району, Тернопільської області місцево шанована святиня - ікона Пресвятої Богородиці. Саме їй завдячують люди у розбудові храму, каплички та села. Щодо найменування села Чумалі, то назву його асоціюють із чумацькими походами. Розпочало воно своє життя із семи дворів, у яких жило чотирнадцять сімей. Під час німецької окупації село було вщент зруйноване, але за промислом Господнім було відбудоване працьовитими і відданими людьми, які бажали жити у цій благословенній Богом місцевості. Недалеко від села, знаходиться криничка, яка побудована мешканцями на честь і пам'ять Пресвятої Владичиці Богородиці у 1995 р. Саме на цьому місті, за переказом жителів, і відбулося явлення чудотворної ікони. Святиню із великою радістю та величністю принесли у перший храм, саме тоді і був закладений відпуст на честь Покладення ризи Божої Матері у Влахерні, який і сьогодні святкують із великою пошаною 15 -го липня [17]. Багато людей із навколишніх сіл і міст приходили до святого образу і за молитвами по своїй вірі отримували зцілення. У храмі довгий час зберігалися милиці, які залишив кульгавий після свого зцілення. Із цього часу Богородиця не залишає нікого без свого заступництва і покрову. Вона через чудотворну ікону та святу воду, яка витікає із джерела подає зцілення усім хто з вірою і любов'ю приходить до Неї, прикладається до ікони і з радістю черпає святу воду.

Відвідання святих місць здавна представляло собою одну із важливих і шанованих традицій українського народу. Паломництво є свідомою дією, спрямованою на задоволення своїх духовних потреб [1, 143]. В дорогу люди вирушають не просто так, а завжди з важливою метою, проханням чи з невирішеною проблемою. Дані подорожі дуже важливі для духовного життя кожної людини. Вони несуть радість, умиротворення і спокій у душі паломників.

Тому слід зазначити, що наш край має сприятливі суспільно-географічні умови, потужний історико-культурний потенціал для розвитку сакрального туризму, однією із форм якого є організація туристсько-екскурсійної діяльності даного спрямування, котру необхідно адаптувати до духовного змісту суспільного життя. Варто було б поглибити співпрацю професійних туристичних організацій та релігійних громад, що забезпечило б ефективне використання туристичної інфраструктури і сприяло б відродженню релігійної культури.

1. Городиський Ю. Паломницькі об'єкти у релігійно-паломницькому туризмі (на матеріалах Галичини) / Ю. Городиський // Матеріали VII міжнародної конференції «Географія, економіка і туризм: національний та міжнародний досвід». – Львів, 2013. – 498 с. (140)

2. Гриб Б. Повернення Чудотворного образу Матері Божої Збаразької / Гриб Б. // Народне Слово. – 1 серпня 1998, № 29 (7306). - 8 с.

3. Дундяк І. М. Чудотворні ікони західної України / І. М. Дундяк // Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи. – Івано-Франківськ, 2013. – Вип. 4. – 317 с.

4. Земля Тернопільська. Туристичний путівник. / ред-.В.Барановський. – Тернопіль: «Джура», 2003. – 367 с.

5. Збаражчина Т. Збірник споминів статей і матеріалів./ ред.. В .Жила. – Київ-Париж-Сідней-Торонто, 1980. – 740с.

6. Мандрик О. Є Храми міста. Рушник, літературно-мистецький збірник / О. Є. Мандрик. – Збараж: Обрій, 2006. – Вип. 2. – 211 с

7. Словник українського сакрального мистецтва / ред. М.Станкевича. – Львів, 2006. – 287 с.

8. Перець Е. Збаразька Божа Матір / Е. Перець / / Вільне життя. – 12 листопада 1993, №№153 –154 (12974 –12975). – 8 с.

9. Рожко В. Чудотворні ікони Волині і Полісся / Володимир Рожко. – Луцьк: «Медіа», 2002. – 352 с.

10. Храми Української Православної Церкви Київського Патріархату. Тернопільщина. / ред. Куневич Б. М. –Тернопіль : ТОВ «Новий колір», 2012. – 396 с.

11. Шульгай Р. «Живильна сила духовності» / Р. Шульгай // Газета «Народне слово» – № 5 (8109) від 31 січня 2014р. – 8 с.

12. Betlej A. Kościól oo.Bernardynów w Zbarażu / A. Betlej. –1995. – 175 s.

13. Jóźwik R.Wiglusz M., Sanktuarium Matki Boskiej Zbaraskiej w Prałkowcach. –Prałkowce, 1988. – S. 670.

14. Kachel Jozef. Dzieje kosciola I klasztoru Ojcow Bernardynow w Zbarazu / 1628–1946 /, Kalwaria Zebrzydowska, 2001. – 655 c.

15. Slaski Henrók. "Zbaraz w pszeszlosci i teraznosci". Przewodniczacy Oddziaiu zbaraskiego Podolskiego T-wa Turyst. – Krajoznauczego. Zbaraz.-Ňarnopol, 1934. – 68s.

16. Sanktuarium Matki Bożej Zbaraskiej [режим доступу] http://sanktuariapolskie.info/diecezje/36/przemyska/sanktuaria/119/sanktuarium-matki-boej-zbaraskiej

17. Архіпастир очолив святкову відправу в с.Чумалі, що на Збаражчині. [режим доступу] http://cerkva.te.ua/index.php?option= com_content&task=view&id=1192

Анатолій ТРЕМБІЦЬКИЙ
(Хмельницький)

ВИНОСНА “ДІВОЧА” ІКОНА

Розглядаючиісторіюукраїнськогонароду,вартовідмітити,щосамезусиллямивідомих українських істориків, археологів, етнографів і мистецтвознавців Євфимія Сіцінського (*1859 – †1937) і Дмитра Яворницького (*1855 – †1940), їх особливому сумлінню, внутрішньому моральному обов’язку перед часом і самою історією, для яких історія не мертва схоластика, не умоглядне поняття, а живий подих часу, Україна володіє неоціненною історико-мистецтвознавчою спадщиною, що відображає тисячолітню історію життя українського народу.

