УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ



Пам'яті українського мистецтвознавця
Павла Жолтовського

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

ВИПУСК 21

Матеріали XXI міжнародної наукової конференції
м. Луцьк,
16–17 жовтня 2014 року

Луцьк – 2014

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 21. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук – Луцьк, 2014. – 352 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXI міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», яка відбулася 16–17 жовтня 2014 року в м. Луцьку.

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

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

Редакційна група: Анатолій Силюк
Євгенія Ковальчук
Тетяна Єлісєєва
Микола Мігас

Відповідальний за випуск: Анатолій Силюк
Технічний редактор: Вікторія Сікачова

Конференція проведена в рамках Регіональної програми розвитку культури, мистецтва і туризму у Волинській області на 2011–2015 роки.

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

ISBN 978-617-721603-1

© Волинський краєзнавчий музей, 2014
© Музей волинської ікони, 2014
© Автори статей, 2014

ЗМІСТ

КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк
Слово про вченого. До 110-річниці від дня народження
П. М. Жолтовського 6

РОЗДІЛ І. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ

І.І. ІКОНОПИС

МІЛЯЄВА Людмила, м. Київ
Думки і спостереження щодо ікони Єрусалимської Богоматері з
церкви Різдва Богородиці міста Камінь-Каширського Волинської області 10
ТОЦЬКА Олеся, ТОЦЬКИЙ Ігор, м. Луцьк
Холмська Чудотворна ікона Божої Матері в системі класифікацій
Богородичних ікон 19
БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ
Ікона «Розп'яття з пристоячими» середини XVII ст. з церкви
Св. Йосифа в селі Бірки Любомльського району Волинської області 22
BATOR Zofia, Przemyśl, Polska
Ikonografia Trójcy Świętej w sztuce sakralnej polsko-ukraińskiego pogranicza 27
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
Неопубліковані волинські ікони у фондах музею-заповідника «Олеський замок» 33
ВАСИЛЕВСЬКА Світлана, м. Луцьк
Євхаристична тематика на волинських іконах XVIII ст. з колекції
Музею волинської ікони 44
ОТКОВИЧ Тарас, м. Львів
Ікона «Христос-садівник» XVIII ст. острозької школи іконопису 53
БЕНДЮК Наталя, м. Острог
Ікони «Свята Параскева» та «Архангел Михаїл» XVIIIст. з Гощанського району
Рівненської області 60
БЕНДЮК Микола, м. Острог
Ікона Богородиці Оженинської (Римської) 62
КАЛЬЧЕНЯ Галина, м. Львів
Сюжет спокуси Ісуса Христа в пустелі у зображальному мистецтві.
Походження сюжету та його символізм 65
КАРПЮК Людмила, м. Луцьк
Західно-європейська гравюра як іконографічне джерело волинських ікон XVIII ст..... 76
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
Два волинських «Благовіщення» XVIII століття та їх аугсбурзький графічний контекст 81
ВИГОДНІК Ангеліна, м. Луцьк
Ікони «Христа Боремельського» на Волині 89
ЯЦЕЧКО-БЛАЖЕНКО Тетяна, ЯЦЕЧКО Світлана, м. Луцьк
Ікона Христос Лисинський в історії села Лисин 96
ЯРАШЭВІЧ Аляксандр, Мінск, Беларусь
Асаблівасці іканаграфіі беларускіх абразоў «Уваскрэсенне Хрыста» 102
КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, Мінск, Беларусь
Вобраз св. Ганы ў іканапісу Беларусі 106
KONDRACIUK Piotr, Lublin, Polska
Obrazy wołyńskiego malarza Johanna (Józefa) Prechtla w kościołach Zamojszczyzny 111
ГАНУСЕВИЧ Наталія, м. Збараж
Чудотворний образ Святого Антонія у Збаражі 114
ХОМУТОВ Ігор, м. Харків
Мистецтвознавчий аналіз ікон Двунадесятих свят XIX ст. в контексті іконописної
традиції Слобожанщини 119

ШУЛІКА Вячеслав, м. Харків
Образ Спаса на Престоле в иконописи старообрядцев-липован второй половины XIX – начала XX века 125
ФЕДОРІВ Тетяна, м. Збараж
Опис та дослідження ікон на металі з колекції національного заповідника «Замки Тернопілля» 133
ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк
З історії ікони «Пресвята Богородиця Августовська» (До 100- річчя початку Першої світової війни) 138
ПОДВОРНА Лілія, м. Донецьк
Ікони володимирських іконописних центрів у зібранні Донецького обласного художнього музею 143
ПУЦКО Василь, м. Калуга
Різьблені ручні хрести в Музеї народної архітектури і побуту у Львові 138
ШЕВЛЮГА Олександра, м. Київ
До генези українського іконостаса (середина XIII–XIV ст.) 165
МАЗУР Вікторія, м. Київ
Головні тенденції розвитку українського високого іконостаса першої половини XVII століття. (Тези) 173

I.II. РЕСТАВРАЦІЯ

ЄФІМЕНКО Любов
Про рентгенографічне дослідження ікони «Моління про чашу» з фондів Музею волинської ікони 174
ЛАБАЙ Марта, БАЛІЦКА Мар'яна, м. Львів
Ікона «Святий Миколай» зі збірки Музею волинської ікони: атрибуція, спроби датування та реставрація пам'ятки 175
ГОРДА-ЦИБКО Ольга, м. Львів
Волинська ікона «Трійця Старозавітна» XVIII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (дослідження і реставрація) 185
ЛІНИНСЬКИЙ Андрій, м. Коломия
Консервація та реставрація волинських ікон другої половини XVII століття «Спас» та «Богородиця з Емануїлом» у сільських церквах луцької околиці 190
АСАУЛОВА Олена, ШЕВЧЕНКО Наталія, м. Київ
Некоторые подходы к проблеме классификации материалов памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры при химико-технологических исследованиях 195
ШЕВЧЕНКО Наталія, м. Київ
До проблем комплексного дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури: художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису та їх зв'язок з техніко-технологічними прийомами розпису 197
ЗІНЧУК Ольга, м. Львів
Дослідження та реставрація скульптури «Непорочне зачаття» XVIII ст. з церкви із с. Окорськ Локачинського району Волинської області із збірки Музею волинської ікони 201
РІШНЯК Олег, САДОВА Оксана, м. Львів
Нововіднайдені твори маляра Якова – яскравого представника вишнянського художнього осередку другої половини XVII ст. 207
БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ Мирослава, м. Львів
Реставрація ікони «Святий Миколай» XVIII століття із збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею 213

ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів
Нові здобутки реставраторів темперного малярства Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького 218

РОЗДІЛ ІІ. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

РЕМЕНЯКА Оксана, м. Київ 222
Хранителі ікони Богородиці Холмської. Всеволод Волканович .....
SYGOWSKI Pawel, Lublin, Polska 231
Cerkwie we wsi Huszcza i w miasteczku Opalin w XVIII w. .....
ОСТАПЮК Олександр, м. Луцьк 240
З історії церкви Св. Великомучениці Варвари в с. Острів'я Шацького району .....
ФЕДЧУК Олександр, м. Луцьк
Начиння луцького Свято-Покровського храму наприкінці XIX – у XX столітті (за матеріалами храмового архіву) 252
ПУШКАР Наталія, м. Луцьк 258
Один епізод з музейного життя .....
РУДИЧ Альона, м. Харків 260
Луцький собор Всіх Святих Землі Волинської: дослідження аналогів .....
КЛИМЧУК Андрій, м. Рівне 267
Сакральна українка на поштових марках Польщі: каталог .....
ВІТЧЕНКО Денис, м. Харків 273
Видання, присвячені українській сакральній дерев'яній архітектурі .....
ТОЦЬКИЙ Леонтій, м. Луцьк 275
Акафіст Богородиці Холмській брата Віктора як поетичний твір .....
ТОЦЬКИЙ Ігор, м. Стрий 277
Специфіка виконання іконописних дипломних робіт учнями художніх училищ .....

РОЗДІЛ ІІІ. МАТЕРІАЛИ ДО КАТАЛОГУ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

БЄЛІКОВА Галина, БУРЛАКА Олена, м. Київ 282
Ікони Волині в колекції Національного художнього музею України. Каталог .....

РОЗДІЛ ІV. ПАМ'ЯТЬ

Пам'яті Бориса Клімчука 347

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Євгенія КОВАЛЬЧУК
(Луцьк)

СЛОВО ПРО ВЧЕНОГО. ДО 110-РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ П. М. ЖОЛТОВСЬКОГО

8 грудня 2014 року виповнюється 110 років від дня народження П. М. Жолтовського (1904–1986) – українського вченого-мистецтвознавця



Павло Миколайович Жолтовський (1904–1986 рр.) – видатний український вчений-практик, доктор мистецтвознавства, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка та лауреат премії Івана Франка Академії наук України. Він заклав підвалини українського мистецтвознавства і практичного музеєзнавства, зробив значний внесок у вивчення і збереження пам'яток національної культурної спадщини, в тому числі й Волині. Протягом багатьох років життя і наукова діяльність вченого були пов'язані з Великою Волинню. П. Жолтовський народився 8 грудня 1904 року в Південно-Східній Волині в селі Мислятин колишньої Кам'янець-Подільської губернії (нині Ізяславський район Хмельницької області) в родині священика. Тут у рідному селі він закінчив церковно-парафіяльну школу. Продовжив навчання спочатку в гімназії в Острозі, а пізніше в Ізяславі. Саме в Острозі, як згадував вчений, він вперше побував у музеї, побачив пам'ятки старовини і це стало справою його життя.

Свою трудову діяльність П. Жолтовський розпочав як вчитель у сільських школах Волині. Однак, глибоке зацікавлення історією, філософією, культурою рідного краю привело молодого вчителя на роботу до Житомирського краєзнавчого музею. З січня 1926 року він працівник Харківського художнього музею. Саме в Харкові П. Жолтовський сформувався, як музейний працівник Тут він вперше знайомиться з волинськими пам'ятками. Це були старожитності з Волинського давньосховища евакуйованого до Харкова в роки Першої світової війни.

У 1932 році П. Жолтовський закінчив Київський художній інститут. Однак, період активної музейної діяльності науковця був перерваний у 1933 році. Він був арештований за сфабрикованим звинуваченням у «проявлении контреволюционной деятельностиі» і засуджений до 3 років ув'язнення у виправно-трудових таборах. Протягом 10 років за ним зберігалося обмеження щодо місця проживання. Лише у 1946 році П. Жолтовський повертається в Україну. У жовтні 1946 року він переїжджає до Львова, де прожив решту свого життя, працюючи у Державному музеї художньої промисловості (пізніше – Музей етнографії і художнього промислу) Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України та, викладаючи у Львівському поліграфічному інституті. У 1955 році вчений захистив кандидатську на тему «Відображення соціальної та національно-визвольної боротьби українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.», а в 1980 році докторську – «Український живопис XVI–XVIII ст.» дисертації.

Павло Жолтовський присвятив своє життя дослідженню українських старожитностей, стояв біля джерел комплектування збірок

сакрального мистецтва ряду музеїв України. Ще у 1920–1930-х роках він започатковував справу регіонального вивчення пам'яток. Саме тоді відвідав Волинь з науково-дослідницькою метою, провівши тут свою першу пішохідну експедицію. У подальших експедиційних виїздах вчений продовжував дослідження Волині. У 1961 році він взяв участь в експедиції на Волинь Львівського музею етнографії та художнього промислу. Зібраний матеріал увійшов до пізніших праць вченого.

Безпосереднє детальне дослідження П. М. Жолтовським мистецької спадщини Волині розпочинається з 1970-х років, коли він працював у наукових експедиціях, організованих обласними краєзнавчими музеями у Житомирській, Рівненській і Тернопільській областях. Особливо плідною стала праця по обстеженню храмів Рівненської області, в результаті якої було зібрано велику колекцію пам'яток сакрального мистецтва XIII–XVIII століть, в тому числі такі унікальні ікони, як «Богородиця Дорогобузька» XIII століття та «Спас» XV століття..

П. Жолтовський доклався до створення збірки іконопису Острозького історико-культурного заповідника. Експедиції за його участю проводились з 1977 року впродовж кількох років. Колекція зібрана з кінця 1970-х – початку 1980-х років нараховує 230 ікон XVI–XVIII століть. Кращі твори нині експонуються у замку князів Острозьких, де знаходиться краєзнавчий музей. Саме Павло Жолтовський запровадив у науковий вжиток ікони з фонду Острозького музею. Він привернув увагу до збірки музею у своїй монографії «Український живопис XVII–XVIII століття»

На початку 1980-х років були організовані експедиції за участю П. М. Жолтовського по Волинській області. Вчений відгукнувся на пропозицію директора Волинського краєзнавчого музею О. М. Зарицького стати науковим консультантом експедицій музею. Експедиціями було проведено первинний облік і атрибуцію історичних і мистецьких пам'яток у волинських храмах. Перший етап експедицій проходив у травні–липні 1981 і в травні–червні 1982 років. Другий етап – у 1983–1985 роках, коли уточнювався досліджуваний матеріал. За цей час були обстежені практично всі існуючі на той час в області храми – 370 культових споруд; з них: 170 – діючих і 200 – знятих з реєстрації. Це було перше повне і детальне дослідження спеціалістами рухомих пам'яток історії та культури, які зберігалися у волинських храмах. Було зібрано і передано на збереження у фонди музею 1109 пам'яток, які характеризують мистецтво України XVII–XVIII століть. Це – предмети живопису (ікони), дерев'яного різьблення (царські врата, картуші, підсвічники, рами та оклади ікон) і скульптури, вироби з художнього металу, книги, рукописи, стародруки Львівської, Київської, Унівської та Почаївської друкарень. Було зібрано значну кількість етнографічних матеріалів (рушники, килими, скатертини); зразки церковних тканин XVII–XIX століть; предмети металопластики (церковне начиння, підсвічники, хрести, розп'яття, потири, дарохранительниці, складні металеві), вироби ковальського ремесла (надбанні і надвратні хрести) і т. інше. Зібрані пам'ятки заклали основу музейної збірки творів волинської школи іконопису і декоративної скульптури XVI–XVIII століть, значно поповнили фонд стародруків і рукописів музею.

На той час П. М. Жолтовський був уже відомим вченим, автором ряду статей і монографій, у яких згадувались волинські пам'ятки. Коло його наукових інтересів охоплювало різноманітні явища української мистецької культури. Його цікавило художнє життя в Україні XIV–XVIII століть, біографічні дані і творчість митців, розвиток українського мистецтва в цілому. У своїх дослідженнях вчений торкається різноманітних явищ мистецької культури і пам'яток з Волині. Це, зокрема, твори монументального розпису костелів Загорова, Любешова, Кременця, палаців у Рівному і Берестечку, Почаївської Лаври. П. Жолтовський згадував колекцію Радзивілів з Олицького замку, яка склала основу збірки картинної галереї у Луцьку. Тут його цікавив в першу чергу історичний портрет. Він згадує у своїх працях унікальну пам'ятку – саркофаг Адама Кисіля з Низкиничівського монастиря, Луцьке Євангеліє XIV століття, Загорівський Апостол і т. інше.

Більше, як 60 років практичної музейно-експедиційної праці дали досвід і унікальне знання мистецтва України. Детальне дослідження волинських старожитностей припало на останні п'ять років його життя, а несприятливі історичні умови збереження церковних пам'яток привели до вивчення лише їх залишків. Відкриття волинського іконопису, визнання високого рівня мистецької культури Волині, оприлюднення результатів на-

укових досліджень відбулося по смерті П. М. Жолтовського. Він помер 1986 року. Похований на Личаківському цвинтарі у Львові.

Павлу Жолтовському належить особливе місце в дослідженні мистецької спадщини Волині. Саме при його участі як вченого практика були виявлені, атрибутовані і збережені тисячі пам'яток релігійного мистецтва волинського краю, укомплектовані збірки волинського іконопису у ряді музеїв України і завдяки його науковій праці волинська ікона стала одним з найбільших наукових відкриттів у мистецькій культурі України кінця XX – початку XXI століть.

У 1993 році на базі колекції сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею було створено Музей волинської ікони в Луцьку. На Волині бережуть пам'ять про Павла Миколайовича Жолтовського. Вона живе у спогадах наукових співробітників музею, які працювали поруч з дослідником у волинських експедиціях; у зібраних і атрибутованих ним мистецьких творах. У 1994 році до 90-річчя від дня народження вченого Волинським краєзнавчим музеєм на базі Музею волинської ікони в Луцьку було започатковано щорічні наукові конференції «Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації» [1]. Волинський краєзнавчий музей став консолідуючим центром у дослідженні сакрального мистецтва Волині. До його вивчення долучилися вітчизняні і зарубіжні дослідники, науковці, музейні працівники, реставратори. Видано наукові збірники матеріалів усіх двадцяти конференцій. До наукового вжитку включені нові волинські пам'ятки, матеріали дослідження історії музейних колекцій і їх каталогізація, розробки нових реставраційних технологій, інше. Наукові конференції дозволили віднайти волинські пам'ятки в музейних збірках України, Польщі, Росії, Білорусі; провести їх попередній облік, що в майбутньому дозволить зробити єдиний реєстр і каталогізацію пам'яток волинського іконопису. Окремі збірники мають тематичні розділи, статті присвячені П. Жолтовському, публікації спогадів вченого [2; 3; 4].

Вагомим внеском у пошанування вченого стала реалізація першого великого наукового проекту присвяченого П. М. Жолтовському, презентація якого відбулася у 2013 році під час XX наукової конференції. Йдеться про видання: Жолтовський Павло. UMBRA VITAE. Спогади, листування, додатки / ред. тому О. О. Савчук ; передм. М. І. Моздира ; наук. коментар В. С. Романовського ; підготовка тексту Ж. Д. Сімферовської, О. О. Савчука, В. С. Романовського ; підготовка та коментарі до листування І. Ю. Тарасенко, С. І. Білоконя ; примітки Є. О. Котляра, О. О. Савчука. — 2013. — 608 с. ; 353 іл. — Серія «Слобожанський світ». Випуск 6.

Упорядником видання є кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна Олександр Олегович Савчук.

Окрім того Олександр Савчук є і видавцем. За більше, як п'ять років праці у видавництві побачили світ біля двох десятків видань наукової тематики. Це переважно наукомісткі праці з історії культури, мистецтвознавства, етнографії, музеєзнавства.

Книга П. М. Жолтовського «Umbra vitae» (з лат. – «Тінь життя») складається із чотирьох частин: спогадів, листування, додатків та довідкових матеріалів.

Книгу відкриває передмова колеги Павла Миколайовича, доктора мистецтвознавства М. І. Моздира (м. Львів).

Спогади мистецтвознавця у двох частинах під назвою «Життєпис Павла Флавіаріуса» – рукопис, що понад 25 років зберігався у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка. Перша частина рукопису – надзвичайно цікаві спогади Павла Миколайовича про своє дитинство на Східній Волині (Ізяслав, Острог, Мислятин); перші кроки на науковій ниві в Житомирі, Харкові, Києві; згадки про унікальні пам'ятки українського мистецтва та архітектури, знищені у буремні 20-30-і роки XX ст. Крім того читача захоплять філософські роздуми мистецтвознавця про радикальні зміни, що відбулися у XX ст., про осягнення свого життєвого шляху, про долю людства... Друга частина спогадів – описи міст України, Росії, Польщі, Німеччини, Чехії, зроблені під час своїх щорічних мандрів. Обидві частини рясно проілюстровані рідкісними світлинами із сімейного альбому Жолтовських. Через величезну кількість згаданих пам'яток культури, спогади П. М. Жолтовського прокоментовано канд. іст. наук, пам'яткознавцем В. С. Романовським (м. Харків).

Друга частина книги – листування Павла Миколайовича із видатними українськими науковцям: В. Г. Кравченком, В. М. Зуммером,

П. М. Поповим, С. А. Таранушенком, С. І. Білоконем та іншими. Найцікавіші листи подаються із автографами. Листування прокоментовано канд. іст. наук І. Ю. Тарасенко (м. Київ) та докт. іст. наук С. І. Білоконем (м. Київ).

Третя частина книги – додатки, до яких увійшли акростихи авторства П. М. Жолтовського, написані для співробітників Музею українського мистецтва у Харкові (1926 р.), документи кримінальної справи та реабілітації мистецтвознавця, автобіографічні матеріали.

Примітки налічують паралельний коментар до спогадів канд. мистецтвознавства Є. О. Котляра (м. Харків) та канд. філос. наук О. О. Савчука (м. Харків), а сучасні світлини місць дитинства та перших років наукової діяльності П. М. Жолтовського, згадані у першій частині спогадів.

Також книга оснащена довідковим апаратом: іменним, географічним та пам'яткознавчим покажчиками, що дозволяють легко орієнтуватися у високоінформативному матеріалі видання.

У 2014 році проводиться вже XXI міжнародна наукова конференція з волинського іконопису, присвячена 110-річниці від дня народження Павла Жолтовського. Наукова спадщина П. Жолтовського, його вклад у виявлення, атрибуцію, збереження пам'яток української культури, комплектування фондів музею є вагомим внеском у дослідження культури України й Волині.

---

1. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. 23 – 24 листопада 1994 року. – Луцьк, 1994.

2. Жолтовський П. Музейна робота (дещо з минулого) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідення, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису, м.Луцьк, 1 – 3 грудня 1999 року. — Луцьк, 1999. — С. 5.

3. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск 11. м.Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. — Луцьк, 2004. – С.27–30.

4. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції. Науковий збірник. Випуск 11. м.Луцьк, 4–5 листопада 2009 року. – Луцьк, 2009. – С. 6–15.

РОЗДІЛ І
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ
1.1. ІКОНОПИС

Людмила МІЛЯЄВА
(Київ)

ДУМКИ І СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЩОДО ІКОНИ ЄРУСАЛИМСЬКОЇ БОГОМАТЕРІ З ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ МІСТА КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Наш власний корпоративний Зоїл – Володимир Александрович – не витримав і кинув камінь в мене та мою співавторку Марійку Гелитович: він окремо визначив, що ми у своєму альбомі [1] пройшли повз виняткової ікони «Богоматері» з церкви Різдва Богородиці м. Камінь-Каширського Волинської області [2]. Той закид був би дійсно справедливим, якби колега звернув увагу на серію, в якій видавався альбом, - «Скарби музеїв України». Адже Александрович, як історик і архівіст, вимагає від усіх точності. (Правда, в нашому альбомі згадано кілька київсько-візантийських ікон з музеїв Росії задля того, щоб глибше розкрити фундамент, на якому формувався український іконопис).

Ікона з м. Камінь-Каширського належить церкві, яка не є філіалом музею. Втім, слова про те, що я досі не звернула уваги на винятковy пам'ятку українського іконопису, змусило мене поділитися своїми думками і спостереженнями щодо неї.

Я вважала некоректним писати про ікону, доки реставратори П. Петрушак та А. Чабан не опублікують свої професійні дослідження, зроблені ними під час її розчистки. Завдяки тому, що співробітники Волинського краєзнавчого музею люб'язно надіслали мені протокол реставрації, дуже ретельно зроблений П. Петрушаком і А. Чабан, я дозволила собі висловити деякі мої спостереження щодо цієї визначної пам'ятки [3]. Ця ікона, досить рідкісна для України за своєю іконографією і стилем, і тому вона привернула увагу до себе двох дослідників – Володимира Александровича і Василя Пуцка, які писали переважно про її іконографію [4]. Але її унікальність на терені України змушує звернутися до спадщини волинської ікони до XVIIст.

Волинська ікона до XVIIст. – загадкова, хрестоматійний ряд ікон, який звичайно започатковує чудотворна ікона Холмської Богородиці, разом зі згадками про ті ікони, які вивіз Данило Галицький з Києва і Овруча, дають підстави вважати, що щеплення до візантийсько-київської культури у XIII-XIV ст. було дуже помітне, незважаючи на те, що частина вивезених ікон згодом згоріла. Ікони, які час від часу з'являються на волинському обрії, не дають можливості уявити ані шкіл, ані майстерень.

Єдине, що можна стверджувати – це те, що на Волині працювала вже своя майстерня, її представляє, безумовно, ікона з Успенського собору м. Дорогобуж XIV (?) ст. Попри її імпозантність, колись декоративне прикрашення мафорія Богородиці золотими орнаментами і коронкою, а одягу Христа – делікатним орнаментом, рисунок і навіть тип Богородиці, не має тієї високої школи, яку помічаємо в столичних, єпископських та деяких монастирських майстернях.

Моделювання форми майже не збереглося, ми можемо говорити тільки про рисунок ликів. Те як специфічно намальовані руки, не дає підстави датувати її XIII ст.

Про певну відсутність потужної традиційної школи свідчить стан ікони. Те, що фарбовий шар з левкасом і паволокою повністю відійшли від дошки (її було знайдено обрізаною по контуру і набитою на нову дошку) - унікальний випадок. Це сталося, як ми вважаємо, через те, що враховуючи великий розмір ікони, для неї спеціально виткали нову паволоку, але нова тканина – це неприпустима річ, вона не виконує своєї функції. Власне старе полотно, яке має між нитками просвіти, добре тримає левкас на дошці.

Ікону Волинської Богоматері XIV ст. В. Пуцко безапеляційно спочатку взагалі вважав російською, але як колись, так і зараз датує абсолютно безпідставно 1500 р. [5]. Е. Смірнова схилена дату пересунути навіть до XIII-XIV ст., але досі дослідники чомусь не звертають увагу на найсуттєвіше в цій пам'ятці: на те, як намальовані лики Марії та Ісуса, з якою впев-

неністю моделював активну світлотінь маляр, як підкреслює світло на лівій щоці Богоматері, окреслюючи його зверху червоним контуром. Така контрастність світлотіні – типова риса візантійського малярства XIV ст.

В іконі вражає достеменність традиції, вона виявлена і в формі завеликих очей, носа, рота, але втім є типовою для XIV ст. Контрастність світла й тіні, я ще раз підкреслюю, підсилено з одного боку оливковою покривочною санкир'ю, з другого – променем світла на лівій щоці. Богословська семантика ікони відображається і в чотирьох зірках (астерисках), вони не є унікальними (Богоматір Одигитрія, Італія, Венеція (?), XIV-XV ст. (?)) [6], і в архієрейському облаченні Ісуса, і в його хрещатому німбі. Все промовляє про серйозну школу, майстерність та богословську освіченість замовника.

Датування В. Пуцка не підтверджується жодним фактом: на межі 15-16 ст. ані в Україні, ані в Росії так вже ікони не малювалися.

Порівняння ікон Богородиць і зображення Христа наочно засвідчує про одночасне існування на Волині пам'ятки специфічної, але візантийсько-руської школи (з середини XV ст. буде зватися «Візантія після Візантії») і місцевих майстерень, яких можливо, було декілька.

Не можна пройти повз уламок фрески з церкви Іоанна Богослова Луцького замку XV ст. із зображенням голови Христа у ¾ звороті (як справедливо вважається з сюжету «Воскресіння»). Граничний лаконізм малюнка, те як освітлений лик, передбачає високу культуру майстра і виявляє в кольорі новий етап (фазу) еволюції мистецтв.

Ікона «Деісіс» з Річиці, кінець XV – початок XVI ст., (РІКМ) вражає достеменністю володіння фахом у поствізантийський період розвитку мистецтва. Природно було її вважати грецького (крицького) походження, якби не слов'янські написи. Безумовно, за нею видно дуже високий вишкіл майстерні, коли він в силу своєї традиційності, виявляє навіть сухість багаторазових повторень зразка. Втім, ця ікона змусила звернути увагу і на такий, як тепер вже видно, розповсюджений на Волині (а згодом і на Галичині) іконографічний тип Спаса Вседержителя, фактично повного «Деісіса» в намісному ряді іконостасу. Порівняння аналогічної за іконографією ікони Дмитрія 1565 р. з Долини (НХМЛ) з молдавською пам'яткою не вирішує цього питання.

Зараз важливо наголосити на існуванні на Волині, або деінде в Україні, потужної й дуже консервативної, в кращому розумінні цього слова, навіть не майстерні, а власне школи. Втім, Богоматір з церкви Різдва Христова з м. Камінь-Каширського, яка за типом є Єрусалимською, застає нас зненацька. Її, безперечно, треба віднести до початку XVI ст., і вона, так само як попередня, свідчить про школу, набуту віками. Цей шедевр мимоволі заставляє згадати реакцію І. Е. Грабаря, коли він вперше побачив тільки-но розкриті фрески Дмитрівського собору м. Володимира на Клязьмі: «Вони не можуть бути зроблені місцевими майстрами, це – греки, за ними тисячолітня традиція!» (приводжу вислів по пам'яті).

Ми воліємо називати нашу ікону саме Єрусалимською, бо культ Єрусалимської Богородиці, вивезеної із Грузії (Грузинської), поширився в Росії тільки з 1629-1650-х р.р., коли вона опинилася під Архангельськом в Красногорському монастирі. У нас цей тип Богородиці (як і в Білорусії) відомий з XVI ст. саме як Єрусалимська.

Александрович і Пуцко чомусь, на мій погляд помилково, вважають основною ознакою типу Єрусалимської Богородиці – позу Ісуса. Трапляються ікони Богоматері з подібною позою Ісуса, які не є Єрусалимськими (про що писав ще Н. П. Кондаков). На мій погляд визначальною рисою у типології подібних ікон є мафорій з відвернутим підкладдям.

Продираючись через хащі ерудиції Пуцка, я знайшла в них певні думки, з якими не можу не погодитися: дійсно, північ – Вологда, Новгород, Карелія – дають нам найбільшу кількість ікон Єрусалимської Богоматері XV та XVI ст. [7].

Пуцко, як з'ясувалося небезпідставно, припустив, що в Новгороді існувала, мабуть, чудотворна подібна ікона. Дійсно, за легендою, до Новгорода подібну чудотворну ікону привіз великий князь Володимир Святославич. Згодом Іван IV вивіз її до Москви, де вона начебто згоріла під час пожежі 1812 року [8]. Ця легенда робить слушним припущення Александровича, що срібна новгородська шата XI ст. з подібної ікони може бути київського походження. Популярність її в московській державі до XVIIст. можна пояснити знаходженням ікони в Москві.

Пуцко також висловив припущення, що існували прорисовки ікон, чим пояснюється

дуже прискіпливе, інколи, повторення деталей (це вперше помітив Н. П. Кондаков в цитованій вже нами сторінці). Можливо тому в українській Єрусалимській іконі так ретельно зроблена графья під шаром малярства (про це мені в приватній розмові розповів Павло Петрушак, але це не визначено в протоколі реставрації).

Подібний тип Богородиці досить рідкісний в Україні, хоча він був відомий на Волині ще до XVIIст. (поблизу Дубна, в с. Онишківці існувала ікона Єрусалимської Богородиці [9]), якщо виходити з того, що все ікономалярство ми знаємо тільки з ареалу Галичини та Волині.

Втім, Камінь-Каширська ікона не є пересічною пам'яткою. Вона одночасно репрезентує і серйозну школу, з якої вийшла, і талановитість майстра. Це одна з найпоетичніших пам'яток епохи. З яким бездоганним смаком вона намальована! Як в ній обіграно кольором лик Богородиці, в якому тонкі шари світлих охристих лісерувань ледь помітно моделюють форму, досягаючи, з одного боку, ефект прозорості, божественної нетактильності, а, з другого боку, створюючи поетичний образ Марії, що підкреслено і її ледь похиленою головою з замріяними очима. Ікона, з точки зору іконографії, дуже типова. Але її високий кшталт як більшості шедеврів іконопису виявляється завжди в нюансах: наскільки нахилена голова, як намальовані очі, яким чином мафорій та очіпок підпорядковані образу Марії. Світле, тепле обличчя Марії під червоним мафорієм з холодним блакитно-зеленуватим очіпком, вільним пензлем прикрашеним рослинним орнаментом, дає відчуття ефекту тепло-холодності в малярстві. Ця деталь свідчить про винятковий смак майстра. Колір лика, як ми вище помітили, підкреслює знизу і холодне рожеве підкладдя мафорія з білими смужками, які обрамляють підборіддя та високу шию, що надає жіночості образу. (Ця типова іконографічна деталь набуває малярського ефекту завдяки таким нюансам як висота шиї Марії, її колір і моделювання).

Треба зазначити, що повторення подібних білих смужок на підкладді мафорію в російських іконах XVII ст. (Грузинської Богородиці) може ще означати й те, що їм надавалося символічне значення, вони опромінювали мафорій світлом Марії. Проте, ікона за стилем, за методом малювання ликів безперечно відноситься до межі XV – початку XVI ст.

Композиційна та колористична гармонійність ікони вражаюча. Мафорій прописаний на голові і торсі смугами, колір яких визначив Петрушак як кадмій з білилом. На голові Марії вони викладені за формою, а внизу - вертикальними смугами, вони не йдуть за його бганками, але висвітлюють постать, начебто так само відбиваючи світло, яке випромінює Марія, роблять її менш вагомою. Вся ікона стає наче прозорою, легкою, а лики Марії і Христа набувають особливої гіпнотизуючої сили. Ці згадані вертикальні смуги перетворюють частину мафорія на площинне тло, яке допомагає виділити тендітну фігурку Христа і робить одночасно саму постать Марії більш спіритуалістичною. Трохи східний тип голови Христа має глибоку візантійську традицію, що не може бути випадковим.

Досконалість ікони заставляє шукати адресу майстерні звідки вона вийшла, а те, що в ній і в парній до неї іконі «Спаса» використано на тлі вирізьблений в левкасі (тобто гравійований) позолочений ренесансний орнамент, не виводить її за межі України та дає підстави хронологічно датувати початком XVI ст. Типовим для українських ікон Богородиці, на відміну від більшості російських подібних ікон, є те, що в композиції українських переважає видовженість постаті Марії, яка доходить майже до колін, а не півфігурна як звичайно в Росії. Як стверджував П. Петрушак, орнамент на іконі був зроблений одночасно з лицевим зображенням. Такий ренесансний орнамент – рідкісна річ на іконах початку XVI ст. Волині. Але в рукописах вони трапляються. Ми знаємо це. Нам знайомі рукописи того часу – роботи Андрійчини Многогрішного, і його «Служебник», і «Євангеліє», і вставлені в Холмське Євангеліє мініатюри. (Невипадково в середині XVI ст. на Волині з'явилися вже такі витончені за смаком книги з ренесансним декором як «Пересопницьке Євангеліє» (1556–1561) та Загоровський Апостол - приблизно того ж часу). Шата XVIII ст., яку згодом наділи на ікону, зіпсувала її. Малярська краса ікони передбачала тільки орнамент тла, орнамент, дуже добре вже знайомий волинянам. Серед відомих мені ікон Богородиці Єрусалимської найбільше матеріалів для роздумів дає ікона Єрусалимської Богородиці Варваринського монастиря з м. Пінськ (Білорусія) [10]. Вона зберегла свій первісний формат та має розміри 188 х 136 см, чого не зберегли наші згадані ікони і Богородиці, і Спаса

Вседержителя – вони обтяті з чотирьох боків.

З точки зору фахового вишколу маляра – вона бездоганна. В іконах багато схожості, але й є розбіжності, про що мова буде йти далі.

Подібність деяких прийомів і потужність школи за плечима обох авторів дає право шукати спільну школу. Мої гіпотези залишаються на рівні припущень: чи можна знайти подібну школу на Волині? Поки що строкатість пам'яток, до яких варто долучити і Богородицю Милування XVI ст. з с. Доросині, не дає для того підстав. Доросинська ікона має ознаки місцевої майстерні, вона докорінно відрізняється від річицького Деісіса й тим паче від Камінь-Каширської ікони.

Але в річицькому Спасі є риси деякої подібності до рівня школи, яка ще має глибокий візантійський ґрунт. Завжди дуже приманливе уявити собі київську школу, існування якої, як визначного центру післямонгольської доби, фактично заперечує Василь Пуцко [11].

Якщо нам вдалося до деякої міри, завдяки ансамблям монументального малярства, відновити поняття візантийсько-київської школи іконопису XII-XIII ст., то всі наші спроби уявити її подальший розвиток категорично заперечується нашими російськими колегами. Ми свої висновки будуємо на кількох пам'ятках та деяких припущеннях. Єдиною, але безумовно київською пам'яткою, яка проливає світло на стан XVдожньої культури Києва кінця XIV ст. є Київський псалтир 1397 р. Відкинувши твердження Г. Вздорнова, що кияни не могли створити такі мініатюри тому, що в Києві було «местечковое население», Пуцко навіть не згадує про рукопис, який демонструє не тільки те, що в Києві на той час існувала бібліотека, київський манускрипт свідчить про те, що тут був слов'янський оригінал толкового псалтиря, але, мабуть, існував і грецький з маргінальними мініатюрами. Проте, Київський псалтир виявляє стиль кінця XIV ст., майстерність та оригінальність є свідоцтвом високого рівня школи, що було в останній чверті XIV ст. в значній мірі підсилено частим й інколи довгим перебуванням митрополита Кипріана. З перебуванням Кипріана в Києві, без сумніву, може ще більше ніж у Москві, пов'язаний і розвиток богословського мислення в Києві, так само як і XVдожньої культури. (Дві ікони кінця XIV ст. «Архангел Михаїл» та «Архангел Гавріїл» з с. Дальови (НХМЛ) недарма деякі українські мистецтвознавці, в тому числі Александрович і автор, схильні приписувати також київській школі). На мою думку, у нас не має підстав вважати, що київська школа деградувала, інакше вона б не дала такий вибух творчості з початку XVIIст., який, нажаль, залишив свій слід у гравюрі і в поодиноких пам'ятках малярства та в щоденниках Павла з Алеппо, який із захватом описує власне здобутки київських малярів. Про це ми згадуємо задля того, щоб ще раз підкреслити: щоб досягти нового рівня та розуміння стилю релігійного мистецтва треба мати дуже серйозне фахове підґрунтя. А те, що на терені Києва не лишилося жодної ікони (навіть ікона Ігорівської Богоматері щезла під час II-ої світової війни) не доводить, що 1) в Києві жили іконоборці; 2) що лаврська малярська школа перестала існувати.

Митрополит Кипріан, якого дуже шанували в Києві на противагу Москві, та його клір, безумовно, в великій мірі вплинули на стан і лаврської школи, перш за все іконопису. Поствізантийська традиція тут мала триматися з двох причин – занадто було серйозним та глибоким щеплення візантійської культури і факт існування малярських монументальних ансамблів з XI-XIII ст., і, безумовно, привезені сюди в кінці XIV ст. візантійські ікони та рукописи. Неможливо собі уявити, щоб митрополити греки-болгари (Кипріан, Гр. Цамблак) не залишали тут візантійських ікон свого часу, бо вони були завжди зацікавлені у своєму впливі на київські монастирі, а особливо на Києво-Печерський.

Руйнування святинь потребувало і їхнього відновлення, що й зробив литовський князь Симеон Олелькович у 1470 р. Про це свідчить відомий триптих-рельєф Богородиці Оранти з Антонієм та Феодосієм Печерськими, він промовляє, що в ті часи не була втрачена і менш розповсюджена галузь мистецтва – рельєфна скульптура. Особливо виразні в згадуваному триптиXV - постаті преподобних. Коли йдеться про відновлення собору, дуже пошкодженого землетрусом 1230 р., в якому однак збереглися мозаїки, йдеться і про відновлення іконостасу. (Наступний, високий за легендою було зроблено вже наприкінці XVI ст., начебто на гроші К. Острозького).

Симеон Олелькович помер в грудні 1470 р. [12], його вдова отримала м. Пінськ після смерті чоловіка. І, мабуть, невипадково дружиною наступного князя Федора Ярославича стала дочка Симеона Олельковича – Олександра.

Таким чином, є опосередковані підстави вважати білоруську ікону київською. Для того, щоб навести мої, повторюю, гіпотетичні аргументи, звертаємо увагу на Варваринську ікону, яку можна беззастережно віднести до однієї майстерні з Камінь-Каширською пам'яткою. Варваринський монастир, звідки походить згадана ікона Єрусалимської Богородиці першої половини XVI ст., було засновано 1521 р. кн. Федором Ярославичем. Відновлення Успенського собору КПМ було справою честі православного князя Симеона Олельковича. Не можна уявити собі, що і княгиня і її дочка, навіть коли вона була маленькою дитиною, не цікавилися такою епохальною на той час справою чоловіка та батька, якого, до речі, було поховано в Успенському соборі. Дружина, а згодом і дочка, мали знати на що здатні київські іконописці. Ми припускаємо, що таку урочисту велику ікону мали замовити в Києво-Печерському монастирі. Тим більше, що подібні київські ікони споконвіку мали особливий ореол святості. (Зв'язки Федора Ярославича з Новгородом, які документально підтверджені, одначе роблять маловірогідним акт замовлення так далеко на півночі ікони в часи, коли вже не існував шлях «из варяг в греки». Навіть важко собі уявити як можна було її транспортувати).

Ікони подібні за своєю типологією. Різниця полягає в ізводах іконографії: у кутах білоруської – ангели зі знаряддям для страстей; в українській пам'ятці вони відсутні (а може відтяті); інший іконографічний ізвод і в тому, що голова Марії не є нахиленою, дещо інакше загинається мафорій Марії на грудях – двічі відкриваючи підкладдя. Інакше намальовані руки Марії. На українській іконі, як це не дивно, немає зірок-астерисків, які так блищать на білоруській.

Втім, Варваринська ікона більш урочиста, штивна і мафорій Богородиці, і одяг Христа щедро прикрашені золотом: ним облямовано мафорій, воно сяє на гіматії Христа і на клаві хітона, хітон у шиї Марії декорований золотою каймою та перлами. Князь Федір Ярославич не шкодував грошей, замовляючи, як ми гадаємо в Києві, новому Єрусалимі, ікону Єрусалимської Богородиці. Можна припустити, виходячи з великих розмірів пам'ятки (188 х 136 см), що, можливо, був ще і Спас, і що це вони разом призначалися для намісного чину іконостасу.

Якщо білоруська ікона справляє враження святкового твору, в якому переважає стримана темна гама, на якій вигідно виблискує золото (те, як воно гарно покладено – мимоволі згадуються асісти на іконі «Деісіс» з Річиці), навіть темний хітон у Христа сприяє цьому, то українська ікона більш наділена інтимним почуттям.

Тобто школа начебто одна, а майстри – різні. Різні можливості були і у замовника. Хто ж міг бути замовником української ікони, і для якого іконостасу призначені ікони Богородиці та Спаса? Безумовно, не для дерев'яних, більш пізніх церков, де вони перебували. Як стверджував мені П. Петрушак, обидві ікони – Богородиці та Спаса - було зроблено одночасно. Це певним чином підтверджується і тим, що вони одночасно по-хижацьки обрізані, під один формат, з чотирьох боків. Такі величні ікони були призначені для якогось великого собору.

Моє припущення не претендує на істину. Проте, один з найімпозантніших храмів, до якого могли належати обидві ікони, є Успенський собор у Володимир-Волинському.

Після руйнації в 1491 році кримськими татарами Успенського собору єпископ Васиан в 1494 р. його відновив, як про це свідчить Супрасльський літопис [13].

Як свідчать дослідження Успенського собору, він типологічно і за розміром схожий на Кирилівську церкву в Києві. Споруджений в 1160 р., він і хронологічно перегукується з київською церквою. Зараз в неї, у Києві, стоїть передвівтарна перегорожа, зроблена за проектом А. Прахова у 80-х роках XIX ст., яка імітує візантійську передвівтарну перегорожу XII ст. Трансепт Кирилівської церкви в Києві довший лише на 60 см. Ікони М. Врубеля в ній мають майже такі самі розміри, які були в іконах Богоматері і Спаса з м. Камінь-Каширського до зменшення їхнього формату. (Як повідомили співробітники Володимир-Волинського історичного музею, навіть в сучасному іконостасі храму - ікони подібного розміру). Зараз точний розмір Камінь-Каширських ікон відновити неможливо, але можна припустити, що ікони мали близько 170 х 130 см.

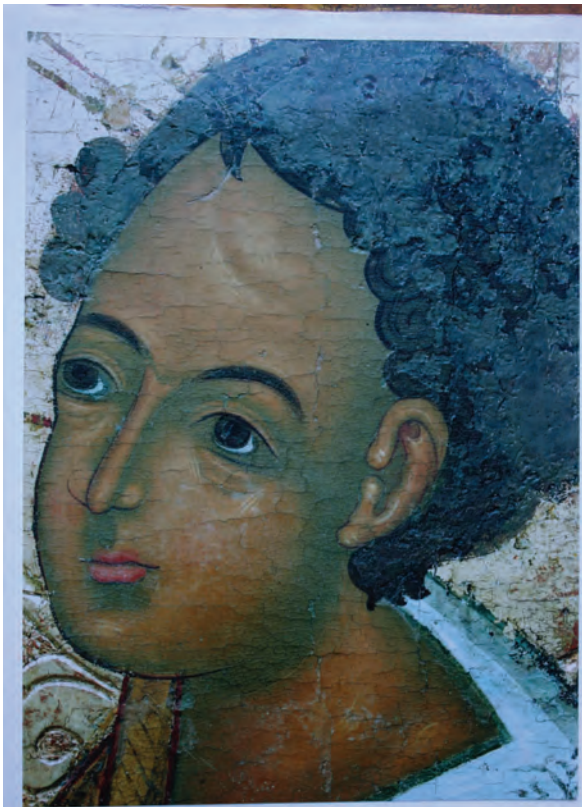
Є спокуса уявити, що могла бути єпископська майстерня у самому Володимир-Волинському. Але історія її існування вже на межі XV-XVI ст. примушує мати і певний сумнів в тому. Попри всі негаразди Києво-Печерський монастир мав навіть у важкі часи достатньо матеріальних засобів для безперервного сво-



Іл. 1. Богоматір Одигітрія Єрусалимская.
Початок XVI ст.
Ікона з церкви Різдва Богородиці в Камінь-Каширскому на Волині. Дерево, жовткова темпера.



Іл. 2. Богоматір Одигітрія Єрусалимская (фрагмент).
Початок XVI ст.
Ікона з церкви Різдва Богородиці в Камінь-Каширскому на Волині. Дерево, жовткова темпера.



Іл. 3. Богоматір Одигітрія Єрусалимская (фрагмент).
Початок XVI ст.Ікона з церкви Різдва Богородиці в Камінь-Каширському на Волині. Дерево, жовткова темпера.



Іл. 4. Богоматір Одигітрія Єрусалимська (до реставрації). Початок XVI ст. Ікона з церкви Різдва Богородиці в Камінь-Каширскому на Волині (фото Г. Н. Логвина, 1961 р.).



Іл. 5. Богоматір Одигітрія. Остання чверть XIII ст. Ікона із монастиря Ватопед на Афоні. Дерево, жовткова темпера.



Іл. 6. Богоматір Одигітрія Єрусалимська. Перша половина XVI ст. Варваринський монастир, м. Пінськ, Білорусія. Дерево, жовткова темпера.

го існування, не втрачаючи унікального авторитету як центр чернецтва.

ПІДСУМКИ

Ікона Єрусалимської Богоматері з церкви Різдва Богородиці в м. Камінь-Каширському Волинської області є винятковою пам'яткою іконопису початку XVI ст. і зроблена разом з іконою Спаса-Вседержителя для намісного ряду іконостасу. Обтяті з усіх сторін ікони первісно мали орієнтовні розміри 170 х 130 см, тобто вони призначалися для великого собору, а не для дерев'яних церков, де згодом опинилися, через що й втратили свій первісний формат.

Гіпотеза щодо їх первісного призначення для Успенського собору м. Володимир-Волинського базується на факті його відновлення єпископом Васианом, а також на орієнтовному співставленні із розміром трансепта Кирилівської церкви Києва.

Уявляючи собі всі труднощі відтворити київську школу малярства за браком пам'яток післямонгольської доби, не можна навіть теоретично погодитися з тим, щоб така потужна школа малярства, яку на протязі двох з половиною століть підживлювали безпосередні стосунки з різними, але визначними, візантійськими майстрами, зникла. Є достатні історичні підстави вважати, що її висока професійна культура зберігалася наприкінці XIV-XV ст.

Відтворення князем Симеоном Олельковичем у 1470 р. Успенського собору Києво-Печерського монастиря свідчить про існування малярні в цей час. Є всі підстави стверджувати, що вона не втратила тієї високої фахової культури, яку мала перед тим, про що свідчать її успіхи вже в середині XVII ст.

Білоруська ікона Єрусалимської Богоматері з Варваринського монастиря з м. Пінська через тісні зв'язки родини Симеона Олельковича з Києвом дає право припустити, що пінська ікона була зроблена в Києві (вона могла бути замовлена князем, а можливо її привезли вже готовою). Білоруська ікона, якщо припустити, що її створено в Києві, демонструє потужний пласт (шар) візантійського напрямку київської школи малярства - професійного, але консервативного, до якого близький і «Деісіс» того ж часу з с. Річиця (РІКМ).

Камінь-Каширська ікона Єрусалимської Богородиці свідчить, що цей вагомий доробок минулого, саме в тій самій київській школі, мав і іншу течію – з більшою свободою творчої манери, зі зверненням до осучаснення ренесансним орнаментальним тлом, з більш вільною манерою малярства.

Новгородська шата XI ст. та легенда щодо ікони Єрусалимської Богородиці, привезеної кн. Володимиром Святославичем, підтверджує припущення В. Александровича про її київське походження. І це опосередковано свідчить про те, що в Києві було відомо про тип Єрусалимської Богородиці і, можливо, існували подібні ікони.

Більшість наших підсумків гіпотетичні, але вони мають право на існування, оскільки не можна уявити, що місто зі славою «матері міст руських». Протягом століть існувало взагалі без ікон та без малярів, а саме так виглядає концепція багатьох наших російських колег.

P.S. Коли статтю вже було написано, моя молода колега Вікторія Мазур віднайшла в інтернеті статтю В. Пуцка «Икона Богоматери Иерусалимской в Пинске» (Гістарычная брама № 1 (24), 2009), за що я їй щиро дякую. Дослідник аналізує ті самі ікони, про які йдеться в моїй статті. Обидві наші статті, безумовно, є предметом дискусії. Проте, і мене і Пуцка зацікавила певна подібність ікони «Деісіса» та ікони Єрусалимської Богородиці з Пінська між собою. Це не може бути випадковим. Можна вважати, що ця моя стаття – це вже початок цієї дискусії.

Примітки.

1. Міляєва Л. С. Українська ікона XI–XVIII століть [Текст] : [альбом] / Міляєва Л. ; за участю Гелитович М. – К. : [б. в.], 2007. – 528 с. – (Духовна спадщина України. Державні зібрання України).

2. Александрович В. С. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському [Текст] / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : матеріали XIV наук. конф. (Луцьк, 29–30 жовтня 2007 р.) : наук. зб. – Луцьк, 2007. – С. 8–17.

3. Виражаю їм за це щиру подяку.

4. Крім зазначеної статті В. Александровича. Александрович В. С. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви Пророка Іллі у Камені-Каширському [Текст] / Володимир Алексан-

дрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : матеріали XIX наук. конф. (Луцьк, 24–25 жовтня 2012 р.) : наук. зб. – Луцьк, 2012. – С. 14–26. Спостереження Александровича багато в чому схожі зі спостереженнями Н. П. Кондакова (Кондаков Н. П. Иконография Богоматери [Текст]: в 2 т. / Н. П. Кондаков. – М. : О-во любителей православной литературы : Изд-во им. святителя Льва, папы Римского, 2009. – Т. 2 – с. 290).

Т. 1. – 383 с.Т. 2. – 462 с. Пуцко В. Камінь-Каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль [Текст] / Василь Пуцко // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : матеріали XIV наук. конф. (Луцьк, 29–30 жовтня 2007 р.) : наук. зб. – Луцьк, 2007. – С. 8–17.

5. Пуцко В. Іконопис [Текст] / В. Пуцко // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; [голов. ред. вид. Г. Скрипник]. – К., 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків.– С. 925–950 – с. 929.

6. Музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків [Текст] : [альбом] – К. : [б. в.], 2011. – 529 с. – (Духовна спадщина України. Державні зібрання України). – іл. 34.

7. Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода XV век [Текст] / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко – Москва : Наука, 1982. –575 с. – кат. 67. – с. 131, 138, 186, 233, 258, 270, 328–329;

Лаурина В. Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий. Каталог выставки [в Гос. Русском музее]. / Авторы-сост. В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова. – Ленинград : Государственный Русский музей, 1974 – 93 с. : ил – іл. 58.

8. Антонова В. И. Каталог древнерусской живописи XI–начала XVIII вв. Опыт историко-XVдожественной классификации [Текст]. В 2 т. Т. 1. XI – начало XVI века / В. И. Антонова, Н. Е. Мнева ; Государственная Третьяковская галерея – М. : Искусство, 1963. – 570 с. : ил. – с. 110–111 (прим. 48).

9. Снессорева С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ея икон, чтимых православною церковью на основании Священнаго Писания и церковных преданий [Текст] / София Снессорева – Санкт-Петербург, 1898 – 648, [8] с., с илл.; 1 – с. 342.

10. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў. Фрэска. Абраз. Партрэт. [Текст] / Авт. вступ. ст.: Н. Ф. Высоцкая; Сост.: Н . Ф. Высоцкая – Мінск : Беларусь, 1980. – 315 с. – с. 21.

11. Пуцко В. Іконопис [Текст] / В. Пуцко // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; [голов. ред. вид. Г. Скрипник]. – К., 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 925–950 .

12. За іншими джерелами 1471 рік.

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [Текст]. В 86 т. Т. 21 а (42) / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон – Санкт-Петербург : 1897. – 4, 480 с, 17 л. ил., карт.

13. Дверницкий Е. Н. Археологические исследования в г. Владимире- Волынском и его окрестностях/ Е .Дверницкий . – КС, 1887 г., № 1, с. 36 – 50. – с. 38.

Олеся ТОЦЬКА ,
Ігор ТОЦЬКИЙ
(Луцьк)

ХОЛМСЬКА ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ В СИСТЕМІ КЛАСИФІКАЦІЙ БОГОРОДИЧНИХ ІКОН

За останніми підрахунками фахівців, у світі нараховується близько семиста різноманітних ікон Богородиці [1]. І це не дивно, адже Матір Божа є нашою Помічницею та Заступницею, Покровом і Розрадою, невсипущею Молитовницею і незмінним Упованням. Саме до Неї найчастіше прибігають люди в різних обставинах життя: радості та смутку, тривогах і хворобах. А на знак вдячності та пошани Діві Марії присвячують храми, пишуть акафісти, створюють ікони. Так, одним із найшанованіших і найдавніших в Україні образів Богородиці є Холмська Чудотворна ікона Божої Матері (XI ст.) [2].

З огляду на величезну кількість Богородичних ікон, цікавим буде їхнє дослідження з метою певної систематизації. Зокрема, завданнями цієї наукової розвідки є:

1) сформувати авторську систему класифікацій ікон Діви Марії;

2) визначити місце Холмської ікони в кожній класифікації.

Усі ікони Пресвятої Богородиці прийнято поділяти на такі чотири типи іконографії:

1) Знамення або Оранта (Молитовниця), яка уособлює християнську чесноту – віру. На ній Діва Марія зображена з молитовно піднятими вверх руками (переважно в повний зріст);

2) Одигітрія (Провідниця), яка уособлює християнську чесноту – надію. На ній Богородиця правою рукою вказує на Младенця Христа, якого тримає Своєю лівою рукою. Водночас Христос правою рукою благословляє Матір і в Її особі всіх нас, а в лівій тримає згорнутий сувій, який є символом Євангелія;

3) Замилування або Елеуса (Милуюча), яка уособлює християнську чесноту – любов. На ній Богородиця та Младенець Христос пригорнулися один до одного ликами. Ісусик обіймає лівою рукою шию Матері, яка схилила голову до Свого Сина;

4) акафісна, на якій відображений певний епітет, яким величають Богородицю в акафісті або іншому творі [1].

На нашу думку, усі Богородичні ікони можна класифікувати ще й за такими ознаками:

1) хронологія появи;
2) географія перебування;
3) зміст назви;
4) колористика;
5) композиційне вирішення;
6) сюжетна основа;
7) чудотворність.

За хронологію появи ікони Пресвятої Богородиці умовно можна розділити на такі культурно-історичні епохи:

– античного християнства (I–III ст.): Кіккська Милостива (знаходиться в Кіккській обителі на о. Кіпрі), Ченстоховська (перебуває в католицькому монастирі на Ясній Горі поблизу міста Ченстохова в Польщі), Віленська, Вишгородська (Володимирська), Смоленська, Хахульська (знаходилася в Гелатському Успенському монастирі поблизу Кутаїсі), Корсунська та Єрусалимська ікони, написані за переказами святим апостолом і євангелистом Лукою [3], Римська (Ліддська, нерукотворна, I ст.) тощо;

– середньовічного християнства (IV–XII ст.): Нікейська (304), Ісааківська (492), Сайданайська (546), Абульська (692), Візантійська (732), Смирнська (892), Мателикійська (991), Венеційська (1092), Куп'ятицька (1180) та багато ін.;

– епохи Відродження (XIII-XVII): Максимівська (1299), Дехтярівська (1392), Межецька (1492), Нарвська (1558), Корцирська (1603) тощо;

– епохи Просвітництва (XVIII–XIX): Калужська (1748), Онишківська (1825) [4]та ін.;

– сучасного християнства (XX–XXI ст.): Державна (1917) [5] тощо.

За географією перебування (колишнього або теперішнього) Богородичні ікони, на нашу думку, доцільно поділяти таким чином:

– українські: Волинська, Дубенська, Зимненська, Києво-Печерська, Почаївська, Пулганівська (Промінська), Тростянецька й ін.;

– країн близького зарубіжжя: Жировицька, Мінська (Білорусь), Донська, Казанська, Смоленська, Тихвінська (Росія), Люблінська, Ченстоховська (Польща), Вірменська, Мелетинська (Вірменія), Грузинська, Цикланська (Грузія) тощо;

– країн далекого зарубіжжя: Іверська, Кассіопія, Корцирська, Кукузеліса, Молокоживи-

телька (Греція), Вифлеємська, Єрусалимська (Ізраїль), Венеційська, Лоретська, Римська, Сицилійська (Італія), Абульська, Іспанська (Іспанія), Кіккська, Кіпрська (Кіпр), Аглонська (Латвія), Сайданайська (Сирія), Стокгольмська (Швеція) й ін.

За змістом назви ікони Матері Божої можна розділити на чотири групи:

– відображають місцевість появи чи перебування: подані в попередній класифікації;

– описують вагомі події із земного життя Богородиці: Різдво, Введення в храм, Благовіщення, Успіння;

– вказують, у яких випадках життя до цих ікон потрібно звертатись: Виховання, Всіх скорботних Радість, Годувальниця, Зглянь на смирення, Несподівана Радість, Подателька ума, Помічниця в родах, Пом'якшення злих сердець, Прикликання загиблих, Скоропослушниця, Спорителька хлібів, Споручниця грішних, Утамуй мої печалі, Цілителька тощо;

– передають відображений на іконах сюжет: Живоносне Джерело, Невичерпна Чаша, Нев'янучий Цвіт, Неопалима Купина, Троєручиця, Семистрільна та ін.

За колористикою в зображеннях ікон Пресвятої Богородиці їх можна поділяти таким чином:

– у червоно-синій гамі (переважна більшість): Знамення, Казанська, Невичерпна Чаша, Озерянська, Путивльська, Смоленська, Цілителька тощо;

– у червоно-золотистій гамі: Виховання, Державна, Дубенська, Тихвінська, Семистрільна, Утамуй мої печалі, Феодорівська й ін.;

– у червоно-зеленій гамі: Жировицька, Прикликання загиблих, Скоропослушиця, Споручниця грішних тощо;

– у синьо-білій гамі: Барська, Браїлівська, Данівська, Кохавинська, Остробрамська, Страдчанська й ін.;

– у синьо-золотистій гамі: Бердичівська, Луганська, Нев'янучий Цвіт, Онишковецька тощо.

За композиційним вирішенням Богородичні ікони можна поділити на такі групи:

– Матір Божа намальована по центру ікони: а) одна (найчастіше – в повний зріст): Ігуменія св. Манявського монастиря, Нерушима Стіна, Покров Пресвятої Богородиці, Семистрільна й ін.; б) з Ісусом: Аглонська, Відрада й Утіха, Достойно Є, Зглянь на смирення, Іверська тощо;

– Матір Божа знаходиться на іконі вгорі або на правій частині образа: Несподівана Радість, Пулганівська, Цілителька й ін.

За сюжетною основою ікони Пресвятої Богородиці можна поділити на такі групи:

– Богородиця: Ігуменія св. Манявського монастиря, Нерушима Стіна, Семистрільна тощо;

– Богородиця з Немовлям (найбільша група): Вифлеємська, Виховання, Волинська, Дубенська, Жировицька, Зглянь на смирення, Іверська, Казанська, Нев'янучий Цвіт, Тростянецька, Скоропослушниця, Смоленська, Споручниця грішних, Тихвінська, Утамуй мої печалі й багато ін.;

– Богородиця одна чи з Немовлям в оточенні інших персонажів (ангелів, простих людей, святих): Всецариця, Всіх скорботних Радість, Економіса, Неопалима Купина, Печерська, Страсна тощо.

За чудотворністю Богородичні ікони можна класифікувати таким чином:

– які подають зцілення;

– мироточиві;

– кровоточиві.

З огляду на ці класифікації, можна сказати, що Холмська ікона Божої Матері належить до таких груп Богородичних образів:

1) за хронологією появи – до середньовічного християнства;

2) за географією перебування – до українських;

3) за змістом назви – до тих, які відображають місцевість появи чи перебування;

4) за колористикою – до ікон у червоно-золотистій гамі;

5) за композиційним вирішенням – Матір Божа намальована по центру ікони;

6) за сюжетною основою – Богородиця з Немовлям;

7) за чудотворністю – до тих, які подають зцілення.

І, насамкінець, слід зазначити, що така система класифікацій ікон Пресвятої Богородиці не є вичерпною, її можна удосконалювати та доповнювати.

---

1. Степанова К. Чому так багато ікон Богородиці? [Електронний ресурс]. – Режим доступу :http://amvon.info/chomu-tak-bagato-ikon-bogoroditsi

2. Веб- сайт Музею Волинської ікони [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://volyn-ikona.at.ua/index/0-2

3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.pravoslavie.ru/answers/6338.htm

4. Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей. – Ч. II. – М. : Изд. отдел Моск. Патриархата, 1993. – С. 1566–1590. – (Репринт. воспроизв. издания 1913 г.).

5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://pravoslavie.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=72:2012-03-28-20-20-00&catid=43:2012-03-23-21-34-23&Itemid=64

Любов БУРКОВСЬКА
(Київ)

ІКОНА «РОЗП'ЯТТЯ З ПРИСТОЯЧИМИ» СЕРЕДИНИ XVII СТ. З ЦЕРКВИ СВ. ЙОСИФА В СЕЛІ БІРКИ ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Ікона «Розп'яття з пристоячими» середини XVII ст. (Іл. 1) із збірки Національного музею народної архітектури і побуту України походить із церкви Св. Йосифа в селі Бірки Любомльського району Волинської області (Інв. № Е–34, 109х87,5х2,7 см, дошки (3) основі, шпуги (2) врізані правосторонні, левкас, темпера, гравіювання, сріблення, тонування олифою). До музейної збірки ікона надійшла у 1969 році. Відреставрована у 1970-х роках колективом відділу реставрації музею.

Пам'ятка подає скорочений іконографічний варіант «Розп'яття» з двома пристоячими. У центрі ікони змальований великий посріблений хрест з розп'ятим Ісусом. Руки Христа злегка провисають з хрестовини, стопи прибиті до підніжку двома цвяхами. Біле опоясання покриває стегна Спасителя, на голові терновий вінок. У тілі Ісуса переконливо передана смерть людини: заплющені очі, опущена на груди голова, вкрите кривавими слідами бичування тіло. Обабіч хреста в позах скорботи і печалі завмерли Марія і Іоанн. Богородиця розпачливо заламавши руки, з тугою дивиться на розп'ятого Ісуса. Жестом піднятої правиці Іоанн вказує на Христа у лівій руці тримає згорнутий сувій. Богородиця одягнута у синій хітон і темно-червоний мафорій у Іоанна біла туніка-сорочка з комірцем і яскраво-червоний гіматій. Драпірування одягу модельовані темними тонкими смугами по основному кольору.

Постаті пристоячих виділені на полі ікони накладними рамками. Тло виокремлених частин гладеньке без гравіювання, обабіч постатей пристоячих Богоматері та Іоанна подаються, заведені в невеличкі рамки, монограми їх імен. Німби святих окреслені двома графіями, їх срібне покриття майже цілком втрачене.

У нижній частині ікони, обабіч підніжжя хреста, змальована міська забудова з мурованими спорудами і вежами, яка символізує Єрусалим. Біля підніжжя хреста – людські череп і кістка, що позначають місце дії – вершину голгофського пагорба з печерою: саме тут, за давньою легендою, було поховано праотця Адама. Підтверджуючи високий зміст смерті Ісуса, з кров ран Ісуса стікає на пагорб з черепом Адама – на знак того, що пролилася вона на покутну жертву за гріхопадіння праотців, заради спасіння і визволення усього людського роду.

Як знак небесних знамень, які супроводжували муки Спасителя, над хрестом зображені солярні символи у хмарах – коло затемненого сонця і тонкий серп місяця, вписаний в червону кулю. Зазначені символи наглядно ілюструють євангельський текст – «…і темрява стала по цілій землі аж до години дев'ятої…І сонце затьмилося…» (Лк. 23, 45) і символізують Новий і Старий Заповіт та сутність Спасителя – Бога і людини.

На завершені хреста – таблиця з надписом ЇНЦЇ – Ісус Назорей Цар Іудейський, який наведений чорною фарбою по червоній, над поперечиною хреста червоною фарбою подані монограми Спасителя ЇСХС (зі «зламаною» літерою С).

Тло ікони сріблене, тоноване оліфою під золото та гравіроване рослинним орнаментом. В основі орнаменту вигнуте акантове листя та стилізовані чотирипелюсткові квіти. Сяюче тло ікони – символічний знак світла вічності, що оточує драматичне дійство, завдяки якому виявляється висока суть події.

На іконі, у відповідності до канонічних традицій візантійського мистецтва, Спасителя представлено на хресті у стані спокою – без тілесних деформацій та загостреного драматизму. Водночас, в образі розп'ятого Христа просвітлене умиротворення поєднуються з виразними ознаками пережитих страждань та мученицької смерті і в цьому відобразились характерні риси волинського іконопису пізнього середньовіччя.

Від середини XVII – початку XVIII ст. в пам'ятках сакрального живопису Волині з особливою виразністю проявляється процес пошуків майстрами шляхів поєднання традицій східнохристиянського іконопису із іконографічними новаціями та стилістичними досягненнями західноєвропейської малярської школи.

В іконі із збірки НМНАПУ зазначені тен-

денції найбільш наочно простежуються в особливостях іконографії. На досліджуваній іконі Ісус змальований з численними слідами кривавих ран на тілі і в терновому вінку, хоча, за Євангелієм, перед стратою вінок був знятий. Ця іконографічна особливість запозичена з мистецтва середньовічної Європи, зокрема з готичного живопису де образ Христа, завжди наділений рисами перебільшено загостреного страждання. В основі такого характеру зображень лежить своєрідне художнє тлумачення пасійної тематики і, зокрема «Розп'яття», сформоване в середовищі західноєвропейських монахів, де культивувалось особливе вшанування принижень і страждань Христа. Подібний відтінок сюжет «Розп'яття» часто набуває і в деяких українських пасійних іконах вже від XVI століття.

Досліджувана ікона демонструє намагання майстра застосовувати у побудові композиції нові підходи: це стосується незвичного вирішення нижньої частини ікони, де на рівні підніжжя хреста змальовано архітектурні форми, що символізують Єрусалим. Зображення міської забудови відступає в глибину композиції і подається дещо зверху, завдяки чому складається враження, що Розп'яття розміщене на великій площі перед містом, оскільки між наближеним до самого краю ікони хрестом і архітектурним стафажем вибудовується вільний простір з ознаками панорамності. Таким чином, виникають певні асоціації із західноєвропейським мистецтвом, адже там ще від часів раннього середньовіччя часто художники, особливо італійські, змальовували традиційну композицію Розп'яття вже не на золотому тлі, а панорамно – на тлі величавого пейзажу і євангельського міста, неначе занурювали його в реальний простір, наділяючи деталями оточуючого життя.

Як зазначалося вище, на іконі з с. Бірки постаті пристоячих Марії та Іоанна відмежовані від основного поля ікони доволі накладними профільованими рамами, що надає пам'ятці своєрідної об'ємності, створює враження окремих зображень – «ікон в іконі». Можна припустити, що такий незвичний, для цього сюжету, структурно-композиційний прийом імітує якусь давню шановану композицію «Розп'яття з пристоячими», яка належала до типологічної групи мальованих силуетних композицій зі встановленими окремо від Розп'яття постатями Богородиці та Іоанна Богослова.

На існування у волинському мистецтві ікон такого типу вказує давня художньо-довершена пам'ятка – монументальне мальоване «Розп'яття» початку XVI ст. з собору Успіння Богородиці у Володимирі-Волинському, ця унікальна пам'ятка, за документальними свідченнями, раніше належала П'ятницькій церкві цього міста [4, с. 154]. Від первісної цілісної композиції видатного твору зберігся лише монументальний хрест із зображенням розп'ятого Ісуса та скелястий пагорб Голгофи з печерою, в якій ледь проглядається череп праотця Адама. Проте, на горизонтальній хрестовині збереглися написи-монограми Марії та Іоанна які вказують, що до складу композиції входили, нині втрачені, пристоячі перед Спасителем фігури Богородиці та Іоанна Богослова, які були встановлені окремо [4, с. 154].

Великих храмових ікон «Розп'яття» від XVI – XVII століть на волинських землях збереглось мало, натомість мальовані силуетні композиції «Розп'яття з пристоячими» були доволі поширені в XVI – XVII століттях, як завершення іконостасів і, можливо, вони здавна використовувалися і як окремі монументальні композиції в інтер'єрах храмів, таким чином, можна припустити, що у незвичній композиції ікони «Розп'яття пристоячими» з с. Бірки знайшла відображення традиційна схема мальованих силуетних композицій із встановленими окремо від Розп'яття постатями Богородиці та Іоанна Богослова.

Монументальна ікона «Розп'яття з пристоячими» (126х94) перших десятиліть XVII ст. (Іл. 2) з церкви Св. Миколи з Борочиче Горохівського району (Музей волинської ікони) – найбільш давня волинська пам'ятка цього сюжету [1, с. 19]. Іконографічна схема ікони з Борочиче відмінна від досліджуваної, вона відноситься до розширеного варіанту сюжету Розп'яття. Пам'ятка виразно демонструє еволюційні процеси які відбувалися під час перехідного етапу від малярської системи пізнього середньовіччя до нового стилю живопису XVII ст. На відміну від ікони із збірки НМНАПУ, тут зміни відчутні не лише в іконографії, а й в стильових і образних вимірах. В іконі з Борочиче застосовано прийом поєднання позолоти із зображеннями архітектурного стафажу в оформлені тла, зазначений підхід був пізніше використаний і в досліджуваній пам'ятці.

Серед волинських ікон XVII – початку

XVIII ст. прямих образно-стильових та іконографічних аналогій досліджуваному твору віднайти не вдалося. Певні паралелі спостерігаються поміж досліджуваною пам'яткою та іконою «Оплакування» кінця XVII – початку XVIII ст. (Іл. 3) із церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв, що поблизу Луцька (Музей волинської ікони, Луцьк) [1, с. 48]. Виразні аналогії простежуються у поєднанні тисненого тла із зображенням архітектурних форм – символічним відтворенням Єрусалиму, в схожих підходах до трактування тіла мертвого Ісуса Христа. Проте, найбільш наочно схожість виявляється у підкреслено-емоційному змалюванні на обох іконах образу Богоматері, зокрема у розпачливому жесті її заламаних рук. В українському мистецтві таке положення рук у пасійних сценах зустрічається доволі рідко.

Як зауважив дослідник ікони «Оплакування» із церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв О.Сидор, з таким жестом рук зображений і апостол Іоанн в «Розп'ятті з пристоячими» з привівтарної відгороди зі Скиту Манявського, що належить пензлю Йова Кондзелевич. Важливо зазначити, що дослідник пов'язує ікони із церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв з творчістю Йова Кондзелевич і зазначає, що «…до такого жесту рук Йов Кондзелевич звертається неодноразово – з неоднаковим успіхом у правильності анатомічного відтворення цього незмінно складного для художників положення рук…» [5, пос. 15 на с. 118].

Зазначеними аналогіями вичерпуються спільні ознаки обох пам'яток, оскільки аналіз їх стильових аспектів свідчить про різні підходи. Ікона з храму в с. Баїв відзначається рисами нової стилістики, в основу якої покладено світлотіньове моделювання форми. Натомість, в іконі «Розп'яття» з с. Бірки стилістичні новації поєднуються з виразним тяжінням до площинних концепцій. Майстер намагається передати об'єми оголеного тіла Ісуса, проте основну роль у досягненні цього завдання відведено контуру, лініям різної товщини і кольору, а не світлотіньовому моделюванню.

На досліджуваній іконі оголене тіло Ісуса та бганки одягу пристоячих вирішуються лінійно, вони позбавлені пластичності і колористично-тонального багатства. Тонкі лінії виконують тут роль тіней, намічаючи структуру як об'ємів тіла Христа, так і драперій доличного. Колорит ікони «Розп'яття з пристоячими» побудовано на поєднанні локальних колірних плям. Відкритий колорит, досягається заливкою визначених сегментів локальним кольором, без півтонів і кольорових рефлексів. Виразності іконі надають також промовиста жестикуляція та своєрідна міміка персонажів.

Найближча за іконографією, композиційним задумом та за часом створення до досліджуваної ікони – білоруська пам'ятка «Розп'яття з пристоячими» XVII ст. (Іл. 4), що походить з м. Століна Брестської обл. (зберігається у Музеї давньобілоруської культури НАН Білорусії, (88х65) [2, іл. 1 на с. 79]. Проте, ця ікона позбавлена монументальності, емоційної піднесеності і професійності виконання характерних для досліджуваної пам'ятки. Спрощені прийоми написання ікони – площинне зображення, монохромність колориту, велика роль контуру, характер типажів і монотонність жестів святих відносять білоруську ікону до творчості народного маляра.

У фондах Національного музею народної архітектури і побуту України зберігається ще одна монументальна ікона «Розп'яття з пристоячими» другої половини XVII ст. (Іл. 5), яка походить з церкви в селі Переброди Дубровицького району Рівненської області (Інв. № ЦН–472, 135х85х2,7 см, левкас, темпера). Пам'ятка подає розширений іконографічний варіант сюжету. У центрі змальований великий хрест з розп'ятим Ісусом; обабіч зображені пристоячі: праворуч – Іоанн та Лонгин-сотник, ліворуч – Богородиця і три мироносиці, біля підніжжя хреста змальована навколішки Марія-Магдалена, котра припадає до ніг розп'ятого Ісуса; за постаттю Іоанна – римський сотник Лонгин. Під раменами хреста змальовано трьох ангелів з потирами в руках. Над хрестом зображені солярні символи; на завершені хреста – біла бандероль з надписом INЦI. Ікона з Перебродів демонструє типові риси народного іконопису з його площинністю та графічністю формотворчих засобів і можливо, судячи зі стилістики, відтворює розписи дерев'яних храмів. Із досліджуваною пам'яткою ікону з Перебродів зближує монументальність і намагання лаконічними мистецькими засобами передати силу людських страждань.

В інтер'єрах волинських храмів ікони «Розп'яття з пристоячими» очевидно розміщували на північній стіні, схоже як в га-

лицьких церквах, від другої половини XV ст., північну стіну займали великі багатосюжетні ікони «Срасті Христові», які разом з монументальними композиціями «Срашного Суду», на західній стіні, заміщали настінні розписи.

Незважаючи на певну статичність постатей і скованість їх рухів, загалом, художньо-образне вирішення ікони «Розп'яття з пристоячими» із збірки НМНАПУ не тільки відповідало загальному напрямку волинського живопису останньої чверті XVI – середини XVII ст., а й було кроком на шляху подальшого переосмислення стильових принципів попереднього періоду, створення актуальних для цього часу монументальних, урочистих, наповнених людськими емоціями композицій. Досліджувана пам'ятка, з огляду на не чисельність збережених волинських ікон на тему Розп'яття є цінною пам'яткою волинського іконопису XVII ст.

Давні українського ікони «Розп'яття» втілюють у собі уявлення про висоту жертвенного подвигу любові, принесені у світ християнством. Ці високі уявлення і тепер складають невід'ємну частину загальнолюдської моральності.

1. Єлісєєва Т., Вигоднік А. Музей волинської ікони. – К.: Р.К. Майстер-принт, 2010.

2. Карэлін Уладимир, Мельникау Микола. Абразы «Укрыжаванне» на Брэстчыне // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали XVII наукової конференції 21–22 жовтня 2010 р. – Луцьк, 2010. – С. 77–81.

3. Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В.С., Василевська С.І., Вигоднік А.П., Єлісєєва Т.М., Карпюк А.А., Ковальчук Є.І., Міляєва Л.С., Силюк А.М. – К: АДЕФ-Україна, 2012.

4. Ричков П.А. Луць В.Д. Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. – К.: Техніка, 2004. – (Національні святині України).

5. Сидор Олег. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали XV наукової конференції 25–26 вересня 2008 р. – Луцьк, 2008. – С. 113–119.



Іл. 1. Ікона «Розп'яття з пристоячими» середина XVII ст. з церкви Св. Йосифа в селі Бірки Любомльського району Волинської області (НМНАПУ)



Іл. 2. Ікона «Розп'яття з пристоячими» перша половина XVII ст. з церкви Св. Миколи з Борочиче Горохівського району (Музей волинської ікони)



Іл. 3. Ікона «Оплакування» кінець XVII – початок XVIII ст. з церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Баїв, що поблизу Луцька (Музей волинської ікони, Луцьк)



Іл. 4. Ікона «Розп'яття з пристоячими» XVII ст. з храму м. Століна Брестської обл. (Музей давньобілоруської культури НАН Білорусії)



Іл. 5. Ікона «Розп'яття з пристоячими» друга половина XVII ст. з церкви в селі Перебороди Дубровицького району Рівненської області (НМНАПУ)

Zofia BATOR
(Przemyśl, Polska)

IKONOGRAFIA TRÓJCY ŚWIĘTEJ W SZTUCE SAKRALNEJ POLSKO-UKRAIŃSKIEGO POGRANICZA

Namalowanie oblicza Tego, którego „nikt nigdy nie widział" (J 1,18), wydaje się być zadaniem niemożliwym do wykonania. W ludzkim sercu od wieków rodziło się jednak pragnienie, aby spotkać i doświadczyć Boga, a później to duchowe doświadczenie wyrazić słowem i obrazem. Ten werbalny i plastyczny przekaz daje jednak tylko niepełne wyobrażenie o transcendentnej rzeczywistości, nieosiągalnej dla ludzkich zmysłów. Dlatego w chrześcijaństwie na przestrzeni wieków obraz Boga ulegał ewolucji, zarówno w teologii, jak i liturgii czy w pobożności ludowej. To zjawisko szczególnie wyraźnie można zaobserwować na przykładzie ikonografii Trójcy Świętej, której tajemnicę starano się przybliżyć i wyrazić na różne sposoby. Geneza tych przedstawień wywodzi się z Nowego Testamentu i objawienia Trój-jedynego Boga w zbawczych wydarzeniach. Dla wyrażenia tego misterium stosowano w sztuce chrześcijańskiej różne symboliczne obrazy, jedne z nich przyjęły się i przetrwały do naszych czasów, inne zaś poszły w zapomnienie. Owe twórcze poszukiwania, noszące niekiedy znamiona herezji, pojawiały się nie tylko w sztuce zachodniej, ale też w malarstwie ikonowym. Wzajemne przenikanie się i ewolucję różnych schematów możemy zauważyć do dziś w cerkiewnych ikonostasach na polsko-ukraińskim pograniczu oraz na pojedynczych ikonach, dziś znajdujących się w różnych muzealnych kolekcjach. W związku z odradzającym się malarstwem ikonowym, warto prześledzić rozwój tych przedstawień, by uświadomić sobie ich teologiczne treści oraz wzajemne oddziaływanie i przenikanie się ikonografii chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu.

Kształtowanie się ikonografii Trójcy Świętej w sztuce wczesnochrześcijańskiej

Nauka o Trójcy Świętej należy do fundamentalnych dogmatów wiary. Kontrowersje z nią związane, które pojawiły się w pierwszych wiekach, zostały rozstrzygnięte podczas soboru nicejskiego w 325 r. i konstantynopolitańskiego w 381 roku. Wraz z przyswajaniem tej nauki w chrześcijaństwie, w ciągu wieków kształtowała się też jej ikonografia. Początkowo prawdę o jednym Bogu w Trójcy Świętej przedstawiano za pomocą znaków liczbowo – symbolicznych i symboli biblijnych. Te ostatnie odwoływały się do Ewangelii i pojawiały się najczęściej w scenach *Zwiastowania* (Łk 1,26-38), *Narodzenia Pańskiego, Chrztu Chrystusa w Jordanie oraz Pięćdziesiątnicy.*

W najstarszych przedstawieniach Boga Ojca wyrażano za pomocą tzw. Maus Dei, czyli Bożej prawicy - ręki wyłaniającej się z nieba, otoczonej obłokiem lub półkolistą sferą, wyrażającą światłość. Ten symbol oznacza Boże działanie, a przejęty z judaizmu przez sztukę chrześcijańską, występuje w pierwszej poł. IV wieku na monetach. Został później szeroko rozpowszechniony w sztuce chrześcijańskiej, gdzie przetrwał do XII wieku[1] . Bożą prawicę można zobaczyć w scenie *Zwiastowania* na mozaice z bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie (V w.) oraz na ikonie T*ronującej Bogarodzicy ze św. Jerzym i Teodorem z klasztoru św.* Katarzyny na górze Synaj (VI-VII w.), również na późniejszych ikonach ruskich.

Dla wyrażenia tajemnicy Trójcy Świętej w nauczaniu patrystycznym stosowano szereg obrazów. Porównywano Ją do trzech strumieni, które tworzą jedną rzekę, albo trzech promieni, łączących się w jeden. Ten ostatni obraz został przyjęty w malarstwie bizantyjskim i utrzymał się także w ruskiej ikonografii co najmniej do XVI wieku. W niektórych ewangelicznych scenach, pojawia się jako wychodzący z niebieskiej sfery promień, rozszczepiający się na trzy mniejsze. Taką symbolikę prezentuje ikona Zwiastowania z cerkwi w Witryłowie (XV/XVI w.) z Muzeum Historycznego w Sanoku. Maryja siedzi na tronie, z głową lekko pochyloną w stronę anioła, wyciągającego rękę w geście pozdrowienia. W tle widoczne są domy, połączone czerwonym *welum*, a ponad nimi (w centrum kompozycji) widnieje szmaragdowe półkole. Z niego Duch Święty pod postacią białej Gołębicy - spływa w promieniu na Maryję.

Podobny symbol zawiera XVI - wieczna ikona *Bożego Narodzenia* z Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 1), której tonacja utrzymana została w barwie cynobrowo-ciemnozielonej. W centrum kompozycji na purpurowym posłaniu została ukazana Maryja, a za Nią ciemna grota, w której leży spowity w pieluszki Jezus. Powyżej ukazani zostali aniołowie i potrójny promień gwiazdy wyłaniający się spomiędzy górskich

szczytów. Spływając z półkolistej niebiesko-granatowej sfery, wskazuje na nowonarodzonego Pana, prowadząc trzech Mędrców oraz pasterzy.

Na ikonach *Chrztu Chrystusa w Jordanie* widzimy podobny, jak w scenie Zwiastowania układ promieni oraz symbol Ducha Świętego. Ciekawą kompozycję tego typu prezentuje ikona z XVI wieku, znajdująca się w Muzeum Narodowym Sztuk Plastycznych Ukrainy w Kijowie. Ziemia, rozstępująca się przed Chrystusem, ma kształt grobu, a Jego biała przepaska, zawiązana na biodrach, nawiązuje do sceny *Ukrzyżowania*. Obok wychodzącego z nieba promienia został uwieczniony w postaci inskrypcji głos Ojca: „Tyś jest mój Syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie" (Mk 1,11; Łk 3,22).

Na świątecznych ikonach *Zesłania Ducha Świętego* zwykle ukazanych zostaje dwanaście promieni, spływających z górnej sfery na głowy apostołów. Nieco inaczej wygląda ten schemat na ikonie z połowy XVI wieku z cerkwi Pokrow Przenajświętszej Dziewicy ze wsi Polana, z Muzeum Narodowego im. A. Szeptyckiego we Lwowie. W górnej partii widzimy tylko jeden promień z białą gołębicą, który rozszczepia się na trzy mniejsze, jak we wcześniej omawianych ikonach. Koncentruje on uwagę widza na centrum kompozycji, podkreślając jedność Trójcy Świętej i Jej nierozdzielność w tym zbawczym działaniu.

Przedstawienia Trójcy Starotestamentowej

Oprócz symboliki *Manus Dei* oraz trój-promienia, w sztuce wczesnochrześcijańskiej pojawiały się także przedstawienia Boskich Osób, pod postacią trzech aniołów. Nawiązują one do tekstu *Księgi Rodzaju* (Rdz18, 1-16) opisującego wizytę wędrowców u Abrahama w dolinie Mamre. Do najstarszych przedstawień należy malowidło z pocz. IV wieku z katakumb przy Via Latina w Rzymie. Również na mozaice z pierwszej połowy V wieku z bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie widzimy kilka scen ilustrujących to biblijne wydarzenie. Podobny schemat prezentuje mozaika z przed 547 r. z kościoła San Vitale w Rawennie, gdzie trzej młodzieńcy, ubrani w białe szaty, siedzą przy jednym stole. W sztuce późniejszych wieków młodzieńcom tym dodawano skrzydła, przysługujące Boskim posłańcom – aniołom. Ich głowy otoczone zostały nimbami, mającymi wskazywać na Boskie pochodzenie. Przedstawienia aniołów w cielesnej postaci stawały się symbolicznym wyrazem ich bezcielesnej natury i znajdowały usprawiedliwienie w Piśmie Świętym. Ten zasadniczy schemat, jaki wykształcił się do ikonoklazmu, był powtarzany w późniejszych ikonach bizantyjskich i ruskich. W jego obrębie można wyróżnić trzy warianty, z których pierwszy - najstarszy, przedstawia trzech aniołów, siedzących obok siebie za stołem w układzie fryzowym. Drugi wariant, określany jako wschodni, charakteryzuje się układem piramidalnym. Anioł środkowy jest umieszczony wyżej, a niekiedy posiada także większe rozmiary. [2]

We wszystkich wspomnianych wyżej schematach występują postacie Abrahama i Sary, jednak w sztuce bizantyjskiej XIII-XIV wieku wątek narracyjny zaczął stopniowo zanikać, stając się symbolicznym przedstawieniem uczty eucharystycznej. Stół, przekształcił się w ołtarz, a obietnica potomka, złożona Abrahamowi i Sarze, zapowiadała wcielenie Chrystusa. Szczytowym dziełem, powstałym na drodze ewolucji tego przedstawienia, stała się ikona namalowana ok. 1420-1437 r. przez Andrzeja Rublowa. Widzimy na niej trzech aniołów z laskami w dłoniach, zgromadzonych wokół kielicha. Głowy dwóch postaci skłaniają się ku trzeciej, umieszczonej z lewej strony, sugerując prowadzenie milczącego, duchowego dialogu. W tej bardzo harmonijnej i zwięzłej kompozycji znawcy dopatrują się wielu głębokich, teologicznych znaczeń [3]. Zatem nie bez podstaw ta ikona, namalowana pod wpływem nauk św. Sergiusza z Radoneża (zm. 1391 r.), została uznana przez Sobór Stu Rozdziałów w 1551 r. za najdoskonalsze przedstawienie Trójcy Świętej.