До Є. Сіцінського, як до великого знавця Поділля, зверталися досвідчені й молоді вчені з проханням надати та допомогти віднайти ті чи інші відомості йЄвфимій Йосипович усім їм відповідав, допомагав, збирав матеріали та документи. Щодо своїх знайомих ученийв своїй автобіографії, яку склав на вимогу слідчих ДПУ в 1929 р. коли його заарештували у сфабрикованій більшовиками «Справі визволення України», він пише: «листуюся з тими, з якими я зв’язуюся науковими інтересами... Багато... звертаються до мене з листами по наукових запитах і я їм відповідаю» [2]. Про його готовність допомогти дослідникам свідчить і лист співробітника Дніпропетровського історико-археологічного музею П.Матвієвськогодо Є. Сіцінського, де він пише: «Вельмишановний професоре! Даруйте мені, що я Вас турбую своїм листом. Персонально, на жаль, Вас не знаю, але з літератури знаю добре. Тільки тому до Вас і звертаюся, що Ви найкращий нині знавець Подолії, Волині, це свідчить література й мій учитель... академік Дмитро Іванович Яворницький, у якого я зараз роблю в катедрі в Дніпропетровську (*нині – Дніпро*) ...» [7].

Відомий історик Дмитро Яворницький не тільки рекомендував своїм підлеглим звертатися до Євфимія Йосиповича, але й сам у своєму листі до вченого від 25 липня 1928 р. просить його описати звичаї, пов’язані з «дівочою» іконою. Зокрема, Дмитро Івановичпише: «Високоповажний Євфимію Йосиповичу! Звертаюсь до Вас з такими запитаннями. По-перше: що то є за ікона дівоча, про яку Ви кажете в своїй книзі «Музей Подол[ьского] Церковн[ого] Ист[орико]-Арх[еологического] Общества (1909)? Через що воно зветься «дівочою»? Чи через те, що на ній Варвара та Катерина (діви), чи, може, що її спорудили для церкви дівчата? …З великою, щирою і правдивою до Вас пошаною /*підпис*/ Дм. Іван. Яворницький» [5].

В листі, зокрема, йдеться про виносну «дівочу» ікону яка поступила в Музей Подільського церковного історико-археологічного товариствз церкви села Княжпіль (*нині – село Кам’янець-Подільського р-ну*) і про яку Євфимій Сіцінський, як директор музею,подав короткий опис у підрозділі «Хоругвы, выносные иконы, резныеизображения и статуи» розділу «Иконы, плащаницы, хоругвы, резныеизображения и статуи» своєї й досі цінної праці «Музей Подольского церковного историко-археологическогообщества. 2. Опись предметов старины» (1909). Він, зокрема, пише: «Виносна ікона («дівоча») в різьблених рамах з короною вверху. В овалі зображення з одногобокусв[ятої]в[е]л[и]к[о]м[ученици] Варвари, зіншогосв[ятої]в[е]л[и]к[о]м[ученици]Катерини. Висота всієїікони 128[см]; зображ[ення] 53 і 34 см. З церкви с. Княжполя Кам’янецькогоп[овіту](*переклад – наш*) [11, 35].

ЄвфимійСіцінський не забарився з відповіддю і своєму листі до Дмитра Яворницького від 9 вересня 1928 р. пише: «Високоповажний Дмитро Іванович!Відповідаю на Ваш лист – по тим пунктам, що Ви зазначили в своїому листі.Ікона виносна «Дівоча» – це така ікона, що її несуть дівчата при процесіях (крестних ходах) чи то коли обходять кругом церкви, чи коли йдуть «крестним ходом» святити воду, або в поля на зелені свята та в ін[ших] випадках. У нас на Поділлю в кожній церкві є така ікона, або й дві. Такі ікони робляться з дерева, з різьбою й підставкою так, щоби ікона стояла, коли б її поставить на землю. Звичайно на таких іконах малюються «Ізображенія» на одному й другому боці – малюють храмову ікону і святих жінок Варвару, Катерину та ін[ших]. В церквах такі ікони ставлять там, де передня частина церкви злучується з середньою; в дерев’яних церквах там звичайно буває ніби бар’єр від зрубу, і на тому бар’єрі й ставлять «дівочі образи». Дівчата завше прикрашають ті свої образи квітками та рушниками вишитими або «заслонками» –

кружевними чи якими іншими. Такі виносні дівочі образи є також і в костьолах на Поділлю. … Будьте здорові й благополучні! Бажаю Вам довгі літа – працювати на ниві української археології та письменства. З щирою пошаною й гарячою любов'ю/*підпис*/ Є. Сіцінський» [6, арк. 1].

Про наявність виносних «дівочих» ікон можна віднайти багато згадок. Так, дівоча ікона Божої Матері за кошти прихожан була придбана в 1912 р. для Різдво-Богородичного храму (*1665*) в селі Страклів (*нині – мікрорайон м. Дубно*) і хресним ходом через селаОнишківці, Верба, Птича, Підлужжя внесена до храму [1]. Для Свято-Успенського храму (*1914*) в с. Птича (*нині – Дубенський р-н)*в 1979 р. придбали два більших аналої під дівочі ікони[9].Вцеркві Воскресіння Господнього (*1877*) с. Павловичі (*Локачинський р-н*) є виносна дівоча ікона заввишки 1,5 м[12].

У церкві Покрови Пресвятої Богородиці (*кінець XIX ст.*) с. Хотин (*Радивилівський р-н*) вберегли для нащадків ікону «Св. Варвари» – втілення дівочої вроди і чистоти[9].День Святої Варвари, однієї з шанованих християнських святих, святкують щорічно 17 грудня тільки жінки. «Цього дня дівчата, що хотіли вийти заміж, таємно ламали в чужому садку гілочки вишні і ставили у воду. Якщо гілочка зацвітала за три тижні, тобто на Різдво, це означало, що дівчина незабаром одружиться»[10].