Nowotestamentowe przedstawienie Trójcy Świętej w układzie horyzontalnym

Kompozycja *Gościna Abrahama* stała się inspiracją do powstania innych przedstawień Trójcy Świętej. Od XI wieku w sztuce chrześcijańskiej można spotkać trzy identycznie ubrane postacie o jednakowych twarzach, ale w okolicznościach, których nie można już sprowadzić do biblijnego tekstu. W trakcie ewolucji tego schematu zaczęto różnicować poszczególne osoby, poprzez dodanie charakterystycznych atrybutów. Postaci, odpowiadającej Bogu Ojcu, dodawano kulę ziemską, lub tiarę na głowie, Zbawicielowi – krzyż, a Duchowi Świętemu – książkę lub skrzydła. Takie przedstawienie można zobaczyć na ikonie z cerkwi w Boguszy (XVII-XVII w.), gdzie Bóg Ojciec ukazany został w centrum jako starzec w potrójnej koronie (tiarze), Chrystus po Jego prawicy z krzyżem w

ręku, a po lewej stronie Duch Święty pod postacią młodzieńca. To ostatnie wyobrażenie stwarzało poważny problem teologiczny, ponieważ wprowadzało do pojęcia Boga antropomorfizm i było bliskie herezji tryteizmu, która zakładała istnienie trzech odrębnych Osób Boskich[4] .

Za niewłaściwe uznano także kompozycje Trójcy Świętej, które powielały przedstawienie Boga Ojca *Odwiecznego Dniami.* Ukazywały one jednogłową postać w ujęciu do pasa, o trzech, identycznych twarzach siwego starca. Takie wyobrażenia możemy zobaczyć na przykład w górnym pasie kompozycji ikony *Zesłania Ducha Świętego* z cerkwi w Koble Starym z II poł. XVII wieku, znajdującej się obecnie w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej (il. 2). Inspiracją do tego typu przedstawień mogła stać się niewłaściwa interpretacja nauki św. Grzegorza z Nazjanzu, który twierdził, że „jeden jest Bóg, ponieważ jedno jest Bóstwo. I chociaż wierzymy w Trzy Osoby, wiemy, że One tworzą jedno z Nim. Bo żadna z Nich nie jest w większym stopniu Bogiem, ani żadna w mniejszym (…). Jest po prostu (…) niepodzielna w oddzielnych Osobach Bóstwo: podobnie jak w trzech ze sobą nawzajem złączonych słońcach jest jeden blask światła. Kiedy spojrzymy więc na Bóstwo i na tę Pierwszą Przyczynę i jednowładztwo, wtedy jeden nam jawi się obraz. Kiedy zaś obrócimy oczy na te osoby, w których jest Bóstwo, i na te, które pochodzą z Pierwszej Przyczyny, biorąc z niej swą egzystencję ponadczasową i równą w chwale, wtedy ujrzymy Trzy [Osoby], którym cześć składamy”[5] . Autorzy trójgłowych przedstawień nie wzięli jednak pod uwagę konieczności zróżnicowania Boskich Hipostaz. Bóg, który jawi się tu na trzy sposoby, ale z jednym obliczem Boga Ojca, wskazuje na herezję modalizmu. Przedstawienia tego typu zostały oficjalnie potępione w Kościele łacińskim dekretem papieża Urbana VIII w 1628 r., który nakazał je zniszczyć. Jego stanowisko potwierdził papież Benedykt XVI w 1745 r. uznając również symbol gołębicy za jedynie dopuszczalne przedstawienie Ducha Świętego[6] .

Antropomorficzne przedstawienia Boga Ojca pod postacią *Odwiecznego Dniami (Anticus Dierum)*, choć stwarzało pewien problem teologiczny, jednak ostatecznie utrwaliło się w sztuce. Miało ono bowiem biblijne korzenie i nawiązywało do wizji proroków (Ez 1,26; Dn 7,9). Zgodnie z ich relacją zasiadający na tronie Przedwieczny miał szatę białą jak śnieg, a włosy jakby z czystej wełny. Ten biblijny fragment odnoszono do preegzystującego Logosu, który po Wcieleniu stał się osiągalnym dla ludzkich oczu obrazem Ojca (J 14,8-9). Chrystusa Odwiecznego Dniami wyobrażano jako siwego starca siedzącego na tronie, ze zwojem w ręku, w nimbie krzyżowym i monogramem imienia Bożego „ΩΟΝ”. Tego typu przedstawienia, posłużyły do powstania kompozycji określanej nazwą *Wspólny Tron*, ukazującej Chrystusa w chwale i Jego współ-królowanie z Ojcem niebieskim (Ps 110,1). Ciekawe tego przykłady prezentują XVI-wieczne ikony z terenu Grecji oraz z Serbii, na których ukazane zostały dwie siedzące obok siebie postacie. Bóg Ojciec o śnieżnobiałych włosach i brodzie, ze zwojem w ręku, ubrany jest w białe szaty. Jego głowę otacza złoty nimb o kształcie powstałym przez nałożenie koła i czworokąta. Po Jego prawicy zasiada Syn z księgą w ręku, z głową otoczonym krzyżowym nimbem, ubrany w purpurowy chiton i granatowy himation. Obie postacie zostały upozowane niemal identycznie lecz wykonują inne gesty. Chrystus błogosławi, zaś Odwieczny Dniami podnosi dłoń w geście panowania na światem. Pomiędzy nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębicy, ukazany na tle ośmioramiennego rombu[7] .

W ikonografii zachodniej spotykamy nieco inny sposób wyróżniania Boskich Osób, poprzez nadawanie im charakterystycznych atrybutów. W kompozycji *Ukoronowania Najświętszej Maryi Panny*, z kościoła parafialnego w Krośnie (ok. 1480) Bóg Ojciec i Syn Boży zostali ukazani na wspólnym tronie, z koronami na głowach. Przed tronem stoi Maryja z rękoma skrzyżowanymi na piersi i kornie pochyloną głową, nad którą widnieje biała gołębica w locie. Chrystus nakłada na głowę Maryi koronę, Ojciec - ukazany jako starzec - błogosławi, a w lewej dłoni dzierży królewską kulę zwieńczoną złotym krzyżem. Przedstawienie to w późniejszych wiekach zostało wprowadzone również do malarstwa cerkiewnego. Taką zlatynizowaną formę *Ukoronowania* prezentuje ikona Michała Rutkowycza z cerkwi w Żukowie-Kowalówce (ok. 1724 r.), przechowywana obecnie w Muzeum Zamku w Łańcucie.

Można przypuszczać, że właśnie z tego typu scen wyodrębniło się samodzielne przedstawienie Trójcy Świętej. Widzimy na nim Boga Ojca z kulą ziemską w dłoniach, Chrystusa z krzyżem i Ducha Świętego w postaci gołębicy. Na ikonach tego typu, szczególnie charakterystycznych dla sztuki pogranicza polsko-ukraińskiego, możemy spotkać niekiedy napisy, dopełniające teologiczną wymowę tego przedstawienia: „Ojciec Przedwieczny” „Starzec Dni”, „Współwieczny

Syn", „Słowo Boga", „Duch Święty od Ojca pochodzący", „Święta Trójca, jedyny Bóg Wszechrzeczy". Ponadto na zwoju Ojca: „Z łona jutrzenki jak rosę cię zrodziłem. (…) Siądź po mojej prawicy, aż Twych wrogów położę jak podnóżek pod Twoje stopy" (Ps 110,1-3). Na Ewangelii Syna wykonywano zaś inskrypcje: „Ojcze, (…), Ja Ciebie otoczyłem chwałą na ziemi przez to, że (…) objawiłem imię Twoje ludziom" (J 17,1,4-6). A także „Ja i Ojciec jedno jesteśmy"; „Ja jestem w Ojcu, a Ojciec we Mnie" (J 10,30; 14,10)[8] .

Nowotestamentowe przedstawienie Trójcy Świętej w układzie wertykalnym

Interesującym zjawiskiem w sztuce pogranicza jest ikona Trójcy Świętej, nieznanego pochodzenia, datowana na XVI wiek, a zakupiona przez Muzeum Narodowe w Krakowie ok. 1900 roku (il.3). Ikona zwraca uwagę niespotykanym kształtem oraz oryginalnym ujęciem tematu, wyrażonym na dwa sposoby. Dolny pas kompozycji zajmuje *Trójca Starotestamentowa*, z trzema aniołami siedzącymi przy stole oraz z usługującymi im Abrahamem i Sarą. Powyżej, w ciemno-zielonej mandorli, została ukazana Trójca Święta w nowotestamentowym ujęciu, z Maryją i Janem Chrzcicielem po bokach, tworzących grupę *Deesis*.

Bóg Ojciec pod postacią starca, z nimbem krzyżowym i wpisanymi weń inskrypcjami „ΩΟΝ", z Chrystusem na łonie, stanowi pewną analogię do kompozycji, znanej w sztuce bizantyjskiej w XI-XII wieku, a określanej jako *Ojcostwo (ros. Otieczestwo, łac. Paternitas)*. Siwy Starzec (Starodawny), określany jako Sabaoth - Bóg Najwyższy, Pan Zastępów (Iz 40,26; Ps 147,4; Ps 103,20 n; Łk 2,13), zasiada na tronie, z rękoma uniesionymi w geście błogosławieństwa. Ubrany jest w białe, lśniące szaty, symbolizujące emanację Boskich energii. Jego głowę otacza ośmiokątny nimb (oktagonalny), złożony z dwóch kwadratów. Kolor czerwony oznacza Boskość a ciemnozielony (lub granatowy) oznaczający mrok niepoznawalności. Na Jego kolanach siedzi Chrystus Emmanuel, zapowiedziany przez proroka Izajasza (7,14) „Przedziwny Doradca, Bóg Mocny, Odwieczny Ojciec, Książę Pokoju" (Iż 9,5). Ukazany został jako młodzieniec, o proporcjach ciała i rysach dojrzałego człowieka. Jego szaty przenikają złociste promienie, a głowę otacza nimb krzyżowy. W ręku trzyma kulę - symbol wieczności i wszechwładzy Boga, a umieszczona powyżej gołębica – oznacza Ducha Świętego[9] .

Głównym tematem tej ikony jest tajemnica ojcostwa Boga (J 1,18).Usytuowanie trzech postaci na jednej osi kompozycyjnej ma podkreślać jedność istoty Boga, troistość Osób oraz ich pochodzenie. Przedstawienie to zdaje się nawiązywać do nauczania św. Bazylego, który głosił, że Bóg Ojciec jest początkiem i zasadą wszelkiego istnienia, wszystko od Niego pochodzi i do Niego powraca (por. 1 Kor 8,6; 1 Kor 12,4-6; Ef 4,4-6). Syn jest pośrednikiem w dziele stworzenia i zbawienia, przez którego „wszystko się stało" (J 1,3). Jego działanie podporządkowane jest Ojcu - Pierwszej Przyczyny wszystkiego. Duch Święty, zjednoczony z Ojcem i Synem, jest zaś zasadą uświęcającą. Choć wizerunki te nawiązują do chrześcijańskiej nauki, jednak nie wyrażają we właściwy sposób idei Trój-jednynego Boga. Zasadniczy problem związany jest z przedstawieniem Boga Ojca, który może stać się źródłem błędnego rozumienia Jego Boskiej natury. W sposób niewłaściwy zostały także oddane wzajemne relacje poszczególnych Osób. Bóg Ojciec jest w tej kompozycji dominującą postacią, a miejsce Ducha Świętego oraz sposób Jego przedstawienia są nieadekwatne do rzeczywistego miejsca, jakie zajmuje w Trójcy Świętej. W związku z rodzącymi się konfliktami w XVI i XVII wieku, ikona stała się przedmiotem teologicznej dyskusji i została odrzucona przez Wielki Sobór Moskiewski w 1655 roku[10] .

Omawiany fragment ikony z krakowskiego muzeum, nie jest jednak wiernym odzwierciedleniem kompozycji *Ojcostwa*. Chrystus został tu ukazany jako dojrzały mężczyzna z brodą, ubrany w chiton i himation z rozłożonymi szeroko ramionami. Na rękach, na nogach i w boku, widnieją ślady ran. Obecność Ducha Świętego nie sygnalizuje postać gołębicy, ale napis: „Swiatyj Duch". Owe szczegóły przypominają średniowieczną kompozycją określaną jako *Tron Łaski,* charakterystyczną dla sztuki zachodniej. Bóg Ojciec, ukazany jako siedzący na tronie starzec, w swoich rozpostartych szeroko ramionach podtrzymuje poprzeczną belkę krzyża, z umęczonym ciałem Chrystusa. Pomiędzy nimi unosi się biała gołębica, czyniąc to przedstawienie obrazem Trójcy Świętej. Przesłaniem ideowym tej kompozycji było ukazanie Boga Ojca jako głównego inicjatora dzieła zbawienia, który kierując się miłością, ustanawia plan pojednania, działając przez Syna. Odkupienie, które dokonało



Fragment ikony Zesłania Ducha Świętego z cerkwi w Koble Starym, II poł. XVII w., Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, tamże s. 220.



Boże Narodzenie, XVI w., Muzeum Narodowe w Krakowie, przedruk za: ks. M. Janocha, Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności, Warszawa 2008, s. 157.



Trójca Święta, XVI w., Muzeum Narodowe w Krakowie, tamże, s. 51.

się przez ofiarę krzyżową, jest wyłącznym darem Stwórcy. Ustanawia On Chrystusa jako jedynego pośrednika, jako widoczny znak i narzędzie pojednania (por. Rz 3,22-16)[11] .

Postać Boga Ojca z Synem na łonie z krakowskiej ikony, nawiązuje do idei wyrażonej w kompozycji *Ojcostwo* i jednocześnie do przedstawienia *Tronu Łaski*. Można w nim odczytać także naukę św. Bazylego, który głosił wieczną wspólnotę Syna z Ojcem oraz Jego równość co do natury: „ (…) w Bogu Ojcu i w Bogu Jednorodzonym rozważa się jakby jedną postać, odzwierciedlającą się w niezmienności boskiej natury. Syn bowiem w Ojcu, a Ojciec w Synu (…) [tworzą] jedno”[12] . W związku z powyższym można stwierdzić, że „Syn jest obrazem niewidzialnego Boga (…), obraz ów jest taki sam jak pierwowzór, chociaż jest czymś innym. (…) A ten, kto ogarnie myślą to, co jest niejako ‘formą’ Syna, wyobrazi Go też sobie jako odbicie hipostazy Ojca, dostrzegając Jednego w Drugim. (…) Wszystko bowiem, co należy do Ojca, w Synu jest widoczne, i wszystko, co należy do Syna, jest też własnością Ojca, bo Syn całkowicie trwa w Ojcu i, na odwrót, całkowicie ma w sobie Ojca. Dlatego hipostaza Syna staje się niejako formą i podobizną pozwalającą poznać Ojca, a hipostaza Ojca daje się rozpoznać w formie Syna, chociaż rozpatrywana cecha (…) stanowiąca o odrębności hipostaz, pozostaje wyraźnie uchwytna”[13] .

Dolny pas kompozycji ukazuje tajemnicę Trójcy Świętej, wyrażoną za pośrednictwem trzech aniołów. Górny - obraz Ojcostwa i tajemnicę Trójcy, objawioną przez Jezusa Chrystusa. Ważną rolę w tym przedstawieniu odgrywają także postacie Abrahama i Sary, otrzymujących zapowiedź potomstwa. Ukazani powyżej Maryja i Jan Chrzciciel, stają się świadkami tej obietnicy, zrealizowanej w Nowym Ludzie Bożym. Cała oryginalna kompozycja ikony, starająca się połączyć różne ikonograficzne wątki, stanowi wyjątkowy trynitarny traktat i wymowne świadectwo chrześcijańskiej jedności.

---

1. J. Seibert, leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole, Kielce 2007, s. 65, 274.
2. Szerzej G. Bunge, Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andreja Rublowa, Kraków 2001; s. 19-22; K. Onasch, A. Schnieper, Ikony. Fakty i legendy, Warszawa 2002, s. 142-143; A. Tradigo, Ikony i święci prawosławni, Warszawa 2011, s. 68-72.
3. Głęboką interpretację teologiczną podaje P. Evdokimov, Sztuka ikony. Teologia piękna, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 2003-2014.
4. Szerzej K. Kibish-Ożarowska, Mały przewodnik po sztuce religijnej, Warszawa 1999, s. 22-23;
Z. Kruszelnicki, Z zagadnień ikonografii sztuk plastycznych w średniowieczu, w: Katolicyzm średniowieczny, red. J. Keller, Warszawa 1977, s. 384-385.
5. Św. Grzegorz z Nazjanzu, Mowa 31 (teologiczna V) O Duchu Świętym [PG 35,133-172], 14; cyt. za: Mowy wybrane, red. S. Kazikowski, Warszawa 1967, s. 352.
6. Seibert, dz. cyt., s. 329.
7. Onasch, dz. cyt., s. 144-145;
8. Dionizjusz z Furny, Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej, przeł. I. Kania, Kraków 2003, s. 284.
9. E. Smykowska, Ikona. Mały słownik, Warszawa 2002, s. 56-57; Tradigo, dz. cyt., s. 65-66; Onasch, dz. cyt., s. 144.
10. Por. G. Krug, Myśli o ikonie, tłum. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 21-22, 24, 91-92.
11. Szerzej Z. Kruszelnicki, Z zagadnień ikonografii sztuk plastycznych w średniowieczu, w: Katolicyzm średniowieczny, red. J. Keller, Warszawa 1977, s. 382-383. T. Dobrzaniecki, Ikonografia Ducha Świętego. Wybrane zagadnienia, w: Jan Paweł II, Dominum et vivificantem, Tekst i komentarze, red. A.L. Szafrański, Lublin 1994, s. 349.
12. Rozdział XVIII, 45, cyt. [za]: Bazyli Wielki, O Duchu Świętym, przeł. A. Brzóstkowska, Warszawa 1989, s. 146.
13. List 45, 8, cyt. [za]: Bazyli Wielki, Listy, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 1972, s. 84-85.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

НЕОПУБЛІКОВАНІ ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ У ФОНДАХ МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА «ОЛЕСЬКИЙ ЗАМОК»

Попри чималий поступ в активному багатоплановому відкритті нібито «безслідно загубленої», як вважалося ще навіть два десятиліття тому, мистецької спадщини Волині, у її вивченні належить зробити немало. Надалі зберігає актуальність впровадження до наукового вжитку нових пам'яток зі спадщини малярської культури регіону. Цей напрям зусиль було проголошено пріоритетним на початковому етапі новітнього відкриття доробку релігійного малярства від середини 1990-х років й проваджені відтоді розшуки принесли немало яскравих позитивних результатів. Зокрема, ще на самих початках опубліковано матеріали збірок релігійного малярства найцікавіших під цим оглядом музейних колекцій Волині та відомості про них[1] й волинські ікони в окремих позаволинських музейних збірках[2]. Проте надалі ця робота найочевидніше пригальмувалася[3], хоча впровадження до наукового вжитку поодиноких пам'яток, закономірно, відбувається практично безперервно. Не менш активно розвивається й вивчення, на загал, достатньо нечисленних – можливий фонд наперед визначений актуальним станом збереження архівних комплексів регіону та їх опрацювання – відомостей про професійне середовище творців мистецької культури давньої Волині[4].

Серед тих колекцій, які привернули увагу вже на самих початках, була й скромна, закладена, практично, щойно в 1960-х роках, збірка волинських пам'яток XVI–XVII ст. у відділі Львівської картинної галереї (тепер Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького, далі – ЛНГМ) «Музей-заповідник «Олеський замок»[5]. За майже два десятиліття, які минули відтоді, у галереї відреставровано ще декілька волинських ікон другої половини XVII–XVIII ст. Водночас при ознайомленні з фондами* визначено волинське походження чи, принаймні, – волинські пов'язання поодиноких інших з-поміж тих, які не ввійшли до першої публікації. Разом вони не тільки помітно розширили волинську складову збірки, а й надали їй окремих нових акцентів завдяки очевидній перевазі в доповненій колекції зразків малярства регіональних осередків середини – другої половини XVII ст. Поповнення під різними оглядами викликає інтерес як, попри кількісну скромність, безперечно, гідне уваги, а в окремих позиціях – істотне доповнення до опрацьованого досі фонду релігійного малярства Волині важливого періоду еволюції місцевої традиції.

Найпоказовішою серед них є не зафіксованого походження монументальна намісна ікона з поясним зображенням архангела Михаїла. Попри ушкодження (на щастя, насамперед н найголовніших елементів композиції), це вимовний приклад волинського малярства другої половини XVII ст. з яскраво вираженими прикметами регіональної традиції. Особливо привертає увагу рідкісний колорит, побудований на зіставленні яскравих делікатних відтінків приглушеного червоно-оранжевого та рожевого, об'єднаних загальним сірим тоном на звичному для мистецької культури епохи потемнілому сріблі тла, підкреслених темною накладною рамою (розкрита тільки частково) – вартісний додаток до уже відзначених у літературі багатих колористичних особливостей малярства Волині[6]. Рідкісним для малярської практики регіону виявляється й своєрідний лик архистратига виразно «портретного» характеру. Олеська ікона скромніша від унікальної у волинській спадщині епохи, давнішої, підкреслено аристократичної, меншої за розмірами з церкви в селі Птича Дубнівського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ)[7].

Олеський образ пропонує характерну для мистецької практики епохи версію погрудного зображення архистратига в обладунку з оголеним мечем на правому плечі. Крім згаданого образу з церкви у Птичій, у мистецькій культурі Волині її репрезентують ще також не опублікована ікона другої половини століття з церкви Різдва Богородиці у Видерті Камінь-Каширського р-ну (ВКМ)[8], сучасна їй, стилістично цілком відмінна неопублікована ікона в одній з діючих церков луцької околиці та також скромніша ікона анонімного майстра кінця століття з церкви святого Іоана Богослова в селі Острівці Володимирецького р-ну Рівненської обл. (РОКМ)[9]. Пізніші, уже другої

чверті XVIII ст. приклади цієї схеми зберегли, закономірно, зовсім іншого стилістичного наповнення ікона з Георгіївської церкви в передмісті Берестечка Піски (ВКМ)[10], не зафіксованого походження ікона (Державний історико-культурний заповідник, м. Острог, далі – ДІКЗО)[11] й образ в одній з церков в околицях Горохова[12]. У їх колі олеський образ архангела виступає найранішим для регіону прикладом відповідної схеми[12]. У ширшому контексті іконографічної практики він заснований на взірцевій візантійській нормі, зафіксованій хоча б класичною іконою зрілої палеологівської доби – першої половини XIV ст. (Афіни, Візантійський музей)[14]. Відповідно в Україні, де домінувала цілофігурна версія призначених для намісних рядів зображень, у відомій досі середньовічній спадщині вона не засвідчена.

Найстаршою з нових олеських пам'яток є позначена посиленням графічного начала ікона Богородиці з Емануїлом і двома архангелами з Успенської церкви в Кліцку поблизу Городка на південь від Львова. Регіон не волинський, тому за вірогідністю її волинських зв'язків можуть промовляти винятково стилістичні міркування. Появу поодиноких волинських пам'яток у львівській околиці зауважено уже давніше на прикладі «Богородиці з Емануїлом» з церкви Різдва Богородиці в Дунаєві Перемишлянського р-ну на схід від Львова (НМЛ)[15]. Інший, ще певніший такий приклад пропонує «Старозавітна Трійця» згаданої «острозької» майстерні з церкви архангела Михаїла в Зашкові на північ від Львова (там само)[16]. На їх тлі кліцька «Богородиця» претендує стати найдавнішим ідентифікованим дотепер таким прикладом.

Упозування Богородиці, лик та його вираз, рисунок рук – як скерованої до Емануїла правої з підкреслено видовженими пальцями в традиційному жесті поклоніння-презентації, так і унікального рисунку прямовисно опущеної лівої, темно-коричневого відтінку мафорій вказують на відтворення якогось класичного середньовічного зразка. Причому, рисунок рук здатний навіть вказати не на пізньосередньовічний взірець, як, наприклад, пізня, другої половини XVI ст., репліка Богородиці Одигітрії з церкви Різдва Богородиці в Стаднику поблизу Острога (ДІКЗО)[17]. Підкреслено видовжена права рука з тонкими довгими пальцями, особливо вказівним і середнім, помітно відрізняється від опущеної вертикально донизу широкої долоні лівої руки з відставленими ліворуч і розведеними довгими вказівним та середнім пальцями й підібраними під долоню, зображеними тільки до суглобів дома іншими. Рисунок пальців вказує на можливість ще давнішого родоводу. У цьому конкретному зверненні до давнього протографу виявляється одна з ширших закономірностей еволюції релігійного малярства Волині. Вивчення її мистецької спадщини переконує, що відкликання до досвіду середньовічної доби в новому малярстві XVII ст. для регіону, на загал, не рідкість, тоді як, наприклад, для львівського середовища вони не характерні зовсім.

Прикметною деталлю трактування ікони є досить яскравий рум'янець у долішній частині щік як Емануїла, так і Богородиці. Подібні рум'янці має також згадана видертівська ікона. У Богородиці присутній також тонкий білий серпанок на голові під мафорієм. У волинській спадщині він виступає від «Богородиці» зі згаданої церкви у Видетрі (ВКМ)[18]. Проте волинській іконографії серпанок, на загал, притаманний менше. Його залучення, крім одного з шедеврів волинського малярства першої половини століття – монументальної намісної «Богородиці» з Загорівського монастиря (ЛНГМ)[19], пропонують й ікони першої половини століття – згадана з церкви у Видерті та другої половини століття з церкви святого Симеона Стовпника в Суходолах поблизу Володимира (там само)[20], перемальована в ликах ікона кінця століття з церкви Казанської ікони Богородиці в селі Буцин Старовижівського р-ну[21]. Ледь зазначено серпанок в Богородиці в «Оплакуванні» з Успенської церкви в Баєві поблизу Луцька (всі – ВКМ)[22].

Важливою особливістю пам'ятки є й рисунок розбудованих складок мафорію при правій щоці Богородиці. Така тенденція простежується в окремих іконах з теренів нинішньої Волинської обл. Крім уже згаданих видертівської та буцинської, її засвідчує намісна з Успенської церкви в Твердинях Локачинського р-ну (ВКМ)[23], Троїцької церкви в Лучицях поблизу Луцька (ВКМ)[24]. Проте у них ці складки розроблені, хоч і більше, ніж з протилежної сторони, проте досить скромно. Єдиний віднайдений приклад так само розбудованого укладу ікона першої половини XVIII ст. з церкви архангела Михаїла в Окорську (ВКМ)[25].

Прикметою індивідуальної манери ано-

німного митця сприймається також рисунок унікальної для мистецької практики не тільки Волині, а й українських земель загалом, складки мафорію, якою «охоплена» ліва рука, та підкреслене як тлом розробленням кольорової плями підкладки заламання тканини, що опускається з цієї руки додолу.

У постаті Емануїла теж поєднано елементи давнішої, ще середньовічної іконографії з виразно зазначеними деталями актуального історично-мистецького контексту. До перших належить положення відставленої ліворуч і вміщеної на рівні грудей Богородиці благословляючої правиці – очевидна новіша модифікація відповідної деталі наріжної для цього аспекту іконографії Волині Дорогобузької ікони Богородиці Одигітрії (РОКМ)[26] початку XIV ст.[27] До іконографічної традиції відсилає й положення лівої руки, хоча в ній вміщено не звичної для класичної середньовічної практики сувій, а своєрідно розгорнутий від гори. Найраніший такий приклад у новій волинській іконографії XVII ст. пропонує згадана видертівська ікона, водночас допомагаючи зрозуміти деталі зображення. У ній виразно показано не сувій, а ніби згорнутий удвоє вузький аркуш (правда, у горішній частині розкритий догори, а в долішній – донизу). Унікальною деталлю є опущений на ліве плече з голови і вміщений на складці плаща закручений локон волосся. Щось віддалено подібне пропонує тільки згадана лучицька ікона. Прикметним видається й положення вміщених разом ніг, при якому права немало прихована, а ліва характерно як би вивернута назовні. Віддалено подібний їх рисунок серед волинських ікон зауважено в одинокій «Богородиці з Емануїлом» з Успенської церкви у Старому Порицьку Іваничівського р-ну (ВКМ)[28]. Привертає увагу також рідкісний уклад охристого плаща на правому плечі (серед волинських ікон таку деталь, але значно скромніше зазначену, має тільки згадана буцинська ікона) та лівій стороні грудей, як і незнаний з інших прикладів комір сорочки та делікатний прорис її складок, повторений значно активнішим кольором у лівого архангела.

Очевидним елементом давнішого походження є також діаметр німбів, особливо, природно, в Богородиці. При применшених головах його розміри немало формують те враження тісного виповнення площини зображення, яким відзначений образ кліцької церкви.

На цей же ефект очевидно спрацьовує й інша складова давнього родоводу – вміщені в обох горішніх наріжниках погруддя архангелів з накритими плащами руками. У волинській іконографії вони фіксуються від ікони Богородиці Страсної другої половини 1510–1520-х років з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (ЛНГМ)[29]. Серед волинської богородичної іконографії XVII ст. присутність ангелів не належить до поширених мотивів. Конкретні приклади зберегла одинока згадана видертівська ікона. З цього огляду публікована ікона – так само достатньо рідкісна позиція мистецької культури регіону.

Унікальною особливістю вміщення є відсунення обох ангелів до самих кутів з єдиним аналогом серед відомого фонду української богородичної іконографії у неодноразово згаданому видертівському образі (тут ангели вміщені на вузьких хмарах). Відзначені розміри німбів тільки частково пояснюють цю особливість укладу. Значно істотнішим є тісне наближення півфігур до зовнішніх країв центрального поля. Їх німби навіть виявляються зрізаними горішньою горизонтальною внутрішньою планкою обрамлення, а крила – боковими вертикальними, що ще більше посилює їх віднесення до краю, як і враження тісноти.

Ікона належить до класики відповідного пласту релігійного малярства Волині і з огляду колориту. На срібному тлі виділяється півфігура Богородиці в ретельно проробленому численними, здебільшого дрібними складками теплого відтінку темному охристому мафорії зі світло-зеленою з розбіленими дрібними складками підкладкою та жовтим облямуванням і манжетами й Емануїл в світлому жовтому плащі та білій сорочці. Півфігури ангелів виділені теплим білим та червоним кольорами плащів. Зовні центральне поле обрамляє обмежена посрібленими накладними валиками широке голубе поле з тонкими мальованими орнаментальними розетками обабіч накладних боній.

Попри очевидно скромнішу самостійну мистецьку вартість, кліцька ікона пропонує цікаве на тлі волинської спадщини епохи поєднання традиції з актуальними тенденціями мистецького життя, немало рідкісних деталей та їх оригінальне суміщення, що разом забезпечує їй досить своєрідне окреме місце серед

доробку мистецької культури регіону відповідної доби. А малочисельність, як несподівано виявляється, волинських богородичних ікон XVII ст. робить її важливим під усіма оглядами поповненням тодішньої богородичної іконографії регіону.

До істотних позицій іконопису Волині належить також ще одне поповнення чималого на території нинішньої Волинської обл. фонду ікон кінного святого Георгія[30]. Образ привертає увагу насамперед з огляду на виняткове поширення цієї теми у релігійному малярстві історичного володимирського регіону як продовження вірогідної традиції часів знаменитого володимирського князя-«філософа» Володимира Васильковича (1269–1288)[31]. Це одна з невеликої групи виявлених досі на Волині ікон, об'єднаних – поряд з іконографією – також своєрідним колоритом, побудованим на зіставленні жовто-охристих відтінків, поєднаних з сірим насамперед в елементах архітектури та яскравим зеленим поземом й потемнілим сріблом тла. Серед спадщини малярства Волині найважливішою позицією такого зразка є ікона з Преображенської церкви Новосілках Турійського р-ну (ВКМ)[32]. У зіставленні з нею публікована стилістично репрезентує молодший варіант традиції. Проте водночас у них присутні немало деталей, не зафіксованих у такому поєднанні в жодному з семи інших ідентифікованих волинських зразків теми кінця XVI–XVII ст. За характерний приклад може слугувати зображення одинокої царської пари. Воно присутнє у всіх іконах відповідного зразка, проте тільки в цих двох вони вміщені в завершених півциркулем вікнах чи отворах аркади горішнього ярусу вежі. У загальних рисах співпадає й карниз під ними, значно докладніше прорублений у новосільській іконі, як і два круглі отвори бійниць нижче та темний отвір акри входу. Найістотнішу відмінність визначає вміщення вежі в новосільській іконі в глибині, за зеленим поземом. У публікованій вона наближена допереду, що й дало змогу поставити царівну на передньому плані й надати їх фігурі більших розмірів, тоді як виразно применшений у зіставленні з нею святий вершник залишився у глибині. Таке зіставлення породило навіть своєрідний композиційний курйоз. Хоча царівна стоїть на передньому плані, а дракон вміщений ліворуч від неї у глибині, вершник знаходиться ще далі, ліва (від глибини) нога коня заступає лікоть царівни – вельми показова деталь для сприйняття та відтворення простору в мистецькій практиці майстрів регіональних осередків. Своєрідність просторових акцентів привертає увагу і в новосільській іконі. Хоч елементам пейзажу в ній відведено мінімальну роль, розташування та форми зеленкавого позему з обох сторін немов провадять до вершника в центрі на передньому плані, «виштовхуючи» його допереду, а «місто» з царівною отворі брами знаходиться за ними від глибини. Така загальна структура композиції в українській спадщині вперше зафіксована в іконі перших десятиліть XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Великому поблизу Добромиля на Львівщині (Перемишль, Музей Народовий Перемишльської землі)[33] й розвинута в молодшій, уже середини століття, того ж походження репліці аналогічного зразка (ЛНГМ)[34]. Новосільська пам'ятка виразно виводиться від такого взірця, трансформуючи загальний уклад у новій стилістиці XVII ст. Його елементи в ще пізнішому переосмисленні виразно виступають і в публікованій іконі.

Найдоступнішим аргументом для її конкретного датування слугує поєднане з яскравим червоним намистом мереживне обшиття вирізу сукні разом з манжетами трапезундської царівни за модою 60–70-х років століття[35]. Водночас щонайраніше на останню третину століття вказує антикізований нараменник святого у вигляді маскарона – деталь, притаманна виконаним в античному смаку портретам часів короля Яна III Собєського[36].

Сама композиція – відповідно до норм кола історичних зразків зі спадщини XVI ст. – винятково лаконічна. Важливим її доповненням виступає знана вже зі старшого взірця з церкви у Великому благословляюча десниця Всевишнього з хмари («неба») в лівому горішньому куті (в молодшому замість неї виступає ангел, який коронує переможця), присутня у всіх найстарших волинських іконах кінця XVI – першої половини XVII ст., починаючи від першої серед них – з Преображенської церкви у Точивиках поблизу Острога (ДІКЗО)[37].

Як і інші розглянуті ікони олеської збірки, «Святий Георгій» так само залучає різночасові елементи, поєднуючи середньовічний пласт традиції й водночас поєднуючи його риси з найактуальнішими тенденціями малярської культури другої половини XVII ст.

Попри стосовно пізнє походження, серед-

ньовічний слід найвиразніший. Як показано при дослідженні згаданої голобівської храмової ікони, волинська іконографія кінного святого Георгія, як і засвідчена давнішими пам'ятками винятково перемишльської школи загальноукраїнська, заснована на схемі другої половини XIV ст., яку фіксують дві знані версії ікони з церков Собору святих Йоакима і Анни в Станилі поблизу Дрогобича (НМЛ)[38] та Перенесення мощів святого Миколи у Старому Кропивнику так само на Дрогобиччині (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської митрополії Української Греко-Католицької Церкви імені о.Антона Петрушевича)[39]. Найпоказовішим щодо цього є найперше відзначений лаконізм композиції. До зазначеного укладу зрілої палеологівської традиції відкликається насамперед піднятий на задніх ногах кінь й характерне положення його передніх ніг. Однак сам вкорочений, на відміну від кола історичних зразків, тулуб відтворений уже в актуальних для епохи формах з елементами барокової масивності. До досвіду сучасності відсилають також динамічні акценти, хоча водночас присутнє й притаманні середньовічній традиції звернення у себе та позачасова відстороненість у виразі лику святого воїна. Положення його голови теж нагадує коло історичних протографів. Їх слід вловлюється й у плащі, який розвивається за плечима. Положення опущеної додолу руки з копією, якою святий протикає дракона, відтворює традицію, знану за групою пам'яток луцького регіону кінця XVI – перших десятиліть XVII ст., розпочатою найстаршою поміж ними голобівською. У давнішій, середньовічній спадщині в Україні воно досі не відзначене поза одинокою ранньою – XII ст.(?) – фрескою Горянської ротонди в Ужгороді.

Трактування Трапезунду як одинокої вежі, долішній ярус якої практично цілком займає отвір виразно побільшених щодо неї самої воріт, вперше пропонує згадана старша ікона з церкви у Великому, а дві маленьких круглих бійниці обабіч воріт вперше виступає у згаданій молодшій іконі з тієї ж церкви. Ця скромна деталь підказує вірогідність походження конкретно засвідченого у волинській іконі протографу саме з середини – другої половини зазначеного століття.

В іконі явно виділено трапезундську царівну. У двох найстарших українських зразках, у яких вона з'являється вперше, – обох згаданих іконах з церкви у Великому – її постать применшена й включена до загальної композиції. Тут вона – навпаки – не тільки побільшена, взагалі виявляється найбільшою постаттю, а й вміщена на передньому плані. У зіставленні з нею святий вершник на коні, не кажучи про «Трапезунд», сприймаються применшеними, мало не мініатюризованими. Реалістичне наповнення зображення царівни як красуні з послідовно наголошеними елементами сучасної моди – незмінна особливість її новішої іконографії. Одиноким винятком з цього правила є згадана старша ікона початку XVI ст. з церкви у Великому, у якій царівна виконана згідно зі звичним тогочасним іконографічним каноном без будь-яких ознак історичної актуалізації.

Хоча ікона й не належить до помітніших позицій малярського доробку Волині, вона є характерним прикладом для свого часу й регіону та відображає стійкий комплекс істотних особливостей місцевої малярської культури. Походження з околиць Володимира підказує у ній приклад мистецької активності одного з майстрів власне володимирського середовища[40]. Завдяки цьому публікована ікона виявляється важливим відкриттям до практично не розпізнаної досі історії володимирського малярського осередку XVII ст.

Хоча пропоноване доповнення до волинської збірки ікон XVII ст. у фондах Олеського замку не пропонує визначних об'єктів мистецької спадщини, кожна з них зберігає важливі особливості як актуального етапу розвитку мистецької культури регіону, так і виразні сліди її довготривалої історичної еволюції на місцевому ґрунті. Тому, попри скромність, нові пам'ятки олеської збірки є важливим матеріалом для фактично ще й досі не розпочатих на Волині ширших студій над еволюцією місцевої малярської традиції та комплексом її власних регіональних особливостей. У цьому останньому контексті публіковане поповнення скромної волинської частини олеської колекції пропонує цікавий позиції для вивчення особливостей малярської культури поодиноких регіональних осередків, характерного для них довгого тривання елементів давніх культурних норм та особливостей сприйняття й відтворення актуальних пошуків «великого» мистецтва епохи.

Остання пам'ятка, очевидно, не належить до волинської спадщини, проте зберігає, як виявляється, важливий матеріал для одного з мало досі опрацьованих аспектів її мистець-

кої культури. Скромний під мистецьким оглядом намальований, мабуть, наприкінці XVIII ст. образ святого Іоана Богослова з Троїцької церкви у Білому Камені неподалік від Олеська на Львівщині, відповідно до звичної норми мистецької практики епохи, безперечно, відтворює графічний оригінал. Його віднайдення – справа щасливого випадку. Іконографія підказує у ньому графічний зразок недавнього часу. Не підлягає, однак, сумніву, що він був тим самим, який став основою композиції однієї з найважливіших пам'яток відповідного аспекту традиції на Волині – монументального вівтарного образу з церкви святого Симеона Стовпника в Любохинях Старовижівського р-ну (ВКМ)[41]. Зіставлення обох нічим не пов'язаних між собою пам'яток через спільне іконографічне джерело їх композиції графічного походження ще раз наголошує на мало досі опрацьованій проблемі графічних зразків нового волинського малярства XVII–XVIII ст. Не підлягає сумніву, що на Волині їх використання виразніше зазначилося щойно у XVIII ст. Проте за актуального стану вивчення мистецької спадщини Волині коли публікації про доробок майстрів XVIII ст. не виходили поза завдання впровадження до наукового вжитку окремих об'єктів тогочасних майстрів[42], або ж альбомів ікон, само це явище досі фактично перебувало поза увагою. Втім, поглиблення студій над мистецьким досвідом регіону змусить віддати належне й цій найочевидніше недооціненій досі стороні малярської історії Волині.

Пропоноване скромне кількісно, проте важливе за історично-культурним значенням поповнення олеської колекції ікон Волині XVII–XVIII ст. акцентує увагу на регіональному вимірі малярської культури регіону нової доби та мало досі осмисленій системі її внутрішніх взаємозв'язків. Безпосереднє практичне значення, продиктованого впровадженням до наукового вжитку нових об'єктів з, на загал, скромнішої на тлі складених досі головних збірок волинських ікон, проте знаної з поодиноких визначних позицій[43] колекції. Ширший полягає у впровадженні до наукового вжитку докладніше прокоментованої групи об'єктів регіональної малярської спадщини з того фонду скромніших позицій малярської культури Волині, які досі менше привертали увагу. Публікація цієї «молодшої» частини олеської збірки ще раз наголошує на необхідності глибшого вивчення не тільки найвизначніших позицій малярського доробку регіону, а й нерідко значно численніших виявів ширшої практики, нерідко здатних зберігати важливі, а навіть і рідкісні перекази традиції, втім також, – скромно відображенні у доступному досі доробку місцевих майстрів, а то й взагалі не засвідчені поза ними.

---

1. Луць В. Ікони Волині XIII–XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею. Рівне, 1996. Ч. 2: Ілюстрації; Волинська ікона XVI–XVIII ст. / Каталог та альбом під ред. Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. Пор. також: Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. На жаль, залишається не опублікованою в головній своїй частині третя за значенням збірка Державного історико-культурного заповідника в Острозі. Короткий вступний огляд колекції, насамперед давнішої її частини, див.: Бондарчук Я. Формування збірки волинського іконопису Острозького історико-культурного заповідника // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 30–32.

2. Жеплинська О. Формування збірки волинського малярства у Національному музеї у Львові // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 33–36; 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. 24–34; Сидор О. Матеріали до зведеного каталога волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 96–132.

3. Останнім поповненням відповідної літератури став огляд колекції волинських ікон Національного музею народної архітектури та побуту України: Карпюк Л. Матеріали до каталогу творів волинського іконопису XVII–XVIII ст. зі збірки Державного музею народної архітектури та побуту України // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 200–206. Втім, каталог надто лаконічний, не ілюстрований, тому пропо-

нує лише найзагальніші відомості про поодинокі позиції цієї єдиної «неприсутньої» у найновіших студіях над мистецькою спадщиною Волині важливої колекції. Пор. також: Горда О. Царські та дияконські врата з Волині у збірці Національного музею у Львові // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 78–80.

4. Див.: Александрович В. Словник малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції... – С. 45–68; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 49–59. Опубліковано також немало відомостей про скульпторів регіону: Його ж. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С. 380, 385, 388–389, 420–422.

5. Луць В., Откович З. Волинські ікони... – С. 24–29. З шести опублікованих тут зразків «Святий Василій Великий з історією» з церкви святих Кузьми й Дем'яна в Максимовичах Самбірського р-ну Львівської обл. (там само. – С. 28) до Волині віднесений помилково.

* Висловлюю щиру подяку завідувачці фондів музею Тетяні Сабодаш за сприяння в опрацюванні пам'яток колекції.

6. Чабан А., Петрушак П. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 62–66.

7. Репродукована: Луць В. Ікони Волині... – Іл. 120; 150 святинь… – С. 92.

8. До наукового вжитку впроваджена: Василевська С., Вигоднік А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI–XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 203–204.

9. Кольорову репродукцію див.: Луць В. Ікони Волині... – Іл. 132; Культурна спадщина… – С. 54.

10. Репродукована: Волинська ікона… – № 47; Музей волинської ікони. – С. 67.

11. Луць В. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції... – Іл. 17.

12. Репродукований: Болюк О. Мистецтвознавча експедиція 2012 року на територію Західної Волині: анотації про окремі твори церковного мистецтва Горохівського району // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2010. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 76. – Іл. 5.

13. Ще рідкіснішою для Волині виявляється цілофігурна версія зображення архангела. Скромна копія 1865 р. (Білосток, Михайлівська церква) зберегла переказ найранішої зафіксованої – втраченої такої ікони пензля Йова Кондзелевича зразка його знаного архангела з дияконських дверей монастирської церкви Скиту Манявського (НМЛ, новіші репродукції див.: Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996. – С. 393; Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. – Львів, 2005. – С. 268; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 40. – Іл. 423; Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2013. – С. 126. – Іл. 102). Увагу до новішого білостоцького переказу втраченого образу привернуто: Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 26. Одним з небагатьох у регіоні прикладів самостійної такої іконографії є образ XVIII ст. з церкви святого Симеона Стовпника в Любохинях (ВКМ): Василевська С. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI–XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею // 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. 230. Частіше ця іконографія, закономірно, виступає на дияконських дверях, як, наприклад, кінця XVII ст. зі згаданої церкви в Острівцях (РОКМ, репродуковані: Луць В. ікони Волині… – Іл. 109), церкви в Нетішині (ОДІКЗ, репродуковані: Луць В. Іконописна майстерня… – Іл. 10).

14. Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – No 8. – P. 37.

15. Гелитович М. Дунаївська Богородиці // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – С. 28–30. Пор.: Її ж. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005. – №

56.

16. До літератури впроваджена: Сидор О. Матеріали… – № 25. – С. 114–115. Найкращу репродукцію див.: Національний музей... – С. 130. – Іл. 107. Про неї див. статтю Ольги Гордої-Цибко у цьому випуску.

17. Новіші репродукції див.: Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 24; 150 святинь Великої Волині. – Рівне, 2012. – С. 60.

18. Волинська ікона… – № 11; Музей волинської ікони. – С. 26; Музей волинської ікони. Книга… – С. 115.

19. До наукового вжитку впроваджена: Луць В., Откович З. Волинські ікони... – С. 27. Кольорові репродукції див.: Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань» Львів-Київ-Харків, 20–23 червня 1994 р. – Львів, 1996. – Іл. 4; 150 святинь… – С. 88.

20. Музей волинської ікони. Книга… – С. 151.

21. Там само. – С. 155.

22. Там само. – С. 195, 197.

23. Там само. – С. 131.

24. Там само. – С. 185.

25. Там само. – С. 273.

26. Найдокладнішу публікацію з численними фрагментами, досить, однак, приблизними у відтворенні унікальних колористичних особливостей оригіналу, див.: 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.

27. Від часу відкриття і впровадження до наукового вжитку ікону датували кінцем XIII ст. чи часом близько 1300 р. Наведене уточнення датування запропоновано: Александрович В. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 20. На можливість передатування принагідно вказано також: Його ж. Новий приклад... – С. 257.

28. Репродукована: Музей волинської ікони. Книга… – С. 69.

29. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35. Кольорові репродукції доросинської «Богородиці» див., зокрема: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. LXXVIII; Овсійчук В. А. Українське малярство… – С. 206; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 176. – Іл. 116. Відомості про волинську середньовічну іконографію Богородиці з ангелами, яку нині репрезентує ще тільки унікальна для регіону одинока волинська середньовічна «Похвали Богородиці» 1595 р. з Покровської церкви в Стрільську на Рівненщині (РОКМ, новіші репродукції див.: Мистецька спадщина… – С. 22; 150 святинь… – С. 52), наведено: 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. 20–21.

30. У музейній документації записана як така, що походить з села Підмихаллє Володимир-Волинської обл. Це явне непорозуміння, оскільки Володимир ніколи не був обласним центром і в регіоні такого села немає.

31. Увагу до цього явища при нагоді дослідження найдавнішого збереженого в регіоні прикладу такої іконографії – храмової кінця XVI ст. з церкви у Голобах (ВКМ) привернуто: Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 30. Короткий огляд відповідної волинської іконографії див.: там само. – С. 25–26, 29–30. Огляд волинської іконографії святого Георгія на матеріалах луцької збірки див.: Більшість ікон цього зразка, насамперед перших десятиліть XVII ст., з колекції Волинського краєзнавчого музею в Луцьку репродуковано: Музей волинської ікони. – С. 18, 22, 24; Музей волинської ікони. Книга… – С. 61, 85, 99, 109, 111, 129.

32. Репродукована: Музей волинської ікони. Книга… – С. 129.

33. Репродукції див.: Kłosińska J. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Il. 55; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Il. 27; Janocha M., ks. Ikony w Polsce od średnowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. – S. 325. – Il. 262.

34. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 19; Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006. – С. 39.

35. Для порівняння див. портрет королеви Елеонори Вишневецької з першої половини 1670-х років (Варшава, палац у Вілянуві): Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. – Warszawa, 1993. – Nr 111.

36. Коротко про початковий етап антикізованої моди та найраніші її зразки в середовищі варшав-

ського королівського двору див.: Ałeksandrowycz W. Portret królewicza Jakuba Sobieskiego w wieńcu laurowym (niedocenione świadectwo początków malarskiej ikonografii królewskiej Jana III Sobieskiego) // Studia wilanowskie. – Warszawa, 2003. – T. 14. – S. 13–14.

37. Новіші репродукції див.: Культурна спадщина… – С. 30; 150 святинь… – С. 62.

38. Репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XVIII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 110. – Іл. 24. Після реставрації у кольорі репродукована: Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Львів, 2012. – С. 11.

39. У літературі ікону вперше вказано: Александрович В. Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // Його ж. Українське малярство... – С. 177, приміт. 212. Вперше репродукована: Його ж. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Пам'ятки України: історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 13. Новіші репродукції після реставрації див.: Українське сакральне мистецтво... – С. 5, 10, 53. Коротке зіставлення іконографії обох ікон у дореставраційному стані запропоновано: Александрович В. Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станилі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драґана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року м. Дрогобич. – Дрогобич, 1997. – С. 8–12 (передрук: Українське сакральне мистецтво… – С. 10–19).

40. Питання про володимирський малярський осередок у літературі вперше постало на матеріалах писемних відомостей про місцевих майстрів середини – другої половини XVI ст.: Александрович В. Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 38–. Нові джерельні перекази, втім і про майстрів XVII ст. наведено: Його ж. Доповнення… – С. 57, 58–59.

41. Репродукований: Музей волинської ікони. Книга… – С. 319. З огляду на виняткові позиції у скромному вже нині мистецькому доробку відповідного аспекту традиції образ заслуговує окремого докладнішого вивчення. Принагідно варто відзначити можливість виникнення графічного взірця у колі мало поки знаних мистецьких інтересів родини Радивилів, оскільки орел з книгою виразно пригадує знаний гербовий мотив цієї родини.

42. Рідкісним винятком виявилася одинока спроба Віктора Луця ідентифікувати спадщину, як він її окреслив, «острозької майстерні»: Луць В. Іконописна майстерня... – С. 32–33. Очевидно, відповідне коло пам'яток, відтоді немало розширене, відображає ширше явище – з-поза активності однієї окремо взятої майстерні, у чому переконують, зокрема, очевидні відмінності між пам'ятками відповідного кола. Так само за актуального стану доступності комплексу джерельних матеріалів про малярів та мережу малярських осередків регіону не підтверджена й сама пропозиція щодо вірогідності зв'язку цієї чималої групи ікон власне з Острогом. Винятково широка географія зібраних досі поодиноких об'єктів заперечує таку можливість і вказує на продукцію не однієї, а, радше, декількох майстерень, питання про взаємозв'язки яких за актуального стану осмислення усього комплексу мистецької культури регіону ставити надто рано. На актуальному етапі сприйняття та осмислення його мистецької спадщини є, однак, цілком очевидним функціонування на місцевому ґрунті не одинокої «майстерні». Повинно йтися про ширшу мережу таких осередків, за вступного засвоєння проблеми, як це нерідко буває, «завужену» до одинокої «майстерні».

43. З них найкращу «кар'єру» поки зробила доросинська ікона Богородиці як виняткова для Волині пам'ятка й знаменне свідчення її скромно відображених у досить нечисленній середньовічній спадщині регіону візантійських пов'язань – у цьому конкретному випадку – в аристократичному константинопольському малярстві третьої чверті XIV ст., оскільки ікона виявилася новішою місцевою реплікою оригіналу саме такого походження. За яскравими безперечними аналогіями серед класики тогочасного візантійського малярства цей взаємозв'язок встановлено: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної… – С. 30. З огляду на нього, у новіших студіях над малярською культурою Волині до ікони випадало вдаватися неодноразово як виняткового об'єкту доробку регіону й мало не одинокого свідчення важливих процесів на місцевому ґрунті за умов надто скромно відображеного в автентичній спадщині мистецького життя Волині другої половини XIV ст.: Ejusdem. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – 2008. – T. 51. – S. 26; Його ж. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 21–22; Його ж. Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – С. 21; 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» іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 7; 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. – С. 40; Його ж. Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам'ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012. – Кременець, 2012. – С. 69.

На тлі такого очевидного і безперечного «успіху» доросинської «Богородиці» досі практично не зауваженими у науковій традиції виявляються «приховані», на жаль, у фондах інші найвизначніші волинські ікони олеської збірки з-поміж безперечних шедеврів малярської культури регіону – згадана пара намісних із Загорівського монастиря.



Богородиця з Емануїлом. З Успенської церкви в Кліцку



Богородиця з Емануїлом. З церкви Різдва Богородиці у Видерті.



Архангел Михаїл



Святий Юрій Змієборець



Святий Юрій Змієборець. З Преображенської церкви в Новосілках



Святий Іоан Богослов. З Троїцької церкви у Білому Камені



Святий Іоан Богослов. З церкви святого Симеона Стовпника в Любохинях

Світлана ВАСИЛЕВСЬКА
(Луцьк)

ЄВХАРИСТИЧНА ТЕМАТИКА НА ВОЛИНСЬКИХ ІКОНАХ XVIII СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Одним із найважливіших аспектів втілення у сакральному мистецтві є євхаристична тематика, яка виступає своєрідним виявом сутності християнського віровчення щодо спокутної жертви Сина Божого Ісуса Христа, який пролив свою кров в ім'я спасіння роду людського. У ранньохристиянському мистецтві часто зображали біблійні події з жертвоприношеннями старозавітних героїв – Авраама, Мелхіседека, Авеля, які стають прообразами Новозавітної жертви Ісуса Христа. З часом ці сцени втрачають домінуючу роль, хоча продовжують зустрічатися у стінописі храмів чи у нижньому ряді іконостасів, поступаючись іконографії зображення Новозавітної безкровної жертви.

Таїнство євхаристії (грец. – дарування блага, перетворення, благодаріння) символізує безкровну новозавітну жертву. У Новому Завіті чотири рази говориться про установлення Євхаристії : у Євангеліях Матвія (26), Марка (14), Луки (22), в першому Посланні Апостола Павла до коритнян (11). У Євангелії від Івана нема моменту установлення Євхаристії, але є у 6-му розділі мова про хліб життя, тому, що для Євангеліста Івана життя Ісуса Христа було Євхаристією — благодарінням. Євхаристію встановив Ісус Христос, додаючи слова: «Чиніть це на згадку про Мене». «Ісус узяв хліб, і поблагословив, поламав і давав своїм учням, і сказав: Прийміть. Споживайте, це – тіло Моє. А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: Пийте з неї всі, бо це -- кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів!» (Мт. 26:26-28). Це означає, що у вигляді хліба і вина Спаситель подав своїм учням те тіло і ту кров, які наступного дня після цього дійства він віддав на страждання і смерть за гріхи людей. Христос заповідав апостолам причащатись хлібом і вином для життя вічного: «Хто тіло Моє споживає та кров мою п'є, той в Мені перебуває, а Я в ньому»(Ін.6:54). Таїнство Євхаристії Нового Заповіту символізує воскресіння й вічне життя. «Я – Хліб Життя. Отці ваші в пустині їли манну, -- і померли. Я – хліб живий , що з неба зійшов: коли хто споживатиме хліб цей, той повік буде жити» (Ін. 6:48-51).

Прообразом Євхаристії, була манна небесна з Старого Заповіту, яка живила лише фізичні людські сили тих іудеїв, які подорожували пустелею і мала тимчасове значення.

Своєрідним втіленням та ілюстрацією євхаристії, яка представляє сцену зі Старого Завіту, є ікони Старозавітної Трійці. Безпосереднє зображення Трійці суперечить концепції вічного, недосяжного і триєдиного Бога – «Бога не бачив ніхто і ніколи» (Ін. 1:18), тому канонічними визнані лише символічні зображення. Найчастіше використовується сюжет гостинності Авраама (Бут.18:1-15). На іконах даного ізводу демонструється не просто трапеза, а саме євхаристична трапеза, у якій звершується викупна жертва. Як правило, центральний ангел благословляє чашу, інші на неї споглядають і ніби дотягуються руками. Головний зміст полягає у тому, що у глибинах Святої Трійці йде рада про спокуту людства.

У колекції Музею волинської ікони є три ікони XVIIIст. «Старозавітної Трійці» (ВКМ І-167, І-224, І-450), які демонструють барокові традиції втілення цього символічного сюжету (деталізація, підвищена декоративність, багатство золота і срібла, поява нових елементів). На іконах також відчутний вплив західноєвропейського мистецтва (пропорційність постатей, реалістичне змалювання природи, світлотіньове моделювання одеж, відмова від обведення контурів фігур). Ікони далекі від аскетизму і мінімалізму, багатоперсонажні іконографічні схеми близькі до світського урочистого мистецтва Візантії. У сцену введені Авраам і Сара (І-167, І-450), як гостинні господарі, стіл наповнений різними плодами, тогочасним посудом, від чого сцена робиться більш земною і світською. Такий підхід до деталізації пожвавлює зображення, урізноманітнює особливий момент певної історичної епохи. Цей відхід від строгого канону відволікає від споглядання духовного спілкування ангелів. Відчувається, що краса навколишнього світу захоплює авторів. Композиційний центр всіх образів – стіл, на якому стоїть потир -- прообраз гробу Господнього і жертви Ісуса Христа .

На іконі «Старозавітна Трійця» (І-167) автором робиться акцент на триєдності Трійці

– рівність, нероздільність і незлитність іпостасей Святої Трійці -- три ангели подані рівновелично із звернутим до людей поглядом. У них подібні і надзвичайно миловидні лики. Ангели одягнуті в однакові срібні хітони, які гравійовані довгими прямими і вигнутими лініями. У руках вони тримають подібні тонкі жезли-посохи, правиці кожного підняті у двоперсному благословляючому жесті. Німби круглі, золочені, окреслені графією. Майже круглої форми стіл на трьох фігурних ніжках підкреслює ідею єдності і рівноправ'я гостей Авраама, а білого кольору скатертина наголошує на чистоті їхніх помислів. Стіл поданий ніби зверху, завдяки чому ми бачимо все, що на ньому лежить: предмети церковного начиння для здійснення євхаристії – потир і тарілі, символи крові і тіла Господнього -- виноградні грона, груші, яблука та три хліби, і просто предмети побуту — ножі і двозубі виделки. Ангели мають досить масивні фігури і тому домінують над постатями Авраама і Сари, яких автор розміщує по діагоналі, пересікаючи їхні погляди на гостях. Позаду центрального ангела, який звично символізує Ісуса Христа, який прийме мученицьку смерть на хресті -- намальований величний Мамврійський дуб з буйною зеленню і темними плодами.

По-іншому будується композиція на іконі народного майстра «Старозавітна Трійця» (І-450). Великий стіл прямокутної форми на трьох масивних ніжках символізує гріб Господній. У центрі стола стоять таріль із рибою, три потири, три тарілки з ложками і ножами, три хліби, по краях дві ложки і дві невеликі хлібини. Риба на двох тарілях – давній символ Ісуса Христа. Цікаво, що одна таріль з рибою стоїть на столі, а іншу тримає у руках Сара. Акцент робиться на іпостасі Сина Божого, тому центральний ангел більший. Він ніби здіймається над двома іншими ангелами. Правою рукою ангел вказує вгору на дуб, у зелену крону якого вписаний трикутник – знак Святої Трійці. Ангел справа лівою рукою доторкується до хліба на тарілі, права рука піднята. Автор точно йде за текстом Святого письма, вносячи в композицію окрім архітектурного стафажів(палати з червоними дахами і вікнами, храм з червоним куполом) і пейзажного (зелений дуб з плодами) певні історичні моменти, які з часом стали традиційними обрядами в церкві. Так, намальовані на поземі глек із посудиною для омивання ніг подорожнім: «… і ноги свої помийте, і спочиньте під деревом» (Бут. 18:4) символізують звичай омивання ніг 12 священикам архієреєм, як повторення такого дійства, зробленого Ісусом Христом своїм учням перед тайною вечерею (Ів.13:5).

Надзвичайно живописно виконана ікона XVIIIст.«Старозавітна Трійця» (І-224): чітко вибудувана композиція ікони з акцентуванням уваги на євхаристичній атрибутиці: у центрі стола стоїть потир, біля нього велика таріль з жертвенним агнцем, три тарілки з трьома хлібами, ножі, ложки з декоративними ручками, дві посудини. Особливої урочистості моменту здійснення таїнства євхаристії надають яскраві, соковиті червоний, синій, зелений кольори одеж ангелів, декоративно гравійоване золочене тло і золоті німби. Центральний ангел – прообраз Спасителя, одягнений у традиційні одежі Ісуса Христа – червоний хітон і синій гіматій, два інші ангели теж у хітонах і гіматіях. Одежі оздоблені багатим золотим орнаментом, складки яких виконані прийомами світлотіні. Позаду ангелів бачимо зелені пагорби, Мамврійський дуб та сіру будівлю, яка має червоний дах, фасад з двома загратованими вікнами, фронтон з трьома круглими вікнами.

Отже, на волинських іконах «Старозавітна Трійця» іконописці втілюють з одного боку, догмат про єдність і неподільність трьох іпостасей Бога, (три ангели, три тарілі, три вікна, три хлібини, по три столових прибори і т.п.), а з другого – безпосереднє звершення основного християнського таїнства – євхаристії, як заповіді Господньої, даної ним на Тайній вечері (потир, агнець, риба).

Євхаристична тема була надзвичайно популярною в українському іконописі XVIIIст. і втілювалася у різних символічно-алегоричних варіаціях, таких як «Христос Виноградна Лоза», «Недремне око», «Христос у чаші», які хоча простіші і безпосередніші, але мають великий емоційний вплив, вони близькі для народного сприйняття спокутної жертви Христа в ім'я воскресіння.

Іконографічний тип «Христос лоза істинна», який представляв Спаса Вседержителя, оточеного лозою, у гілках якої зображалися апостоли, з'явився у XVI ст. в грецьких монастирях, звідки пізніше перейшов у розписи церковних притворів і гравюри, які розміщувалися як у книжках, так і поширювалися як окремі аркуші повчального характеру.

Книжкова графіка мала великий вплив на розвиток іконографії та появу нових сюжетів. Українські іконописці часто користувалися зразками народних дереворізних гравюр, а пізніше – гравюр на металі (мідьорит). Сюжет «Христос лоза істинна» відомий з гравюр Никодима Зубрицького, вміщених у «Служебнику» 1691р., «Акафістах» 1699 р. (Львів) та Часослові 1691р. (Унів) і у гравюрах давніших стародруків «Акафістах» 1663р. та «Служебнику» 1620 р. На Галичині і Волині великого поширення набули і західноєвропейські гравюри, переважно голландська, німецька та польська, які могли служити зразками у нових композиціях. Все оригінальне поширювалося з гравюри на образотворче і декоративно-прикладне мистецтво і у XVIIIст. особливо посилились тенденції характерні для стилю бароко. Твори цієї епохи покликані були викликати у людей підвищену емоційність через монументальність образів, виразну декоративність і багату символіку. Українські іконописці прагнули основні християнські ідеї передати у простій і зрозумілій народу формі, наповнивши її образністю і ліричністю, етнографічними елементами і персоніфікованими типажами.

Мотив виноградної лози з паростками, листям і гронами як символ таїнства євхаристії, відомий з ранньохристиянського періоду, хоча ікони «Христос Виноградна Лоза» у варіанті, який досліджується, виникає пізніше і найбільшого поширення набуває у XVIII ст. На стінах катакомб поряд з намальованими виноградними лозами зображали сцени збору винограду і птахів (символ душ християнських), які сидять на лозах і дзьобають плоди. Тоді ж існував звичай поєднання євхаристії з вечерями любові (агапе) – трапезою після богослужіння. Виноград, як декоративний елемент, часто зустрічався у релігійному мистецтві та архітектурі: на давніх християнських саркофагах, на візантійських мозаїках, середньовічних вітражах, на тлі ікон, у різьбі царських врат, вівтарів і колонок, на заставках і кінцівках книг, на предметах церковного начиння і одеж священнослужителів.

У Святому письмі виноград і виноградне вино згадується неодноразово вже після оповідей про потоп, особливо після виходу ізраїльтян із Єгипту і часто використовується як символічний образ для розповідей про їхнє життя і ставлення до Бога. Наприклад, у Книзі Буття в описі гріха Хама щодо свого батька Ноя: «І зачав був Ной, муж землі, садити виноград. І пив він вино та й упився…» (Бут. 9:20,21). У притчі про слухняного і неслухняного сина виноградник виступає місцем праці (Мт. 21: 28). Виноградник -- -- царство небесне, «подібне одному господареві, що вдосвіта вийшов згодити робітників у свій виноградник» (Мт. 20: 1). Отже, Бог – виноградар, Ізраїль – виноградник, кожний істинний віруючий – гілка. Доглянута лоза з гронами винограду символізує родючість і благополуччя, дика лоза -- неправдивість, розтління. Очевидно, звідси походить визначення рубати лозу під корінь – знищувати негатив у житті. Невипадково Ісус Христос назвав себе істинною виноградною лозою, а своїх учнів – її гілками: «Я правдива виноградина, а Отець мій – Виноградар. Перебувайте в Мені, а Я в вас. Я – виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви» (Ін. 15:1-5). Цими словами церква вказує на істинність лози виноградної як Сина Божого, посланого Батьком для справи спасіння людства. Композиція стосується також слів Ісуса Христа, сказаних апостолам на тайній вечері: «… віднині не питиму Я від плоду виноградного до того дня, як новим буду пити його в Царстві Божім» (Мт. 26:29; Мк.14:25; Лк. 22:18).

Поступово формуються власне бачення західноєвропейських стилів і зразків, які відповідали місцевим світоглядно-обрядовим потребам. Дана композиція склалася шляхом поєднання окремих елементів, запозичених з різних першоджерел візантійського і європейського походження. Дотримуючись структури візантійського канону, іконописці наповнювали образи багатьма символічними ознаками, які підкреслювали аспект служіння Ісуса Христа, його смерть в ім'я спокути гріхів. Сюжет «Христос Виноградна лоза» хоча і був присутнім у православних храмах, більшого поширення набув після підписання Берестейської унії, особливо після прийняття греко-католицькою церквою у 1720 р. свята Тіла Господнього і Євхаристії, а у служебниках і требниках XVIIIст. вже містились спеціальні служби. Символічні композиції виникають в українському мистецтві під впливом зростаючого інтересу до страсних тем, де передається момент хресних страждань Спаса. Якщо на європейських зразках головна увага зосереджена на пасійних моментах (страда-

ючий лик з напівзакритими очима, кров, яка ллється потоками, хрест), то українські митці наділяють образ Спасителя життєдайною силою погляду і пози, вічного життя і перемоги над смертю (пейзаж, обвитий виноградною лозою хрест), прославлення Божественної сили і благодаті (золочені і сріблені потири, грона винограду, тло).

Іконографія образу "Христос Виноградна Лоза" зримо ілюструє момент своєрідного містичного перетворення крові Христа у виноградне вино, яке використовується під час таїнства євхаристії. За словами Климентія Олександрійського (180-217) «це -- символ євхаристійної єдності з Христом: виноградина дає вино, так само, як слово Боже дало свою кров».

Згідно традиційної схеми центральне місце на іконах XVIIIст. «Христос Виноградна Лоза» з МВІ (ВКМ І-234, І-220, І-106, РА -1430) і кількох з волинських храмів займає постать Ісуса, з рани на проколотому правому боці виростає виноградна лоза, яка півколом піднявшись над головою Христа обплітає хрест і звисає важкими гронами, з нижнього грона Ісус видавлює вино до потиру, який стоїть на гробі або його тримає ангел. Особливий акцент робиться на християнських євхаристичних символах: потир (чаша, в яку стікала кров Ісуса), виноградна лоза (Христос, церква Христова), виноградне гроно (Ісус Христос, його кров, кров християнських мучеників). Розповідаючи про страсті Христові на хресті, євангеліст Іоан розповідає, що для того, щоб пересвідчитись у тому, що Христос помер, «… один з вояків списом бока Йому проколов, -- і зараз витекла звідти кров і вода» (Ін. 19:34) і це стало свідченням здійснення пророцтва про правдивість та істинність Сина Божого. Це підтверджує єдність символів крові, чаші, хреста.

Композицію «Христос Виноградна Лоза» можна розподілити на кілька визначальних позицій, кожна з яких є важливою, знаковою, глибоко символічною.

Перше: постать Ісуса Христа. На ранніх іконах обабіч Ісуса малювали постаті Богородиці та Іоана Хрестителя. В скорочених варіантах «Пієта» німецьких та італійських художників XVI-XVIIст. Спасителя зображали на труні або лежачим біля хреста мертвим, ангели підтримували його попід руки. На волинських іконах Ісус Христос сидить впівоберта на саркофазі у вигляді кам'яної лежанки. Його оголену постать покриває білий начересельник (лектіон). Велична, домінуюча фігура Ісуса Христа модельована, часто з неточно переданими пропорціями, але не настільки натуралістично, чим засвідчується висока духовність особи Христа. Лик Спаса виражає не страждання і муки, а швидше віру, оптимізм, а також вирізняються надзвичайною простотою і щирістю, він готовий відпустити гріхи і порятувати кожного (ВКМ І-234, с.Підгайці Луцького району). У ликові Христа поєднуються страждання тіла жорстоко замученої на смерть людини і радість живого Сина Божого за те, що людству відкрито шлях до порятунку від гріха. На волинських іконах відображено більше не історичне, а символічне трактування пасійної теми, коли воєдино зібрані знаряддя смерті (хрест), стаття звинувачення (біле титло з написом ІНЦІ – ВКМ І-234, РА-1430, церква Іова Почаївського с.Борисковичі Горохівського району), одяг (червона багряниця – відсутня на іконі з церкви с.Шепель), тілесні рани (рани від цвяхів, терновий вінець -- ВКМ І-106, І-234, с.Борисковичі, с.Піддубці Луцького району). На іконі «Христос Виноградна Лоза» з Успенської церкви с.Шепель Луцького району над головою Ісуса набито металевий золочений вінець у вигляді архієрейської мітри. Цікавим прикладом поєднання євхаристійних мотивів і теми страстей може служити ікона «Христос Виноградна Лоза» XVIIст. з церкви с. Секунь Старовижівського району, де чотири житійні клейма по кутках доповнюють цілісну картину тілесного болю і мук Ісуса.

У православних і греко-католицьких храмах були поширені ікони даного типу з деякими варіаціями жестів Ісуса Христа: він міг власноручно видавлювати з виноградного грона вино до потиру або просто зажимав рану руками. Так, на іконі «Ессе Номо» (Се Чоловік) XVIIIст. з Покровської церкви м.Луцька бачимо Ісуса Христа, який обома руками лише зажимає рану на правому боці. Страдаючий лик, зведені догори брови, напівопущені очі, на голові терновий вінець – данина західноєвропейській пасійній традиції. Оголене тіло Ісуса покриває золочений різьблений гіматій, навколо голови німб у вигляді променів – втілення східноєвропейської традиції з її багатством золота і декоративності.

Друге: хрест. На досліджуваних волинських іконах хрест, знаряддя мученическої

смерті, подається по-різному. Як правило, він перекривається монументальною фігурою Ісуса, і цим ніби відступає на задній план, даючи великий простір виноградній лозі, яка його обплітає. Біле титло з написом ІНЦІ бачимо лише на іконах (ВКМ РА-1430, І-234, с.Борисковичі) . На іконі з церкви с.Підгайці Ісус ніби охоплює хрест з боків і головою спирається на нього, на іконі з церкви с. Секунь Старовижівського району бачимо високий Т-подібний хрест, на іконі с.Шепель позаду Ісуса – верхня перекладина і верхній кінець хреста. Отже, обвитий виноградною лозою хрест із знаряддя ганебної міри покарання стає животворящим хрестом, який відкриває людям шлях до спасіння через святу євхаристію.

Третє: виноградна лоза, виноградне гроно, потир. Сама по собі дія виростання виноградної лози із рани на тілі з позицій людського сприйняття є надзвичайною і фантастичною. Хоча ще до появи сюжету «Христос Виноградна Лоза» на Україні були поширені композиції «Древа Єсеєвого» -- проростання пагонів з тіла старця Єсея, як прародича родоводу Ісусового. Такі сцени зустрічалися у стінописі, декоративній різьбі царських врат, церковному начинні, богослужбових книгах. Елемент, коли з нижнього виноградного грона Ісус власноручно видавлює вино до потиру, дослідник Данило Щербаківський називає «чисто українським». Це є прояв дієвості і активності Спасителя, який закликає віруючих вкушати виноградне вино, як втілення його крові, пролитої задля спокути гріхів. Потир може стояти безпосередньо на гробі (ВКМ І-220, церкви с.Шепель, с.Борисковичі, с.Секунь) або його тримає ангел. На іконах (ВКМ І-234, І-106) ангели стоять як слуги, прямо дивлячись на Спасителя. Вони одягнені у одежі церковних служок – довгі хітони і короткі далматіки. На іконі (ВКМ РА-1430) ангел стоїть на колінах, схиливши голову. На іконі з церкви с.Підгайці ангел зображений у білому плащі, перекинутому через праве плече і ніби парить на білій хмарині. На іконах виноградні грона крупні і повні, гравійовані, золочені чи сріблені, або покриті різнокольоровим лаком.

Інше. Досліджувані волинські ікони характерні присутністю знакових постатей, символів і відсутністю пояснювальних слів. При мінімізації символічних ознак досягається велике і глибоке проникнення у сутність образу, його повчальну і моральну ідею. Лише на іконах (ВКМ І-234, І-106, церква с. Секунь) на тлі ікони подається стилізований пейзаж із зеленими пагорбами і гірськими вершинами – символ земного буття і духовного відродження через віру, як своєрідний пізніший відголос зображення виноградників і людей, які там працюють. Божественна сила і слава передається через золочені і сріблені грона винограду, німби, потир, гравійоване тло ікон.

Досліджувані волинські ікони «Христос Виноградна Лоза» мають визначений період створення – XVIIIст., на двох із них, з колекції Музею волинської ікони, вказані дати створення -- 1745р., 1747р. Ідентичність в підході до трактування образу, декоративні форми, живописні особливості говорять про роботу одного автора чи однієї майстерні. На іконі з Успенської церкви с.Шепель Луцького району внизу поставлена дата 1853р. На жодній із досліджуваних ікон немає підписів і пояснюючих написів, зрідка біля голови Ісуса вміщені іменні написи ІС ХР.

Волинські ікони на тему «Христос Виноградна Лоза» позначені декоративністю (багатство твореного золота, срібла на потирі, німбах, тлі, гронах винограду, застосування кольорових лаків на гронах) та художньою виразністю (граціозно і вишукано вигнута навколо хреста виноградна лоза, живописність ликів Ісуса і ангелів, вдало підібрані елементи пейзажу). Ці ікони обрамлені накладними профільованими рамами, часто посрібленими. На іконі з церкви с.Підгайці Луцького району рама виконана технікою наскрізної ажурної різьби у вигляді листя аканту і теж золочена. Якщо на іконах (ВКМ І-234, І-106) бачимо досить вміле поєднання живопису і техніки гравіювання тла, грон, потиру, виноградної лози, то на іконі (ВКМ І-220) живописне втілення образу близьке до народного примітиву.

Визначення образів у наукових дослідженнях, як «Христос Виноградна Лоза» і «Христос Виноградар» можна вважати тотожними, покликаними втілювати спокутну жертву Ісуса Христа, завдяки символічним ознакам. У храмах такі ікони розміщувалися на стінах, у бічних вівтарях чи на феретронах.

Тема збирання у чашу крові з ран Христових широко розповсюджена у східній і західній іконографії. На давніх візантійських емалях, фресках, окладах книг, у книжкових

гравюрах цей сюжет був покликаний до вшанування жертовності Спасителя.

Незважаючи на те, що символічні зображення Христа заборонив один з перших Вселенських соборів, який утвердив догмат про людську сутність народженого сина Божого, такі композиції були розповсюджені у східній і західній традиції. Іншим сюжетом, що символічно представляє євхаристію як тіло і кров Христа є композиція Христос Євхаристійний, яка зображає Ісуса Христа у потирі, до якого стікає кров з його ран. Подібні іконографічні зразки є у гравюрах Никодима Зубрицького («Акафіст», Львів, 1699 р.). Цей іконографічний мотив був поширений також на предметах церковного начиння, які використовувалося під час таїнства євхаристії – дискосах, покрівцях, воздухах, жертовниках.

На сайті Самбірсько-Дрогобицької єпархії УГКЦ у розділі «Катехизація» знаходимо сучасне пояснення визначення Євхаристійний Христос. Відмінність у сприйнятті даного визначення різними християнськими церквами полягає у тому, що Євхаристійний Христос будучи центром західної літургії, сприймається таким, який перебуває на землі та стає духовною поживою для людей. Центром східної літургії є небесний прославлений Христос, що живить людей своїм тілом і кров'ю. Виходячи із цих положень, волинську ікону XVIIIст. «Христос у чаші» *(ВКМ Ж-174)* можна вважати тогочасним образним втіленням єдності двох позицій церков, які співіснували досить довгий історичний період на теренах краю після підписання Берестейської унії.

Ікона «Христос у чаші» належить до алегорично-символічного живопису з євхаристійною композицією і ознаками барокового натуралізму. Ікона походить з Волині і була облікована із старих фондів Волинського краєзнавчого музею. Композиція ікони симетрична, центром її є потир і постать Ісуса Христа, який ніби повстає із чаші. Спас зображений строго фронтально з піднятими вгору руками, здійснюючи молитву і одночасно ніби показуючи тілесні рани. Жест піднятих рук – давній знак звернення до вищих небесних сил, як символ молитви священнослужителя, звернутої до Бога за рід людський. Хресна жертва Ісуса Христа тут підкреслюється тим, що з його ран на руках і правого боку ллється кров, краплі крові на чолі утворюють символічний терновий вінець, який реалістично зображений на поземі ікони. Лише частково збережений, на жаль, напис зверху «…WЙ МОЮ…» не дає сумніватися у тому, що цей напис вказує про заповідь Господню, дану ним на Тайній вечері: «А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: Пийте з неї всі, бо це – кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів» (Мт. 26: 27). На образі поєднані символічні знаки та історичні деталі, які покликані ілюструвати останні моменти з земного життя Ісуса. Ліхтар вказує на ніч і зраду Спасителя у Гетсиманському саду, коли Іуда поцілував Ісуса. Тростина символізує знущання над засудженим Ісусом: «… а тростину в правицю Його. І, навколішки падаючи перед Ним, сміялися з нього і казали: Радій, Царю Юдейський» (Мт. 27: 29). Розкинуті ігрові кості вказують на наругу над одягом Ісуса: «А розіп'явши Його, вони поділили одежу Його, кинучи жереб» (Мт. 27: 35). Справа на іконі зображена колона, обвита мотуззям, на якій стоїть півень, як вказівка на зраду Петра: « І згадав Петро сказане слово Ісусове: «Перше ніж заспіває півень, -- відречешся ти тричі від Мене» (Мт. 26: 75, Мк.14: 30; Лк.22: 34, Ін. 13,38). Далі – драбина, копіє, палиця з губкою – предмети, які використовувалися для катувань під час перебування Ісуса на хресті. Плат Вероніки на іконі -- як символ любові і співчуття простих людей до Ісуса під час його хресної дороги. Зліва на іконі зображена декоративна ваза із п'ятьма колосками, як символ хліба -- тіла Спасителя під час здійснення таїнства євхаристії, заповіді, даної на тайній вечері: «Ісус узяв хліб, і поблагословив, поламав і давав своїм учням, і сказав «Прийміть, споживайте, це – тіло моє» (Мт. 26: 26). Сам Спаситель говорив: «Я -- хліб життя. Хто до мене приходить – не голодуватиме він, а хто вірує в Мене – ніколи не прагнутиме» (Ін. 6:35). Конкретно п'ять колосків символізують чудо, коли Ісус нагодував п'ять тисяч людей п'ятьма хлібинами (Ін. 6:1-14). На темному поземі ікони -- кухоль і миска, які можуть символізувати події омивання ніг апостолам самим Ісусом Христом перед останньою трапезою або суд у Понтія Пілата, коли той умив руки, показуючи людям свою непричетність до обвинувачень і смерті Христа. На поземі ікони світлою фарбою поставлена дата створення ікони -- 26 березня 1737 року. У цілому ікона витримана у темних вохристо-оливкового-коричневих кольорах, головна увага акцентується на світлому тілі Спасителя, багато

декорованому срібному потирі та круглому срібному німбі з написаними червоною фарбою літерами OWH.

Страсний цикл образів складається з найбільш напружених і драматичних сюжетів, пов'язаних з останніми годинами земного життя Ісуса Христа. Кульмінаційним моментом є сцена розп'яття на Голгофі. Цікавою з огляду на поєднання історизму і символіки є ікона початку XVIIIст. «Розп'яття» (ВКМ Ж-306). У центрі височить хрест з розіп'ятим Ісусом Христом, верхній кінець хреста замінює прибите двома цвяхами біле титло з написом INЦІ. Обабіч хреста масивні постаті Богородиці та Іоана Хрестителя. Західна традиція пошанування тілесних мук Спасителя втілена вже у самому розміщенні тіла Ісуса, яке провисає на хресті, його очі закриті, на голові терновий вінець, краплі крові стікають із чола і ран на руках та ногах. Долоні рук Ісуса стиснуті у міцні кулаки живої людини, що суперечить загальноприйнятому канону розгорнутих долонь, як свідчення смерті звичайної людини. Своєрідно подається тло ікони, яке умовно поділяється на три частини: верхня частина заповнена сірими хмарами, центральна частина гравійована рослинним орнаментом, нижня частина містить цілком реальну панораму міста із мурами, храмами і дзвіницями. Важливою іконографічною особливістю цієї ікони є фігурки двох ангелів на хмарах, які стоять на колінах і тримають срібний потир і білий плат. Образ ангела з чашею більш характерний для символічних композицій на євхаристійну тематику «Христос Виноградна Лоза». Також ангели присутні на іконах «Пієти», коли підтримують Христа попід руки на гробі, у композиціях Розп'яття вони майже не зустрічається. Поява ангелів, можливо, пов'язана із розповідями у Євангелії про двох ангелів, яких бачила Марія Магдалина на гробі Спасителя після його Воскресіння. Ангели – Божественні посланці, мають умиротворені, просто дитячі лики, які символізують праведність і чистоту, їхні червоного кольору далматіки, ніби збирають воєдино краплі крові Спасителя. Присутність ангелів на даній іконі вказує на розуміння жертовності Сина Божого, який помирає на хресті і здійснення таїнства євхаристії після його воскресіння. Саме тому безпосередньо потир і білий плат (плащаниця) підтримують небесні посланці.

Ще одним образом з втіленням євхаристичної тематики є «Недремне око». Композиція «Недремне око» утвердилась у пізньовізантійські часи. Іконографія складається на основі деяких старозавітних пророцтв, які порівнювали Христа з левом: «Юда – лев молодий» (Бут.49:8-9), «Ось лев, що з племені Юдиного, корінь Давидів…» (Об.5:5.). Леву приписувалися фантастичні якості, зокрема, сон з відкритими очима, передбачення майбутнього у сні, що символічно вказувало на смерть і воскресіння Христа. Також у вірші 120 псалому говориться: « оце не дрімає й не спить Сторож Ізраїлів» (Пс. 120:4).

На Україні найдавніше таке зображення зустрічається у фресці XVII ст. церкви Спаса на Бересті у Києві. Вже у XVIIIст. цей сюжет набуває поширення у Центральній і Лівобережній Україні, але розвиваючись у нову історичну добу набуває деяких західноєвропейських рис. Для Волині такі образи є рідкісними і у Музеї волинської ікони зберігається єдина ікона XVIIIст. «Недремне око» (ВКМ І-625).

Весь простір ікони умовно поділяється надвоє (два світи – небесний і земний, божественний і людський) важкою синьою завісою-пеленою, із-за неї можна ніби поспостерігати за тим надзвичайним, що відбувається, але ніким не було бачене. Центральне місце займає постать Ісуса Христа, який лежить на хресті, підклавши під голову зігнуту руку. Він спить, його голову ніби оповиває сяйво у вигляді червоних променів, його очі закриті, відчувається розслаблення всього тіла. Ісус дитина одягнений у довгу білу сорочку, з-під якої видно босі ніжки. На перекладині хреста стоїть потир - символ таїнства євхаристії, вище -- біле титло з латинським написом INRI. Ікона просто насичена деталями, які об'єднані і своєрідно унаочнюють страсті Христові – спис з губкою, копіє, батіг, цвяхи, терновий вінець, чорна пальчатка, на червоній багряниці лежать ігрові кості. Справа на іконі, на прямокутній підставці, стоїть біла фігурна колона, до якої мотузками прив'язана тростина, внизу лежить батіг. Зверху, на колоні, стоїть півень. За пеленою на високій білій колоні з підніжкою -- букет з білими та червоними квітами – символ райського вічного життя. Троянди і білі п'ятипелюсткові квіти, вочевидь, символізують Діву Марію, яка хоч безпосередньо не присутня у даній композиції, але незримо оплакує свого єдинородного сина і благословляє його. Образи Богородиці

і ангелів, які були характерними для східної традиції, вже зникають у цей період утвердження західноєвропейських зразків. Примітно, що на іконі прослідковується як точна передача тексту Святого письма про суд, катування, мученицьку смерть на хресті, так і демонстрація деяких предметів церковного начиння, які безпосередньо використовуються під час здійснення таїнства євхаристії, наприклад, потир і копіє.

Досліджуючи волинські ікони, об'єднані ідеєю головного християнського таїнства -- євхаристії, можна бачити своєрідне втілення волинськими іконописцями західної художньої культурної спадщини, переосмисленої відповідно до давніх традиційних канонів. Автори насичують образи бароковою алегоричністю і символізмом, завдяки чому складний, часто містичний зміст набуває простого, прийнятного для народного сприйняття втілення і художнього виразу.