У храм преподобної Параскеви Сербської у м. Калинівці (*Вінницька обл.*) місцеві мешканці передають свої найулюбленіші домашні ікони, серед них писаний на дерев'яній дошці 300-літній образ – «Дівоча ікона», або «Правоножка», який у храмі посвітлішав, хоча раніше ні лику Божої Матері, ні Богонемовляти не було видно. На іконі маленький Ісус, якого тримає Божа Мати, має дві праві ніжки. Дівчата завжди залишають біля «Дівочої ікони»купку свічок, просячи у Божої Матері благословення на одруження[3].

Ікона «Свята Катерина» (*XVIII ст.*) з церкви Покрови Богородиці с. Дорогиничі (*Локачинський р-н*), що нині зберігається у Музеї волинської ікони, є втіленням дівочої краси і чистоти. У народі великомучениця Катерина вважається покровителькою шлюбу, наречених, породіль, а в західноєвропейській традиції ще й покровителькою «старих дів», незаміжніх дівчат старше 25 років, які сподіваються знайти собі гідну пару[4].

В Архикатедральному Соборі св. Юра (м. *Теребовля*) щорічно з нагоди завершення місяця травня – місяця почитання Богородиці, виставляють чудотворну ікону Теребовлянської Божої Матері (*XVII ст.*). Після молитви біля якої відбувається традиційний обхід навколо храму з цією іконою до якої прикріпляють як символ дівочої чистоти п'ятнадцятиметровий вельон, який на своїх руках несуть дівчата. Після обходу вельон розстеляють і дівчата мають змогу покласти на нього свої віночки,які символізують дівочу долю, перед образом Богородиціпід опіку Матері Божій, що є надзвичайною нагодою для кожної дівчини випросити собі добру долю перед чудотворним образом[13].

Таким чином, можна впевнено зробити висновок, що дійсно, як писав ЄвфимійСіцінський щодо виносної «дівочої» ікони, майже «в кожній церкві є така ікона, або й дві». Й зазвичай на виносних «дівочих» іконах малюються «храмову ікону і святих жінок Варвару, Катерину та ін.».

---

1. АвгустінН. На оздоровлення до мощей в Страклівський храм / Ніна Августін [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.cerkva.info/2008/07/01/strakliv.html

2. Автобіографія Євфимія Йосиповича Сіцінського. 1929-1930 рр. Родинний архів А. М. Трембіцького. Оригінал, 2 арк.

3. ВільчинськаО. *Кровоточать ікони. Одна у Калинівці, інша – в Радівці. Це до війни чи миру? /* Ольга Вільчинська *[Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://33kanal.com/podilska-radnicja/krovotochat-ikoni-odna-u-kalinivci-insha-v-2600.html*

4. Карпюк Л. Ікона «Свята Катерина» / Людмила Карпюк // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.pravoslaviavolyni.org.ua/stattia/177-ikona-sviata-kateryna/

5. Лист Дмитра Яворницького до ЄвфиміяСіцінського від 19 (25) липня 1928 р. Родинний архів А. М. Трембіцького. Оригінал, 1 арк.; Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. Вип. 4: Листи Д. І. Яворницького до діячів науки та культури / Упоряд.: С. Абросимова, Н. Василенко, А. Перкова; Під заг. ред. Н. Капустіної. – Дніпропетровськ, 2005. – С. 240.

6. Лист ЄвфиміяСіцінського до Дмитра Яворницького від 9 вересня 1928 р. Фонди Дніпровського історичного музею. КП–87087/Арх. № 21042; Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. Вип. 1: Листи вчених до Д. І. Яворницького / Упоряд.: С. В. Абросимова, А. І. Перкова, О. В. Піцик,

Н. Г. Чередник; Вступ. ст. С. В. Абросимової, А. І. Перкової; Перед. слово Б. Т. Карапиша. – Дніпропетровськ : Гамалія, 1997. – С. 482; Родинний архів А. М. Трембіцького. Копія, 4 арк.

7. Лист співробітника історико-археологічного музею П. Е. Матвієвського до Є. Й.Сіцінського від 13 жовтня 1929 р. Родинний архів А. М. Трембіцького. Оригінал, 1 арк.

8. Мельник Н. Хотин (історія села) / НадіяМельник [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zhurnal.lib.ru/p/prapor_p/melnyk.shtml

9. Птича // Вікіпедія[Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Птича.

10. Свята Варвара // Вікіпедія[Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Свята_Варвара

11. Сецинский Е. Музей Подольского церковного историко-археологическогообщества. 2. Описьпредметовстарины: Иконы, плащаницы, хоругвы, резныеизображения и статуи. Хоругвы, выносные иконы, резныеизображения и статуи / Е. Сецинский. – Каменец-Подольск : ТипографияПодольскогоСвято-Троицкого братства, 1909. – С. 35-36; ТрудыПодольского церковного историко-археологическогообщества / под ред. Е. И. Сецинского, Н. И. Яворовского. – Каменец-Подольск : ТипографияПодольскогоСвято-Троицкого братства, 1911. – Вып. 11. – С. 35-36.

12. Сомова Є. Життя присвятив служінню музиці / Євгенія Сомова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://volyn.com.ua/heroes/76

13. У Соборі св. Юра виставлять для почитання чудотворну ікону Теребовлянської Матері Божої[-Електронний ресурс]. – Режим доступу :http://velychlviv.com/u-sobori-sv-yura-vystavlyat-dlya-pochytannya-chudotvornu-ikonu-terebovlyanskoyi-materi-bozhoyi

Мілада МАРТИНЮК
(Бердичів)

ВИШИТА ІКОНА: САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЧИ ДАНЬ МОДІ?

Одним із традиційних видів народного мистецтва є українська вишивка, яка розкриває усю глибину української душі та вправність рук майстринь. Українська вишивка – це не тільки красиво, вона – оберіг, у ній – єдність і зв'язок поколінь.