1. Біблія.- Київ 2007. -1407с.

2. Василевська С. Композиція «Христос Виноградна лоза» на волинських іконах XVIIIстоліття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної конференції. – Луцьк, 2001. С.38

3. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII-XVIIIстоліть//Записки наукового товариства імені Шевченка.-Львів,1998.

4. Жолтовський П. Український живопис XVII–XVII ст. – Київ, 1978.

5. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVШ століттях. – Київ, 1983.

6. Зілінко Р. Іконографія таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII-поч. XVIIIстоліть//http://.old.ugcc.org.ua

7. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008.

8. Косів Р. Ікона «Спас – Виноградна Лоза»// http://risu.org.ua

9. Мельник В.Сакральне мистецтво Галичини XV-XXстоліть. – Івано-Франківськ, 2007.

10. Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.

11. Откович Т. Деякі іконографічні особливості іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста скиту Манявського//Записки наукового товариства імені Шевченка.-Львів,2011.

12. Пуцко В. До характеристики волинського іконопису кінця XVII ст. //Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. – Луцьк, 1999.

13. Степовик Д. Іван Щирський. –Київ, 1988.

14. Шпак О. Українська гравюра XVII-XIXстоліть.- Львів, 2006.

15. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999.

16. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві //Збірник секції мистецтв. /Українське наукове товариство. -Вип. I – Київ, 1921.



Недремне око.XVIII ст. (I-625)



Старозавітна Трійця. XVIII ст. (І-450)



Розп'яття. XVIII ст. (Ж-306)



Христос – Виноградна лоза. 1747 р. (І-234)

Тарас ОТКОВИЧ
(Львів)

ІКОНА «ХРИСТОС-САДІВНИК» XVIII СТ. ОСТРОЗЬКОЇ ШКОЛИ ІКОНОПИСУ

В українському іконописі за довгий час його розвитку є безліч варіантів іконографічних сюжетів, які, розвиваючись століттями, міняли свою форму, композицію та колористику. Серед цього розмаїття існують як надзвичайно популярні сюжети, повторені величезну кількість разів, так і унікальні зображення, відомі буквально в одиночних випадках. Характерно, що така тенденція популярності сюжетів в українському іконописі існувала незалежно від самого походження сюжетів – канонічних або апокрифічних (часто окремі апокрифічні сюжети бувають надзвичайно популярні в іконописі, особливо в народному).

Саме таку ікону із рідкісним для українського іконопису сюжетом – «Христос-садівник» (інші назви сюжету – «З'ява Христа Марії-Магдалині», «Не торкайся мене», «Noli me tangere»), було виявлено в одній із приватних колекцій на Львівщині – це великоформатний твір другої половини XVIII ст. який є надзвичайно цікавим у плані розвитку даного іконографічного сюжету на теренах Західної України.

Ікона виконана технікою олійного живопису на дерев'яній основі в рококовому орнаментально-різьбленому обрамленні, яке є частково посрібленим, позолоченим та покритим поліхромією синього та голубого кольорів (імітує мармур).

Центральним зображенням ікони є сюжет Христос-садівник, де Ісус Христос поданий у червоній багряниці з оголеним торсом. Лівою рукою він підтримує дерев'яну лопату, оперту на плече. Лопата окута металом. Перед Христом на колінах стоїть Марія Магдалина, простягаючи до нього руки. Поряд з нею на землі стоїть посудина з ароматичною рідиною миром. Обидві постаті зображені на передньому плані на тлі зеленого позему із маленькими деревцями та пейзажу з високим горизонтом. На середньому плані, за постаттю Христа, зображено велике розлоге дерево, а на задньому – на лінії горизонту намальований ліс із зеленими деревами. Тло ікони (небо над пейзажем) посріблене (посріблення майже повністю втрачене, залишився лише полімент оранжевого кольору). Фігури виконані в дещо наївній манері із скованими рухами.

Загальний колорит ікони світлий та яскравий з переважанням теплих тонів (вохристі, червоні, рожеві). Центральним кольоровим акцентом, який домінує в іконі, є яскраво-червона багряниця Христа та червона підкладка вохристої накидки Марії Магдалини.

Важко встановити походження композиційного вирішення даної ікони, оскільки якихось виразних запозичень, зокрема, із західноєвропейського живопису або гравюри тут непомітно, тому можна вважати, що композиція цієї ікони є оригінальним трактуванням іконописця. Живопис ікони виконаний напівпрофесійним майстром у стилістиці, близькій до іконописців так званої «Острозької іконописної школи» (часто напівпрофесійних та народних), які творили на території південної Волині та, найперше, в Острозі, а також на території, орієнтовно, між Острогом, Бродами, Кременцем в першій половині–середині XVIII ст. [5]. Помітно значну схожість в технічних прийомах, колористиці, та, насамперед, в характерних рисах та типажах ликів персонажів.

Теж саме можна сказати і про декоративне різьблення обрамлення ікони, яке має виразні ознаки рококової стилістики (орієнтовно 60-80-ті рр. XVIII ст.). Зважаючи на пишне декоративне обрамлення, можна припустити, що описувана ікона «Христос-садівник» була центральним зображенням невеликого вівтаря в якомусь храмі. Конфесійну належність даної ікони визначити важко – за стилістичними ознаками вона могла бути як в католицькому, так і в греко-католицькому храмах.

Атрибуція іконографічного сюжету

Іконографія сюжету «Христос-садівник» або «Не торкайся Мене» (лат. Noli me tangere, грец. Μή μου ἅπτου) – походить з Євангелія від Івана, що описує перше після Воскресіння явлення Христа Марії Магдалині – Ісус з'явився Марії Магдалині, коли вона, ридаюча, стояла біля порожньої труни та думала, що тіло Спасителя викрали. У цей час їй з'явився Христос, Якого вона спочатку прийняла за садів-

ника – «... І, сказавши оце, обернулась назад, і бачить Ісуса, що стояв, та вона не пізнала, що то Ісус… Промовляє до неї Ісус: Чого плачеш ти, жінко? Кого ти шукаєш? Вона ж, думаючи, що то садівник, говорить до Нього: Якщо, пане, узяв ти Його, то скажи мені, де поклав ти Його, і Його я візьму! Ісус мовить до неї: Маріє!. Впізнавши Його, жінка кинулася до Нього, але Він наказав їй не торкатися до Нього, а відправитися до учня повідомити, що Він воскрес: «Не торкайся до Мене, бо Я ще не зійшов до Отця, а йди до братів Моїх та їм : Я йду до Свого Отця й Отця вашого, і до Бога Мого й Бога вашого» (Ів. 20:11-17).

Сцена є варіантом євангельської розповіді про «Жон-мироносиць» – жінок, які прийшли вранці в перший день після суботи до Гробу воскреслого Ісуса Христа з ароматами і пахощами для ритуального помазання тіла. В Євангеліях фігурує різна кількість жон – Марія Магдалина та Марія (Матвій 28:1-10), Марія Магдалина, Марія мати Якова, апостола від 70-ти, Саломея мати синів Зеведових Якова та Івана (Марко 16:1-13), Марія Магдалина, Іванна (дружина Хузи), Марія (мати Якова), «і інші з ними» (Лука 13:23-55) і лише в Євангелії від Івана (20:1-18) присутня тільки Марія Магдалина. Ця сцена включає дві фігури: Марія-Магдалина, на колінах, спрямована до Христа, який м'яко ухиляється від її простягнутих рук. Мотика або лопата, яку тримає в руці Ісус, відсилає до згадування про те, що Марія Магдалина спочатку помилково прийняла Його за садівника.

Сюжет поступово розвивався від традиційного (канонічного) зображення воскреслого Христа в яскраво-червоній багряниці із хрестовим знаменням в руках на ранніх етапах розвитку цієї іконографії (поствізантійські твори Дуччо ді Буоніксенья, Джотто ді Бондоне, ікони італо-крітської школи XV–XVI ст. та балканські ікони і настінні розписи XIII–XV ст.) – до зображення Христа садівника в пізніші часи (XVI–XVIII ст.) на тлі саду або городу з квітами, фруктами та овочами, часто у світському тогочасному одязі, подеколи, в капелюсі для підкреслення його подібності до садівника та із лопатою, мотикою, або іншим знаряддям праці садівника. Це, очевидно, можна пояснити дослівним переказом євангельського сюжету і показати Христа садівником, через що Марія-Магдалина не впізнала Христа.

Такий сюжет мало поширений в православній і українській іконографії зокрема, натомість, широковідомий у західноєвропейському мистецтві (фреска, станковий живопис, гравюра, скульптура та рельєфи, декоративно-прикладне мистецтво). До нього зверталися усі найвідоміші майстри, починаючи від епохи Проторенесансу і Ренесансу та маньєризму до бароко, класицизму, академізму і аж до XX ст.: Джотто, Фра Анджеліко, Сандро Ботічеллі, Ганс Мемлінг, Альбрехт Дюрер, Аньйоло Бронзіно, Якобо Понтормо, Антоніо да Кореджо, Доменіко Тінторетто, Паоло Веронезе, Тіціан Вечелліо, Пітер Пауль Рубенс, Рембрант ван Рейн, Алессандро Маньяско, Ніколя Пуссен, та багато інших відомих майстрів різних епох.

В українському мистецтві сюжет «Христос-садівник», як вже вказувалося, є надзвичайно рідкісним. Окрім описуваної ікони, можна згадати лише дві ікони, які були виконані жовківським іконописцем Іваном Рутковичем (бл. 1650 р. ? – 1703 р. ?) для іконостасів у с. Волиця Деревлянська на Львівщині (1680-ті рр.) та у церкві Різдва Христового у Жовкві (так званий Скварявський іконостас 1697–1699 рр.). Окрім того, цей сюжет присутній на різьбленому по камені рельєфі на фасаді каплиці Кампіанів у Львові поч. XVII ст. можливого авторства Яна Пфістера (1573–1648) [2, 146–147; 4, 108], або Андреаса Бемера (?–1628) [3, 90–91].

Також такий сюжет бачимо у великоформатному вівтарі-триптиху першої половини XVII ст. із костелу Марії Магдалини у Львові, який виконаний в техніці стукко авторства Войтеха Келара [3, 138–139; 1, 133–139; 3, 87]. Дане зображення, як і весь вівтар, тяжіє за своєю стилістикою до пізньої готики та раннього Рененсансу (Проторенесансу).

Іван Руткович (в іконі із Скварявського іконостаса, яка розташована у ряді неділь П'ятидесятниць) та Ян Пфістер або Андреас Бемер використали вже готову розроблену композицію, взяту із гравюри фламандського художника-маньєриста Мартіна де Воса (1532–1603) вміщеної в Лицевій Біблії Герхарда де Йоде (1585 р.), а пізніше, в Лицевій Біблії Ніколаса Іоанніса Піскатора (1650 р.) [4, 108], щоправда, значно інтерпретувавши композицію зображення для своїх цілей. На іконі, виконаній Іваном Рутковичем, Христос зображений одягнутим у червоний хітон під синім гіматієм, на відміну від гравюри де Воса, де Христос традиційно для цього сюжету зо-

бражений із оголеним торсом. Очевидно, що таке зображення напівоголеного Христа не було би сприйняте консервативними прихожанами жовківської церкви, тому Руткович значно підкоректував композицію. Також ним було чимало спрощено композицію шляхом усунення більшої частини флористичних мотивів на задньому плані (численні грядки з рослинами та дерева).

Композиція на рельєфі з каплиці Кампіанів також має в собі відмінності. Порівнюючи її із гравюрою Мартіна де Воса, бачимо, що це дзеркальне зображення постатей та стилізація і спрощення деталей (що є виправдано, зважаючи на техніку різьби по камені). Окрім того, в композицію на середньому плані введено фігуру хлопчика, який підливає квіти, а також порожню гробницю у скелі з відхиленим каменем. Також до цього зображення додано сюжет «Дорога в Емаус» з численними деталями (горбистий пейзаж з містом під місяцем та сонцем, яке заходить за горизонт) на задньому плані.

Для ікони із Волиці Деревлянської (яка знаходиться в пределі іконостаса) Іван Руткович, очевидно, використав один із варіантів картини авторства фламандського художника Бартоломеуса Спрагнера (1546–1611) або гравюру, виконану із цієї картини фламандським майстром Егідієм Саделером Старшим (1570–1629), а саме, поясні зображення Христа та Марії Магдалини на передньому плані. Христос в капелюсі, в лівій руці він тримає закинуту на плече лопату, а правою благословляє Марію-Магдалину зображено у профіль із посудиною з ароматичною рідиною у руці для ритуального омивання мертвого тіла (миро). У порівнянні із фламандськими майстрами, зображення Івана Рутковича виконане менш майстерно (особливо це стосується зображення Марії-Магдалини) та набагато спрощене – без зайвих деталей, особливо це помітно на зображенні пейзажу.

Таким чином, в науковий обіг варто внести ще одну ікону із сюжетом «Христос садівник» другої половини XVIII ст. із приватної збірки, виконану, очевидно, на території південної Волині (Острожчина). Ікона є одним із унікальних зразків використання такого сюжету в українському іконописі. Такий факт має зайняти важливе місце в історії української культури.

---

1. Білінська О., Ідак Ю., Тіхонова О. Історико-архітектурні дослідження костелу Марії Магдалени у місті Львові // Вісник НУ "Львівська політехніка. Архітектура". № 674. 2010. – С. 133 – 139.

2. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVII століть – К.: Наукова думка, 1981.

3. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. – К.: Наукова думка, 1985.

4. Свєнціцька В. Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К.: Мистецтво, 1966.

5. Скуба Вікторія. Ренесанс в українському іконописі [Електроний ресурс]. / Скуба В. / / «День». Газета: № 222, (2010) Режим доступу:
http://www.day.kiev.ua/uk/article/naprikinci-dnya/renesans-v-ukrayinskomu-ikonopisi. – Загл. з екрану.



Ікона «Христос-садівник». Друга половини XVIII ст. Приватна збірка. Вигляд після реставрації.



Фрагмент ікони «Христос-садівник». Друга половини XVIII ст. Приватна збірка. Вигляд після реставрації. після реставрації.



Фрагмент ікони «Христос-садівник». Друга половини XVIII ст. Приватна збірка. Вигляд після реставрації.



Фрагмент ікони «Христос-садівник». Друга половини XVIII ст. Приватна збірка. Вигляд після реставрації.



Іван Руткович. Ікона «Христос-садівник». 1697–1699 рр. Іконостас церкви Різдва Христового у Жовкві (Скварявський іконостас).



Мартін де Вос. Христос-садівник. Міderит з Лицевих Біблій (Theatrum Biblicum). Фландрія. Гергарда де Йоде (1585 р.) та Ніколаса Піскатора (1650 р.). Антверпен.



Ян Пфістер або Андреас Бемер. Христос-садівник. Рельєф з фасаду Каплиці Кампіанів у Львові. Поч. XVII ст.



Іван Руткович. Ікона «Христос-садівник». 1680 р. Іконостас в с.Волиця Деревлянська

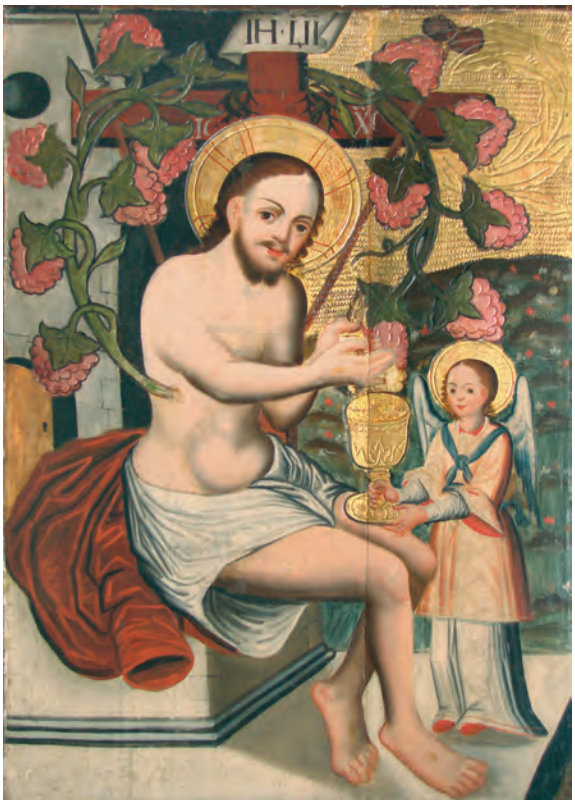


Бартоломеус Спрагнер. Христос-садівник.
Кін. XVI–поч. XVII ст.
Фландрія.



Егідій Саделер (Старший). Христос-садівник. Гравюра.
Фландрія. 1598 р.

Характерні ікони «Острожської школи іконопису» XVIII ст.







Наталя БЕНДЮК
(Острог)

ІКОНИ «СВЯТА ПАРАСКЕВА» ТА «АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ» XVIIIСТ. З ГОЩАНСЬКОГО РАЙОНУ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Ікони XVIII століття «Параскева» та «Архангел Михаїл» були знайдені в селах на межі трьох районів – Гощанського, Рівненського та Корецького Рівненської області. Обидві ікони були створені одним автором, який, очевидно, мав тісні зв'язки з Острозькою іконописною майстернею (Далі – ОІМ). Більше того, можемо висловити думку, що там був не лише один іконописець, а ціла іконописна майстерня. На жаль, достовірних фактів про це немає, оскільки, в музейних колекціях робіт цього автора або інших авторів цієї майстерні не виявлено. Можливо, вони є у фондосховищах музеїв та знаходяться в церквах і в майбутньому будуть доступні для досліджень, але на сьогодні, на жаль, про це відомостей немає. Обидві відомі ікони зберігаються в різних приватних збірках.

Зображення досліджуваних робіт опубліковані в альбомі «Культурна спадщина Рівненського краю» [1, с. 86-87]. У вступній статті до розділу «Іконопис XVIII ст.» Микола Бендюк висловлює думку не лише про одного автора, а й підтверджує нашу гіпотезу про цілу майстерню, яка могла існувати неподалік Острога на стику трьох районів – Рівненського, Гощанського та Корецького. Більше того, він наводить відомості про схожі ікони і з колекції Рівненського краєзнавчого музею [1, с. 82]. Та поки-що можемо з впевненістю говорити лише про одного майстра та про його авторство вищеназваних ікон.

Первісно на обох іконах були пізніші записи. Ікону Архангела Михаїла замість вертикалі повернули горизонтально, заокруглили кути, поґрунтували та записали у XIX столітті. На дошці з'явився новий сюжет – Введення до храму. Під час реставрації було знято верхні нашарування – як фарбові, так і левкас. Було забрано зображення інтер'єру, при цьому залишилися тільки образи святих. Як уже згадувалося вище, у XIX ст. в іконі були зрізані кути, тому вона набула овальної форми.

Архангел Михаїл має традиційну іконографію. Він зображений як мужній воїн в латах, готовий захищати ворота раю. За живописом, композицією, світло-тіньовим моделюванням, розробками облич та драпувань образ нагадує ікони Острозької іконописної майстерні. Хоча, робота й відрізняється колористикою облич, орнаментацією посрібленого тла, все ж певні риси, таки наближають ікону до робіт ОІМ. На обличчях святих присутній незначний рум'янець, який досягався лесуванням, хоча, уже без традиційної посмішки. В тінях на обличчі можемо простежити використання оливкових тонів. Тло має спільні риси з іконами ОІМ, тут також присутні так-звані зубчики, але листя аканту є гострішим та симетричним. В орнамент закомпоновано різноманітні квіти та плоди. Загалом, іконографічно сюжет є типовим для Волинської іконописної школи.

Ікона Параскеви, хоч і збереглася не повністю, проте, це не заважає зробити ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз. Культ Св. Параскеви набув значного поширення ще в ранньохристиянські часи. Св. Параскева перед нами постає гарною молодою, сміливою дівчиною, захисницею християнської віри. Автор на тлі, характерному волинській іконописній традиції, вносить своє власне бачення образу, даруючи святій ніжний, ліричний, хоча й досить мужній образ. Не зважаючи на це, автор не позбавляє композицію традиційних символічних елементів. Зокрема, в руках у Св. Параскеви хрест та сувій із текстом, вона вдягнена у розкішне вбрання та в червоний плащ, який постає символом мучеництва.

Ікона була лише частково забруднена. По верху були незначні записи олійними фарбами, тому реставратор розчистив їх та виконав консерваційні процеси. Про те, що автор ікони той самий майстер, що і «Архангела Михаїла», свідчить і розробка обличчя, і той самий оливковий відтінок на тілі. Той самий тип моделювання облич, такі ж кольорові тональності та ті ж самі розробки драпувань в одязі. Посріблене тло має точно таку орнаментацію, як і на попередній іконі. В живописі ікони дуже близькі до Острозької іконописної майстерні, яка належить до Волинської іконописної школи, хоча, тло уже є нетиповим для острозьких іконописців. Тут орнаментація складається не лише із листя аканту, яке, в свою чергу, є симетричним та набуває дещо гостріших форм, але і з квіточок та ін-

ших елементів. Тло на більшості ікон з ОІМ складається із несиметричного листя аканту і так-званих «зубчиків», які заповнюють вільний від листя простір. На цих іконах ми теж спостерігаємо характерні ОІМ «зубчики», які на інших іконах, що походять з Волині, зустрічаються досить рідко. Таким чином ми ще раз можемо говорити про можливі зв'язки майстра, що виконав вищеназвані ікони, з Острогом.

1. Бендюк М.Харват О. Культурна спадщина Рівненського краю. – Рівне, 2010. –248 с.

2. Карпюк Л. Образи святих великомучениць у волинському іконописі XVII – XVIIIст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року. – Луцьк, 2005. – 49-50 с.



Іл1. Архангел Михаїл XVIII ст.



Іл 2. Свята Параскева XVIII ст.

Микола БЕНДЮК
(Острог)

ІКОНА БОГОРОДИЦІ ОЖЕНИНСЬКОЇ (РИМСЬКОЇ)

В Свято-Михайлівській церкві с. Оженин Острозького району Рівненської області зберігається образ Богородиці з немовлям, який найбільше із усіх ікон шанується місцевими жителями і називається благодатним.

Коротко проінформуємо про історію храму. 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». Імовірно, що вищезгаданий новоміський іконостас в Оженині був розібраний (на сьогодні ікони з нього розміщені на стінах храму), а іконостас, який ми зараз бачимо, виготовлено та встановлено разом з побудовою нової церкви в 1871 р. Храм був зведений на кошти прихожан, про що свідчить запис датований 1931 роком: «В Бозі почивші парафіяни … і о.Василій Голядинський на кошти котрих в селі Оженин 1871 року була збудована Свято-Михайлівська церков».

За непідтвердженими даними власник маєтку Франциск Боженець-Єловицький, за сприяння рідного дядька Ієроніма-Матвія (був вікарним єпископом Львівським) та сестри Антоніни[1], здійснив паломництво до Риму, звідки привіз для греко-католицького храму образ Божої Матері «Римську Богородицю». Цікаво, що в народних переказах згадується навіть дата (1722 р.), коли власник села привіз ікону, подаровану Папою Римським, проте в церковному архіві цю дату віднайти не вдалось. В статті ми спробуємо проаналізувати цю власне найбільш шановану ікону в селі Оженин.

Утвердження впливу папського престолу на східних теренах Речі Посполитої здійснювалось як за допомогою культу ікон Діви Марії, покровительки і «королеви» Речі Посполитої, так і глибокої традиції шанування давніх ікон православного Сходу. Ікона Римської Богородиці (інколи її називають «Сніжною» (Salus Populi Romani)) шанувалась католиками і православними, як правило, під іменем тієї місцевості, у якій вона прославилась чудесами. Як приклад, можна назвати чудотворні ікони Бердичівську, Летичівську, Барську, Тернопільську, Луцьку і інші, які мають спільну іконографічну основу – образ Римської Богородиці. XVII–XVIII століття – це період активного прославлення і збільшення кількості чудес, особливо, пов'язаних з іконами Богородиці.[2] Подібні явища були характерними для регіонів Волині, Поділля, Білорусії, і могли бути реакцією на боротьбу за перевагу між православними і католицькими конфесіями. Нерідко це приводило до того, що існували дві версії походження чудес від ікони – православна і католицька[3].

Сучасна ікона Богородиці Оженинської (Римської) передає типовий іконографічний вівтарний образ Одигітрії XVIII століття. Поворот голови Марії до Дитяти на три чверті, відхилений корпус тіла Ісуса, зображення перехрещених рук Марії на колінах дитини та характерний малюнок пальців – всі ці деталі відповідають першооснові.

Первісно ікона була написана на полотні (98х71) і розтягнута на підрамнику. Вірогідно, що на іконі були закріплені дві корони, які були привезені паном Єловицьким із Риму від Папи Римського. В такому вигляді образ Богородиці знаходився в оженинському храмі до 1871 року, коли в селі почали будувати нову церкву. Після зведення стін і накриття, наповнення церкви потребувало нових ікон і, можливо, тоді прихожани вирішили, що значення шанованого образу збільшиться, якщо за встановленою традицією селяни замовлять на ікону шати. Це й було зроблено общиною: на окладі, який прикрашає ікону, стоїть дата 1874 рік. Але і цього виявилося прихожанам замало. Тоді община віддає ікону якомусь місцевому іконописцю, і той, в свою чергу, наклеює полотно на дошку значно більшого розміру, ніж сама ікона. Розрівнявши полотно з окрайками, художнику не вдалося наклеїти її так, щоб не було видно прогнутості в місцях, де окрайки загиналися на підрамнику. Щоб знівелювати нерівності на наклеєному полотні іконописець на вільних полях, попередньо заґрунтувавши основу, малює ангелів. Живопис цього іконописця явно був значно слабшим за італійського митця, який власне і малював образ Богородиці з Немовлям.



Іл1. Богородиця Оженинська (Римська) XVIII ст.



Іл.2 Фрагмент окладу 1874 р.

Через деякий час, мабуть вже на початку XX ст., побачивши явне неспівпадіння в іконописній манері двох різних художників, община замовила ще доповнення до окладу, яке закрило б невдало написаних ангеликів на полях. Майстер-чеканщик був значно гіршим виконавцем, ніж автор попереднього окладу, а тим більше майстер (мабуть, італієць), який виготовив корони.

В такому вигляді ікона проіснувала все XX століття, і лише нещодавно вдалося зняти оклад і розпочати реставрацію. Живопис XVIII ст. зберігся непогано, є лише часткові забруднення і записи, в основному по краях ікони, які були зроблені в 1973 р. В деяких місцях під вздуття було підведенно осетровий клей і закріплено до дерев'яної основи. По краях дошки пізній живопис XIX ст. повздувався разом з тонким левкасом. Всі вздуття були вкладенні за допомогою жовткової емульсії.

Наразі ведуться переговори із общиною, щоб в церкві експонувати ікону та оклад окремо в двох схожих кіотах.

---

1. Антоніна Немирич з роду Єловицьких – поетеса пізнього бароко, перекладачка, писала під псевдонім A.Z.J.N.L.O.

Народжена близько 1702р. в селі Оженин (Колесники) біля Острога в маєтку свого батька Юзефа Єловицького, гербу Боженець (1667 – 1708рр.) – мечника (1692р.) і, пізніше, ловецького волинського.

Дістала освіту в монастирі бернардинів у Львові завдяки сприянню свого дядька Ієроніма-Матвія. Ієронім-Матвій († 1732р.) був єпископом суфраганом львівським, секретарем великим коронним і регентом канцелярії великого князя Литовського. Антоніна залишалася в його домі під опікою якогось вчителя, привезеного з Варшави, напевно, перш за все для науки брата Франциска (нар. 1699р.), пізніше старости Новосілецького.

У 1719р. в селі Колесниках (Острозький повіт) була видана заміж за Карла Юзефа Немирича.

Проживала з чоловіком в його маєтку в Черняхові, що в повіті Овруцькому. У періоді безвладдя, по смерті короля Августа II, Немиричі підтримували сторону Станіслава Лещинського, за що обидва члени подружжя зазнали гонінь. Вони утримувалися під арештом. В 1734 році Немиричів виправдали.

Подружжя володіло великою бібліотекою, обоє займалися літературою. Антоніна вже близько 1750 р. стала відомою поетесою. Підтримувала кореспонденцію з Франческою Урсулою Радзівіл, хоч виразно відрізнялася від неї смаком; коли Франческа від барочного стилю перейшла до адаптації французького класицизму, Немиричова наблизилася до рококового стилю.

Вже наприкінці тридцятих років родина мешкала в Золотієві під Рівним. На теми розписів, що прикрашали покої цієї садиби (любовні і мисливські сцени, зображення святих і популярні алегорії, орнаменти, що базувалася на мотивах стилізованих птахів, які Антоніна, мабуть, виконала сама), поетка написала вірші. Сучасники вважали її суворим критиком поезії та творів образотворчого мистецтва.

У 1753 р. разом з чоловіком будує костел в с. Деражному на Волині. В 1755 році Кароль Немирич помирає, його поховали в Рівному 9 червня.

Після смерті чоловіка Антоніна періодично змінює місце проживання то на Волині, то у Львові, і декілька років проводить у Варшаві (на початку правління Станіслава Августа), де мала можливість презентувати свої вірші королю. Померла поетеса у Львові, імовірно, в 1780 році. [Gomulicki W. Zapomniana poetka polska.- W: Kłosy polskiej niwy,1912.- S. 289-382]

2. Карпюк Л. До питання історії культу ікони Богоматері Римської у Луцьку // Волинська ікона : дослідження та реставрація : матеріали XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 року / Музей волин. ікони. – Луцьк, 2010. – Вип. 17. – С. 112 – 117.

3. Басова М. Украинские Чудотворные Богородичные иконы в России. – Софійські читання. – К., 2007. – С. 50.

Галина КАЛЬЧЕНЯ
(Львів)

СЮЖЕТ СПОКУСИ ІСУСА ХРИСТА В ПУСТЕЛІ У ЗОБРАЖАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ. ПОХОДЖЕННЯ СЮЖЕТУ ТА ЙОГО СИМВОЛІЗМ

Спокуса - одне з ключових понять православної аскетики. Це особливий стан душі, при якому їй нав'язуються як гріховні думки і почуття, так і взагалі будь-які скорботні переживання, які випадають на долю людини за Божою волею. У широкому сенсі до спокуси належать також різні потреби і скорботи людського життя: хвороби, образи, злидні та ін., в яких при правильному ставленні загартовується віра в Бога і надія в нього. Проте далеко не завжди термін «спокуса» має негативне забарвлення. Крім диявола, який по ненависті до людей прагне відвернути їх від Бога, а також людини, яка спокушається власною хіттю, джерелом спокуси є і сам Бог. Він, не бажаючи людині зла, способом різних спокус дає змогу прийняти їй самостійне рішення про використання дару власної свободи, який дається кожному від народження, це як своєрідне випробування, виховання і загартовування віри.

Вперше в Біблії тема спокуси згадується, коли люди з Раю не встояли перед солодкими обіцянками Змія. Гріхопадіння Адама і Єви зародило у людині схильність до гріха. Навіть після потопу, коли в живих залишилася лише сім'я праведника Ноя, сила потягу до гріха не ослабла.

Свідомість безпорадності перед гріхом не означає, що людина не повинна боротися з гріхом, або ж що вона не може бути праведною.З часу гріхопадіння прямий зв'язок з Богом перерваний через непослух, саме тому людина піддається постійним випробуванням різноманітних спокус задля урозуміння сили своєї віри та моральності.

Релігійне розуміння спокуси сформувалося під впливом біблійних оповідань і багато в чому завдяки їх тлумаченням. Перші згадки про спокусу в ранньохристиянській літературі пов'язані з тлумаченням Христових Спокус. Вони зв'язуються християнськими авторами з іншими ключовими подіями земного життя Христа і розглядаються в контексті всієї історії спасіння. Тема спокуси Ісуса використовувалася в християнських проповідях перед таїнством Хрещення. Зв'язок між Хрещенням та спокусою є значущим як для ранньохристиянських авторів, так і для подальшої традиції. Подібно до того, як за хрещенням Христа у водах Йордану послідувала спокуса, так і кожен християнин, виходячи з вод хрещення, вступає на шлях боротьби. В німецькому перекладі Єрусалимської Біблії є цікава фраза: спокушуваний у всьому так, як і ми, але не вчинив гріха. Ісус дійсно входить в духовну боротьбу, котру людськість веде від початку і багаторазово програє. Євангеліє дуже виразно показує такі Його змагання і говорить також про методи Ісуса в протистоянні злому духові. Сатана кинувся зі всім своїм імпульсом на людську природу Ісуса, але програв Його Божій природі. Оскільки людська і Божа природа Ісуса нероздільні, Його людськість перемогла в боротьбі з сатаною[1].

Духовну боротьбу Ісуса найповніше ми можемо розглянути під час Його сорокаденного перебування в Пустелі. При цьому Матвій та Лука детально описують цей сюжет, в той час, як Апостол Марко, не деталізуючи, коротко згадує його: «Був він там в Пустелі сорок днів спокушуваний дияволом, і був зі звірами; і ангели служили йому» (Мк. 1:13).

Згідно з євангельськими оповіданнями, після свого хрещення (Марко у своєму Євангеліє ставить акцент, що це сталося негайно після хрещення) Ісус Христос, ведений Духом, пішов у пустелю, щоб на самоті, в молитві і в пості підготуватися до виконання місії, з якою він прийшов на землю. Ісус сорок днів «був спокушуваний дияволом і нічого не їв в ці дні, а коли закінчились вони, нарешті зголоднів» (Лк.4: 2). Тоді приступив до нього диявол і трьома звабами спробував спокусити Його на гріх, як всяку людину.

Оскільки в Євангелії прямо не говориться, ким був поведений Ісус в пустелю, висовувалося припущення, що це був дух зла, тобто той, хто спокушав Христа. Але це суперечить буквальному змісту розповіді Євангелія. Лука каже, що «Ісус, повен Духа Святого, повернувся із Йордану, і поведений був Духом у пустелю». У Матвія сказано: «Дух повів Ісуса в пустелю для спокуси від диявола». Тут явно протиставляється Дух, який безсумнівно є

Дух Святий, дияволові.

Матвій і Лука перераховують конкретно три спокуси Ісуса Христа. Лука, однак, каже, що в пустелі «сорок днів диявол Його спокушав». І далі: «... закінчивши всі спокуси, диявол відійшов від Нього до часу». Таким чином, з вище сказаного випливає, що в пустелі спокус було більше, але про них не розказано, і в подальшому земному житті диявол не залишав Ісуса.

І справді, спокуси постійно повторювалися в час служіння людям Ісусом, і якщо не безпосередньо від диявола, то через інших осіб від нього:

- спокушав його апостол Петро, умовляючи відсторонити від себе майбутню смерть на хресті;
- фарисеї, вимагаючи знамення в небі;
- привівши до нього грішницю і питаючи, як з нею вчинити;
-коли хотіли домогтися його відповіді на питання про плату податку кесарю;
- спокушаючи його на хресті словами самого диявола: «Якщо Ти Син Божий, зійди з хреста» (Мф. 27:40).

Проте в мистецтві, коли зображується сюжет спокуси Ісуса Христа, мається на увазі його спокуса в Пустелі.

Лука, якщо порівняти його розповідь з розповіддю Матвія, змінює послідовність спокусливих пропозицій диявола. Так, спокуса на крилі храму у Матвія виступає другою, у Луки - третьою, тоді як другою він називає спокусу на високій горі. Деякі теологи вбачають в цій зміні черговості спокус бажання Луки привести Ісуса спочатку на гору, а потім в Єрусалим. Проте, як вважають дослідники, ця перестановка невдала, адже спокуса поклонінням сатані, це безсумнівно, найбільш значима з вимог нечистого, вона є вищим щаблем і природним чином має бути віднесеною до останнього акту.

Спокуса	Слова диявола	Відповідь Христа
Голодом	«Коли ти Син Божий, звели, щоб це каміння та й стало хлібом» (Мф.4:3)	«Написано: Чоловік житиме не самим хлібом, а кожним словом, що виходить з уст Божих» (Мф.4:4)
Гординею	«Коли ти Син Божий, кинься додолу, написано бо: Він ангелам своїм повелить, і вони візьмуть тебе на руки, щоб ти своєю ногою часом не спотикнувсь об камінь» (Мф.4:6)	«Написано також: не спокушай Господа Бога твого» (Мф.4:7)
Вірою	«Тобі дам владу над всіма цими царствами і славу їх, бо вона вірна мені і я кому хочу даю її; і так, якщо ти поклонишся мені, то все буде твоє» (Лк.4:6-7)	«Відійди від мене, сатано; написано: Господу Богу твоєму поклоняйся і йому одному служи» (Лк.4:8)

Після третьої спокуси, за словами євангеліста Матвія, «залишив тоді диявол Його, і ангели приступили і служили Йому» (Мф.4:11).

В інших книгах Нового Завіту про спокусу згадує Апостол Павло у своєму Посланні до євреїв: «Бо, як Сам Він перетерпів, будучи досвідченим, то може й тим кого спокушають допомогти» (Євр.2: 18). У тому ж посланні Апостол пише: «Ми маємо не такого Первосвященика, що не міг би співчувати слабостям нашим, але, подібно [нам], досвідчений у всьому, крім гріха» (Євр.4: 15).

На відміну від інших євангельських історій, які отримали своє відображення в апокрифічній літературі, що додала до них багато подробиць, історія спокуси Христа в апокрифах не розкривається[2].

В циклі зображень древньохристиянського і візантійського періодів до IX ст. не відомо жодного прикладу спокуси Ісуса Христа. Вперше зустрічаються ілюстрації сюжету в кодексі Григорія Богослова [6]. Художник, відповідно до розповідей Євангелія (Мф IV, 3-11; Мк I, 13; Лк. IV, 2 -13), зобразив три спокуси в простих формах.

Спаситель зі строгими і прекрасними рисами обличчя, в хітоні і гіматії, з хрестоподібним німбом; правою рукою Він робить жест, з яким зазвичай у візантійських пам'ятках звертається до співрозмовника, в лівій руці - сувій, емблема вчителювання.

Диявол має вигляд чорношкірого юнака, з крилами, але без всяких звіриних рис; з лівого плеча його опускається на стегна одяг, щось на зразок робочої безрукавної туніки (Іл.1).

Спокуси Христа зазвичай зображають у трьох композиціях:

1. «Ісус у пустелі»: спокуса голодом – ландшафт пустелі; Христос, біля ніг якого лежать камені або їх тримає в руках диявол. Ця сцена найбільш часто зображується в порівнянні з іншими спокусами.

2. «Ісус на крилі храму»: спокуса гординею – Христос і диявол стоять на даху Єрусалимського храму (зображується як весь будинок, так і лише покрівля), у храмі можуть стояти люди.

3. «Спокуса Христа на горі»: спокуса вірою – на вершині гори стоять Христос і диявол, навколо гори видно міста (образ царств, які пропонує Христу диявол). Поруч з Христом можуть бути зображені ангели, які прийшли до нього, тоді диявол зображується дещо на віддалі від Христа або в падінні з гори вниз головою (в іконописі втеча сатани може виступати окремою сценою, тоді Ісус зображується в оточенні ангелів, з яких одні стоять на колінах, а інші тримають над ним рипіди [3]).

Сюжет спокуси Христа не отримав в образотворчому мистецтві широкого розповсюдження. Найчастіше зображується весь цикл подій життя Христа.

Одним з найбільш яскравих втілень теми спокус Христа в світовому мистецтві є фреска Північної Стіни Сікстинської капели — спокуса Ісуса - Сандро Ботічеллі 1481-1482рр. (Іл.2). Зазвичай її називають «Зцілення прокаженого і спокуса Христа». Така назва вживається тому, що при побіжному погляді на фреску глядач помічає лише центральний момент сюжету - фігури диявола і Христа «на крилі храму» (друга, згідно з Матвієм, спокуса). Однак, якщо придивитися уважніше, то стає очевидним, що художник в повній відповідності з розповіддю Матвія зображує на цій фресці всі три спокуси, причому, саме в тому порядку – зліва направо, - як оповідається (Іл.3).

Собор Святого Марка, у Венеції, славиться своїми монументальними мозаїками, серед яких на стінах трансепта також присутній сюжет спокуси Ісуса Христа з ілюстрацією всіх трьох спокус (Іл.4).

Не менш вражаючою є мозаїка спокуси Христа з Собору на честь Різдва Пресвятої Богородиці в Монреалі – архиєпископського кафедрального собору, який розташований в передмісті Палермо. Це важлива пам'ятка арабо-норманської архітектури відома чудовим циклом мозаїк на теми Старого та Нового Завітів, які належать XII століттю. В сцені спокуси у пустелі із рук приниженого диявола висипається каміння, перетворення в хліби яких той добивався від Спасителя (Іл.5).

Не можна обділити увагою чудові фрески церкви Сан-Бауделіо в Північній Кастилії (Іспанія, 1120-1140рр.) та афонського монастиря Діонісіат XIVст. (Греція). Тут зображено і чудово збережено всі три сцени спокус Христа (Іл.6,7). В обох храмах є чудово збережені зображення трьох сцен спокус, з своєрідною стилістикою та емоціями.

В православному живописі зустрічається поєднання живописцями сцени спокуси Христа з Хрещенням Господнім, Різдвом Господнім та ін. Наприклад, в західноєвропейському живописі, на картині Веронезе «Хрещення і спокуса Христа» (іл.8) на одному полотні зображено дві сцени.

Часто зустрічаються ілюстрації сюжету в псалтирях та стародруках. Так, для прикладу, в англійському псалтирі Генріха Блуа середини XII ст. є прекрасно збережені мініатюри сцен спокуси Христа (Іл.9,10). Ілюстрація продумана композиційно та по характеру дії, складні орнаменти і оригінальні надписи роблять мініатюри неповторними.

Ще однією перлиною мистецтва книгодрукування вже в період середньовіччя, де також присутній сюжет спокуси Ісуса Христа, можна впевнено вважати «Розкішний часослов герцога Беррійського»(фр. Très Riches Heuresdu Ducde Berry) (Іл.11). Це ілюстрований рукопис XV століття, найбільш прославленими зображеннями якого є цикл «Пори року», що складається з 12 мініатюр із зображенням розваг знаті або селянських робіт на фоні середньовічних замків. В даній ілюстрації вміло поєднано всі три спокуси в одному сюжеті: Спаситель стоїть на горі, перед ним всі царства Світу, які пропонує Йому диявол, в руках же спокусника камінь, якого той переконує Ісуса Христа перетворити на хліб.

У романському, готичному мистецтві, а також у період Раннього Відродження диявола зазвичай зображали в образі духу пітьми - демоном з рогами, лускатим тілом, крилами і кігтями на руках і ногах. Даний образ таким чином зображено у Дуччо «Спокуса Христа»

1308-1311рр. (Іл.12), «Спокуса Христа голодом» С. Беніна XVI ст. (Іл.13), «Спокуса Христа» М.Пахера з Вівтаря святого Волфгана 1479-1481рр. (Іл.14), Хуана де Фландеса, 1500р. (Іл.15) та інших.

Художники італійського Високого Відродження зображували диявола у вигляді миловидного юнака - занепалого Ангела (Іл.16,17). Таке ж зображення відтворив для своєї картини «Спокуса Христа» Василь Суріков (Іл.18). Часто, щоб підкреслити хитрість і підступність диявола, художники зображали його як старця в чернечій рясі (Іл.19), при цьому диявол видає себе своїми цапиними копитами замість ніг, або кігтями, що стирчать з-під рукавів. Такий же підхід використовувався і в іконописі.

Зустрічаються також зображення окремо третьої спокуси: Ісус стоїть на горі, навколо – архітектурний пейзаж «всі царства світу». Присутність янголів у Дуччо і Гіберті (Іл. 20), Юліуса Шнорра фон Кароль Сфельясно (Іл. 21), вказує на першоджерело – наведеної вище розповіді Матвія, оскільки у Луки про ангелів нічого не говориться. Зустрічаються твори, де диявол зображується падаючим вниз головою[4].

Сюжет спокуси Христа присутній і в майстрів більш сучасних. І це не дивно, адже через подібні спокуси - гординю, марнославство, владу, схиляння перед кумирами - проходять, напевне, всі. Дана тема є близькою кожному і відкриває простір для часом нестримної фантазії художників (Іл. 22, 23, 24, 25, 26). Тема спокуси Христа дияволом в мистецтві, окрім творів художнього мистецтва, висвічується також в поезіях, поемах і навіть кінематографі («Остання спокуса Христа» режисера Мартіна Скорсезе 1988р.).

Дуже цікавим моментом є те, що іконопис з іконографічною схемою спокуси Ісуса Христа, попри канонічність сюжету і згадування його в трьох Євангелістів, зустрічаються дуже рідко. Цю особливість священники пояснюють тим, що сюжет можна використовувати більш з розповідною метою, а ще для прихожан зображення диявола в Храмі Божому є дещо незвичним, а то й взагалі неприпустимим.

Проте, попри специфічність сюжету, збережено зразки його зображень і в іконописі та ілюстраціях до Євангеліє та Біблії. Хочеться розглянути найбільш цікаві та незвичні ілюстрації євангельського сюжету, збережені в сакральних пам'ятках різних країн та періодів. Так, наприклад, в англійській Біблії 1250р. можна зустріти ілюстрацію, де зображено вознесіння на скалу та спокусу голодом (Іл.27) хочеться зауважити, що зображальна традиція того часу є схожою з візантійською. В зразку Нідерландської (Франція?) пам'ятки зображено два сюжети – спокуса голодом та гординею, а на третьому плані ми можемо побачити Старозавітну трійцю (Іл.28).

В кожному наступному зображенні автори по-своєму цікаво проявили своє розуміння і бачення процесу спокуси (Іл. 29, 30). В буквиці (Іл.31) на те, що це сцена спокуси вказує перст диявола, який направлений на купу каміння. Сюжети, де є поєднання вже всіх трьох спокус (Іл. 32, 33). Ні в одному з Євнгеліє ми не бачимо опису диявола. Саме тому, в різних митецьких творах ми можемо бачити найрізноманітніші атрибути, якими відмічають нечистого. Об'єднуючим фактором в усіх художників, є щось таке, що непритаманне людині (роги, копита, довжелезні кігті, луска замість шкіри, чорні крила).

В російському іконописі, так як і в живописі, найчастіше на передньому плані зображувалась перша спокуса (Іл. 34, 35). Як було сказано вище, часто сюжет поєднували з іншими сценами земного життя Спасителя. Прикладом цього є ікони «Спокуса Христа» – клеймо ікони «Спас Вседержитель на престолі» (Іл.36), «Хрещення Господнє» (Іл.37). Такий же сюжет використовувався і в настінних розписах російських церков, як от зустрічаємо його в розписі четверика церкви Миколая Чудотворця в Нерехті Костромської області (Іл. 38).

Якщо ж розглянути пам'ятки сакрального мистецтва України, то сюжет спокус Ісуса Христа в пустелі фактично ніде не зустрічається. Саме така рідкість на нашій території робить його ще більш унікальним. На сьогодні мені відомо два зразки зображення сюжету спокуси в іконописі. Обидва вони зберігаються та експонуються на теренах Західної України.

Отже сюжет зустрічається на пределі з іконами «Дорога в Емаус» та «Спокушення Христа» чудесного Богородчанського іконостасу (1698-1705рр.), славетного майстра Йова Кондзелевича (Іл.39). На іконі зображено всі три спокуси Христа. На передньому плані, в лівій частині ікони, зображено сцену з Христом і сатаною, де нечистий простягає Ісусу камінь. Христос зображений у повний зріст.

Його фігура розвернена вліво, а голова у профіль - погляд звернений до диявола. Ісус має високе чоло, великі очі, довгі дугоподібні брови, прямий ніс та маленькі вуста. На голові - пряме темно-коричневе волосся, яке спадає на плечі. Невеликі вуса і борода теж коричневі, ледь хвилясті. Навколо голови Христа золотий німб, окреслений тонкою червоною лінією. Одягнений Христос у червоний хітон та темно-синій гіматій. Його права рука простягнена до спокусника.

Сатана одягнений у вохристу сорочку з довгими рукавами. На голові – убір у вигляді капюшона червоного кольору. Він розвернений до Христа, а лик зображений у профіль. Має великі, глибоко посаджені очі, довгий ніс, сиву бороду. У лівій руці, піднятій до рівня грудей, тримає камінь. На стопах ніг зображено довгі кігті. З-під нижнього краю одягу видно хвіст.

Другий план ікони, майже по всій довжині, займає річка. У її водах видно відображення дерев і кущів. Правий край композиції увінчує високий зелений пагорб, на якому зображено Христа у повний зріст. На третьому плані зображено Христа і сатану на даху храму в «святому місті». Храм розміщений угорі, по центру ікони. На покрівлі першого ярусу, з правого боку, зображено маленькі, майже схематичні постаті Христа і сатани у повен зріст. Сатана мальований схематично в образі тварини з широко розкритими крилами[9]. Предела з іконою експонується в Львівському Національному музеї імені Андрея Шептицького і доступна для огляду.

Ще одна ікона початку XVIII століття, з сюжетом спокуси, прикрашає експозицію Музею волинської ікони, що у Луцьку. Саме вона наштовхнула мене на розгляд даної теми. В експозиційному залі цей унікальний сюжет притягує до себе своєю незвичністю та розмірами. Адже, як стверджує завідувач музею Тетяна Єлісеєва, ікона була створена для предели нижньої частини іконостасу [5], а при її розмірах (96х64см) можна тільки уявляти, яким великим та надзвичайним був весь іконостас.

На іконі представлено три спокуси в класичному виконанні: на передньому плані спокуса голодом, на другому, більш правіше – спокуса гординею і на третьому, по центру – вірою.

На першому плані постаті Ісуса та диявола зображені в повний ріст, обоє босоніж. Лик Спасителя видовжений, з високим чолом, злегка хвилястим волоссям, невеликою бородою, оберенений до глядача. Погляд задуманий, спокійний. Навколо голови – золотий німб, обведений темним контуром. Синій хітон та червоний гіматій Христа розписаний важкими бганками, що притаманно мистецтву бароко. Диявол зображений зі спини, в оманливому образі старця, одягнутого в чернечу рясу з капюшоном на голові. З-під ряси виглядає хвіст, а на голові проглядаються невеликі ріжки. Погляд диявола спрямований на Христа, ніс видовжений, прямий, чорна борода, на ногах спокусника довгі кігті.

Правіше, на другому плані, зображено високу гору, де на вершині промальовуються постаті Христа в червоному одязі та диявола в звіриній подобі, який пропонує Спасителю кинутися з гори. Згідно церковним оповідям, гора, на якій зображується сюжет, знаходиться поблизу Єрихона і називається християнами горою Спокус.

На третьому плані, по центру, зображено багатоярусний храм, що є центральним елементом третьої спокуси, однак чітких постатей на ньому не промальовується.

Для кращої передачі емоцій та драматизму сюжету автор в основі зображення застосував темні кольори. Важкі хмари, чорна земля, чорна ряса диявола, яка займає значну частину переднього плану, створюють атмосферу для роздумів, та заглиблення у суть цього цікавого, але такого рідкого сюжету.

На думку провідних фахівців музею за художньо-стильовими ознаками даної ікони є всі підстави віднести її до нечисленних збережених творів кола майстрів, які на зламі XVII-XVIII ст. разом із Йовом Кондзилевичем творили на Волині своєрідне малярське середовище [5].

Ще рік тому у мене зародилася думка, що тема спокус була і є дуже актуальною в людському житті. Як багато ми носимо в собі гордощів і прагнень до великої слави, або, принаймні, малих похвал. А скільки ще маємо образ та не завжди чистих думок, які попри свідомість просочуються в наші голови. Щоденно як не в великих, то в зовсім маленьких справах ми несвідомо поклоняємося дияволові.

Символічно, що Папа Бенедикт XVI, зустрічаючись з паломниками, які зібралися на площі Святого Петра у Ватикані, напередодні святкування Воскресіння Господнього, при-

святив своє повчання темі спокус Христа у пустелі. Папа зазначив, що Спаситель піддався нападові спокусника для того, щоб «захистити нас своєю допомогою та навчити своїм прикладом» [8]. Доки живе людина, вона зазнає спокус і потребує терпеливості та покори для подолання ворога, у щирому наслідуванні Господа, будуючи своє життя у Ньому та з Ним, адже Він є джерелом справжнього життя. «Спокуса усунути Бога, самому встановлювати порядки для себе та в світі, розраховуючи лише на власні сили, завжди присутня в історії людини» [8].

1.http://dc.lviv.ua/nauka_cerkvy/slovo_svyashchennyka/2102-sus-ta-spokusi.html Ісус та спокуси Станіслав Луцаж ТІ переклала Ліля Старосельська-Ортинська джерело: http://oleh-sj.com/).

2. Евангелие от Никодима.

3. ЕрминияДионисияФурноаграфиота.

4. (http://bibliofond.ru/view.aspx?id=75280).

5. Стаття «Ікона «Спокуса Ісуса Христа». Автор Тетяна Єлісєєва. Офіційний сайт Волинської Єпархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2011р. Точка доступу:

http://www.pravoslavia.volyn.ua/gazeta/statija/?newsid=1857&ncategory=volyn_ikony#.USdaRuxyyQA

6. Покровский Н. В. Евангелие в памятникахиконографии.-М.:Прогресс-Традиция, 2001. С 284-286.

7. 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. - 400с. ISBN 978-966-187-193-8

8. (http://www.credo-ua.org/2012/02/59492 Папа про спокуси Христа у пустелі 27.02.2012р. За матеріалами Радіо Ватикан).

9. Альбом-каталог «Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський». Львів.,2005. Наукове видання Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – С. 491-494.

10. Dobschütz E., von. Christusbilder: Untersuch. z. christl. Legend. Lpz., 1899;

11.Хохлова2009.ХохловаИ.Л.ИконыРыбинска. — Рыбинск: Изд-во ОАО «РыбинскийДомпечати», 2009. — Кат. № 41, стр. 126-127.

12. http://www.pravenc.ru/text/293939.html

13.http://my.mail.ru/community/taniri/613EF31352928726.html (Искушение Христа)

14.http://golgofa.kiev.ua/menu/cunst/matfey/1295.html

15.http://www.liveinternet.ru/users/astrahanka/post155722365/#

16. http://aria-art.ru/0/I/Iisus%20Hristos/1.html

17.http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/Sujeti/III.Obchestvennoe_Slujenie/21.Iskushenie/Iskushenie_Christa_v_pustine.htm

18.http://www.pravoslavia.volyn.ua/gazeta/statija/?newsid=1857

19. (http://oleh-sj.com/DV/DV-II10.html)



Іл.1 . Спокуса Ісуса. Кодекс Григорія Богослова національної бібліотеки № 510 (л. 165, рис. 83).



Іл.2. «Спокуса Христа». С. Ботічеллі. Розпис Сікстинської капели, 1481-82рр.



Іл.3. Фрагмент розпису «Спокуса Христа». С. Ботічеллі в Сікстинській капелі, 1481-82рр.



Іл.4. «Спокуса Христа» мозаїка собору Святого Марка, Венеція.



Іл.6. «Спокуса Христа». Фреска церкви Сан-Бауделіо, 1120-1140рр., Іспанія.



Іл.5. Спокуса в Пустелі. Собор в честь Різдва Пресвятої Богородиці. Монреаль архієпископський кафедральний собор— передмістя Палермо. XII ст.



Іл.8.»Хрещення і спокуса Христа». П. Веронезе, 1550р. Пінакотека ді Брера, Мілан.



Іл.7. «Спокуса Христа в пустелі». Фреска афонського монастиря Діонісіат, XIVст., Греція.



Іл. 9. Диявол спокушає Христа в пустелі. Псалтир Генріха Блуа (середина XII ст.)



Іл.10. Диявол спокушає Христа в пустелі. Псалтир Генріха Блуа (середина XII ст.)



Іл.12. Фрагмент «Маеста», «Спокуса Христа на горі». Дуччо ді Буонінсенья 1308-1311рр.



Іл.11. Мініатюра з рукопису «Розкішний часослов герцога Беррійського» 1440р.



Іл.13. «Спокуса Христа голодом». Симон Бенін XVI ст.



Іл. 14. «Спокуса Христа» М.Пахер. Вівтар святого Волфгана 1471-1481рр.



Іл. 15. Хуан де Фландес (JuandeFlandes), 1500 р. Національна художня галерея США, Вашингтон.Волфгана 1471-1481рр.



Іл.16. «Спокуса Христа». Тінторетто (Якопо Робусті).



Іл.17. Гравюра «Спокуса Христа». Гюстав Доре.



Іл.18. «Спокуса Христа» Василь Суріков, 1872р.



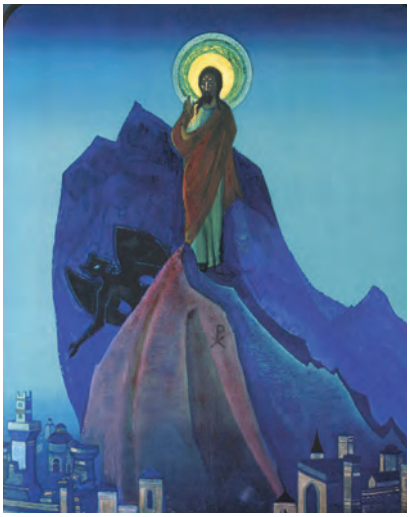
Іл.19. «Спокуса Христа». Пітер Пауль Рубенс



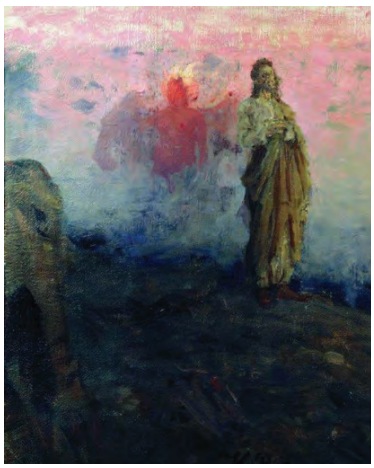
Іл.20. «Спокуса Христа». Рельєфи дверей флорентійського баптистерію. Скульптор Гіберті.



Іл.21. «Спокуса Христа». Юліус Шнорр. Біблія в ілюстраціях. Новий Завіт.



Іл.22. Спокуса Христа. Микола Реріх. Полотно, темпера. 1933р. Державний музей Сходу, Москва, Росія.







Іл.23, 24,2 5 Серія ескізів «Спокуса Христа («Іди за мною, Сатано!»). Ілля Рєпін.



Іл.26. «Спокуса Христа в пустелі». Шпалера із серії «Життя Христа». 1730-1735рр. Фрагмент. Брюссель, Брабант. Майстерня Жана Батиста Вермійона. Шерсть, шовк, техніка готліс.



Іл.27. «Спокуса Христа». Англія 1250р.



Іл.28. «Спокуса Христа (голодом, гординею)». XVст., Нідерланди (Франція?).



Іл.29. «Спокуса Христа». XIIст., Франція.



Іл.30. «Спокуса Христа». Чернець Фуке, 1470рр., Франція.



Іл.31. «Спокуса Христа». Псалтир. Буквиця. XII ст., Франція.



Іл. 33. «Спокуса Христа». Майстер Біблії Жана де Сі. XIV ст., Франція.



Іл. 32. «Спокуса Христа». Нідерланди XV ст.



Іл. 34. «Спокуса Христа в пустелі». XVIII ст. Автор не відомий. Рибинський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник, Росія.



Іл. 35. «Спокуса Христа в пустелі». 2-а пол. XVIII ст. Автор не відомий. Центральний музей древньоруської культури і мистецтва імені Андрія Рубльова.



Іл.36. «Спокуса Христа». Клеймо ікони «Спас Вседержитель на престолі», 1682 рік.



Іл. 37. «Хрещення Господнє» з сюжетами спокус. XIX ст. Палех, Росія.



Іл.40. Ікона «Спокуса Ісуса Христа». Автор - майстер кола ієромонаха Іова Кондзелевича. Поч. XVIII ст. Волинський музей ікони. Луцьк, Україна.



Іл. 38. Розпис четверика церкви Миколая Чудотворця. Нерехт, Росія.



Іл. 39. Ікона «Спокушення Хреста». Пределла з іконами Богородчанського іконостасу. Автор - Йов Кондзелевич. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів, Україна.

Людмила КАРПЮК
(Луцьк)

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГРАВЮРИ НА ІКОНОГРАФІЮ ТВОРІВ «МАЛЯРА З МИХНІВКИ» ТА МАЙСТРІВ ЙОГО КОЛА

Ще на початку XX століття мистецтвознавцями було зауважено, що іконописці у якості джерел нерідко використовували гравюри, які завдяки своїй типажності були широко розповсюдженні і доступні. Розвідки про використання гравюр як іконописного протографа зустрічаються у працях білоруських, українських та російських дослідників. На спільні риси книжкової графіки, творів європейських граверів та української ікони акцентували увагу П. Жолтовський [1], Д. Степовик [2], В. Пуцко [3, 30-40] та інші українські та зарубіжні дослідники. В. Свенціцька, В. Александрович, В. Делюга звертали увагу на іконографічні наслідування творів латинської графіки, виданих упродовж XVI століття, як взірців для українського іконописного малярства[4]. Професор протоієрей Ф. Тітов у своїй праці «Типография Киево-Печерской Лавры…» зазначав, що джерелом, з якого печерські гравери, а також рисувальники, що готували для них рисунки, брали свої оригінали, особливо у другій половині та в кінці XVII ст., слугували також іноземні, переважно латино-німецькі ілюстровані видання. Автор зауважує, що за його спостереженням, крім голландської Біблії відомого видавця Піскатора, печерські гравери і рисувальники зверталися переважно до аугсбургських видань Хр. Вейгеля [5]. Альбоми (кужбушки) учнів та вчителів Києво-Лаврської іконописної майстерні, які зберігаються у Відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського, є першорядним джерелом для пізнання розвитку станкового живопису в Україні, мистецьких і культурних взаємин із західноєвропейським мистецтвом [6, 5]. Перегляд рисунків з цих альбомів надає інформацію про обізнаність іконописців з європейськими тенденціями живописного мистецтва, про окремі роботи, які використовувалися малярами як першоджерела мотивів та сюжетів.

У контексті цієї проблеми цікавим є виявлення серед альбомів навчальних малюнків учнів лаврської майстерні гравюри «Св. Георгій» XVIII ст. Гравюра знаходиться на 28-му листі у 2-му альбомі «кужбушків» [7]. Сюжет зображення, яскраві іконографічні особливості композиції повністю співпадають з іконою волинського «Маляра з Михнівки» «Святий Георгій Переможець» XVIII ст. зі Стрітенської церкви с. Михнівка Камінь-Каширського району [8], [9]. При написанні «свого» Георгія маляр чи не повністю, майже у всіх деталях, копіює гравюру, яка відповідає традиційній, усталеній іконографічній схемі, поширеній в Україні з XIV ст. Цей твір має яскраво виражені стилістичні особливості, у ньому переважає романтичний, майже казковий дух. Маляр яскраво і безпосередньо зобразив легенду про чудо змієборства, наповнивши образ реалістичними деталями. Постать вершника займає майже всю площу іконописної основи. Георгій постає перед нами мужнім воїном з атлетичною фігурою, його груди прикриті металевою кірасою з мальтійським хрестом по центру, у лівій руці, прикриваючи груди, великий круглий щит, на ногах – світло-коричневі поножі, на голові – шолом з яскравим червоно-зеленим пір'ям. За спиною Святого розвівається червоний плащ. Під ним – біло-сірий переляканий кінь, передніми ногами він б'є у груди змія, який довгим хвостом обвив його задні ноги, а лапами з довгими пазурами вчепився у передні. У цілому, сюжет сприймається, як епізод батальної сцени у провінційному малярському трактуванні. У переданні пластики руху і реалістичних елементах, маляр водночас слідує канону даного сюжету та ретельно копіює гравюру невідомого західноєвропейського майстра. Проте у деталях та зображеннях другого плану ікона дещо різниться від графічного взірця. Як і на гравюрі, зліва від вершника зображена невелика постать юної діви, з молитовно складеними перед грудьми руками. На гравюрі її постать прихована об'ємним плащем з ретельно проробленим драпіруванням. Волинський маляр аби підкреслити царське походження діви, зображує її у синьому платті з мереживом на грудях, перлами на шиї, червоній підбитій горностаєм мантії. Замість розлогого дерева на скелі (гравюра) у лівому верхньому куті компози-

ції маляр пише, як на більшості волинських ікон Святого Георгія, замкові мури з високою, триярусною білою вежею [10]. Вся нижня частина ікони – своєрідний пейзаж, який завершується біло-блакитними горами. Як і на гравюрі, у верхньому правому куті зображена благословляюча десниця з трьома, прокресленими широкою грав'ю, променями. Отож, іконописець не просто «документально» відтворив гравюру, а вніс, хоча би у другорядних деталях, своє світобачення, відтворивши місцеву іконографічну традицію. Весь твір пройнятий експресією, динамікою та водночас величною урочистістю, рівновагою і гармонією. Не виключено, що волинський маляр навчався живопису у Лаврській майстерні, адже «західноєвропейські гравюри та естампи були важливим інструментом художнього виховання в Києво-Лаврській малярні» [11].

Та ж гравюра лежить в основі іконографічної схеми образу «Чудо Георгія про Змія», який зберігається у колекції історико-культурного заповідника м. Полоцьк (Білорусь). Його вирізняє досить професійний рисунок, тло з різним рослинним орнаментом, а особливо, експресивно і виразно написаний образ Святого [12]. Ікона має більш спрощену композиційну схему, постать діви вписана у арку дверей триверхої башти, таким чином вершник є домінуючим і основним у композиційному ладі.

Завдяки західній та українській гравюрі іконописці вирішували і урізноманітнювали новими деталями композиційні та іконографічні сюжети. Цікавою у тому плані є волинська ікона початку XVIII ст. «Воздвиження Чесного Хреста», яка походить з с. Козлиничі Ковельського району [13]. Вірогідно, під час перебування у церкві вона була храмовою (походить з церкви Воздвиження Чесного Хреста). Сюжет відноситься до досить короткого варіанту іконографічної традиції та має свої, лише йому притаманні особливості. Митрополит Макарій зображений у центрі композиції не на підвищенні, а перед широким квадратним столом – тетраподом (з грецької – чотириножник). Його древня, більш правильна назва – проскинітарій (з грецької – припадання, поклоніння). Архієрей піднімає над головою хрест, прикрашений зіллям і квітами. Його за лікті підтримують два диякони з кадилами у руках (як це проходить під час богослужіння). Обабіч тетраподу – група свідків події; зліва стоять чоловіки, очолювані Св. Костянтином, справа – жінки зі Св. Єленою. Тло ікони багато декороване листям аканту, яке строго симетрично розподілене у символічному відображенні вівтаря з трьома аркадами. У даному випадку тло не лише відіграє роль декору ікони, а слугує ще й своєрідним продовженням живописної теми. Малюнок хреста, піднятого над головою митрополита Макарія, має продовження у різьбі, що передає виноградне гроно, яке увінчує центральну частину композиції, сам хрест. Іконописець ретельно виписує другий план, зобразивши вівтар, розділеними двома колонами, прикрашеними капітелями з листковим орнаментом. Відтворюючи релігійну сцену, майстер індивідуалізує її, передає втілення реальної дії – святкової служби у храмі, водночас не відступаючи від іконографічного канону за типом афонської «Єрмінії». Особливу увагу привертає центр композиції – тетрапод, навколо якого і відбувається святкова церковна служба. Подібна побудова композиції зустрічається рідко, прикладом може слугувати фрагмент стінопису церкви Святої Трійці с. Сихів на Львівщині 1683 р. [14]. Вірогідно, аби наблизити символічну подію і представити дійсне літургічне дійство, волинський маляр дещо змінює традиційний іконографічний варіант, використавши при цьому певний графічний взірець. Зокрема, граверне втілення подібного тетраподу у центрі храму можна побачити у Київському Служебнику 1629 р. [15] та Львівському Служебнику 1646 р.[16]. І на іконі, і на гравюрі ми бачимо великий чотирикутний стіл, покритий темно-зеленою з густими бганками скатертиною, яка прикрашена білою мереживною накидкою. На ній – червоний воздух з хрестом та ініціалами хоругви Св. Костянтина «**ІС ХС НИ КА**», по кутах столу – чотири свічники з запаленими свічками.

Автором ікони, вірогідно, є майстер близький до кола волинського «Маляра з Михнівки», який працював у кінці XVII – початку XVIII ст. У композиції «Хрестовоздвиження» присутня характерна риса творів, пов'язаних з живописом цього маляра – строга симетрія, декоративність, поєднання символічних і реалістичних форм. Ті ж риси притаманні іконі «Розп'яття», яка близька за своїми стильовими ознаками, стриманою кольоровою гамою та декоративним оформленням до робіт, що належать пензлю цього ж іконописця [17]. Загальна композиція у цілому відповідає харак-

теру схеми, поширеній у волинському мистецтві XVI – XVIII століть. Обабіч хреста з тілом померлого Ісуса Христа стоять Богородиця та Іоан Богослов у спокійних, здавалось би позах, лише розведені у сторони руки Богородиці та сльози на її ликові, свідчать про глибоке переживання. Маляр створив натуралістичний образ страждаючого і померлого Ісуса, його тіло обвисле на перекладині хреста, долоні зведені майже у кулак. Лик залитий кров'ю, яка тече з-під тернового вінка. Саме кров Христа стала символічним ядром композиції, її струмені течуть з його грудей, долонь. Культ Святої Крові у католицькій традиції був поширений з XIV століття, тому у творах художників епохи Відродження, а пізніше і у гравюрах, з'являються біля Розп'яття ширяючі ангели, які збирають кров Христову у чаші [18]. «Розп'яття» волинського маляра, композиційно пов'язане з гравюрами на цю тему, проте всі образи у ньому змальовані у традиції української ікони, а не німецької чи голландської ілюстративної гравюри. Ангели, які тримають чашу і пелену, позбавлені рис амурів-путті, яких можна побачити у творах західноєвропейських художників, це традиційні зображення посланців Господніх, які навколішках стоять на хмарах.

Манера виконання обох ікон підтверджує переконання ряду дослідників, що твори, написані під впливом графічних взірців західноєвропейського мистецтва XIV – XVII століть, не були простим копіюванням того чи іншого зображення. У них проглядається яскрава індивідуальність, творчі пошуки та водночас, прихильність до традицій середньовічного волинського малярства.

---

1. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом – каталог. – К., 1982. – 285 с.

2. Степовик Д. Українська гравюра бароко. – К. 2013. – 494 с.

3. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра. // Волинська ікона: дослідження і реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 жовтня 2004. – Луцьк, 2005. 155 с.

4. Пелех М. Елементи візантійського та європейського стилю львівського малярства першої половини XVII ст.// Пам'ятки України. Львівське малярство. № 8. – Львів, 2013. – С.46

5. Нове життя книг кунтошових. book. net/index,php

6. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – С. 5

7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:www.irbis-nbuv.gov.ua

8. Інв. Ж – 301. Дерево, левкас, темпера. Розм. 113×86,5×1.5+5 см. Реставрована 1991р. у ННДРЦ України, реставратор Фролова Л.

9. Карпюк Л. Твори XVII – XVIII століть «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2012 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – 88 с.

10. Карпюк Л. Ікони Святого Юрія Змієборця XVI – XVIII століть з колекції ВКМ. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4 – 5 листопада 2009 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 48

11. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – С.13

12. Ярашевич А. Иконы белорусской школы в коллекции Полоцкого историко-культурного заповедника. Художественная галерея в Полоцке. Минск, «Рифтур». 2009. – С.15. Режим доступу: – museum.by/down load/polotsk_galery

13. Інв. РА-1473. Дерево, левкас, темпера, гравіювання, сріблення. Розм. 127×93 см. Реставрована 2009 р. у НАОМА, реставратор Т. Гєржан.

14. Грабар Марта. Храм Пресвятої Трійці з Сихова. // Національний науково-дослідний центр України. Львівська філія. 2013. Видання присвячене 30-літтю Львівської філії ННДРЦ України. – Львів, 2013. – С. 127

15. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: deacon.ry

16. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: selbook.coom.ua/viewtopic.php

17. Ж – 306. Дерево, левкас, темпера, гравіювання, сріблення. Розм. 150×114 см. Реставрована 2009 р. у НАОМА, реставратор М. Плєхов. Походить з с. Качин Камінь-Каширського району.

18. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: britishprints.ru/glossary_of technica/

19. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.nasledie-rus.ru



Св. Георгій Переможець. Гравюра. XVIII ст. Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського.



Чудо Георгія про змія. XVIII ст. Полоцький історико-культурний заповідник.



Св. Георгій Переможець



Служебник. Київ. 1629.



Служебник. Львів 1646.



Бекетт Ісаак. Розпяття. 1681-88 р.



Шонгауер М. Розп'яття з чотирма ангелами. Гравюра. Друга половина XV ст.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

ДВА ВОЛИНСЬКИХ «БЛАГОВІЩЕННЯ» XVIII СТОЛІТТЯ ТА ЇХ АУҐСБУРЗЬКИЙ ГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Малярство Волині XVIII ст. поки ніби «завмирає» зі смертю Йова Кондзелевича († між 24 травня 1740[1] – 27 січня 1748[2]). Уявлення про те, що відбувалося у малярській культурі регіону в середині – другій половині століття досі надто скромні й підтримуються насамперед через окремі опубліковані пам'ятки. Давніша література привернула увагу до унікального в тогочасній історії українського Правобережжя почаївського середовища василіанських малярів другої половини століття та його активності у розбудованій мережі василіанських монастирів не тільки в Україні, а й – у поодиноких випадках – також поза її межами[3] За винятком декількох образів майстрів почаївського василіянського осередку, годі шукати волинських пам'яток середини – другої половини століття на сторінках першого лаконічного огляду малярської традиції відповідного часу в давнішій багатотомній «Історії українського мистецтва» (відповідний том вийшов 1968 р.[4]). Так само тільки декількома картинами з найвідомішого в дотеперішній літературі почаївського середовища обмежився Павло Жолтовський у дещо новішому перегляді українського малярства XVII–XVIII ст.[5] На тлі огляду ікон луцького регіону Волині відзначено поодинокі пам'ятки, створені ближче до середини століття, та вказано на занепад великої традиції малярства Волині після його піднесення наприкінці XVII – на початку XVIII ст.[6] Традиційно короткою є також відповідна частина викладу для багатотомної «Історії української культури», проте в ній наведено окремі характерні зразки малярства луцького регіону Волині середини – другої половини століття й показано їх неоднорідність[7]. Ще лаконічніше, згідно з нормою жанру, пригадують тогочасний волинський доробок тексти двох новіших енциклопедичних статей про українські ікони, окремо відзначаючи винятково почаївське середовище[8]. У новішому виданні «Історії українського мистецтва»– несподівано – немає, однак, не тільки іконопису Волині зазначеного часу, а й навіть тодішнього українського іконопису загалом: розділ про нього… відсутній взагалі[9].

У новішій літературі поставали й кремі вузькі конкретні теми з різних аспектів історії релігійного малярства Волині відповідного періоду[10], зокрема, завдяки декільком підписаним іконам з'явилося декілька статей про окремі позиції доробку родини малярів Михальських у Лукові (давньому Матієві)[11]. Опубліковано альбоми збірок ікон Волинського краєзнавчого музею[12] та Рівненського обласного краєзнавчого музею[13], два альбоми з іконами Рівненщини[14], й скромний ілюстрований каталог частини, як виявилося, колекції волинських ікон Національного музею у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького (далі – НМЛ)[15], у яких зазначений період репрезентований рядом показових для регіональної традиції зразків. Поодинокі позиції тогочасного волинського доробку побачили світ також в альбомах колекції ікон Національного художнього музею України в Києві[16]. Правда, у двох виданих упродовж останніх десятиліть узагальнюючих зіставленнях доробку майстрів українського іконопису волинських зразків середини – другої половини століття майже немає[17]. Упродовж останнього десятиліття впроваджено до літератури також окремі вартісні позиції з приватних збірок[18]. Ці публікації засвідчують очевидний і безперечний поступ у відкритті спадщини релігійного малярства Волині середини – другої половини XVIII ст. Однак ширші узагальнення й осмислення традиції у студіях над волинським малярством середини – другої половини століття майже не практикуються й об'єктом систематичного вивчення воно все ще не стало. Під цим оглядом показова надто скромна присутність тематики зазначеного періоду серед матеріалів луцьких конференцій з історії мистецтва Волині, які перебрали на себе роль основного постійно діючого форуму презентації досліджень з історії мистецької культури Волині та відображення й показу їх актуального стану.

За таких обставин одним з найважливіших завдань подальших студій незмінно є впровадження до наукового вжитку нових пам'яток, здатних розширити історичний контекст еволюції малярської культури Волині, втім і періоду після Й. Кондзелевича, та че-

рез наростання фонду малярської спадщини привести до якісних змін у її осмисленні. Для Волині це завдання прибирає особливого значення найперше з огляду на очевидно запізніле відкриття малярської спадщини регіону у ширшому колі її конкретних виявів. Цей процес фактично започатковано щойно два десятиліття тому зі складенням та активізацією досліджень трьох найважливіших колекцій волинських ікон у музеях Луцька, Острога та Рівного. Й, попри очевидні немалі результати вивчення цих збірок та пам'яток поза ними, для повноцінного опрацювання малярського доробку Волині належить зробити ще немало.

З огляду актуальних завдань студій над малярською спадщиною усе ще немало «забутого» періоду еволюції релігійного малярства волинського регіону привертають увагу створені в другій половині століття два ніби розрізнені, проте водночас об'єднані спільним іконографічним зразком приклади іконографії Благовіщення, які засвідчили зовсім несподіваний аспект зарубіжних пов'язань мистецької культури Волині, втім, з огляду на спільний використаний протограф, – у цьому конкретному випадку, здається, неординарний і для України загалом.

Свого часу в збірці Острозького державного історико-культурного заповідника привернуло увагу сповнене барокової експресії чималих розмірів монументальне «Благовіщення» на полотні, вірогідно, – достатньо рідкісний серед відомої дотепер малярської спадщини Волині XVIII ст. вівтарний образ. За тодішнього стану – полотно було досить забруднене, пошкоджене й водночас частково перемальоване – воно сприймалося, радше, насамперед роботою західноєвропейського майстра, щонайменше виразника європейської культурно-історичної орієнтації. Проте докладніше розглянути цю винятково цікаву й неординарну для волинської ситуації картину не було змоги. За час, який відтоді минув, музей зумів відреставрувати полотно й воно постало наближеним до свого первісного вигляду. Оксана Ясинецька, яка працювала над відновленням, опублікувала образ після реставрації у 2009 р. (невелика стаття, закономірно, викладає насамперед особливості та перебіг і проблематику реставраційних робіт)[19]. Картина навіть отримала нові розміри (181x111), оскільки авторське полотно свого часу немало загнули на підрамник (до реставрації: 167x108)[20].

Продовження новітньої історії острозького образу було досить несподіваним. У новій експозиції Дієцезіального музею в Перемишлі виставлена гравюра, яка відтворювала, безперечно, ту ж композицію. Через занадто вузьке щодо самого поля зображення паспарту, підпису не було видно, проте директор музею, ксьондз Марек Войнаровскі, люб'язно підказав, що автором є швейцарського походження гравер, чинний в Ауґсбурзі, Йоган Рудольф Сторклін (1719–1756)[21]. Гравюра у правому долішньому куті має його підпис «Rudolf Storcklin Cath.[olicus] Sc.[ulpsit] A.[ugusta] V.[indelicorum]»[22]. Звичайно, відповідно до усталених у практиці майстрів також і українських земель від періоду становлення й утвердження нової мистецької системи XVII ст., знаних й у європейській традиції звичних підходів, скромніше, правда, відображених матеріалами волинського походження, гравюра ауґсбурзького майстра могла стати іконографічною основою композиції острозького музею. Графічний взірець, звично за таких обставин, передано досить докладно, зі збереженням головних деталей відтвореного оригіналу[23], так що його ідентифікація не створювала найменших труднощів. Єдиним істотним відхиленням виявляється горішня частина малярського полотна. Вона «урізана» тільки до долішньої частини драперії й при цьому усунуто навіть голубку Святого Духа в сіянні й промені, які від неї сходять на Богородицю. У картині також зображена однотонна підлога, тоді як у гравюрі вона розграфлена на квадрати. В ауґсбурзького майстра додано також відсутнє у картині прав крило архангела. Гравюра, попри добрий професійний рівень виконання, цілком очевидно, немало спрощує й навіть обрублює образи, форми та деталі. Тому логічно постає проблема співвідношення полотна та гравюри.

Наступним важливим питанням студій над острозьким образом є взаємозв'язана з попередньою проблема того мистецького середовища, яке він репрезентує. Попри наведене перше враження від нього ще в дореставраційному стані, насамперед варто розглянути можливість його створення на місці. Її з'ясування ускладнює відсутність відомостей про походження самого полотна. Це досить непросте завдання також і через збереження на Волині тільки поодиноких зразків таких вівтарних образів XVIII ст. Досі вони зафіксовані насамперед на території ни-

нішньої Волинської обл.[24] Найвизначнішим таким об'єктом, безперечно, є монументальний образ святого Іоана Богослова з церкви святого Симеона Стовпника в селі Любохині Старовижівського р-ну (Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ)[25]. Він відзначений високим професійним рівнем виконання й навіть, безперечно, належить до найпомітніших позицій малярства Волині середини XVIII ст. Як і в острозькому випадку, його, безумовно, так само намальовано за гравюрою. Ідентифікувати її поки не вдалося, проте наявність такого графічного зразка доводить ще одна – не до порівняння скромніша, правда, з мистецького огляду у зіставленні з волинським відтворенням репліка того ж взірця у невеликому образі з Троїцької церкви у Білому Камені поблизу Олеська на Львівщині (ЛНГМ, докладніше про цей образ див. у моїй статті про неопубліковані волинські ікони у фондах Олеського замку в цьому випуску). Білокам'янцька композиція молодша й не до порівняння примітивніша, відверто грубувата за виконанням як цілості, так і поодиноких деталей, немало їх спрощує та обрублює. Вона відзначена також опущенням окремих предметних елементів любохинського образу, як, наприклад, густих клубів диму з котла, використаних як тло для сіяння навколо голови святого. Проте, попри окремі відмінності, – у структурі композиції незмінно, зрештою, другорядні, сам факт відтворення в обох випадках того ж протографу з виразними ознаками графічного взірця безперечний.

У збірці луцького музею знаходиться й декілька скромніших на тлі любохинського образу зразків[26]. Поодинокі пам'ятки такого малярства вціліли також у діючих храмах Волині. Острозький образ стилістично від них немало відрізняється. Формальні та колористичні особливості істотно відмінні від того, що засвідчують інші доступні нині на Волині зразки малярства відповідного кола. Проте він цілком міг бути створений і на місцевому ґрунті одним з чинних тут приїжджих митців на зразок, наприклад, згаданого австрійця Я. Прахтля[27]. Хоча зібрані досі відомості про майстрів малярства тогочасної Волині зарубіжного походження поки надто скромні, відкидати таку можливість, звичайно, не випадало б. Однак поки з'ясування цієї проблеми випадає віднести до докладнішого вивчення як самого острозького образу, так і вірогідного історично-мистецького контексту його виникнення.

Гравюра Й. Р. Сторкліна, очевидно, відтворює малярський оригінал, який був взірцем – прямим чи посереднім – і для острозького образу. Питання їх взаємовідношення за доступності тільки цих двох споріднених об'єктів, поки не піддається докладнішому з'ясуванню.

Волинська іконографія Благовіщення[28] розглянутого зразка має й безперечне волинське продовження, правда, – не в малярстві, а графіці. На Волині тепер уже цілком певна місцева репліка гравюри ауґсбурзького майстра віднайшлася серед ілюстрацій знаного почаївського майстра Адама Гочемського до почаївського видання Служебника 1791 р.[29] Як і автор острозького образу, почаївський митець теж досить докладно повторив прототип подавши гравюру, втім, з голубкою Святого Духа та спрямованими від неї додолу променями. Однак водночас, відповідно до свого конкретного завдання, він, відтворюючи головні елементи композиції, немало відійшов від визначального для них співвідношення. Підкреслено вертикальний формат ауґсбурзького оригіналу відповідно до ширини набору (граюра слугує своєрідною збільшеною заставкою) перероблено на наближений до квадрату. Пристосовуючи оригінал, А. Гочемський змінив навіть пропорції самих постатей, немало їх вкоротивши й позбавивши притаманних їм в ауґсбурзького майстра підкреслено вертикального ритму. Обабіч гравюра поширена також через додання клубів хмар (особливо за Богородицею), тоді як в протографі вони не відіграють істотнішої ролі й так само підпорядковані визначальному для композиції загальному ритмові.

Почаївська репліка ауґсбурзької гравюри насамперед вказує на можливість ширшого побутування рідкісного швейцарського протографу у мистецькій культурі волинського регіону. Репліка різця А. Гочемського доводить його використання у практиці почаївського мистецького середовища й підказує можливість наявності, безперечно, рідкісної для українських земель гравюри серед графічних взірців почаївських малярів[30]. На жаль, нинішня малочисельність їх доробку не дає змоги перевірити цю можливість на конкретних зразках мистецької спадщини. Одинокий відомий досі приклад почаївської малярської іконографії Благовіщення – збережений на місці вівтарний образ, який у

1766 р. виконав для монастирської церкви в Підгірцях біля Олеська на Львівщині знаний почаївський майстер Ісихій Головацький, за стійким комплексом ознак репрезентує цілком іншу іконографічну традицію. Згідно з монастирською хронікою, майстер мав копіювати вівтарний образ знаного польського маляра Шимона Чеховича з костьолу капуцинів в сусідньому Олеську[31].

Побутування у почаївському середовищі графічних оригіналів Й. Р. Сторкліна доводить інша ілюстрація Служебника – «Розп'яття»[32]. Зіставлення переконує у відтворенні в ній ще однієї гравюри ауґсбурзького майстра, що, як і «Благовіщення», належить до його серії новозавітних сюжетів[33]. Тому логічно припускати, що в Почаєві могли бути не одинокі гравюри, а вся серія. Проте проти такої можливості свідчить безперечна різнорідність джерел вміщених у виданні сюжетних ілюстрацій. До того ж, «Розп'яття» має, окрім авторського підпису А. Гочемського, також дату «1778", це вказує на його виконання ще зазначеного року з якоюсь іншою метою й тільки повторне використання у Служебнику 1791 р. Наведена дата доводить раніше побутування ауґсбурзьких гравюр у почаївському середовищі.

Безперечно, два публіковані зразки волинської іконографії Благовіщення пропонують досить скромний причинок до історії мистецької культури Волині XVIII ст. Проте він стосується важливих аспектів мистецької традиції регіону й водночас відображає рідкісні її сторони, які дотепер мало привертали увагу попри навіть відзначений надто скромний дотепер інтерес до малярської культури регіону середини – другої половини століття. Йдеться насамперед про графіку як іконографічну основу місцевого малярства XVIII ст. Ця тема дотепер майже не заторкнута. Щобільше, окремі пропоновані досі трактування виходили поза історичний контекст мистецької традиції регіону, прибираючи відверто фантастичного забарвлення. Конкретним прикладом є проблема значно раніших так званих «реалістичних» «інтер'єрів та міських краєвидів» у творчості Й. Кондзелевича[34], які виявилися відтворенням мотивів, перенесених з одного зі знаних європейських іконографічних джерел нового українського малярства – гравюр братів Віріксів[35]. У літературі майже не наведено конкретних прикладів графічних взірців поодиноких волинських ікон. Острозьке «Благовіщення» за гравюрою Й. Р. Сторкліна (чи їх спільний протограф), повтореною згодом ще й у почаївській гравюрі, – унікальний зафіксований приклад. Сам відтворений оригінал, як уже була нагода відзначити, з огляду на походження, уже сам по собі – винятковий засвідчений дотепер випадок не тільки для Волині, а й усієї національної мистецької традиції епохи загалом. Він вказує на продовження контактів з одним з важливих осередків європейської графіки першої половини XVIII ст. – Ауґсбурґом, в історії українського графічного мистецтва відомим насамперед як той осередок, через який пройшли знамениті майстри попередньої епохи – Олександр та Леонтій Тарасевичі. Острозький образ за оригіналом швейцарського майстра, як і відтворення цього ж графічного взірця в почаївській гравюрі, наголошують не тільки на маловідомих, а й водночас ще також досить несподіваних сторонах мистецької культури як Волині, так і всього українського Правобережжя XVIII ст.

---

1. Зазначену дату до наукового вжитку впроваджено: Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII wieku. – Toruń, 1966. – S. 272, przyp. 25.

2. Дату до літератури впроваджено: Александрович В. «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 16.

3. Найдокладніше про його представників див.: Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західноукраїнського малярства XVIII ст. // Записки Чина Святого Василія Великого. – Жовква, 1930. – Т. 3, вип. 3–4. – С. 445–466.

4. Коротко виклавши творчість знаних майстрів Івана Рутковича та Йова Кондзелевича, автор огляду ствердив: «Після І. Рутковича та Й. Кондзелевича на західних землях України не було художника їм рівного». Див.: Жолтовський П. М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С. 204. На доповнення далі – винятково з огляду на сюжет – коротко розглянута ще одна картина почаївської василіанської малярні: там само. – С. 215.

5. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С. 84–86.

6. Александрович В. Волинська ікона XVI–XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збе-

реження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 45–46 (стаття пропонує доопрацьований варіант тексту, у скороченому заходами видавців викладі опублікованого: Його ж. Вступ // Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 9–12; про ікони Волині XVIII ст. в луцькій збірці див.: С. 11–12).

7. Його ж. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 890.

8. Його ж. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: З–Й. – С. 438; Його ж. Ікона // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 280.

9. Див.: Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття.

10. Див., наприклад: Луць В. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 32–33 (до статті прикладено добірку репродукцій віднесених до майстерні ікон: там само. – Іл. 6–22); Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 119–126; Його ж. Контракти Себастяна Укринського на малярські роботи з 1792 та 1808 років // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 12–16; Його ж. Малярі та різьбарі Лукова (Матієва) у XVIII столітті // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29¬30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 23–30; Бендюк М. Острозьке мистецьке середовище кін. XVIII – поч. XIX ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 98, 99.

11. Була також пропозиція локалізувати «острозьку» майстерню в Межиріцькому монастирі поблизу Острога: Скоп Л. Творчість волинського іконописця XVIII ст. (автора ікон «Христос-виноградар") // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 19. Новіше відкликання до цієї думки див.: Косів Р. Ікони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет. Матеріали II Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», м. Львів, 24–25 листопада 2010 р. – Львів, 2010. – С. 75–83. Для прихильників такого погляду виявляється таємницею статус Межиріцького монастиря упродовж усього XVIII ст. як католицького францисканського, що позбавляє цей пізній приклад знаної «монастирської легенди» в історії давнього українського малярства сенсу.

12. Карпюк О. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 року»// 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 // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – 2000 року. – С. 58–59; Ярашэвіч А. Абразы Томаша Міхальскага у Музеі старажытнабеларускай культуры (Мінск) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – С. 59–60; Его же. Икона Томаша Михальского «Богоматерь Умиление» из Дивина // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 42–43; Карпюк Л. Творчість Слава Томаша Михальських на Волині у середині XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 58–60; Трыфанава Н., Ярашэвіч А. Абразы Томаша Міхальскага «Спас Уседзяржыцель» і «Нараджэнне Багародзіцы» з Дзівіна Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – С. 60–62.

13. Волинська ікона XVI–XVIII ст. / Каталог та альбом під ред. Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. Починаючи від 1995 р., працівники музею тож публікують каталоги з короткими описами окремих частин колекції у матеріалах луцьких конференцій з дослідження іконопису Волині.

14. Луць В. Ікони Волині XIII–XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею. – Рівне, 1996. – Ч. 2: Ілюстрації.

15. Культурна спадщина Рівненського краю. – Рівне, 2010; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011].

16. Сидор О. Матеріали до зведеного каталога волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 120–132. У каталозі описано й репродуковано 45 ікон музейної збірки. За даними Оксани Жеплинської на 1994 р. колекція нараховувала понад 100 пам'яток: Жеплинська О. Формування збірки волинського малярства у Національному музеї у Львові // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези... – С. 33–36.

17. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Київ, 2004.

Див.: Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть. – Київ, 1996; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007.

18. Давня українська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003; Pater Noster. Каталог виставки давніх українських ікон із збірки Ігоря Тарасовича Панамарчука / Автор-упорядник професор Дмитро Степовик. – Київ, 2003. (окремі з поданих у каталозі позицій супроводять відверто фантастичні атрибуції); Від Миколая до Йордану. Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть з приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих. – Київ, 2007.

19. Ясинецька О. Із досвіду реставрації полотна « Благовіщення Богородиці» із збірки історико-культурного заповідника м. Острога у відділі реставрації Червоноградського філіалу Львівського музею історії релігії // 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. 124–127.

20. Там само. – С. 124.

21. Короткі відомості про нього див.: Allgemeines Künstlerlexikon die Bildenden Künstler des von Altertum bis zum Gegenwart. – Leipzig, 1938. – Bd. 32. – S. 95; Benezit E. Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. – Paris, 1976. – Vol. 9: Robb-Sty. – P. 849.

22. Підпис наведено за: http://www.ebay.pl/itm/Miedzioryt-Storcklin-Storchlin-Johann-Rudolf-1740-21-cm-33-5-cm-ORYGINAL/171416826748?pt=LH_DefaultDomain_212&hash=item27e93d337c. Розміри: 21x33,5.

23. На українському матеріалі такий стосунок до графічних взірців у практиці українського малярства першої половини XVII ст. уперше докладніше показано й проаналізовано на прикладі ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові (Львів, Успенська церква), який за контрактом від 24 червня 1637 р. намалював найвидатніший львівський маляр XVII ст. Микола Мороховський Петрахнович (про його історію див.: Александрович В. Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське барокко та європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 141–148; Його ж. Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI–XVII століття // Україна модерна. – Львів, 2000. – № 4–5. – С. 352–355, 366–367; Його ж. Моління-Деісус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2011. – С. 372–379. Оригіналом стали гравюри братів Віріксів до антверпенського видання Біблії в ілюстраціях Єроніма Наталіса 1593 р. Докладніше про спосіб використання графічних взірців у цьому конкретному випадку див.: Tenże. Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – T. 7, zesz. 3(27). – S. 791–816. Пор. також: Його ж. Моління... – С. 372–379.

24. З-поза неї нині відомо тільки декілька прикладів. Це насамперед виконаний «у традиції» короткий час чинного на українських землях знаного італійського майстра Мікельанджело Паллоні (1637–1711-1713) образ «Святий Антоній Падуанський перед Емануїлом» з костьолу святого Антонія у Межирічі-Корецькому (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького – Музей-заповідник «Олеський замок», далі – ЛНГМ), дві не відреставрованих й не відомих у літературі вівтарних композиції знаного австрійського майстра Фелікса Іво Ляйхера (1727–1812) з костьолу тринітаріїв у Берестечку (там само), «Святий Каєтан» з унікальним видм Луцька, очевидно, з тринітарського костьолу в Луцьку (Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ; репродукований: Музей волинської ікони. Книга… – С. 307; найдокладніше про нього див.: Kondraciuk P. Św. Kajetan ze zbiorów Muzeum Krajoznawczego w Łucku. Analiza ikonogrficzna obrazu // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції… – С. 35–38) й скромний вівтарний образ «Святий Рецес» чинного на Волині іншого австрійського майстра Яна Прахтля (1737–1799) (Луцьк, кафедральний костьол). Їх перелік поповнюють також вівтарний образ «Свята Марія Магдалина» чинного на Волині італійського митця К. Вілляні (там само) та «Святий Франциск Ассізький в екстазі» з підписом незнаного поза цим одиноким випадком Лукаса Шрейдера з парафіяльного костьолу у Вишеньках Рожищенського р-ну (ВКМ, репродукцію див.: Музей волинської ікони. Книга… – С. 315).

25. Репродукований: Музей волинської ікони. Книга… – С. 319.

26. Кольорові репродукції окремих з них див.: Музей волинської ікони. Книга… – С. 307, 313, 315, 317.

27. Підсумування відомостей про нього див.: Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (malarze, rzeźbiarze, graficy). – Warszaawa, 2007. – T. 8: Pó-Ri. – S. 10–11.

28. Сама тема в традиційній волинській іконографії не належить до поширених більше. З окремих ікон Нової доби, окрім втраченої храмової (1698) роботи незнаного поза нею луцького майстра Івана Назаревича (у літературі віднотована: Дублянський А. Два волинські малярі на переломі XVII–XVIII ст. // Шлях. – Луцьк, 1939. – № 4. – С. 11) нині вдається вказати одиноку ікону 1693 р. з Успенської церкви в Баєві поблизу Луцька (ВКМ). Найкращу репродукцію див.: Музей волинської ікони. Книга… – С. 189.

29. Служебник. – Почаїв, 1791. – С. СОД (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1984: Кн. друга, частина друга: 1764–1800. – № 3573). Оригінал швейцарського майстра відтворено в дзеркальному відображенні. У новішій літературі почаївську гравюру репродукував: Janocha M., ks. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001. – Il. 67.

30. Для Волині унікальним прикладом такої колекції зразків загально відзначено у візитації Луцького Хрестовоздвиженського монастиря 1763 р., однією з позицій якої є «Koperztychow drukowanych roznych 85; in fol[io] 16. Kopersztychow roznych vary geny et formae n[umer]o 10»: Александрович В. Протоколи візитацій Луцького Хрестовоздвиженського (Братського) монастиря 1752 та 1763 років // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2007. – Ч. 5. – С. 376 (пор. також коментар до цієї позиції: там само. – С. 349). Оскільки в монастирі тривалий час проживав Йов Кондзелевич, серед відзначених гравюр могли бути й графічні взірці, які використовував цей найвідоміший досі волинський маляр кінця XVII – першої половини XVIII ст.

31. Авторство почаївського майстра на підставі монастирського щоденника подав: Gębarowicz M. Szkice... – S. 294.

32. Служебник. – Арк. РѮѲ.

33. Гравюри відомі мені на підставі фото відбитків, виставлених на аукціоні: https://www.google.com/search?q=Rudolf+Storcklin&client=firefox-a&hs=sMd&rls=org.mozilla:ru:official&channel=np&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=dkcdVPKIJKi_ygO6yoKoBg&ved=0CAkQ_AUoAg&biw=1162&bih=662#facrc=_&imgdii=_&imgrc=e33gnyGpVXLuOM%253A%3B8TR6zwLhuIcwnM%3Bhttp%253A%252F%252Fthumbs3.ebaystatic.com%252Fd%252Fl225%252Fm%252FmhQqAktOsXdOjNnOow6PRw.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ebay.pl%252Fsch%252FAutentyczne-wydruki-do-1800-%252F30596%252Fi.html%253F_tf%253D161212088208%3B127%3B225

34. Сидор О. Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ, 1983. – С. 67–73. Пор. також: Жолтовський П. М. Український живопис… – С. 58.

35. Для прикладу див. проголошені «жовківськими» пейзажні мотиви «Успіння» знаменитого волинського майстра з ансамблю ікон головної церкви Скиту Манявського (НМЛ, репродукції див.: Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. – Львів, 2005. – С. 240; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 406. – Іл. 419; Національний музей… – С. 125. – Іл. 101) та проголошені, як зазначалося, «реалістичними»інтер'єри в інших його іконах. Насправді, як виявилося у першому випадку застосовані мотиви запозичені з гравюри згаданої серії боатів Віріксів «Перенесення ковчегу завіта". У другому конкретний зразок ідентифікувати поки не вдалося, проте сумніватися в його західному графічному родоводі, звичайно, не випадало б.



Благовіщення. XVIII ст. Державний історико-культурний заповідник, м. Острог



Й. Р. Сторклін. Благовіщення XVIII ст.



А. Гочемський. Благовіщення XVIII ст.

Ангеліна ВИГОДНІК
(Луцьк)

ІКОНИ «ХРИСТА БОРЕМЕЛЬСЬКОГО» НА ВОЛИНІ

Про останній шлях Христа на Голгофу розповідають всі чотири євангелісти, хоча у їх оповідях існують суттєві відмінності. У свідченнях синоптиків хрест на Голгофу ніс Симон Киринеянин, за Іоаном – сам Христос [1]. Бо саме Він один ніс гріхи світу, взявши на Себе всі страждання людства і найжорстокішу страту.

У живописі знайшли відображення обидві євангельські версії хресного шляху. Цей сюжет, що з'явився ще у ранньому християнському мистецтві, зображав юного Христа, який несе свій хрест у супроводі одного воїна [2].

У східному іконописі склалися два основних типи сюжету «Несення хреста»: в одному випадку зображався Христос, який сам несе хрест, в іншому – Симон Киринеянин. Візантійський посібник для живописців давав чіткі поради щодо зображення падаючого знесиленого Христа і Симона, що несе Його хрест. Найбільшого розповсюдження у візантійському як і пізніше у давньоруському іконописі дістав варіант «Несення хреста» з Симоном Киринеянином, який очолює процесію. Він несе хрест, а слідом за ним воїни ведуть Христа зі зв'язаними руками [3]. На іконі «Несення хреста» XVIIст. зі страсного циклу празничного ряду іконостасу Кирило-Бєлозєрського монастиря (Росія) бачимо ще і зображення Богородиці, і Марії Магдалини у композиції зліва. Таке зображення стає типовим для пізніших творів.

Сюжет «Несення хреста» доволі відомий і у західноєвропейському мистецтві. Тут також знайшли відображення обидві версії несення хреста: самим Ісусом [4] і Симоном(або з його допомогою у пізніших творах) [5].

Західна традиція надавала перевагу іншому образу Христа, який сам несе свій хрест на Голгофу. У ранніх творах Спасителя зображали таким , що тримається прямо і ступає без видимого напруження. На пізніших зображеннях хрест стає масивнішим і тяжчим, а Христос згинається і припадає на коліно під його вагою.

У волинських церквах частіше можна побачити саме такий варіант «Несення хреста», хоча сам сюжет не набув поширення на волинських землях. Він з'являється на Волині лише у XVIIIст. з утвердженням на її території греко-католицької церкви.

Поряд з традиційним «Несенням хреста» у волинських храмах зустрічаються ікони, основою сюжету яких є євангельська оповідь про хресний шлях Ісуса Христа на Голгофу, але вони містять деталі, що наповнюють сюжет новим символічним змістом. Такі ікони називають «Христос Боремельський». Назва цього цікавого іконописного сюжету пов'язана з містечком Боремель [6], що знаходилось у західній частині Волинської губернії. І донині у народі побутує переказ, який пояснює з'явлення цього сюжету: князю Чацькому [7] приснився віщий сон, у якому він бачив образ Спасителя, що йде серед тридцяти трьох хрестів, ступаючи по хресту, несе на плечах свій хрест. Вражений, Чацький замовляє маляреві бачену у сні ікону, яка згодом стає чудотворною. Але це лише легенда. Дані, які приводить М.І.Теодорович [8], висвітлюють цю історію дещо по-іншому.

Неподалік від палацу Чацьких (на місці дому колишніх власників Боремля – православних князів Боремельських) знаходилась православна замкова церква Святої Трійці. Церква існувала ще у XVIст.[9]. У ній славилася чудами ікона із зображенням Ісуса Христа, який несе хрест на фоні 33 хрестів. На той час існувало твердження, що ікона походить з Боремельського православного монастиря, який був ущент розорений татарами, і вціліла лише ця чудотворна ікона. Православну Свято-Троїцьку церкву Чацькі-католики зруйнували, а ікона разом із церковним начинням була перенесена у церкву на околиці Боремля. Але у 1773 році ікона чудесним способом знову явилася на місці зруйнованого храму. Зворушений чудом, князь Чацький ставить на місці з'явлення ікони на кам'яному постаменті скульптуру Спасителя [10]. (Іл.1)

Ікону розмістили у місцевому костелі, а пізніше у 1786 році перенесли до Свято-Троїцької церкви, яку відбудували на пожертви паломників, оскільки «Боремельське чудо» швидко поширилося серед людей і почало збирати величезні натовпи паломників, які приходили просити милості до чудотворного образу. Згодом ікона дістала назву «Ісус Хрис-

тос Боремельський». Особливо велика кількість людей сходилася до ікони [11] на Десяту п'ятницю після Пасхи. У селянських хатах часто можна було зустріти греко-католицькі гравюри цієї ікони, що друкувалися на папері ченцями василіанами у друкарні Почаївської Лаври. На цих гравюрах під зображенням знаходився підпис польською мовою: «Prawdziwy wizerunek Pana Iezusa Boremelskiego na Wolyni, cudamy slynacego z 1773r.» [12].

Слава про чудотворну ікону ширилась на Волині. У цей час створювалися списки ікони для приходських церков. У XVIII ст. у Різдво-Богородичній церкві с. Мерва Горохівського району з'являється ікона Христа Боремельського. На ній Ісус Христос зображений у профіль, стоячи на хресті Він припадає на коліно під тяжким хрестом, званим на Нього. Спаситель одягнений у пурпуровий хітон і темно-синій гіматій. Тло ікони – це переплетення коричнево-зелених хрестів у темно-коричневих контурах на золоті. (Іл.2)

У тому ж XVIII ст. в Успенській церкві с. Шепель Луцького району у верхній частині кіоту запрестольної ікони з'являється зображення Спасителя, зігнутого під вагою хреста, якого Він несе на спині. Босою ногою Христос ступає по хресту. Тло ікони оформлене у вигляді великої кількості різьблених хрестів, що перехрещують один одного. Постать Христа виконана у темно-коричневих тонах, хрести золочені. У нижній частині – зображення Голгофи у вигляді півкруглого пагорбу, увінчаного терновим вінком. На передньому плані – перехрещені спис і палиця з губкою, як знаряддя страстей. (Іл.3)

Подібний образ Христа Боремельського знаходиться у Миколаївській церкві с. Охлопів Горохівського району. Він вміщений у різьблений кіот початку XIX ст. Ікона теж розділена на дві частини. У верхній – різьблене і розписане знайоме зображення ступаючого по хресту Ісуса, що припадає на коліно, притримуючи поперечину званого на спину хреста. Одежі Христа традиційні червоносині, на чолі – терновий вінець, навколо голови – промінчастий золочений німб. Тло ікони синє, вкрите масою різьблених золочених і сріблених хрестів. У нижній частині – зображення гори Голгофи, над якою розгорнутий плат Вероніки з відбитком лику Христа. Обабіч – знаряддя страстей Христових: драбина, молоток і цвяхи, кліщі та масивний червоний хрест з терновим вінцем. Перехрещені спис і палиця з губкою, різьблені і золочені, ніби перекреслюють композицію із знарядь наруги і страти. (Іл.4)

Відомо також, що у 1778 році малярем Федором Лісневичем з Крем'янця була написана ікона Христа Боремельського, яка сьогодні знаходиться у соборі Святого Іллі м. Дубно Рівненської області. Раніше на Рівненщині образ Христа Боремельського був у Покровській церкві м. Млинів, де розміщувався над царськими вратами, а у костелі с. Лисин образ Христа Боремельського роботи італійського майстра взагалі вважався чудотворним. Шанованою є ікона Христа Боремельського у Георгіївському соборі Свято-Георгіївського чоловічого монастиря на Козацьких могилах [13].

Ікони Христа Боремельського XVIIIст. зберігаються і у Музеї волинської ікони. У серпні 1940 року до Волинського краєзнавчого музею надійшла ікона XVIII ст. під назвою «Муки Христові» [14]. Це ікона на полотні, виконана олійними фарбами. На темно-коричневому тлі – переплетення великої кількості дещо світліших коричневих хрестів з білими і чорними контурами. Центр композиції займає постать Христа у червоному хітоні і темно-синьому гіматії. Припадаючи на коліно, Ісус тримає за поперечину масивного хреста, підставляючи під нього плече. Чоло Христа – у терновому вінці, смиренний лик – у кривавих ранах, над головою – промінчастий німб. Босими ногами Спаситель ступає по хресту. Під зображенням – напис: «ІИС ХРС БОРЕМЕЛСКЙ». (Іл.5). Але під шаром фарби рельєфно проступає нанесений раніше великий в чотири рядки напис польською мовою, що давав привід припускати і наявність більш раннього живопису. Припущення підтвердилося. У результаті рентгенографічного дослідження ікони, проведеного 29 березня 2012 року завідувачем наукового сектору рентгенографічних досліджень ННДРЦУ Єфіменко Л.О., був виявлений нижній живописний шар із зображенням Христа Боремельського. Добре збережений більш ранній живопис за своїми художніми якостями кращий за пізніший, тому було прийняте рішення про зняття пізніших поновлень. Ікона передана на реставрацію до Львівського філіалу ННДРЦУ. Крім того, якісний рентгенівський знімок дозволив прочитати і замальований напис «Prawdziwy wizerunek Pana Iezusa Boremelskiego ktory w Roku 1777 u sam dzien

Wielkonocny Krwawymi Lzami plakal». (Іл.6). Вірогідно, перед нами один із багатьох списків ікони Христа Боремельського, яка була написана в 1671 р. іконописцем м. Кременця Бужантом для боремельського священика Помаржанського, в будинку якого вона знаходилася якийсь час. За переказом, на перший день Христового Воскресіння 1673 р. було помічено, що з очей зображеного Спасителя течуть криваві сльози, тому ікона урочисто була перенесена до храму.

Ще одна ікона XVIII ст. під назвою «Несення хреста» поповнила фонди музею у 1988 році [15]. На потемнілому від часу тлі образу ледь проглядаються хрести, що переплітаються між собою. На передньому плані – постать Спасителя, що несе свій хрест на Голгофу, представлена упівоберта вправо. Руками Христос притримує поперечину хреста, під вагою якого зігнувся і припав на коліно. На ньому темно-червоні одежі, на голові – терновий вінець. Німб у вигляді сяйва, виконаного асистом. Спаситель увінчаний металевою карбованою золоченою короною з хрестом (XIX ст.). Напис, розміщений внизу ікони, сповіщає про те, що: «Сія икона написана въ 1776 году и отновлена въ 1886 году при Священ: О: Петре Огибовскомъ». На звороті ікони ще один напис: «Сію икону становилъ Ико Иван Демъяновъ Маркевичъ». Ікона написана олійними фарбами на полотні, яке наклеєне на дошку, поміщена у дерев'яну профільовану сріблено-золочену раму. Первісний живопис знаходився під «поновленнями» Івана Маркевича – іконописця, який працював на Волині у 80-х роках XIX ст.[16] (Іл.7). Весною 2014 року була завершена реставрація цієї ікони реставратором Волинського краєзнавчого музею Ларисою Обухович. Вона зняла шар потемнілої згрибленої оліфи та пізній запис XIX ст. У результаті відкрився живопис волинського маляра XVIII ст., якому притаманні відчуття кольору, плавність і м'якість ліній, певний психологізм. У центрі композиції – одинока постать Христа, який несе на Голгофу свій хрест. Великими натрудженими руками Він притримує поперечину хреста, під вагою якого зігнувся і припав на коліно. Страдницький і смиренний лик Ісуса писаний темною вохрою з сіро-рожевими висвітленнями. У великих темних очах, зведених бровах, загостреному носі, запалих щоках – вираз безмірного болю і муки. Чоло зранене терновим вінцем, по всьому лику – крупні краплі крові. Німб Христа – у вигляді променів, виконаний жовтою фарбою, що нагадує золото. Монограми Христа вписані у променясте сяйво німба. Христос одягнений у традиційні червоний хітон і синій гіматій, складки яких м'яко модельовані темними смугами. Босими ногами (до речі, вже з ранами від цвяхів) Спаситель ступає по хресту, що символізує його хресну дорогу, призначення. Христос іде серед маси дерев'яних, виписаних різними відтінками коричневого кольору хрестів, що перехрещують один одного. За сюжетом їх мало б бути тридцять три – кількість, яка вказує на вік Ісуса Христа, однак марно їх рахувати. У хаотичному нагромадженні вони заповнюють весь простір, нагнітаючи тривогу, створюючи загальний настрій трагічності й невідворотності. У нижній частині ікони, крім вже прочитаного до реставрації напису про створення і поновлення ікони, відкрилася збережена частина ще одного напису: «Да послєдуємь стопами єго…» (Іл.8).

Сюжет «Христа Боремельського» використовувався не тільки у місцевому іконописі, але й у карбуванні. У Троїцькій церкві с. Лучиці Луцького району знаходиться Євангеліє, на фігурному середнику окладу (XVIIIст.) якого, можна побачити цікаве трактування цього сюжету, де традиційна композиція доповнена постатями Богородиці та Симона Киринеянина.

Титул із сюжетом «Христа Боремельського» використовувався для оздоблення титульних аркушів книг, що друкувалися у друкарні Почаївської Лаври поряд з паперовими гравюрами, які, як стверджує М.І.Теодорович, слугували селянам іконами [17].

Проаналізувавши навіть цю невелику кількість прикладів, бачимо, що маємо справу з оригінальним сюжетом, який утворився на місцевому грунті, увібравши у себе народні перекази, легенди та окремі історичні факти. Безперечно, його основою є євангельська оповідь про хресний шлях Ісуса Христа на Голгофу та варіант іконописного сюжету «Несення хреста», що зображає Христа, який самостійно несе свій хрест. І хоча місцеві перекази виводять з'явлення сюжету «Христос Боремельський» ще перед XVIст., вірогідніше, його поширення на Волині у XVIIIст. пов'язане з утвердженням на її території греко-католицької церкви і діяльністю ченців василіан.

---

1. «…А коли наглумилися з Нього, зняли

з Нього багряницю і вдягли Його в одяг Його й повели на розп'яття. Виходячи, вони зустріли одного чоловіка киринейського на ім'я Симон; і примусили цього нести хрест Його…» (Матв., 27, 31-32)

«…І примусили одного перехожого, який ішов з поля, якогось киринеянина Симона, батька Олександра і Руфа, нести хрест Його…» (Марк., 15, 21)

«…І коли повели Його, то, затримавши якогось Симона киринеянина, що йшов з поля, поклали на нього хрест, щоб ніс за Ісусом…» (Лука, 23, 26)

«…І взяли Ісуса, і повели. І, несучи хрест свій, Він вийшов на місце, що зветься Лобне…» (Іоан, 19, 17-18)

2. Сцена «Несення хреста» на Лютеранському саркофазі у Римі, який оздоблений рельєфами на теми «страстей».

3. Цей мотив, відомий по фресці церкви Св. Георгія у Старо-Нагорично (1316-1318), пізніше повторюється на клеймі ікони І-ої половини XVст.

«Земне життя Ісуса Христа» з Новгорода. Його ж з невеликими змінами бачимо на празничній іконі 1509 р. з Софіївського собору у Новгороді.

4. Найбільш розповсюджений варіант. Зустрічається ще у настінному храмовому живописі XIII-XIVст., пізніше – у творчості Джотто, Дюрера, Літера, Брейгеля Старшого, Ель Греко.

5. Симон Киринеянин, що несе хрест Спасителя, зустрічається у творах італійських художників Раннього Відродження. Пізніше Симон зображався тільки у якості помічника Христа у творах Томаша із Коложвара, Фуке, Рубенса.

6. Нині с. Боремель Млинівського району Рівненської області. Вперше згадується як місто у мирному договорі польського короля Казимира з Литовськими князями під 1366 р. Назва його (за М.І.Теодоровичем) походить від слів «бір»(ліс) і «мелe» (молоти). Там, де зараз знаходиться село, у давнину біля лісу стояв млин. Коли працював , шумів так, як шумить дрімучий бір: «якъ боръ, мелe».

7. Переказ не називає імені князя Чацького. Власниками і жителями Боремля були Францішек Чацький (1727 - 1787), який звів палац у Боремлі перед 1781р. (очевидно, саме про нього розповідає місцевий переказ), Домінік Чацький (народився у 1774 р.) – син Францішка, Міхал Чацький (1797 - 1860), – полковник польського війська і маршалек шляхти, організатор повстання на Волині у 1831 р., учасник битви під Боремлем.

Після поразки повстання російський уряд конфіскував у нього Боремель.

Міхал Чацький перебрався в маленький маєток на Галичині, де і помер, не залишивши спадкоємців. (За місцевим переказом, діти Чацького помирали. Це була кара за те, що пан знищив у Боремлі православну церкву).

8. Теодорович М.І. Историко-статистическое описаніе церквей и приходовъ волынской епархіи. Т.II. – Почаевъ,1889. – С.1032

9. Церква згадується в інвентарі замку і містечка Боремля в акті від 30 січня 1573 р., складеному при власниках - княгині Дмитрової Буремської Марії Денисівни і зятя її пана Григорія Колмовського з дружиною Марією Дмитрівною Буремською: «…Замокъ Буромль; мостъ до него цалый, широкий, брона, въ которой ворота замчистые…На посредъ замку церковъ Светое Тройцы, побитая кгонтами…» (Архив, ч.7,т.1,С.237-241)

10. Скульптуру можна побачити і сьогодні: Спаситель несе хрест, голова Його увінчана терновим вінцем. З лицьової і тильної сторін постаменту – написи на польській та українській мовах: «Падаючому під хрестом захисникові і володареві світу після чудотворного образу Ісуса Христа Боремельського колись на тому місці в невеликій дерев'яній Свято-Михайлівській православній церкві с. Боремель на вічний спомин цей величезний пам'ятник заложили і виставили року Божого 1786 р.»

11. Мова йде про ікону, яка була написана в 1671 р. іконописцем м. Кременця Бужантом для священика Помаржанського, в будинку якого вона знаходилася якийсь час. Переказ стверджує, що 23 березня - на велику п'ятницю, і 25 березня – на перший день Христового Воскресіння 1673 р. було помічено, що з очей Спасителя течуть криваві сльози. У десяту п'ятницю після Великодня ікона з дому священника була урочисто перенесена до церкви. День перенесення ікони до храму святкують у Боремлі і сьогодні. У десяту п'ятницю після Великодня у місцевій Свято-Георгіївській церкві(1736р.) правлять святкове богослужіння. Зараз тут знаходиться копія ікони. Оскільки ікону Бужанта під час Першої світової війни було вивезено разом із цінним церковним начинням.

12. Теодорович М.І. Историко-статис-

тическое описаніе церквей и приходовъ волынской епархіи. Т.II. – Почаевъ,1889. – С.1033

13. Храм св. Іллі у м. Дубно був споруджений 1902р. неподалік давнього дерев'яного, про що свідчать документи за 1889 р. Припускають, що стара дерев'яна церква була закладена К.Острозьким і названа на честь пророка Іллі та брата князя Костянтина – Іллі (1539 р.), маєтності якого перейшли до К. Острозького; Православна церква у м. Млинів була збудована у 1830-1840 роках коштом Олександра Ходкевича і висвячена на честь Св. Олександра Невського, пізніше перейменована у церкву Покрови Пресвятої Богородиці; Дерев'яний костел у с. Лисин Дубенського повіту був закладений у 1724 році на місці аріанського храму, фундаторами якого були місцеві шляхтичі Древньовські. У 1800 році на його місці був збудований великий мурований костел, який висвятили на честь Преображення Господнього. Саме у ньому перебувала ікона Христа Боремельського, що вшановувалася як чудотворна; Свято-Георгіївський собор – головний храм чоловічого монастиря та центральна споруда духовно-меморіального комплексу на Козацьких Могилах, збудованого у 1910-1914 роках.

14. Ікона була передана до Волинського краєзнавчого музею разом з колекцією, яка колись знаходилася у замку князів Радзивілів, що у с. Олика Ківерцівського району. Зараз зберігається у фондах Музею волинської ікони під номером Ж-70. Є зразком народного іконопису.

15. Ікона була передана до Волинського краєзнавчого музею з Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька. Зараз зберігається у фондах Музею волинської ікони під номером І-279.

16. Іван Дем'янович Маркевич – провінційний волинський маляр. Автор Почаївської ікони Богоматері 1879 року у церкві с. Скулин Ковельського району, іконостасу 1882 року та ікон «Новозавітна Трійця», «Святий Василій Великий», датованих 1888 роком у церкві с. Карасин Маневицького району. Його ім'я згадується при поновленні у 1889 році ікони «Богородиця Одигітрія» у с. Тростянець Ківерцівського району.

17. Відбиток XIXст. зберігається у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

---

1. Теодорович М.І. Историко – статистическое описаніе церквей и приходовъ Волынской епархіи. Томъ II. – Почаевъ. – Типографія Почаево-Успенской Лавры, 1889. – 348с.

2. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся. Краєзнавчий словник — від найдавніших часів до 1914 року. Т. 2. – Вінніпег, 1986. – 578с.

3. Бобров Ю.Основы иконографии древнерусской живописи. – Санкт-Петербург: Мифрим, 1995. – 252с.

4. Кротік С. Боремель: історико-краєзнавчий нарис. – Луцьк: Вісник, 2007. – 102с.

5. Климчук А.Ікона «Ісус Христос Боремельський» // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2013. – С.99

6. Rąkowski G. Wołyn. Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej. – Wołyn, Wydawnictwo „Rewasz", 2005. – 464 s.

7. Яцечко-Блаженко Т., Яцечко С. Село Лисин та його мешканці (на основі спогадів про родину Шатковських). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/…/Yacechko14.pd.

8. Рожко В. Чудотворні ікони Волині і Полісся. – Луцьк: Медіа, 2002. – 356с.

9. Скарби Києво – Печерської Лаври: Альбом/ Авт.- упоряд.: Коваль О.,

10. Ковальова Л., Гришин А. та ін. – К.: Мистецтво, 1997. – 272с. 10.Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – Москва: Крон-Пресс, 1997. – 349с.

11. Майкапар А. Новый завет в искусстве. – Москва: Крон-Пресс, 1998. – 655с.



Скульптура Спасителя у с. Боремель



Ікона Христа Боремельського у церкві с. Мерва Горохівського району



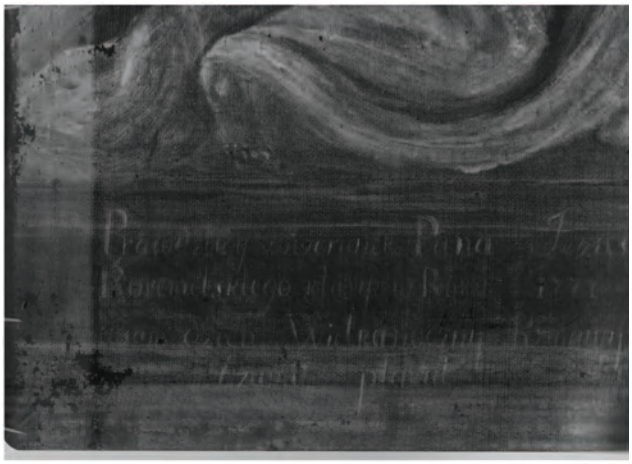
Ікона Христа Боремельського у церкві с. Шепель Луцького району



Ікона Христа Боремельського у церкві с. Охлопів Горохівського району



Ікона Христа Боремельського (І-70) з колекції МВІ



Рентгенівський знімок виявленого напису на іконі (І-70) з колекції МВІ



Ікона Христа Боремельського (І-279) (до реставрації) з колекції МВІ



Ікона Христа Боремельського (І-279) (після реставрації) з колекції МВІ

Тетяна ЯЦЕЧКО-БЛАЖЕНКО
Світлана ЯЦЕЧКО
(Луцьк)

ІКОНА ХРИСТОС ЛИСИНСЬКИЙ В ІСТОРІЇ СЕЛА ЛИСИН

Цікавою і забутою є історія невеличкого села Лисин, що знаходиться в складі Демидівського району Рівненської області. Свого часу село було тісно пов'язане з Дубенщиною, а точніше належало до Дубенського повіту. Територія Лисина невеличка, як і число мешканців, яке зараз ледве нараховує двісті осіб, але не дивлячись на це село існує, і в ньому навіть успішно функціонує православний храм.

Історією цього села ніхто раніше спеціально не займався, адже на перший погляд воно нічим непримітне. Причиною пошуку інформації про його минуле, стали для нас із сестрою, розповіді нашої покійної бабусі Марії, яка все своє велике життя прожила в Лисині. Коли в дитинстві ми приїжджали до села, то бачили невеличке поселення, єдиною розвагою в якому для нас була р. Стир. Кожного разу бабуся і старожили села оповідали нам про цікаве і бурхливе життя, яке колись тут вирувало [1].

Перша писемна згадка про заснування села Лисин нам не відома, тому, можливо, розпочинати його історію варто повернувшись до його назви. На сьогодні не існує точної версії походження топоніму Лисин. В дослідників є на цей варіант кілька теорій. Перша виводить назву від місцезнаходження села, адже географічно так склалось, що пункт, розташований на підвищенні, біля р. Стир, на лисій гірці. Отже, ймовірно, коли перші місцеві жителі прийшли освоювати територію для майбутнього села, то скрізь навколо був ліс, і тільки там, де сьогодні знаходиться центр села була «лиса гора», придатна для будівництва жител. Друга версія пов'язує назву з тим, що в місцевості було багато лисів, але все ж таки більшість схиляється до першої. Можливо існують й інші версії походження топоніму, але вони нам не відомі [1].

На території села люди почали селитися ще в давню епоху. Цей факт підтверджений матеріалами, які місцеві жителі постійно знаходять на берегах р.Стир, яка протікає вздовж села. Серед знахідок найчастіше зустрічаються крем'яні вироби та заготовки до виробів, які можливо були знаряддями праці давніх мешканців. На жаль, поки що археологічних розкопок на території села ніхто ще не проводив, тому точне датування ранніх поселень науковцями ще до сьогодні не здійснене, принаймні нам про це не відомо.

Польські дослідники початку XX ст. вважають, що в середньовічні часи на території села з'явилось перше оборонне городище. Воно було розташоване на високому, сухому березі р. Стир, оточене земляними валами і ровами, які захищали городище від нападів ворогів [10, 36]. За переказами воно знаходилось на місці костелу, про який мова піде пізніше.

Лисин вперше згадується в писемних джерелах на початку XVI ст., а точніше під 1512 р. Документ, в якому є спомин про село, розповідає нам про тодішніх його власників, якими була княгиня Василина Глібівна Лизиносівна. Вона походила з родини волинських князів Лизиносів, які потрапили на Волинь за часів панування Свидригайла, Великого князя Литовського (1370-1452). Княжна Василина була дружиною князя, красносільського намісника Івана (Михайла) Васильовича Корецького [3]. В 1512 р. княжна передала в подарунок окремі свої володіння, в тому числі й Лисин своїй доньці Ганні і зятю Михайлу Зброховичу-Гулевичу [5, 304].

Наступним власником лисинських земель був, імовірно, Петро Загоровський (? - 1566). Він належав до представників аристократичної родини Загоровських, які залишили помітний слід у розвитку української культури. На початку XVI ст. Загоровські стають великими землевласниками і отримують значні привілеї. П. Загоровський займав важливі державні посади від луцького ключника і городничого до господарського маршалка. Активно займався адміністративною, військовою та меценатською діяльністю. Загоровський дуже швидко із дрібного землевласника став одним із найбільших земледержців на Волині. Факт володіння селом Загоровського підтверджений документом від 7 червня 1566 р., де Лисин згадується, як об'єкт конфлікту між його власником П.Загоровським і іншим землевласником Щастинимом Генсинським. Загоровський виставив претензію, що його опонент переорав межу між землями, і цим самим знищив кордон між володіннями сусі-

дів-землевласників. Серед володінь згадується Лисин, Дубляни та Свищів.

Нова сторінка історії села пов'язана з татарським нападом на Волинь у 1621 р. Із архівних документів дізнаємося, що Лисин був одним із численних волинських сіл, які постраждали від татарського нападу, який відбувся 13-15 вересня 1621 р. Про загрозу татарського нападу польський король Сигізмунд III Ваза повідомив шляхту й міщан Волинського воєводства вже 30 серпня (тобто ще до початку нападу) своїм універсалом із Варшави. В акті йшлося про отриману з польського обозу інформацію щодо наміру кримського хана вирушити «з усією своєю потугою» Чорним шляхом на Волинь. У багатьох актах детально описано події тих трагічних трьох днів, й ті описи сповнені страждань, болю й відчаю людей, які в лічені години втратили все – близьких людей, майно, дах над головою. Молодих чоловіків, жінок і навіть дітей було забрано в полон [4].

В першій половині XVII ст., за свідченням не лише О. Цинкаловського, а й польських істориків, Лисин був одним із осередків розвитку такої релігійної течії, як аріанство. Взагалі, якщо повернутись до витоків, то саме XVI ст. землі нашого краю стають місцем розповсюдження найрадикальнішої реформаторської течії християнства – аріанства. В польській літературі під 1644 р. в Лисині згадується існування аріанського храму і поряд оборонного замку, який, на жаль, не зберігся до сьогоднішніх часів. Але з часом осередок занепав, адже в другій половині XVII ст. аріанство, як віра було заборонене на теренах Речі Посполитої, а його представники зазнали утисків із боку влади. Замок і храм були знищені католиками, як і в інших містах і селах Речі Посполитої того часу [14, 861]. На місці храму був побудований перший католицький храм, мова про який піде нижче.

Не можна не згадати про те, що в середині XVII ст. на території Лисина проживала одна відома особа свого часу, якою був Гаврило (Габріель) Гулевич (1592-1672 рр.) – відомий чернігівський козацький хорунжий. Це був дуже відомий і освідчений чоловік, який займав високі посади в Речі Посполитій. Причиною його перебування в селі було його розташування, як вдалого оборонного пункту, із якого добре було видно наступ татарських військ, які тоді спустошували нашу землю. Гаврило Гулевич згадується Іваном Виговським в Гадяцькому договорі 1658 р. Нам відомо із епістолярної спадщини хорунжого Г. Гулевича, що в Лисині він перебував протягом 1653 р. [9, 675].

Як уже згадувалося раніше, на місті аріанського храму постав новий католицький. Напевно, спочатку це була просто дерев'яна капличка. Адже формально перший дерев'яний костел був побудований кілька десятками років пізніше, а точніше в 1724 р. Він теж не був великим за розмірами. Його основними фундаторами були шляхтичі і католики із роду Древньовських, а саме: Адам з Древньова та підкоморчий Мелєюв Древньовський. В цей час в першому костелі з'являються перші традиції основних престольних свят, на які приходила велика кількість прочан. Започатковано, що кожного року, 6 грудня, перед католицьким Різдвом відбувалось масове відпущення гріхів. В деяких джерелах навіть вказано, що таку традицію документально для костелу підтвердив своїм указом тодішній Папа Римський Клементом XIII (1693-1769).

Через якийсь невеличкий проміжок часу число віруючих, які приходили на службу зросло до великих розмірів, і це привело до того, що на базі Лисина в 1777 р. була сформована католицька парафія Преображення Господнього («Przemienienia Pańskiego»). Лисинська парафія поширювала свої повноваження управління на села, які відносилися до складу трьох гмін із центрами в населених пунктах – Боремель, Княгинин, Теслюгів тодішнього Дубенського повіту. Всього нова парафія охоплювала до тисячі прихожан. Із її проголошенням постала нова потреба в будівництві більшого храму, адже старий не вміщав і половини бажаючих відвідати месу.

Завдячуючи старанням тодішнього ксьондза Станіслава Карповіча і відданим парафіянам: Станіславу Якубовському, Антонію Моссаковському, військовому із с. Княгинина та Єжи Стрильницькому в 1792 р. було прийняте рішення про розбір дерев'яного костелу і початок будівництва на його місці великого нового мурованого храму [14, 861]. Процес будівництва зайняв не один рік, і як результат 6 серпня 1800 р. відправилась перша служба в новому костелі Преображення Господнього.

Новий храм за формою був чотирикутним. Фасад мав пірамідальну форму, і був трішки вищим за дах. Костел був побудований у

стилі «емпір», і це було не випадково, адже саме в 1800 р. класичний стиль в архітектурі замінює емпір (походить від слова «імператор», «імперський»), він був характерним для доби французького імператора Наполеона І Бонапарта. Костел справді був вбраний по всіх вимогах імператорського стилю. Зовні він був чисто білого кольору, а навколо було висаджено багато різних декоративних квітів та кущів. Крім того окрасою католицького костелу в с. Лисині були кілька прекрасних риз і кап, виготовлених спеціально із пасків та дорогоцінних тканин, які були привезені із Слуцька (сучасна Мінська область, Білорусь). Вони були пошиті на ткацькій фабриці («персіарні») князів Радзивіллів, що у Слуцьку. Цінність таких виробів в регіоні була дуже велика, адже виробляли їх вручну із шовкових, золотих або срібних ниток [14, 861].

Існує багато відомостей про те, що в Лисинському костелі протягом XIX-XX ст. знаходилася цінна ікона із зображенням Ісуса Христа і тридцяти трьох хрестів. Із польських путівників ми дізнаємося, що її авторами були художники італійської школи. Раніше вона знаходилась в галереї італійських князів Д'Есте. Якже така цінна річ потрапила до Лисина? Існує багато версій.

Від початку ікона знаходилась в Італії на віллі князів Д'Есте. Після Італійської компанії (1796-1797 рр.) французьких військ, вона потрапила в руки Наполеона І Бонапарта. Він подарував її за бойові заслуги Вінценту Шептицькому (1782-1836 рр.), відомому польському генералу, лейтенанту Імператорської армії, який відзначився в багатьох битвах. На початку XIX ст. генерал одружився на княгині Констанції Чацькій, яка проживала разом з батьками в своєму родинному помісті в с. Боремлі. Шептицький подарував для боремельського костелу дорогоцінний портрет Ісуса. Але в Боремлі святиня довго не затрималась, адже розпочалось Велике польське постання 1831 р. проти влади Російської імперії. До повстання примкнули родина Чацьких і В.Шептицький, за що пізніше були покарані. Маєток у Чацьких був конфіскований, а костел знищений. Стараннями місцевого пробоща Домініка Завадського, який був переведений до Лисина з Боремля, ікона була врятована. Новий ксьондз старанно оберігав святиню, адже знав про її чудодійну силу. Образ Ісуса старанно зберігався в окремій кімнаті житла ксьондза і був закритий від загалу. З появою ікони в селі, розпочинаються зцілення від хвороб місцевих жителів. У кожному в Лисині був хтось із рідних, кого зцілила ікона Спасителя. Д.Завадський дуже вболівав, щоб ніхто з російської влади не забрав її. Скоро слава про зцілення виходить за межі села, і на службу починають приїжджати люди з цілого повіту. Цілі черги чекають на зустріч із ксьондзом та образом, а місцеві мешканці ставляться до цього як до звичайного повсякденного явища. Самого Д.Завадського ще при житті вважали за святу людину, адже він був надзвичайної доброти, нікому ніколи не відмовляв в зустрічі. Ікону він відкривав лише при молитві за хворого. Кожен день пробощ просинався о 4-тій годині і молився, о 6-тій сповідав прихожан, а в 11-тій розпочинав служіння в костелі. Після служби влаштовував сніданок для прибулих здалеку прочан. Про Д. Завадського згадують у своїх книгах відомі польські шляхтичі, релігійні діячі, яким довелось із ним поспілкуватись [13, 17].

Зиґмунт Щенсний Фелінський – Варшавський архієпископ (1862-83), святий Римо-Католицької церкви, який був вихідцем з Волині у своїх спогадах згадує Домініка Завадського, як свого вчителя. Крім того він розповідає, як ікона в Лисині зцілила доньку його родички, відомої польської письменниці Єви Фелінської – Пауліну, яка була тяжко хвора. Нічого не могло врятувати дівчинку, але матір Єви Фелінської розповіла про чудодійну ікону і пробоща, який зцілює. Після кількох відвідин костелу і молитв Завадського, дівчинка стала здоровою [7, 59-60]. Після цього родина Фелінських, була частими гостями в костелі, особливо матір Єви Фелінської. Отже, слава про Лисин ширилася по навколишніх містах і селах. За переказами очевидців тих часів, у неділю під час служби весь беріг р. Стир був заставлений возами і кіньми, так багато прихожан прибувало до костелу. Свідченням цього є і сповідальні метрики, які зберігаються в Рівненському державному архіві, адже там ми бачимо багато відомих польських родів. До костелу ходили не лише католики, а й православні, адже святе слово ксьондза примиряло людей різних конфесій.

Домінік Завадський дуже переживав, щоб його діяльність не була потрактована російською владою, як окатоличення населення. Саме тому він ініціював будівництво в селі православного храму. В 1849 р. в Лисині з'явилась православна церква, названа іменем

Святого Івана Богослова. В день на Івана Богослова було оголошено престольне свято, яке святкується до цих пір. Храм був дерев'яний, дах покритий гонтом. Крім нього була зведена дерев'яна дзвіниця. Переважну кількість коштів для церкви виділив ксьондз разом із католицькою громадою. Це було зроблено і з метою збереження костелу від конфіскації в майбутньому на користь православних [14, 221]. В 1872 р. був проведений капітальний ремонт святині. Відомо, що убранство церкви було не дуже пишне, а скоріше скромне [2, 1053].

В цей час село якраз переходить у спадок від роду Древньовських до Хрущовських. На початок XIX ст. в Лисині нараховувалося сорок шість будинків, в яких проживало біля трьох сотень людей. Серед імен православних священників, які були на службі в Лисині маємо лише згадку про Іларіона Белецького, який в 1890 р. відвідав з родиною джерело святої Анни.

Про ксьондза Домініка маємо згадку в книзі-спогадах відомого польського письменника Ігнатія Радлінського, який був родом із цих земель. У своїй книзі, Лисин він згадує під 1858 р., коли автор відвідав село і його костел. Радлінський оповідає і про діяння ксьондза і про вигляд костелу. Зазначає також, скільки багато католиків приїжджало до села на службу [13, 9]. Також він згадує, що на весні до Лисина було дуже важко доїхати, через польові дороги, які розмивали дощі. Він навіть називає випадок, що в квітні не зміг добратися на похорон свого батька, настільки було бездоріжжя [13, 17]. І. Радлінський своє дитинство провів саме в Лисині, воно припало на 1850-ті роки. [12, 6].

Серед послідовників ксьондза, які правили в Лисині нам відомі Антоній Йонас, Вінцент Калькус, Корнел Рутковські [6]. Серед польських шляхетських родів, які проживали на території села варто назвати Втожецьких, Рутковських і Стасєвічів. Сьогодні представники польських сімей уже не проживають в селі, усі вони виїхали до Польщі в 40-х рр. XX століття, після масових вбивств польського населення в 1943 р. [14, 220]

В 1923 р. адміністратором парафії в Лисині, яка відносилась до Дубенського деканату Луцької дієцезії був Францішек Топольські. В 1938 р. Лисинська парафія нараховувала 950 вірних. Її діяльність була припинена в липні 1943 р., коли костел був спалений воїнами УПА разом із відомою іконою. По війні мури костелу були розібрані місцевими жителями на льохи та хліви. Зараз немає і сліду від давньої святині, яка стояла на підвищені біля р. Стир. Прикро, але на місці, де була католицька святиня навіть немає хреста, а лише городи і випасається худоба. Певний час серед місцевих жителів побутувала історія, що на місці костелу заритий скарб, адже колись при будівництві його закопували в землю. Дехто навіть безрезультатно намагався його шукати, але це все вигадки, бо найбільший скарб – костел і чудодійну ікону Лисин втратив давно.

З давніх часів на території села було кілька кладовищ. Перше аріанське біля аріанського храму, перетворилось на католицьке. Сьогодні це місце розорали, там знаходяться людські садиби і городи. Друге, нове кладовище знаходиться за межами села, на його окраїні. Воно умовно поділене на дві частини: православну і католицьку. Тобто різні конфесії хоронили своїх небіжчиків окремо, православні в лівій частині від входу, а католики – правій. На території католицького є надгробки не лише на польській, а й на чеській мові, адже в Лисині (на Колонії були родини чехів). Раніше було багато склепів і хрестів, прикрашених ангелами і зроблених з цінних порід каменю і граніту. Зараз склепи пограбовані, хрести зламані, хоча в 90-их ми ще могли прочитати призвіще і роки життя мешканців. Сьогодні католицьке кладовище перебуває в занедбаному стані.

На новому кладовищі було дві каплиці, які знаходились при входах до нього. До сьогодні вони не дійшли. Одна з них була побудована в 1800 р. із появою мурованого костелу, можливо саме тоді і було закладено кладовище.

В післявоєнний час, з проголошенням політики атеїзму, зразу після костелу радянською владою була знищена православна церква. Коли радянська влада наказала місцевим жителям руйнувати святиню, то дуже багато людей відмовлялося, адже знали, що за таке Бог обов'язково покарає цілий рід. Але знайшлись ті, хто погодились. Проте з першого разу її зламати не вдалось, кілька разів трактор перевертався. Чудом одному місцевому мешканцю вдалось врятувати хрести із храму. Він закопав їх в землю і оберігав до кращих часів. З відходом «комуни», хрести відкопали і сьогодні вони прикрашають нову православну святиню, збудовану по фундаменту старої церкви в 1992 р. Кожного року, 9 жовтня в селі відбувається престольне свято

на Івана Богослова. Сьогодні в Лисині немає своєї школи, пошти, базару, але є свій храм [1].

Отже, як бачимо, Лисин має давню і цікаву історію, яка розпочинається багато століть тому. Літопис села ще не написаний, і має багато білих плям як це свідчать розповіді старожилів. Не зважаючи на те, що в селі були православні і католики, усі мирно уживались. Не було різниці куди ідеш чи в церкву, чи костел. В селі було кілька ансамблів музик. Про польське населення, яке проживало тут до другої половини XX ст. згадують з приємністю. Отже, хоча сьогодні Лисин є одним із найменших за розмірами території і населення сіл в окрузі, так було не завжди.

---

1. Записано від Яцечко Марії Казимирівни 1922 р. н. у. с. Лисин, 17 липня 2003 р.

2. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Сост. Н.И. Теодорович. – Почаев. 1889. т.2. - С. 1053.

3. Думин С.В., Гребельский П.Х. Дворянские роды Российской империи. Том 1. Князья. - М.: ИПК "Вести", 1993.

4. ЦДІАК України, ф. 25, оп. 1, спр. 123, арк. 696 і зв., акт 667.

5. Archiwum książąt Sanguszków w Sławucie / Wyd. przez B. Gorczaka. – Lwów,1890. – T. 3. – S. 304.

6. Epsztein T., Górzyński S. Spis ziemian Rzeczypospolitej Polskiej w roku 1930. Wydawnictwo DiG, Warszawa, 1996.

7. Felinski Zygmunt Szczęsny - Paulina córka Ewy Felińskiej. Lwów 1885, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta. 8°, s. [4], IV, 320 s.– S.59-60.

8. Kirkor Stanisław. Polscy donatariusze Napoleona. – Londyn,1974. - S. 89-90.

9. Księga pamiętnicza — Jakuba Michałowskiego Wojskiego lubelskiego a później kasztelana bieckiego księga pamiętnicza z dawnego rękopisma będącego własnością Ludwika Hr. Morsztyna, ed. Antoni Zygmunt Helcel (Kraków,1864). – 856 c.

10. Leńczyk G. Rozmieszczenie grodzisk i zamczysk w województwie Wołyńskim / G. Leńczyk // Ziemia Wołyńska : Miesięcznik poświęcony sprawom krajoznawczym i kulturalnym. – R. I. – № 3. – 1938. – S. 35–38.

11. Popek, Leon. Tytuł Świątynie Wołynia. T. 1 / Adres wydaw. Lublin : Ośrodek Studiów Polonijnych i Społ. PZKS : Tow. Przyjaciół Krzemieńca i Ziemi Wołyńsko-Podolskiej, 1997. Opis fiz. 370 s.

12. Radliński I. Lata dziecięce i chłopięce (1843-1859) / I. Radliński // Ziemia Wołyńska : Miesięcznik poświęcony sprawom krajoznawczym i kulturalnym. – R. I. – № 2. – 1938. –S.5-9.

13. Radliński Ignacy. Mój żywot nakł. Wołyńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. - Łuck, 1938. - 168 s. – S.17-18.

14. Rąkowski G. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej. Wołyn, Wydawnictwo „Rewasz", 2005. – 464 s.

15. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. 5, Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1880-1914.

16. Stecki T. Listy z wycieczek po Wołyniu, 1863 // Tygodnik Ilustrowany № 172 z 10.01.1863.-str. 18-20; № 174 z 24.01.1863 str. 32-35.

17. Władysław Siemaszko, Ewa Siemaszko: Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia : 1939–1945. Warszawa: von borowiecky, 2000. - S. 56.

18. Wykazy osób z akt parafialnych diecezji łuckiej do 1945 roku. T. 4 / oprac. Waldemar Witold Żurek. Adres wyd. Lublin ; Kielce : "Jedność", 2006. Opis fiz. 856 s.



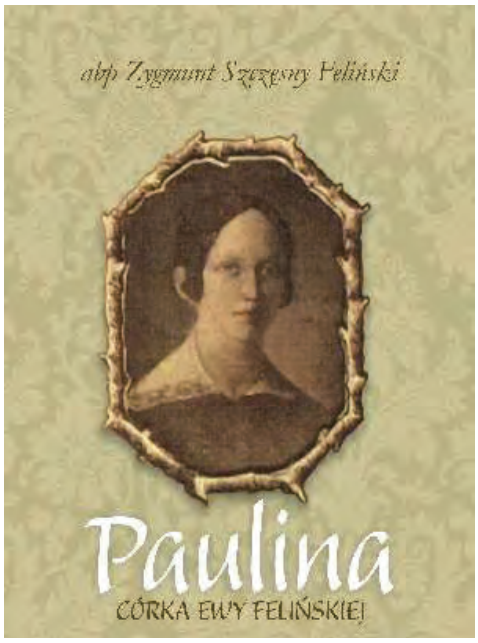
Лисинський костел в книзі Леона Попека «Святині Волині».



Зиґмунт Щенсний Фелінський.



Ікона Ісуса Христа Лисинського в книзі Леона Попека «Святині Волині».



Пауліна Фелінська.



Вінцент Шептицький.

Аляксандр ЯРАШЭВІЧ
(Мінск, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ ІКАНАГРАФІІ БЕЛАРУСКІХ АБРАЗОЎ «УВАСКРЭСЕННЕ ХРЫСТА»

Ні адно з кананічных «Евангелляў» не апісвае недаступную розуму чалавека падзею – Уваскрэсенне Хрыста. Мацвей толькі піша, што калі ў нядзелю рана Марыя Магдалена і другая Марыя прыйшлі аглядзець магілу, зрабіўся вялікі землятрус, «бо анёл Божы, які сыйшоў з неба, прыступіўшы, адваліў камень ад уваходу ў магілу і сядзеў на ім… Анёл паведамляе жанчынам, што Ісуса тут няма, Ён уваскрэс, як і казаў, прапануе аглядзець месца, дзе ляжаў Гасподзь і перадаць вестку аб Уваскрэсенні Яго вучням (Мф 28, 1–7). Тэкст Марка супадае са сведчаннем Мацвея, жанчын было тры і яны нікому нічога не сказалі, бо баяліся (Мк 16, 1–8). Лука нічога не дадае (Лк 24,1–9). Паводле Евангелля ад Іаана, Марыі у гроба яўляецца сам Ісус (Ін 20, 1–18). Следам за візантыйскай традыцыяй «Уваскрэсенне Хрыста» у беларускім іканапісе прадстаўлялася як «Сашэсце ў пекла». Сюжэтную аснову даюць тэксты апакрыфічнага «Евангелля Нікадзіма», «Слова Яўсевія», «Паслання апостала Пятра» і «Псалтыра». Паводле Нікадзіма, у момант, калі Ісус на крыжы выпусціў дух, Ён спусціўся ў пекла, зламаўшы яго вароты, і вывеў адтуль Адама і Еву, а таксама Авеля, Давіда, Саламона і іншых старазапаветных прарокаў і праайцоў, якіх Ён сваёй ахвярай вызваліў ад першароднага граху. Евангелле Нікадзіма з'явілася ў XIII ст. і стала папулярным на Захадзе. У яго 1-й частцы апісваецца суд над Хрыстом, у 2-й расказваецца пра уваскрашэнне Луцыя і Карына, сыноў старца Сімяона, у момант смерці Спасіцеля на крыжы. Яны і сведчылі аб сыходжанні Хрыста ў пекла. «Евангелле Нікадзіма» было пашырана сярод польскіх старадрукаў XVI ст. і нават у XIX ст. у правінцыі друкавалася «для простага люду».

Захаваліся старабеларускія рукапісныя зборнікі канца XV – пачатку XVI ст. з апакрыфічнымі тэкстамі пра Крыжовы Шлях і Уваскрэсенне Хрыста. У іх так апавядаецца пра сходжанне Хрыста ў пекла. Пачуўся голас з неба, моцны, як гром, да сатаны, князя смерці і пекла «...нине пренечистыи отвори ворота твоя, а войдет Царь славы. А на тых местъ задрыжал пекел и ворота смертная замка и ретези (ланцугі – А.Я.) железные упали и зламалисе у покои учинене уси замки пекелне. А князь сотона зостыл посеред пекла и стоял зесромочон и выкинен. Тогъды пришол Царь славы Пан Исусъ во образе человечем, а вечные светльсти осветил, и зламал нерозвязные перековы резорвал помощю непереможнее моци, наведил нас у темностях грехов и во тьме смерти...». Сатана са сваімі слугамі спалохаўся і прызнаў перамогу Цара Славы. Хрыстос звязаў «шкарэдніка» і спіхнуў у глыбіню пякельную, сказаўшы пеклу: «Будзе сатана пад моцаю тваёю на месцы Адама і сыноў яго». І прасцёршы руку, сказаў: «Поидите уси святые до Мене, которыи держите образъ и подобеньство Мое, которые через дерево и через дъябла потуплены были есте нине черес дерево крижово видели есте дъябла звитеженого и потупленого... А стягнувшы Хрыстос руку свою, учинил знаме на Адама и на вси святые свое, а держа руку Адамову правую. Выступи Адам ис пекла, а вси святые вышли уси из Збавителем нашым полишивше сотону и пекле и всих беззаконных у пекле из бесы» /1/.

Атрымаць уяўленне пра іканаграфію ранніх абразоў Полацка можа даць «Сыходжанне ў пекла» 2-й пал. XIV ст. суседняй пскоўскай школы іканапісу з Траццякоўскай галерэі|2|. Яго кампазіцыя бярэ пачатак у візантыйскім мастацтве і ў асноўных рысах нагадвае творы беларускага іканапісу XVII ст. У цэнтры, на фоне прамяністай славы, стаіць над прорвай пекла Хрыстос, звернуты ўправа, з крыжам у руцэ. Па баках – праведнікі Старога Запавету. На краі прорвы стаяць на каленях Адам і Ева, Хрыстос бярэ Адама за руку. Такая ж кампазіцыя наўгародскіх абразоў «Уваскрэсення» XIV ст., толькі Ісус звернуты ўлева|2|.

Беларускіх абразоў «Уваскрэсення Хрыста» раней за 17 ст. не захавалася. На абразе «Сыходжанне ў пекла» з царквы Нараджэння Багародзіцы ў сяле Лахва Брэсцкай вобласці ў цэнтры, не ўнутры блакітнай мандорлы, а на яе фоне Хрыстос у вішнёвым хітоне і светла-вохрыстым плашчы спускаецца ў пекла. Нахіліўшыся да ўкленчанага сівабародага Адама і маладжавай Евы ў чырвонай сукні,

Ён выводзіць за рукі нашых праайцоў з пекла, абое стаяць ужо на яго разбураных варотах. За імі ідуць дзве мілавідныя старазапаветныя праведныя жанчыны ў светлых адзеннях і некалькі мужчын, сярод якіх выдзяляецца персанаж у гарнастаевай мантыі і каралеўскай кароне (верагодна, цар Давід). Велізарны чорны праём за іх спінамі ўвасабляе ўваход у пекла. На процілеглым краі стаіць першасвятар з посахам, у чырвоным плашчы і двурогім галаўным уборы (хутчэй за ўсё, Аарон), а за ім – група пачцівых мужоў. Над імі ўзвышаюцца невысокія горкі і невялікі квадрат разьбянага нябеснага фона. У самым нізе валяюцца раскіданыя драўляныя створкі варотаў пекла; мастак дэталёва вымаляваў каваныя завесы, вырваныя прабоі, замок, ланцугі, разарваныя Хрыстом. Н.Ф.Высоцкая датуе гэты абраз сярэдзінай -другой паловай XVII ст. |3|. /Іл.1/

Вельмі блізкі па іканаграфіі да Лахвенскага абраз «Сашэсце ў пекла» 1678 г. з Чачэрска /4/. Кірылаўскі надпіс на ім сведчыць, што «сей образ оферовал Янъ Санковичъ до храму Воскресенія Христова в Чечерску на честь и на хвалу Господу Богу. Року 1678». Падобнае аздабленне рамы наводзіць на думку аб паходжанні абразоў з адной майстэрні. Аднак, больш верагодна, што мы бачым тут стылёвае адзінства беларускай іконы XVII ст. з досыць аддаленых месцаў паходжання. Хрыстос у чырвоным хітоне і залацістым плашчы, абведзены светлым авальным зззяннем, стаіць на скрыжаваных створках зламаных варот пекла. У Яго левай руцэ – доўгая піка, завершаная крыжыкам і прапарам. Як і ў Лахве, мастак старанна малюе металічныя дэталі, фактуру паверхні дрэва. Гэтак жа размешчаны групы персанажаў абапал Хрыста, падобны і колеры іх адзенняў. Але чачэрскі абраз вызначаецца больш высветленым каларытам, колькасна павялічаны групы персанажаў, рысы іх твараў буйнейшыя. За пажылым царом Давідам стаіць малады круглатвары Саламон. Як і на абразе з Лахвы, справа на пярэднім плане выдзелена маштабам велічная постаць святара ў белым двурогім галаўным уборы, з тонкім посахам у руцэ. Гэта, напэўна, першасвятар Аарон, ззаду – яго малодшы брат Майсей са скрыжалямі Божых запаведзяў. Неабходна адзначыць, што такое выдзяленне старазапаветнага першасвятара мснуе толькі на гэтых беларускіх абразах і пакуль што не мае тлумачэння. Яно невядома ў апублікаваным візантыйскім і рускім іканапісе, а таксама ў кірылічнай кніжнай графіцы.

Абраз з Уваскрэсенскай царквы в. Альгомель стылёва належыць да так званай «столінскай» групы з графічна-манументальнай манерай іканапісу. Амаль усё поле займае фігура Ісуса, ахінутага гімаціем, на фоне чорнай прорвы пекла. Стоячы правай нагою на зламаных варотах, ён выводзіць за руку Адама, праваю папіраючы смерць з касою. Неабходна адзначыць шматлікасць кампазіцыйна выдзеленых праведных жонак і адну з іх, паказаную ўнізе ў выяве накшталт данатарскай. Варта згадаць, што з часоў Астрожскіх Альгомель належаў турава-пінскім епіскапам. _/ Іл. 2/

Новы тып іканаграфіі «Уваскрэсення-Сашэсце ў пекла» прадстаўляе абраз 2-й паловы XVII ст. з Бездзежа (НММ РБ)/7/. У абразе выразна прыкметны барокавыя рысы: дынаміка руху, свабода і дыягальная пабудова кампазіцыі). У верхняй (нябеснай) частцы кампазіцыі на залатым фоне узвышаецца над белым саркафагам велічная постаць Ісуса Хрыста ў пурпуровым хітоне і ружовым гімацыі (не ў набедранай павязцы). Рукі Хрыста разведзены ў бакі (як на абразах «Узнясення»), чырвоны прапар з крыжам у руцэ Спасіцеля сімвалізуе перамогу над смерцю.

Анёл у светлым адзенні скідвае вечка з белага гробу, другі анёл сядзіць на супрацьлеглым краі, да яго здалёк набліжаюцца жанчыны-міраносіцы з сасудам. Вакол гроба па вузкай зямной паласе раскіданы воіны-ахоўнікі ў адзетыя па-шляхецку, узброеныя шаблямі і пікамі. Некаторыя з іх праспалі грандыёзную падзею, іншыя пападалі ад страху. Арханёл Міхал, спусціўшыся ў чорную прорву пекла, прабівае кап'ём лоб ляжачага д'ябла з ланцугом на шыі. Злева ла арханёлам бяжыць Адам, за ім – група старазапаветных праведнікаў на чале з царамі Давідам і Саламонам. Справа – Ева ў доўгай сукні і чырвоным мафорыі, Іаан Хрысціцель, малады першасвятар і іншыя асобы./Іл.3/. .

Выдатны прыклад усходнеславянскага «запозненага» мастацтва рэнесанса ў беларускім іканапісе - храмавы абраз апошняй чвэрці XVII ст. з праваслаўнага Уваскрэсенскага манастыра ў Дзісне на Полаччыне. Ён адзначаецца незвычайна разгорнутай шматпланавай кампазіцыяй накшталт заходнееўрапейскіх алтарных абразоў. Багаты іканаграфічны змест з мноствам біблейскіх персанажаў нагадвае жывапс эпохі позняга Сярэдневечча і

барока эпохі Контррэфармацыі. На пярэднім плане на стварцы варотаў пекла стаіць велічны Хрыстос у пурпурнай хітоне і светлавохрыстым гімацыі. Загадкава тое, што ў благаславенні ўзнята левая рука Ісуса, правая ж прытрымлівае доўгую, амаль у вышыню абраза, кананічную піку з крыжыкам і харугваю. Выказана меркаванне, што такая асаблівасць з'явілася ў выніку «люстранога» выкарыстання гравюры-прататыпа (8). Адсутнасць ззяння вакол Ісуса сведчыць пра ўплыў заходняй канаграфіі. Позірк Ісуса скіраваны ўніз, на Адама, які ўжо выходзіць з пекла, працягнуўшы руку да Спасіцеля; побач, верагодна, адзін з каралёў-вешчуноў часоў нараджэння Хрыста. Еву мастак змясціў на супрацьлеглым левым краі абраза, паміж іншымі двума вешчунамі. На думку стваральніка дзісненскага абраза, пасля Уваскрэсення Збавіцеля пекла не зусім апусцела: язычкі пякельнага агню ліжуць пакінутых там трох маладзіц барокавага кшталту, якія, пэўна неабдумана паводзілі сябе пры жыцці, і зараз раскайваюцца і плачуць.

У шмат'ярусным размяшчэнні персанажаў відна сіметрыя адносна сярэдняй восі. Велічнаму сівабародаму першасвятару (Аарону?) і Яну Хрысціцелю, што ўзвышаецца над ім, адпавядаюць два маладыя юнакі (адсутнасць сімвалаў не дазваляе іх ідэнтыфікаваць). Пад бласлаўляючай рукой на заднім плане Давід з псалтыр,ю ў руках. Далей стаіць яшчэ мноства асобаў, сярод якіх выдзяляюцца цары ў каронах рознай формы, патрыярх у адзенні праваслаўнага біскупа, юнакі, якія радасна вітаюць уваскрэсшага Спасіцеля. На заднім плане, на зялёнай узгоркавай зямлі, намаляваны два мініяцюрныя сюжэты: Уваскрэшанне Хрыста (заходняй іканаграфіі) і Уверанне Фамы.

Проста над галавой Хрыста, па восі абраза, на залатым фоне стаіць брама ў валадарства нябеснае, стромкі шацёр яе даху ўпіраецца ў блакітную сферу Сусвету, над якой змешчана Новазапаветная Тройца. Залаты фон абраза перасякаюць клубы воблакаў, якія пачынаюцца ад німба вакол галавы Хрыста, утвараючы своеасаблівы шлях да неба. Постаць Спасіцеля была аздоблена сярэбранай шатай і каронай, надпіс на адвароце кароны сведчыў пра яе ахвяраванне Геранімам Пятровічам з брацтва кравецкага цэху Уваскрэсенскай царкве ў 1707 г. Такім чынам, дзісненскі абраз намаляваны, ва ўсякім разе, не пазней гэтай даты. /Іл.4/

Нельга не заўважыць, што вышэй згаданыя абразы (магчыма, за выключэннем Альгомельскага) належаць да апошняй трэці XVII ст. і з'яўляюцца своеасаблівым водгукам на гістарычныя падзеі таго часу. Зруйнаванае і змучанае вайной 1654–1667 гг. Вялікае Княства Літоўскае страціла амаль палову насельніцтва і ўсё ж цудам выжыла, цяжка і пакутліва ўваскрасаючы з попелу. Гэта не рытарычны выраз, бо на самай справе многія гарады і паселішчы, касцёлы і уніяцкія цэрквы ў час вайны былі спалены ці разбураны. Дастаткова прачытаць інвентар зруйнаванай Віленскай дыяцэзіі 1674 г.

Наогул, падобна да таго, што «Уваскрэсенне Хрыста», не апісанае ў кананічных Евангеллях, выклікала ў старабеларускіх мастакоў пэўную асцярогу і, магчыма, страх у чым небудзь памыліцца пры ўвасабленні вялікай таямнічай падзеі хрысціянскай гісторыі. Таму колькасць дайшоўшых да нас абразоў, напісаных на гэты сюжэт да XIX ст., зусім невялікая.

---

1. Страсти Христовы в западно-русском списке XV века. Труд Н.М.Тупикова. – Памятники древнерусской письменности и искусства. № 140. 1901 г. Тэкст аповесці вывучалі такія вядомыя філолагі, як Я.Карскі і А. Сабалеўскі. Апошні лічыў, што гэта пераклад з лацінскага або польскага тэксту, зроблены адным з заходне-рускіх католікаў у XV стагоддзі. Аб заходнім паходжанні сведчаць спасылкі ў тэксце на святога Берната (відавочна, св. Бернард з Клерво). Аднак даследчыкам не ўдалося знайсці гэты замежны прататып.

2. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. М., 1963. № 146.

3. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў. Фрэска, абраз, партрэт. Мн., 1980. № 47.

4. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў. № 49.

5. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. Мн., 1994. № 52–54.

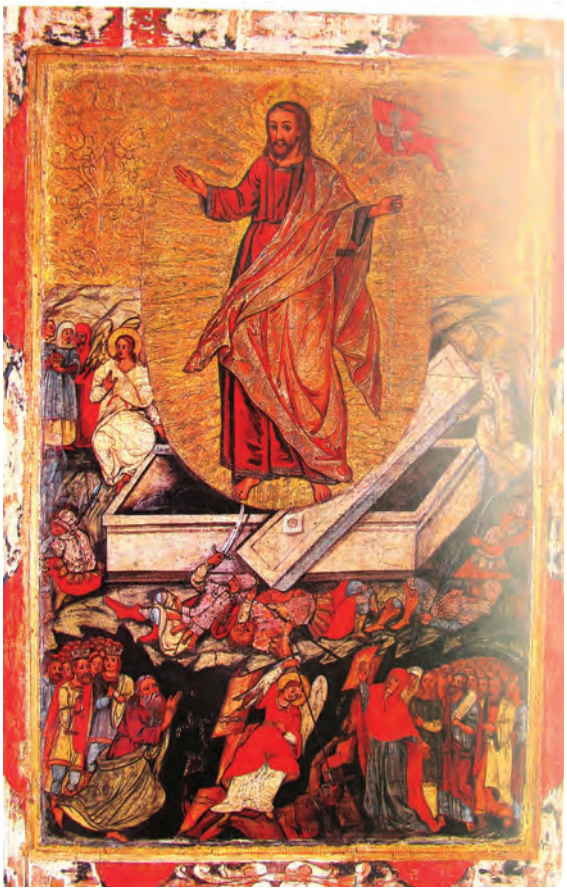
6. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV–XVIII стагоддзяў. Каталог. Мн., 1986. С. 114, 118.



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4

Уладзімір КАРЭЛІН,
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ
(Мінск, Беларусь)

ВОБРАЗ СВ. ГАНЫ Ў ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

Св. Ганна, маці Багародзіцы і жонка св. Яўхіма, паходзіла з бэтлеемскай святарскай сям'і. Яўрэйскае імя «Ганна» азначае «ласка», «міласэрнасць». Паводле некананічнага Евангелля ад Якава, яна цудадзейным чынам нарадзіла дачку пасля доўгіх гадоў бяздзетнага замужжа. Аднойчы, калі першасвятар адказаў Яўхіму ў прынясенні ахвяры Богу, той сыйшоў у пустэльню, дзе яму з'явіўся анёл і абвясціў, што хутка яго жонка народзіць дачку. Узрадаваны Яўхім паспяшаўся дадому, і каля Залатых варот Ерусаліма сустрэўся з Ганнай. Прадказанне анёла спраўдзілася, і 8 верасня каля 16 – 15 г. да н.э. Ганна нарадзіла Марыю. Бацькі паабяцалі прысвяціць дзіцё Госпаду і аддалі Марыю на выхаванне ў храм, калі ёй споўнілася тры гады [1].

Згодна праваслаўным крыніцам, св. Яўхім памёр праз некалькі гадоў пасля ўвядзення дачкі ў храм, у 80-гадовым узросце, а св. Ганна праз два гады пасля яго. Памяць Успення праведнай Ганны адмячаецца 25 ліпеня (7 жніўня).

Каталікі таксама святкуюць і дзень зачацця дзевы Марыі (8 снежня), якое па дактрыне францысканцаў адбылося ў выніку абдымкаў і пацалунка Іакіма і Ганны пры іх сустрэчы.

У заходняй традыцыі сустракаюцца звесткі пра тое, што Ганна пасля смерці Яўхіма яшчэ двойчы выходзіла замуж і нарадзіла дзяцей, што знайшло адлюстраванне ў іканаграфіі сюжэта «Св. Радня», дзе Ганна прадстаўлена са ўсім шматлікім патомствам.

Згодна дадзеным электроннай базы помнікаў іканапісу, створанай аўтарамі дадзенага паведамлення, у храмах і музеях Беларусі знаходзіцца 130 абразоў з выявамі праведнай Ганны. На найбольш лаканічных кампазіцыях прадстаўлены роставыя ці паясныя выявы святой, што састаўляе 20% ад агульнай колькасці абразоў. Сярод іх вылучаецца абраз з касцёла ў Ваўкавыскім раёне Гродзенскай вобл. (мал. 1; першая палова 19 ст., палатно, алей, 53х40), дзе ў авале знаходзіцца пагрудная выява святой з белым платам на галаве і малітоўна зложанымі рукамі. Па перыметру змешчаны надпіс лацінкай: «Swieta Anno cn… dla matek Wsperaj nas i bron naszyh dziatek». Як бачна, тут св. Ганна выступае ў якасці дабрадзецелькі і ахоўніцы для мацярок і іх дзяцей. Яшчэ на адным абразе з Гродзенскай вобл. (1874 г., палатно, алей) роставая фігура святой змешчана на фоне гарыстага пейзажу. У верхнім правым вугле абраза, сярод воблакаў, прадстаўлена паясная выява Саваофа з разведзенымі ўбакі рукамі. Унізе, з правага боку, знаходзіцца надпіс: «Сей образ пожертвованъ въ Переволокскую приходскую Церковь усердіемъ крестьянъ деревни Силевичъ…апреля 1874 года».

На невялікай частцы абразоў св. Ганна падаецца разам са сваім мужам Яўхімам. Такія кампазіцыі можна падзяліць на дзве групы. На абразах першага тыпу прадстаўлены роставыя статычныя фігуры Яўхіма і Ганны. З гэтага раду вылучаецца абраз з Брэсцкай вобл. (19 ст., дошка, алей, 33х29), дзе акрамя выяў Ганны і Яўхіма, у верхняй частцы дабаўлена сцэна Каранавання Марыі. Усе фігуры закрыты чаканнымі металічнымі абкладамі.

Другі тып кампазіцыі, які носіць назву «Маленне Ганны і Яўхіма», прадстаўлены на двух абразах з Брэстчыны (мал. 2; 1814 г., дошка, тэмпера, 135х88) і (мал. 3; 1796 г., палатно, алей, 130х100), якія знаходзяцца ў суседніх раёнах. Іканаграфічныя схемы абразоў вельмі падобны, хоць і выкананы ў люстэркавых варыянтах. У ніжняй частцы кампазіцыі знаходзяцца Ганна і Яўхім, укленчаныя ў маленні. Іх позіркі скіраваны ўверх, на фігурку маленькай Марыі, якая стаіць на паўмесяцы. У першым выпадку яна знаходзіцца ў васьміканцовай зорцы, ад якой сыходзіць прамяністае ззянне, у другім – на зямным шары, змешчаным у кветцы лілеі, дзве сцябліны якой разыходзяцца да грудзей Ганны і Яўхіма. Абодва абразы датаваныя: на адным (мал. 2) прыведзена дата стварэння і імя майстра: «Ru= 1814. Pinxit Ioannes Vasilevski:», на другім (мал.3) – толькі дата стварэння: «R 1796 D 12». Абразы істотна адрозніваюцца тэхнікай выканання. У першым выпадку тэмперай прапісаны толькі аголеныя часткі цела персанажаў, усе астатняе – графічная распрацоўка складак адзення, прамяністае ззянне ад зоркі, часткі разнога фона – выкананы ў тэхніцы разьбы па тоўстым слоі ляўкаса і потым прапрацаваны каляровымі

лакамі. Такая тэхніка была распаўсюджана толькі ў дадзеным рэгіёне. Другі абраз выкананы традыцыйна алейнымі фарбамі на палатне.

Вырыянт кампазіцыі, прадстаўленай на мал. 3, адлюстраваны на абразе з Магілёўскай вобл., які зараз захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея (НММ) Рэспублікі Беларусь і апісаны ў каталогу [2] пад назвай «Цалаванне Яўхіма і Ганны». Яўхім і Ганна стаяць абапал двух калон, змешчаных у цэнтральнай частцы абраза, што сімвалізуюць залатыя вароты Ерусаліма. Ад іх грудзей ідуць уверх дзве сцябліны, што завяршаюцца кветкай лілеі, усярэдзіне якой стаіць Марыя ў прамяністым ззянні. Уверсе, у прарыве аблокаў, бачны выявы Саваофа і св. Духа ў выглядзе голуба.

На другім творы (мал. 4; 17 ст., дошка, тэмпера, 67х100), што паходзіць з Брэсцкай вобл. (таксама ў калекцыі НММ), спалучаюцца два сюжэты – «Цалаванне Яўхіма і Ганны» і «Звеставанне Ганны». У левай частцы кампазіцыі Яўхім і Ганна стаяць у абдымках каля залатых варот Ерусаліма, у правай, на пагорку, на фоне пейзажу з гарой – укленчаная ў малітве Ганна. Яе позірк скіраваны ўверх, да анёла, які авяшчае з аблокаў аб будучым нараджэнні дачкі.

Даволі часта сустракаюца кампазіцыі, дзе св. Ганна адлюстроўваецца разам з Дзевай Марыяй і дзіцем-Хрыстом. Такая іканаграфія сфармавалася ў сярэднявеччы і асабліва шырока была распаўсюджана ў Германіі пад назвай «Anna selbdritt», што перакладаецца як Ганна-ўтрох ці Ганна-сам-трэцяя. У сярэднявечнай латыні існаваў тэрмін метцерца, што адпавядала нямецкаму selbdritt і азначала, што св. Ганна уваходзіць як трэцяя ў адзінства Марыі і Езуса. У беларускім іканапісу (згодна базе дадзеных) налічваеца 20 абразоў з такім сюжэтам. Часцей яны сустракаюцца ў каталіцкіх храмах. На большасці абразоў Ганна з Марыяй сядзяць побач, а паміж імі, ці на каленях у Марыі, знаходзіцца Дзіця-Хрыстос. На абразе з Гродзенскай вобл. (мал. 5; 18 ст., палатно, алей, 220х130) напаўаголены дзіцятка-Езус сядзіць на калянях у Марыі і разглядае кветку ружы, што працягвае яму св. Ганна. Унізе бачны два анёлкі-пуцці з букетам кветак у руках аднаго з іх. Варыянт такой кампазіцыі мы сустракаем на адметным абразе з Віцебшчыны, дзе ў верхняй частцы, над фігурамі Ганны, дзіцяці-Хрыста і Марыі, змешчаны выявы трох анёлаў. Двое з іх трымаюць у руках скрыжалі запавету і кветкавыя галінкі, трэці грае на жалейцы. Адметнасцю абраза з Віцебскай вобл. (мал. 6; канец 18 ст., палатно, алей, 150х95) з'яўляецца тое, што дзіця-Хрысос не сядзіць, а паўсагнуўшысь стаіць побач са св. Ганнай і абапіраецца скрыжаванымі ручкамі на яе калені. Правай ручкай ён датыкаецца да сцябліны лілеі, якую св. Ганна падтрымоўвае правай рукой. Яшчэ на адным абразе з Віцебшчыны (мал. 7; другая палова 18 ст., палатно, алей, 98х73) Ганна з Марыяй прадстаўлены ў рост пакаленна. Марыя знаходзіцца на пярэднім плане і трымае на правай руцэ дзіця-Хрыста, да якога знізу падлятае анёлак пуцці з букетам кветак. У левай руцэ Ганны таксама знаходзіцца кветкавая галінка.

Таксама распаўсюджаны абразы, дзе прадстаўлена святая сям'я – Ганна, Яўхім і Марыя. Звычайна цэнтральнае месца кампазіцыі займае Ганна, якая сядзіць у крэсле. На каленях яна трымае Марыю, якая водзіць пальчыкам па раскрытай кнізе, як на абразе з Мінскай вобл.(мал. 8; 1827 г., палатно, алей, 250х120). Выява Яўхіма падаецца на другім плане. У верхняй частцы бачны выявы чатырох херувімаў і св. Духа ў выглядзе голуба. У ніжняй частцы прадстаўленага абраза, закрытага металічным абкладам, змешчаны надпіс: «1827 года Іюня 25 дня Сей образъ пожертвованъ Раковской Церкви Братствомъ светыя правед. Анны постаранию б. осипа бельскаго». На абкладзе таксама азначаны час стварэння: «R1838MNO D23KBSAS». На некаторых творах, як з Гродзенскай вобл. (18 ст., палатно, алей, 60х60), Марыя не сядзіць, а стаіць побач з Ганнай і таксама чытае кнігу, што ляжыць на каленях апошняй. На другім плане знаходзіцца постаць Яўхіма з гронкай вінаграда ў руках; у ваконным праёме бачна воблачнае неба. На абразе з Віцебшчыны. (мал. 9; 18 ст., палатно, алей, 172х129) Марыя таксама стаіць басанож на зямной сферы паміж Яўхімам і Ганнай, крыху прытуліўшыся да яе. Нагамі яна папірае змія з яблыкам у зубах. У дадзеным выпадку яна не чытае, а, прыціснуўшы да грудзей рукі, глядзіць на Яўхіма, які левай рукой абапіраецца на стос кніг на століку, а правай паказвае ўверх, дзе на воблаках знаходзяцца бласлаўляючы Саваоф з анёлкам пуцці і св. Дух у выглядзе голуба. Выявы ўсіх персанажаў закрыты металічным

чаканным абкладам. Своеасабліва вырашана кампазіцыя на абразе з Брэсцкай вобл. (другая палова 18 ст., палатно, алей, 110х80), дзе св. Сям'я размешчана на прыступках рознай вышыні. Ніжэй за ўсіх, справа, сядзіць Яўхім з посахам і закрытай кнігай у руках. Трохі вышэй злева – Ганна; яна падтрымоўвае Марыю, якая сядзіць вышэй усіх, у цэнтры. Ножкамі яна абапіраецца на калена маці, а ручкамі на закрытую кнігу на сваіх каленях.