Шиття завжди досить широко використовувалося і в церковному побуті, але при цьому шитих ікон було не так вже багато, адже ікони здебільшого писали на дошках. А шитими робили речі, пов'язані з богослужінням: вишиті рушники, скатертини, хоругви, пелени, воздухи, покрівці, фелони, саккоси, плащаниці; шиттям прикрашали облачення священства тощо.

Найчастіше малюнок створювали іконописці – «знаменщики», як правило, чоловіки, а вишивали з цього малюнку жінки - черниці або високопоставлені мирянки: княгині, князівські і боярські дочки. Причому сюжети, особливо плащаниць, були глибоко продумані богословськи і літургійно, і в цьому завжди брало участь освічене духовенство.При такому підході шиття ніяк не можна назвати жіночим рукоділлям. Хоча й такий жанр процвітав в Стародавній Русі, але рукоділля обслуговувало побутові потреби, і давньоруські вишивальниці доходили до великої віртуозності: вишиті сорочки, хустки, скатертини, рушники, білизна тощо вражають тонкістю роботи, смаком та самобутністю. Народне рукоділля тоді було у великій честі і високо цінувалося.

Але народна вишивка і церковне шиття завжди існували паралельно, тому що для вишивки були потрібні тільки матеріал, фантазія та вмілі руки майстрині, а для шиття - знання канонів, іконографії, володіння найскладнішою технікою золотного, лицьового та іншого шиття, та до того ж не просто благословення, а контроль Церкви, тому що шиті речі робилися для храмового вживання [3].

Вишивання ікон (бісером або нитками) – це давня майстерність, здавна відома у нашій країні. Ікони одягали в багаті оклади, з бісером, перлами, пилені перламутром, а іноді і з дорогоцінними каменями. Поняття «ікона» прийшло до нас з Візантії, і перші церковні вишивки були релігійного, а не світського змісту.«Ікона» в перекладі з грецької - це «образ». Образ, який втілив Слово. Слова Святого Письма знаходять своє образне вираження в лініях і фарбах православної ікони, у ній все підпорядковано розкриттю внутрішнього змісту, характерна підкреслена умовність зображення.

У чому відмінність світської вишивки від церковної? Вишиваючи картини на світську тематику, ми отримуємо естетичне задоволення від вишивання, від отриманого відображення навколишнього світу. В іконі же краса духовна вище краси зовнішньої.

В православній церкві здавна існують правила, яких обов'язково слід дотримуватися, взявшись за вишивку ікон:

- ікону слід починати вишивати на новий місяць;

- на вишивку ікони потрібно попросити благословення у батюшки і спочатку принести йому роздруковане зображення схеми, аби він оцінив чи дотримуються всі церковні канони з іконопису;

- протягом вишивки ікони слід дотримуватися нестрогого посту;

- перед тим як сісти вишивати ікону потрібно прочитати окрему молитву: «*Господи Иисусе Христе,Сыне Боже, Сый не описан по естеству Божества,и ради спасения человека в последние дни от Девы Богородицы Марии неизреченно воплотивыйся, и благоволивый тако во плоти описуем быти, иже святый образ пречистого лика Твоего на святом убрусе напечатлен еси, и оным недуг князя Авгаря уврачевал еси, душу же его просветил еси во еже познати истиннаго Бога нашего, Иже Святым Духом вразумил еси божественнаго апостола Твоего и евангелиста Луку написати образ Пречистыя Матере Твоея, держащей Тебя, яко младенца, на объятиях Своих, и рекшей: «Благодать от Мене Родшагося, Мене ради, да будет с сим образом»: сам, Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум рабы твоей (имя вышивающего), и руки ее направи, во еже безгрешно и изрядно изображати жительство Твое, Пречистыя Матере Твоея, и всех Святых, во славу Твою, ради украшения*

и благолепия святые церкве Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно покланяющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же ее от всякого диавольского наваждения, егда преуспевает заповедях Твоих, молитвами Пречистыя Матере Твоея, Святаго славного апостола и евангелиста Луки и всех Святых. Аминь».

- Лик і руки Святого потрібно вишивати в останню чергу;

- не можна братися за роботу під час сварки, сімейних негараздів, в стані душевної злоби, енависті, образи чи заздрості;

- після вишивки ікону обов'язково треба освятити[5].

Слід дотримуватися також і кольорової гами вишивки. Ось основні кольори, які застосовуються у вишивці ікон і які кольори не можна застосовувати при вишивці ікон:

- Чорний колір символізує в православ'ї зло і смерть. Іконописці застосовували чорний колір при зафарбовуванні печер, могил і пекельної безодні. Крім цього в багатьох сюжетах чорний колір був кольором таємниці - зображення на чорному фоні нескінченного космосу, старця в короні.

- Сірий колір поєднав у собі біле і чорне - добро і зло. Цей колір символізує неясність, небуття, порожнечу. Ніколи не використовується при вишиванні ікони. Якщо в схемі вишивки, завантаженої з Інтернет, буде присутнім сірий колір або ж його відтінки, краще замінити нитки або бісер всіх відтінків сірого кольору на інші кольори.

- Коричневий колір - колір праху, землі, всього тимчасового і тлінного. Змішуючись з пурпуровими відтінками в одязі Богоматері, цей колір нагадує про людську природу, підвладній у смерті.

- Пурпурний (багряний) колір - це колір царя на землі і владики - Бога на небі. Адже тільки імператор мав право носити пурпуровий одяг, сидіти на пурпуровому троні та підписувати укази пурпуровими чорнилом. Це був колір королів, але не простого люду. У храмах палітурки Євангелія обтягували пурпуровою тканиною. На іконах одяг Богоматері також пурпурного кольору.

- Зелений колір - колір життя: рослин і дерев, молодості, надії та оновлення. Зеленим кольором іконописці зображували землю, сюжети, де починалося життя (сцени Різдва Христового).