Сустракаюцца абразы, дзе прысутнічаюць абедзве святыя Сям'і, як на адным з абразоў Брэстчыны (1757 г., палатно, алей, 189х123). У цэнтры знаходзіцца Марыя з дзіцем-Хрыстом на руках. Яе позірк скіраваны ў левы бок абраза, на Іосіфа, які трымае ў руках сцяблін лілеі і кошык з фруктамі. З правага боку абраза адлюстраваны Яўхім з Ганнай, якая падтрымоўвае Хрыста левай рукой. Зверху, на воблаках, змешчаны выявы Саваофа ў атачэнні херувіаў і св. Духа ў выглядзе голуба ў прамяністым ззянні.

Яшчэ адным варыянтам кампазіцыі са св. Ганнай з'яўляецца так званае «Навучанне Марыі», калі побач са св. Ганнай, якая звычайна сядзіць, прысутнічае выява Марыі; яна займаецца чытаннем кнігі – водзіць па ёй пальчыкам ці трымае ў руках. У калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі (МСБК) захоўваецца абраз з такім сюжэтам, выкананы мастаком Юстынам Кранцам у канцы 18 ст. (мал. 10; 1797 г., палатно, алей, 53х46).

Абразоў з сюжэтам «Успенне Ганы» у базе дадзеных налічваецца толькі 5 адзінак. Усе яны выкананы ў 19-20 стст. Адзін з іх захоўваецца ў фондах МСБК (19 ст., палатно, алей, 100х66) і адпавядае традыцыйнай іканаграфіі. У цэнтры кампазіцыі, на ложы, ляжыць памерлая Ганна, накрытая белым покрывам. На пярэднім плане, перад ложам, – ўкленчаная Марыя з малітоўна складзенымі рукамі і непакрытай галавой. За ложам знаходзіцца вялікая група людзей, сярод якіх вылучаецца першасвятар Захарыя ў рагатым галаўным уборы і раскрытай кнігай у руках.

Такім чынам, абразы з выявай св. Ганны з дзіцем-Хрыстом вылучаюцца вельмі разнастайнай іканаграфіяй. Яны адрозніваюцца як кампазіцыйным размяшчэннем і атрыбутамі асноўных персанажаў, так і наяўнасцю другарадных (анёлы, анёлкі-пуцці, Сафаоф, голуб), а таксама тэхнікай выканання і дэкаратыўнасцю аздаблення.

---

1. Православная энциклопедия. Т.23. М. 2010. С.172-184.

2. Высоцкая Н.Ф. Темперная живопись Белоруссии конца XV-XVIII веков. Мн. 1986. С. 95-97.



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8



Іл. 9



Іл. 10

Piotr KONDRACIUK
(Lublin, Polska)

OBRAZY WOŁYŃSKIEGO MALARZA JOHANNA (JÓZEFA) PRECHTLA W KOŚCIOŁACH ZAMOJSZCZYZNY

Twórczość malarska trynitarskiego zakonnika Johanna Prechtla, w zakonie Józefa od św. Teresy (Wiedeń 1737 - Brahiłów 1799), należącego do ścisłego grona malarzy religijnych, działających na obszarze Rzeczypospolitej w 2 połowie XVIII wieku, nadal pozostaje niedostatecznie przebadana. Cała wiedza o twórczości malarza opiera się głównie na relacjach jemu współczesnych [8], wspomnieniach z podróży Józefa Ignacego Kraszewskiego, który jeszcze przed kasatą zakonu trynitarzy miał możliwość obejrzenia jednej z największych kolekcji obrazów zakonnika, jaka znajdowała się klasztorze trynitarzy w Łucku [7, 32-33], oraz biogramie zamieszczonym w monumentalnej pracy Edwarda Rastawieckiego [9, 372-374]. Pierwsze naukowe opracowanie twórczości Prechtla wyszło spod pióra Jerzego Hoppena, grafika i historyka sztuki [3, 150-155]. Powojenne opracowania w zasadzie nie przyniosły żadnych nowych odkryć. Uznano, że cała spuścizna artystyczna malarza znalazła się na dawnych kresach Rzeczypospolitej, poza obecnymi granicami Polski [1, 10-11; 10, 343]. Wprawdzie nieżyjący już wybitny polski historyk sztuki, Andrzej Ryszkiewicz, w biogramie malarza zamieszczonym w Polskim Słowniku Biograficznym [11, 412-413] intuicyjnie przypuszczał, że dzieła malarza mogą znajdować się także w Polsce, ale z powodu braku potwierdzonych źródłowo atrybucji nie można było przypisać mu konkretnych prac.

Postać brata Józefa Prechtla jest szczególnie ważna dla kultury Wołynia, gdzie w klasztorach trynitarskich w Beresteczku i Łucku spędził większą część swego zakonnego życia i pozostawił najwięcej swoich dzieł – dziś już niestety nieistniejących. To klasztor w Beresteczku był pierwszym miejscem, dokąd trafił młody malarz z Wiednia w 1757 r. i gdzie kształtowała się jego trynitarska duchowość. W swoim krótkim wystąpieniu nie zamierzam jednak analizować wołyńskich aspektów życia i twórczości malarza. Zwróciłem na nie uwagę już w innej publikacji, gdzie odniosłem się szerzej do całej jego spuścizny artystycznej i podjąłem próbę uporządkowania dotychczasowego stanu wiedzy na ten temat [4]. W tym miejscu chciałbym odnieść się jedynie do zamojskiego epizodu w życiu i twórczości malarza, jaki miał miejsce pod koniec lat 70. XVIII wieku. W tym czasie brat Józef Prechtl przybył na zaproszenie byłego już ordynata Jana Jakuba Zamoyskiego (1716-1790) do Łabuń, aby wykonać malowidła w jego ulubionym pałacu [5, 106], w którym zamieszkał po przekazaniu ordynacji młodszemu bratu Andrzejowi w r. 1777 [6, 74]. Znajomość trynitarskiego zakonnika z Janem Jakubem Zamoyskim nie była przypadkowa. Znali się z pewnością jeszcze z Beresteczka, które od r. 1765, wraz z całym kluczem dóbr, stało się własnością Zamoyskich. Jan Jakub finansował wówczas prace przy wykańczaniu kościoła trynitarzy, w którym polichromie wykonywał malarz Józef od św. Teresy. Łabuńskie polichromie Prechtla uległy zniszczeniom podczas kolejnych remontów i wskutek działań wojennych. Jednak pobyt malarza w okolicach Zamościa nie pozostał bez śladu. Na obszarze ordynacji zamojskiej, w Tomaszowie, funkcjonował do kasaty w 1783 r. kościół i klasztor trynitarzy, ufundowany przez wojewodę kijowskiego Józefa Potockiego (1673-1751). Jak zanotował w swoim opracowaniu Edward Rastawiecki [9, 374], w kościele tym znajdowały się obrazy Prechtla. Można przypuszczać, że zostały one namalowane w czasie pobytu zakonnika w Łabuniach. Po kasacie trynitarzy część wyposażenia kościoła, w tym ołtarze, stalle i obrazy, przeniesiono do drewnianego kościoła parafialnego, gdzie znajdują się do dziś. Dwa spośród tych obrazów o trynitarskiej proweniencji wyraźnie odbiega od pozostałych, przewyższając je walorami artystycznymi i sprawnością warsztatową. Są to obrazy św. Antoniego z Padwy i św. Kajetana. Ich kompozycja ukazuje świętych klęczących w charakterystycznych dla malarza ekstatycznych pozach, na tle rozświetlonych blaskiem obłoków. W obydwu przypadkach widzimy też fragmenty architektury ołtarzowej z dobrze wykreśloną perspektywą, dającą iluzjonistyczną głębię przestrzeni. Św. Antoni ubrany we franciszkański habit klęczy na wyokrąglonym stopniu klęcznika, na którym leży otwarta księga. W prawej dłoni trzyma lilię, lewym ramieniem z dłonią okrytą białą chustą obejmuje siedzące na obłoku Dzieciątko Jezus, obejmujące go rączką za szyję. Święty nie patrzy na Dzieciątko, unosząc głowę w górę i tam kierując wzrok. Tło obrazu wokół Dzieciątka rozjaśnia świetlisty blask

przebijający się przez obłoki, z których wyłaniają się uskrzydlone anielskie główki. Kompozycja obrazu św. Kajetana jest nieco odmienna. Święty również klęczy przy klęczniku, ale nie bezpośrednio. Unosi się na obłoku i przyklękając na jedno kolano gwałtownie odwraca się unosząc lekko ramiona i skręcając głowę w stronę spływającego w obłokach anioła. Ubrany jest w czarną kapłańską sutannę i białą komżę z szerokimi długimi rękawami, związaną pod szyją niebieską wstążką. Na szyi ma kapłańską stułę, której jeden koniec, skręcony i opadający, podtrzymuje siedzące u dołu kompozycji uskrzydlone putto z lilią w ręku. Na klęczniku stoi krucyfiks, o którego podstawę opiera się otwarta księga. Tło kompozycji stanowią rozświetlone obłoki, z których wyłaniają się skrzydlate główki anielskie i unosi się uskrzydlone gorejące serce.

Oprócz obrazów w kościele w Tomaszowie, pozostawił Prechtl na Zamojszczyźnie obraz w ołtarzu głównym w kościele kolegiackim, obecnie katedrze zamojskiej. W czasie, kiedy malarz przebywał w Łabuniach, trwały prace przy budowie nowego ołtarza w prezbiterium zamojskiej kolegiaty. Stary ołtarz z 1 połowy XVII wieku, wraz z umieszczonymi w nim obrazami Domenica Tintoretta, przeniesiono do nowego kościoła w Tarnogrodzie, wybudowanego w latach 1771-1777 kosztem Jana Jakuba Zamoyskiego i tamtejszego proboszcza, będącego jednocześnie prałatem scholastykiem zamojskim, ks. Baltazara Dulewskiego [2, 24]. Budowa nowego ołtarza w zamojskiej kolegiacie zbiega się w czasie z pobytem Prechtla w Łabuniach. Malarz z pewnością odwiedził i obejrzał kościół oraz wziął wymiary na obraz. Samego dzieła nie realizował już jednak na miejscu. Po zakończeniu prac w Łabuniach został zaangażowany przez Jana Jakuba Zamoyskiego do malowania iluzjonistycznych ołtarzy w fundowanym przez tegoż kościele św. Stanisława w Gródku Bedrychowskim [5, 111]. Prowadząc prace malarskie wewnątrz kościoła, Prechtl malował jednocześnie obraz ołtarzowy do Zamościa. Zachował się dokument z r. 1782, informujący o transporcie z Gródka Bedrychowskiego do Zamościa obrazu «Niewiernego Tomasza przed Zmartwychwstałym Chrystusem», namalowanego przez trynitarskiego malarza [12]. Obraz utrzymany jest w podobnej konwencji co wyżej omówione. Scena rozgrywa się w ciemnym wnętrzu, do którego prowadzą podwójne, wyłamane kamienne stopnie, których perspektywa tworzy głębię obrazu. Przed Chrystusem Zmartwychwstałym, okrytym rozwianym czerwonym płaszczem i unoszącym w górę ramiona, klęczy św. Tomasz, dotykający dłonią Jego boku. Obok apostoła leży na stopniu otwarta księga. Obraz skomponowany jest w typowej dla malarstwa barokowego konwencji. Oświetlone punktowo postaci wyłaniają się z ciemnego tła. Kontrastu dopełniają białe plamy perizonium Chrystusa i tuniki apostoła, a także biel kart otwartej księgi.

Omówione obrazy ołtarzowe Prechtla, zachowane w kościołach Zamojszczyzny, stanowią ważny i przełomowy punkt w badaniach nad twórczością wołyńskiego malarza. Stanowią bowiem grupę jednorodnych stylowo dzieł, których atrybucja została potwierdzona nie tylko poprzez analizę formalno-artystyczną, ale także źródłowo. Ich opublikowanie i przybliżenie szerszemu gronu badaczy dziejów sztuki, zarówno w Polsce, jak i na Ukrainie, ułatwi poszukiwania zaginionych dzieł trynitarskiego zakonnika, które licznie zdobiły kościoły Wołynia i Podola. Trudno wyobrazić sobie, aby tak wielka spuścizna artystyczna malarza przepadła bezpowrotnie. Pozostaje mieć nadzieję, że przynajmniej część tych obrazów, dotąd nierozpoznanych, kryją muzealne magazyny.

---

1. Bernatowicz A., Prechtl (Prachtl, Praehtl, Prächtl, Prestl) Jan, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polce działających (zmarłych przed 1966 r.), t. VIII, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007.

2. Depczyński W., Tarnogród 1567-1967. Monografia historyczno-gospodarcza, Tarnogród 1970.

3. Hoppen J., Malarz Jan Prechtl – brat Józef od św. Teresy, [w:] Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie, t. III, Wilno 1938/39.

4. Kondraciuk P., Malarz trynitarski Józef Prechtl i jego dzieła w Polsce i na Ukrainie, [w:] Минуле і сучасне Волині та Полісся. З історії національних меншин на Волині, Луцьк (w druku).

5. Kowalczyk J., Zainteresowania i działalność architektoniczna ordynatów Zamoyskich w XVIII wieku, [w:] Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II, Muzeum Zamoyskich, Kozłówka 2003.

6. Kozacka M., Poczet ordynatów Zamoyskich, Warszawa-Tarnów 2002.

7. Kraszewski J. I., Wspomnienie X.X. Trynitarzy, „Atheneum", t. V, Wilno 1844; zob. także przedruk w: tegoż, Okruszyny. Zbiór powiastek, rozpraw i obrazków, t. I, Warszawa 1856, wyd. II, Lwów 1876.

8. Naruszewicz A., Dziennik podróży Króla Jegomości Stanisława Augusta na Ukrainę i do innych Ziem Koronnych roku 1787 dnia 23 lutego rozpoczętey a dnia 22 lipca zakończoney, Warszawa

1788.

9. Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających, t. III, Warszawa 1857.

10. Rosowski W., Prechtl, Prachtl, Prächtl, Prestl, [w:] Encyklopedia katolicka, t. XVI, TN KUL, Lublin 2012.

11. Ryszkiewicz J., Prechtl (Prächtl, Prestl) Jan, [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. XXVIII/3, z. 118, Wrocław-Warszawa-Kraków 1985.

12. Sawa B., Jak Bogumiła Sawa sławę zdobywała, www.zamosconline.pl, 09.01.2007.



Józef Prechtl, Wizja św. Antoniego z Padwy. Obraz z dawnego kościoła trynitarzy w Tomaszowie Lubelskim (obecnie w kościele p.w. Zwiastowania NMP), ok. 1779. Fot. Autor.



Józef Prechtl, Św. Kajetan z Thieny. Obraz z dawnego kościoła trynitarzy w Tomaszowie Lubelskim (obecnie w kościele p.w. Zwiastowania NMP) ok. 1779. Fot. Autor.



Józef Prechtl, Wizja św. Antoniego z Padwy. Obraz z dawnego kościoła trynitarzy w Tomaszowie Lubelskim (obecnie w kościele p.w. Zwiastowania NMP), ok. 1779. Fot.

Наталія ГАНУСЕВИЧ
(Збараж)

ЧУДОТВОРНИЙ ОБРАЗ СВЯТОГО АНТОНІЯ У ЗБАРАЖІ

Монастир оо.Бернардинів – це пам'ятка архітектури XVII ст. Його історія сягає ще тих часів, як князь Юрій запросив отців до Збаража і побудував їм храм [2, 321]. Вельможа осадив монахів одразу біля Гнізни, на болотах у її долині. Перший бернардинський монастир у Збаражі був дерев'яним і повстав у 1627 р. [12, 34]. Тоді ж розпочали будівництво кам'яного храму [3, 191].

Місцевість, на якій мало розпочатися будівництво монастиря, була непрохідною трясовиною [7, 79], оповитою легендами і переказами. Одна з них 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. 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 Падуанського [1, 340].

Інша легенда розповідає, ніби тут в болоті застрягла карета князя, запряжена четвіркою коней. Він спочатку довго кликав на допомогу, а потім, піднявши руки до неба, в молитві промовив: "О святий Антоній, порятуй мене і мої коні! Я збудую Тобі на цьому місці храм"... Кажуть, що долаючи труднощі, карета вибралася з місцевості, а князь дотримав слова. На дубових палях був збудований перший костел у м.Збаражі.

Весною 1628 р. поблизу річки Гнізни, біля підніжжя Замкової гори, розпочалося будівництво першого мурованого монастирського комплексу. Дещо підмоклий грунт сприяв будівельникам в копанні глибоких фундаментів під святиню, в підземеллях якої передбачалися крипти для покійників. Протягом трьох років повністю вибудовано підвали і розпочато кладку стін. Храм був мурований з каменю на дубових палях, однонавовий (розм. 17м х 10м). Розміри подані на підставі обмірів сучасної абсиди, на місці якої знаходився попередній костел, і згідно тодішнім будівельним традиціям – обладнаний бійницями і оглядовою вежею, яка знаходилася над притвором. Покритий високим двосхилим гонтовим дахом. Про внутрішній вигляд костела збереглось мало відомостей.

Один із бокових вівтарів, що знаходився справа, був присвячений святому Антонію Падевському. Антоній Падуанський (5 серпня 1195 – 13 червня 1231) — португальський католицький священик, проповідник та чернець ордену францисканців. Майбутній великий святий народився в 1195 році в родині знатного лісабонського лицаря Мартіна де Буйона. При хрещенні хлопчик одержав ім'я Фернандо. В 1220 році він покинув орден регулярних каноніків і став францисканцем, прийнявши чернече ім'я Антоній [14]. З огляду на незвичайний талант проповідництва отримав Антоній від св. Франциска номінацію на професора для братів. Після генеральної капітули зрікся уряду архимандрита, отримуючи від протоархимандрита дозвіл проповідувати в цілому Чині і мешкав в Падві (Італія). Св. Антоній є першим святим, який приготовив вірних до Великодніх свят через щоденні проповіді і сповідь. Цілий день після проповіді присвячувався сповідям, які доводили Антонія буквально до знемоги. Саме він ввів в практику сповідь з нагоди проповіді, і це дозволило сприймати звичайні сповіді абсолютно по-новому. «Якщо ти щодня п'єш отруту гріхів, — пояснював він, — то повинен щодня приймати протиотруту сповіді». Протягом всього періоду Великого посту постійно відбувалися чудеса навернення і зцілення.

Один з найцікавіших епізодів, що дійшли до нас, — це випадок з грішником, який навіть не зміг розповісти Антонію про свої гріхи, — настільки він був приголомшений почутою проповіддю. Тоді він вийшов, збентежений, щоб спочатку написати все на папері. Потім повернувся і тремтячою рукою протягнув йому листок, на якому покірно описав свої гріхи. Антоній взяв його, і в міру того, як він його читав, рядки зникали один за одним, аж поки аркуш знову не став чистим. Тоді він виголосив відпущення гріхів, повернувши йому цей листок, який став ніби матеріальним знаком відновленої невинності [14].

Після Великого посту святий віддалився у францисканський скит, що знаходився в місцевості Кампосампієро. Він побажав, щоб

йому побудували скит у скиті, і попросив одного свого благородного друга з цих місць побудувати маленьку підвісну келію в гілках гігантського горіхового дерева, де він провів в молитвах свої останні дні. До цих останніх років його життя відноситься витончене зображення, так часто представлене в іконографії: одного дня його бачили на колінах у своїй келії, а на відкритій книзі, що лежала перед ним, стояло дитя, яке пестило і обіймало його, а зворушений Антоній притискав його до себе [13] (іл. 5).

Кажучи про Різдво, святий писав у своїх «Повчаннях»: «Серед багатьох причин, з яких Бог зволив з'явитися до нас у вигляді дитини, я вибираю наступну. Якщо ти образиш дитину, якщо дозволиш собі поводитися з нею грубо або навіть поб'єш її, але потім подаруєш яку-небудь квітку, або щось красиве, вона забуде все і побіжить обійняти тебе. І також, якщо ти, зробивши смертний гріх, образиш Ісуса, якою б страшною не була ця образа, досить піднести йому квітку розкаяння, троянду сповіді, окроплену сльозами, щоб він зараз же забув образу, пробачив тобі провину і прийшов обійняти і поцілувати тебе».

13 червня 1231 року попросив, щоб його перевезли до Падви. По дорозі до Падви помер у монастирі Арселла. Уже від дня похорону гріб св. Антонія став місцем чисельних прощ. На гробі Антонія діялися чисельні чуда. [13]

Ще в 1638 р. до Збаразького костелу отці Бернардини привезли давній образ святого Антонія, заглибленого у молитві біля стіп Дитяти Ісуса [8, 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 [5, 275]. Ікона святого Антонія Падуанського (220 х 170.) написана на липовій основі, дата написання і автор невідомі [9, 512]. Саме ця композиція Збаразької ікони часто використовується в Антонівській іконографії і зображає святого в монашому габіті, стоячим 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 [4, 9] (іл. 2). Рік фундації монастиря 1637-38». [3, 210]. Культ Святого Антонія, котрого в чудотворній іконі прославленій багатьма чудами, від 1637 року досить швидко розповсюдився на землях Збаражчини.

Наступний період було названо другим заснуванням монастиря, коли Збараж перейшов у спадок до коронного гетьмана і краківського каштеляна Йосифа Потоцького. Сучасний костел 1746-1755 рр. мурований з каменю в бароковому стилі, являє собою прямокутну трьохнавову одноапсидну базиліку 26,20 Х 57,75м. [6, 24] Головний фасад костела має вгнуту конфігурацію по відношенню до двох бокових веж (іл. 1). Інтер'єр костела відзначається майстерно різьбленими вівтарями і амвоном [1,181].

Історію побудови головного вівтаря можна поділити на два періоди. Перший етап будівництва розпочався в 50-х роках XVIII ст. і його автором був Антон Осінський, а фундатором князь і познанський воєвода - Станіслав Потоцький [3, 190] (10800 польських злотих) і покрив позолотою Мацей Міллер із Львова за 5 300 злотих [11, 13]. Головний вівтар в 1789 р згорів, через рік був відновлений за дуже значні кошти, настоятелем Ескарпієм Венгльом (другий етап), але до початку XX століття він не раз був реставрований. Відновлений вівтар був розміщений поза пілястрами, що декорували стіни на піввигнутій кривій, що нагадував еліпс (іл. 4). Вівтар був поділений на два поверхи, або яруси. В нижньому ярусі було двоє дверей, що були входом до монашого хору (за головним вівтарем) [10, 608]. Посередині був вівтар, де знаходився ківот оздоблений балдахіном, наверху був агнець Божий – овечка на Книзі з сімома печатками, в центрі була ікона Святого Антонія з Падуї, яка була обрамлена срібним окладом (сукенкою). Ікона Святого Антонія була не простою іконою, а візією (видіння), тобто образ Дитятка Ісуса бачив сам Святий. Святий

Антоній під кінець свого життя в італійській місцевості під час молитви бачив Дитятко Боже, про це чудо дізнаємося від нього самого. Він казав: «Я бачив Господа».

На даний час головний вівтар не відреставрований, до 2013 року він складався із деяких елементів старого вівтаря (іл. 3), центральна ікона Святого Антонія копія тої, що була колись і згоріла на початку XX століття. У 2002-2004 рр. настоятилем храму став о.Льонген (Вальдемар Колочик), катехізатором при ньому був о. Полікарп (Анатолій Стрелківський). За ці роки було привезено стародавній образ Св.Антонія, а із останків вівтаря було складено головний вівтар, прикрашено скульптурами ангелів, які збереглися (фото 2).

За всю історію монастиря Святий Антоній завжди був одним із його основних опікунів. Образ Святого Антонія у Збаражі належить до найвідоміших ікон. Ще коли до Збаразького костела отці Бернардини привезли давній образ, заглибленого у молитві Антонія біля стіп Дитяти Ісуса, ця ікона стала називатися Збаразькою і прославилася знаками Божої благодаті не тільки у нашому краї, але і далеко за межами України. А монастирський костел став місцем паломництва великої кількості людей до цього чудотворного образу. Триста років великий Чудотворець випрошує душам віруючих і цілому народові безмірні дари і ласки. До нього завжди зверталися в молитві у важливих потребах, його згадували навіть у повсякденних труднощах, особливо тоді, коли потрібно було віднайти загублену річ, чи молити за здоров'я. І завжди, хто просив, отримував від нього допомогу.

І зараз Святий Антоній не забуває про свій храм і нашу парафію. І хоч кількість людей, які постійно відвідують храм невелика, але в цей день завжди було багато прихожан із інших парафій і просто людей, які знають і моляться до Святого Антонія. Особливу подяку парафіяни нашого храму висловлюють настоятелю храму за організацію урочистої Служби Божої в День Святого Антонія, який святкує парафія 13 червня кожного року.

1. Збаражчина Т1 Збірник споминів статей і матеріалів./ ред.. в. Жила. – Київ-Париж-Сідней-Торонто, 1980. -740с.

2. Земля Тернопільська. Туристичний путівник. /ред. В.Барановський. –Тернопіль: «Джура», 2003. -367 с.

3. Мандрик О.Є Храми міста. Рушник, літературно-мистецький збірник. –Збараж: Обрій, 2006. Випуск 2. 211с

4. Перець Е.М. Костел оо. Бернардинів в м. Збаражі. Історико-краєзнавчий нарис. – Збараж, 1992. -14с.

5. Словник українського сакрального мистецтва. /ред. М.Станкевича. –Львів, 2006. -287 с.

6. Сьомочкін І. Монастир бернардинів у Збаражі1 //. Галицька брама: Збараж. / Гол. ред. Шишка О. ¾ Львів: Вид-во "Центр Європи", 2004р.№ 1 – 3 (109 - 111).Січень – лютий – березень. С.24 – 25.

7. Федорів Т., Мандрик О. Збараж: погляд крізь віки. Історико-краєзнавчий нарис. –Збараж: «Рушник», 2011. -116 с.

8. Betlej A. Kościól oo.Bernardynów w Zbarażu. -1995. -175 s.

9. Kachel Jozef. Dzieje kosciola I klasztoru Ojcow Bernardynow w Zbarazu (1628-1946). –Kalwaria Zebrzydowska, 2001. -602c.

10. Klasytopy bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycynych. / Dyieło zbiorowe pod redakcją Ks.Heronima Eug. Wyczawskiego OFM. – Kalwaria Zebzydowska: „Calvarianum", 1985. - 681s.

11. Lucjan Piotr Hozer OFM. Kosciol Ojcow Bernardynow w Zbarazu. –Kalwaria Zebrzydowska, 2005. - 140c.

12. Slaski Henryk. "Zbaraz w pszeszlosci i teraznosci". Przewodniczacy Oddziału zbaraskiego Podolskiego T-wa Turyst. -Krajoznauczego. Zbaraz.-Tarnopol, 1934. –68s.

13. http://sobor-svyura.lviv.ua/svschmch-yuriya/

14. http://www.emaus.com.ua/svyatyy-antoniy-z-paduyi



Головний фасад храму



Вівтар Святого Антонія



Інтерер костелу Святого Антонія і Святого Юрія



Інтер'єр храму Святого Антонія і Святого Юрія. Світлина поч.XX ст.



Святий Антоній

Ігор ХОМУТОВ
(Харків)

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ІКОН ДВУНАДЕСЯТИХ СВЯТ XIX СТ. В КОНТЕКСТІ ІКОНОПИСНОЇ ТРАДИЦІЇ СЛОБОЖАНЩИНИ

Слобожанщина взагалі через своє географічне положення і історію заселення людьми з зовсім різних земель — козаками, переселенцями з півночі та сходу, біжинцями від війни з Польщею тощо — увібрала в свою культуру безліч витоків з різних джерел, що знайшло своє пряме відображення в мистецтві, в тому числі і в сакральному. Ікони Двунадесятих свят, особливо багатоклейменні, зі своєю комбінацією багатьох сюжетів на одній дошці, можуть слугувати добрим прикладом для ілюстрації культурних течій в іконописній традиції цього унікального регіону Східної України.

На Слобожанщині в XIX ст. існувало чимало артілей іконописців, але ще більше зустрічалося окремих майстрів. Зазвичай вони мали учнів, а іноді навіть власні невеликі школи [7:119-126]. Подібні осередки виконували роботи самого широкого профілю, на відміну від великих артілей, які дотримувалися своєї вузькою спеціалізації. Хоча у європейській частині Російської імперії іконописом займалися повсюдно, історично складалися певні іконописні центри, в деяких з яких іконопис був основним заняттям місцевих жителів. На території Слобожанщини головними центрами іконопису були слобода Борисівка Курської губернії [5:46] і місто Чугуїв Харківської губернії.

Перші дві ікони Двунадесятих свят, що розглядаються, відносяться саме до чугуївської школи. У XIX ст. на теренах Слобожанщини ікони чугуївського письма взагалі були дуже розповсюдженими, хоча чугуївські майстри не займалися масовим іконним виробництвом, на відміну від борисівців, які займалися в першу чергу масовим виробництвом розхожих ікон. Таким чином, Чугуїв і Борисівка втілювали попит різних верств населення і були своєрідним південним аналогом більш північних іконописних центрів, зокрема, Палеха і Холуя, перший з яких теж славився виробництвом штучних коштовних творів, а іконописці другого займалися поточним написанням дешевих розхожих ікон.

Чугуїв к середені сторіччя був одним з найбільших міст в губернії, центром кількох округів військових поселень. Іконопис як професійна справа в Чугуєві бере початок від організації школи Військових топографів в першій чверті XIX ст. У цьому навчальному закладі серед інших предметів викладалося малювання як початкова художня освіта, і багато чугуївців — випускників школи — стали більш чи менш професійними іконописцями, а визнані майстри мали вже своїх учнів [8:426-433]. Іконописці Чугуєва в XIX ст. в цілому визначали стилистичні уподобання іконопису всієї Східної України, виконували замовлення в сусідніх губерніях, а також на заході та півночі.

Крім того, поряд з православним іконописом, як професійним, так і народним, постійно діяли старообрядницькі майстерні, в Україні — в Бессарабії, на Буковині, у Білій Криниці, на Стародубщині та Слобожанщині. Чугуїв теж не став винятком, бо у місті проживали люди багатьох національностей та конфесій.

Прикладом старообрядницької традиції в чугуївському іконописі є перша ікона, що розглядається — Двунадеятих свят, багатоклейменна, з центральним сюжетом Воскресіння із Зішестям у Пекло (іл. 1). Ікону датовано як зразок чугуївської школи середини XIX ст. Центральне клеймо комбінує сюжети Воскресіння із Зішестям в Пекло в одному мальовничому просторі, що є традиційним для іконопису XVII-XIX ст., більш рання іконографія передбачає зображення лише одного сюжету. З іншого боку, ікона не є характерною як для традиції празничних ікон XIX ст., так і для творів чугуївської школи того періоду, у кольоровій гамі яких переважали холодні малинові та блакитні відтінки; поширення отримали оливкові фони, жовті, вохристі, золотаві опуші, сіро-оливкові санкірі та імприматури [8:426-433].

В цілому дана ікона більш характерна для іконографічної традиції XVII ст. [8:426-433]. До таких характерних особливостей слід віднести в першу чергу побудову колориту ікони — використання дуже насичених синіх фонів у сюжетах та коричневого тла на обрамленні, які в поєднанні з рясним використанням вохр та золота створюють дуже темну гаму, непритаманну східноукраїнському іконопису

XIX ст. Також для старообрядницької традиції характерне використання рослинних орнаментів з геометричним розподілом між його елементами. Декор взагалі грав велику роль в старообрядницькій іконописній традиції, і в іконі, що розглядається, візерунок на обрамленні хоча і виконано досить лаконічно, але в поєднанні з використанням золота він надає іконі пишності та вибагливості. Також цікавими моментами є зображення апостолів, що лежать ниць у сюжеті Преображення, а також сюжет Покрова Богородиці, що в іконах Двунадесятих свят в XIX ст. зображували не часто.

І ось тут слід звернути увагу на одну з характерних рис старообрядницького іконопису — стале зберігання власних традицій і, як результат дотримання цієї позиції, мистецтво, не співпадаюче з хронологічними рамками загальноросійських культурних змін. Властива старообрядництву висока грамотність, книжкова начитаність сприяла зміцненню художніх цінностей в знанні і розумінні ними стародавніх зразків іконописання [1:211-230]. Крім того, старообрядці підтримували зв'язок між собою, і не дивно, що ікони більш ранньої традиції з'явилися на Слобожанщині. У XIX ст. було створено чимало старообрядницьких ікон, в яких блискуче реалізовані іконографічні схеми та традиції іконописання XVII ст.

Втім, старообрядницькі ікони становили невелику частку від загальної кількості чугуївських ікон. У другій половині XIX ст. в Чугуєві вже склалася своя стала традиція іконопису, хоча старообрядницькі коріння проявлялися в особливій витонченості тутешніх ікон.

Друга ікона Воскресіння із Двунадесятими святами, що розглядається, відноситься до чугуївської школи кінця XIX ст. (іл. 2). Твір характерний для іконопису другої половині XIX ст., коли професійні іконописці Харкова та Чугуєва віддавали перевагу академічному живопису. Ікона витримана в сріблясто-сірій гамі, що обумовлено використанням сірого подмальовку, дуже характерного для ікон чугуївських майстрів другої половини XIX ст., коли живопис будувався від темного до світлого, від сірого складного кольору до яскравого [8:426-433]. Фарбовий шар виконано пошаровими лесуваннями. Яскраві кольори одягу гармонійно сполучаються зі складним кольором тла, що в поєднанні з повітряною прямою перспективою дають змогу казати про цю ікону як про зразок живопису доби, коли іконописні прийоми почали поєднуватися з вимогами і набутками школи академічного живопису.

З точки зору іконографії ця ікона знов-таки є зразком дуже характерного для другої половини XIX ст. еклектичного поєднання традиційних православних схем з композиціями світських російських та західноєвропейських картин на релігійну тематику. Як зразки для ікони часто використовувалися гравюри з картин Бруні, Брюллова, друковані листівки, ксилографії Ю. Шнорра фон Карольсфельда [7:119-126]. Таким чином в одній іконі легко поєдналися канонічна схема Хрестовоздвиження, аналогічна застосованим у десятках подібних ікон, з властивим для західноєвропейського мистецтва самотнім зображенням Діви Марії з новонародженим Ісусом у печері.

У центральному сюжеті Воскресіння використано композиційну схему картини (іл. 3) живописця Бернарда Плокгорста (1825—1907) — німецького маляра та графіка, автора популярних картин на євангельську та біблійну тематику, що користувалися всесвітньою популярністю. Копії з його картин часто з'являлися на стінах православних церков і надалі поширювалися в православних та інших християнських лавках, друкувалися на листівках та календарях. Плокгорст був представником художнього напрямку романтичної школи пізнього назарянства разом з іншими релігійними художниками та представниками протестантської віри, такими як Карл Готфрід Пфаншмідт та Гейнріх Гофманн, а також вже згадуваний Каролсфельд, яке через вплив до-рафаельської еліти повернулося до художніх тем Середньовіччя. Рівночасно, Плокгорст стоїть за збільшеною індустріалізацією і частково за «вияскравленням» назарянського мистецтва.

На початку кар'єри Плокгорст отримав п'ятирічну освіту з літографії. Після навчальних поїздок до Бельгії, Голандії та Італії він оселяється в Берліні, де малює ряд портретів і проявляє своє велике захоплення релігійною тематикою (одна з перших таких картин — «Марія та Іван повертаються від Господнього Гробу») і надалі в першу чергу концентрується на релігії. Ним були написані ряд портретів і картини: «Христос і блудниця» і «Апостол Іоанн, що тішить Богородицю», інші роботи релігійного змісту, між якими особливе місце займає чудова велика картина «Боротьба архангела Михаїла з дияволом за тіло померлого Мойсея». З творів цього художника, крім

вищезазначених, найбільшою популярністю користувалися картини: «Дочка Фараона знаходить немовля Мойсея», «Ангел-Хранитель», «Христос благословляє дітей», «Христос на шляху в Еммаус».

У православній культурі Плокгорст відзначився тим, що разом з Васнєцовим ілюстрував «Євангельську історію» єпископа Феофана [3].

Картина на сюжет Воскресіння, яка отримала назву «Перемога над смертю», була створена Плокгорстом у 1891-93 рр. для вівтаря євангелічної церкви Іммануїлкірхе у берлінському районі Пренцлауер-Берг і згодом стала популярною у вигляді репродукцій [9]. Як бачимо, роботи Плокгорста були відомі іконописцям Слобожанщини, і неодноразово ставали зразками для написання ікон як в Чугуєві, так і в Борисівці. Отже, чугуївська ікона була створена приблизно у той самий час. Втім, в іконі, що розглядається, композиція картини Плокгорста здобула істотних змін. Так, Ісус сам піднімається з труни, його не виносять на хмарині маленькі путті, характерні саме для західної культури. Ліва рука Спасителя не тримає хоругву, а складена в благословляючий жест, ангел на першому плані одягнут в традиційний для православних ікон одяг і не тримає в руках пальмової гілки. Але в цілому у даному випадку ми зтикаємося не з переосмисленням сюжету, а просто з підгонкою запозиченої композиції під православні норми.

Третя з ікон Двунадесятих свят, що розглядаються (іл. 4), відноситься до іконописної школи іншого регіону — району міста Суджі (зараз — Курська область РФ). Історично Суджа відноситься до Слобожанщини, що дозволяє розглядати суджанські ікони разом з чугуївськими як елементи культури одного краю.

За рішенням царя Олексія Михайловича в 1664 р. для захисту російських земель від набігів в системі Белгородської оборонної лінії була побудована сторожова фортеця, що прикривала державні землі з півдня. Фортеця отримала назву «Суджа». Суджі було присвоєно статус міста. Першим воєводою був призначений Герасим Семенович Рогозін.

Згідно найпоширенішій версії походження назви, «Суджа» по-татарськи – «водяне місце». Дійсно, містечко стояло в оточенні річок Суджа, Олешенка, а поруч знаходилося Гусяче болото. Хоча в першій половині XX ст. А. І. Дмитрюков (суджанський історик і краєзнавець) вказував, що слово «Суджа» частіше згадується в іншій формі — «Суржа», що у великоросійській мові позначає хлібну суміш житнього і пшеничного помелу. Звідси можна припустити, що «Суджа» означає «суміш людей, які прийшли з різних місць».

Жителями фортеці, поряд з основним населенням, стали як вихідці з глибин Московської держави, так і люди, що прийшли зі Слобідської України, (православні українці-черкаси), що збагатили культуру краю своїм національним колоритом. Так з'явилися на Суджанської землі села Руська та Черкаська Конопелька, Руське і Черкаське Поречное, Уланок, Мала і Козача Локня, жителі яких досі говорять на діалектах тих місць, з яких переселилися в суджанські краї їхні далекі предки [2].

Як бачимо, суджаньска культура являла собою унікальний сплав культур різних національностей, традицій, вірувань, що не могло не знайти прояву в місцевому мистецтві, зокрема в славнозвісному суджанському гончарстві, і, безперечно, в іконописі. Суджанська ікона на даний момент практично не досліджена, але деяки зв'язки можна прослідкувати вже зараз.

Суджанський живопис у порівнянні з тією ж чугуївською традицією відрізняється меншим впливом академізму і більшою кількістю елементів народної творчості, а також своєрідною підвищенною декоративністю. Наприклад, у стінописі церков суджанського району зустрічається чимало розписів, зроблених за популярними гравюрними оригіналами, але при переведенні в кольоровий живопис композиції інтерпретуються більш спрощенно і декоративно, в зображенні фонових елементів часто застосовувались місцеві пам'ятки, а другорядні персонажі нерідко мали портретну подобу з місцевими жителями. Більш ніж імовірно, що і в суджанському іконописі зустрічаються схожі моменти.

На відміну від півдня Слобідської України, від ікон Харкова і Чугуїва з їх теплими жовтими і вохристими фонами, блакитними і малиновими фарбами [8:426-433], колорит суджанського живопису більш холодний і менш яскравий, не зважаючи на використання насичених фарб сірий колір присутній у великій кількості.

Збереглися відомості про деяких суджанських іконописців, зокрема, про Івана Білого,

який наприкінці XVIII ст. поновив одежи на шанованому списку Пряжевської ікони Богоматері у Горнальскому монастирі поблизу Суджі [4].

Також слід звернути увагу, що в одній губернії з Суджею розташовувався другий великий центр іконопису Слобожанщини — село Борисівка, і традиції місцевого виробництва популярних у народі дешевих ікон не могли не впливати на стиль і техніку суджанського іконопису. Взаємовплив взагалі дуже характерна риса для різних шкіл іконопису, і коли вони культурно відособлені, як у випадку старообрядців, і коли вони підтримують зв'язки на професійній основі.

Іконописний промисел в с. Борисівка був заснований в середині XVIII ст. Б. П. Шереметьєвим, коли він прислав для розпису монастирських храмів тільки що заснованого Борисівського Тихвінського жіночого монастиря живописця Ігнатьєва, а пізніше і інших майстрів. Ігнатьєв повинен був не тільки розписати храми нового монастиря, але і навчити іконній справі борисовських селян [7:119-126]. На початку XIX ст. борисовські ікони мали гарний збут як в Курській губернії, так і за її межами. Збувалися ікони на місцевих ярмарках і базарах, а також відправлялися в Київ, Харків, Одесу, Ростов-на-Дону і на Кавказ [6].

Характерно рисою для іконописців півночі Слобожанщини було те, що місцеві майстри не використовували іконописні першотвори, а в якості зразків застосовували лубочні картинки, поліграфічну продукцію: літографії з журналів і популярні листівки [7:119-126]. Чимало ікон було написано і з репродукцій вже згадуваного Плокгорста. Також часто перевага віддавалася майстрам ренесансу. На іконі, що розглядається, іконографічна схема центрального сюжету має безперечно західне походження. Іконографія Христа, «вилітаючого» з труни властива саме західноєвропейському живопису XV-XVI ст., для прикладу можна привести відомі роботи Ганса Мемлінга і Матіаса Грюневальда.

Суджанська ікона створена в першій половині XIX ст., але дістала чималих пошкоджень і у другий половині століття ікону було поновлено. Ікона написана у характерній холодній гамі з дуже яскравим тепло-червоним кольором одеж, характерним, зокрема, і для борисівських ікон. Під час поновлення композиція прешотвору не зберігалась, деякі з сюжетів було записано зовсім іншими. У такому контексті особливо цікаве клеймо у правому нижньому куті ікони (іл. 5), де під живописом з сюжетом Хрестовоздвиження було відкрито сюжет з зображенням Успіння Богоматері. Під час реставрації реставратор-дослідник В. В. Шуліка зберіг в одному клеймі елементи різних за часом і композицією фарбових шарів.

Висновки:

1. Ікона Воскресіння із Зішестям у Пекло середини XIX ст. є прикладом старообрядницької традиції в чугуївському іконописі. Ікона більш характерна для іконографічної традиції XVII ст. До характерних особливостей слід віднести використання дуже насичених синіх фонів у сюжетах та коричневого тла на обрамленні, які в поєднанні з рясним використанням вохр та золота створюють дуже темну гаму, непритаманну східноукраїнському іконопису XIX ст. Також для старообрядницької традиції характерне використання рослинних орнаментів з геометричним розподілом між його елементами.

2. Друга ікона Воскресіння із Двунадесятими святами відноситься до чугуївської школи кінця XIX ст. Твір характерний для іконопису другої половині сторіччя, коли професійні іконописці Чугуєва віддавали перевагу академічному живопису, а також еклектично поєднували традиційні православні схеми з композиціями світських російських та західноєвропейських картин на релігійну тематику. У центральному сюжеті Воскресіння використано композиційну схему картини німецького живописця Бернарда Плокгорста, яка отримала назву «Перемога над смертю», і була створена у 1891-93 рр. для вівтаря євангелічної церкви Іммануїлкірхе у Берліні і згодом стала популярною у вигляді репродукцій. Отже, чугуївська ікона була створена приблизно у той самий час.

3. Третя з розглянутих ікон Двунадесятих свят відноситься до іконописної школи району міста Суджі і створена в першій половині XIX ст., але у другий половині століття ікону було поновлено, під час поновлення композиція прешотвору не зберігалась. Ікона написана у характерній холодній гамі з дуже яскравим тепло-червоним кольором одеж, характерним, зокрема, і для борисівських ікон. Іконописці півночі Слобожанщини не використовували іконописні першотвори, а в

якості зразків застосовували лубочні картинки і поліграфічну продукцію. На даній іконі іконографічна схема центрального сюжету властива західноєвропейському живопису XV-XVI ст.

1. Красилин М. М. Русская икона XVIII – начала XX веков // История иконописи / М. М. Красилин — М. : АРТ-БМБ, 2002. — С. 211-230.

2. Павлюкова Е. Н. Символика города Суджи в письменных исторических источниках и документах [Электронный ресурс] / Е. Н. Павлюкова — 2014. — Режим доступа: http://sud-gon.ru/metodicheskaya-kopilka/457-otkrytyj-urok-konferenczіya-na-temu-qsimvoly-sudzhiq.html

3. Плокгорст // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. — С.-Пб. : Брокгауз-Ефрон. 1890—1907. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/80558/Плокгорст

4. Поселянин Е. Богоматерь. Описание Её земной жизни и чудотворных икон. В 2 томах [Электронный ресурс] / Е. Поселянин —М. : Братство им. Воздвижения Честного и Животворящего креста Господня, 2002. — Режим доступа: http://azbyka.ru/fiction/bogomater-opisanie-ee-zemnoj-zhizni-i-chudotvornyx-ikon/

5. Припачкин И. А. Иконописание слободы Борисовки / И. А. Припачкин. — Курск : Полстар, 2009. — С. 46.

6. Стрелков А. Куряне слыли талантливыми иконописными мастерами [Электронный ресурс] / А. Стрелков — Режим доступа: http://www.eparhia.kursk.ru/nes03/221003_3.htm

7. Шулика В. В. Иконописные центры Слободской Украины середины XIX - нач. XX в. / Теорія і практика матеріально-художньої культури: IX електронна наукова конференція. Харків, ХДАДМ 20 грудня 2007 р.: збірник матеріалів / В. В. Шулика — Х. : ХДАДМ, 2007. — С. 119-126.

8. Шулика В. В. Чугуевская икона: история и технико-технологические особенности // Дослідження, реставрація, та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан, перспективи розвитку. Доповіді VIII Міжнародної науково-практичної конференції 23-27 травня 2011 р., м. Київ. / В. В. Шулика — К. : ННДРЦУ, 2011 — С. 426-433.

9. Dahn D. Prenzlauer Berg-Tour / Daniela Dahn — Halle, Leipzig : Mitteldeutscher Verlag, 1987.



Воскресіння із Зішестям у Пекло. Чугуївська школа, сер. XIX ст. Художньо-меморіальний музей І. Рєпіна, м. Чугуїв. Фото: Шуліка В. В.



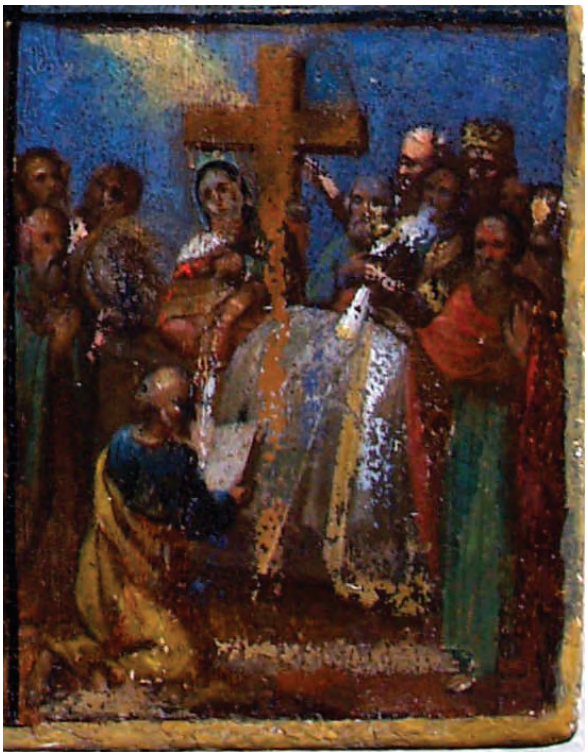
Воскресіння із Двунадесятими святами. Чугуївська школа, 2 пол. XIX ст. Приватна збірка, м. Харків. Реставратор: Берестюк Н. В. Фото: Шуліка В. В.



Б. Плокгорст. Перемога над смертю. 1891-93 рр.
Іммануїлкірхе, Пренцлауер-Берг, Берлін.



Воскресіння із Двунадесятими святами. Суджанська школа, с. Уланок, 1 пол. XIX ст.
Реставратор: Шуліка В. В.
Фото: Шуліка В. В.



Воскресіння із Двунадесятими святами.
Фрагмент.
Суджанська школа, с. Уланок, 1 пол. XIX ст.
Реставратор: Шуліка В. В. Фото: Шуліка В. В.

Вячеслав ШУЛИКА
(Харьков)

ОБРАЗ СПАСА НА ПРЕСТОЛЕ В ИКОНОПИСИ СТАРООБРЯДЦЕВ-ЛИПОВАН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Во время экспедиционной поездки по Одесской области, которая состоялась летом 2014г. был собран материал, посвященный иконописи старообрядцев-липован Нижнего Подунавья. Следует отметить, что на данный момент подавляющее большинство выявленных памятников липованской иконописи XIX-XXвв. практически неизвестны специалистам и не введены в научный оборот.

В основу данной публикации положены памятники иконописи, выявленные в липованских храмах г. Вилково, а так же иконы из собраний Одесского художественного музея и Одесского муниципального музея личных коллекций им. А. В. Блещунова. Кроме того, важная часть материала была собрана благодаря художникам-реставраторам Одесского филиала ННИРЦУ И.В.Полякову и Г.Б.Данилюк.

Несмотря на повышенный интерес к культуре и иконописи старообрядцев, который возникает уже во второй половине XIXв. [2], иконопись липован заинтересовала специалистов сравнительно недавно. Первые публикации, посвященные этому явлению, появляются в 1980-е г. на волне нарастающего интереса к так называемой «поздней» иконе [6].

На данный момент, исследованием иконописи старообрядцев-липован занимается одесский специалист Ю. Горбунов [4-7,15]. Работы ученого носят в основном историко-культурологический характер, затрагивают, в том числе, и сюжетный репертуар липованских мастеров. Говоря о сюжетном репертуаре, Ю. Горбунов упоминает о широком распространении у липован тронных икон Христа «Спас Великий Архиерей» (называет «Спас Царь Царем») [6].

Кроме работ Ю. Горбунова, липованские иконы публиковались в ряде научных и научно-популярных изданий Украины и РФ. [9,19].

Иконографические особенности тронных икон Христа липованских писем до настоящей публикации не рассматривались.

Традиции липованской иконы никогда полностью не прерывались. Если старообрядческие иконописные центры на территории РФ. (в Палехе, Мстере, Холуе, Невьянске, Сызрани, Гуслицах, Сузуне и пр.) были закрыты или перепрофилированы в 1920-е.гг., то старообрядцы–липоване, которые и по сей день живут в Румынии, до сих пор пишут иконы, используя многие технические приемы липованских иконописцев прошлых времен. На территории Украины история липованской иконы была прервана в 1940г., когда Южная Бессарабия была оторгнута от Румынии и присоединена к СССР. Такое положение добавляет свою специфику в датировку памятников, когда иконы могут датироваться более поздним временем, чем кажется на первый взгляд.

В результате исследования был выявлен ряд тронных икон Христа, написанных липованскими мастерами во вт. пол. XIX – перв. пол. XXв. Большинство выявленных памятников – это крупноформатные иконы высотой 80-110см. (ил.1-3). Значительно меньше встречается икон более скромного размера – 40-50см. (ил. 4-6). Соответственно первую группу икон можно обозначить как иконы иконостасные (или киотные), а вторую группу – как иконы для домашних молелен. Несмотря на принципиальную разницу в размерах икон обеих групп, с точки зрения иконографии они представляют в целом монолитную группу. Наиболее многочисленные изображения относятся к иконографическому типу «Спас Великий Архиерей» и встречаются двух видов. Это персональные изображения Христа (ил.1,3) и деисусные композиции (ил. 2, 4-6). Кроме икон Спаса Великого Архиерея, были выявлены тронные иконы Христа, относящиеся к иконографическому типу «Спас на Престоле» (ил.7) и «Спас в Силах» (ил.8).

Образ Спаса Великого Архиерея в липованской традиции представляет собой изображение Христа в архиерейских облачениях, восседающего на престоле. Христос одет в красный, богато орнаментированный саккос, розовый, реже зеленый или красный омофор, на голове красная/пурпурная, реже золотая митра, красные или золотые, реже черные сапожки, красную или зеленую палицу с изо

бражением четырехконечного креста или херувима, подризник синий. Правой рукой Христос благословляет. Иногда в благословляющий жест вложен царский скипетр. В левой руке Спаситель держит открытое (реже закрытое) Евангелие и архиерейский жезл. На одной из икон храма Рождества Богородицы в Вилково (ил.1) (реставрация 2014г., рук. В.Шулика), Христос в левой руке вместе с Евангелием и жезлом держит скипетр. На некоторых иконах, на груди Христа изображается овальная панагия с восьмиконечным крестом.

Трон Христа на всех выявленных иконах представляет собой конструкцию сложной формы, богатый, вариативный декор, которой состоит в основном из С-образных элементов и стилизованных листьев аканта. Подушка на троне розовая или красная.

Подножие розового, реже красного цвета. Отделка подножия часто имитирует фактуру мрамора со светлыми и темными прожилками. От ног Христа на подножие падает пурпурная тень (вправо), нанесенная полупрозрачно, мазком. Данная деталь выпадает из общего принципа света в иконе. Если все детали иконы подчинены положению, что сама икона есть свет (фаворский свет) и падающая тень невозможна, то в решении подножия иконописец вносит левостороннее (т.н. мистическое) освещение, которое появляется в качестве изобразительного приема в западноевропейской религиозной живописи с XIVв.

Позем решался либо в виде кучевых облаков голубого или фиолетового цвета (облачный позем), либо имитирующий прямоугольные плиты пола.

Обязательный элемент иконографии Великого Архиерея у липован – фигуры архангелов, которые изображались за престолом. Как правило, это арх. Михаил и Гавриил, хотя реже встречаются надписания А. Г. (Ангелы Господни). На большинстве икон фигуры архангелов изображены в более мелком масштабе по отношению к фигуре Христа. Вероятно этим приемом показана иерархичность. Архангелы держат зерцала с монограммой IC XC. Зерцала с монограммами являются одновременно и надписанием изображения Христа, что можно выделить как особенность местной иконописной традиции.

В деисусных композициях по сторонам Христа изображаются Богородица и Иоанн Предтеча, иногда коронованные, иногда нет. В руках Богоматери и Иоанна хартии.

Фоны на иконах встречаются трех видов: золотые, облачные, голубые.

Иконография Спаса Великого Архиерея окончательно формируется в XVIв. [10,16], в XVIIв. получает широкое распространение в православной иконописи. Иконы Христа Великого Архиерея занимают место в центре деисусного чина иконостаса. В XVIIIв. такая иконография получила распространение и на всей территории Украины. Однако в XIXв. образ Спаса Великого Архиерея в иконописи земель Российской империи (включая Украину) уступает место иконографическому типу «Спас Царь Царем», где Христос изображается не в архиерейском облачении, а в царских одеяниях [20]. Напротив, на землях Австро-Венгерской империи, куда в XIXв. входила и Южная Бессарабия, иконографический тип «Великий Архиерей» был особо распространен в православной и греко-католической иконописи [12:326].

На иконах «Спас Великий Архиерей» Христос изображается как глава Церкви. Основой иконографии является 109 псалом: «Ты еси иерей вовек, по чину Мельхиседека» (Пс.109,4). Мельхиседек, царь и священник, явился прообразом Христа. Это дало основание икону «Спаса Великого Архиерея» именовать «Царем Царей», что зафиксировано и в липованской традиции. Содержание образа имеет ярко выраженную эсхатологическую окраску, как образ Христа Судьи мира. Иоанн Богослов в Откровении называл Христа: «Владыкой царей земных» (Откр.15,3), «Царем святых» (Откр.15,3), «На одежде и на бедре Его написано имя: «Царь Царей и Господь господствующих» (Откр.19,16) [16].

На выявленных липованских иконах встречаются следующие общие надписания: «Образ Царь Царем Бог Богам Господь Господе(и)м Архиерей Вечных Благ» (ил.1) (на деисусных композициях) и «Образ Царь Царем Бог Богом» (ил.2), что вполне соотносится и с 109 псалмом и с текстом Откровения. То, что перед нами и Первосвященник и Царь говорит использование в иконе символов и царства и священства. Так, в правой, реже в левой руке у Христа изображали царский скипетр. Изображение «Великого Архиерея» со скипетром в руке, безусловно, является особенностью липованских икон этого сюжета. Таким образом подчеркнута идея и церковной и светской власти, что было необычайно акту-

ально для старообрядцев-поповцев, не имевших до 1846г. собственного епископата. Возможно этим и объясняется неослабевающий интерес именно к этому иконографическому типу Христа, который, по количествам списков, превзошел все другие иконографические типы. Так же можно с полной уверенностью говорить, что по сравнению с другими старообрядческими иконописными школами, у липован эта иконография получила наибольшее распространение.

В публикациях, посвященных липованской иконе отмечается, что на формирование общих стилистических приемов оказало влияние несколько факторов. Это московская икона XVIIв., иконопись Украины, иконопись Ветки [1,11,13] (которая так же испытала влияние украинского и белорусского искусства) [6], однако остается практически нераскрытым фактор западного влияния, т.е. влияния тех стран, которые вместе с Южной Бессарабией входили в состав империи Габсбургов. Сравнение липованских икон Спаса Великого Архиерея с иконами этого сюжета сербских, венгерских и украинских мастеров XVIII – нач. XIX в., обнаруживает стилистическое и иконографическое сходство [12]. Особенно это касается трактовки трона, облачных фонов и поземов, которые имели большое распространение в иконописи Венгрии (пример: икона Киевского мастера С.Тенецкого (работал в Венгрии) в г. Сентеш 1786 г. [12:327], икона ок.1800г. из г. Кечкемет [12:332], икона из г.Дьер нач. XIXв. [12:339] и др.). Безусловно, речь не идет о прямом заимствовании, но указывает на общность эстетических ориентиров. К косвенному влиянию венгерской иконы можно отнести и введение в образ Великого Архиерея -символов светской власти. Так, на ряде венгерских икон, можно увидеть в левой руке Христа «Великого Архиерея» державу (икона из г.Дьер [12:339]), однако скипетр изображался только в иконах Христа «Царь Царем». Влияние благочестия соседних народов отмечает и Ю.Горбунов, упоминая особенности почитания св.Харлампия, Сорока мучеников Севастийских и других святых в общинах старообрядцев на территории Болгарии [4].

Богато орнаментированные, графически выполненные троны, не повторяемые на других иконах, восходящие к стилю рококо (с-образные элементы), демонстрируют непринужденную фантазию липованских мастеров и перекликаются с изображениями тронов в украинской, венгерской, сербской иконописи XVIII – XIXв. Напротив, решение фонов икон более однотипное. Наравне с золотыми фонами встречаются фоны голубого цвета и облачные фоны. Мелкие облачка выполнены как белилами, так и творенным золотом. Примечательно, что во время реставрации иконы Спаса Великого Архиерея из храма рождества Богородицы в Вилково (ил.2) (рук. В.Шулика), поздняя масляная запись, скрывающая фон икон, воспроизводила такие же облачка только в грубом исполнении. Под записью был слой почерневшей олифы, который скрывал авторское решение фона и поновитель, скорее всего, ориентировался не на особенности оригинала, а на общие для липованской иконы тенденции. Трактовка облаков в липованских иконах представляет собой стройные ряды кучевых облачков, что является характерной оригинальной деталью икон липованской традиции.

В открытом кодексе на всех иконах помещен текст Евангелия от Матфея: «Придите, благословение Отца Моего, наследуйте уготованное вам царствие» (Мф.25:34), что традиционно для икон Спаса Великого Архиерея [18:24]. В деисусных композициях, на свитке Богоматери помещен текст, который обычно пишется на хартии в руке Богоматери в «Боголюбской» иконе: «Владыко многомилостивый, господи Исусе Христе, Сыне и Боже мой, приклони ко мне ухо Твое и услыши мя» [18:39]. На свитке Иоанна Предтечи текст: «Аз видех и свидетельсвовах о нем: се Агнец Божий вземляй грехи всего мира». Следует отметить, что такой текст более характерен не для деисусных композиций, а для икон «Ангел пустыни» [18:100], однако, данное постоянное соседство в липованских иконах именно таких текстов говорит об устойчивой оригинальной традиции.

В отличии от образа Спаса «Великий Архиерей», более малочисленными группами представлены иконы «Спас на престоле» и «Спас в Силах».

В собрании Одесского художественного музея находится икона «Спас на престоле» (реставратор Г. Б. Данилюк) (ил.7), которая представляет собой деисусную композицию. В центре иконы – тронный образ Христа с открытым кодексом. Христос одет в хитон и гиматий, на запястьях поручи. В отличии от икон «Великого Архиерея», трон Христа ре-

шен более лаконично, без рокайльных завитков. На троне лежит белая подушка. С левой стороны Христу предстоит Богоматерь с хартией, с правой – св. Николай с закрытым Евангелием. За престолом Христа помещены архангелы Михаил и Рафаил со склоненными головами. Икона имеет облачный позем. В верхней части средника помещено надписание: «Господь Вседержитель».

Несмотря на то, что на иконе нет прямых посылов, данный образ Христа так же связан с иконографией «Великого Архиерея», т.к. имеет косвенные атрибуты, позволяющие это утверждать. К таким атрибутам относятся поручи – необходимая часть облачения священника, и открытый кодекс, где помещен текст Евангелия от Матфея (Мф.25:34), который традиционно используется не в иконах Христа Пантократора, а в иконах «Великого Архиерея». Текст на хартии в руках Богоматери, так же идентичен деисусным иконам «Великого Архиерея».

Интересной деталью является изображение св. Николая, который помещен с правой стороны от Христа, вместо св. Иоанна Предтечи. Данную особенность иконографии можно объяснить тем, что св.Николай является покровителем рыбаков и мореплавателей, что для липован дельты Дуная является основной профессией. Такое смелое композиционное решение может считаться особенностью липованской иконографии Деисуса, хотя встречается нечасто.

Изображение на иконе арх.Рафаила тоже является следствием особого почитания у липован этого архангела как врачевателя [6]. В реставрационной практике автора данной статьи, был случай, когда на липованской иконе из частного собрания (г.Донецк), которая проходила реставрацию, был изображен архистратиг Михаил с огненным мечом и в доспехах, но надписание над ним гласило, что это арх.Рафаил (ил.9).

В отличии от икон «Великого Архиерея», на иконе Христа Пантократора надписание имени Христа помещено не на зерцалах Архангелов, а в верхней части средника.

Во время поездки в г.Вилково, в храме Рождества Богородицы была выявлена тронная икона Христа, относящаяся к иконографическому типу «Спас в Силах» (ил.8). Икона написана в холодной цветовой гамме. Христос, одетый в синий гиматий и розовый хитон, восседает на рокайльном троне с зеленой подушкой. В левой руке Христа открытый кодекс с текстом Евангелия от Матфея: «Егда же придет Сын Человеческий в славе Своей и вси Ангели с Ним, тогда сядет на престоле славы Своея, и соберутся пред Ним вси языцы; и разлучит (их)» (Мф. 25, 31-32). Под ногами Христа голубое подножие, отделка которого имитирует текстуру мрамора. За спиной Христа изображено три мандорлы – золотая (ромбовидная), синяя с херувамами (круглая), розовая с символами евангелистов. В углах иконы, в круглых медальонах вторично изображены Евангелисты. Следует отметить, что изображение Евангелистов в медальонах в углах иконы встречается и в иконах Спаса Великого Архиерея (ил.1) и является одним из характерных особенностей липованской иконы. Под фигурой Христа изображен зелено-коричневый позем, имитирующий брусчатку.

Иконографический тип «Спас в Силах» – самая мистическая икона Христа – наиболее наглядно демонстрирует Его Второе пришествие, складывается в Византийском искусстве XII–XIIIв., получает распространение в иконописи Украины и Московии в конце XIV–XVвв.[3,16]. Распространению этой иконографии способствовало ожидание 7000 г. от сотворения мира (1492г.) [8]. С этой датой было связано ожидание «последних времен» и Второго Пришествия. После XV в. распространение икон «Спаса в Силах» постепенно спадает, и в XIX в. иконы этого сюжета становятся большой редкостью. В отличии от икон XIV – XV вв., липованская икона показывает Христа не в золотых (или красных) облачениях, а в традиционном сине-красном (в данном случае розовом) одеянии. Вместо Престолов у ног Христа появился не характерный для средневековой иконы позем. Несомый херувимами Христос здесь трансформировался в тронное изображение Христа, где трон поставлен на позем. Трон, подножие и подушки, в отличии от древних протографов стали вполне материальными. Исчезли так же Х-образные лучи, которые в средневековых иконах были направлены от фигуры Христа к Евангелистам. Можно предположить, что покрытый лучами фон иконы стал результатом трансформации Х-образных лучей – символа связи Бога и человека.

Выводы.

1. Анализ литературы показал, что до настоящего времени липованская икона иссле-

довалась в основном в историко-культурологическом ракурсе. Иконографический тип «Великий Архиерей» отмечался исследователями липованской иконы, как один из наиболее распространенный среди икон Христа, однако, его иконографические особенности, как и особенности других тронных икон Христа определены не были.

2. В процессе исследования были выявлены тронные иконы Христа трех видов: «Спас Великий Архиерей», «Спас на престоле», «Спас в Силах».

3. В липованской традиции иконы Спаса Великого Архиерея встречаются двух видов: персональные изображения и деисусные композиции. Кроме традиционного Евангелия и жезла, в руках Христа мог изображаться царский скипетр, что сближало образ Архиерея с образом «Царь Царем». Часто свет в иконе трактовался двояко: фаворский свет и левостороннее освещение. Обязательный элемент иконографии – фигуры архангелов за троном. На зерцалах архангелов всегда помещено надписание имени Христа, которое не дублируется отдельно на фоне. Широкое распространение образа «Великого Архиерея» может быть объяснено и общими тенденциями иконописи земель Австровенгрии и положением староробрядцев-поповцев, не имеющих до 1846 г. собственной церковной иерархии.

4. В процессе исследования было установлено, что липованская икона и иконы «Спаса Великого Архиерея» испытали влияние иконописи соседних земель Австро-Венгрии. Иконографически это выражено в особом распространении иконографии Христа в архиерейских облачениях в XIXв., что характерно именно для империи Габсбургов. Кроме того, к влияниям иконописи, прилегающих к Буджаку земель Австровенгерской империи можно отнести использование облачных фонов и поземов, рокайльное решение тронов, а так же введение в образ Великого Архиерея символов светской власти.

5. Образ Спаса на престоле вобрал в себя элементы иконографии «Великого Архиерея» (поручи на запястьях Христа, текст Евангелия). Особенностью деисусной композиции этой иконографии у липован стало введение в деисус образа св.Николая и арх. Рафаила.

6. Икона «Спас в Силах», сохраняя общую композицию средневекового протографа, показывает Христа менее мистично и более «материально» (облачение Христа, материальные трон, подушка, подножие; трон поставлен на позем).

---

1. Веткаўскі музей народнай творчасці /склад. Г.Р.Нячаева, С.І.Лявонцьева, Ф.Р.Шкляраў. – Мінськ: Беларусь, 2001. – 115 с.

2. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век /Г.И.Вздорнов. – М.: Искусство, 1986.–384 с.

3. Гелитович, М. Українські ікони Спас у Славі /М.Гелитович. – Л.: Друкарські куншти, 2005. – 95 с.

4. Горбунов Ю. Е. Русские иконы в старообрядческих общинах Болгарии. Часть 2: [электронный ресурс]/ Ю.Е.Горбунов// Книжница Самарского староверия – Электронные данные 26.08.2014. – Режим доступа: http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/55-1-0-603 - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

5. Горбунов Ю. Е. Русские иконы в старообрядческих общинах Болгарии: [электронный ресурс]/ Ю.Е.Горбунов// Книжница Самарского староверия – Электронные данные 30.07.2014. – Режим доступа: http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/166-1-0-601 - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

6. Горбунов Ю. Е. Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX - первой половины XX в.: [электронный ресурс]/ Ю.Е.Горбунов// Староверие Бессарабии. Неофициальный сайт старообрядческой епархии Кишеневской и всея Молдавии – Электронные данные 30.07.2014. – Режим доступа: http://www.izugraf.boxmail.biz/cgi-bin/guide.pl?action=article&id_razdel=152716&id_article=207813 - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

7. Горбунов, Ю.Е. Старообрядческая иконопись Южной Украины: проблема сохранения и реставрации /Ю.Е.Горбунов // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції. 24-27 травня 2005 р. – К.: ННДРЦУ, 2005. – С.62-63

8. Евсеева, Л.М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса /Л.М.Евсеева // Иконостас: происхождение, развитие, символика /Центр Восточнохрист. культуры; ред.-сост. А. Лидов. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С. 411-427.

9. Иконопись из собрания муниципального музея личных коллекций им. А.В.Блещунова / сост. Н.В.Гриднева. – Херсон: Гилея, 2011. – 167 с.

10. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник / Н.П. Кондаков.– СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1905. – Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. – 97 с.

11. Корнюкова Л. Иконы Ветки в собрании Государственного исторического музея /Л. Корнюкова //Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования № 12 2008 г. – М.: Антиквариат, 2008. – С. 32-41

12. Надь М. Об особенностях иконографического типа Христос, Великий Архиерей в Венгрии /М.Надь //Икона и образ, иконичность и словесность /сост. В.Лепахин. – М.: Паломник, 2007. – С. 326-344

13. Нечаева Г. Г. Ветковская икона /Г.Г. Нечаева. – Минск: Четыре четверти, 2002. – 273 с.

14. Поздеева, И.В. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба (1970-1972 гг.)/И.В.Поздеева //Памятники культуры Новые открытия: Письменность.Искусство.Археология. – М.:Наука, 1975. – С. 52-69

15. Пригарин А. Старообрядцы в Одессе. К 350-летию реформы Русской Православной Церкви: [электронный ресурс]/ А.Пригарин, Ю.Горбунов// Портал Credo.ru– Электронные данные 26.08.2014. – Режим доступа: http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act=lib&id=2994 - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

16. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа / И.А. Припачкин. – М.: Паломникъ, 2001. – 223 с.

17. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России /О.Ю. Тарасов. – М.: Прогресс-Традиция, Культура, 1995. – 495 с.

18. Филатов В. В. Наименования и надписи на иконных изображениях: Справочник для иконописцев / В.В. Филатов, Ю.Б. Камчатнова. – М.: Православная педагогика, 2004. – 352 с.

19. Чернов М. Народная икона и старообрядчество /М. Чернов //Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования № 9 2011 г. – М.: Антиквариат, 2011. – С. 64-86

20. Шулика В. В. Тронные образы Христа в иконописи Слобожанщины второй половины XIX – нач. XX ст. /В.В. Шулика //Вісник ХДАДМ / ред. В.Я.Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2008. -- №4. – С. 120-128.



Спас Великий Архиерей. Липованские письма, втор. пол. XIX в. Дерево/темпера. Храм Рождества Богородицы в г. Вилково. Рук. реставрации В.В. Шулика 2014г. Фото В.В. Шулики



Спас Великий Архиерей. Липованские письма, втор. пол. XIX в. Дерево/темпера. Храм Рождества Богородицы в г.Вилково. Фото В.В. Шулики



Спас Великий Архиерей с деисусом.
Липованские письма, втор. пол. XIXв. Дерево/темпера. Храм Рождества Богородицы в г.Вилково. Рук. реставрации В.В. Шулика 2014г. Фото В.В. Шулики



Спас Великий Архиерей с деисусом. Липованские письма, конец XIXв. Дерево/темпера. Храм Рождества Богородицы в г. Вилково. Фото В.В. Шулики



Спас Великий Архиерей с деисусом. Липованские письма, первая пол. XX в. Дерево/темпера. Муниципальный музей личных коллекций им. А.В. Блещунова, г. Одесса.



Спас в Силах. Липованские письма, втор. пол. XIX в. Дерево/темпера. Храм Рождества Богородицы в г. Вилково. Фото В.В.Шулики



Спас благое молчание (Четырехчастная икона). Липованские письма, втор. пол. XIX в. Дерево/темпера. Частное собрание г.Донецк. Реставратор В.В. Шулика. Фото В.В. Шулики

Тетяна ФЕДОРІВ
(Збараж)

ОПИС ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОН НА МЕТАЛІ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»

У колекції «Сакральне мистецтво» Національного заповідника «Замки Тернопілля» знаходиться ряд ікон, які можна об'єднати за певними ознаками. Зокрема, вони писані на листовому металі, олійними фарбами, датуються кінцем XIX століття і були розміщені, імовірно, в одному іконостасі – намісний ряд та празничковий.

Три ікони відносимо до намісного ряду – «Ісус Христос Пантократор», «Богородиця», «Святий благовірний князь Олександр Невський». Шість ікон зображують празники – «Марія відвідує Єлисавету», «В'їзд Ісуса Христа до Єрусалиму», «Вознесіння Ісуса Христа», «Успіння Пресвятої Богородиці», «Покрова Пресвятої Богородиці», «Воскресіння Ісуса Христа» та ікона «Бог Саваоф», яка, імовірно, завершувала іконостас.

На жаль, на сьогодні про вище перелічені ікони відомостей досить мало. Три ікони з намісного ряду на звороті мають продряпаний напис «1892 года», і можливо, він вказує на час їхнього написання. Однак це лише припущення. Стосовно походження ікон, то питання залишається відкритим. Адже невідомо з якої церкви вони походять. Одна з версій працівників колишнього краєзнавчого музею, куди спочатку були передані ікони, говорить про те, що вони із церкви села Кобилля. Проте, ця версія немає фактичного підтвердження. Окрім цього, близько року тому працівниками Національного заповідника – старшим науковим співробітником Русланом Підставкою та художником-реставратором Володимиром Магінським досліджувався іконостас церкви св. влмч. Юрія Переможця у селі Кобилля.

Версія науковців заповідника цілком відповідає історії, яка свідчить про те, що настоятель старого храму під час будівництва цегляної церкви категорично заборонив розбирати іконостас і престіл. Стару дерев'яну церкву поступово розбирали і частину дерев'яних конструкцій використали для будівництва дзвіниці. Через наполягання священика, існуючий іконостас довелося адаптувати до надвівтарної півциркульної арки, частково зменшивши його висоту та кут нахилу пророчого ряду ікон [4].

Таким чином, жодна ікона з церкви села Кобилля не могла потрапити до музею, адже іконостас не розбирали навіть при перебудові храму.

Як вже вище зазначалось, три ікони з колекції заповідника відносяться до намісного ряду (вони ідентичні за розміром та формою). Іконографічний репертуар трьох намісних ікон сталий: Христос Пантократор, Богородиця Одигітрія, Святий Миколай. Четверта ікона вказує на храмовий празник [5, 108-109]. Тому, можна припустити, що ікона із зображенням св. благ. князя Олександра Невського і була тою четвертою іконою з намісного ряду, яка вказувала на храмове свято. Виходячи з цього, можна припустити, що ікони писані на металі, які тепер знаходяться у колекції Заповідника, раніше були частиною іконостасу Олександро-Невської церкви.

Варто вказати про особливості живопису на металі. Використання металевих пластин у якості основи для олійного живопису зустрічається порівняно рідко. Їхнє масове поширення відноситься вже до XVII ст. після запровадження у виробництво листового прокату з міді.

Живопис на металевих листах відомий з середини XVIII ст., на них робились вивіски та інші оформлювальні роботи. Залізо у станковому живописі використовувалось дуже рідко.

Картини на алюмінієвих дошках майже не зустрічались. Алюміній став широко відомим лише у кін. XIX ст., коли металічні основи для живопису майже не використовувались. Ще можна зустріти картини, виконані на інших металевих основах – латуні, бронзі, свинцеві, цинку, олові [1, 196].

Незважаючи на поширену думку, що металеві основи – явище досить рідкісне в історії живопису, на Україні збереглось досить багато живописних творів, виконаних на металі [3, 155]. Про що, зокрема, свідчать також й ікони з колекції Заповідника, які колись складали цілий іконостас.

Металеві основи, на відміну від дерева та полотна, практично не піддаються деформа-

ції під впливом зміни температури і вологи навколишнього середовища, однак піддаються корозії. Недоліком металевих основ є також погане щеплення з фарбовим шаром. Тому такий живопис погано зберігається. Традиція застосування металу на Україну прийшла із Заходу і мала місце ще впродовж XIX ст. (ікони іконостасів, аналойні ікони, портрети духовних осіб) і на початку XX ст. [3, 155].

Метал використовувався різноманітний – чорний метал, мідні сплави, свинцево-олов'яні сплави, метали з покриттям, пізніше – цинк [3, 156].

Далі пропонується перейти до опису ікон, написаних на металі із колекції Заповідника. Відомості подаються у вигляді каталожної статті.

ІСУС ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР (Ж – 101); 1892 рік (напис продряпаний на звороті гострим предметом); розміри: 179 х 72,5 см; походження невідоме; реставровано Магінським В.Д. [2, 31], акт № 2 від 03.01.1997 р.; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: Ісус Христос зображений в повний ріст, фронтально. Правою рукою Спас благословляє, лівою знизу тримає кулю (імовірно, символізує всесвіт або «державу» – символ влади). Одягнений у червоний з орнаментованою горловиною хітон та синій гіматій, оздоблений по краю. Гіматій відкриває праву руку Христа, натомість закриває ліве плече і руку, зчеплений на грудях. Ісус стоїть босоніж. Лик світло-вохристої карнації з підрум'яною, продовгуватий, очі великі, темно-сині, ніс прямий, вуста червоні, чіткі брови, темні вуса і борода, темне волосся локонами спадає на плечі, відтінені повіки, ніс. Німб круглий, окреслений однією графією, довкола голови висвітлення тла. Тло ікони гладеньке, з переходом кольору від світло-рожевого до синього. Позем ікони світло-сірий. Верх ікони фігурний. Ікона походить з намісного ряду іконостасу (Фото 1).

Експонування: Збаразький замок

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

БОГОРОДИЦЯ (Ж – 102); 1892 рік (напис продряпаний на звороті гострим предметом), розміри: 179 х 72,5 см; походження невідоме, реставровано Магінським В.Д. [2, 31], акт № 2 від 03.01.1997 р.; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: Богородиця зображена в повний ріст, фронтально. Обома руками Богородиця тримає Немовля Ісуса з широко розкритими руками. Голову Богородиці покриває білий оздоблений по краю мафорій, який дещо спадає на плечі. Одягнена у червоний хітон з оздобленими обшлагами рукавів та синій гіматій, оздоблений по краю. Гіматій майже повністю покриває постать Діви Марії та повністю закриває ліву руку. Стоїть босоніж. Ісус Христос одягнений у білу сорочку, оздоблену біля горловини, на рукавах та низом, ніжки босі. Драпірування виконане темними смугами по основних кольорах. Лики світло-вохристої карнації, у Богородиці продовгуватий, у Немовлятка Ісуса округлий, очі великі темно-сині, носи прямі, брови чорні, вуста червоні, відтінені повіки та підборіддя. Волосся Ісуса коротке, світло-русяве. Німб довкола голови Богородиці окреслений однією графією, висвітлення тла. Довкола голови Ісуса німбу немає. Тло ікони гладеньке з переходом кольору від світло-рожевого до синього. Позем ікони світло-сірий. Верх ікони фігурний. Ікона походить з намісного ряду іконостасу (Фото 2).

Експонування: Збаразький замок

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

СВЯТИЙ БЛАГОВІРНИЙ КНЯЗЬ ОЛЕКСАНДР НЕВСЬКИЙ (Ж – 103); 1892 рік (напис продряпаний на звороті гострим предметом), розміри: 179 х 72,5 см; походження невідоме; реставровано Магінським В.Д., акт № 2 від 03.01.1997 р.; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: святий Олександр зображений у повний ріст, впівоберта вправо. У правій руці тримає чотириконечний хрест, притиснутий до грудей, лівою рукою опирається на довгий меч. Одягнений святий у смугасту далматику, чорні вузькі штани, золочений кирис із зображенням ангела-серафима на грудях, взутий у високі темні чоботи. Усю постать святого та частково руки покриває червона мантія, оздоблена горностаєм. Драпірування незначне, виконане темними смугами по основних кольорах. Лик світло-вохристої карнації, з відтіненими повіками та вилицями. Очі великі, темні, ніс прямий, брови темні, вуста червоні, високе чоло, волосся темне, корот-

ке, хвилясте, темно-русява борода обрамлює обличчя, темні вуса. Німб окреслений однією графією. Тло ікони стилізовано зображує княжі палати: зліва від святого зображена колона, а справа від нього – столик із зеленою скатертиною на котрому лежить червона подушка з китицями, на якій знаходиться шапка Мономаха і берло. На постать святого справа спадає пучок світла. По обидва боки від голови святого напис: Стый благовѢрный Кнзь Алєзандръ Нєвс. Позем ікони коричневий, у вигляді кам'яної підлоги. Верх ікони фігурний. Ікона походить з намісного ряду іконостасу (Фото 3).

Експонування: Збаразький замок

Публікації: публікується вперше.

МАРІЯ ВІДВІДУЄ ЄЛИСАВЕТУ (Ж – 88); XIX ст.; розміри: 98 х 40 см; походження: м. Збараж, Н.Й. Макарчук; відомості про реставрацію відсутні, техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: дія зустрічі Марії та Єлисавети розгортається на вулиці, на порозі будинку. В центрі композиції зображена в ріст Діва Марія. Голова Богородиці схилена, покрита білим мафорієм, одягнена у червоний хітон та синій гіматій. Стоїть босоніж. Правою рукою Діва Марія потискає руку Єлисаветі, а ліва рука притулена до грудей. Зліва від Богородиці зображена Єлисавета, в ріст, дещо схилена. Голова Єлисавети покрита синьою хусткою. Одягнена свята у жовтий хітон та зелений гіматій, стоїть босоніж. Постаті Марії та Єлисавети звернені одна до одної. Позаду Єлисавети, справа зображений її чоловік Захарія. Одягнений у світло-рожевий хітон. Сиве волосся та сива борода обрамлюють його обличчя. Звернена фігура Захарії теж виражає вітання Діві Марії. Драпірування одежі виконане темними смугами по основних кольорах. Лики світло-вохристої карнації, продовгуваті. Німбів немає. Тло ікони гладеньке, схематично зображені дерева та пагорби, темна стіна будівлі. Позем ікони зображений у вигляді темно-коричневих східців. Ікона з заокругленим верхом та зі зрізаним нижнім правим кутком.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

В'ЇЗД ІСУСА ХРИСТА ДО ЄРУСАЛИМУ (Ж – 89); XIX ст.; розміри: 72 х 40 см; походження: м. Збараж, Н.Й. Макарчук; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: дія розгортається на вулиці. У центрі ікони, дещо справа зображений Ісус Христос. Зодягнений у червоний хітон та синій гіматій. Правою рукою Христос вітає людей, а лівою тримає віжки. Ісус Христос сидить верхи на осляті. Довкола Христа зображені люди – старші та молодші чоловіки, дві жінки. Одні люди тримають у руках пальмові гілки, інші смиренно склали руки на грудях. Персонажі одягнені у жовті, сірі, червоні та зелені одежі. Драпірування виконане темними смугами по основних кольорах. Лики світло-вохристої карнації з підрум'яною. Німбів немає. На синьому тлі зображена світла хмарина, зліва – ріг будівлі з карнизом. Ікона півкругла зверху.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

ВОЗНЕСІННЯ ІСУСА ХРИСТА (Ж – 90); XIX ст.; розміри: 97 х 40 см, походження невідоме; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: у верхній частині ікони зображений Ісус Христос одягнений у червоний хітон та синій гіматій, босоніж. Він з піднятими вгору руками благословляє своїх учнів. Драпірування одеж виконане темними смугами по основних кольорах. Лик світло-вохристої карнації. Очі звернені вгору, ніс прямий. Хвилясте волосся спадає на плечі, коротка борода обрамляє обличчя, темні вуса. Обабіч Ісуса Христа – поколінні постаті двох ангелів у біло-рожевих та біло-голубих одежах. У нижній частині ікони, у пояс зображені люди. Четверо з них дивляться вгору на Христа, серед них, імовірно, і Богородиця у синьому мафорії. Троє осіб свій погляд звернули вниз. Персонажі одягнуті у червоні, сині, жовті, зелені та сірі одежі, драпірування незначне. Лики вохристої карнації. Німбів немає. Довкола голови Христа – висвітлення тла. Тло ікони гладеньке, темно-коричневе. Зверху ікона заокруглена, а знизу зрізаний правий куток.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Зам-

ки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ ДІВИ МАРІЇ (Ж – 91); XIX ст.; розміри: 92 х 40 см; походження невідоме; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: дія розгортається у кімнаті. У верхній частині ікони зображений Ісус Христос, одягнений у червоний хітон та синій гіматій. Ісус стоїть у променях світла, що падають справа, з широко розкритими руками, поставою звернений до Богородиці. Чітко окресленого німбу немає, довкола голови висвітлення тла. У центрі композиції зображена Богородиця, яка лежить на смертному ложі, схрестивши руки на грудях. Її голову покриває білий мафорій, одягнена у червоний хітон. Лик світло-вохристої карнації. Довкола смертного ложа зображено ряд постатей (в ріст, поколінно, погрудно). Обличчя двох з них звернені до Ісуса Христа, решти – до Богородиці. Персонажі зодягнуті у різного кольору одежі, переважно темні. Драпірування одеж незначне. Лики темні. Тло ікони зображує кімнату, темно-коричневе. Позем також темно-коричневий, у вигляді кам'яної долівки. Ікона заокруглена зверху, нижні кути зрізані.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ (Ж – 92); XIX ст.; розміри: 92 х 40 см, походження невідоме; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: у верхній частині ікони на світлому тлі зображена Богородиця, котра сидить на хмарині. Майже усю постать Діви Марії закриває червоний мафорій, під ним синій хітон. Богородиця у піднесених руках тримає білий омофор. Лик світло-вохристої карнації, дрібний. У нижній частині ікони зображено шість постатей. На передньому плані на амвоні, стоячи на колінах зображений сивобородий священнослужитель у червоному фелоні. Він вглядається у розкриту книгу, яка стоїть на аналої. Позаду нього зображена постать ще одного чоловіка, який також стоїть на колінах, зодягнений у синій хітон та світло-сірий гіматій. Сива борода обрамлює обличчя чоловіка, який звертає свій погляд і праву руку до постаті Богородиці. Зліва біля нього схилившись, стоїть молодий чоловік, з темно-русявим волоссям і світлою бородою. На задньому плані зображений Роман Сладкоспівець, який правою рукою вказує на Богородицю, а ліва рука притиснута до грудей. Зліва від святого Романа зображене подружжя монархів. Їхні голови увінчують корони, а постаті покривають червоні мантії з горностаєм. Лики світло-вохристої карнації, дрібні. Німбів немає. Тло ікони гладеньке з переходом кольору від світло-рожевого до темно-сірого. Позем ікони світло-коричневий у вигляді долівки храму. Ікона фігурна: заокруглена зверху, зрізаний лівий нижній кут.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

ВОСКРЕСІННЯ ІСУСА ХРИСТА (Ж – 97); XIX ст.; розміри: 102 х 72 см; походження невідоме; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: Ісус Христос зображений у повний зріст. Він піднімається над темно-сірим гробом, обидві Його руки піднесені вгору. Христос одягнений у біле оперезання, яке покриває Його постать від поясу і до п'ят. Драпірування виконане темними смугами по основних кольорах. Лик і тіло Ісуса Христа світло-вохристої карнації. Волосся, вуса і борода темно-русяві. Високе чоло, прямий ніс, світлі очі, рожеві вуста. Німбу немає. Довкола усієї постаті Ісуса Христа висвітлення тла, пучками відходять промені. В нижній частині ікони в правому кутку зображено погрудно римського воїна, що спить, а у лівому кутку – щит і меч. Тло ікони гладеньке, з переходом кольору від світло-жовтого до темно-коричневого. Ікона фігурна: з заокругленим верхом та зрізаними кутами.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

БОГ САВАОФ (Ж – 99); XIX ст.; розміри: 92 х 71 см, походження невідоме; відомості про реставрацію відсутні; техніка виконання: листовий метал, олія; збереження: вицвілі фарби, поржавілий метал, сліди нанесення ґрунту.