- Синій і блакитний кольори символізували кольори неба, це символ іншого, вічного миру. Поєднавши в собі все земне і небесне, цей вважається кольором Богоматері. У храмах на зображеннях Богоматері багато синяви, тому при вишивці можна використовувати всі відтінки синього і блакитного.

- Червоний колір - колір любові, життя, тепла та енергії. Цей колір є символом перемоги життя над смертю, символом Воскресіння. Це колір жертви, принесеної Христом, колір його крові і мук. На іконах одяг мучеників іконописці зображували червоним кольором. Крила наближених до престолу Бога архангелів-серафимів також сяють червоним небесним вогнем. Іноді на іконах писали червоні фони, що символізували торжество вічного життя.

- Золотий колір означає пишність Небесного Царства, де не буває ночі. У храмах блиск мозаїк та ікон дозволяє відчути сяйво та велич Бога. На будь-якій іконі повинен бути золотий колір - символ самого Бога.

- Білий колір - колір святості, чистоти, простоти. Це символ божественного світла. Праведники і святі на іконах зазвичай зображувалися в білому одязі. Праведники - це люди, що живуть «по правді», чесні, добрі, безкорисливі. Одяг та пелена немовлят, душі померлих праведників і ангели на іконах також зображуються білим кольором[5].

Відродження традиції вишиваних ікон для храмів і домівок наприкінці XX століття пов'язане з ім'ям відомого греко-католицького священика отця Дмитра Блажейовського. Народився він 21 серпня 1910 року у Вислоці Горішнім, повіт Сянік на Лемківщині. Це один з українських етнічних регіонів, який відзначається своєрідним і яскравим народним мистецтвом. Саме з Лемківщини походить чимало українських ікон, що згодом були виконані отцем Д. Блажейовським у вишиваних образах. Навчався він у гімназії в Перемишлі у 1922-1930-х роках, а філософію, теологію та історію студіював у Римі у 1933-1946 роках. Свячення одержав 2 квітня 1939 року в Римі. В Америці працював у різних парафіях: Ансонії- штат Коннектикут, 1946-1947рр.; Ст.Джозефі- штат Міссурі, 1947-1955 рр.; Омезі і Лінкольні - штат Небраска та Денвері- штат

Колорадо. Організовував парафії у Денвері (1950-1955), Філадельфії (штат Пенсильванія,1955-1958) та Гюстоні (штат Техас, 1959-1973) [3].

Від 1973 року займався науковою працею у Римі (Італія). Видав друком вісімнадцять наукових праць і десять статей з церковної історії та десять альбомів «Українські релігійні вишивки» (Рим, 1979, 1982, 1984, 1992 рр.; Львів 1995, 1996, 1998, 2000, 2001, 2002 рр.) з текстами українською та англійською мовами й ілюстраціями та детальними поясненнями щодо того, як опанувати різні техніки вишивання ікон. У передмові до першого альбому – видання 1979 року – отець Дмитро Блажейовський писав: «Українські церкви і родинні доми у вільному світі є в середовищі інших культур, що пригнічують українську культуру та українські традиції. Нам треба протиставитися цим небезпечним впливам і асиміляції. Наша культура давня, відрізняє нас від інших, має свою красу. Під багатьма оглядами другої такої немає. Наші батьки берегли її сторіччями, не зважаючи на поневолення і наступ чужих культур. Будьмо сильні, як були наші прадіди. Вільні у вільному світі, бережім пильно нашу культуру і наші традиції, плекаймо їх і словом і ділом» [4].

Поза науковою працею священик одночасно почав вишивати ікони. Перші призначалися для українських храмів у діаспорі. О. Блажейовський хотів зберегти самобутність українського храму, а тому розпочав пошуки зразків ікон на хоругви, фелони тощо, через брак яких взявся самотужки їх розробляти, а пізніше вишивати. З роками отець Д. Блажейовський став професійним вишивальником. Одним зі свідчень популярності вишитих ним ікон, хоругов та фелонів є велика географія їх поширення – це українські храми України, США, Канади, Німеччини, Італії, Франції, Австралії, Швеції, Аргентини, Бразилії [4].

Захоплення сакральним мистецтвом – одна з рис сучасного мистецтва вишивки, яку так вдало опанував о. Д. Блажейовський. У його творчому доробку – майже 250 вишитих ікон та хоругов.

6 червня 1999 року у Львові урочисто було відкрито Музей вишиваних ікон та образів отця Дмитра Блажейовського [1]. Це перший такого роду приватний музей не тільки у Львові, але й в усій Україні. Як казав сам майстер: «Я перший, який прокладає слід на снігу. Але після мене підуть інші, котрі підуть далі і продовжать мистецтво вишиваної ікони й вишиваного образу, піднімуть мистецтво вишивки на вищий щабель - як різновид ікономалярства» [2].Послідовники вишиваної ікони, а їх немало, вважають о. Д. Блажейовського своїм учителем. Тому не дивно, що перші їхні роботи були виконані за розробками митця і лише згодом вони починали йти власним шляхом.

Серед послідовників о. Дмитра Блажейовського слід відзначити Юрія Савку (м. Луцьк); Ірину Сваволю (м. Кривий Ріг); Валерія Малиновського, що працює в жанрі ікони в мініатюрі та займається вишивкою літургійного одягу (м. Львів) [7]; Віру Онищук (м. Володимир-Волинський), Миколу Симчича (с. Нижній Березів, що біля Косова) та Олега і Ярослава Ликтей (м.Тернопіль), що вишивають ікони за зразками о. Блажейовського. Також можна назвати таких майстрів вишиваних ікон, як Анна Швердфегер (Ірландія), Йосип Кравець (м. Львів), Тетяна-Митряхіна (м. Луцьк), Андрій Давидов (м. Суздаль); Агнеса Ляшенко (м. Чернігів) та багатобагато інших.

Виготовленням вишиваних ікон зацікавилися і педагоги. Наприклад, у м. Ірпіні Київської області студенткою Педагогічного університету ім. М.Драгоманова Н.Грищенко була розроблена програма для гуртків декоративно-прикладного мистецтва за профілем «Іконовишивка та історія вишивання», яка призначена для навчання дітей мистецтва вишивати ікони. А свою дипломну роботу Н. Грищенко присвятила вихованню морально-духовних якостей та естетичного смаку в учнів 7-9-х класів на базі гуртка «Релігійна вишивка».

Вишивана ікона у тому вигляді, як представляв її отець Дмитро Блажейовський, – культурне явище, дещо незвичне, оскільки класично-традиційне ікономалярство виконувалося і виконується за іншими, давно усталеними принципами, що набули сили канону.То ж може постати цілком логічне запитання: чи має право називатися іконою зображення не мальоване на дереві, а вишите кольоровими нитками на полотні? Як зазначає голова Благодійного фонду підтримки національно-духовного відродження ім. Д. Блажейовського отець магістр Ігор Ковальчук, мабуть, відповідь не буде однозначною, бо запе-

речний висновок можна аргументувати певними положеннями богословського підґрунтя іконописання, силою традиції, широкими можливостями, які дає якраз малювання темперою для тонкого відтворення одноосібних постатей небожителів чи євангельських сцен[6]. Водночас, утверджуючи вишите зображення як ікону, можна згадати, що взагалі першою іконою вважається Нерукотворний Образ. Так само Туринська Плащаниця несе нам з глибини віків образ Спасителя. Ранні іконні зображення – це не лише те, що виконане власне малюванням, але й у техніці мозаїки, фрески, емалі, різьби. У народному середовищі ікони малювалися не лише на дереві чи полотні, але й на склі. У розмаїтій структурі класичного сакрального мистецтва іконні зображення були також гаптованими, тобто фігуративні образи на них відтворені особливими засобами вишивання заполоччю поверх тканини. Прикладом є темплони (завіси) у Старозавітному Єрусалимському Храмі, які відділяли Святая святих від Храму Вірних і на яких були вишиті Херувими і Серафими.

Різні християнські країни у видових відмінностях сакрального мистецтва мають свої пріоритети. Вони інколи зумовлені чинниками не лише загальноісторичними, а й культурно-антропологічними, мистецько-психологічними, і врешті – територіально-географічними [2]. Ці чинники або ж їхні комплекси значною мірою й визначають більшу схильність до якогось конкретного виду мистецтва, до матеріалу, а то й до технічних засобів образотворення. Таким чином, загальнохристиянська культура збагачується такими регіонально-національними особливостями, а єдиний спільний для всіх християн богословський зміст втілюється у різних техніко-формальних вирішеннях, результат ідейно-естетичної дії яких залежить як від дотримання традиційних засад вислову у цьому виді мистецтва, так і від таланту митця. Тому матеріал та техніка виконання є лише засобом втілення задуму [там само].

Отже, вишита ікона – це складне ціннісне духовно-художнє явище у загальносвітовому контексті; вона є складовою розвитку художньої традиції, цінним пластом української художньої культури з притаманною їй іконографічною та художньою своєрідністю.

Давнє українське мистецтво вишивання поступово відроджується і набирає нових обертів і душа митця творить, співділаючи з Творцем, котрий, власне, і дав йому ту можливість, щоб він міг Його прославляти в такий спосіб, зокрема у спосіб цього мистецтва вишивки.

1. Бурка Л. Відродження давнього українського мистецтва вишивання ікон//Програма Радіо «Воскресіння»//[Електронний ресурс]. – Режим доступу:phttp://www.rr.lviv.ua/podcasts/intervyu-komentari-1204/.

2. Вишиті ікони Д. Блажейовського//[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lemky.com/index.php?newsid=248.

3. Чи гріх вишивати ікони?// [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pravmir.ru/a-nevyishit-li-mne-ikonu/?fb_action_ids= 712254112147349&fb _action_types=og.likes.

4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://etno.kyiv.uar.ne.

5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.yrok.net.ua/publ/dlja_unikalnikh_zhinok/charivna_golochka/pravila_vishivki_ikon/32-1-0-984/

6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=715.

7. Мельник О. В. Малиновський: «Такі мініатюри в світі ніхто не робить» // Українська газета, 2008. – № 45 (185). – 18–31 грудня.

Елена ОГНЕВА
(Луцк)

МУЗЕЙ КАК ПРОСТРАНСТВО ТОЛЕРАНТНОСТИ И ДОВЕРИЯ

В буддийской традиции, согласно парамите терпения (санскр. kshanti, кшанти, тиб. bzod-pa), гневу противостоит терпение, терпеливость, терпимость. Подобный подход предполагает: умение сносить страдания, то есть осознание собственного опыта и качеств, полезных для духовного развития (терпение); знание Дхармы и постижение взимосвязи и причин, ведущих к страданию - возникновение диалоговой ситуации (терпеливость); понимание природы врага и формирование правильного отношения к нему (терпимость). Такое восприятие собственного опыта, диалоговая ситуация на основе уважения иной позиции и корректировки собственной, как следствие осуществляемого контакта, зафиксированное в буддийской традиции и соответствует одному из ныне действующих в мире определений толерантности.

Согласно «Декларации принципов толерантности» (от 16 ноября 1995 года, ЮНЕСКО) за этим стоит «гармония в многообразии», а также «уважение, принятие и правильное понимание богатого многообразия культур нашего мира». Вместе с тем, толерантность, понимаемая как принятие иной культуры, терпимость к мнениям и ценностям иного порядка, иного содержания, выступают как механизмы формирования доверия и эмпатии, которые могут снимать состояния напряжённости и враждебности. И потому с целью укрепления позиций «Декларации принципов толерантности» 16 ноября было провозглашено «ежегодно отмечаемым Международным днем, посвященным толерантности».