Опис: в центрі ікони зображена постать

Бога Саваофа. Він сидить знявши руки угору, в благословляючому жесті. Бог Отець одягнений у темно-червоний хітон, підперезаний на поясі та зелений гіматій. Босоніж. Драпірування одеж виконане темними смугами по основних кольорах. Лик Бога-Отця світловохристої карнації з підрум'яною в обрамлені сивого волосся та сивої бороди з вусами. Німбу немає. Довкола голови висвітлення тла. Тло ікони гладеньке з переходом кольору від світло-жовтого до темно-коричневого. Ікона фігурна: заокруглена зверху, зрізані верхні кути.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Провівши дане теоретичне дослідження та здійснивши повний опис, вдалося з'ясувати, що ікони з колекції Заповідника, імовірно, належали до одного іконостасу. Техніка виконання та письмо схожі. Однак, на даний час немає жодних відомостей стосовно походження ікон. А тому, їхнє дослідження в подальшому залишається актуальним.

1. Горин И.П., Черкасова З.В. Реставрация произведений станковой масляной живописи. – М.: Искусство, 1977. – С. 196.

2. Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.

3. Марченко А.А. Живопись на металле. Проблемы исследования и реставрации (на примере памятником из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника) // Исследования и консервация культурного наследия. Вып. 3. Материалы международной научно-методической конференции. – М.: Индрик, 2012. – С. 155-160.

4. Підставка Р. Науковці підтвердили легенду, пов'язану з церквою у селі Кобилля. – [Електронний ресурс]: – Точка доступу: http://svoboda.te.ua/fakti/naukovtsi-pidtverdili-legendu-povyazanu-z-tserkvoyu-u-seli-kobillya.html

5. Словник українського сакрального мистецтва / За ред. Станкевича М. – Львів, 2006. – 287 с.



Ісус Христос Пантократор



Богородиця



Св. Благ. князь Олександр Невський

Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)

З ІСТОРІЇ ІКОНИ «ПРЕСВЯТА БОГОРОДИЦЯ АВГУСТОВСЬКА» (ДО 100- РІЧЧЯ ПОЧАТКУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ)

У зв'язку з 100-літтям початку Першої світової війни громадськість багатьох країн світу у цьому році проводить ряд заходів по вшануванню пам'яті багатомільйонних жертв однієї з найбільш кровопролитних воєн в історії людства. Вона в повній мірі торкнулася і нашого краю, на кілька років перетворивши Волинь на арену численних жорстоких битв із застосуванням найсучасніших для тієї доби типів озброєнь і навіть отруйних газів. Ця війна призвела тут до масових руйнувань сіл і міст, загибелі 350 тисяч військових з обох воюючих сторін, евакуації багатьох тисяч волинських сімей далеко від рідного краю тощо [4, 397]. Через століття ця війна нагадує про себе чотирма десятками військових кладовищ та великих братських могил, що ще збереглися, залишками траншей, окопів, бетонних капонірів, покритих іржею уламків снарядів та різної військової амуніції. І навіть, здавалось би, зовсім у не типовій для війни галузі, як сакральна культура, війна також залишила свої досить помітні сліди. Це не лише архівні матеріали про десятки зруйнованих церков, костелів, кірх та слідів від куль і снарядів на мурованих стінах древніх храмів, але й різні матеріальні свідчення глибокої солдатської віри у Бога. Щоправда, це цілком закономірно, адже кожна війна - це перш за все загроза насильницької смерті як для солдат та офіцерів воюючих сторін, так і для місцевого населення прифронтової зони. Водночас це постійні фізичні навантаження, психологічні стреси, що змушують людину шукати захисту в надприродніх сил, віри в їх допомогу, спонукає до надії на виживання та розради в молитві.

Тому, як свідчать досліджені друковані джерела, музейні матеріали та приватні збірки, сакральний аспект відігравав важливе місце в житті військовослужбовців – фронтовиків, як російської, так і німецької та австро – угорської армій в часи Першої світової війни. Відомо, наприклад, що через її горнило пройшли п'ять тисяч польових священиків Руської православної церкви, і десятки з них були за хоробрість на полі бою відзначені орденами Св. Георгія та іншими високими нагородами [17,8]. Серед них був і уродженець Волині протоієрей Карп Михайлович Закидальський (1875 – 1952рр.). Він, будучи в 1915 – 1917 роках священиком дивізійного лазарета, а потім штатним священиком 63 –го Углицького піхотного полку, проявив зразки мужності під час Брусиловського прориву і був нагороджений військовими орденами Св. Анни 3 та 2 ступенів з «мечами» і Георгіївським хрестом. Уже пізніше, в радянські часи, він був настоятелем парафій в селах Куснища та Городно на Любомльщині [1,83]. При всіх полках, що перебували на фронті, були польові храми – в будівлях, палатках і навіть окопах (Додаток 1). Вони мали і відповідну атрибутику, що легко демонтувалася, майже кожен солдат та офіцер носив та зберігав хрестики, іконки, складні тощо. Майже аналогічна картина спостерігалася і серед військових іншої воюючої сторони. Водночас слід зважати, що Україна виявилася у цій війні поділеною між двома головними суперниками. За роки війни в російську армію було мобілізовано 3,5 млн. українців (за іншими даними- 4,5 млн.), а до складу австрійської армії – близько 300 тисяч, тобто майже 10 відсотків від її всього особового складу [8,4]. Тим самим, підняте в дослідженні питання у повній мірі стосується духовного життя багатьох українців, які жили сто років тому.

Зважаючи на багатогранність теми, у цьому матеріалі висвітлені лише окремі її аспекти, зокрема, даний опис та узагальнення щодо кількох виявлених на Волині предметів сакральної атрибутики, що мають відношення до доби Першої світової війни.

Особливу увагу серед них привертає ікона Божої Матері «Августовська», що зберігається у фондах Музею волинської ікони в м. Луцьку за номером обліку РА- 926 (Додаток 2). Розмір цього образу 71 х 56,5 см, тобто він досить великий і був розрахований перш за все для храмового використання. На ньому понад верхівками дерев густого лісу на фоні вечірнього золотистого неба зображена Богородиця з Ісусом Христом у лівій руці. Високо піднятою правою рукою вона

вказує у протилежний бік від військових, які стоять на колінах в молитві. За іншим варіантом, вона ніби благословляє воїнів. Божа Матір стоїть на біло – блакитних хмарах, позаду неї - чіткі обриси промальованого крапковим орнаментом хреста. На Богородиці класичний одяг : пурпуровий мафорій та темно - синя туніка. Так само традиційно зображений і маленький Ісус, який правою рукою благословляє, а лівою тримає сувій. На ньому довга біла сорочка та гіматій, який огортає нижню частину постаті. Тло ікони прикрашене гравійованим рослинним орнаментом та позолотою. Своєрідну раму ікони по периметру створює квітковий візерунок, виконаний у техніці різнокольорових холодних емалей. Відсутність на ній навіть слідів окремої рамки – ще одне свідчення її призначення перш за все для похідного військового храму. Напис під іконою гласить: «Явление Богородицы русскому отряду в Августовских лесах». Зважаючи на сюжет та стиль письма ікони, вона була виготовлена у спеціалізованій єпархіальній майстерні. Датувати її можна 1916 – 1917 роками.

Нещодавно фахівцям стала відома і поштова листівка часів Першої світової війни з подібним сюжетом, яку надав для даної публікації активіст громадської організації «Сумління» С. Ричко (Додаток 3). На даному раритеті зображення різниться від попереднього тим, що права рука Богородиці перебуває на рівні грудей, тобто як би саме вона благословляє воїнів. Відрізняється листівка від ікони також стилем живопису та окремими деталями нічного неба. По іншому звучить і напис на листівці : «Чудесное явление Божией Матери нашим воинам перед Августовским боем». У верхньому куточку зліва листівки дрібним шрифтом видрукувано: «На сирот нижних чинов Армии и Флота О-ва призрения сирот лиц, павшими жертвами долга. Цена 5 коп. Дороже брать возбраняется». Її розмір 13,7 х 8,7 см, виготовлена вона, незважаючи на четвертий рік виснажливої війни, все ж з досить якісного паперу, що добре зберігся протягом століття. Марка на листівці погашена штемпелем поштового відділення містечка Понири в тодішній Курській губернії, де перебували в евакуації тисячі волинських сімей. Текст на звороті листівки з новорічним привітанням, написаний рукою напівграмотної «…прислуги Матрены... барышне Елене Владимировне Кульчицкой» в духовне жіноче училище м. Житомира, засвідчує про актуальні проблеми евакуйованих у всі часи – пошук родичів або знайомих, яких розвіяла хвиля великої війни. Датована листівка «1917 годом первого дня» тобто 1-м січня року, який став на багато десятиліть «визначальним» в історії не лише нашого краю.

Вивчення походження сюжетів згаданих вище сакральних раритетів засвідчує, що хоча зображена на них подія не мала безпосереднього відношення до Волині, але вона досить промовисто характеризує стан духовності військ, що перебували тоді на території нашої області, рівень їх православної віри, яку в ті часи прагнули всіма можливими зусиллями підтримувати як духовенство Церкви, так і світські високоповажні меценати. Відомо, що поява і поширення серед військових та й прифронтового населення сюжету ікони Богородиці «Августовська» бере свій початок у досить складний для російських військ період Першої світової війни. Розпочатий досить успішно 4 (17) серпня 1914 року наступ 1-ї та 2-ї російських армій генералів П. Ренненкампфа та О. Самсонова в Східній Пруссії, незважаючи на масовий героїзм солдат і офіцерів, успіху не досяг. У другій половині серпня цього ж року очолювані найбільш здібними генералами рейхсверу – П. Гінденбургом та Е. Людендорфом німецькі війська, використавши помилки російського командування, розбили почергово обидві російські армії. У районі Комусинського лісу (Мазурські озера) було замкнуте кільце навколо 13-го і 15-го корпусів та 2-ї піхотної дивізії 23 –го корпусу 2-ї армії російських військ. Всього було оточено біля 30 тис. чоловік і 200 гармат. У ніч на 17 (30) серпня 1914 року генерал Самсонов покінчив з собою біля ферми Кароліненгоф (поблизу м. Віленберг). Лише окремі підрозділи цієї армії у багнетних атаках вирвалися з оточення, а їх залишки змушені були відступати. Не досягли значного успіху в запізнілих атаках з метою допомоги розгромленим сусідам численні корпуси 1-ї армії. Російські війська змушені були залишити раніше зайняті райони Східної Пруссії та відступити за річки Середній Німан - Нарев – Бобер. Так безславно закінчилася Східно - Прусська операція російських військ [13,325]. Саме в антуражі такої трагічної ситуації, що склалася, та гнітючого настрою серед пе-

реможених і відбулося вищезгадане явище, що одержало назву в православній та релігієзнавчій історіографії «Явлення Пресвятої Богородиці під Августовом».

Як свідчать досліджені матеріали, дане питання уважно вивчалося як журналістами, так і духовенством уже невдовзі після цієї події. Зокрема, за свідченням полкових священиків Стефана Щербаковського, Костянтина Богородського та Іоана Стратоновича, групі солдат і офіцерів 1-ї гвардійської (кірасирської) дивізії 1-ї армії неподалік від м. Маріямполь довелося бути свідками досить дивного явища [15]. Під час згаданого вище відступу російських військ окремі обози цієї дивізії не змогли вчасно відірватися від противника і виявилася наприкінці дня поряд з передовими німецькими підрозділами. Вони фактично попали в оточення. За словами очевидців, серед російських вояків почали поширюватися чутки про їх повне оточення, настрій серед солдат був тривожним. Тривали панічні розмови, що неподалік по шосе вже рухаються німецькі броньовики з кулеметами і німці вже готуються напасти на обоз тощо. Проте між 11 та 12 годинами в ніч з 31 серпня на 1 вересня кілька офіцерів та рядових побачили в небі над військовим табором Божу Матір з Ісусом Христом на лівій руці. Правицею вона показувала на Захід, а від кінчиків пальців руки поширювалося ніби фосфоричне світло. Навкруги голів Богородиці та Ісуса Христа воїни бачили яскраве сяйво, вони були одягнені у світлі блискучі ризи тощо. Явлення Божої Матері виникло поступово, потім стало світлішати, а на його фоні проявився чіткий хрест, Через незначний проміжок часу очевидці цього явища, вже стоячи на колінах в молитві, побачили, що хрест на фоні нічного неба поступово зникає. Вся ця чудесна подія, за їх словами, тривала не більше 10 – 15 хвилин, але вона надзвичайно обнадіяла воїнів цього оточеного підрозділу, вселило їм віру на спасіння від загибелі або ж полону. І дійсно, уже вдень вони без втрат наздогнали свою військову частину [15]. А через двадцять днів під м. Августов внаслідок контрнаступу 2-го армійського корпусу 1-ї армії російських імператорських військ наступ німецької армії був зупинений. У сучасників тих подій ця локальна перемога стала тісно ув'язуватися із згадуваним явленням Богородиці під час відступу в Мазурських лісах. Залишається нез'ясованим те, чому саме ці події, зовсім не значимі на тлі наступних грандіозних військових баталій, мали таке значне поширення як на сторінках тодішньої преси, так і серед православних віруючих та духовенства. Цілком можливо, що чисто випадково лише один з багатьох фактів явлення Богородиці воїнам, що перебували у стресовій ситуації тієї кровопролитної війни, був взятий за основу відповідними структурами Російської імперії і використаний з пропагандистською метою [8,189].

Дійсно, явлення Богородиці під Августовом майже відразу знайшла своє відображення на сторінках преси, чутки про неї швидко поширилися серед військових та населення прифронтової зони. Одне з перших повідомлень про явлення Богородиці воїнам було опубліковано в столичних «Биржевих ведомостях» менше ніж через місяць - 25 вересня 1914 року. Уже в листопаді того ж року в журналі «Нива» був опублікований малюнок І. І. Їжакевича «Знамение Августовской победы». Саме цей сюжет відомого київського іконописця та художника, знаного тоді і на Волині за унікальні передвоєнні розписи в монастирі на «Козацьких Могилах» в с. Пляшева, став своєрідним зразком для майбутніх ікон з цієї тематики. Показово, що справу популяризації про явлення Богородиці в лісах далекої Східної Прусії, активно продовжили саме на Україні, де, як відомо, культ Божої Матері традиційно був поширеним. Відомо, що у наступному 1915 році листівки із зображенням цього сюжету були виготовлені в Одесі в «Хромолітографії Фесенка». Як повідомляв у листі до Священного Синоду РПЦ єпископ Подольський та Брацлавський Митрофан, серед населення Вінничини та поранених, які перебували в госпіталях, одержали значне поширення листівки із згаданого підприємства з Одеси із написом «Явление Богоматери русскому отряду перед поражением германцев в Августовских лесах». Цілком можливо, що саме описана вище поштова листівка, що використовувалася і на Волині, належала до цієї серії. Ще на одній з таких листівок, повідомляв згаданий владика, Богородиця зображена вже сидячи, і напис на ній засвідчує, що цей сюжет названий як «Видения на Небе», і далі йде короткий опис чуда під Августовом. Цю листівку було видано Марфо – Маріїнською обителлю, що тоді, як активна

благодійна структура, перебувала під патронатом царської родини. Невдовзі в Москві з благословення митрополита Московського і Коломенського Макарія була поширена ще одна листівка зі схожим сюжетом. Через деякий час і до єпископа Єкатеринобурзького та Ірбітського Серафима звернулися дружини фронтовиків з проханням намалювати відповідну ікону вже зі своїм варіантом явлення Божої Матері під Августовом. Це все засвідчувало про те, що серед віруючих побутували кілька сюжетів із таким зображенням – Богородиця у повний ріст, яка стоїть на хмарах, а також така, що сидить тощо. Звичайно, що такий різнобій із зображенням чуда під Августовом, яке все більше ставало популярним в народі та серед війська, стурбував керівництво Руської православної церкви. Розглянувши на засіданні Священного Синоду свідчення очевидців та дані про значне поширення нового образу Пречистої Богородиці серед широких верств народу, 30 березня 1916 року ця вища церковна інстанція видала указ. У ньому, зокрема благословлялося «почитания в храмах Божиих и домах верующих икон, изображающих означенное явление Божией Матери русским воинам». Як вбачається з цього рішення, лише після проведеної досконалої перевірки за дорученням Священного Синоду РПЦ описаний вище факт явлення Богородиці набув належного узаконення Церквою [15]. Проте невдовзі відбулася жовтнева революція і очікуване церковне свято на честь нової ікони було внесено у офіційний місяцеслів лише в 2008 році. Українською православною церквою Чудотворна ікона Божої Матері «Августовська» вшановується 1 вересня за старим стилем, тобто 14 вересня за новим [9,99]. Така складна історична ситуація з пошануванням ікони однозначно засвідчує той факт, що крім короткого в часі періоду між 1916 та 1917 роками, ікон із згадуваним сюжетом офіційно Руська православна церква не виготовляла і тому вони є відносно досить рідкісними. Проте серед населення колишньої Російської імперії та українців зокрема, особливо серед колишніх фронтовиків, зображення цієї ікони залишалося досить популярним. Про це свідчить і факт, що згадуваний вище такий образ через всі перепетії атеїстичної радянської доби все ж зберігся і в сучасних музейних фондах. Крім цього, як згадувалося, одна з багатьох варіантів поштових листівок дореволюційних видань із зображенням Богородиці «Августовської» виявлена і в приватній колекції лучанина. Таким непростим виявився шлях до визнання цієї ікони з досить рідкісним сюжетом часів Першої світової війни. Він не лише увіковічнив один з трагічних бойових моментів тієї кровопролитної бойні, але й засвідчив дійсно всенародну віру в Спасителя та Матір Божу особливо у важкі дні воєнних лихоліть.

---

1. Архієпископ Варфоломій (Ващук). Рідна Церква. Історико – інформаційний нарис. – Рівне: Ініціал, 2002.- С. 83 – 84).

2. Гулько Г. Руська Православна Церква на Волині напередодні Першої світової війни.- Волинь напередодні Першої світової війни. Збірник статей науково – практичної конференції.- Луцьк, 2013.- 120 с.

3. Дем'янюк О. Військово – політичні аспекти розвитку Волинської губернії у 1914 – 1921 роках. - Луцьк: Твердиня, 2011.- 318 с.

4.Литвин В. Історія України. Підручник.- Київ: Наукова думка, 2008.- С.397.

5. Оксенюк Р. Нариси історії Волині (1861 – 1939).- Львів, 1970. – 275 с.

6.Овсійчук В., Крвавич В. Оповідь про ікону. –Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С.151.

7. Переверзев К. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии. - Житомир: Издание Волынского Владимиро – Васильевского Братства, 1914.- 449 с.

8. Перша світова війна у військово – історичному вимірі. Збірка матеріалів Міжнародного наукового форуму 26 – 27 червня 2014 року. – Львів, 2014.- С.4, 189.

9. Православний церковний календар на 2014 рік.- Київ: Українська православна церква. Київська метрополія, 2013.- С.99.

10. П'ясецький В. Некрополі старожитнього Володимира: проблеми збереження. Минуле і сучасне Волині та Полісся. Володимир – Волинський в історії України і Волині. Випуск 32. Матеріали Міжнародної науково- практичної історико - краєзнавчої конференції.- Луцьк, 2009.- 316 с.

11. Світові війни мовою плаката. Книга каталог виставки.- Київ, 2009.-270 с.

12. Історія міст і сіл Української РСР: в 26 т. Волинська область/ Голова редкол. Клімаш. К.,: Гол. Ред. УРЕ, 1970.- 745 с.

13. История Первой мировой войны (1914 – 1918)./ Под редакцией Ростунова И./ Т.1.-Москва, 1975.- С.325.

14. Игумен Алипий (Светличный), Юревич

Д. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле украинской просиявшие. Часть 2.- Киев, 2005. -257 с.

15. Фарберов А. Икона Божией Матери «Августовская». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: //www baltwillinfo. com/mp 08 -09/mp-12p.htm

16. Гулько Г.,Якименко М. Сто років тому на Волинь прийшла війна.//Голос України, 2014, 9 серпня. С.10.

17. Чепак В.Грудь в крестах. //Тайны прошлого, 2014, №29. С.4.



Ікона «Явление Богородицы русскому отряду в Августовских лесах» («Августовська»). 1916 -1917 рр.



Поштова листівка «Чудесное явление Божией Матери нашим воинам перед Августовским боем. 1915 – 1917рр.



Польовий храм 10- го Новгородського драгунського полку. Південно – Східний фронт. 1914 - 1916 рр.

Лілія ПОДВОРНА
(Донецьк)

ІКОНИ ВОЛОДИМИРСЬКИХ ІКОНОПИСНИХ ЦЕНТРІВ У ЗІБРАННІ ДОНЕЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

У дбайливо зібраній колекції сакрального мистецтва Донецького обласного художнього музею знаходиться трохи більше ста ікон XVI-XX ст. та близько двадцяти предметів церковного вжитку. Цей маленький скарб має виняткове художньо-історичне значення для Сходу України. Сформувалась збірка таким чином, що в ній переважають російські ікони. Твори презентують самобутні ендемічні художні культури Російської Півночі, Уралу, Середньої та Південної Росії. Особливо зацікавлюють дослідників п`ять оригінальних сакральних пам`яток, які виготовлені майстрами іконописних центрів сіл Володимирської губернії .

Цим осередкам, серед яких найбільш відомі – Мстьора, Холуй та Палех належить одне з чільних місць в історії іконописання Нового часу християн східного обряду. На перший план вони вийшли у XVIII столітті, коли різко зросла професіоналізація промислу. Це було пов`язано з відтоком у провінцію колишніх царських майстрів після закриття іконописної майстерні Оружейної палати Московського Кремля. Пам`яткам пізнього релігійного мистецтва цього регіону довгий час не надавали великого значення, а їх художню цінність несправедливо занижували. Також дуже поверхово вивчалась діяльність іконників із виготовлення імітацій та підробок старовинних образів. Поступово ставлення до місцевих ікон змінилося: як до їх форми так і до релігійного змісту. На початку XX ст. один з перших дослідників сучасної йому іконної справи, видатний учений-медієвіст, академік Н. П. Кондаков (1844-1925) відзначав величезну роль «палехських і мстьорських писем» у розвитку східнослов'янського іконопису XVII-XIX ст. [1]. Зростанню інтересу до мистецтва іконописців майстерень володимирських селищ на початку XX ст. великою мірою сприяв колишній учень палехської іконописної школи П. Д. Корін (1892-1967), який переїхав до Москви та завдяки своєму таланту став відомим художником і збирачем ікон в радянські часи [2].

Іконний промисел сіл Володимирської губернії у позаминулому столітті називали «суздальським», а науковці того часу вказували на його спадковість від древнього «суздальського іконописання». Таке найменування пов`язано з тим, що у другій пол. XVII-першій пол. XVIII ст., коли іконопис Холуя, Палеху, Шуї та інших сіл стає широковідомим, ці поселення за церковно територіальним поділом адміністративно підпорядковувались Суздальській митрополії. Пізніше термін "суздальський іконопис" почав використовуватись стосовно творів усіх поселень губернії та став загальновизнаним для всієї її чималої території [3].

Обрядове мистецтво майстрів володимирських сіл – явище достатньо оригінальне. Місцева сакральна творчість, як важлива частина пізнього іконописання, в значній мірі просякнута релігійними уподобаннями старообрядців. Цей факт на довгі часи став основою негласної заборони офіційних властей на будь-які згадки про старовірів у сферах наукових досліджень. За взірці мистецтва місцеві умільці та їх клієнти мали давньоруські роботи XVI-XVII ст., які зумовили стилістичні особливості цих ікон. Дослідникам, які займаються вивченням іконопису Нового часу, відомо, що у селах Володимирської губернії створювали як дорогі, майстерно виконані ікони, так і спрощеного письма образи, які мали задовольняти релігійні потреби незаможних християн. Такі прості та поцінні ікони називали «розхожими», бо розходились вони у величезній кількості по близьких селах і далеких містах. Великомасштабне тиражування «розхожих» образів призвело до того, що пізній іконопис у цілому почали вважати ремісницьким виготовленням товару низької якості. Це судження справедливе лише почасти і ніяк не обходить віртуозно виготовлених талановитими майстрами дорогих ікон на замовлення. Пам`ятки, що походять із майстерень сіл Володимирщини за своїми художніми якостями суперничають із сакральними творами XVII ст. Далеко не найкращі роботи художників Палеху, Холуя, Мстьори, Шуї та інших поселень вважаються пам'ятками більш високого ґатунку, ніж твори багатьох інших регіонів. Проблеми місцевих стилів не дуже цікавили дореволюційних науковців.

Щодо ендемічного іконопису застосовували термін «пошиб», але мали на увазі не власне мстьорський, холуйський чи палехський стиль, а ту манеру, якій вони намагались слідувати. Здебільшого, лише вправність іконописця й прихильності замовника визначали певні стилістичні ознаки, а також художній рівень їх втілення у тому чи іншому сакральному творі. Дерево для ікон місцеві майстри використовували в залежності від завдань, що перед ними стояли. Найчастіше зустрічається липа, яку привозили з В`ятської губернії, також застосовували вільхову та осинову деревину з Гороховецького повіту[4]. Найдорожчі ікони писали на імпортованих з Греції, іноді з Афону, дошках. Образи розповсюджувались торгівцями-офенями від Сибіру до Балкан. Їх з охотою брали у Сербії, Болгарії, Румунії, Бессарабії, на Дону та у Херсонській губернії [5]. Активно збувалися ікони на Україні. Деякі з українців мали за традицію купувати кожного року один, а краще декілька вищезгаданих образів задля доброго врожаю[6].

Сакральний живопис володимирських іконописних центрів еволюціонував, поступово йшов від духовної глибини християнських образів до демонстрації його зовнішнього втілення. Це проявлялось у зростанні розповідності та декоративності. Зберігаючи органічний зв`язок із давньоруською традицією, синтезуючи вплив народних ремесел й «великих» стилів: бароко, класицизму, модерну, та ще й пройнявшись специфічним старообрядницьким розумінням догматів християнства, іконопис регіону набув самостійний і характерний почерк. З часом виготовлення ікон у Мстьорі, Палеху та Холуї, які були розташовані поруч, призвело до виникнення деякої «спеціалізації», що зумовлено цілим рядом причин та місцевих традицій.

Вперше ікони, які створили у володимирських іконописних центрах надійшли в зібрання ДОХМ у 1987 році. Дві невеличкі паломницькі євлогії «Святий Преподобний Сергій Радонежський при гробах батьків», «Святий Іоасаф, єпископ Білгородський» були написали в кінці XIX ст. митцями з Холую.

Холуйська школа (біля 1680-1917) мала своїм осередком село Холуй, яке містилось у 360 км. від Москви. Своє власне обличчя іконопис цього регіону знайшов пізніше інших популярних володимирських стилів. Образи, передусім, присвячувались святим – покровителям сільського господарства. Їх замовниками були селяни, незаможний загал. Невигадливі сюжети писались здебільшого жовтою, зеленою, помаранчевою та коричневою фарбами. У тамтешніх майстернях полюбляли деталізувати особливості фону, зображувати тварин [7]. У 1688 році Петро I видав указ, що забороняв будь-які неканонічні сюжети, до яких включили змалювання звірів та архітектурні надмірності. Згідно цього документу, ікони з Холую підпадали під визначення «неканонічні». Зараз пам`ятки створені холуйськими умільцями цінуються за їх благоліпний сплав точного малюнку, композиційної злагодженості та лаконічних сюжетів.

У XIX ст.. на східнослов'янських землях набуло поширення таке явище, як відвідування християнами Святих місць. Побожні люди їхали до них, щоб втамувати свою благочестиву потребу вклонитися місцям, де жили шановані святі подвижники, стати причетними до величних таємниць історії християнства. Паломники обов`язково хотіли мати щось на згадку про таку важливу подорож. Виникнення попиту викликало зростання обсягів виробництва невеличких паломницьких ікон. Майстри Холую були залученні до взаємовигідної справи, до того ж неподалік вирувала релігійним життям Троїце-Сергієва Лавра – центр християнської духовності на східних територіях, місцеперебування мощів преподобного Сергія Радонежського.

Сюжет ікони «Святий Преподобний Сергій Радонежський при гробах батьків» (ж-1890; 17,5x14; кипарис, левкас, тиснення по левкасу, золочення) логічно зумовлений місцем написання. Скромних розмірів пам`ятка, привезена з Хотьковського монастиря, виглядає духовно-витончено й піднесено. На ній зображено у зріст в невеликому звороті вправо святого Сергія Радонежського у фіолетовій схимі, чорному палії, а також, у пурпуровому параманді. Цю визначну річ, було подаровано святому патріархом Константинопольським Філофеєм у знаки визнання його заслуг перед Православною Церквою. Ліву руку Сергій Радонежський притискає до грудей, а у правиці тримає тендітне біле панікадило, з якого куриться легкий димок. Праворуч преподобного, на зеленій траві стоять блідо-лілові труни, у яких лежать одягнені у схими його мати та батько. Навкруги голів батьків золотаві німби

з тонкими написами чорним. Гроби в нижній третині вкриті драпованим домірними пругами червоно-жовтим пологом. На другому плані – змальовано білостінні під зеленим покрівлям будівлі Хотьковського монастиря. Композиція твору просякнута спокоєм. Якісне письмо ликів виконано у відбірку. Лінії малюнку – то пластичні, то загострені. Колорит побудовано в урівноваженій колірній гамі, де перебувають у гармонії зелений у градаціях відтінків, ліловий, чорний, білий, голубий, червоний, рожевий кольори, об'єднані загальним теплим жовто-вохристим тоном. Святковості образу додають карбований ажурним рослинним візерунком фон із мотивами виноградного листя й вкриті багатобарвним регулярним орнаментом поля. У верхніх кутах ікони над аркоподібним обрамленням – фігуративні зображення у вигляді примітивно-алегорійних змалювань сонця з променями. Подібні рами правили за доречний прийом для класифікуючого створення універсальної схеми, яка підкреслювала єдність різних сфер буття. ЇЇ геометричний «код», обумовлено настановою на сакралізацію та уніфікацію об`єкту змалювання.

Образ «Святий Іоасаф, єпископ Білгородський» (ж-1891; 11х9; дерево, левкас, позолота по тисненому левкасу, олія) також належить до паломницьких пам`яток. На його зворотній стороні міститься овальний штамп із зображенням храму та написом «Бългородскій Свято-Троицкий монастырь». Ікону написано олією, за технікою характерною для рубежу XIX-XX ст., якій притаманне поєднання традиційних технологій іконопису з суто живописними прийомами, запозиченими з Європи. Святого Іоасафа представлено фронтально. Його голова повернута трохи вправо. Спокійний погляд великих очей святого спрямовано на глядача. Лице написане по формі дрібними мазками, які передають реалістичну світлотінь поверх зеленуватого санкіру. Водночас, збережено білильні движки та крихітні червонуваті приплески іконного письма. Правицею святий благословляє, а у лівій тримає смарагдовий єпископський посох. Єпископ одягнений у яскраво-голубий сакос із мініатюрними поодинокими ружечками та білий омофор із великими золотавими хрестами й золотим окантуванням. На голові – ошатна зелена митра, на грудях енколпіон та панагія. Німб зображуваного складають тонкі червоні промені. Живописодібний вигляд Іоасафа Білгородського, всупереч «фряжському заводу» зображення просторової перспективи навкруги святого, тут замкнуто в площині за допомогою гравіюваного по левкасу орнаменту. Колорит пам`ятки витримано у суголосній гамі світлих, святкових тонів. Поля ікони прикрашено рослинними оздобами, з акцентуванням їх у верхніх кутах. Розпис рами живописною «холодною емаллю» створює ілюзію присутності святого в середині певної архітектурної будівлі. Опіш ікони зелена, в тон живопису. Буквиці титлу нетрадиційно округло-приземкуваті.

Провідним осередком створення християнських образів серед володимирських іконописних центрів називають село Мстьора, яке займає територію басейну річок Мстьора і Тара. Не раніше кінця XVI ст. тут виникла Богоявленська слобода з однойменною церквою. Церква була по сусідству з невеликим монастирем Іоанна Милостивого. У першій четверті XVIII ст. у місцині оселились старообрядці. З середини XIX ст. вони складали третину жителів Мстьори. Старовіри значно впливали на характер та особливості іконної справи Богоявленської слободи. Мстьорський промисел зорієнтовано на випуск невеликих за розміром творів, розрахованих на загальнодоступний збут або створення образів за індивідуальними замовленнями. Його, як і палехський, характеризувало наявність рідкісних іконографічних сюжетів, що на інших територіях були забуті. Тільки тут можна було знайти «переводи» та заказати сакральні твори за такими темами: «Трійця з діянням», «Да мовчить усяка плоть», «Нови небеса та земля», «Чистота душевна» тощо. Головною особливістю Мстьори були її «старинщіки» – особлива категорія іконописців, які спеціалізувались на виготовленні образів «під старовину». Вони писали ікони, що імітували новгородський, строганівський, поморський стилі. Разом з тим, згадані майстри бували авторами відвертих фальсифікацій. Місцеві ікони цінились за сумлінність виконання та живописність, що розкривалася як в знахідці своєрідних тональних співвідношень, так і у відносно вільній манері виконання. Басова М.В. називає мстьорський іконопис свого роду декадансом, котрий з`явився як результат злиття давньоруських художніх традицій і модерну початку XX ст. [8].

Рідкісної краси зразок роботи мстьорських митців у зібранні ДОХМ – образ «Бого-

матері Смоленської», який створено в останню чверть XIX ст.. (ж-2034; 35,2х28; дерево, ковчег, левкас, темпера, творене золото). Зображення належить до наймонументальнішого та піднесеного типу Одигітрії. За переказами перша ікона цього виду була написана євангелістом Лукою. На Русь її привезла візантійська принцеса Анна, мати князя Володимира Мономаха. На початку XII ст. князь Володимир помістив образ до Успенського собору Смоленська. Під час облоги міста поляками у 1611 році собор було підірвано, а чудотворна реліквія, вочевидь, загинула. З часом її замінили іконою близької, але іншої іконографії. Образ Богородиці із зібрання нашого музею відновлює древню чудотворну смоленську ікону, яка, судячи з московських списків святині, була написана у Константинополі не раніше XIVст. та була повторенням із шанованої Одигітрії Влахернської [9].

Пам'ятка є художньою стилізацією під старовинні образи, продиктованою бажанням зберегти повну канонічну достовірність. Поясне зображення Богородиці з прямоличним Немовлям на лівій руці вишукане і водночас урочисте. Правицею Христос благословляє, а в лівій руці тримає під кутом згорнутий сувій. Письмо ликів виконане щільною вохрою по оливково-зеленому санкирю з інтенсивними білильними висвітленнями. Характерні складки на шиях зображених, що також передані висвітленням. Неглибокий ковчег, вохряні тло та поля, контрастна пластика ликів Богородиці та Немовля з високими чолами засвідчують прагнення повторити риси властиві іконам XVI ст. Привертають увагу широкі, світлі у верхній частині двоколірні німби. У доличному художник користується ефектними прийомами письма, які були популярні серед найбільш вправних столичних митців. Вбрання персонажів святково-вишукане. Дуже декоративно виглядає зелений мафорій з кораловою облямівкою та рожевими колами зірок приснодійства на Діві. Витончена, ретельна розробка золотим асистом її шат створює ефект божественного світіння зсередини. Немовля Ісус вбраний у червоний гіматій та смарагдово-зелений хітон. Творене золото, яскраві червоні та зелені кольори одягу м`яко притамовані світло-коричневим забарвленням. Вони перебувають в органічній єдності з ним і породжують особливий заглибленно-урочистий настрій образу. Каліграфічно виконані чорно-золоті титли ікони прикрашено мініатюрним рослинним орнаментом. Стилістичні особливості пам'ятки дозволяють припустити, що вона писана у мстьорській старообрядській традиції, яку реалізовано у Москві [10]. Аналіз художньої мови твору дає змогу висунути гіпотезу, що написав її майстер, який не належав до іконописців Оружейної палати, але був обізнаний в усіх декоративних знахідках XVII ст.

У колекції ДОХМ є інші ікони, створені у володимирських іконописних центрах, але точніше визначити їх походження поки що не вдалося. Це «Воскресіння Христове – Зішестя во ад із двунадесятими празниками» та «Розп'яття з предстоящими та двома сюжетами в клеймах» написані у другій половині XIX ст.

Образ «Воскресіння Христове – Зішестя во ад із двунадесятими празниками» (ж-1883; 35х30,5; дерево, левкас, темпера, сріблення.) відтворює традиційний для християн східного обряду пасхальний сюжет у вигляді «Зішестя во ад», який дуже полюбляли у Мстьорі. Іконографія творів за цією темою складалася поступово. Основою для фабули образу стали тексти Псалтиря, Послання апостола Павла, друга частина апокрифічного Євангелія за Никодима, твори Єпифанія Кипрського та Євсевія Олександрійського. Короткий ізвод іконографії має візантійське походження. В давньоруському живопису сюжет з'явився у XIV ст. Протягом трьох віків композиція ікони ускладнювалась, а кількість персонажів зростала. Автентична будова з подвійним зображенням Ісуса Христа, що повстав із Гробу та сходить до Аду була запозичена з західноєвропейського мистецтва та цілком склалася у східному іконописі в середині XVII ст. З наступного віку структура «Воскресіння Христова – Зішестя во ад» існувала як житійна. Воскресіння Ісуса Христа – головне свято церков східного обряду, розміщували у центрі. Чільне місце розташування повинно було зробити акцент на ньому й нагадувати про домінанту православного догмату Воскресіння порівняно з католицьким Різдвом.

У композиції провідного клейма панує принцип діагонального розміщення сцен. У центрі, на тлі двох суміщених у вигляді вісімки червоних мандорл, що символізують сяйво – фігури Ісуса Христа у небесній сфері та пеклі. Основне зображення доповнене змалюваннями подій, які відкривають його сут-

ність: Шествіє праведників до раю, Христос на Тиверіадському озері, святий Петро біля гроба, Притча про розбійника, що покаявся і т. інше. Межі окремих композицій умовні, сюжети переходять один в одного, будуючи єдину гармонійну оповідь. У лівому нижньому куту середника представлено криваво-червону пащу звіра, який алегорично представляє розверсту безодню. Стрижневий сюжет по колу оточено дванадцятьма найбільш шанованими християнськими празниками. Перший ряд клейм присвячено Богородичній темі. Починається він Різдвом Богородиці, а завершується Успінням. Ці свята позначають початок та кінець літургійного року. Такий підхід розміщення клейм невипадковий, бо в православ'ї за давнім звичаєм дотримувались сезонного аспекту обрядових дій, що були співвіднесені з початком і кінцем сільськогосподарських робіт. Подібна схема давала змогу побожному християнину знову і знову переживати величні євангельські події та, водночас, стверджувала його не тільки у стійкості догматів віри, але й у повсякчасній присутності Бога у створеному Ним світі та щоденній праці [11].

Твір характеризується строгим малюнком, широким колірно-тональним розробленням, упевненим й педантичним опрацюванням деталей, подовженими пропорціями фігур, вишукано виконаними мереживними архітектурними деталями. Ошатний колорит ікони дивує різнобарв'ям і відповідає її головній ідеї – перемоги Христа над смертю. Звучні комбінації червоної, бузкової, смарагдової, синьої, коричневої, чорної, а також білої фарб тактовно поєднані загальним вохристим обарвленням. Композиції окремих сюжетів, прийоми компонування фігур співвідношення їх із архітектурою або краєвидом близькі пам'яткам строганівських писем. Поля образу оздоблено двоколірним геометричним орнаментом із переважанням мотивів хреста. Біля клейм назви їх змістів у восьмикутних рамках. Такі обрядові твори зі складною структурою, чисельними допоміжними семантичними нашаруваннями сюжетів, які супроводжуються скороченими або неповними текстами вимагали високого рівня обізнаності для розшифровки та розуміння ідеї ікони. Писані слова текстів на них не розповідають про події, а є деталлю зображення[12].

Пам`ятник «Розп'яття із предстоячими та двома сюжетами в клеймах» (ж-2016; 53,2х44; дерево, ковчег, паволока, левкас, темпера, сріблення, творене золото) – якісний приклад продукції володимирських іконописних центрів. Композицію цієї старообрядницької ікони побудовано за мотивами текстів Нового Завіту та апокрифічного Євангелія за Никодима. Ліворуч біля Хреста стоять скорботні Богоматір із Марією Магдалиною й Марією Клеоповою, праворуч – юний Іоанн Богослов та Лонгін Сотник. Відповідно до звичаїв старовірів, напис на верхній перекладині Розп'яття «ІН ЦИ»– «Ісус Назарей Цар Іудейський». Живопис роботи тонкий, багатошаровий, з широким спектром тонових переходів. Вишукано згармонізований теплий колорит побудовано на поєднанні вохряних відтінків коричневого та зеленого кольорів із невеликою кількістю активних червоної, білої та синьої фарб. Лики виконано в манері, орієнтованій на древнє письмо XVII-XVIII ст.: коричнево-червоне вохрення благородного відтінку, движки контрастні, губи приплеснуті кіновар'ю. Пропорції фігур елегантні, подовжені. Золотими об'ємами, що підкреслюють ошатну монументальність постатей, висвітлено складки вбрань. Золотопробєльне письмо високого щабля. Німби коричнево-золотаві з виразною білою обвідкою. Зображення подано на архітектурному тлі – умовно змальованому Єрусалимі. В клеймах по кутах розташовано сцени, які слідували за «Розп'яттям»: «Зняття з хреста» і «Положення у гроб». Під ними у сегментах символічні художні відтворення затемнення сонця та землетрусу, що супроводжували, за переказами, страту – «сонце помєрчє» та «місяць у кров».

На верхньому полі в півколі, яке утворює темно-коричневий бордюр облямівки середнику, на червоному, сяючому золотим промінням фоні представлено поясного Саваофа у білосніжних шатах. Навколо голови Творця восьмиконечний зелено-рожевий німб. Боготець височіє над різнобарвними розлогими хмарами. У лівій руці Він тримає чорну керею держави. Семантичне значення трагічних й водночас знакових подій Розп`яття посилено не тільки сюжетами кутових клейм, але й зображеннями хрестів на державі Саваофа та у руці святого Лонгіна. Оповідний характер багатосюжетної ікони підкреслено стриманими витонченими надписами. Образ приваблює декоративною рафінованістю кольору, витриманою ритмікою, лінеарним окресленням

форм.

Обрядові твори володимирських іконописних центрів – значне самобутнє явище в історії християнської культури. В останні роки музейні та приватні колекції все частіше поповнюються іконами Нового часу. Мода на колекціонування творів сакрального мистецтва викликала лавину фальсифікацій старовинних пам'яток. Недооцінка іконопису кінця XIX- поч. XX ст., а також одночасного існування великої кількості ікон-підробок XIX ст., що імітують твори XVII та сучасних фальшивок, які видають за раритети XIX ст., призводить до серйозних проблем при експертній оцінці. Існують питання і з визначенням територіального родоводу майстерності. У XIX ст. найвідоміші вмільці, що жили і працювали на Володимиро-Суздальських землях, перебралися до Москви. Вихідців з регіону: В. П. Гурьянова, М. І. Дикарьова, Чирикових, Тюлиних, Брячиних та інших, називають кращими іконними митцями та реставраторами на початку XX ст. Певне коло дослідників називає їх «московськими», не беручі до уваги їх первинне географічне походження та характерну стилістичну обумовленість творчості. Метою даної роботи була спроба проаналізувати низьку якісних зразків роботи майстрів володимирських іконописних центрів і додати їх до загальноукраїнського наукового музейного обігу.

1. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи / Н. П. Кондаков // Памятники древнерусской письменности и искусства / – СПб: Императорское общество любителей древней письменности, 1901.–Т.XXXIX.– С.180.

2. Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина/ В. И. Антонова .–Москва : «Искусство», 1966. – С.7

3. Меркулова Т.М. Развитие мстерской иконописи в XVIII начале XX вв (По материалам Владимиро-Суздальского музея-заповедника)/ Т.М. Меркулова // Материалы исследований: сб. статей. – Владимир, 1999. – № 5. – С. 157 .

4.Меркулова Т.М. Из истории мстерского иконописания (по материалам ГАВО) / Т.М. Меркулова // Материалы исследований : сб. статей. – Владимир, 2001. –№ 7. – С. 147.

5. Голышев И.О. О новых кустарно-промышленных заведениях в Вязниковском уъезде/ И.О. Голышев // Владимирские губернские ведомости .–1880.– №409.

6. Голышев И. Производство фольговых икон в сл. Мстере / И.О. Голышев //Владимирские губернские ведомости .–1871.– №47.

7. Витхамар А. Энциклопедия русской иконы. История, сюжеты, школы, художественные особенности/ А Витхамар.– Москва: ЗАО «БММ», 2011. – С. 214.

8. Басова М. В. Минейные и праздничные иконы И.С.Чирикова и М.И.Дикарева из Домовой церкви Мраморного дворца в Санкт Петербурге / М. В.Басова // Эрмитажные чтения. Памяти В.Ф.Левинсона Лесинга: сб.науч. ст.– Санкт-Петербург, Россия/ Государственный Эрмитаж.– Санкт-Петербург, 1994.– С. 60.

9. Всем скорбящим радость. Православная икона XVI-XX в.в. в часных собраниях г. Донецка: каталог/ [авт.-составители О.М. Зданович, Г.В Гусаков; ред. И.Л.Бусева-Давыдова].–Донецк: Национальный союз писателей Украины–журнал «Донбасс», 2007.– С.269.

10. Панова Т.М. Сто икон из собрания Донецкого областного художественного музея : [каталог] / Т.М. Панова .– Донецк: «Донбасс», 2010.– С.92.

11. Меркулова Т. Н. Мстерские праздничные и минейные иконы XIX начала XX вв./ Т.М.Меркулова // Материалы исследований: сб.статей.–Владимир, 2000. – №6.– С.79.

12. Тульпе И.А. Не-искусство иконы / И.А. Тульпе // Христианский мир: религия культура, этнос : материалы Всеросийской научной конференции, декабрь 2000г., Санкт-Петербург, Россия/ Государственный музей истории религии, Российский этнографический музей. – Санкт-Петербург, 2000.– С. 191.

[2] Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001. С. 151.

[3] Луковникова Е. Иконография Рождества Христова // Альфа и Омега, 1994. №3. С. 170–185.



Розп'яття з предстоячими



Богоматір Смоленська



Святий Преподобний Сергій Радонежський при гробах батьків



Воскресіння Христове – Зішестя в ад із двунадесятими празниками



Святий Іосаф, єпископ Білгородський



Штамп на зворотній стороні ікони
«Святий Іосаф, єпископ Білгородський»

Василь ПУЦКО
(Калуга)

РІЗЬБЛЕНІ РУЧНІ ХРЕСТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ У ЛЬВОВІ

Музей своє існування як самостійна установа веде від 1971 р., а до того часу становив відділ народного будівництва тодішнього Державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, від 1966 р.[1] Серед численних творів образотворчого й пластичного мистецтва, що зібраны в музеї внаслідок експедиційної роботи на території західних областей України, існує порівняно невеличка колекція різьблених ручних хрестів, кожний з яких вартий уваги з огляду на його індивідуальне виконання. Тож варто ці мистецькі народні вироби залучити до наукового обігу. Тим більш, що до творів сакрального характеру здебільшого не виявляли з різних причин належного зацікавлення[2].

Історіографія українських різьблених ручних хрестів нескладна, бо становить лише дві невеликі за обсягом, але важливі за змістом праці міжвоєнного часу. Перша з них є стаття О. Т. Степанової, присвячена матеріалам із збірок Харкова, Києва та Конотопа, що містили переважно твори з Поділля, Волині, Київщини та Слобожанщини XVII – XIX ст.[3] Дослідниця добре простежила ґенезу різьблення, а також шляхи його розвитку на Наддніпрянщині. Галицькі різьблені хрести, котрі входять до збірок Національного музею у Львові, ґрунтовно вивчила і цілком вчасно опублікувала В. І. Свенціцька[4]. Подано докладно систематизацію витворів, розглянуто питання хронології, приділено увагу розподілу і характеру різьби, часу її походження, написам, вміщено перелік датованих і підписаних хрестів. Себто, зроблено доступним для майбутніх фахівців великий за обсягом порівняльний матеріал. На жаль, його наявність не перешкодила пізніше запровадити фантастичне датування для деяких зразків[5]. Проте, навіть їх відтворення в друку було надто рідкісним явищем.

Наявний матеріал віддзеркалює і напрями у розвитку різьблення, ілюстровані рельєфами дерев'яних ручних хрестів, що походять здебільшого з єдиного регіону. Здається доцільним з огляду на певні прикмети поділити ці твори на кілька окремих груп за суто формальними ознаками.

Хрести грецької традиції

Традиційно вважається, що від візантійської доби, передусім від XIV ст., найбільш визначним осередком художньої обробки дерева була Свята Гора. В численних монастирях Афона впродовж кількох століть виконано справжні шедеври дерев'яної пластики, а також величезна кількість ремісничих іконок та хрестів, котрі нині розпорошено по цілому християнському світу. Найбільш високого рівня майстерності досягли афонські майстри XVI – XVII ст., про що переконливо свідчать їх твори, особливо хрести із циклом дрібнесеньких євангельських композицій, чітко модельованих й навіть позбавлених проявів схематизму. Багато таких творів збереглися в ювелірних оправах, а деякі, з огляду на їх орнаментально – пластичне оформлення, напевно, мали існувати у своєму звичайному вигляді[6]. Афонські ченці часом несли до слов'янських земель не лише готові вироби, але також саме мистецтво, тим самим започатковували місцеві осередки. Якийсь різьбяр царгородського кола в середині XV ст. осів у багатій Москві, де виконав низку чудових наперсних хрестів із зображенням празникового циклу. Його місцеві послідовники перейняли високі зразки, але, рухаючись шляхом деградації, довели різьблення до цілковитого схематизму, і в такому вигляді воно проіснувало до другої чверті XVI ст.[7] Анфим Іверський наприкінці XVII ст. став ієромонахом монастиря Снагов у Валахії, а в 1708-1716 рр. був навіть унгровалаським архієпископом. Підписаний ним хрест свідчить про те, що ієрарх не кинув різьблення.

Початок виготовлення різьблених хрестів на українських землях досі не встановлено, бо навіть не з'ясовано, до якого саме часу належать найбільш ранні з числа існуючих творів. О. Т. Степанова і В. І. Свенціцька свого часу простежували розвиток різьблення хрестів в Україні від другої чверті XVII ст. Одначе існує твір значно старшого віку. Йдеться тут про дерев'яний різьблений хрест в срібній оправі 1576р. офірований Ларіоном Іваницьким до церкви с. Іваничі Володимир – Волинського повіту[8] . Проте різьблення набагато раніше за оправу, на час виготовлення якої вже встигла змінитися форма таких витворів, і тому

виникла потреба доробити верхню частину, перетворивши двораменний хрест на тримененний. Порівняльне вивчення іваницького хреста дозволило переконатися щодо його датування близько 1500 р.[9] За стилістичними ознаками різьблення неможливо визначити в якості грецького, але зв'язок з колом пізньовізантійських і афонських зразків пластичного мистецтва не підлягає сумніву.

Хрест з с. Селець Дрогобицького району Львівської області / Інв. № АП – 17096, розм. 25, 0х9,5 см \ зберігся у фрагментованому вигляді, до того ж із пошкодженим різьбленням чільної сторони. Через те важко правильно визначити всі прикмети іконографії, а іноді навіть й сюжет. Рамена верхнього перехрестя і одне рамено середнього нині відсутні, а разом з тим - відповідно 6 композицій. Сказати які саме, - неможливо, адже різьбяри грецьких і виконаних за цими взірцями українських хрестів не дотримуються єдиної загальної схеми. Крім того вони не зовсім сталий за чисельністю та сюжетами цикл вживають більш охоче, ніж усталений на Балканах, де здебільшого обмежено Розп'яттям, Хрещенням та постатями євангелистів, а також деяких святих. Хрест з с. Селець мав на чільному боці зображення Трійці/?/, Різдва Христова/?/, Розп'яття, Воскресіння, Вознесення, обабіч якого внизу постаті чотирьох святих, можливо євангелістів; на зворотньому - Благовіщення, Стрітення, Зішестя Святого Духа. Хрещення, Преображення, Богородиця Іверська, постаті апостолів Петра і Павла /іл. 1/. Селецький хрест первісно, мабуть, мав досить вишукані пропорції. Нижнє перехрестя скісне, що в Галичині трапляється зрідка, в XVII ст. і в другій половині XIX ст. Різьблені композиції розташовані в більшості випадків попід гостроверхими арочками й вправно вписані в простір, іконографічна схема і стрункі фігури вказують на генетичний зв'язок із грецьким пластичним мистецтвом , що встигло вже набути ренесансного забарвлення разом з окремими готичними елементами. Все це властиво афонським хрестам XVI-XVII ст., з численними індивідуальними манерами майстрів, котрі ніяк не надаються до узгодження щодо загальної еволюції стилю. Фактура дерева свідчить про місцеву породу, і це певною мірою пояснює помітну «затертисть» рельєфу, не властиву грецьким виробам з кипарису. Належить також звернути увагу на певну подібність до різьблення вже згаданого більш раннього іваницького хреста, де помічаємо таке ж зображення Богородиці, означене у супроводжуючому обронному написі як Одигітрія. Тож, мабуть, обидва твори припадають до якоїсь локальної традиції. Не виключено, що відтворено саме образ Богородиці, відомий за іконою початку XVII ст. з Володимира-Волинського [10]. За всіма формальними ознаками хрест з с. Селець маєналежати до цієї ж доби і, отже, до волинського кола. Навести якісь додаткові аргументи на користь цього припущення не можемо, бо невідомі пам'ятки дерев'яного різьблення зазначеного часу, до того ж ще датовані. Інший дерев'яний різьблений хрест цієї самої групи походить з с. Пацьковичі Старосамбірського тайону Львівської області /інв, № АП-17093, розм, 36,0 х 9,5 см/. Він зберігся теж фрагментарно, хоч і дещо краще попереднього /іл, 2/. Хрест тримененний, семикінцевий, з нижнім перехрестям перпендикулярним до стриженя, з виточеною ручкою.

Поверхня з обох сторін заспіль вкрита різьбленням, виконаним ретельно, плоского рельєфу, із виразним графічним елементом. Загальна іконографічна схема може вважатися якщо не зовсім оригінальною, то не належить вона також до числа відомих, і лише окремі її елементи трапляються в оформленні різьблених хрестів останньої третини XVII ст. Це стосується першу чергу зображень в круглястих медальйонах, часом розташованих парами, як не помічаємо на хресті 1677 р. із Висоцка біля Радимна, а також на хресті 1687 р. із Судової Вишні.[11] По-друге, на згаданому хресті 1677 р. подібно вирізьблено ще й обронні слов'янські тексти. Крім того, здається, близькою є манера виконання з використанням тих самих зразків, дуже помітна у виконанні Хрещення і півфігур святих. Зазначених рис спільності досить, щоб зарахувати хрест із Пацьковичів до продукції того самого мистецького осередку, з якого походять обидва датовані хрести, в якості виконаного в остані чверті XVII ст. Себто галицьке походження не підлягає сумніву.

Тепер слід сказати докладніше про цей хрест. Його середхрестя за звичаєм з одного боку заповнено Розп'яттям, з іншого - Хрещенням. Часом дослідники виказували думку, буцімто наявність останнього із сюжетів є свідченням про використання хреста для освячення води, тоді як в дійсності тут може бути застосований навіть без будь-якого зо-

браження тематичного характеру. Найкращим прикладом цього залишається знаний двораменний бронзовий хрест 1181 р. з Аксманич із промовистим написом: «Победа на біс»[12]. Співставлення Хрещення з Розп'яттям, одначе, має глибокий загальний сенс, адже йдеться про об'явлення Христа як Месію і Спасителя та про хресні страждання Христа задля відкупляння гріхів всього людства. Звичай прикрашати хрест саме цими зображеннями вже існував на початку XV ст., про що свідчить сербський твір золотарства у монастирі св. Діонисія на Афоні[13].

Розп'яття на хресті з с. Пацьковичі розташовано таким чином, що утворює композицію Т-подібної форми, бо півфігури засмучених предстоячих перенесено на рамена; кількість осіб доведено до чотирьох /тут наявна лише ліва частина/. Поруч в обрамленні арочки півфігура святого. Верхнє рамено заповнює своєрідний трифорій із зображеннями святителів Василія Великого, Іоанна Златоуста і Григорія Богослова; нижче - св. Николай /Микола/. Під Розп'яттям - видовжене поколінне зображення архангела Михаїла, який тримаєю у правиці щойно вийнятий з ножен оголений меч. Нижнє рамено з овальним медальйоном, до якого вписано композицію Введення в храм, під ним напівзнищений текст тропаря «Спаси, Господи, люди своя», вирізьблений в техниці оборону, кирилицею, 8 рядків. На зворотньому боці хреста - відповідно Хрещення з ангелами, перенесеними на рамено, а поруч в медальйоні – євангеліст Марко. Вгорі, в аркаді,троє святих воїнів із списами в руках, а нижче п'ятьма рядками розташовано євангельський текст /»Сей єсть Синь Мои возлюбленній...»/, що належить вже до наступного сюжету Хрещення, під яким в овальному медальйоні постаті преподобних Антонія і Феодосія Печерських, подібні до книжкової гравюри. Нижнє рамено зайнято розташованими поруч двома круглими медальйонами з півфігурами євангелістів Луки й Іоанна Богослова, котрі, як і Марко, з великими кодексами в руках. Всі супроводжуючі написи обронні, виконані з великою майстерністю, як і вже означені тексти, а також розташований нижче образів апостолів текст , Богоявленню, вісьмома рядками, теж досить пошкоджений.

Вправне виконання цього хреста свідчить на користь того, що це була вельми коштовна річ, виконана до того ж, мабуть, на індивідуальне замовлення, як те переконливо доводить іконографія. Наявність на відповідному місці Введення в храм дозволяє виказати припущення, що воно пов'язане з посвятою церкви, до котрої офіровано було цей хрест.

Датовані хрести 1841-1895 рр.

До складу музейної збірки належать всього п'ять різьблених датованих дерев'яних хрестів, виконаних впродовж півстоліття, тобто у хронологічних межах однієї доби. Проте, вироби досить неоднакові, хоча походять вони майже з єдиного регіону, власне із Галичини та сусідньої Буковини. В будь-якому разі вони потребують уваги. В. І. Свенціцька свого часу так характеризувала витворі зазначеної доби: «Хрести є різьблені звичайно з обох сторін. Доперва на переломі XVIII – XIX вв. лучаються хрести односторонно різьблені, а це з огляду на високу півокруглу різьбу, яка появляється на музейних хрестах підо впливом бароку. Ці хрести технічно і іконографічно йдуть виразно за латинськими зразками і творять зовсім окрему групу, яка з загальним розвитком різьби галицьких хрестів не має ніякого тіснішого зв'язку"[14]. І далі автор продовжує: «Під оглядом технічним в різьбі галицьких хрестів можна розрізнити два головні напрямки - один оперує плоским рельєфом, а другій випуклим. В одному і другому випадку рельєф виступає завсе на вглибленому тлі, обведеному вузькою смужкою деколи орнаментованого обрамлення»[15]. Мова йде про хрести значно раніші, ніж ті, які маємо тут розглянути і котрі часом вражають своїм стилістичним архаїзмом, навіть в порівнянні з притаманним народній творчості взагалі. Це радше місцева традиція і цікаво зауважити, що вона цілковито нівелює пізні західні іконографічні джерела, створюючи враження ніби безпосередньо переосмислено середньовічні зразки, скажимо романської доби.

В групі датованих хрестів описуваної музейної збірки найстаршим є той, ще в червні 1977 р. привезений з Старосамбірського району Львівської області /Інв. № АП-17097, розм. 35,5 х 9,5 см/. Він трираменний, причому середнє рамено десь в півтори рази довше за інші, а ручка ніби становить продовження дещо звуженого нижнього кінця хреста; частину більшого рамена втрачено /іл. 3/. Різьблення виконане низьким рельєфом в якійсь надзвичайно делікатній манері, і тому зображення сприймаються неначе карбовані. Можливо, що тому сприяє левкасне покрит-

тя, котре порівняно рідке трапляється у таких виробах. На чільній стороні - розп'ятий Христос, зі ступнями одна поверх другої, за латинським звичаєм. Вилив західного взірця цілком відбився також у самому зображенні. На кінцях середнього рамена були позначення небесних світил. Понад головою Христа - його монограми /з вживанням сигми/ і вище титло ІНЦІ, а на нижньому рамені замість звичайного НИКА відтворено ІН-КА; вже поза смужкою обрамлення внизу - голова Адама. На зворотній стороні - на зріст фігура Богородиці з дещо великою щодо постаті головою в оточенні чотирьох херувимів /одне зображення не збереглося, зліва/, з яких один розміщений внизу, де власне хрест переходить в ручку. Рельєфні монограми Богородиці - на верхньому рамені, а на нижньому - дата кириличними літерами - 1841. З огляду на стиль і манеру виконання неможливо конче виключати, що виконано своєрідну імітацію металевого виробу, виготовленого з очевидним наближенням до європейської мистецької традиції. Серед загалу різьблених хрестів цей посідає ніби відокремлене місце.

Наступний хрест походить з с. Бабин Косівського району Львівської області /інв. № АП—2632, розм. 25,0 х 10,0 см/. Він також тираменний, але середнє рамено лише трохи довше за нижнє, а верхнє - коротше за обидва і, крім того, їхні кінці різко розширені, власне - обрамлення, як у ранньому середньовіччі, а зате ручка цілком пряма /іл. 4/. Різьблення примітивної манери створює відчуття дерев'яного мережива з вписаними до нього постатями. Розп'яття з ледь не геометризованою фігурою, з короткими руками й похиленою головою, оточене сяйвом, як і зображення Богородиці з дитиною на протилежній стороні хреста, також у супроводі двох ангелів, ніби вкритих хмарами. Верхнє /є відламаним кінцем/ і нижнє рамена заповнені олнаментом, серед геометричних мотивів котрого проступають літери. Не виключено, що відтворено якийсь текст, щоправда в сучасному вигляді більш подібний до тайнопису. Поряд з цим підкреслено декоративним різьбленням з чільного боку внизу тонкою лінією означено: 869, як час виконання цього ручного хреста - 1869 р.

Хрест з с. Заріччя Богородчанського району Івано-Франківської області /Інв. №АП-3044, розм. 34,0 х 13,5 см/ такого ж самого типу, але з прикметними численними квадратовими дрібненькими виступами на кожному розі та перехресті, а також з ручкою звуженою до кінців /іл. 5/. Розп'яття з великою трохи похиленою головою і короткими руками з огляду на характер зображення ніг слід вважати інспірованим західним зразком, як і виразну постать Богородиці з дитиною на звороті, німб якої з промінням. Очевидно, використане в якості джерела іконографії гравюру або ж книжкову ілюстрацію. Різьбяр був вправним ремісником, і тому успішно домігся того, щоб фігури належно сприймалися в оточенні невибагливого орнаменту з мотивом стрічки з ритмічно повтореними лініями, а також листочків чи колосків обабіч Богородиці. Важче зрозуміти те, що розташоване на кінцях середнього рамена з чільної сторони: рослинний мотив чи стилізовані постаті предстоячих? Тло навколо Розп'яття заспіль вкрито дрібним різьбленням з мотивом бігунця, завдяки чому створено переливчасту поверхню. Схоже на те, що маємо твір народного майстра з витонченим естетичним смаком, може й відомого. Час виконання хреста він позначив в його нижній частині на звороті – 1880.

Інакше виглядає хрест з Буковини з с. Бридок Чернівецької області, датований 1895 р. / Інв № АП-15551, розм. 35,0 х 12,0 см/, що позначене на виробі навіть з обох боків /Іл. 6/. Різьблення цього тираменного зі звуженою на кінці ручкою хреста справляє враження примітиву, щільно пов'язаного із католицькою іконографією, широке запроваджено до народного мистецтва. Це насамперед засвідчують зображення Розп'яття і Богородиці зі схрещеними руками. Обабіч хресного древа з розп'ятим Христом півфігури предстоячих, фронтальні, може й ангели, бо тут важко наполягати на певному розумінні вельми уніфікованих зображень. Богородиця стоїть серед двох херувимів. Варто звернути увагу на орнаментальне оздоблення її одягу і порівняти його з католицькою рокетою, вживаною вищими достойниками. Написи слов'янські, частково переплутані. Богородиця означена як «споручниця гріш/них/». Одначе цей епітет не відповідає знаному іконографічному образу[16]. Дещо порушуючи хронологічний принцип розподілу різьблених хрестів з означеними деталями, наприкінці належить поставити вісьмикінцевий із скісним нижнім перехрестям на зразок тих, що були й досі лишаються у великій пошані у російських старообрядців, датований 1879 р. Він походить

з с. Погорільці Золочівського району Львівської області /Інв № Л АП-9768, розм. 32,5 х 14,0 см/. Одначе форма, котра набуває поширення вже від XIX ст. відома й поза межами Росії. Зокрема в XIX ст. вона зрідка зустрічається в галицьких ручних різьблених хрестах, до того ж з напівакадемічним рельєфом[17]. Проте, гадаємо, прилучити до них хрест 1879 р. можливо не інакше, як з певними застереженнями.

Схоже не те, що дерев'яне різьблення тут є своєрідним відтворенням металевого карбування /Іл. 7/. Звичай розташовувати на одній стороні хреста розп'яття, а на іншій фігуру на зріст Христа Пантократора відомий вже за візантійсько-київським бронзовим хрестом-енколпіоном XI ст.[18] На жаль, збереглося дуже мало витворів, щоб говорити про його поширення в українському середовищі: знаємо лише поодинокі зразки різного часу топографічно розпорошені. У будь-якому разі хрест з с. Погорільці досить цікавий, зокрема через те, що вгорі понад розп'яттям вище звичного означення ІНЦІ відтворено грецький текст в чотири рядки цього ж змісту, фігура розп'ятого Христа зображена обвислою; нижче - МЛ і РБ, себто: "місце лобне»і «Року Божого», що відноситься вже до 1878 - на звороті. Там, відповідно до чільної сторони, фігура на зріст Христа благословляючого з розгорнутою книгою в лівій руці, з заповненим промінням німбом. Вище монограми Христа,а вгорі напис в три рядки:»ІСУСЕ СЫНЕ БОЖИИ ПОМИЛУИ МЯ». На кінцях раменів /а, напевно, й вгорі/ були декоративні кульки з яких залишилися три. Обрамлення з обох боків вузеньке, з орнаментальним мотивом бігунця, що часто трапляється і у металевих виробах XIX ст. На те ж вказують іконографічні особливості та стилістичні прикмети зображень. Можна сказати, що ручний хрест 1879 р, правдива пам'ятка пластичного мистецтва свого часу.

Хреста народного примітиву

Визначення цих витворів українського пластичного мистецтва як зразків народного примітиву не позбавлене подекуди умовності, адже досі докладно не висвітлено воно в якості яскравого культурного явища ані досліджена спадщина окремих видатних різьбярів. Поза тим годі намагатися робити будь-які узагальнення. Навіть якщо і вдалося б досягти такої мети, то в кращому випадку можна сподіватися лише на схему. Для її наповнення таки потрібний широко охоплений конкретний матеріал. Себто ті самі колись звичайні хрести, про які тут йдеться.

Отже, описуючи їх прикмети, маємо закладати підвалини для майбутнього дослідження більш результативного характеру.

Переглянувши більшу кількість зразків народного різьблення, В.І. Свенціцька могла занотувати: «Найбільша кількість хрестів є тільки з поодинокими фігурними зображеннями. Однофігурна різьба з типовою для хрестів XVIII, XIX і XX вв. Головними і одинокими зображеннями на цих хрестах є з однієї сторони Розп'яття, а з другої Богородиця, у весь зріст з Дитям на руках, звичайно в короні і на півмісяці. На раменах середущого перехрестя є уміщені погруддя Святих - пристоячі, євангелісти або інші неназвані, звичайно, з кожної сторони по одному або по два, але буває і у більшій кількості. Також деколи такі погруддя є уміщені на горішньому і долішньому перехресті; переважно одначе на цих двох перехрестях находяться ініціали і декоративні мотиви у виді зигзагів, гравірованих квадратиків, доземних рівнобіжних рисок, ряду ромбиків, скісних хрестикових мотивів. Обрамлення хрестів цього типу є звичайно гладке, неоздоб- лене, тільки на хрестах старшого походження є зигзаги. Тло головного зображення буває оздоблене зірками або рівнобіжними врізами.»[19] Долучені до сказаного ілюстрації з використанням багатої й ретельно укладеної збірки Національного музею, дозволяють набути уявлення про існуюче розмаїття цих різьблених хрестів[20].

Музей народної архітектури і побуту у Львові мав здійснювати свою збиральницьку роботу значно пізніше, коли вже не доводилося розраховувати на подібні знахідки. Звичайно, з цієї причини тут більше однотипних на перший погляд витворів, датувати які можна попередньо в хронологічних межах XIX ст., залишаючи на майбутнє уточнення часу і місця виконання. Очевидно, має постати й питання про майстерні, а також творчу спадщину окремих майстрів. Але розв'язувати його доведеться з використанням значно ширшого матеріалу, на сьогодні нам недоступного з різних причин. Тому мусимо обмежитися короткою характеристикою наявних речей, котрі в дійсності не такі вже й одноманітні і безумовно віддзеркалюють усталені традиції в діяльності кількох осередків художнього ремесла.

Хрест в с. Розваж Золочівського району Львівської області /Інв. № АП-6346, розм. 24,5 х 7,5 см/ трираменний з широким середнім раменом, котре трошки звужується на кінцях, так саме й нижнє; ручка повільно звужена і заокруглена на кінці, з чільної сторонни - Розп'яття зі схематизованими поколінними зображеннями предстоячих; зворотня має серед таких же постать Богородиці з дитям, обидва у коронах. Різьблення досить схематизоване, без зайвих подробиць, але виразне, виконане впевненою рукою, як і стрічки орнаменту, де геометричні мотиви поєдано з літерами. Отаке використання елементів кириличної писемності в якості декору дещо нагадує візантійську імітацію арабського куфічного письма[21]. Важче пояснити тавро двох варіантів в нижній частині хреста: не виключено, що тут зашифровано дату, а також ініціали різьбяра, котрий не поставив своє ім.'я /іл. 8/.

Хрест з с. Поморяни Золочівського району Львівської області /Інв, № АП-6310, розм.. 30,0 х 11,0 см/ за типологією подібний до розважського, але дещо інших розмірів і пропорцій, а також індивідуальної манери виконання / іл. 9/. Напевно, як в тому можна переконатися, різні були й безпосередні взірці: досить звернути увагу на постать розп'ятого Христа, особливо на його ноги, а також на трактовку нижньої частини фігури Богородиці. Більш чітко читаються обронні супроводжуючі написи вгорі з обох сторін: «ЦАР СЛАВЫ», «ЦАРИЦА СЛАВЫ». Одначе графічні форми літер не бездоганні. Скажімо «сигму» ремісник часом вживає замість «В». Тож, кожне тавро при такій умові потенційне прибирає форму тайнопису. В майбутньому тут може пощастити одержати додаткову інформацію. Стосовно описуваного хреста з Поморян варто ще додати, що або його виконано десь на зламі XVIII-XIX ст., або ж так чудово імітовано попередній взірець.

Вправним рисунком і струнками пропорціями мав вирізнятися ручний хрест з с. Нижанковичі чі Стяросамбірського району Львівської області /Інв. № АП-17095. розм. 36,5 х 7,3 см/, що зберігся лише фрагментарно / іл. 10/. До того ж дещо пошкоджений рельєф. Одначе навіть в такому стані неможливо належно не поцінувати мистецькі якості Розп'яття, модельованого з надзвичайною майстерністю котра набагато перевершує, більшість попередніх з числа розглянутих на цих сторінках виробів.

Як можна зрозуміти, вказане походження того чи іншого хреста насамперед є вказівкою на місце його побутування, а не виготовлення.

За твердженням 0. Т. Степанової «Хрести цієї групи не поширені по всій Україні, а попадаються лише в південно-західній її частині - на Поділлі, Волині і по деяких повітах Київщини, причому на Київщині вони попадаються дуже рідко. В Галичині теж існує цей тип різьби, але трохи змінений місцевими властивостями. Ріжниця в лініях, пропорціях і кольорі. Там хрести зустрічаються пофарбовані»[22]. Дослідниця далі докладно характеризує різноманітні варіанти та їх властивості, наголошуючи, що написів, що датують хрест, майже немає, і як виняток вказує відомий їй галицький хрест 1836 р.[23] Певними рисами до них наближаються також два хрести зі львівської збірки. Один з них, буцімто, є із Львова /Інв. № АП-3636, розм. 25,5 х 12,5 см/. Він із обламаними кінцями верхнього рамена, з видовженою нижньою частиною, як це можна бачити також в описаному вже хресті з с. Нижанкевичі; елемент декоративності тут настільки посилений, що зображення традиційної іконографії набувають нової якості у ритмі підкреслено рівнобіжних графічних ліній, котрі ніби сполучають постаті /іл. 11/. Варто звернути увагу на розташування Розп'яття, коли розростерті руки Христа торкаються верхнього краю рамена. Дещо подібне трапляється також в різьбленні ручного хреста із с. Ясиня Закарпатської області /інв. № АП-697, розм 16,5 х 6,5 см/, але у цьому, значно дрібнішому за розміром витворі, помітно ускладнену іконографічну схему за рахунок введення півфігур , розміщених на кінцях верхнього і нижнього раменів з обох сторін, трактованих у такому ж суто декоративному ритмі /іл. 12/. Можливо, що ці обидва хрести виконано не пізніше середини XIX ст. Тепер слід сказати кілька слів про два варіанти хрестів, котрі походять з різних місць Львівщини і які можна тлумачити в плані локального переосмислення типової продукції фахових різьбярів, що помітно групується в певні ряди. Один з них репрезентований хвостом із с. Митулин Золочівського району Львівської області /Інв. № АП-6307, розм. 32,5 х 19,0 см/, що вирізняється низько розташованим середнім раменом і наявністю внизу «яблука», котре сполучає власне хрест з прямою ручкою /іл. 13/. Розп'яття

з короткою головастою фігурою було дуже незручно помістити при такому устрої, та ще затиснувши його знизу головою Адама. Аматорство різьбяра нагадує про себе не тільки в нерозумінні форм, але навіть у розміщенні традиційних супроводжуючих написів, які він здебільшого пересуває догори, розташувавши понад ними титло. На зворотній стороні фігура на зріст Богородиці з молитовно сполученими долонями рук, а вище великого розміру голуб, уособлюючий Святий Дух. Поліхромія хреста з розводами є проявом того ж самого естетичного смаку, що і різьблення. Зовсім інше враження справляє наступний, другий варіант, з його не менш оригінальними рисами, проте цілком відмітного характеру. Хрест із с. Смеричка Старосамбірського району Львівської області /Інв. № АП-6520, розм. 40,5 х 17,0 см/ звертає на себе увагу не лише розміром та формами, але також незвичайною іконографією, бо з обох сторін виконано Розп'яття, хоча за різними взірцями /іл. 14/. Характерною рисою побудови цього хреста можна вважати велику відстань між раменами, які неоднакові за всіма вимірами, а верхнє є найменшим серед них. Розп›яття в одному іконографічному варіанті має фігуру Христа цілком пряму, з тоненькими щільно з'єднаними ногами, м›яко напівзігнутими розпростертими руками і ледве похиленою головою, оточеною зубчастим німбом, з фронтальними поясними зображеннями чи предстоячих, чи ангелів або святих. В іншому випадку, на протилежній стороні хреста, тіло розп'ятого Христа, зігнуте в колінах, обвисло на руках, голова лягла на плече, півфігури предстоячих в скорботних позах. Маленькі німби, що неначе подібно до беретів вкривають голови, вказують на далекий відгомін / навіть не відгук/ ренесансної іконографії, радикально переосмисленої у народному середовищі. Бракує жодного супроводжуючого напису, але мало не вся поверхня хреста заповнена геометричним орнаментом, із різновидами бігунця, яким , долаючи порожнечу поверхні, утворює своєрідне пластичне тло. Слід від цвяшка свідчить про те, що хрест було закріплено, і неможливо виключити його функцію як стаціонарного. З огляду на стилістичну характеристику різьблення рельєф важко і датувати, і, тим більш, зарахувати до продукції певного осередку. Щоправда, подібна тенденція, але стилістично цілком визначена, якоюсь мірою знайшла свій вираз у хресті 1716 р. із Білянки[24]. Тут маємо народний примітив, проте досить незвичайний, багато чим нагадуючий модерне мистецтво, і якби не такий старий вигляд самої речі, а також умови винайдення, можливо було б сприйняти за сучасний. Врешті нам таки бракує переконання в тому, що це не твір кінця XIX ст. Як можна помітити, до складу музейної збірки більш за все хрестів потрапило із Золочівського й Старосамбірського районів Львівської області. На основі цього суто регіонального матеріалу було б передчасно робити широкі узагальнюючі висновки, тим більше, що наші спостереження можуть бути лише узгоджені з тим, що набагато раніше переконливо довела В. І. Свенціцька. Зокрема, вона писала: «Технічне хрести цего типу є виконані площинним рельєфом і визначаються декоративністю та строгістю стилю, який уймає всі форми упрощеними схематичними лініями, що у висліді надає плоскорізьбі графічности рисунку. Поодинокі постаті не є звязані з собою ніякою спільною акцією і є трактовані до певної міри як орнамент. Одиноким внутрішньо звязуючим чинником є ритм рівномірно розложений на всі композиційні площини хреста. Ця ритмічність виступає передовсім в трактуванні фігур як головних, так і побічних, а також і в декоративних мотивах[25].

Хрести стилізованого різьблення.

Цей останній розділ статті можна вважати додатковим, бо в ньому розглянуто різьблені хрести цілком іншого характеру, що зберігаються у музеї разом з щойно описаними. До того ж ручний лише один, тоді як два інші є стаціонарними. Всі вони позначені певною стилізацією, але вона не має нічого спільного з тим, це вирізняє народний пластичний примітив з його всіма неодмінними прикметами.

Ручний хрест із с. Тисовець Сколівського району Львівської області /Інв. № АП-821, розм. 35,0 х 15,0 см/ за типом звичайний вісьмикінцевий із скісним нижнім перехрестям й точеною ручкою, на зразок фабричних виробів кінця XIX - початку XX ст. /іл. 15/. Ці російські вироби звичайно були металевими, виготовленими з срібла або ж із латуні, здебільшого механічним способом. Іконографію прикрашаючих їх зображень здебільшого спрощено. Здається, що різьблення орієнтовано саме на такий взірець, із Розп'яттям і єдиною фігурою Христа, стоячого по коліна у воді із схрещеними на грудях руками, із Хрещення /Богоявлення/. Різьбяр, очевидно,

не зовсім правильно розумів сенс іконографічних мотивів, бо інакше не підняв би понад Розп'яття сонце з промінням, не відокремив би так далеко голову Адама і не зобразив би голуба відлітаючим, тоді як Дух Святий голубиним видом зійшов із небес. Не позначив належно також німб навколо голови Христа із звичайним перехрестям. Ймовірне, що хрест був виконаний в період першої світової війни, коли російські війська окупували Східну Галичину і православні духовні, користуючись нагодою, вдалися до місіонерської праці. В такому разі хрест слід було б датувати близько 1915 р. Стилістичні ознаки для того не утворюють будь-якої перешкоди.

Зовсім інше враження справляє хрест з с. Чишки Старосамбірського району Львівської області /Інв. № АП-6418, розм. 49,0 х 19,0 см/, виконаний на високому художньому рівні, вельми ретельно, з бажанням перенести на площину витвору якнайбільше різних, переважно пасійних символів /іл. 16/. Короткий широкий штир вказує, що мав існувати й седес, тобто хрест був стаціонарним, і, можливо, призначений стояти серед церкви на тетраподі, що пояснює всі наявні прикмети. На деяких варто зупинити увагу. Масивну фігуру розп'ятого Христа, з ногами пробитими одним цвяхом, відтворене за західним академічним взірцем, і тут збережено всі його особливості, іконографічні і стилеві. Лише схематизовано долоні рук, і це кидається в очі більше, ніж розпластані й накладені одна на одну ступні ніг. Навколо голови широкий орнаментований німб. Візерунковнй контур хреста й заспіль заповнююче його площину дрібне різьблення надає характер декоративності, дещо навіть всупереч реалістично трактованій фігурі. Понад головою Христа орнаментолізовані монограми, вище - титло з небесними світилами обабіч, а вгорі - знаряддя страждань, а частину цієї пасійної символіки перенесено вниз й розташовано під головою Адама. На зворотній стороні велике зображення Богородиці в іконографічному образі Mater dolorosa, із мечем в грудях/ до того ж стоїть на півмісяці/, обабіч її монограми, нижче - Всевидяче Око з двома херувимами, а третій неначе підносить зображення на зріст св. Йосифа; понад головою Богородиці вензель «Марія" і оточена німбом царська корона, очевидно в якості ознаки найвищої гідності Діви Марії. Менше підстав гадати що це ідентична за формою до корони архієрейська митра, що є вказівкою на сан замовника описуваного витвору.

Модерний стиль різьблення хреста начебто не залишає сумніву щодо його виконання в хронологічних межах першої чверті XX ст., саме в греко-католицькому середовищі. Про це свідчить іконографія, з її індивідуально розробленою програмою, невідомою за виробами, розрахованими на широкий загал, себто на продаж. Тож не дивно, що ближчих аналогій не знаходимо серед ретельно вибраних типових зразків сакральної дерев'яної пластики Галичини.

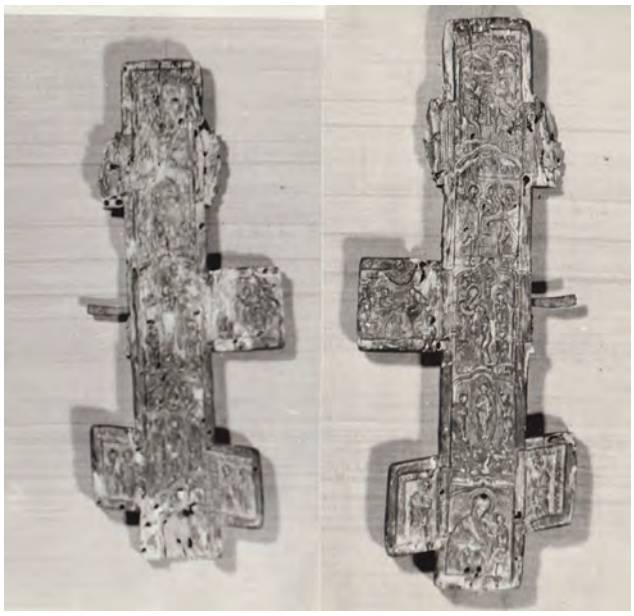
Досить оригінальний з огляду на його типологічні особливості серед розглянутих хрест, що походить зі Львова /Інв. Я АП-18977, розм. 46,0 х 18,0 см/. Хоча сам вісьмикінцевий із скісним нижнім перехрестям хрест з рельєфним Розп'яттям таки має певні аналогії, навіть серед перелічених тут зразків. Тому було б цілком зайвим неодмінно вбачати вплив потужної старообрядницької традиції[26]. Тим більше, що зображення розп'ятого Христа радше віддзеркалює католицький оригінал з притаманними йому іконографічними рисами. Річ подібна до хреста 1878 р. /іл. 7/, з такими ж кульками на кінцях, схожим Розп'яттям і навіть з грецьким титлом, виконаним тут більш майстерно, з долученням таблиць завіту і розгорнутого Евангелія - символів Старого і Нового Завітів; внизу розташовано знаряддя страждань /іл. 17/. Хрест укріплений на постаменті, прикрашеному євангельською цитатою/ Ін. 19,26/, в якій йдеться про доручення розп'ятим Христом Богородиці піклуванню улюбленого учня; невеличкі скульптурні фігури їх стоять обабіч, виконані ніби в бароковому дусі. Стосовно порівняльного матеріалу доводиться зазначити, що на українському грунті він небагатий, особливо з XIX ст.[27] Одначе, як відомо, подібні різьблені з дерева групи набули великого поширення у християнському світі від Італії до Росії[28]. Питання українського художнього контексту поки далеке від свого кінцевого розв'язання, і визначення подібних пластичних творів має свої об'єктивні труднощі. В даному випадку, з врахуванням непрямих аналогій, можливе львівський хрест датувати близько 1880 р. Довгий штир свідчить про пізніше втрачену якусь масивну основу.

Вивчення сакральної християнської пластики XIX-XX ст., в тому числі й дерев'яного різьблення, особливо тих витворів, що ніяк

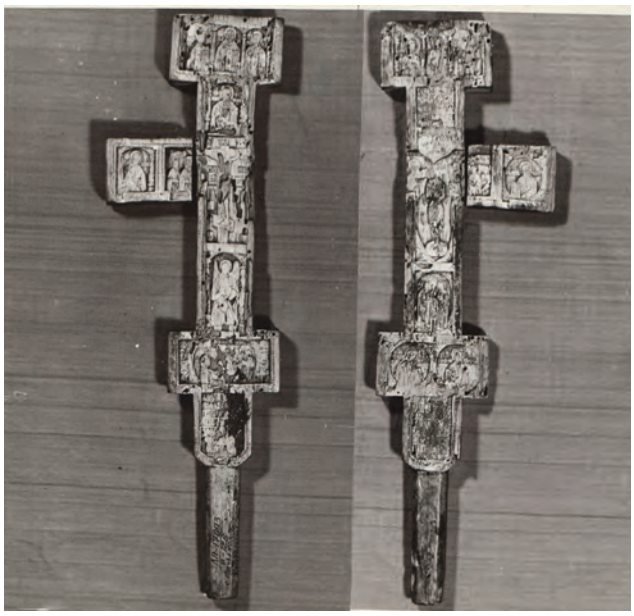
не припадають до кола народної скульптури, досі не привертало до себе належної уваги. Ця ділянка культурної спадщини вважалася ніби чимось чужим і зовсім не вартісним. Таке ставлення дуже сприяло знищенню пам'яток. Тому належить з щирою подякою відмітити ініціативу колишніх працівників Музею народної архітектури і побуту у Львові, котрі спричинилися до збереження всіх хрестів, що були згадані в цій статті.