В Статье 5 – Готовность к действию – данной Декларации говорится, что для поощрения толерантности следует использовать, в том числе и «учреждения в областях образования, науки, культуры и коммуникации». Таким учреждением, где счастливо соединяются образование (в том числе и воспитание), наука (без науки не возможно ни создать музей, ни обработать созданное собрание), культура (айсберг, в основании которого лежат культурные ценности и нормы, а его вершина - индивидуальное поведение человека, которое опирается на них и проявляется через общение с другими людьми, культурный код), комуникация (общение во всех формах, видах, типах), является музей. Музею, как «культурной форме», принадлежит особое место. Музей предстаёт тем самым инструментом, посредством которого осуществляется свободный и открытый диалог; раскрытие в прошлом запрещённых и закрытых тем, реабилитация народов, культурных групп, конфессий, личностей, которые в силу тех или иных причин не были представлены в экспозициях, выставках, других видах музейной деятельности.

Деятельность Волынского краеведческого музея (1929г.) и его отделов, в частности Музея волынской иконы (1993г.) в городе Луцк Волынской области (Украина) за последние 20 с лишним лет можно рассматривать, как территорию доверия и толерантности. На уровне персоналий, в историю Волыни и Украины вернулись имена митрополитов УАПЦ Анатолия Дублянского и Поликарпа Сикорского, художника-воина УПА Нила Хасевича (их материалы, переданные в музей, вошли в состав музейных фондов, исследуются учёными, используются при создании выставок), гениального композитора Игоря Стравинского, историка и политолога Вячеслава Липинского (действуют музеи И. Стравинского и В. Липинского, проводятся соответствующие конференции). Волынский краеведческий музей и Музей волынской иконы при проведении конференций и издании их материалов используют в качестве рабочих языков, помимо государственного – украинского, белорусский, польский, русский – языки народов, представленных в истории Волыни. Чудотворная икона Холмской Богоматери (византийская школа, XI-XII вв.), чтимая униатами, католиками и православными, передана в государственный Музей волынской иконы членами общества «Холмщина», депортированных из Холма во время операции «Висла». Одна из мотиваций передачи - чтобы избежать противостояния и сделать икону доступной как представителям указанных конфессий, так и музейным посетителям, не акцентирующим внимание на своей конфессиональной принадлежности. Собрание профильных музейных предметов, связанных с именем Игоря Стравинского, в Волынском краеведчес-

ком музее и создание на их основе действующего музея композитора стали одними из основных катализаторов проведения ежегодного Международного фестиваля «Игорь Стравинский и Украина», одноименной конференции, а также выставок, посвящённых творческому наследию великого композитора.

На уровне здравого смысла, очевидно, что взаимное социальное доверие и есть тот механизм, который снимает в обществе напряженность. В этом случае можно говорить только об определенных “шагах” на пути к доверию. Здесь речь идет о механизмах, снимающих источник напряженности, источник вражды к иному, к тому, к чему мы не испытываем доверия. Можно предположить, что с точки зрения функционального анализа механизмом формирования доверия выступает толерантность – терпение, понимаемая как принятие другой культуры, терпимость к мнениям и ценностям иного порядка, иного содержания. Под толерантностью понимается не только терпимость, но и устойчивость - терпеливость. Имеется в виду более широкий контекст: человек с толерантными установками не только терпим к иному, но и признает его право на существование, то есть, проявляет терпение.

Таким образом, с одной стороны доверие, как условие толерантности, а с другой толерантность, как движение к взаимному доверию, могут стать гарантами социального и психологического покоя в обществе.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир – доктор історичних наук, професор, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Асаулова Олена – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Бендюк Микола – художник-реставратор Державного історико-культурного заповідника м. Острога, м. Острог.

Бурковська Любов – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, м. Київ.

Ганусевич Наталія – молодший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника „Замки Тернопілля", м. Збараж.

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ „Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника", м. Івано-Франківськ.

Єлісєєва Тетяна – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Єфіменко Любов Олександрівна – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Коваль Елеонора – доктор біологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Ковальчук Євгенія – кандидат історичних наук, доцент, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Козак Олена – старший науковий співробітник Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Коритнянська Вікторія – науковий співробітник Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Кушпетюк Олена – кандидат історичних наук, доцент, в. о. директора Луцького інституту розвитку людини Університету "Україна", м. Луцьк.

Мартинюк Мілада – кандидат педагогічних наук, вчитель-методист Бердичівської міської гуманітарної гімназії №2, м. Бердичів.

Мельник Віктор – кандидат історичних наук, асистент кафедри „Архітектури та реставрації" Інституту архітектури НУ „Львівська політехніка", м. Львів.

Мельников Микола – науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Митківська Тетяна – завідувач наукового відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Міляєва Людмила – доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ.

Москалюк Ірина – молодший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Обухович Лариса – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Огнєва Олена – кандидат історичних наук, доцент, м. Луцьк.

Остапюк Олександр – директор Любомльського краєзнавчого музею, м. Любомль.

Павленко Олександра – кандидат фармацевтичних наук**,** завідувач відділу наукових досліджень Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Пуцко Василь – старший науковий співробітник Калузького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Регеда Любов – студентка ННЦ „Інститут біології та медицини" Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Слота (Єршова) Катерина – художник-реставратор, м. Київ.

Сьомак Оксана – студентка магістратури факультету теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ.

Травкіна Ольга – кандидат історичних наук, завідувач відділу музейної та науково-фондової діяльності Національного архітектурно-історичного заповідника „Чернігів стародавній", м. Чернігів.

Трембіцький Анатолій – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, доцент кафедри комерційного та трудового права Хмельницького інституту Міжрегіональної Академії управління персоналом, м. Хмельницький.

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника „Замки Тернопілля", м. Збараж.

Флікоп-Світа Галина – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу стародавньобілоруської культури Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Шевченко Наталія – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Шуліка Вячеслав – кандидат мистецтвознавства, художник-реставратор, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ДО 350-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк
Іконографічна програма одвірок царських і дияконських врат 1696 р. з с. Городище Луцького району 3

ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк
Автопортрет на іконах Йова Кондзелевича 16

ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк
Ікона „Святі Яким та Анна" з села Новосілки Турійського району Волинської області в контексті творчості Йова Кондзелевича 21

ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів
Храмова ікона „Успіння Пресвятої Богородиці" та ікони апостольського ряду з іконостаса церкви Білостоцького монастиря 32

ЄФІМЕНКО Любов, м. Київ
Рентгенографічні дослідження фрагментів іконостасу с. Городище. До питання авторства Йова Кондзелевича 36

КОЗАК Олена, м. Львів
Дослідження хімічного складу матеріальних складових живопису ікон із спадщини Йова Кондзелевича 46

СЛОТА (ЄРШОВА) Катерина, м. Київ
Спогади про реставрацію ікони Йова Кондзелевича „Святий великомученик Георгій" біля 1730 р. з села Окорськ Локачинського району Волинської області 51

КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк
Тема Йова Кондзелевича у виданнях Волинського краєзнавчого музею. До питання бібліографії 54

РОЗДІЛ ІІ. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ

ІІ.1. ІКОНОПИС

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
Пізньосередньовічні волинські ікони Богородиці з Емануїлом 61

БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ
Волинська ікона „Богородиця з Еммануїлом" (1677): особливості іконографії та образності 74

КАРПЮК Людмила, м. Луцьк
Ікона „Св. Пророк Ілля" з колекції Музею волинської ікони у контексті українського сакрального мистецтва 81

МОСКАЛЮК Ірина, м. Луцьк
Тема ангелів на іконах Богородиці XVII - поч. XIX ст. з колекції Музею волинської ікони 88

БЕНДЮК Микола, м. Острог
Намісний ряд виготовлений в Острозькій іконописній майстерні 100

ПУЦКО Василь, м. Калуга, Росія
Ліснянський кам'яний рельєф – відтворення ікони Холмської Богородиці 104

ТРАВКІНА Ольга, м. Чернігів
Чудотворна ікона Чернігівщини „Троїцько-Іллінська Богородиця" 109

МІЛЯЄВА Людмила, м. Київ
Ars moriendi 116

ШУЛІКА Вячеслав, м. Харків
Слобожанський іконостас другої половини XVII ст.: деісусний ярус 122

СЬОМАК Оксана, м. Київ
Ікона „Різдва Христова" з Переяслав-Хмельницького району Київської області в колекції Національного художнього музею України: до джерел іконографії 129

ФЛІКОП-СВІТА Галіна, г. Мінск, Беларусь
Святочны чын Аброўскага іканастаса (сярэдзіна XVIII ст.): іканаграфічныя першакрыніцы абразоў 137

КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь
Абразы „Дэісус" у іканапісу Беларусі 146

ДУНДЯК Ірина, м. Івано-Франківськ
Зображення св. Юрія у творчості українських нонкомформістів др. пол. XX ст.: пошук аналогій та трансформація іконографії 152

II.2. РЕСТАВРАЦІЯ

МИТКІВСЬКА Тетяна, КОВАЛЬ Елеонора, РЕГЕДА Любов, м. Київ
Результати мікологічних досліджень деяких пам'яток сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею 159

ПАВЛЕНКО Олександра, м. Львів
Дослідження умов зберігання та стану збереження ікон у музеях волинського регіону 164

КОРИТНЯНСЬКА Вікторія, м. Одеса
Ікона та деякі представники типу Arthropoda в умовах житлового приміщення людини 172

АСАУЛОВА Олена, м. Київ
Хіміко-технологічне дослідження матеріалів сакрального твору кінця XVIIIст. – ікони „Архангел Михаїл" 176

ШЕВЧЕНКО Наталія, м. Київ
Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису фрагменту іконостасу XVII ст. – правої стулки Царських одвірок з колекції Музею волинської ікони (м. Луцьк) 180

РОЗДІЛ ІІІ. ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

МЕЛЬНИК Віктор, м. Львів
Вивчення пам'яток монументального малярства Волині княжої доби на основі археологічних джерел 187

МІЛЯЄВА Людмила, м. Київ
Знову про „Архієрейський Служебник – Требник" 1632 р. 195

КУШПЕТЮК Олена, м. Луцьк
Церковне музейництво Волині (на прикладі давньосховищ Волинської губернії) 204

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
Портрети Ганни Гойської. З приводу застарілої містифікації щодо іконографії благодійниці Почаївського монастиря 215

ОСТАПЮК Олександр, м. Любомль
З історії Іоано-Богословської церкви с. Штунь Любомльського району 220

SYGOWSKI Pawel, Lublin, Polska
Cerkiew p.w. Św. Michała Archanioła w Zaczerneczu w XVIII w. i jej unicki ikonostas 232

ФЕДОРІВ Тетяна, м. Збараж
Загальний огляд колекції літографій з фондів Національного заповідника „Замки Тернопілля" 240

ГАНУСЕВИЧ Наталія, м. Збараж
Чудотворні ікони Збаражчини в контексті відродження паломницької культури сучасної України 244

ТРЕМБІЦЬКИЙ Анатолій, м. Хмельницький
Виносна „дівоча" ікона 248

МАРТИНЮК Мілада, м. Бердичів
Вишита ікона: сакральне мистецтво чи дань моді? 251

ОГНЕВА Елена, г. Луцк
Музей как пространство толерантности и доверия 255

АВТОРИ ЗБІРНИКА 257

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ ЛУЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
дослідження та реставрація

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 24

Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції,
присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича,
м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року

Видано в авторській редакції.

Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.

Виготовлення оригінал-макету: **Олександр Трофімук**

Здано на виробництво 02.10.2017 р. Підписано до друку 12.10.2016 р.
Формат 60х68 1/8. Гарнітура Times.
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.
Накладом 300 прим. Вид. №. 217.
Ціна вільна. Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

В – 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2024 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2017. – 263 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича „Волинська ікона: дослідження та реставрація", яка відбулася 19–20 жовтня 2017 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, вивчення пам'яток сакрального мистецтва Волині. Окремий розділ збірника присвячений Йову Кондзелевичу.

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