---

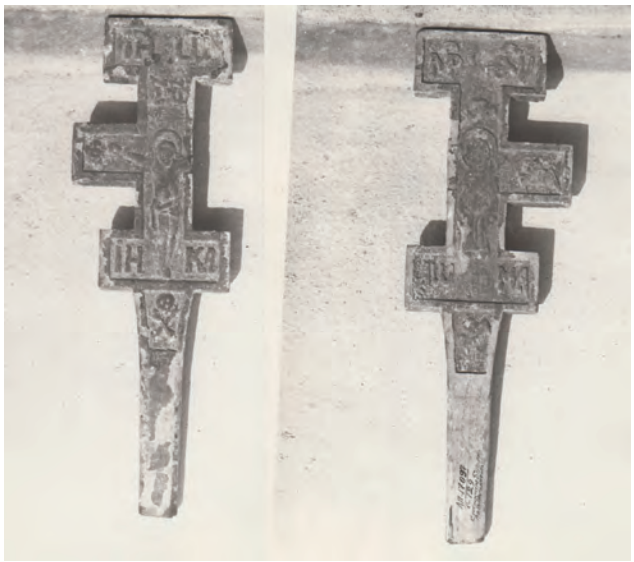
1. Див.: Музей народної архітектури та побуту у Львові: Путівник / Данилюк А. Г., Красовський І. Д. та ін. Львів, 1980; Данилюк А.
Музей в Шевченківському гаї: Нарис. Львів, 1993,
2. Намір щодо дослідження цього матеріалу виник ще в 1986 р. Висловлюю сердечну подяку Н. Шамардіній за суттєву допомогу в цій справі, а також за сприяння у виготовленні світлин творів.
3.Степанова 0. Т. Матеріяли до вивчення української дерев'яної різьби. Дерев›яні різьбовані напрестольні хрести // Мистецтвознавство. Збірник 1-й Харківської секції науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства. Харків, 1928-1929, 0, 107-127, Табл, LXVI – LXIX.
4. Свенціцька В, Різьблені ручні хрести XVI - XX вв, Ч, 1-П,
Львів, 1939, Див, також: Вистава галицького примітиву XVI - XIX вв, Львів, 1939, - С. 13-14, Кат. 123-146.
5. Логвин Г. Н. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва. Т. П. Київ, 1967. - С. 109. 1л. 65; Тищенко 0. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України /XIII - XVIII ст./. Київ, 1992. С.21. Рис. 16, 17.
6. Різьблені грецькі хрести дуже рідко приваблювали дослідників,
і тому здебільшого вони залишаються не вивченими. Проте, можна тут навести кілька публікацій: овиh Б. једна непозната група дрвених крстова са рельефина празника // Музеј применьене уметности. Зборник. Бр. 5. Београд, 1959. С, 79-98; вона ж, Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti. Beograd, 1977; Генова Е, Миниатюрна дърворезба 17-19 век. София, 1986. С. 35-45; Пуцко В. Деревянний крест с рельефными изображениями праздников и святых // Zeitschrift fur Balkanologie. Bd.25/1. 1989, С. 76-91; Залесская В, Н, Резьба по дереву // Афонские древності. СПб., 1992. С. 38-43. Кат. 81, 84, 85, 87-91, 96; Графина Т., Пуцко В. Резной греческий крест Высоцкого монастиря // Zeitschrift für Balkanologie. Bd. 2000. S. 46-56.
7. Пуцко В. Г. Деревянные резные кресты XV-XX вв. из ризницы Троице-Сергиевой лавры//II конференция "Города Подмосковья в истории российского предпринимательства и культуры". Серпухов, 1997. - С. 121-127.
8. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археоло- гического музея при имп. Киевской духовної академии. Вып. IV-V.
Киев, 1915. 0. 34. Табл. XVIII:3-4.
9. Білоус Л. Пуцко В. Різьблений хрест Ларіона Іваницького //
Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник, Вип. 9. Луцьк, 2002.
С. 101-107.
10. Історія українського мистецтва. Т. П. Київ, 1967. - С. 281.
іл. 198.
11. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVI-XX вв. Ч. II. 1л. 24 /Інв. Л 31169/, 14-15.
12. Свенціцький І. Ілюстрований провідник по Національнім музеєві у Львові. Жовква, 1913. - С. 1л. 6. Петегивич В. М. Значення Перемишля в утвердженні християнства на південно-західних рубежах Київської Русі в XI-XIII ст. //Poczatki sasiedztwa. Pogranicze etniczne polsko – rusko – slowackie w gredniowieczu. Rzeszow, 1996. - С. 127-131. Рис, 5.
13. Мошин В. Крст царице јелене, кhери кнеза Драгаша // Уметнички преглед. Бр. 1. Београд, 1938. - С. 136-137.
14. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII-XX вв. Ч. 1. - С. 14-15.
15. Там само. - С. 15.
16.Див.: Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы опи-
сание святих чудотворних ее икон. Ярославль, 1994. - С. 115-117.
17. Свенціцка В. Різьблені ручні хрести XVII-XX вв. Ч. П. 1л.
51 /Інв. № 41/, 52 /Інв. Л 2712/.
18. Hlavackova H. Kievan Enkolpia in Prague Collttions// Byzantinostavica. T. LIV. Prague, 1993, P. ЗЮ-313.
19. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII-XX вв. Ч. 1. - С. 21.
20. Там саме. Ч. П. 1л. 34-49, 54-61.
21. Див.: Банк А. П. Подражание арабским надписям в орнаментике архитектурных памятников средневековой Греции /X – XIII вв./ // Византия
и Ближний Восток. Сборник научных трудов. - Спб., 1994.- С. 6-9.
22. Степанова О. Т. Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби. - С. 118-119.
23. Там само.- С. 118-122. Табл. LXVI.
24. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII – XX вв. Ч. II. іл. 40,41.
25. Там само. Ч. 1. - С. 21-22.
26. Див.: Jeckel S. Russische Metall – Ikonen – in Formsand gegossener. Glaube. 2. Aufl. Bramsche. 1981.
27. Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура.- Київ, 1980.- С. 58-62.
28. Див.:Carli B. La scultura lignea iyaliana dal XII al XVI secole. Milano, 1960; Власова О. М. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1985



Іл. 1. Ручний хрест з с. Селець. Початок XVII ст.. Інв. № АП – 17096.



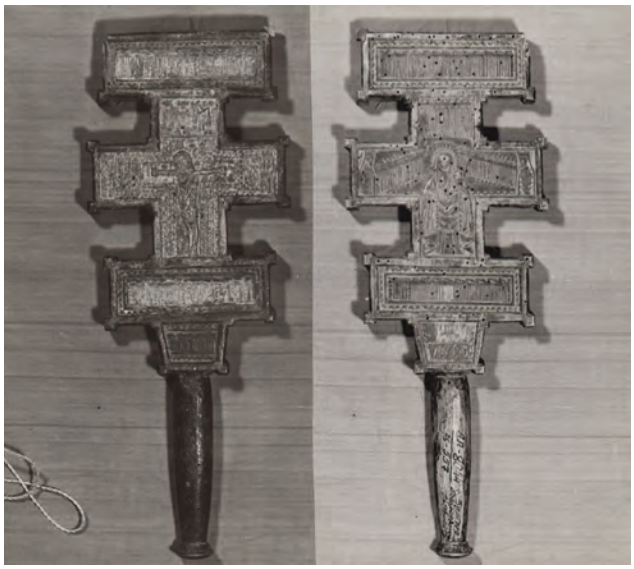
Іл. 2. Ручний хрест з с. Пацьковичі. Остання чверть XVII ст. Інв. № АП - 17093



Іл. 3. Ручний хрест з с. Старосамбірського району. 1841 р. Інв. № 17097.



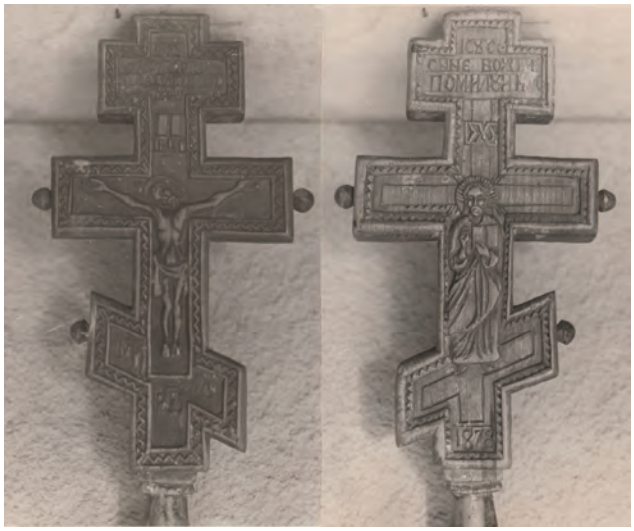
Іл. 4. Ручний хрест з с.Бабин. 1869 р. Інв. № АП – 2632.



Фл. 5. Ручний хрест з с. Заріччя. 1880 р. Інв. № АП – 8044.



Іл. 6. Ручний хрест з с. Бридок. 1895 р. Інв. № АП – 15551.



Іл. 7. Ручний хрест з с. Погорільці. 1878 р. Інв. № АП – 9768.



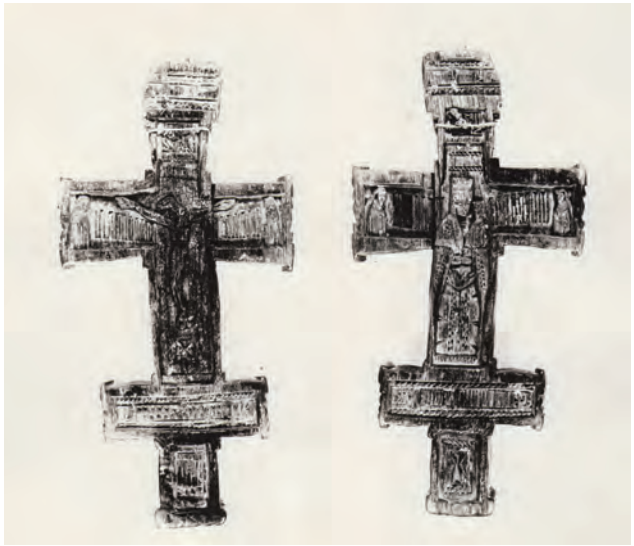
Іл. 8. Ручний хрест з с. Розваж. XIX ст. Інв. № АП – 6346.



Іл. 9. Ручний хрест з с. Поморяни. Кінець XVIII – початок XIX ст. Інв. № АП – 6310.



Іл. 10. Ручний хрест з с. Нижанковичі. XIX ст. Інв. № АП – 17095.



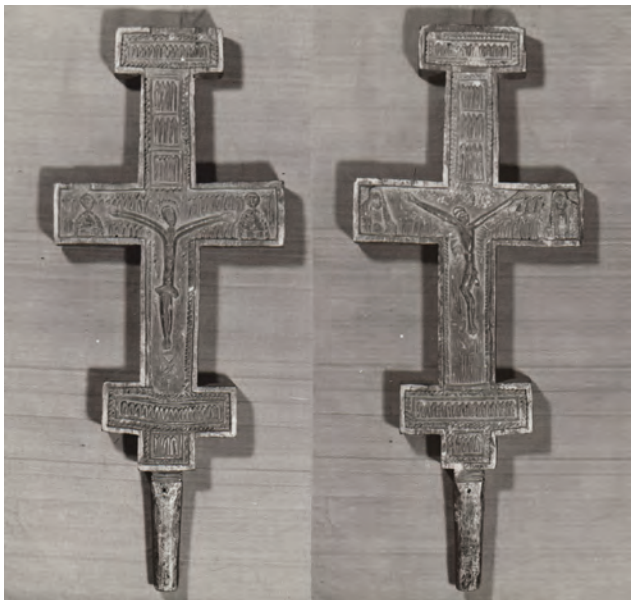
Іл. 11. Ручний хрест зі Львова/?/. Друга чверть XIX ст. Інв. № АП – 3636.



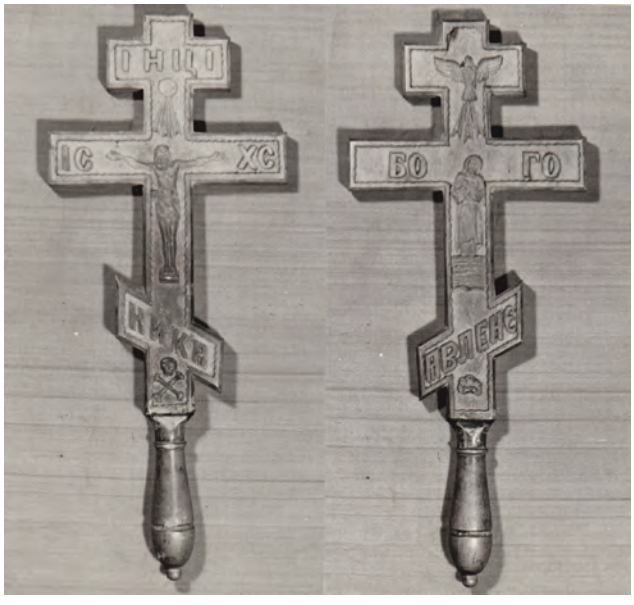
Іл. 12. Ручний хрест з с. Ясина. Другої чверті XIX ст. Інв. № АП – 697.



Іл. 13. Ручний хрест з с. Митулин. XIX ст.. Інв. № АП – 6307.



Іл. 14. Ручний хрест з с. Смеричка. КінецьXIX ст. Інв. № АП – 6520.



Іл. 15. Ручний хрест з с. Тисовець. Близько 1915 р. Інв. № АП – 821.



Іл. 16. Стаціонарний хрест з с. Чишки. Перша чверть XX ст.
Інв. № АП – 6418.



Іл. 17. Стаціонарний хрес зі Львова. Близько 1880 р. Інв. № АП – 18977.

Олександра ШЕВЛЮГА
(Київ)

ДО ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА (СЕРЕДИНА XIII – XIV СТ.)

Досі однією з привабливих для дослідження проблем є генеза українського іконостасу. Якщо попередній етап вивчення передвівтарних огорож в основному, базувався на археологічних дослідженнях пам'яток мурованної архітектури Київської Русі і окремих ікон, що збереглися до того часу, то для вивчення наступного етапу її еволюції ми маємо звертатися лише до невеликої кількості мурованих церков, але здебільше до дерев'яних церков та ікон, що з них походять. В наслідок історичних обставин це пам'ятки Галичини і Волині.

Середина XIII і XIV століття в українському монументальному і станковому мистецтві лишили обмаль пам'яток для того, щоб можно було повноцінно дослідити розвиток передвівтарної огорожі в українських землях. Але маючи трагічну ситуацію з творами мистецтва в центральних і східних регіонах нашої країни протягом декількох віків, маємо хоча б пунктирно окреслити розвиток українського іконостаса залучаючи для цього відомості й артефакти попередніх і наступних століть.

Від окресленого періода лишилася передвівтарна перегорожа у вигляді стіни в церкві с. Збручанське кінця XIV ст. та рештки мурованої передвівтарної конструкції, збережені на висоту 60 см, в церкві Івана Богослова 70-х років XII ст. в Луцьку. Археологічне дослідження луцької церкви проведене М. Малєвскою [1], яке привертало пильну увагу українських дослідників [2], проливає світло на стан української передвівтарної огорожі в другій половині XIII – XIV ст., бо як довела дослідниця саме до цього часу і належать її рештки. Передвівтарна огорожа, розташована між східними стовпами, складалася з двох цегляних стінок довжиною по три метри, в центрі прохід – 1,05 м, і була двічі вкрита фресковим розписом. Суттєвим елеменом цієї конструкції була дерев'яна стінка, яка щільно прилягала до двох мурованих парапетів зі сходу і була вища за них більш ніж на два метри [3]. Надзвичайно цікавим є те, що поєднання каменю й дерева в передвівтарній конструкції не є поодиноким в Україні, бо в Спаському соборі Чернігова сер. XI ст. ми вже зустрічали використання шиферу й дерева в передвівтарній огорожі, що являла собою, вірогідно, розповсюджений у Візантії тип огорожі портика з колонами, парапетами та архітравом [4]. Не виключена можливість і того, що цегла для передвівтарної огорожі могла використовуватись у нас ще з початку XII ст., маємо на увазі Спаську церкву Переяслава-Хмельницького [5], але невідомо ні її форма ні те, як вона була прикрашена. Перший шар фрескового розпису луцької перегорожі, що знаходиться на західній поверхні, припадає на час її створення – друга половина XIII – початок XIV ст. і являє собою імітацію полілітії – інкрустації кольоровим камінням, яка застосовувалась для декорування нижньої частини стін в візантійських храмах [6]. На тих фрагментах, що збереглися можна побачити кола, в які вписані восьмикутні зірки, що були доволі розповсюдженими в візантійському мистецтві, іноді в них вміщували фігуративні зображення звірів чи вершників [7]. Взагалі візантійці любили вписувати з круглі медальони різні зображення людей і тварин, як реальних так і фантастичних [8]. Один з таких фрескових медальонів з вписаною в нього ланню або ламою, ця тварина не схожа на коня, бо без хвоста і має іншу будову тіла, розміщено на луцькій передвівтарній перегородці. В іконоборчу добу, в візантійському мистецтві настіки широко були розповсюджені зображення тварин, що прикрашали сакральні речі і навіть темплони, що того ще довго не могло позбутися християнське мистецтво [9]. Але поступово, починаючи з XI – XII ст. кількість зооморфних мотивів починає суттєво зменшуватись в передвівтарних перегорожах під впливом «рігорізму» суворого візантійського духовенства [10]. Пізній сплеск зооморфних декорацій в прикрашенні храмів дають собори Володимиро – Суздальського князівства і, можливо, ця традиція продовжує існування в українському монументальному мистецтві другої половини XIII – початку XIV ст. про що свідчить луцьке зображення. Слід тут згадати гіпотезу Г. К. Вагнера, що над рельєфами Георгіївського собору Юр'єва-Польського працювали галицькі майстри [11]. Другий шар фрескової оздоби луцької передвівтарної огорожі, який датується XIV ст., вже не дає натяку на подібну зооморфну декорацію, являючи собою в нижній частині імітацію

мармуру, а в верхній – орнаментальну композицію з ромбів і «городків», що зустрічаються в давньоруських храмах почнаючи з XI ст., і є продовженням давньої традиції джерелом якої було візантійське мистецтво [12].

Передвівтарна огорожа цього періоду могла складатися з двох рядів – першого намісного і верхного Деісісного, що може бути свідченням неперервності київської традиції кінця XI – початку XII ст. [13]. У відомому Житії преподобного Алімпія у Києво-Печерському патеріку згадується про великі ікони – дві для намісного ряду і п'ять для Деісіса, які виконав преподобний [14]. В ансамбль візантійського темплона входили і зображення розташовані на західній поверхні передвівтарних стовпів, що фланкували темплон. Дерев'яна стінка в передвівтарної перегорожі церкви Івана Богослова, збудована саме в другій половині XIII – на початку XIV ст., слугувала скоріш за все для кріплення ікон намісного ряду [15], що підтверджує думку Чукової Т. А. про початок ускладнення живописного ансамблю давньоруської передвівтарної перегорожі в кінці XII – на початку XIII ст. [16]. Цілком зрозуміло, що в Україні вже в другій половині XIII століття був наявний низький іконостас [17], але залишається таємницею скільки рядів налічував луцький іконостас, чи мав він Деісісний ряд, або тіки намісний, який складався, щонайменше, з чотирьох ікон. Важливе свідоцтво про існування на правому передвівтарному стовпі луцької церкви образа Спаса постає з документів XVI ст. [18]. На думку В. Александровича, це міг бути образ «Христа Пантократора» на повний зріст, тобто «Христа-Вчителя», який було виконано в XIV ст. разом з новим розписом передвівтарної огорожі [19], важливо те, що такі ікони є непоодинокими в українському малярстві і пізніше з XV ст. Вірогідно, що парним зображенням до Христа було зображення Діви Марії на повний зріст на лівому передвівтарному стовпі, але в якому іконографічному типі невідомо. Тут можна розглядати і «Богородицю Одигітрію», і «Агіосорітіссу», розповсюджену в намісному ряді сербських храмів [20], в парі до «Христа Милостивого», або такий рідкий, але можливий в давньокиївській традиції тип «Богородиці Оранти», або «Богородиці Втілення». Про використання останнього типу «Богородиці Втілення» в намісному ряді передвівтарних перегорож свідчать розміри двох відомих великих ікон «Ярославська Оранта» перша половина XII ст. [21] та «Жидачівська Оранта» XV ст. [22], а також непрямі свідчення: гравюра Л. Тарасевича в Києво-Печерському патеріку 1702 р., де «Богородиця Знамення» знаходиться в намісному ряді [23], а також невелика ікона празникового чину кінця 16 ст. з Музею-Замку в Ланьцуті, де поруч зображені «Христос-Вчитель» та «Богородиця Втілення» [24], що нагадують монументальні зображення з передвівтарних стовпів. Ця остання ікона з польського музею може бути свідченням особливого плекання в українських землях давньої київської традиції скрізь віки. На дерев'яній стінці луцької перегорожі обабіч входу у вівтар могли бути розташовані, але цілком гіпотетично, ікони Богородиці й патрона храму Івана Богослова, за аналогією з літописною згадкою 1288 р. про наявність у намісному ряді Георгіївської церкви в Любомлі храмової ікони святого й Богородиці [25], подібна композиція ікон присутня в храмі св. Георгія в Старо Нагоричино 1313 – 1318 рр. [26]. Також фрескове зображення св. Миколая є на передвівтарній мурованій стінці в церкві Перенесення мощів св. Миколая в с. Збручанському кінця XIV ст. [27].

В Україні в XIV ст. наявний ще один вид перегорож – суцільна мурована передвівтарна стінка, яка має два проходи – центральний, для царських воріт, та дияконський – ліворуч [28]. Саме такою є збудована передвівтарна стінка в с. Збручанському і, пізніше, в XV ст. в с. Чесники біля Рогатина та у Верхньому Висоцьку у монастирській церкві, щоправда тут три прохода [29]. Така стінка, вірогідно, мала монументальні розписи з зображеннями, що були типовими для перегорож, підтвердженням чого є згадана збручанська фреска св. Миколая та орнамент. Але і ці муровані стінки також затуляють вівтарний простір, підтверджуючи новий погляд на вівтарну перегорожу, який формується в Україні з другої половини XIII ст. Теоретично фрескова програма розписів перегорожі могла мати намісні образи Богоматері та Спасителя, а також і Деісісну композицію у другому ряді.

З того обмеженого корпусу ікон, що збереглися з кінця XIII – XIV ст. можна виокремити ті, які могли належати до намісного ряду. До таких відносяться «Богородиця Одигітрія» кінця XIII – початку XIV ст. з Успенського собору Дорогобужа [30], «Христос-Вчитель» XIV ст. з Війська [31], «Преображення» XIV

ст., з Спаського монастиря поблизу Бусовиська [32], «Архангел Михаїл у діяннях» другої половини XIV ст. зі Сторонньої [33], «св. Миколай з житієм» кінця XIV – початку XV ст. з церкви св. Параскеви з Радружа [34]. та «Собор св. Іоакима і Ганни» кінця XIV – початку XV ст. з однойменної церкви с. Станиля [35]. Таким чином ми можемо припускати, що в намісному чині були, безперечно, ікони Христа і Богородиці, а також храмова ікона, до того ж ікона св. Миколая, яка могла не бути храмовою, як в радружській церкві св. Параскеви, а може засвідчувати появу цього улюбленного святого або через замовника або через уподобання громади. Подібне явище буде розповсюджене пізніше в українських іконостасах.

Від Деісісного чина, або «Моління» в нас збереглися ікони архангелів Михаїла та Гавриїла кінця XIV ст. з церкви с. Дальова та ікона «Св. Георгій» кінця XIV – початку XV ст. з с. Тур'є [36]. Дальовські ікони архангелів первісно могли сягати півтораметрової висоти [37] при ширині 70 см, що є свідченням їх належності до доволі великої за розмірами передвівтарної перегорожі [38] до якої міг входити цей щонайменше п'ятифігурний чин. До того ж ікона св. Георгія з с. Тур'є, яка також немалих розмірів – 117х51 см – походить, за думкою В. Александровича, з одинадцятифігурного, ряду «Моління» [39]. Вважаємо за необхідне підкреслити існування на теренах України саме в XIV ст. вже сформованного розширенного повнофігурного Деісісного чину в передвівтарній перегорожі виконаного на окремих дошках. Важливим аргументом існування в давньому Києві подібної повнофігугної композиції, крім згадки в Києво-Печерському патеріку про п'ять великих ікон «Деісіса», є золота великокнязівська діадема 1235 р. з семифігурним «Деісісом» з постатями Петра і Павла, виконаним перегородчастою емаллю на семи пластинах, що мають кілевидні завершення [40]. Цікавою, з цієї точки зору, є золота гривня XII – XIII ст. з Кам'яних Брід на Житомирщині з емалевим зображенням погрудного дев'ятифігурного «Деісіса», в окремих медальонах, доповненного святими Борисом та Глібом [41]. М. А. Ільїн, базуючись на наведених вище артефактах, а також на рельєфах п'ятифігурного «Деісіса» на повний зріст в різбленні Георгіївського собору в Юр'єві – Польському (1230 -1234 рр.) [42], констатує наявність на Русі на межі XII – XIII ст. різних за формою і складом Деісісних ікон, що належали до передвівтарних огорож і те, що саме в цей час тривало становлення розширенного багатофігурного Деісісного чину [43]. Навряд чи на світські прикраси могла потрапити подібна композиція без потужного впливу духовенства, бо на думку Б. А. Рибакова саме через це язицькі символи, що домінували в попередні часи на колтах і діадемах починають поступатися місцем християнським образам саме з початку XIII ст. [44]. Важливим для нас є саме те, що композиція «Моління» в XIII ст. набирає більшого значення [45]. В Іпатьєвському літописі під 1288 р. в «Похвалі» волинському князю Володимиру Васильковичу згадується, що він вклав в церкву св. Георгія «Євангеліє» прикрашене викуваним з золота «Деісісом» [46], замість розповсюдженої для цього місця композиції «Розп'яття» [47]. Ми вважаємо, що наведені дані можуть бути переконливим свідченням того, що саме Київ був центром трансформації ансамблю передвівтарної перегорожі, як центр руської мітрополії, впливи якого поширювались на всі давньоруські земелі і в XIII ст., та який не втрачав свого релігійного та мистецького авторитету ще й в XIV ст. [48]. В цьому контексті, думка Л. Міляєвої про можливість походження дальовських «Архангелів» з київської школи є ще одним елементом зв'язку з давньокиївською іконографією і її рівнем високої художньої культури [49]. Наведені українські ікони чину «Моління» кінця XIV ст. являються одним з елементів генезису Деісісного ряду, продовженням якого є розповсюдженність багатофігурних «Моліннь» на повний зріст в українських передвівтарних конструкціях наступних століть.

Центральна фігура Ісуса Христа в українському Молільному ряді могла бути виконана в одному з двох іконографічних ізводів: «Христа Пантократора – Вчителя» в повний зріст або Христа на троні. «Христос Вчитель», чи «Милостивий», зображенний в Деісісній композиції згаданної вище князівської золотої діадеми з Києва 1235 р., в апсиді Спаса на Нередиці в Новгороді, 1199 р. [50], в рельєфному «Деісісі» Георгіївської церкви Юр'єва - Польського, на мініатюрі «Христос, святі Григорій Двоєслов та Євстафій» з «Бесід св. Григорія Двоєслова на Євангеліє», XIII ст. з Холмщини [51], а також відомо по сінайським іконам XI - XIV ст. та, найголовніше, епістілію з сценами життя св. Євстратія на якому є подібний Триморфон [52]. Мабуть певний час,

не виключено що ще й в XIV ст., у нас побутували обидва іконографічних Деісісних ізвода Христа, але пізніше більш традиційним для українського «Моління», як показують вціліли пам'ятки починаючи з XV ст., стало зображення тронного Спаса, укоріненого і в візантійській традиції. Можемо припускати, що подібний тронний Спас користувався популярністю ще в князівствах давньоруської мітрополії про що промовляють монументальні розписи конхи апсиди Мірожського Спасо – Преображенського монастиря та збережені артефакти XIII - XIV ст. в землях північноруських єпіскопій [53]. В Москві, яка з середини XIV ст. була резиденцією мітрополіта київського і всієї Русі, в 1392 році було виконано срібний оклад відомого «Євангелія» Федора Кошки, прикрашеного в центрі повнофігурним «Деісісом» з «Спасом Пантократором» на троні [54]. Відомо, що пізніше в московських землях починається заміна образа тронного Христа в Деісісному чині на «Спаса в Славі», який згодом у нас буде розміщено переважно в намісному чині.

Важливо з'ясувати також і наявність царських врат, і коли саме вони почали замінювати катапетазму. Тут маємо констатувати суцільну відсутність артефактів в українських землях до XV ст. але, на щастя, врата відтворені в монументальному малярстві Києва середини XI – початку XII ст. та є згадки в літописних джерелах про їх існування в XIII ст. У фрескових композиціях «Введення у храм» та «Обручення Богородиці» в Софії Київській є зображення орнаментальних прямокутних врат, а в «Евхаристії» з Михайлівського золотоверхого монастиря зображені символічні царські врата з заокругленим верхом і золотими смугами [55]. В Іпатіївському літописі згадується, по-перше, що Данило Галицький привіз мармурову різблену чашу з Угорщини і поставив її в Холмі, в церкві, «предъ двери церковни нарицаємими царскими», на що увагу звернув ще М. Драган [56], а по-друге під 1288 роком Володимир Василькович для церкви Георгія в Любомлі «двери солиа мидяны», слово «солиа» дає підставу вважати, що Ільїн був правий коли визначив, що маються на увазі двері – царські врата, а не вхідні двері до собору [57]. Тобто в XIII ст. в українських храмах знаходились царські врата, але яку вони мали форму і що на них могло бути зображене ми можемо гіпотетично уявити лише звернувшись до спадщини північноруських князівств, яким тут пощастило більше. Дерев'яні царські врата з с. Кривого Архангельської області XIII ст. за формою нагадують зображенні на михайлівській мозаїці та прикрашені живописом – «Благовіщення» в верхній частині, а в нижній два фронтальних образа отців церкви – Василя Великого праворуч й Іоана Золотоуста (втрачений) ліворуч [58]. Також надзвичайно цікавими є мідні врата з золотою наводкою XIV ст. з колекції М. Лихачова [59], їх походження остаточно невідоме. На думку В. Яреми вони могли бути привезені з України, бо мають «чисто українську форму» [60], яка також близька до михайлівського зображення. Для такого припущення В. Яреми бракує доказів, але гіпотетично подібні врата могли існувати і в наших землях, бо розкішна техніка золотої наводки була знайома в Києві, як і матеріал – мідь, у вратах в Любомлі, про що вже згадувалось вище. Вгорі «лихачовських» воріт зображено «Благовіщення», а нижче чотири євангелісти – тобто ті сюжети, які будуть домінувати в українських вратах наступних віків [61]. Хоча у нас не лишилось цих пам'яток, але, якщо розмірковувати, то навряд чи українські храми, особливо заможні, такої потужної і впливової київської мітрополії не підтримували б візантійську традицію і не використовували б в передвівтарній перегорожі царські врата. Зрозуміло, що мабудь не всі передвівтарні огорожі були оздоблені вратами, десь використовувались лише завіси – катапетазми, що були частиною передвівтарного ансамблю з давних давен, також розповсюдженою практикою було поєднання завіси зі вратами.

Залишаються незрозумілим назараз і те, чим завершувався в цей період низький український іконостас. В пізніші часи характерним було «Розп'яття» з предстоячими, але коли воно починає з'являтися на іконостасах не з'ясовано. На роздуми наштовхує розповідь про варяга Шимона в Києво-Печерському патерику, що пожертвував золотий пояс для Успенського собору монастиря, який став мірою в його будівництві[62]. Павло Алепський бачив той пояс, що підперезував Христа в «Розп'ятті» на горі іконостаса Успенського собору Києво-Печерського монастиря [63]. Також цей пояс зображений саме на Розп'ятті в гравюрі до Патеріка 1702 року Л. Тарасевича, хоча тут «Розп'яття» знаходиться на подвір'ї монастиря, скоріше для кращої ілюстрації самої легенди. Цікавою виглядає реконструкція

П. Мелькович-Пепек передвівтарної перегорожі кінця XI – середини XII ст. церкви Богородиці у Велисі, на архітраві якої знаходяться п'ять великих ікон Деісісного чину, а в горі, на них розташовано триптих з «Розп'яттям» в центрі [64]. В каталозі виставки афонських реліквій «Treasures of Mount Athos» зроблене припущення про те, що велике живописне «Розп'яття» 60 - 80 років XIV ст. можливо знаходилося саме на іконостасі [65]. Венеціанська передвівтарна огорожа 1394 р. в Сан Марко, відомо Венеціанська республіка перебувала під містецьким впливом Константинополя, має традиційний візантійський тип перегорожі–портика з парапетами і колонами перекритими архітравом, в центрі скульптурного апостольського чину встановлено велике «Розп'яття» [66]. Важливо додати, що в подальшому на теренах північноруських земель увінчування іконостаса «Розп'яттям» не було розповсюдженим, про що свідчить бажання патріарха Нікона створити іконостас за київським взірцем, який би завершувався «Розп'яттям» [67]. Перераховані нами джерела дають право припустити, що «Розп'яття» увінчувало іконостас вже в XIII – XIV ст. бо в XVI ст. це було звичайним явищем в Україні.

Також важливим елементом в живописному ансамблі іконостасів виступає зображення «Нерукотворного Спаса», яке традиційно у нас розташовувалось над царськими вратами починаючи з XV ст. В розписах часів Київської Русі «Спас Нерукотворний» знаходився, як свідчать фрески Новгорода, в замку підпружних арок. Мабуть невипадково його розміщено в центрі арочного готичного склепіння в люблинській каплиці св. Трійці, і тому можна погодитись з С. Таранушенком, що за відсутністю монументального малярства в Україні «Спас Нерукотворний» був перенесений в центр арки порталу царських врат [67] (треба звернути увагу і на те, що як в Люблині так і на українських іконах змінилася іконографія образу).

Підсумовуючи можна стверджувати, що формування низького українського іконостасу відбувається протягом XIII – XIV століть. Формується досить гнучка іконографія Деісісного чину, який ще не буде мати усталених форм. Так само при структурі набувають поширення різні іконографічні ізводи основних персонажів цього ряду Богородиці і Христа. Є достатньо фактів стверджувати і наявність в деяких церквах царських врат. Варіативність складу іконостасів і технік в яких вони були виконані залежала ще і від того мурованою чи дерев'яною була церква. І тому існували іконостаси тяблові з іконами й іконостаси з фресками і, можливо, з іконами одночасно. Лишаються під знаком питання час коли іконостас став увінчуватися «Розп'яттям», проте є підстави вважати, що це вже виникло в XIII – XIV столітті. Рання ікона «Спаса Нерукотворного» початку XV ст. з с. Радружа, безумовно, так само вже належить до іконостасного ансамблю. А подальше розміщення подібних ікон над царськими вратами дає нам право бачити її саме тут. Таким чином вже в XIV столітті в Україні низький іконостас замінив собою передвівтарну огорожу.

---

1. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века / М. Малевская // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI міжнар. наук. конф., 1 – 3 грудня 1999 р. : наук. зб. – Луцьк, 1999. – С. 108 – 124.

2. Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної огорожі середньовічних храмів Волині / В. Александрович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: матеріали VII міжнар. наук. конф., 27 – 28 листопада 2000 р.: наук. зб. – Луцьк, 2000. – С. 26 – 34.; Його ж. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса / Александрович В. // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XV міжнар. наук. конф., 25 – 26 вересня 2008 р.: наук. зб. – Луцьк, 2008. – С. 18 – 31.; Мельник В. Володимир і Луцьк – дві традиції оздоблення інтер'єру храму в мистецтві княжої доби / В. Мельник // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XVIII міжнар. наук. конф., 27 – 28 жовтня 2011 р.: наук. зб. – Луцьк., 2011.; Мельник В. Трансформація внутрішнього простору собору Івана Богослова в Луцькому замку протягом XII – XIV ст. / В. Мельник // Волинська ікона: матеріали XIX міжнар. наук. конф., 24 – 25 жовтня 2012 р.: наук. зб. – Луцьк, 2012. – С. 6 – 11.

3. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова… С. 115 – 118.

4. Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным / Т. А. Чукова. – СПб. : Петербургское востоковедение, 2004. – 224 с. – С. 21.

5. Там само. – С. 42.

6. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова… С. 115 – 118.

7. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художествен-

ного ремесла в Восточной Европе X – XIII века / В. П. Даркевич. – М.: Искусство. – 1975. – 347 с. – С. 27, 49.

8. Там само. – илл. 287, 288, 292, 296, 326.

9. Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон / В. Н. Лазарев // Византийский временник. – 1967. – С. 162 -196. – С. 172.

10. Там само. – С. 178.

11. Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры / Г. К. Вагнер. – М, 1966. – с. 144. – С. 33 – 35.

12. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова… С. 118.

13. Александрович В. Ікони першої половини XIV століття «Архангел Михаїл» та «Архангел Гавриїл» з церкви святої Параскеви у Даляві / В. Александрович // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Т. 236. – Львів, 1998. – С. 41 – 75.; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. У 5 т. Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – К., 2001. – С. 283 – 284.

14. Абрамович Д. Киево – Печерский патерик / Д. Абрамович. – К.: Час, 1991. (Репринтне видання з видання 1931 р.) – 280 с. – С. 175.

15. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова… С. 118.

16. Чукова Т. А. Алтарь ... – С. 42.

17. Малевская М. Церковь Иоанна Богослова… С. 118.

18. Кравченко В. М. Новий документ про декорацію інтер'єру кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку / В. М. Кравченко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Т. 236. – Л., 1998. – С. 549.

19. Александрович В. Ансамбль ікон ... С. 27; Його ж. Волинська середньовічна ... С. 21.

20. Бабиh Г. О живописном украсу олтарских преграда / Г. Бабиh // Зборник за ликовне уметности Матице српска. – Нови Сад, 1975. – Т. 11. – С. 1 – 50.

21. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI - XVIII століть / Л. Міляєва, М. Гелитович. – К., 2007. – 526 с. – ISBN 978-966-96724-3-8. – С. 100.

22. Патріарх Дмитрій (Ярема) Іконопис Західної України XII – XV ст. / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Л., 2005. – 508 с.– ISBN 966-02-2114-7. – С. 77 – 78.

23. Міляєва Л. Українська ікона ... – С. 17.

24. x. Michal Janoha Ikony w Polsce / x. Michal Janoha. – Warszawa, 2010. – 452 s. – ISNB 978-83-213-4493-5. – S. 65.

25. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновеця – К., 1989. – 592 с. – ISNB 5-308-00052-2. – С. 448.

26. Бабиh Г. О живописном украсу... – Цр. 7.

27. Могитич І. Княжа церква над Збручем / І. Могитич, Р. Могитич, Я. Мовчан // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1993. – Ч. 1. – С. 23 – 32.

28. Патріарх Дмитрій (Ярема) Іконопис ... – С. 73.

29. Там само. – С. 115.

30. Міляєва Л. Українська ікона ... – іл. 22.

31. Александрович В. Мистецтво Галицько – Волинської держави / В. Александрович. – Львів, 1999. – С. 29 – 31.

32. Міляєва Л. Українська ікона ... – іл. 29.; Патріарх Дмитрій (Ярема) Іконопис ... – С. 42 – 46.

33. Там само. – іл. 34.

34. Там само. – іл. 32.

35. Там само. – іл. 33.

36. Там само. – іл. 26, 27, 28.

37. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. / Михайло Драган. – К., 1970. – 204 с. – С. 16.

38. Александрович В. Ікони першої ... – С. 56 – 57. Міляєва Л. Українська ікона ... – с. 30.

39. Александрович В. Ансамбль ікон ... С. 27.

40. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. М., 1988. – 784 с. – С. 600 – 601. – илл. 97 в.

41. Літопис руський ... – м. 559.

42. Вагнер Г. К. Мастера … - С. 16.

43. Ильин М. А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV – XV вв. / М. А. Ильин / Культура Древней Руси. – М. – 1966. – С. 79 – 88. – С. 80.

44. Рыбаков Б. А. Язычество … – т. С. 585, 597 – 600.

45. Ильин М. А. Некоторые … – С. 81.

46. Літопис руський ... – С. 447.

47. Ильин М. А. Некоторые … – С. 81, 83.

48. Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. / Г. Ю. Івакін. – К., 1996. – 272 с. – ISBN 5-85654-047-6. – С. 219 – 220.; Міляєва Л. Українська ікона ... – С. 29.

49. Міляєва Л. Українська ікона ... – С. 29.

50. Лазарев И. Н. Живопись и скульптура Новгорода / И. Н. Лазарев // История русского искусства. В 12 т. Т. 2. – М., 1954. – 426 с. – С. 101.

51. Пуцко В. Ілюмінування рукописної книги / В. Пуцко // Історія українського мистецтва. У 5 т. Т. 2. Мистецтво середніх віків. – К., 2010. – С. 951 – 977. – С. 953.

52. G. et M. Sotiriou Icones du mont Sinaï / G. et M. Sotiriou. – Athenes, 1956. – іл. 48, 83, 219, 103.

53. Лазарев В. Н. Русская иконопись. Псковская школа / В. Н. Лазарев // Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. – М., 1983. – илл. 69, 71.

54. Русское декоративное искусство. В 3 т. Т. 1. От древнейшего периода до XVIII в. / Под ред. Ле-

онова А. И. – М., 1962. – 504 с. – илл. 240.
55. Драган М. Українська декоративна ... – С. 17.
56. Там само. – С. 17.
57. Ильин М. А. Некоторые … – С. 81.
58. Драган М. Українська декоративна ... – С. 17.; Царські врата українських іконостасів / Упоряд. Юркевич Ю. – Львів, 2012. – 386 с. – ISBN 966-8868-29-3. – С. 14.
59. Драган М. Українська декоративна ... – С. 17.; Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования / Лазарев В. Н. – М., 1970. – С. 209 – 212.
60. Патріарх Дмитрій (Ярема) Іконопис ... – С. 233.
61. Царські врата українських ... – С. 12.
62. Абрамович Д. Киево – Печерский … - С. 2 – 3.
63. Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію / Пер. Г. Муркос. – вып. 2. – М., 1987. – С. 51.
64. П. Миљковић-Пепек Нови подаци о олтарској прегради Вељусе и неке претпоставке о њеним првобитним иконама / П. Миљковић-Пепек // Зборник за ликовне уметности Матице српска. – Нови Сад, 1975. – Т. 11. – С. 217 – 231. – цр. 2.
65. Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – 2.18.
66. Собор Сан Марко. – Венеция, 2005 – 2006. – 86 с. – С. 16, 51, 52.
67. Таранушенко С. Український іконостас / С. Таранушенко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. – Т. 227. – Львів, 1994. – С. 141 – 170.



Богородиця Одигітрія. Кінець XIII - початок XIV ст. с. Дорогобуж



Архангел Гавриіл, кінець XIV ст., с. Дальова. НМЛ



Диадема 1235 з Києва



Вівтарна перегорожа церкви св. Георгія
в Старо Нагоричино, Сербія. 1313-1318 рр.
Рисунок за Г. Бабич

Вікторія МАЗУР
(Київ)

ГОЛОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ВИСОКОГО ІКОНОСТАСА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ (ТЕЗИ)

У наш час виявляється підвищений інтерес до вивчення ґенези українського високого іконостаса.

Натомість залишається невирішеним питання компаративного аналізу символічної програми українського високого іконостаса першої половини XVII століття, що базується на аналізі іконографічної програми пам'яток.

У центрі уваги – спроба схематично окреслити певний період історичного розвитку українського високого іконостаса та виділити характерні риси: архітектури, іконографії та символічної програми українського високого іконостаса першої половини XVII століття. Особливу увагу приділено формулюванню аспектів, які дають підставу стверджувати, що за безперечної канонічності українські високі іконостаси мають оригінальні та самобутні ознаки не лише в архітектурній композиції, іконографії та стилістиці ікон, а й у розкритті тих чи інших відтінків символічної системи (програми) іконостасних ансамблів першої половини XVII століття.

Тема передбачає розгляд наступних питань:

1. Особливості побудови архітектурної композиції українського високого іконостаса першої половини XVII століття.
2. Риси площинної конструкції іконостасів.
3. Поєднання елементів Ренесансу з місцевою традицією, що побутувала в архітектурі та архітектоніці іконостасних ансамблів.
4. Іконографічні особливості чинів українського високого іконостаса першої половини XVII століття (вплив акафістів на іконографію додаткового чину).
5. Аналогії та розбіжності у вирішенні майстрами іконографічної системи чинів, насамперед, деісусного, празничного, страсного та пророчого.
6. Порядок розміщення сюжетів у межах страсного чину іконостаса, хронологічна та історико-догматична основа.
7. Характерні ознаки українських високих іконостасів першої половини XVII століття Галичини та Холмщини (за архітектонічними, іконографічними ознаками).
8. Основні риси символічної системи (програми) ансамблів.

У дослідженні узагальнюється науковий доробок українських та зарубіжних вчених, що має вагоме значення для дослідження часу створення, особливостей історії розвитку та становлення українського високого іконостаса. Вихідною позицією дослідження був системний підхід, як до кожної пам'ятки в цілому, так і до її складових.

Висновки та окреслені перспективи можуть бути використані як основа для майбутніх наукових досліджень.

1.2.
РЕСТАВРАЦІЯ

Любов ЄФІМЕНКО
(Київ)

ПРО РЕНТГЕНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНИ «МОЛІННЯ ПРО ЧАШУ» З ФОНДІВ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Іконографічні образи за час свого існування неодноразово змінювали свій лик. Початковий живопис час від часу поновлювався. Пізніші записи з'являлись не тільки в місцях втрат, а й повністю записувались новим іконографічним сюжетом чи ликом святого. Під час проведення реставраційних робіт, за наявності багатошарового живопису, складно виявити автентичне зображення на іконі та визначити стан його збереження [24;149]. Об'єктивні дані про особливості структури та фізичний стан артефакта можливий на основі отриманих результатів за допомогою аналітичних методів дослідження. Серед них провідне місце займає метод музейної рентгенографії.

Перспектива даного аналітичного методу, на противагу іншим, бути абсолютно неруйнівним до об'єкта дослідження. Не пошкоджуючи пам'ятку можливо вивчати та аналізувати її складові: основу, левкас, паволоку та фарбові шари.

У фондовій колекції Музею волинської ікони зберігається ікона «Моління про чашу», інв. № І-801, р-ом 76,5х105. На іконі представлений євангельський сюжет. Де в центрі композиції Христос в молитві на колінах, на Елеонській горі де і відбулось «моління про Чашу». Іконографічне зображення датується 19 ст. Але через часткову втрату верхнього живопису проступив нижній. Зовнішні ознаки якого давали можливість угледіти фігуру (постать) Святого. Головним завданням рентгенодіагностики було - встановити іконографічне зображення Святого та визначити ступінь збереження автентичного живопису.

Результати дослідження дали можливість отримати комплекс відомостей про структурні елементи ікони, стан їх збереження та виявити дані, що приємно здивували музейних працівників. Адже, натомість одного іконографічного зображення виявили ще один, більш пізній в чудовому стані збереження. Основа ікони без ушкоджень. Фіксуються незначні осипання фарбового шару (нижнього і верхнього) та ділянки , що зазнали пошкоджень, можливо, від впливу вогню. На рентгенівських знімках це виглядає ділянками з високою рентгенографічною щільністю. Можна припустити, що під час обпікання елементи, що входять до складу пігментів та ґрунту ніби «зцементувалися». Структура деревини основи в рентгенівських променях не простежується, паволока не виявлена. Грунт за хімічним складом не містить важких хімічних елементів, що дозволяє детально вивчати фарбові шари.

Результати рентгенографічного дослідження виявили ранній живопис, що дозволило датувати ікону більш раннім періодом, визначити стан збереження сакрального твору, а аналітичні дані лягли в основу складання реставраційно-консерваційних заходів.

---

1. Бредіс Н.Ю. Організація та проведення рентгенографічних досліджень в музейних закладах // Зб. методичних матеріалів семінару-практикуму «Екстремальна ситуація в музеях та заповідниках». – К., 2007. – 193 с.

2. Виктурина М.П. Опыт истолкования рентгенограмм некоторых древнерусских икон// Русское искусство XI-XIII вв. – М.: Изобраз. Искусство, 1986. с.149.

3. Косолапов А.И. Физические методы изучения произведений искусства. – М.: Искусство, 1985. – 192 с.

4. Розанова Н.В. Некоторые итоги исследования физическими методами древнейших русских икон// Русское искусство XI-XIII вв. – М.: Изобраз. Искусство, 1986. с.167.

Марта ЛАБАЙ,
Мар'яна БАЛІЦКА
(Львів)

ІКОНА «СВЯТИЙ МИКОЛАЙ» ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ: АТРИБУЦІЯ, СПРОБИ ДАТУВАННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ»

Ікона є однією з найважливіших складових християнської культури і одним з найвищих досягнень людського духу. Кожний народ упродовж свого існування творив релігійне мистецтво, проте воно набирало щораз інших форм, змінювалося. Український іконопис, як церковне мистецтво, сформувався на візантійському ґрунті, де викристалізувалися його канони і догми та набрав розвитку власного (національного) стилю іконо малювання, який набував нових яскравих образів впродовж століть.

Дослідженням українського іконопису займалося і займається чимало мистецтвознавців серед яких: Віра Свєнціцька, Володимир Овсійчук, Дмитро Степовик, Володимир Александрович, Марія Гелитович, Віктор Лазарєв, Михайло Алпатов, Василь Откович та ін. Проте, завдяки фаховій реставрації відкриваються нові ікони, які потребують ґрунтовного проведення мистецтвознавчого аналізу та атрибуції.

Проблеми датування творів українського іконопису належать до основних дискусійних питань, що виникають у процесі його вивчення. Атрибуції подають переважно на підставі стилістичних, іконографічних, образно-художніх та палеографічних характеристик [3, 115]. Особливо складно атрибутувати ікони, що не належать до певних стилістичних груп чи комплексів, вирізняючись своєю образно-художньою характеристикою.

До числа таких ікон можна віднести «Св. Миколая», що зберігається у Волинському краєзнавчому музеї (іл. 1). Ікона була перемальована. Верхній сюжет – Моління про чашу, датований 1905 р., про що свідчить напис на іконі. Після реставрації художником-реставратором Львівської філії ННДРЦ України Мар'яною Баліцкою було відкрито образ Св. Миколая, що зображений нижче пояса у фас.

Образ Св. Миколая – унікальний образ в історії українського християнського мистецтва, який зазнавав найістотніших іконографічних змін. Св. Миколай як постать в християнській Церкві – символ жертовної любові до ближнього та всеохоплюючого співчутливого милосердя. Культ і шанування ікон «Св. Миколай» настільки вкорінені в нашому народі, що немає, мабуть, церкви, іконостасу, храму, оселі, де не було б ікони цього святого [2, 5]. Розвиток іконографії Миколая в українському іконописі простежується від XV ст. – XVIII ст. В українському мистецтві виробилося декілька варіантів ікон «Св. Миколай». Як правило, зустрічається зображення Св. Миколая з клеймами. Найчастіше клейма розміщувалися з трьох або двох боків середника (їх могло бути від шести до тринадцяти); рідше зображували лише дві сцени на поземі. Інший тип – погрудного зображення без «життія» – має патрональний характер [2, 6]. Часто обабіч Св. Миколая зображали Ісуса Христа та Богородицю-Покрову.

Манера письма ікони «Св. Миколай» з Волинського краєзнавчого музею виконана на високому мистецькому рівні. Композиції пам'ятки притаманна виразність, лаконічність і простота побудови, чітке й врівноважене співвідношення всіх елементів. В основі побудови майстер використовує принцип золотого січення. Характерним є також декоративне трактування цілого широкими площинами, виразність контуру і лінійність засобів.

Граціозна постать святого подана статично, вираз лику строгий, погляд зосереджений на глядача. На святому – фелон, декорований вохристими хрестами. По краях фелону зображено дрібний геометричний орнамент, виконаний червоною фарбою. Підризник блакитний, складки на ньому передано графічними синіми лініями. На рукавах – широкі оранжеві поручі з білим геометричним орнаментом. Поверх фелона оранжевий омофор з білими хрестами. По периметру омофору– дрібний крапковий орнамент. При правому боці – яскраво-червона ромбовидна палиця. Обабіч Св. Миколая на рівні плечей у хмаринах видно поясні зображення Богородиці (праворуч) та Христа (ліворуч).

Особливою є сила звучання колориту в іконі. Гармонійно співвідноситься червоний колір тла, синій підризник та білий фелон.

Колір і тональність тла є характерною ознакою для датування і атрибуції пам'ятки. Наприклад, тло відтінку розбіленої вохри свідчить про XIV–XVI ст.; орнаментоване золочене різьблене тло з'являється з другої половини XVI ст. [7, 84]. Зустрічаються ікони і з зеленим, синім та червоним тлом, як і на іконі «Св. Миколай». Яскравий червоний колір несе в собі велику функціональну роль, об'єднує і підкорює всю, іноді складну кольорову палітру ікони, і створює святкову мажорну гармонію. Червоне тло викликає в глядача особливе враження. В українському мистецтві частковим свідченням про існування ікон з червоним тлом свідчать фрески XI ст. Софії Київської. На стінах і в арках нав собору в різних місцях збереглося 30 фрескових зображень святих на червоному тлі, що імітують ікони, які висять на стінах. Ікон з червоним тлом збереглося чимало від всіх наступних століть аж до середини XVI ст. Пізніше нам не відомі ікони такого типу. Дослідник М. Пєрцев пов'язує зникнення ікон з червоним тлом з несумісністю естетичних норм нової стилістичної епохи та відходом мистецтва Середньовіччя [7, 85]. Ікони з червоним тлом в українському мистецтві з'являються аж в XIX ст. здебільшого в пам'ятках народного іконопису.

Серед ікон «Св. Миколай» з червоним тлом можна назвати: «Св. Миколай», Холмська школа. XVI ст. (іл. 2); «Св. Миколай» кінець XVI ст. зі Старосамбірщини (іл. 3); «Св. Миколай» перша половина XVI ст. ц. Різдва Пресвятої Богородиці, с. Велике (іл. 4), «Святий Миколай з житієм» кінець XV ст. – початок XVI ст. з церкви околиць Самбора. Усі перелічені пам'ятки зберігаються у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького [1]. Варто звернути увагу на ікони: «Микола з житієм» XV ст. зі с. Горлиці (тепер Польща) (іл. 5); «Микола з Житієм» с. Жогатин (тепер Польща) з ц. Дмитра Солунського (іл. 6), с. Довге біля Сянока та ікону «Св. Миколай» невідомого походження. Всі ікони дуже подібні між собою. Відрізняються на іконах лише розташування деяких клейм, деталі одягу та інші декоративні елементи. Усі ікони, безсумнівно, походять з однієї майстерні, на нашу думку й одного автора. Як видно, митець не копіював одну від одної, а малював з пам'яті, і тому вони подібні, але не ідентичні [6, 227].

Однак, серед вище перелічених ікон за художніми ознаками не знаходимо аналогів з досліджуваною пам'яткою. Немає аналогів серед інших сюжетів, схожих за ознаками ікон.

Необхідним елементом іконографічного канону є написи на іконі. Напис (Святий Миколай, ІС ХС та МР ОУ) на пам'ятці виконаний білою фарбою – витончений. В письмо вплітається рослинний орнамент – в'язь. В'язь як сформована система декоративного письма прийшла до слов'ян із Візантії, де, започаткована лігатурами в XI ст., та поширилася на території України з XIII ст. Таке письмо особливо було поширене в книгодрукуванні XV–XVI ст. та подекуди зустрічається на іконах цього часу. Аналогічні орнаменти часто використовувалися у тексті та на обрамленнях і у XVII ст. [4, 67].

Загалом, усі перелічені риси в іконі притаманні українському іконопису XV ст. – першої половини XVI ст.

Однак, обрамлення ікони є не характерним для пам'ятки. Первинно воно обуло перемальоване пурпуровою олійною фарбою поверх синьої, склад пігменту якої ідентичний з пігментом на одязі Миколая. Не характерною є форма обрамлення, що складається з широких планок зі скосами на кутах. По краю обрамлення первинно було помальоване червоним кольором, про що свідчать залишки фарби. По периметру ікони є сліди від боній, які з'являються в українському мистецтві у XVII ст.

Обрамлення ікон XVI ст. за характером значно відрізняються від досліджуваної ікони «Св. Миколай». Традиційним обрамленням ікони є ковчег, який переходить за допомогою лузги на поле. Можна виділити три способи передачі обрамлення. Перший – ковчег малювали однією лінією – червоною, зеленою та темно-коричневою фарбою по периметру ікони. Другий – обрамлення передається двома мальованими лініями. Третій – інколи ковчег декорували різьбленим сріблених або золоченим рослинним чи геометричним орнаментом.

Отже, ікона «Св. Миколай» з Музею волинської ікони виконана на високому мистецькому рівні. Провівши ґрунтовне мистецтвознавче дослідження можна дійти висновку, що живопис на іконі «Св. Миколай» аналогічний пам'яткам початку XVI ст., однак, рама ікони можливо не є автентичною і тотожна обрамленням, які були поширені у XVII ст.

Також, через різне стильове вирішення на іконі «Св. Миколай» припускаємо й іншу думку, що ікона, ймовірно, була намальована

у XIX ст. як давній український іконопис.

Реставрація ікони.

У Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України надійшов цікавий експонат зі збірки музею Волинської ікони для обстеження і проведення консерваційно-реставраційних заходів – ікона «Св. Миколай», датована орієнтовно XVI ст. Ікона виконана на дерев'яній основі, яка складається із двох склеєних між собою дощок і закріплених на звороті врізними односторонніми шпугами. Вона обрамлена декоративною і профільованою рамою, яка за візуальним обстеженням, перефарбована коричневою фарбою. Ікона повністю перемальована олійною фарбою. Поверх оригіналу, який виявили після досліджень, створений новий сюжет «Моління про чашу». Працівниками музею Волинської ікони надано рентгенограми пам'ятки, на якій чітко зображено лик Св. Миколая та фігури у хмарах Богородиці та Ісуса Христа обабіч.

Авторське малярство середньої товщини, ймовірно виконане темперою. Обстежити його повністю візуально унеможливлює перемалювання та тонкий шар переґрунтування. Проте, авторський шар можна побачити внизу ікони, де наявні аморфно- та хрестоподібні випади олійного перемалювання і переґрунтування по тонкій желатиновій або клейовій, прозорій проклейці по авторському фарбовому шарі. На поверхні олійного перемалювання видно воско-смоляні мастикування, напевно, це втрати і авторського фарбового шару також.

Після проведення біологічних обстежень та мікрохімічних аналізів, було запропоновано ряд консерваційно-реставраційних заходів та утверджено їх на Науково-реставраційній раді Львівської філії Науково-дослідного реставраційного центру України (Протокол № 8, від 5 червня 2013 р.).

Згідно поданих результатів мікологічного та ентомологічного обстежень мікробіологом Львівської філії ННДРЦ України Галиною Осьмак, проведено консерваційні заходи: дезінсекцію деревини борвмісним препаратом для припинення життєдіяльності комах-шкідників. Поверхня пам'ятки не потребувала проведення антисептування [1]. Також здійснено важливий консерваційний процес – усунено поверхневі забруднення з поверхні пам'ятки.

За даними мікрохімічних досліджень, які виконані біохіміком Львівської філії ННДРЦ України Оленою Козак, бачимо, що основною складовою частиною лакового покриття є смола дамара. В поданому зразку також наявна значна кількість впресованих поверхневих забруднень. Структурний та мікрохімічний аналіз авторського левкасу показав, що його основним мінеральним компонентом є крейда (CaCO3). Ліпідів і полісахаридів не виявлено. Левкас має товщину 0,3-1,2 мм. Структурний та мікрохімічний аналіз переґрунтування засвідчив, що основним мінеральним його компонентом є алебастр. Ґрунт має товщину 0,2-0,8 мм. В ролі зв'язуючого виступає колагеновий клей з незначною домішкою ліпідів [2].

Підібравши найефективніший розчинник та нейтралізатор його дії, зроблено спроби усунення перемалюванння та переґрунтування з поверхні ікони. Проводився строгий візуальний контроль за проведеним процесом за допомогою збільшувальних приладів. Перший зондаж показав нам цікаву ситуацію: яскраво червоне тло із філігранним написом білою фарбою. Усунення перемалювання і тонкого шару переґрунтування з поверхні авторського фарбового шару проведені поступово. Зі спостережень в процесі роботи видно, що шар переґрунтування неоднаковий по всій площі малярства. Найтовстіший шар на зображенні лику Св. Миколая і на зображенні Богородиці та Ісуса Христа в хмарах. Коли поступово усували олійне перемалювання з лику Св. Миколая, видно наскільки технологічно майстерно його намальовано. Тонкий шар санкиру, по якому зроблене моделювання лику вохренням, «відживлення» білими, м'якими тонкими лініями найсвітліших місць обличчя Св. Миколая. Детально промальовано сиві вуса, бороду і волосся. Майстер, який виконував «Моління про чашу» частково вберіг авторський фарбовий шар від деструкції на мікрохімічному рівні, нанісши перед ґрунтом желатинову проклейку. В процесі роботи мастикування не усувалися з поверхні ікони, їх виступаючі краї вирівняні до рівня малярства. Після повного розкриття авторського фарбового шару від пізніших олійних нашарувань із сюжетом «Моління про чашу», було відкрито нижчепоясне зображення Св. Миколая на яскраво червоному тлі. Надалі науковим працівником Львівської філії ННДРЦ України Інною

Шкльодою проведено обстеження пам'ятки в ультрафіолетовому випромінюванні. Дане обстеження показало, що на іконі після знятя пізнішого неавторського фарбового шару не було інших втручань. Обрамлення ікони було перемальовано неодноразово [3].

Реставраційний процес з усунення неодноразового перемалювання і переґрунтування рами ікони розпочався з підбору найефективніших розчинників. Поступово усувалося два шари перемалювання та шар алебастрового переґрунтування. В процесі розкриття рами від пізніших нашарувань, на торці рами було відкрито (перечислення кольорових партій здійснюється від зображення ікони (Табл. 1)): червоний колір, на профільованому виступі – зелений трав'яний, наступний профільований виступ – шар темної фарби і окислене срібло, наступні – шар синьої спорохнявілої фарби, і умбри розбіленої, які не мають захисного покриття. Закінчує раму маленька смужка червоної фарби авторського виконання і неавторське переґрунтування, під яким не було авторського покриття – воно не усунуте з естетичних міркувань.

Перед проведенням та в ході консервацій-но-реставраційних заходів було взято мікрохімічні проби білого, червоного, синього та зеленого пігментів з рами та ікони, проведено якісний аналіз лакового покриття авторського фарбового шару, структурний аналіз левкасу та переґрунтування на іконі [2]. Результати аналізів пігментів сформовані у порівняльній таблиці (Табл. 2). Дане порівняння допоможе визначити споріднений зв'язок рами та ікони.

1. Мікологічне та ентомологічне обстеження пам'ятки. Архіви науково-дослідного-відділу ННДРЦ України(Львівська філія).

2. Мікрохімічний аналіз пігментного складу червоного, синього, зеленого кольорів з рами та ікони, мікрохімічного аналіз пігментного складу білого кольору з малярства, якісний аналіз лакового покриття, структурний та мікрохімічний аналіз левкасу та переґрунтування. Архіви науково-дослідного-відділу ННДРЦ України (Львівська філія).

3. Обстеження пам'ятки в УФ променях. Архіви науково-дослідного-відділу ННДРЦ України (Львівська філія).

---

1. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV – XVI ст. зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. – Львів.: Свічадо, 2010. – б.с.

2. Гелитович М. Святий Миколай з житієм. – Львів.: Свічадо, 2008. – 152 с.

3. Гелитович М. Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі нових досліджень / ВІСНИК ЛЬВІВ. УН-ТУ. Серія мист-во. 2007. Вип. 7. – С. 114-118.

4. Коць-Григорчук Л. Дипінті українських середньовічних ікон. – Львів: Літопис, 2011. – 399 с.

5. Откович В., Пилип›юк В. Українська ікона XIV – XVIII ст. – Львів: Світло і Тінь, 1999. – 96 с.

6. Патріарх Димитрій (Ярема) Іконопис Західної України XII – XV ст. – Львів: Друкарські куншти, 2005. – 507 с.

7. Перцев Н. Древнерусские краснофонные иконы. / Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М.: Наука, 1977. – С. 89-83.

8. Ikony. / Dab-Kalinowska B. – Krakow: Bosz, 2001. – 63 p.

Склад червоних та синіх пігментів співпав, а зелений з рами та ікони відрізняється за своїм мікрохімічним складом.

Після проведених розчисток поверхню живопису ікони та рами було покрито захисним лаковим покриттям.

Ікона тонована в межах втрат малярства в тон, близький авторському. Тонування проводили технікою «пуантель» акварельними фарбами. Проведений процес є зворотнім у разі зміни тональності тонувань чи з інших причин. Після тонування фарбовий шар покритий захисним лаковим покриттям.

Після проведення консерваційно-реставраційних заходів отримали такий результат: пам'ятка змінила сюжет з «Моління про чашу» на «Св. Миколай», набула експозиційного вигляду та стане окрасою експозиції у музеї Волинської ікони.

Табл. 1. Схема шарів перемалювань на обрамленні ікони «Св. Миколай»

Зображення ікони	Червона фарба	Зелена, трав'яна фарба	Окислене Срібло	Синя фарба (ультрамарин)	Умбра розбілена	Червона фарба	Залишки неавторського перегрунтування

Табл. 2. Мікрохімічні аналізи.

Назва пігменту	На іконі	На рамі
Мікрохімічного аналізу пігментного складу червоного кольору	***Пігментний склад червоного кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок дрібнозернистий, червоного кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку*** Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігменту червоної вохри.	***Пігментний склад червоного кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок дрібнозернистий, червоного кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку*** Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігменту червоної вохри або англійської червоної.
Мікрохімічного аналізу пігментного складу синього кольору	***Пігментний склад синього кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок синього кольору. В результаті якісного аналізу у зразку виявлено іони*** S^{2-}, що свідчить про наявність в ньому пігменту ультрамарину ($2Na_2O \cdot Al_2O_3 \cdot 6SiO_2 \cdot 2Na\ S$)	***Пігментний склад синього кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок синього кольору. В результаті якісного аналізу у зразку виявлено іони*** S^{2-}, що свідчить про наявність в ньому пігменту ультрамарину ($2Na_2O \cdot Al_2O_3 \cdot 6SiO_2 \cdot 2Na\ S$)
Мікрохімічного аналізу пігментного складу зеленого кольору	***Пігментний склад зеленого кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок зеленого кольору. В результаті якісного аналізу у зразку виявлені іони*** Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігменту глауконіту (Веронської землі).	***Пігментний склад зеленого кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів.*** ***Зразок неоднорідного зеленого кольору. В результаті якісного аналізу у зразку виявлено іони*** S^{2-} ***та*** Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігментів ультрамарину ($2Na_2O \cdot Al_2O_3\ 6SiO_2 \cdot 2Na\ S$) та залізоокисного пігменту, вірогідно жовтої вохри.
Мікрохімічного аналізу пігментного складу білого кольору.	***Пігментний склад білого кольору досліджували з допомогою дії неорганічних кислот та лугів і якісних реакцій для визначення іонів. Зразок дрібнозернистий, брудно-білого кольору. В результаті якісного аналізу у зразку виявлено іони*** Pb^{2}, що свідчить про наявність в ньому пігменту свинцевого білила.	



Іл. 1. Ікона «Святий Миколай» Музей волинської ікони



Іл. 2. Ікона «Святий Миколай» . Холмська школа. XVI ст.



Іл. 3. Ікона «Святий Миколай» кін. XVI ст. Старосамбірщина. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.



Іл. 4. Ікона «Святий Миколай» перша пол. XVI ст. Старосамбірщина ц. Різдва Пресвятої Богородиці, с. Велике. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.



Іл. 5. Ікона «Святий Миколай з житієм».
Ікона з-під Горлиць
І-ша пол. XV ст. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.



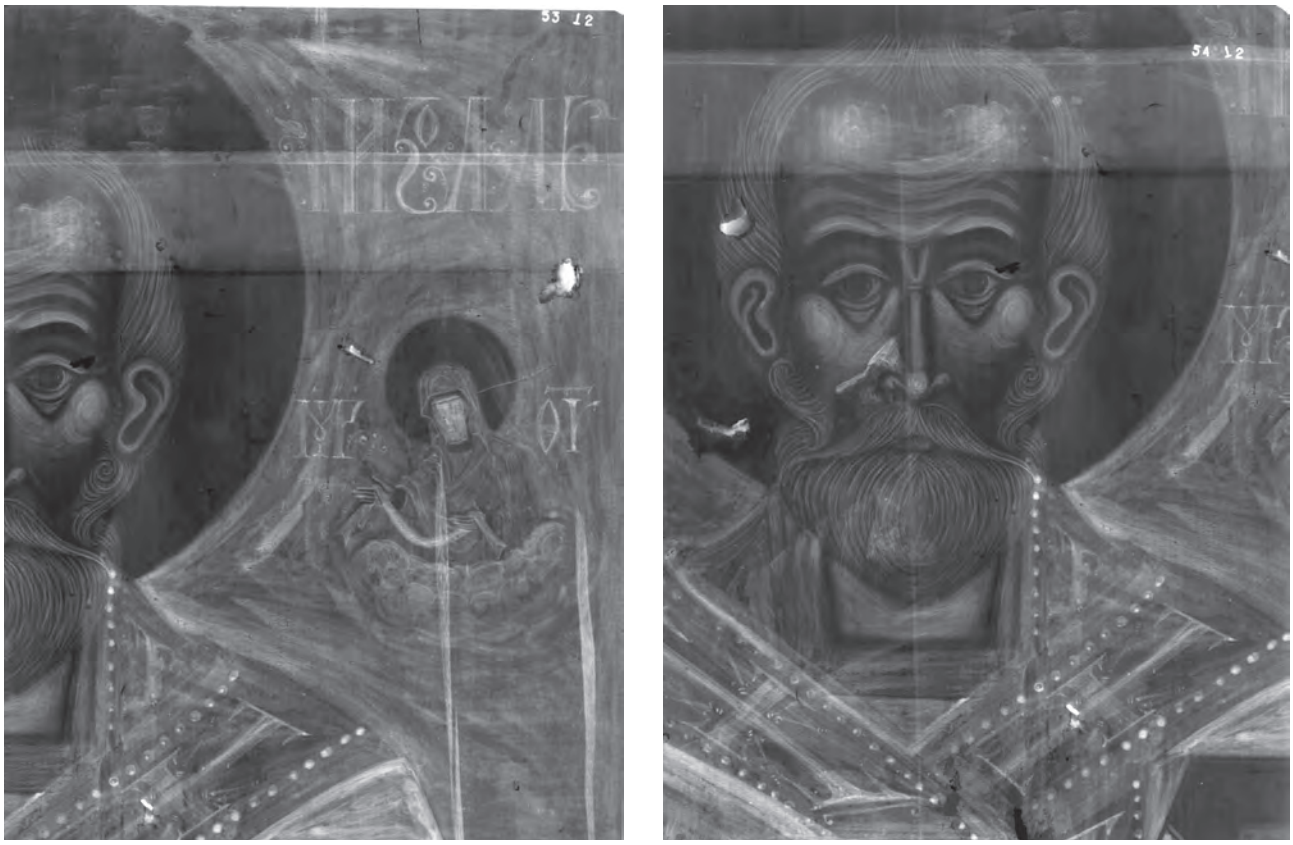
Іл. 6. Ікона «Святий Миколай з Житієм» 1-ша пол. XV ст
с. Жогатин (тепер Польща) з ц. Дмитра Солунського. Музей народного будівництва у м. Сянок.



Загальний вигляд ікони «Святий Миколай», перемальованої сюжетом «Моління про чашу».



Фрагмент ікони «Святий Миколай», перемальованої сюжетом «Моління про чашу».



Фрагменти ікони «Святий Миколай»,
перемальованої сюжетом «Моління про чашу»,
при освітленні в Rtg-променях.



Загальний вигляд ікони «Святий Миколай»
в процесі усунення перемалювань



Фрагменти ікони «Святий Миколай» в процесі усунення перемалювань



Фрагменти ікони «Святий Миколай» після реставрації

Ольга ГОРДА-ЦИБКО
(Львів)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА «ТРІЙЦЯ СТАРОЗАВІТНА» XVIII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО (ДОСЛІДЖЕННЯ І РЕСТАВРАЦІЯ)[1]

У багатій збірці іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі –НМЛ), що налічує понад чотири тисячі пам'яток, зберігають чимало творів, які чекають "відродження", зокрема – проведення консерваційно-реставраційних заходів, що б надали можливість експонування ікони і оцінки її автентичного стану. До таких належить "Трійця Старозавітна", що від 2010 р. прикрашає експозиційні зали музею (фото № 2)[2]. Ікону передано до фондів музею НМЛ 1905 р. з церкви архангела Михаїла в Зашкові Жовківського р-ну Львівської обл.[3] – у близькій львівській околиці. Вона належить до групи ікон однієї майстерні, значна частина якої зберігається у фондах музею. Як припускають дослідники, осередок створення цих пам'яток, що мають виразні спільні іконографічні та стильові ознаки, локалізувався в Острозі[4]. За твердженнями дослідників, створення ікон окреслено орієнтовно в межах 1730–1750 рр.[5]Реалізована композиція відтворена також в іконах з церков у селах Закриниччя (Красилівського р-ну Хмельницької обл. або Баранівського р-ну Житомирської обл.) (Київ, Національний художній музей України)[6] та церкви села Хорупань Млинівського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей)[7] й у колекції Державного історико-культурного заповідника в Острозі[8].

Від часу надходження до НМЛ у музейній документації не зафіксовано жодних згадок про консерваційні заходи над пам'яткою. 2010 р. ікону передано до реставраційної майстерні темперного малярства НМЛ, щоб провести комплекс консерваційно-реставраційних заходів задля подальшого перебування у постійній експозиції. Отож, Реставраційна рада НМЛ затвердила програму подальшої роботи, що передбачала проведення комплексних фізико-хімічних досліджень та низки обґрунтованих консерваційно-реставраційних заходів.

До проведених фізико-хімічних досліджень входили: фотофіксування при різних видах освітлення, зокрема вивчення в ультрафіолетовій (фото № 3) та інфрачервоній люмінесценції (фото № 4)[9], а також мікрохімічні аналізи проб з різних ділянок малярства на встановлення складу ґрунту, фарбового та захисного шарів[10]. Обстеження в ультрафіолетовому спектрі випромінювання дало змогу виявити на малярській поверхні ділянки згустків та потертостей захисної плівки. А ділянки, що набули темно-фіолетового свічення, вказували на використання численних лесувань на основі великої кількості в'язива, або ж використання кольорових лаків різних відтінків, зокрема на кроні дерев, одязі ангелів, поземі. Загальна флуоресценція малярства – світло-фіолетова, крізь яку добре простежується композиція. Аналіз в освітленні інфрачервоних променів дав можливість чітко виявити дрібні елементи рисунку, зокрема на одязі зображених фігур, мало помітні при звичайному світлі. Проведений комплекс мікрохімічних обстежень дав змогу визначити хімічний склад різних шарів структури малярства. Згідно з дослідженнями, ікону виконано на крейдяному ґрунті на основі клею тваринного походження. У малярстві застосовано мішану техніку з використанням на різних ділянках темперного та олійного в'язива, що є доволі характерним явищем для ікон цього осередку. Також дослідження дали змогу встановити склад низки застосованих пігментів, зокрема виявлено, що для малярства вжито кіновар, вохри різних відтінків, свинцеве білило (результати мікрохімічного дослідження[11] № 105–108). На поверхні присутній покривний шар олійно-живичного лаку.

Перед складанням і виконанням програми консерваційно-реставраційних заходів виконано аналіз за візуальними спостереженнями, що дало можливість оцінити окремі технологічні особливості і стан збереження ікони. Основа виготовлена з двох дощок, хвойної породи дерева, опрацьованих рубанком, внаслідок чого на поверхні звороту вздовж волокон залишилися рівномірні, не глибокі сліди оброблення. Численні розтріскування деревини

зміцнені по місцях пошкоджень волокнами кінської шерсті. Основа скріплена двома наскрізними профільованими, клиноподібними, звуженими до правого кінця шпугами, міцно зафіксованими в пазах. Вздовж периметру збереглися наскрізні тиблі, якими зафіксовано обрамлення з лицевої сторони. Переважно на лівій дошці, більше у горішній частині – задавнені леткі отвори, сліди давнішої життєдіяльності жука-деревогриза (фото № 8).

Ікона оформлена в накладне, профільоване, зафіксоване тиблями обрамлення глибиною 5,5 см, що чітко співпадає з розмірами іконного щита. На долішній планці, де найбільше втрат левкасу – численні задавнені леткі отвори життєдіяльності жука-деревогриза. На кутах та по стику рами з малярством незначні розходження, внаслідок чого утворились волосяні тріщини. Вище центру, під кроною дерева – не наскрізний отвір діаметром 0,8 см., та меншого діаметру отвори по периметрах німбів ангелів.

Левкас товстий, світло-сірого кольору, поверхня його гладка, рівномірна. Тло – ритоване декоративним листяним орнаментом. Німби ангелів гладкі, з подвійним ритованим обведенням. Внаслідок деформацій деревини утворилися розтріскування та зміни в структурі левкасу по формі наявних в основі численних сучків і тріщин. У долішній частині малярства волосяна тріщина довжиною 18 см. На долінній планці обрамлення, частково по стику обрамлення зі середником – відшарування левкасу від основи, «здуття», які виявилися при легкому простукуванні та візуальному спостереженні.

Малярство виконано в темперній та олійній техніці з використанням кольорових лаків і сріблення. Значні осипи фарбового шару на плащі Авраама і ділянках червоного кольору – одязі ангелів, на даху будинку. Німби ангелів, тло та внутрішнє поле обрамлення посріблені, але внаслідок окислення на ньому утворились численні почорніння.

На поверхні малярства кракелюр (у структурі левкасу з фарбовим шаром і у структурі захисної плівки), у різних ділянках різних типів: на сріблені – дрібніший і чіткіший по формі, на малярстві – більший, мало простежується. Однак є ділянки з крупносітчастим кракелюром, в структуру якого впресовано забруднення, через що він добре простежується на поверхні малярства і на таких ділянка часто траплялися мінімально підняті краї.

Захисний шар тонкий, нерівномірний, з незначними згустками, потемнів та втратив блиск. По усій поверхні темно-сірі забруднення, фрагментарні плями воску. На горішній планці обрамлення посередині – паперова наклейка з видрукуваним номером «15» (фото ікони до реставрації № 1, 3-5)

Відповідно після проведення досліджень складено програму реставраційних заходів, що передбачала: відновлення зв'язку фарбового шару і левкасу з основою, проведення антисептування, усунення поверхневих забруднень, виконання пробних зондажів з підбором методики подальшого потоншення потемнілої захисної плівки та її комплексне потоншення на усій поверхні малярства, покриття шаром захисної лакової плівки, виконання тонувань втрат авторського малярства і їх захист шаром лакової плівки. Подальшу роботу проведено в Реставраційній майстерні станкового темперного малярства НМЛ під керівництвом художника-реставратора вищої категорії В. Мокрія.

Відновлення зв'язку відшарованих від основи ділянок левкасу виконано 6 % кролячим клеєм, підведеним під поверхню левкасу, вже попередньо просочену 50% водно-спиртовим розчином. Натомість для укріплення ділянок жорсткого кракелюру з піднятими краями використано той же клей, але 4 % концентрації. Для усунення зараження пліснявою поверхню з обох сторін та на торцях просочено 3 % розчином Катаміну АБ у 50 % водно-спиртовому розчині методом розпилення. Аби визначити методику потоншення потемнілої захисної плівки та підібрати відповідні суміші реактивів, проведено низку пробних зондажів на різних ділянках малярства і на сріблі. Серед випробуваних методик найефективнішим виявилося застосування пошарового потоншення із використанням на початковому етапі дистильованої води з детергентом, щоб усунути забруднення, впресовані в структуру плівки. Надалі вживалися суміші на основі реактивів, що мають добру дію на олійно-живичні плівки, зокрема затвердженні в реставраційній практиці: спирт + пінен (1:1), РТ–9[12] етилцелюзольв. На сріблені найефективнішим виявився спосіб потоншення диметилформамідом, який надійно усував горішні шари плівки, залишаючи на поверхні тонкий, не помітний шар авторського покриття, при тому повністю

збережено срібло. У місцях заглиблень та значних згустків використано метод «відкритих» компресів (нанесених пензлем чітко на місце згустків) з експозицією не більше 3 хв. Після кожного процесу пошарового потоншення відповідної ділянки реакцію дії реактивів припинено розчином пінену з дамарним лаком (4:1).

Наявні на поверхні малярства залишки воску видалено через фільтрувальний папір за допомогою каутера «RTZ 2 F», нагрітого до температури 45оС, а залишки усунуто піненом. Паперову наклейку з номером "15" знято за допомогою водного компресу та перенесено на зворот дошки, а залишки клею на малярстві усунуто, використовуючи теплу дистильовану воду (фото № 8).

Потоншення проведено поетапно, намагаючись підбирати ділянки для одноразового розчищення фрагментами, що співпадають з елементами рисунку. Процес потоншення виконано під регулярним обстеженням ікони в освітленні ультрафіолетових променів та контролю під мікроскопом МБС-10. Після проведених заходів з-під потемнілої захисної плівки відкрито авторське малярство, натомість на поверхні залишено тонкий шар авторського покриття. Внаслідок зняття забруднень чіткіше виявились місця осипів та потертостей фарбового шару, досі мало помітні. Втрати авторського малярства зтоновано акварельними фарбами методом пуантелі в загальний тон, близький до авторського, без реконструкції малярства. Поверхню покрито новим рівномірним шаром захисної плівки лаку дамарного з піненом (1:1) (фото ікони в процесі і після реставрації № 2, 6-8).

Отож, здійснено повний комплекс консерваційно-реставраційних заходів, затверджених Реставраційною радою НМЛ, в результаті чого об'єкт набув експозиційного вигляду та став доступним для огляду і вивчення. А проведені дослідження і підібрана методика можуть збагатити базу для подальшої роботи над ідентичними творами, що походять з відомого волинського осередку.

---

1. Автор висловлює подяку Володимиру Мокрію і Володимиру Александровичу за надані цінні консультації і зауваження.

2. Консерваційно-реставраційні заходи над іконою "Трійця Старозавітна" проведено під керівництвом завідувача науково-дослідного реставраційного відділу НМЛ, художника-реставратора вищої категорії, заслуженого працівника культури Володимира Мокрія, художник-реставратор ІІІ категорії НМЛ – Ольга Горда-Цибко.

3. До наукового вжитку ікона впроваджена: Сидор О. Матеріали до зведеного каталога волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 114–115. – № 25. Пор. також: Косів Р. Ікони "Спас Виноградна Лоза" зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції "Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво", м. Львів, 24–25 листопада 2010 р. – Львів, 2010. – С. 75–83.

4. Відповідний комплекс пам'яток згрупував і впровадив до літератури: Луць В. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 32–33. – Іл. 6–22.

5. Косів Р. Ікони "Спас Виноградна Лоза"… – С. 79.

6. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999. – № 77. – С. 169.

7. Луць В. Іконописна майстерня… – Іл. 16.

8. Культурна спадщина Рівненського краю – Рівне, 2010. – С. 69; 150 святинь Великої Волині. / Бендюк М., Луць В., Харват О. – Рівне, 2011. – С. 117.

9. Обстеження і фотофіксацію ікони "Старозавітня Трійця" в ультрафіолетовій та інфрачервоній люмінесценції провела завідувач науково-дослідного сектору НМЛ Мирослава Друль.

10. Мікрохімічні аналізи проб на склад ґрунту, фарбового та захисного шарів виконала реставратор І категорії, хімік-технолог НМЛ Мельник Ірина.

11. Результати мікрохімічного дослідження збережено в архіві науково-дослідного сектору НМЛ.

12. Реставрация икон: Методические рекомендации / под ред. Наумовой М. В. – Москва: ВХНРЦ. им. И. Э. Грабаря, 1993. – С 105.



Іл. 1. Загальний вигляд твору до реставрації. Освітлення пряме.



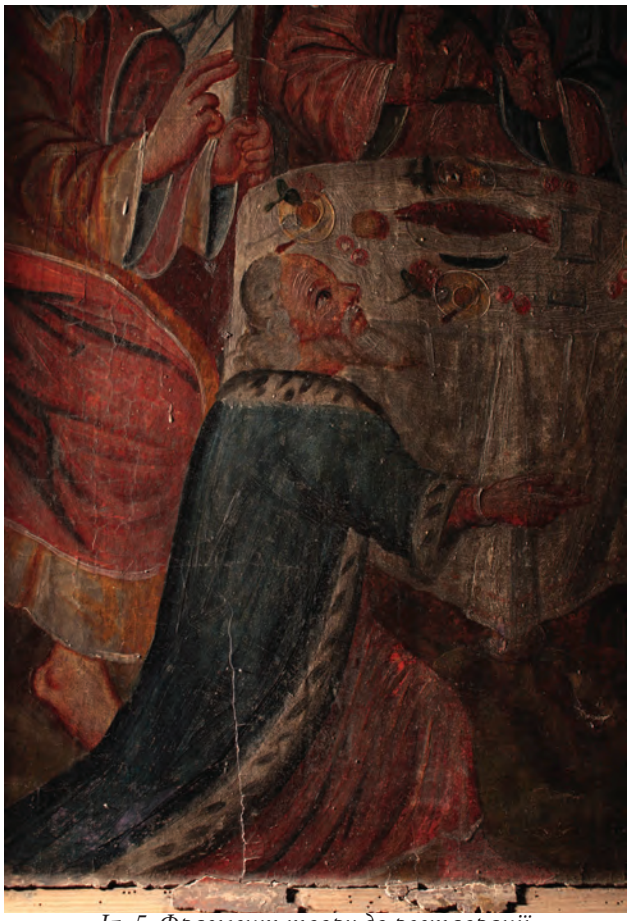
Іл. 2. Загальний вигляд твору після реставрації. Освітлення пряме.



Іл. 3. Загальний вигляд твору до реставрації. Фото в ультрафіолетовій люмінесценції.



Іл. 4. Загальний вигляд твору до реставрації. Фото в інфрачервоній люмінесценції.



Іл. 5. Фрагмент твору до реставрації. Постать Авраама. Освітлення бокове, лівостороннє.



Іл. 6. Фрагмент твору в процесі реставрації. Постать Авраама. Освітлення пряме.



Іл. 7. Фрагмент твору після реставрації. Постать Авраама. Освітлення пряме.



Іл. 8. Зворот ікони після реставрації. Освітлення пряме.

Андрій ЛІНИНСЬКИЙ
(Коломия)

КОНСЕРВАЦІЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ВОЛИНСЬКИХ ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ «СПАС» ТА «БОГОРОДИЦЯ З ЕМАНУЇЛОМ» У СІЛЬСЬКИХ ЦЕРКВАХ ЛУЦЬКОЇ ОКОЛИЦІ

Ікона Спаса розмірами 75х52,5х2,5 мальована темперою на двох липових дошках з паволокою на стику, скріплених двома, досить масивними, поперечними шпугами, до половини стесаними, надійшла на реставрацію в аварійному стані. У церкві вона стояла вставлена в пізнішу раму і була прибита до неї дев'ятьма кованими цвяхами. Після попереднього огляду, можна було ствердити, що партії одягу Христа (хітон та гіматій), а також частково книга, були перемальовані. На лику, шиї та руках видно потемніння та значне забруднення лакової плівки. На гравійованому і золоченому тлі, потертому місцями до червоного поліменту, видно пізніші вставки левкасу, замальовані бронзою. Дошки розійшлися по стику й утворили вертикальну тріщину шириною близько 0,7см. При попередніх відновленнях (їх було щонайменше два) тріщину з тильної сторони заплішено дерев'яною вставкою та впоперек дощок заклеєна паклею, поверх замальованою вапном, а з лицевої сторони спершу заґрунтовано шпаклюванням для дерева червоного кольору та поверх гіпсовим шпаклюванням. У місцях стику дощок виглядала клеєна паволока, яка тріснула і розійшлася разом з дошками. Вздовж тріщини спостерігалися випади левкасу, пізніші підмальовані вставки ґрунту, відставання левкасу від основи та потертості золоченого тла. Загалом, зв'язок ґрунту з основою був дуже поганим. Спостерігалися невеликі здуття з елементами кракелюру в долішній частині ікони, на хітоні та правому рукаві, але завдяки пізнішим нашаруванням фарби (перемалюванням) левкас тримався досить добре. З усіх чотирьох сторін при черговому відновленні ікони до левкасу підведено ґрунт для вирівнювання країв, місцями осипаний.

Перед транспортуванням аварійні фрагменти заклеєно цигарковим папером розчином мездрового клею. Першочерговим завданням було відновити контакт левкасу й фарбового шару з основою (дошкою), вкласти здуття та кракелюр і максимально видалити доповнення попередніх ґрунтувань, стягнути та скріпити дошки до попереднього стану. На наступному етапі треба було зробити проби розчисток для усунення пізніших записів з одягу й книги, видалення забруднень і потоншення лаку на лику та руках, розчищення золоченого тла, тильної сторони. І – уже на прикінцевому етапі – підведення ґрунту, тонування, покриття захисним шаром та приготування до повернення до церкви.

Закріплення левкасу і фарбового шару проводилося теплим розчином мездрового клею з додатком Plextol-B500 при попередньо запущеному в критичні ділянки розчині спирту. Опрацьовані ділянки пропрасовувалися теплою праскою і прогладжувалися шпателем, після цього на них встановлювався прес. Після укріплення малярства і демонтування цвяхів зроблено пробні зняття запису на одязі і, як виявилося, авторське малярство знаходилося під двома шарами попередніх записів олійною фарбою і шаром старої, темної оліфи. Олійна фарба розмягчувалася компресами на основі метилцелюзольву і механічним способом усувалася. Дочищування проводилося диметилформамідом і "трійником", опрацьовані ділянки нейтралізувалися розчином льняної олії.

Коли авторський шар малярства відкрито, виявилися границі пізніших доповнень ґрунту на стику дощок, а також обрамлення вирізу хітону навколо шиї виявилося дещо глибшим. Також під записом у лівому долішньому куті, виявлена «гірка» на золоченому тлі. Усунення доповнень проводилося механічним способом, з пізнішим дочищуванням країв левкасу та основи розчинниками. Водночас з розчищенням лицевої сторони проводилося чищення тильної сторони від бруду, вапна і паклі. Також усунуто планку, яка з'єднувала дошки. Наступним кроком було стягнення і склеєння дошок. На лику, шиї та руках потоншено старий захисний шар та знято поверхневі забруднення. При цьому на волоссі виявлено пізніші доповнення ґрунту. Також розчищено золочене гравійоване тло з дочищенням пізніших виповнень хімічним та механічним способом. Наступним етапом стало підведення левкасу в місцях втрат, по-

переднє покриття поверхні дамарним лаком з додатком воску і початок тонування втрат фарбового шару. При попередніх поновленнях втрачено більшу частину лівого вуха та виріз хітону під шиєю, а також фрагменти синього гіматію на стику дощок, потрібно було реконструювати ці елементи, оскільки ікона поверталася до діючого храму. Для ікони, виготовлено паспарту і кріплення, які щільно тримають дошки при рамі.

Ікона Спаса виявляється досить рідкісним зразком волинської іконографії. Ця тема дуже скромно зафіксована в середньовічній традиції, а одиноким її автентичним зразком з епохи є ікона 1592 р. з Преображенської церкви у Великих Цепцевичах на Рівненщині (Рівненський обласний краєзнавчий музей)[1]. Поширення у мистецькій практиці XVII ст. намісних ікон Спаса закономірно принесло наростання кількості поодиноких ікон, проте на території нинішньої Волинської обл. вони досить нечисленні[2] й, за винятком одинокої ікони з церкви святого Миколая у селі Борочиче Горохівського р-ну (Волинський краєзнавчий музей, далі – ВКМ)[3], репрезентують насамперед скромніший пласт традиції.

Центральною позицією зібраної досі іконографії виступає один з шедеврів українського малярства кінця століття – ікона з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському (ВКМ)[4], з якою нововідреставрований образ має певний взаємозв'язок, насамперед у трактуванні лику та шиї, особливостях образної характеристики.

На тлі інших аналогічних за іконографією пам'яток Волині нововідкрита намісна ікона виступає досить своєрідною позицією волинської іконографії. Привертають увагу, зокрема, її розміри – вона виявляється найменшою серед зафіксованих досі волинських ікон відповідного зразка. З огляду на знані монументальні особливості волинської малярської спадщини, звичне для доробку того часу її сприйняття серед призначених для намісних рядів через зазначені скромні розміри виглядає доволі проблематичним. Можливо, це інший аспект тогочасної іконографії, який набагато рідше привертає увагу – окрема ікона індивідуального поклоніння.

Окремими рисами публікована ікона Спаса пригадує згаданий камінь-каширський образ. Сама по собі вона, звичайно, немало скромніша, проте зіставлення підказує можливість обізнаності анонімного майстра зі спадщиною того кола, найважливішою позицією доробку якого є унікальний образ камінь-каширської церкви, та його еволюцію у відповідному колі зразків.

Публікована ікона Спаса наголошує на засвідчених винятково поодинокими пам'ятками й через те мало досі опрацьованих аспектах мистецької культури луцького регіону Волині й істотно збагачує уявлення про середовище чинних на Волині й для неї попередників і сучасників Йова Кондзелевича.

Наступна ікона Богородиці з Емануїлом походить з церкви Різдва Богородиці в селі Стрижів (тепер на території Польщі неподалік сучасного українсько-польського кордону) й опинилася в околицях Луцька при виселенні українців з українських етнічних тернів, які опинилися на території післявоєнної Польщі (конкретні обставини появи ікони в селі не зафіксовані). Ікона кінця XVII ст. мальована темперою з прописами олією на двох липових дошках, скріплених двома тонкими поперечними шпугами, розміри 112х77см. У церкві ікона знаходиться у вівтарі на кліросі, ліворуч від царських втрат у новішій масивній золоченій рамі та під шатами, чеканеними в досить товстій латунній блясі. З шат видно тільки лики Богородиці і Христа. Вони були перемальовані й знаходилися в аварійному стані. У доступному фрагменті малярської поверхні проглядалися тріщина вздовж стику дощок, піднятий кракелюр, втрачений зв'язок левкасу з основою. Тильна сторона була повністю замальована сірою олійною фарбою, між шпугами поверх пам'ятковий напис чорною фарбою. Дошки дещо розійшлися, утворюючи щілину, а всю поверхню, включно зі шпугами, погриз жук-короїд.

Коли ікону вийнято з рами, почався демонтаж шат, укладених з окремих кусків грубої латунної бляхи, орнаментованих чеканенням і прибитих до лицевої сторони великою кількістю латунних цвяхів. Після демонтажу шати виявилося, що ікона знаходиться в аварійному стані. Лики і руки Богородиці та Христа, ноги і біла сорочка Христа були перемальовані. Покривна плівка (оліфа?) на мафорії і туніці Богородиці та хітоні Христа потемніла і частково перемальована. Замальоване бронзою також гравійоване тло. Горішні кути над півкруглим завершенням і краї ікони обабіч Богородиці й Христа замальовані сірою фарбою, тією ж, що й зворот. Від гори до долу

на стику дощок йшла тріщина, місцями грубо зашпакльована. По долішньому краю по всій ширині були немалі випади левкасу до дерева і сліди жука-короїда. Ліворуч під ліктем Богородиці – механічне ушкодження дерева також з випадами левкасу. По усій площі ікони набито різних розмірів цвяхи, а також сліди від них – від кріплення попередніх шат. Лики, ділянка стику дощок, сорочка Христа, долішня частина і завершення ікони виявилися найаварійнішими місцями з відсутнім зв'язком левкасу з основою. Ікона також значно забруднена.

Для безпечного транспортування аварійні ділянки малярства заклеєно профілактичним папером. Після перевезення ікона першочергово була закріплена розчином мездрового клею з додатком Plextol-B500, з попереднім запущенням розчину спирту, вкладанням ґрунту і пропрасовуванням теплою праскою та пізнішим встановленням пресу на закріплені місця. Після закріплення усунуто всі цвяхи. Наступним етапом було зняття сірої олійної фарби з тильної (пам'ятний напис збережено) і з лицевої сторін. Розчищення проводилося засобом для зняття старої олійної фарби, з пізнішим дочищенням диметилформамідом. Після цього деревину з тильної і частково лицевої сторони укріплено декількаразовим насиченням розчином ParaloidB-72 в толуолі. Коли дерево укріплено і дві частини дошки склеєно, почалося розчищення поверхневих забруднень й усунення пізніших записів. Паралельно розчищено гравійоване тло від бронзової фарби, де під записом збереглося первісне золоте тло.

Після зняття записів і розчищення фігур Богородиці і Христа виявилося, що лики та руки, фрагменти одягу і золочене тло були пошкоджені при попередніх поновленнях. Спостерігалися потертості фарби та випади ґрунту. Підведення ґрунту проводилося в декілька етапів, після чого ікону лаковано, перший раз, розчином дамарного лаку з воском і тоновано акварельними фарбами. Золочене тло тоновано в місцях втрат фарбою Goldfinger, після чого поверхня покрита кінцевим шаром лаку.

Ікона так само виявилася рідкісним зразком іконографії. Зображення Богородиці з Емануїлом, який притуляється щокою до Її щоки належить до класичної середньовічної іконографії, не характерної для Нового часу. Одиноким прикладом цієї схеми у малярському доробку середньовічної Волині є ікона з церкви апостола Луки в Доросині неподалік від Луцька (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького, Музей-заповідник «Олеський замок»)[5]. Докладніше вивчення показало в ній місцеве відтворення аристократичного константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст. й рідкісне свідчення мистецької культури Луцька другої половини 1510–1520-х років[6]. Виразно «запізніла» іконографічно стрижівська ікона є поки тільки другим ідентифікованим на Волині зразком цієї іконографії.

В обох іконах, з огляду на їх знаходження у діючих храмах, застосовано реконструкцію при відтворенні втрат як левкасу, так і фарбового шару. Відступаючи в даному разі від загальноприйнятого в музейній реставрації принципу «мінімального втручання», до діючих храмів ікони передано максимально зреконструйованими.

---

1. Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 23; 150 святинь Великої Волині. [Рівне, 2011]. – С. 54. Докладніше про цю волинську іконографію середньовічної доби див.: Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 18–31.

2. Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 52, 53; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 27, Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 117, 121,

3. Волинська ікона… – С. 43; Музей волинської ікони. Книга… – С. 133.

4. Волинська ікона… – С. 46–47; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 36–37, Музей волинської ікони. Книга… – С. 147–149.

5. Репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. LXXVIII; Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 206; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 176. – Іл. 116.

6. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.



Богородиця з Емануїлом: ікона до реставрації



Богородиця з Емануїлом: ікона під час реставрації



ікона під час реставрації



ікона після реставрації



Христос-Спаситель: ікона до реставрації



Христос-Спаситель: під час реставрації



ікона після реставрації

Елена АСАУЛОВА,
Наталия ШЕВЧЕНКО
(Киев)

НЕКОТОРЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ МАТЕРИАЛОВ ПАМЯТНИКОВ ХРАМОВОЙ ДЕРЕВЯННОЙ ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПРИ ХИМИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ

Рассматривая возможности и принципы междисциплинарного подхода к исследованию памятников, который на сегодня в мировом научном сообществе рассматривается, как обязательный, всегда сталкиваешься с проблемой анализа даннях нескольких научных дисциплин, который связан с их систематизацией и класификацией.

Многие исследователи обращались к подобным вопросам, т.к. систематизация научных данных, в принципе, является основой научного подхода. Мы все успішно пользуемся их наработками, но в процессе комплексного исследования коллекции памятников полихромной скульптуры Сысоя Шалматого из Национального художественного музея Украины, начатого в 2010году, у нас возникли некоторые проблемы.

Существующие классификации памятников, которые в основном применяются для решения конкретных задач, как правило, носят узко специализированный характер. Например , классификация по стилям, либо в соответствии с иконографией, либо по технико-технологическим признакам. Все они, впоєне употребимые, но каждая в отдельности, создают определенные трудности при анализе памятника, как целостной системы, рассматривая его в единстве формы, содержания и материала. При формировании окончательных выводов и обобщений для осуществления систематизации скульптур нам потребувалась состыковка различных классификаций, основанных на разнородных признаках. Приведение их в соответствие друг с другом заняло много времени и усилий. При интерпритации результатов не удавалось прийти к однозначности, и зачастую разнородность классификаций мешала и запутывала. Вместо помощи и упрощения, для чего собственно классификации и создаются, мы имели проблему их состыковки.

Собранные и обработанные нами литературные источники показали, что подобные сложности в большинстве случаев приводять либо к отказу от применения даннях из смежной области, примером чего может служить отсутствие данных, например, о технико-технологических особенностях памятников при рассмотрении многих проблем их атрибуции, которая часто базируется олько на художественно-стилистических признаках, либо в обход препятствий, предпочтение отдается узкой теме исследования без рассмотрения полноты данных о памятнике.

В процессе работы поэтапное решение вопроса классификации материалов в виде создания классификационных таблиц позволило упростить задачу, быстрее и качественнее провести сравнительный аналіз материалов различных скульптур, что в дальнейшем дало возможность рассматривать полученные нами результаты в связи с иными аспектами памятников, например, с такими, как художественный и искусствоведческий.

Этот опытпривел к выводу о том, что характеристики памятника, которые затрагивают различные его аспекты и при этом пребывают в связи и взаимодействии, выполняют роль связующего звена, соединяя отдельные элементы системы под названим «памятник» в единое целое. При выявлении и накоплении именно таких данных, решение сложных проблем относительно индивидуальных примов создания произведения, особенностей региональных школ, долевого участия мастеров и т.п. приобретает реальную основу. Исследование в узкоспециализированных рамках позволяет только накапливать материал и решать локальне вопросы скорее прикладного характера типа оригинальности материала или его хронологической привязки, либо служить базой для конкретных реставрационных мероприятий. Без глибокого осмысления результатов исследования и болем широкого охвата предмета, без систематизации данных и подаче их в удобном для дальнейшей работы виде, без состыковки и выявления их взаимных связей, говорить о серьезных теоретических обобщениях сложно и проблематично. Думается, что именно с этим обьясняется практически полное отсут-

ствие теоретическихразработок на междисциплинарном уровне в современной системе украинской школы реставраци и памятниковедения. Экспертиза и атрибуція памятников, основанная только на принципе узкой специализации, также остается проблематичной, однобокой и относительно точной.

Полученный опыт планируется применить и при исследовании ряда памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры из фондов Музея волынской иконы, которые уже прошли натурное обследование в 2014 году. Мы надеемся продовжить начатую нами в 2010 году работу над созданием базы данных об уникальных украинских пам'ятниках храмовой деревянной полихромной скульптуры 18в.

Наталія ШЕВЧЕНКО
(Київ)

ДО ПРОБЛЕМ КОМПЛЕКСНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІХРОМНОГО РОЗПИСУ ХРАМОВОЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ СКУЛЬПТУРИ: ХУДОЖНЬО-ДЕКОРАТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОЛІХРОМНОГО РОЗПИСУ ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК З ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНИМИ ПРИЙОМАМИ РОЗПИСУ

Художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису будь якого твору є певними ознаками художнього прийому, застосованого автором для реалізації свого творчого задуму. Будь якій поверхні дерев'яної скульптури, оздобленій поліхромним розписом, притаманні характеристики, що надають змоги відрізняти кожну точку поверхні за допомогою зорового сприйняття, в основі якого лежить властивість світла викликати певні зорові відчуття. Останні залежать від довжини світлової хвилі та особливостей самої поверхні, що ці хвилі відбиває. *Характер* поверхні, що взаємодіє зі світлом, має кілька ознак, які прийнято розподілити по двох групах на хроматичні та ахроматичні. Групу хроматичних складають наступні характеристики: колір поверхні його яскравість та чистота. До групи ахроматичних відносяться фактура поверхні, прозорість та її однорідність.Таким чином, кожній точці на поверхні поліхромного розпису будуть притаманні наступні характеристики зорового сприйняття:

1. Колір та його відтінки
2. Яскравість (насиченість тона)
3. Чистота тона
4. Фактура
5. Ступінь прозорості
6. Оптична однорідність.

З іншого боку, для оздоблення поверхні поліхромним розписом автор застосовує ті або інші техніко-технологічні прийоми. У свою чергу, вибір техніки та застосування певних технологічних прийомів обумовлено складом та властивостями матеріалів, які будуються в систему, що зветься стратиграфічною. Таким чином, виявляється, що художньо-декоративні характеристики, з одного боку відносяться до художніх прийомів, а з іншого - перебувають у прямій залежності від технік та взаємно з ними пов'язані, тобто, поліхромному розпису притаманна дуальність з ознаками як художнього, так і техніко-технологічного аспектів. Означена дуальність поліхромного розпису викликає певні труднощі при дослідженні та потребує більш докладного розгляддання питань щодо його особливостей, місця, ролі та значення при створенні пам'ятки.

Спробою розглянути поліхромний розпис в контексті дуальності його природи стало дослідження скульптурних елементів іконостасу Троїцької церкви XVIIIст. с. Чоповичі з Національного художнього музею України м. Києва. Робота, яку було започатковано як вузько спеціальну за темою «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів поліхромного розпису», в подальшому, при розгляданні питань щодо ролі та значення технік поліхромного розпису в загальному процесі створення пам'ятки, та, особливо, при класифікації скульптур й визначення їх авторства, постала необхідність звернутися й до художнього аспекту поліхромного розпису. Розширення предмету дослідження з розгляданням й художньо-декоративних характеристик поліхромного розпису висвітило цілий ряд проблем, в більшості, методичного, а також і організаційного плану. По-перше, якщо дослідження хіміко-технологічних особливостей матеріалів розпису перебувало у рамках фізико-хімічного та природознавчого наукових напрямів, то визначення декоративно-художніх характеристик було прерогативою художньо-стилістичного аналізу, яким, зазвичай, володіють та який здійснюють художники, реставратори, мистецтвознавці та культурологи. Для вирішення посталої проблеми потребувалося додаткове залучання інших спеціалістів до роботи, їх консультація та допомога. Механізм такої співпраці викликав складнощі, бо кожний спеціаліст зайнятий своєю справою, а для участі, навіть консультативної, в роботі, яка тривала вже четвертий рік, необхідно було приділити увагу та час. Такі спеціалісти знайшлися і ми висловлюємо їм свою щиру подяку. Крім того, нам прийшлося звернутися знов до по-

шуку нових літературних джерел, де надавалися результати аналогічного підходу. На цю роботу було витрачено майже півроку. Так, в результаті проведеної роботи, окрім хімікотехнологічних особливостей поліхромного розпису, було розглянуто й такі принципово важливі художні характеристики та прийоми, як а) палітра поліхромного розпису;б) особливості розпису сюжетних деталей; в) комбінації технік поліхромного розпису; г) художньо-декоративні характеристики поверхні, оздобленої розписом; д) відповідність технік поліхромного розпису до їх художньодекоративних характеристик.

Нами було визначено, що за допомогою хроматичних мінеральних пігментів – білих, червоних, зелених, жовтогарячих, жовтих та чорних в техніці фарбовогорозпису (Фото 1,2,3) (розпис анатомічних та сюжетних деталей) одержано різнокольорову гаму яскравих (губи, стигмат, радужка очей), помірно яскравих (волосся, борода, плащ), кольорів, середньої та низької (в розбілах та сумішах - хмари, сивина) чистоти тону. Фарбові шари виявилися непрозорими, в більшості – оптично однорідними або помірно однорідними, в лесировках - напівпрозорими. Поверхня, що утворилася, характеризувалася матовою та помірно гладкою фактурою.

Застосування технік золочення та сріблення на полімент (Фото 4,5) з використанням в якості хроматичного матеріалу металевої фольги дозволило одержати гаму яскравих золотаво- жовтих(золочення) та сріблястобілих(сріблення) кольорів чистого тону та оптично однорідних. Необхідно зауважити, що тон кольору поверхні з легким теплим рожевим відтінком було утворено за рахунок підладки з поліменту червоного, жовтогарячого, буро-червоного кольорів. Поверхня, що утворилася після полірування, набула гладкої глянцево-блискучої фактури.

Техніки золочення та сріблення на лак дозволили одержати таку саму гаму, що і в попередній групі: золотисто-жовтих (золочення) та сріблясто – білих (сріблення) кольорів з більш холодним відтінком, оптично однорідних. На відміну від попередньої групи, поверхням, оздобленим в техніках золочення та сріблення на лак, була притаманна помірно гладка матова фактура. (Фото 6, 7).

Застосування технік кольорових лаків (Фото 8,9) з кольоровими органічними пігментами дозволили одержати червоний та жовтий кольори, яскраві з високою чистотою тону. Кольорові лаки з мінеральними пігментами набули синього, бірюзового, зеленого та брунатного кольорів з помірною чистотою тону. Лаковим шарам з органічними пігментами були притаманні ідеальна прозорість та оптична однорідність, а з мінеральними – напівпрозорість та оптична неоднорідність. Поверхня скульптури, що була оздоблена в цих техніках, характеризувалася ідеально гладкою глянцевою фактурою. Поверхням, оздобленим в техніках кольорових лаків, були притаманні оптичні ефекти світлоносності, об'ємності та глибини.

В результаті одержаного досвіду можна дійти до висновку, що дослідження особливостей поліхромного розпису в контексті його дуальної природи, тобто розширений підхід до дослідження з включенням до розгляду і його декоративно-художніх характеристик, як додаткового предмету дослідження, вивели роботу на зовсім інший, якісно більш високий та поглиблений рівень. Усі визначені характеристики та прийоми, як техніко-технологічні, так і художні, а також особливості їх взаємозв'язку, можуть, в подальшому, розглядатися як база для порівняння при вивченні мистецьких традицій, особливостей певної мистецької школи або осередку, авторства творів та їх індивідуальності.

Фрагменти скульптур, техніка фарбового розпису



Фото 1. СК–198



Фото 2. СК–149



Фото 3. СК–100

Фрагменти скульптури СК-155, техніки золочення та сріблення на полімент



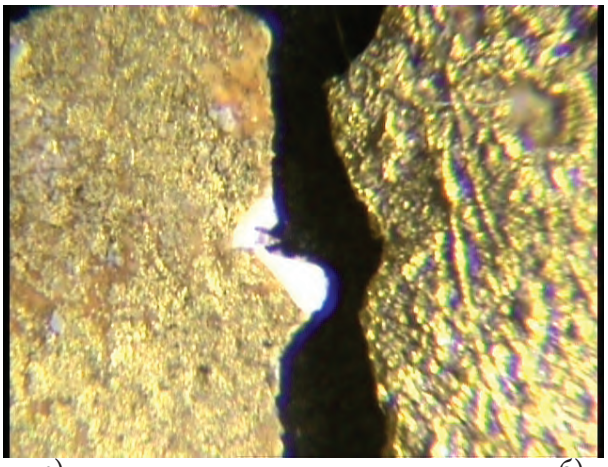
Фото 4.



Фото 5.



Фото 6. Фрагмент скульптури СК-163, техніка золочення на лак



а) б)

Фото 7. Порівняльний аналіз фактур поверхні позолоти у боковому відбитому світлі: а)техніка позолоти на полімент, б) техніка позолоти на лак, гладка фактура СК-118 зр. ІІ.1 рельєфна фактура СК-118зр.ІІ.2

Фрагменти скульптур з розписом в техніках кольорових лаків. Макрозйомка



Фото 8. Одяг, синій лак, СК–196



Фото 9. Консоль, рослинний орнамент, СК–99

Ольга ЗІНЧУК
(Львів)

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ СКУЛЬПТУРИ «НЕПОРОЧНЕ ЗАЧАТТЯ» XVIII СТ. З ЦЕРКВИ ІЗ С. ОКОРСЬК ЛОКАЧИНСЬКОГО РАЙОНУНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ ІЗ ЗБІРКИ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

У XVIII ст. на західноукраїнських землях виникає новий різновид іконостасу, який вже часто декорується круглою скульптурою на кшталт європейських традицій. Сакральна скульптура стає близькою до емоційної виразності та переповнюється драматизмом. Українська скульптура XVIII ст. в західних областях України розвивалася паралельно із формуванням світосприйняття, їй притаманний монументальний характер фігур, духовність та детальне опрацювання тіл та облич, що відповідало засадам гуманізму.

Унікальною пам'яткою поліхромної скульптури є фігура «Непорочне зачаття» з церкви с. Окорськ Локачинського р-ну Волинської області, що належить до кращих творів колекції дерев'яної пластики XVII–XIX ст. Музею волинської ікони.

Тема «Непорочне зачаття» в образотворчому мистецтві з'явилася досить пізно, оскільки при становленні церковних канонів піддавалася численним суперечкам серед богословів. Як вказує дослідниця Тетяна Єлісєєва, оскільки важко було знайти візуальний образ для зображення цієї абстрактної концепції. У XVI ст. її почали зображати як визволительку роду людського від «гріха Єви» – звідси її ім'я Друга Єва. Скульптура «Непорочне зачаття» – яскравий приклад втілення цієї теми у XVIII ст. [1, 126–131]. Марія стоїть на земній кулі, топчучи ногами змія – символ гріхопадіння. «І ворожнечу покладу між тобою і між жінкою, і між семенем твоїм і між семенем її; воно буде вражати тебе в голову…» (Буття, 3:15) – прообраз пришестя Другої Єви, яка явить перемогу над Сатаною (змієм). Руки Марії складені на грудях, в руках хустина – символ покаяння. Марія одягнена у довгу, блакитного сорочку, тканина якої моделює широкі складки. На плечі Богоматері накинутий червоний плащ, який покриває стегна. Голова Марії повернута вправо і ледь нахилена. Обличчя повновиде, великі очі, прямий ніс, дугоподібні брови. Чорне волосся зібране в зачіску. Постать Богоматері втілює смиренність і покору [1, 126–131].

Скульптура «Непорочне Зачаття» надійшла до Львівської філії ННДРЦ України для проведення консерваційно-реставраційних робіт 28 жовтня 2011 р., а 13 листопада 2013 р. скульптура була передана для проведення заходів художнику-реставратору Ользі Зінчук. Перед проведенням реставраційних процесів було здійснено візуальне обстеження пам'ятки та ряд лабораторних досліджень (Див. табл. №1).

Тривалий час скульптура перебувала у несприятливих умовах зберігання, що сприяло руйнації та природному старінню твору. За візуальними спостереженнями можна припустити, що для усунення очевидних ознак старіння, а саме локальні втрати міцності деревини, що привело до численних тріщин та зсувів частин основи, було застосовано пізніші доповнення левкасу. На фігурі помітні одиничні льотні отвори, а деревина нижньої частини скульптури, що має напівсферичну форму, значно пошкоджена комахами-шкідниками. Це обумовлено тим, що нижня частина основи, на якій стоїть скульптура, не покрита ґрунтом і фарбовим шаром. При ентомологічному обстеженні на даний час не виявлено слідів діяльності комах-шкідників у деревині пам'ятки [2].

При надходженні у Львівську філію ННДРЦ України для проведення реставрації виконано візуальний огляд пам'ятки, за яким зроблено висновки: на скульптурі спостерігаються осипи, відшарування, дахоподібні здуття, відставання та тріщини левкасу. На зображеннях лику та шиї Марії місцево нанесена профілактична заклейка із цигаркового паперу. За результатами структурного та мікрохімічного аналізу авторського левкасу та пізнішого переґрунтування помітно, що вони мають однакове зв'язуюче – колагеновий клей та основний мінеральний компонент – крейду. Проте авторський левкас має більшу товщину та є не щільним і крихким. Переґрунтування ж щільне та жорстке, а також містить залізо окисного пігменту (Див. табл. №1). Власне через різну консистенцію частково

втрачено зв'язок між левкасами [9; 10].

Поверхня левкасу покрита поліхромією, яка виконана олійною фарбою. Поверхня фарбового шару місцево покрита сірим нальотом. В результаті мікологічного обстеження виявлено життєздатні міцеліальні гриби [3].

На пам'ятці присутні пізніші поновлення, що підтверджує обстеження в УФ-променях. Дане припущення також базується на виготовленні мікрошліфів. Зразки проб відібрано у найменш помітних ділянках малярства, в місцях де проглядався нижній його шар: на блакитному (помітно смарагдовий колір) та на коричневому (нижній коричневий колір на тон світліший). Для встановлення результату досліджень було виготовлено мікрошліфи і розглянуто їх під мікроскопом, а також виконано мікрофотофіксацію. За даними дослідження спостерігаємо, що авторський фарбовий шар збережений лише місцево [4;5;6;7;8].

В результаті якісного аналізу захисного шару виявлено значну кількість впресованих поверхневих забруднень, а також визначено, що основною складовою частиною лакової плівки є дамарна смола, в якій відбулись процеси деструкції [11].

Проаналізувавши результати всіх вищезгаданих досліджень складено програму консерваційно-реставраційних заходів, що була затверджена на засіданні Науково-реставраційної ради ЛФ ННДРЦ України (2 грудня 2013 р. протокол № 13): 1. Місцеве укріплення фарбового шару і левкасу. 2. Антисептування. 3. Зняття попередньо нанесеної профілактичної заклейки. 4. Укріплення фарбового шару і левкасу. 5. Усунення поверхневих забруднень зі всієї поверхні твору. 6. Укріплення дерев'яної нижньої частини скульптури (підставки). 7. Демонтування зміщених частин скульптури та металевих цвяхів. 8. Фіксування демонтованих частин пам'ятки. 9. Потоншення лакової плівки. 10. Місцеве підведення реставраційного ґрунту в місцях втрат авторського для надання пам'ятці експозиційного вигляду. 11. Нанесення захисного шару лаку. 12. Проведення процесу тонувань в межах втрат живопису в тон, близький до авторського. 13. Повторне проведення процесу лакування.

На цьому ж засіданні Науково-реставраційної ради ЛФ ННДРЦ України додатково обговорювали питання зміцнення фарбового шару і левкасу. Для проведення місцевого зміцнення використовували відкритий метод закріплення холодним кролячим клеєм. Підняті краї кракелюру вкладали фторопластовим шпателем з мінімальним навантаженням на фарбових шар та левкас, для уникнення деформації та пошкоджень структури левкасу. На ділянках, які були уражені міцеліальними грибами проведено антисептування розчином катаміну АБ. Стару профілактичну заклейку зволожували теплою водою, після нетривалої експозиції поступово знімали розшарований цигарковий папір. Зміцнення фарбового шару та левкасу на всій поверхні пам'ятки проводили аналогічним методом, що й місцеве. Усунення пилових забруднень проводили за допомогою зволожених у теплій воді (до 60°С) ватних тампонів.

Зміцнення деревини основи проведено розчином «Paraloid B72» на етиловому спирту. Насичення проведено речовиною «Paraloid B72» (з поступовим збільшенням відсотковості), за допомогою шприца, через льотні отвори комах-шкідників. Залишки розчину «Paraloid B72» довкола льотних отворів усунено ватними тампонами, зволоженими в спирті. В місцях значної деструкції деревини проведено повторне насичення розчином «Paraloid B72».

Демонтаж зміщених частин скульптури та металевих цвяхів, а також скріплення рухомих елементів конструкції, проводилось згідно затвердженої програми.

Внаслідок впливу негативних факторів стан збереження лакової плівки є деструктивним з пожовтінням та потемнінням. Проби з підбору хімічних реагентів для потоншення лакової плівки проводились такими засобами:

1) Спирт етиловий 40% – недієвий хімічний реагент.

2) «Димексидсульфоксид» – дієвий розчин, що поетапно потоншує товстий шар лакової плівки.

3) Розчин «ZOOM» з водою у співвідношенні 1:1 – дієвий розчинник, але потоншує лакову плівку нерівномірно.

4) Суміш лавандової олії, «Диметилсульфоксиду» та 96% етилового спирту у відповідному співвідношенні 1:3:3. Цей розчинник застосовувався у важкодоступних ділянках, зокрема на згинах складок драперій.

Після проведення проб, поверхню нейтралізовано розчином дамарного лаку з піненом у співвідношенні 1:4.

Потоншення лакової плівки проведено

розчином «Димексидсульфоксид» та сумішшю з лавандової олії, «Димексидсульфоксид» та 96% етилового спирту у відповідному співвідношенні 1:3:3. Після розчистки, поверхню малярства нейтралізовано розчином дамарного лаку з піненом у співвідношенні 1:4. Потоншення лакової плівки виконували тампонним методом під візуальним контролем з допомогою збільшуваних приладів.

Після проведення ряду заходів, пам'ятка набула експозиційного вигляду. Важливими є умови подальшого зберігання твору. Зважаючи на стан до реставрації, проведені процеси виступають лише базовим етапом для забезпечення стабілізації матеріалів скульптури. Щоб зафіксувати результат консерваційно-реставраційних заходів та уникнути рецидивів, надалі твір повинен зберігатися у такому температурно-вологісному режимі: t = 18 ± 1°C; φ = 55 ± 5%. Також слід уникати прямих сонячних променів.

Таблиця №1
Лабораторні дослідження

№ п/п	Мета і вид дослідження	Опис і результати дослідження	№ і дата заключення. Місце зберігання	Виконавець: посада, прізвище, ініціали, підпис
1.	***Ентомологічне обстеження твору***	***Згідно результатів проведеного ентомологічного обстеження, не виявлено слідів комах-шкідників деревини. Вологовміст деревини становить 9,2 - 9,5%, показник перебуває в межах норми. Деревина нижньої частини скульптури перебуває у незадовільному стані та потребує заходів по її закріпленні.***	***Заявка №764б Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Біолог-Осьмак Г.С.***
2.	***Мікологічне обстеження твору***	***Згідно результатів проведеного мікологічного обстеження, виявлено наявність життєздатних міцеліальних грибів: Stemphillium periforme, Aspergillus versicolor, Mortierella isabellina.***	***Заявка №764а Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Біолог-Осьмак Г.С.***
3.	***Рентнегологічне (в УФ-променях) обстеження пам'ятки***	***Скульптура повністю перефарбована, а також наявні механічні пошкодження (втрата фарбового шару та левкасу).***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Фотограф - Шкльода І. В.***

4.	***Мікрохімічний аналіз пігментного складу блакитного кольору з живопису (перемалювання)***	***Зразок блакитного кольору. Виявлено іони Fe^{3+} та незначну кількість іонів Zn^{2+}. Наявність в зразку пігментів берлінської лазурі $Fe_4[Fe(CN)_6]_3$ та цинкових білил (оксид цинку ZnO).***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік- Козак О. Т.***
5.	***Мікрохімічний аналіз пігментного складу коричневої кольорової партії живопису***	***Зразок дрібнозернистий, коричневого кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку значної кількості іонів Fe^{3+}, та наявність іонів Mn (IV), що свідчить про наявність в ньому пігментів умбри та залізо окисного пігменту, -вохри.***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***
6.	***Мікрохімічний аналіз пігментного складу світло-синього кольору з живопису***	***Зразок неоднорідного синього кольору. Виявлено іони S^{2-}, Pb^{2+}та слідові кількості іонів Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігментів ультрамарину ($2Na_2O \cdot Al_2O_3 \cdot SiO_2 \cdot 2Na_2S$), свинцевих білил та незначної кількості залізоокисного пігменту, вірогідно жовтої вохри.***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***
7.	***Мікрохімічний аналіз пігментного складу тілесного кольору***	***Зразок бруднуватого бежевого кольору. В результаті якісного аналізу в зразку виявлено іони Pb^{2+}, та незначну кількість іонів Fe^{3+}, що свідчить про наявність в ньому пігменту свинцевих білил з незначним домішком червоного залізо окисного пігменту, найвірогідніше червоної вохри.***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***
8.	***Структурний та мікрохімічний аналіз ґрунту***	***Левкас має товщину 2,5-5,1 мм, є мало щільний і крихкий, з частково в траченим зв'язуючим. В ролі зв'язуючого виступає колагеновий клей. Основним мінеральним компонентом ґрунту є крейда ($CaCO_3$).***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***
9.	***Структурний та мікрохімічний аналіз ґрунту з переґрунтування***	***Грунт має товщину 1,2-3,1 мм на різних ділянках є щільний і жорсткий. В ролі зв'язуючого виступає колагеновий клей. Основним мінеральним компонентом ґрунту є крейда ($CaCO_3$). Також у зразку присутня незначна кількість іонів Fe^{2+}, що вказує на наявність в ґрунті залізо окисного пігменту.***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***
10.	***Якісний аналіз лакової плівки***	***В зразку наявна значна кількість впресованих поверхневих забруднень. Визначено, що основною складовою лакової плівки є м'яка смола, в якій відбулись процеси деструкції, найвірогідніше дамар на смола.***	***Архіви науково-дослідного Відділу ННДРЦ України (ЛФ)***	***Хімік - Козак О. Т.***

1. Єлісєєва Тетяна. Пам’ятки дерев’яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 18. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27 – 28 жовтня 2011 року. – Луцьк, 2011. – С. 126-131.

2. Ентомологічне обстеження пам'яток. Архів ЛФ ННДРЦ України.

3. Мікологічне обстеження пам'яток. Архів ЛФ ННДРЦ України.

4. Рентгенологічне (в УФ-променях) обстеження пам'ятки. Архів ЛФ ННДРЦ України.

5. Мікрохімічний аналіз пігментного складу блакитного кольору з живопису (перемалювання). Архів ЛФ ННДРЦ України.

6. Мікрохімічний аналіз пігментного складу коричневої кольорової партії живопису (перемалювання). Архів ЛФ ННДРЦ України.

7. Мікрохімічний аналіз пігментного складу світло-синього кольору з живопису. Архів ЛФ ННДРЦ України.

8. Мікрохімічний аналіз пігментного складу тілесного кольору. Архів ЛФ ННДРЦ України.

9. Структурний та мікрохімічний аналіз левкасу. Архів ЛФ ННДРЦ України.

10. Структурний та мікрохімічний аналіз левкасу з переґрунтування. Архів ЛФ ННДРЦ України.

11. Якісний аналіз лакової плівки. Архів ЛФ ННДРЦ України.



Фрагмент скульптури «Непорочне зачаття» з церкви с. Окорськ Локачинського р-ну Волинської області до реставрації



Фрагмент скульптури «Непорочне зачаття» з церкви с. Окорськ Локачинського р-ну Волинської області після реставрації



Загальний вигляд скульптури «Непорочне зачаття» з церкви с. Окорськ Локачинського р-ну Волинської області до реставрації



Загальний вигляд скульптури «Непорочне зачаття» з церкви с. Окорськ Локачинського р-ну Волинської області після реставрації

Олег РІШНЯК
Оксана САДОВА
(Львів)

НОВОВІДНАЙДЕНІ ТВОРИ МАЛЯРА ЯКОВА – ЯСКРАВОГО ПРЕДСТАВНИКА ВИШНЯНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ОСЕРЕДКУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.

Впродовж останніх років у мистецтвознавчій науці багато уваги приділяється вивченню художнього осередку в м. Вишні (м. Судова Вишня, Львівщина)[1], особливо періоду 17 ст., з якого походить найбільша кількість датованих і підписаних творів. Також активно дискутується питання авторства тим чи іншим майстром непідписаних творів. Серед імен вишнянських майстрів другої половини 17 ст. згадується маляр на ім'я Яків. Ікона підписана ним і датована 1682 р., як вказали М. Драган та П. Жолтовський, зберігалась у с. Бистрий (тепер с. Свалява) на Закарпатті[2]. У 2003 році була опублікована ікона «Богородиця Одигітрія» (1677 р.), яка походить із Закарпаття, також з підписом маляра Якова з Вишні[3]. Більше інформації про цього автора у доступних друкованих працях немає. Відповідно, не проводився і пошук його творів серед відомих сьогодні пам'яток іконописців вишнянського кола. З огляду на це є важливою інформація про віднайдення двох ікон майстра Якова з Вишні.

Під час обстеження інтер'єру однієї з церков Святої Параскеви в с. Ільник Турківського району Львівської обл. було віднайдено, а згодом відреставровано дві датовані 1678 роком ікони: «Св. Миколай» та «Св. Архангел Михаїл». В процесі реставрації на іконі «Св. Архангел Михаїл» було також відкрито підпис автора: «Ияков маляр з Вишні з града».

Дві ікони є приблизно однакового розміру: «Св. Миколай» - 78,3х56,0х1,9 (см) «Св. Архангел Михаїл» - 76,2х56,5х 2 (см). Основи ікон збереглись порівняно добре і не мають значних втрат. Зображення на іконах мають півциркульні завершення і поля з країв. Верхні кути і поля вкриті темно-зеленою фарбою, яка, очевидно, була тлом міжрамного поля накладного обрамлення, яке на сьогодні втрачене.

Іконними щитами служать цілі липові дошки, без склейки, в які поперечно до волокон вмонтовано по дві соснові шпуги. Дошки оброблені шерхебелем в напрямку волокон деревини. Основи мають пошкодження механічного характеру у вигляді сколів та вм'ятин. Отвори від тиблів в межах полів ікони вказують на присутнє в минулому обрамлення. Зауважимо, що уражень жуком-деревогризом і льотних отворів не виявлено. Зворотні сторони ікон помальовано сіро-блакитною фарбою.

Левкас ікон був нанесений безпосередньо на дошки основ без паволоки. Це клеє-крейдяний грунт товщиною 1,5-2 мм. Втрати авторського левкасу були незначними. Збережений левкас вкритий дрібносітчастим кракелюром.

Ікони виконані в техніці темперного малярства. Тла ікон різьблені в левкасі, сріблені на полімент і покриті жовтим лаком, яким імітували позолоту.

Під час поновлення малярство було повністю перегрунтоване. Поверх ґрунту було два шари перемалювань – перше темперне, друге – олійне. На тлах ікон в новонанесеному ґрунті було непрофесійно вирізьблено орнамент рослинного характеру. Ці поновлені тла спершу були сріблені на полімент, а згодом перемальовані фарбою з бронзової пудри і оліфи.

Реставрації ікон передував комплекс наукових досліджень, який включав вивчення авторського малярства у інфрачервоних і ультрафіолетових променях, виконання рентгенограм ікон, аналіз пошарової структури творів за допомогою мікрошліфів поперечного зрізу[4]. Також було виконано аналіз фарбового та захисного шарів мікрохімічним методом та методом інфрачервоної спектрометрії[5].

Обстеження творів в рентгенівських променях дало очікуваний результат: на рентгенограмах було виявлено нижній шар малярства. Знімки показали, що рисунки нижніх зображень ікон не співпадали з рисункмами перемалювань, а також засвідчили відсутність великих втрат авторського малярства. Дослідженням структури творів на мікрошліфах поперечного зрізу визначено, що авторський фарбовий шар тонкий і лежить на авторському левкасі. Авторське малярство вкрите рівномірним захисним шаром, який на момент поновлення був вкритий поверхневими забрудненнями. Поверх захисного

шару було нанесено шар ґрунту, на якому знаходились два шари перемалювання. Мікрохімічним методом і методом інфрачервоної спектрометрії було виявлено, що авторський грунт – клеє-крейдяний, а до складу авторського фарбового шару входять такі пігменти, як свинцеві білила, кіновар, жовта вохра, азурит, сажа. Також встановлено, що авторський захисний шар в межах тла ікон містить каніфоль.

Подаючи опис стану ікон до реставрації та їх структури, склад фарбового чи захисного шарів, зауважимо, що часом саме технологічні прийоми чи застосування певних компонентів можуть допомогти атрибутувати твір. Тому дуже важливим є під час вивчення і реставрації пам'яток використовувати весь можливий комплекс техніко-технологічних досліджень. Слід зауважити, що обидва досліджувані нами твори мають однакову структуру, однаковий склад левкасу та захисного шару, малювались з використанням однієї палітри фарб. Можна стверджувати, що ікони виконувались в один час для одного замовника. Також результати досліджень дають інформацію про загальну технологію виготовлення і технічні прийоми маляра Якова з Вишні, що в майбутньому дасть змогу більш точно визначати авторство інших ікон цього майстра.

Зображення святих на обох іконах є фронтальне, нижчепоясне. Характерним почерком художника є виконання ликів. Обидва лики намальовані по вохристо-зеленому підмальовку з прокладанням тіньових темно-коричневих партій. Червоні рум'янці та білильні висвітлення активні, але з м'якими переходами, покладені впевненою рукою. До того ж в найсвітліших місцях свинцеві білила накладені окремими короткими мазками без розтушовки. У зображених святих великі карі очі, заокруглений розріз яких повторюють брови, місця слізників зазначені кіновар'ю. Прямий довгий ніс, яскраво-червоні вуста з більшою нижньою губою, кучері волосся прописані світлішою фарбою по темному підмальовку – риси, які притаманні ликам маляра Якова. Загалом лики вирізняються темною карнацією та контрастністю світло-тіньового моделювання.

Цікавим характерним прийомом автора є вирішення червоних партій кольору на одежах. Через активність червоного кольору, моделювати ним складки одягу на великих площинах було складним завданням. Переважно передача червоного кольору виконувалась різними майстрами однаково з незначними технічними відмінностями. Відповідну площину перекривали червоною фарбою суцільно. Після її висихання місця тіней зазначали чорним кольором (часом лише графічно), а світла – рожевими, сірими і білими прописами. Коли складки одягу виконувались графічно, то вже з невеликої відстані на червоному підмальовку вони не читались і червона партія одягу виглядала площинно і узагальнено. У випадку, коли драперії в тінях складок прописувались активно темними (до чорного) відтінками червоного кольору, а світла яскраво-червоним, то такі драперії сприймаються як вишневі чи темно-червоні. Маляр Яків блискуче вирішив завдання зберегти яскравість червоного одягу і одночасно передати густі складки. По світло-вохристому підмальовку, через який просвічує левкас, художник прокладав експресивними мазками кіновар по тіньових партіях, залишаючи в місцях світел відкритий левкас. В результаті чиста кіновар тіньових партій створює ефект яскраво-червоного плаща Св. Архангела Михаїла і червоного омофору Св. Миколая, а ясно-вохристі бліки світлих партій – шовковистий блиск тканин, легкість та об'єм форм. Подібний прийом у передачі складок одягу можна побачити на іконі Стефана Дзенгаловича «Покров Богородиці» з с. Торки.[6]

Ще одним характерним прийомом маляра Якова з Вишні є його декорування тканин квітчастим та хрещатим орнаментами. На сріблений основі чи на підмальовку фарбою він розставляв графічно чорною фарбою квіти, центри яких зазначав кіновар'ю. Передаючи хрещатий фелон Св. Миколая автор використовував рівнораменні невеликі рожеві хрести і вохристі квіти, які обводив червоною лінією. Поміж цими елементами він розставляв графічні дрібні чорні хрестики, які обмальовував твореним сріблом.

Ікони «Св. Миколай» та «Св. Архангел Михаїл» засвідчують нам професіоналізм маляра Якова з Вишні. Попри добре володіння ремісничими навиками малювання образів, наприклад такими, як знання технології виготовлення ікони (на це вказує добрий стан творів, незважаючи на їх попередні умови зберігання) чи вправність рисунку, в авторові цих ікон бачимо ще і неординарного колориста. Чисті кольори одеж з сріблением, легко про-

модельовані складки, в поєднанні з золотистим різьбленим тлом та насиченими темно-зеленими полями ікони, створюють яскраві художні óбрази. Вміло виписані лики і руки, яким автор приділив більше уваги, гармонійно співіснують з легкими і експресивно виконаними одягами, їх вільною орнаментикою. Відчувається бажання майстра подати цілісність образу через підібрані кольорові партії, не вдаючись особливо в проробку дрібних другорядних деталей. Навіть гравіроване тло та написи на іконі відзначаються легкістю і вільністю.

Характерні індивідуальні риси творчості маляра Якова з Вишні дають змогу вирізнити з-поміж інших його твори. Звичайно, що багато спільного можна побачити у доробку цього художника та інших майстрів вишнянського кола, включаючи, як справедливо зауважив П.М. Жолтовський, «сумлінне підписування своїх творів … як ознаку зростання самосвідомості митців»[7].

---

1. Вибрані публікації: Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. –Київ: Наукова думка 1970. -С. 95-96. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVII ст. –Київ: Наукова думка, 1978. -С.43-45. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. –Київ: Наукова думка, 1983. -С.111-178. Александрович В. Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у Львівсько-Перемиському історико-культурньму регіоні // Культура українських Карпат. –Ужгород, 1994. –С.290. Гелитович М. Іконостас 1653 р. церкви Івана Хрестителя у Дністрику Головецькому майстра Яцька з Вишні // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. –Львів, 2009. Вип.9. –С.167-172. Гелитович М. Найдавніша відома ікона Іллі Бродлаковича // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП, Львів, 2009, №1-4 (16-19): Матеріали Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23-24 листопада 2009 р. -Львів, 2009. –С. 119-121. Гелитович М. Фрагменти із мистецької спадщини малярів з Судової Вишні //ННДРЦ України Львівський філіал. Бюлетень №10. – Львів, 2010. -С.34-39. Гелитович М. Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII ст. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. –Львів, 2011. –Т.261:Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. –С.209-222. Гелитович М. «Покров Пресвятої Богородиці» у творах вишенських майстрів // Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення» 6-7 грудня 2013р., м. Львів. - Львів, 2013. -С.62-67. Кирилова О. Ікона Св. Івана Предтечі у збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького в контексті малярської спадщини вишенських майстрів // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво» 22 листопада 2013 р. м. Львів. –Львів, 2013. -С.248-255. Федак М. Ікони «Страшного суду» у колі майстрів із Судової Вишні // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво» 22 листопада 2013 р. м. Львів. –Львів, 2013. -С.56-61. Александрович В. Майстри «малих» осередків українського малярства історичного перемишльського-львівського регіону першої половини XVII ст. // Соціум. Альманах соціальної історії. Випуск 10. 2013, – с.9-30.

2. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. –Київ: Наукова думка, 1970. -С. 95. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. –Київ: Наукова думка, 1983. -С.177.

3. Давня українська ікона із приватних збірок. –К.: Родовід, 2003. –С.114, 324.

4. Дослідження виконала завідувач науковим сектором Національного музею у Львові Друль М.В.

5. Склад фарбового і захисного шару проаналізувала хімік-аналітик Лебединець Л.О.

6. Гелитович М. «Покров Пресвятої Богородиці» …, -С.66.

7. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVII ст. –Київ: Наукова думка, 1978. -С.45.



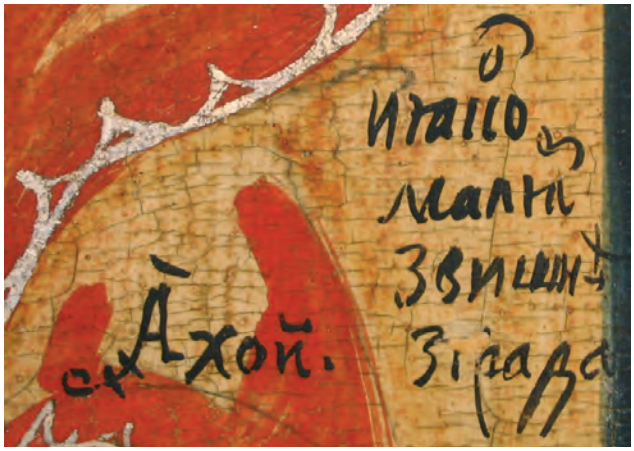
Ікона Св. Архістратиг Михаїл до реставрації



Ікона Св. Архістратиг Михаїл в процесі реставрації



Ікона Св. Архістратиг Михаїл після реставрації



Дата виконання ікони і підпис автора на іконі Св. Архістратиг Михаїл



Ікона Св. Миколай до реставрації



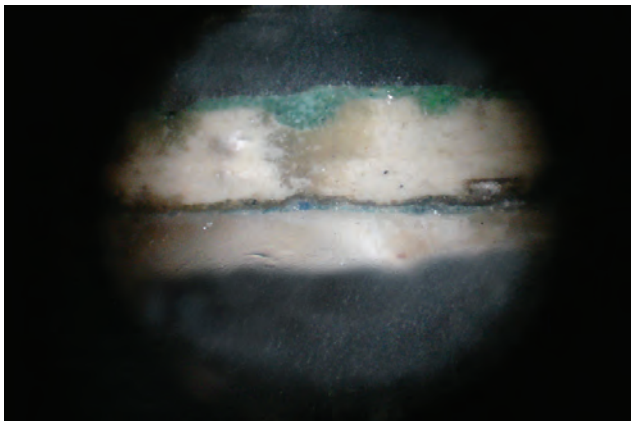
Ікона Св. Миколай в процесі реставрації



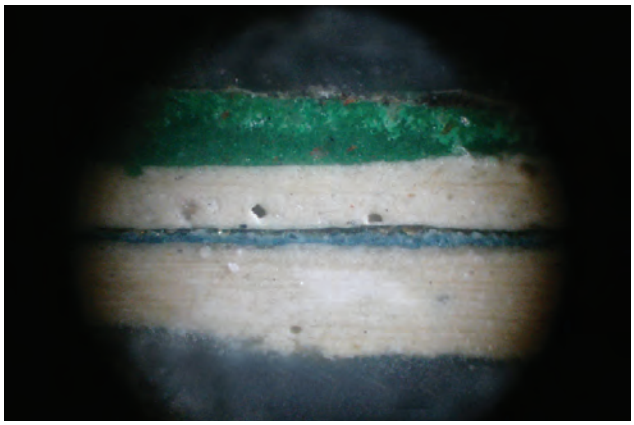
Рентгензнімок фрагменту ікони Св. Миколай



Ікона Св. Миколай після реставрації



Мікрошліф пошарової структури малярства ікони Св. Архістратиг Михаїл. Виконала Друль М.В.



Мікрошліф пошарової структури малярства ікони Св. Миколай. Виконала Друль М.В.



Маляр Яків з Вишні 1677. Богородиця Одигітрія. Походить із Закарпаття. Приватна збірка .

МИРОСЛАВА БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ
(ЛЬВІВ)

РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «СВЯТИЙ МИКОЛАЙ» XVIII СТОЛІТТЯ ІЗ ЗБІРКИ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Ікона, виконуючи своє сакральне призначення у храмі, з часом могла піддаватися певним змінам, які відбувались на догоду парафіянам з метою надання їй «кращого» та «гарнішого» вигляду. Спосіб оновлення ікон передбачав різні кінцеві варіанти, в яких інколи повністю мінялась композиція або іконографія, а основною з причин таких метаморфоз ставав незадовільний стан збереження малярства. У тому випадку, коли ікону перемальовували, вона отримувала шанс на нове життя і, можливо, залишалась надалі на збереженні у храмі. До таких прикладів можна віднести ікону «Святий Миколай» (Ж-111) з Рівненського обласного краєзнавчого музею, яку у 2012 р. було передано у Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України для проведення досліджень з подальшим виконанням реставраційних заходів. За поданою інформацією з облікової картки Рівненського обласного краєзнавчого музею стало відомо, що пам'ятка потрапила в музей 24 серпня 1983 р. з церкви Св. Миколая с. Гільча Здолбунівського району Рівненської області. Тоді ж і був зроблений короткий опис стану збереження пам'ятки, у якому вказано про наявність металевих шат, а опис – лише постаті Св. Миколая та розміщених в медальйонах поясних зображень Христа і Богородиці. Вже тоді з опису довідуємося про перемалювання на тлі та одязі Св. Миколая. Тогочасний стан збереження оцінений, як задовільний. Пам'ятку датували XVIII ст. Можливо, такий опис був виконаний під час передачі ікони в музейне зберігання.

При візуальному огляді та враховуючи результати проведених досліджень, визначено ступінь збереженості, як незадовільний. Основа ікони є прямокутної форми з незначним конусоподібним завершенням, розміром 67,0х100,0 см. Порода деревини – хвойна. Зі звороту добре проглядаються рельєфні заглиблення вертикального напрямку, що йдуть паралельно волокнам деревини. Торці ікони є рівномірно відшліфованими. Дві дошки основи кріпляться вздовж бічного торця. Як система додаткового кріплення є дві шпуги, які розташовані горизонтально, зліва направо, вони врізані з переважним звуженням до правої сторони ікони. Їхній розмір становить 67,4х4,7х0,6см. Виступаюча площина шпуг має фігурне (рельєфне) завершення. Шпуги міцно тримаються у пазах ікони. На поверхні деревини видно сліди природного старіння, що виражаються у незначній деформації двох дощок. Вздовж стикування дощок утворилась тріщина, розміром 0,1-0,3см, кожна з яких отримала незначну деформацію дугоподібної форми. Також виявлено багато пошкоджень деревини механічного походження, у правому куті над нижньою шпугою знаходиться заглиблення з невеликою втратою 4,0х0,6 см. На звороті у лівому нижньому куті видно незначний слід від обвуглення деревини.

У правому верхньому куті міститься напис, зроблений від руки жовтою фарбою **«ГІЛЬЧА І.»** На цій ж дошці під шпугою є інвентарний номер **«КП 14743/1 VIII Ж 111».** У лівому куті під нижньою шпугою знаходиться аналогічний номер. На звороті основи міститься паволока з льняних волокон, що тримається за допомогою клею, від якого залишилось на поверхні темне забарвлення. Через розходження двох дощок основи ікони, паволока місцями відшарувалась від деревини, або повністю розірвалась навпіл.

При детальному візуальному огляді виявлено грубо-сітчастий кракелюр на орнаментованому тлі та лінійний із сферичним здуттям у нижній частині ікони. Внаслідок надмірної температури (від свічок) утворились здуття опуклої форми з розшаруваннями і втратами до деревини. Взаємозв'язок левкасу з основою і фарбовим шаром – задовільний. У лівому нижньому куті є втрата до основи ⌀ 3,8 см, трохи нижче ще одна – ⌀ 3,3 см. У правому нижньому куті – пошкодження до основи розміром 3,8х0,8см. За зовнішнім виглядом та результатами виконаних досліджень можна стверджувати, що більша половина площі ікони вкрита шаром перемалювань. Взаємозв'язок перемалювань з нижнім шаром – добрий. Крізь повсемісні невеликі за площею втрати на перемалюванні проглядається нижній шар сріблення та, подекуди, полімент червоно-вохристого кольору. По одязі святого Миколая видно дрібні лущення, крізь які про-

глядаються зміни у колористиці ікони. Шар перемалювань нанесений неохайно, пастозними мазками. По центру ікони зображено у повний зріст постать святого Миколая, який ніби стоїть на хмарах, що намальовані в сіровохристих тонах. На тлі ікони залишились без поновлень два овальні медальйони із зображенням: «Христос Учитель» і «Богородиця». Характер пошкоджень лаку на фігурі святого і медальйонах відрізняється від покривного шару на тлі ікони. У першому випадку лакова плівка є густою з яскраво вираженим відтінком темно-золотистого кольору з повсемісним згущенням, які додають рельєфності. На тлі ікони у нижній частині доволі важко охарактеризувати стан збереження лакової плівки через пошкодження, що утворились під дією високих температур. Тут зображення майже не прочитується, лак зазнав безповоротних руйнувань. На цих ділянках рельєфність поверхні є ще більш вираженою через зсідання та згущування покриття.

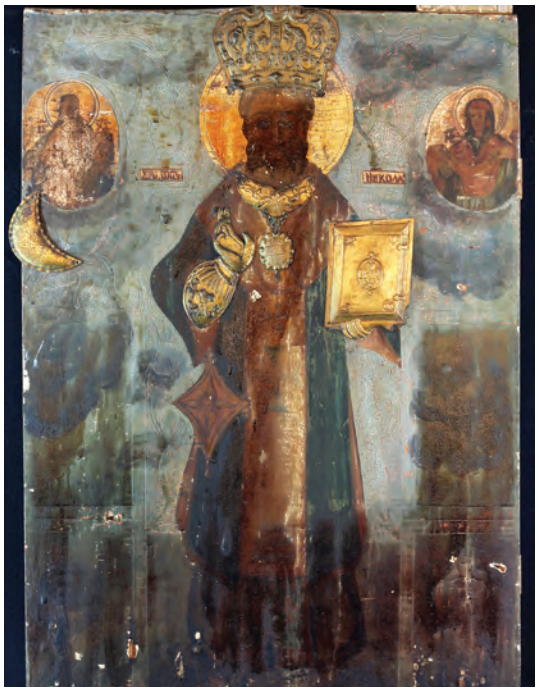
Ікона надійшла на реставрацію з металевими шатами: митра, один півмісяць, підвіска з медальйоном, правиця Св. Миколая та Євангеліє. Шати були виконані з металу і декоровані орнаментом технікою тиснення та карбування. Стан збереження – добрий. При детальному огляді виявлено незначні пошкодження, які в основному знаходяться у ділянках кріплення шат до ікони – це невеликі деформації з розривами у нижній частині митри. Очевидно, є втрачений хрест на підвісці. Пиловими забрудненнями в основному вкриті заглиблення шат та частини, які не прилягають щільно до площини ікони.

В процесі обстеження в УФ-променях було видно, що поверхня ікони висвічується різними кольоровими плямами. Лик, омофор, єпитрахиль, палиця і, частково, орнаментоване тло світиться жовто-коричневим свіченням, і це може вказувати на наявність свіжого шару лаку. Підризник святого – темно-фіолетового кольору, що підтверджує перемалювання. Вся інша площина переважно світиться світло-голубим кольором і є також підтвердженням цілісного шару перемалювань. Згідно виконаного мікрохімічного і структурного аналізу левкасу, визначено його товщину 0,8-1,4 мм, щільний і жорсткий, в ролі зв'язуючого виступає колагеновий клей, основним мінеральним наповнювачем є крейда. Мікрохімічний аналіз пігментного складу блакитного кольору на тлі ікони (перемалювання) показав, що в результаті якісного аналізу у зразку виявлено іони S2- та незначну кількість іонів Zn2+, що свідчать про наявність в ньому пігменту ультрамарину (2Na2O·Al2O3·6Sio2·2Na2S) з домішкою цинкового білила. Мікрохімічний аналіз пігментного складу зеленого кольору з домішками лаку у зразку вказав на присутність іонів Fe3+, що свідчить про пігмент глауконіту (Веронської землі), також виявлено вміст м'якої смоли дамари. Визначено, що основною складовою частиною лакової плівки є смола дамари зі значною кількістю впресованих забруднень.

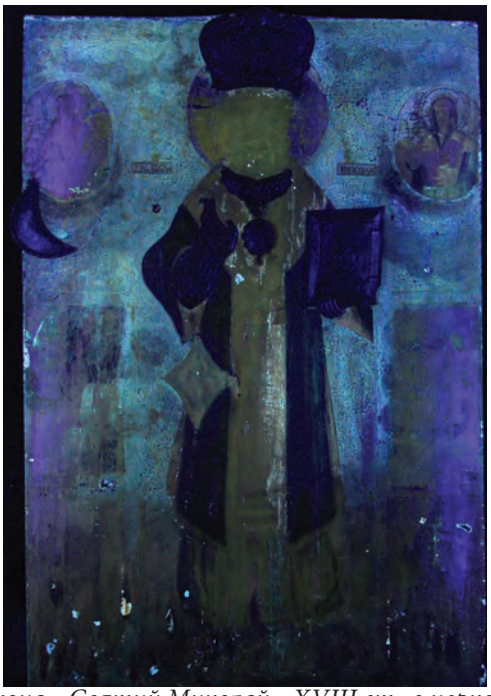
На Науково-реставраційній Раді Львівської філії ННДРЦ України (Протокол № 5, від 7 березня 2013 р.) було ухвалено комплекс заходів, направлених на зупинення процесів руйнації ікони з подальшим забезпеченням стабільного стану для збереження в умовах музею (фондових приміщень). Найвірогідніше походження шат є пізнішим за саму ікону і тому вирішено їх демонтувати і повернути після реставраційних заходів до музею окремо від ікони. Перші етапи роботи полягали у зміцненні пошкоджених ділянок левкасу до демонтажу шат. Левкас виявився жорстким і щільним з припіднятими краями і пустотами навколо кріплень самих шат. Демонтовані шати спочатку були очищені від пилових забруднень. Враховуючи їх задовільний стан збереження та незначну кількість щільних нашарувань (кіптяви) очищення відбувалось із застосуванням водного розчину з етиловим спиртом та очищеного пінену. Базуючись на виконаних дослідженнях було відібрано кілька реагентів, що допоможуть виконувати процес розчисток та усунення перемалювань. Для виконання роботи попередньо відбувся підбір розчинників з дотриманням основного правила – від м'якого до більш дієвого. В процесі розкриття розчинник може діяти не тільки на покривні шари (лак чи перемалювання), але й на авторський фарбовий шар, а його надмірна кількість може спричинити зміну у колористиці малярства. Перші пробні зондажі на орнаментованому тлі ікони вказали на свіже лакове покриття та фарбовий шар (перемалювання), з-під якого проглядається фрагмент сріблення під потемнілим шаром. У нижній частині ікони (поземі) були виконані зондажі, з допомогою яких проявився авторський фарбовий шар. Аналогічною виявилась ситуація на фігурі Св. Миколая. Отже на основі виконаних зондажів та результатів

їх аналізу можна зробити певні висновки: під верхніми шарами може знаходитись доволі добре збережений авторський живопис. Для виконання цього процесу було використано кілька хімічних реагентів: етиловий спирт C2H5OH (70%); етилцеллозоль (моноетиловий ефір етиленгліколю) C2H5OCH2CH2O; метилцеллозольв (монометиловий ефір етиленгліколю) CH3OCH2CH2OH; диметилсульфоксид (CH3)2SO. Виконавши розкриття на орнаментованому тлі було відкрито добре збережене срібло на поліменті, яке поверх вкрите шаром лаку золотистого відтінку. Ще перед процесом розчисток у нижній частині твору обабіч фігури Св. Миколая проглядались чіткі рельєфні лінії, які, як виявилось, розмежовували чотири сюжетні сцени з життя і діяльності Св. Миколая. Ліворуч – перша сцена це «З'явлення царю Костянтину», наступна навпроти – «Повернення килима дружині старця», під нею – «Порятунок потопаючого корабля» і остання навпроти – «Порятунок від страти трьох невинно засуджених мужів». Чому і з якої причини ці сюжетні сцени були перемальовані – невідомо. Після демонтажу накладної митри Св. Миколая виявлено розбіжність обрису голови та німбу, який поверх срібла був вкритий золоченням. В процесі розкриття з'ясувалось, що золочення знаходиться поверх пізнішого фарбового шару, що не може відноситись до оригінального малярства. У нижній частині ікони під шаром перемалювань окрім чотирьох клейм виявлено позем та незначне підвищення, що ніби відтворює частину інтер'єру у храмі. Очистивши цю ділянку повністю від верхніх шарів та кіптяви від свічок виявлено ще один шар ґрунту, який знаходиться на втрачених ділянках оригінального шару. Також певні зміни відбулись у колористиці на одязі Св. Миколая: сакос виявився насиченого зеленого кольору, омофор – світло-охристого відтінку. У нижній частині ікони відкрився позем з геометричним рисунком, що зазнав великої шкоди від тривалої дії високих температур (наслідок запаювання свічок) з пізніши-ми ґрунтовими доповненнями. Завершивши процес розкриття малярства виявлено доволі обмежену колористичну гаму, яка має відповідник з малярством на клеймах.

Завдяки правильно підібраній методиці, що базується на основі виконаних досліджень при розкритті ікони, вдалось виконати процеси без зайвої шкоди для авторського малярства. Повернувши цілісність зображенню шляхом відкриття первісного шару, було повернуто до життя ще одну пам'ятку, яка стане окрасою експозиції музею та доброю основою для майбутнього більш ґрунтовного дослідження самої ікони.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Твір до реставрації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Твір до реставрації. Дослідження в УФ-променях.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Твір в процесі проведення розчисток.
Дослідження в УФ-променях.



Шати до ікони «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область.



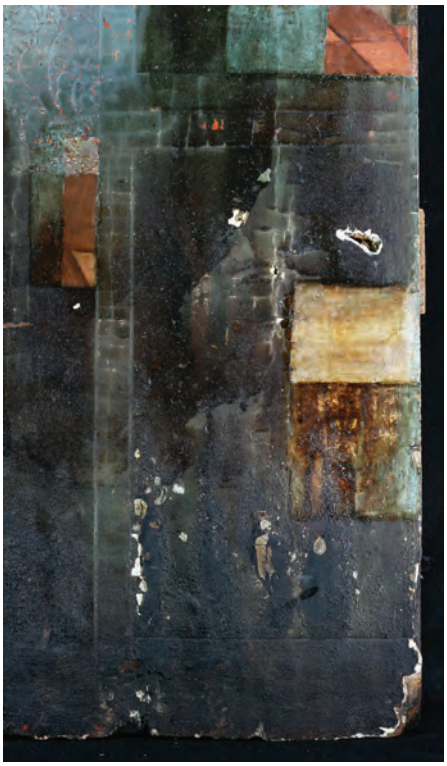
Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Твір після реставрації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Фрагмент твору в процесі реставрації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Фрагмент твору після реставрації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Фрагмент твору в процесі реставрації. рації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Фрагмент твору в процесі реставрації.



Ікона «Святий Миколай», XVIII ст., з церкви Святого Миколая с. Гільча, Здолбунівський район, Рівненська область. Фрагмент твору після реставрації.

Марія ГЕЛИТОВИЧ
(Львів)

НОВІ ЗДОБУТКИ РЕСТАВРАТОРІВ ТЕМПЕРНОГО МАЛЯРСТВА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Упродовж 2009-2013 років у науково-дослідному реставраційному відділі Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, яким вже більше десяти років завідує знаний фахівець, художник-реставратор вищої категорії Володимир Мокрій, було здійснено повний комплекс реставраційних заходів над сотнями пам'яток музейного зібрання. Чимало із них – це показові, етапні твори в історії українського мистецтва. Віднедавна частина із них зайняла своє місце у постійній експозиції музею, доповнивши наші уявлення про той, чи той період розвитку українського іконопису.

У 2013 р., з нагоди 100 – річчя, відтоді, як митрополит Андрей Шептицький подарував заснований ним у 2005 р. Національний музей українському народові, тут була влаштована реставраційна виставка. Вона зарепрезентувала низку раритетів музейної колекції, більшість із них не публікувалися і раніше не експонувалися. Над пам'ятками проведено різної складності реставраційні заходи, які супроводжувались ґрунтовними технікотехнологічними дослідженнями. Серед багатьох розділів виставки, що показала доробок різних майстерень реставраційного відділу, чільне місце займав розділ, що репрезентував здобутки реставраторів майстерні темперного малярства (керівник майстерні – Любомир Магінський).

До таких, що вимагали найскладніших реставраційних заходів, належить уцілілий фрагмент «Моління», який надійшов до музею з експедиції (1960) відомого вченого Павла Жолтовського. Ікона, з огляду на її аварійний стан, ускладнений суцільним спорохнявінням звороту дошки, вимагала особливо виваженої та копіткої реставрації. Довгий час твір перебував під профілактичною заклейкою, що унеможливлювало його більш ретельне вивчення та атрибуцію. Реставрацію ікони виконав Володимир Мокрій.

Іконографія твору демонструє винятковий приклад зображення у композиції «Моління» центральної постаті Христа на повний зріст. Виходячи з образно-стилістичних характеристик, ікону можна датувати першою третиною XVI ст. Збереглася лише частина твору, на підставі якої нам не вдалося встановити, зі скількох постатей складалася первісна композиція.

Серед творів, атрибуція яких була уточнена завдяки проведеній реставрації, є дві ікони, що слугували дияконськими дверима іконостаса (з церкви у с. Домажир на Львівщині), – «Мелхіседек» (реставратор – Ліда Сойка) й «Архангел Михаїл» (реставратор – Володимир Мокрій). В техніко-технологічному, образно-стилістичному та іконографічному плані вони аналогічні до ікон іконостаса (1650) церкви Святого Духа у Рогатині на Івано-Франківщині. Отож, не викликає сумнівів їхнє спільне авторство, а відтак і відповідне датування.

На виставці представлені також ікони, які були під повним або частковим записом: «Спас Нерукотворний» XVI ст. зі с. Мігова (реставратор – Л. Магінський), «Св. Миколай з житієм» XVI ст. зі с. Мистичі (реставратор – Тарас Павлик), «Св. Миколай з житієм» середини XVI ст. зі с. Мражниця, (реставратор – Тарас Гера), «Богородиця з Дитям» XVIII ст. зі с. Залужжя (реставратор – Іванна Дубницька), «Архистратиг Михаїл з житієм» XVII-XVIII ст. невідомого походження (реставратор – Мирослава Хімка). Проведена реставрація цілком змінила уявлення про кожну із цих пам'яток, уможливила зміни та уточнення до їхнього датування та атрибуції. Так зараз можна точніше вести мову про «Богородицю» зі с. Залужя-Військове, яка є твором талановитого майстра із так званого риботицького малярського середовища, або ж, про ще один рідкісний твір XVI ст. з вкладним текстом, що уцілів на іконі «Св. Миколай» з Мистич. Ікона «Св. Миколай» з Мражниці доповнила творчий доробок вже знаного в історії українського іконопису анонімного майстра середини XVI ст. – автора відомого «Микити Бісоборця» з Ільника на Львівщині, представленого в експозиції музею.

Важливим висновком, отриманим в результаті проведеної реставрації, є подвійне датування ікони «Архистратиг Михаїл з діяннями». У процесі дослідження встановле-

но, що малярство у клеймах виконано у XVII ст., а в середнику - у XVIII ст. Фарбовий шар та левкас на клеймах і в середнику цієї ікони цілком різні за своїми характеристиками.

Реплікою до дослідження творчості відомого українського іконописця доби бароко – Івана Рутковича та майстрів його найближчого кола слугує ікона ряду «Моління» «Апостол Петро» з м. Жовкви, (реставратор – Соломія Мокрій). Твір привезли з експедиції (1966) Віра Свєнціцька та Петро Лінинський. Майстерність Рутковича, передусім як новатора-колориста, найкраще презентує його Жовківський іконостас, частково виставлений у постійній експозиції музею. Над довготривалою реставрацією Жовківського іконостаса, завершеною 2009 року, під керівництвом В. Мокрія працював увесь колектив майстерні темперного малярства. З цього іконостаса, що зберігається у фондах НМЛ, на виставці були показані два твори «Милість Стрітення» (реставратор – Ірина Мельник) та «Зустріч Марії і Єлизавети» (реставратор – Олена Смага).

Частина творів, що були представлені на виставці увазі глядача, вже давно відомі і впроваджені до літератури, однак ніколи не виставлялися з огляду на незадовільний експозиційний стан. Тут передусім слід назвати дві датовані ікони «Спас» – 1629 року та 1643 року створення, обидві – з підписом Івана Маляра (реставрація здійснена студентами Львівської національної академії мистецтв під керівництвом В. Мокрія). Донедавна існували думки стосовно одного авторства цих ікон. Натепер, у підсумку реставрації, з'явились аргументи щодо різних творців цих пам'яток.

Ікона «Моління» зі Стариськ (Львівщина) і по сьогодні викликає багато запитань з приводу атрибуції. Ця пам'ятка надійшла до збірки Національного музею у перші роки його існування, проте, щойно тепер почалося її грунтовніше дослідження, на яке, вона, безперечно, заслуговує. Чи не найбільш спірним в її атрибуції є датування, що окреслюється у межах XIII – початку XVII століть. Першим ікону досліджував і впровадив до літератури І. Свєнціцький, який визначав час її створення серединою XVI ст. й слушно пов'язував із фресковим малярством. Вчений також звернув увагу на художні особливості твору, які вирізняють його серед інших українських «Молінь». Про неї згадувала і В. Свєнціцька, зауваживши, що на ній була дата, яка, на жаль, втрачена. Виходячи із теперішніх досліджень пам'ятки, за підсумками її реставрації (реставратор – Юля Павлик), можемо пропонувати як найвірогідніше датування – початок XVI ст. У такому разі, «Моління» зі Стариськ представляє найдавнішу українську ікону з вкладним текстом, яких до початку XVII ст. відомі лише лічені приклади.

Ще дві ікони цієї тематики – «Моління (Триморфон)» першої половини XVI ст. невідомого походження (реставратор – Оля Горда) та «Св. Іван Предтеча» початку XVI ст. з Ясениці Замкової (реставратор – Ірина Мельник) – вперше постали перед глядачем після усунення значних поверхневих забруднень та потоншення авторського покривного шару. Подібне реставраційне втручання отримала й ікона «Св. Василій Великий з житієм» першої половини XVII ст. зі с. Довге на Львівщині (реставратор – Олена Моляща). Після очищення від часового нашарування забруднень, твір набув нового мистецького звучання. Так хітон св. Василія із брудно-зеленого «перетворився» на блакитно-сірий (індиго) і став помітно виділятися на темному поземі. На одежах святого виявилися тонкі лесувальні прописи, елементи декору одягу, срібний асист, які не прочитувалися до реставрації.

Нове мистецьке прочитання набула ікона «Св. Юрій» початку XVII ст., що походить з собору Св. Юра у Львові. Пам'ятка мала значні пізніші перемалювання й доповнення у місцях втрат первісного живопису (реставратор – Валентина Плахтина). Після розкриття малярської поверхні твору виявилось інше трактування щита у руці Юрія й майстерніше виконання лику і лат. Постала дзвінка й чиста палітра, отримав своє вираження досконаліший рисунок. Пам'ятка важлива ще й з огляду на її приналежність до львівського малярського середовища XVII ст.

В ділянці реставрації Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького доволі активно співпрацює з мистецькими навчальними закладами. Так результатом такої співпраці із Львівським державним коледжем декоративно-ужиткового мистецтва ім. Івана Труша є презентована ікона «Св. Ілля на колісниці» XVII ст. невідомого походження. Реставрацію здійснювали студенти коледжу під керівництвом Андрія Почекви. Пам'ятка заоблікована у науково-допоміжному фонді музею (НДФ) й до реставрації, з

огляду на незадовільний фізичний стан, перебувала під суцільною газетною заклейкою. Сьогодні маємо можливість вести мову про неї, як про твір знаного малярського осередку у Судовій Вишні поблизу Львова. Його сюжет був особливо популярним серед вишенських майстрів.

Експоновані на виставці твори, що є лише частиною найновіших здобутків реставраторів темперного малярства НМЛ, засвідчили їх високий професіоналізм та відданість своєму покликанню.



Моління, перша третина XVI ст. Яворівщина



Моління (фрагмент), перша третина XVI ст. Яворівщина



Спас Нерукотворний, друга половина XVI ст. с. Мігова (Львівська обл.)



Іван Руткович. Св. Петро, кінець XVII ст. м. Жовква (Львівська обл.)ст. Походження невідоме.



Св. Іван Предтеча, початок XVI ст. с. Ясениця Замкова (Львівська обл.)



Св. Василій Великий з житієм, перша половина XVII ст. с. Довге (Львівська обл.)



Архистратиг Михаїл з житієм, XVII-XVIII ст. Походження невідоме.



Св. Юрій, початок XVII ст., з собору Св. Юра у Львові.



Св. Юрій (фрагмент), початок XVII ст., з собору Св. Юра у Львові.

РОЗДІЛ ІІ.
МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Оксана РЕМЕНЯКА
(Київ)

ХРАНИТЕЛІ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ ХОЛМСЬКОЇ. ВСЕВОЛОД ВОЛКАНОВИЧ

Всеволод Діомидович Волканович народився у 1886 році у с. Матчі Грубешівського повіту на Холмщині. Закінчив історико-філологічний факультет Університету св. Володимира. У часі німецької окупації працював у міській управі Києва – спочатку на посаді начальника житлового відділу (при О. Оглоблину), а коли міську управу очолив Володимир Багазій (з 29 жовтня 1941 р. по лютий 1942 р.), став його заступником.

Відомо, що Володимир Пантелеймонович Багазій (1902–1943), намагаючись вплинути на розвиток церковно-релігійної ситуації, за німецькими джерелами, здійснив «три поїздки автомобілем Червоного Хреста аж у віддалені райони Генерал-губернаторства для нарад з митрополитом Діонісієм і архієпископом Іларіоном у Холмі про призначення митрополита для створюваної у короткому часі автокефальної української національної Церкви»[1]. Можемо припустити, що саме у цей час розпочалися перемовини про повернення ікони Богородиці Холмської на кафедру в Холмі. Яку роль у цих перемовинах відігравав В. Волканович, невідомо, проте, очевидно, будучи холмщаком і сином священика, міг виконувати певні посередницькі функції.

На жаль, Багазія заарештувало гестапо і незабаром він був розстріляний у Бабиному Яру. Бургомістром Києва стає Леонтій Форостівський, який офіційно вступив на посаду 16 лютого 1942 року[2]. В. Волканович залишається його заступником, бере активну участь у різноманітних заходах, зокрема у двадцяту річницю героїв Базару, в часі панахиди на місці страти, з могили героїв було взято землю і привезено до Києва — урну помістили «до церкви Андрія Первозваного, де вона зберігалася до відкриття Софійського собору. Урну супроводжували до церкви заступник голови міста п. Волканович, голова відділу пропаганди міської управи п. Шекерик, комендант поліції м. Києва п. Захвалинський [3]».

Всеволод Волканович також очолював делегацію, яка 4-6 серпня 1943 року прибула до Вінниці на місце розстрілу жертв НКВД. До складу делеґації входило 32 особи, в тому числі письменники Сергій Кокот, Григорій Ващенко, А. (Юрій?) Кандіїв, Безвербний і О.Ю. (?) Окинчиць, урядовці, робітники та селяни[4]. Брав Всеволод Волканович разом зі своєю дружиною та родиною священника Антонія Юнака участь у перевезенні ікони Богородиці Холмської з Києва до Холма у вересні 1943 року. Згодом В. Волканович змушений був еміґрувати.

У Державному Архіві міста Києва вдалось віднайти особову справу Всеволода Волкановича. Вона містить: студентський квиток зі світлиною, прохання про зарахування до університету, учнівський атестат Білоцерківської чоловічої гімназії, акт про народження та формулярний список настоятеля Рейовецької церкви священика Діомида Волкановича від 1906 г.

У додатку пропонується два випуски інформаційних листів для пресового відділу при духовній консисторії Української православної церкви в Холмі від 12 та 13 листопада 1943 року з детальним описом усіх урочистостей, що відбувалися у Холмі з нагоди повернення Чудотворного образу на Святу Данилову Гору.

Дело №8[5]

Волканович Всеволод Діомидович

26 іюль 1907 г.

Прошение зачислить студентом историко-филологического факультета Университета св. Владимира окончившего курс Бело-Церковской мужской гимназии Всеволода Діомидовича Волкановича.

Аттестат зрелости

Данъ сей аттестат Всеволоду Діомидовичу Волкановичу, православного вероисповедания, сыну священника, родившемуся в

с. Матче, Грубешовскаго уезда, Люблинской губернии, 25 июня 1886 г., обучавшемуся в Холмской гимназии три года, в Луцкой прогимназии полтора года и в Белоцерковской гимназии два года и пробывшему в восьмом классе один год в томъ:

Во-первыхъ, что на основании наблюдений за все время обучения его в Белоцерковской Гимназии, поведение его вообще было отличное, исправность въ посещении и приготовлении уроковъ, а также в исполнении письменныхъ работъ хорошая, прилежание хорошее и любознательность ко всемъ предметам весьма удовлетворительная и во-вторых, что онъ обнаружилъ нижеследующие познания:

Законъ Божий отл.

Русский язык с церковнославянским и словесность отл.

Философская пропедевтика отл.

Законовединие хор.

Латинский язык хор.

Греческий язык хор.

Математика удов.

Математическая география хор.

Физика хор.

История отл.

География удов.

Французский язык -------

Немецкий язык хор.

Подписи:

Директор Белоцерковской гимназии П. Константиновъ

Инспектор К. Смоличъ

Законоучитель свящ. Нестор Шараевский

Преподаватели: В. Бузынский, А. Куркушенко, М. Койфман, Анд. Калента, К. Анре, И. Аллеманъ, А. Владимировъ, П. Корженковъ

Актъ о рождении

Матчинский православный приход Грубешовского уезда, Люблинской губ. Запись за 1886 г. на стр. 3 подъ №23:

Актъ о рождении

Состоялось в с. Матче 10 августа 1886 г. в 8 ч. по полудни. Свящ. Диомид Волканович, 33 лет, настоятель Матчинской церкви, жительствующий в с. Матче, учителя Почаево-Лаврскаго двукласнаго училища в местечке Почаев, Волынской губ. и Степана Чемериса 33 лет, псаломщика Матченской церкви, жительствующего в с. Матче и предъявил нам младенца мужескаго пола, объявляя, что он родился в с. Матче 25 июня текущего года в 4 часа по полуночи от законной жены его Анны из Чайковских, 28 л. от роду.

Младенцу сему при Святом Крещении и Миропомазании совершенным сего числа священником Феофилом Зарембою, настоятетем Копыловского прихода дано имя Всеволод. Восприемники Николай Чайковский и Василиса Чайковская

Формулярный список настоятеля Реіовецкой церкви священника Діомида Волкановича списан с клировой ведомости от 1906 г.

Настоятель Реіовецкого прихода

священник Діомидъ Николаевъ Волкановичъ, уроженец Волынской губернии, Владимирскаго уезда, сын псаломщика, род. 1853 г., 16 августа, образование получил в Волынской духовной семинарии — 1877.

должность учителя в Почаево-Лаврском двухклассном училище, по прошению переведен в Холмско-Варшавскую епархию, с назначением на должность диякона к Калишской Петро-Павловской церкви 1878 г.

учитель в Калишском 6-классном Реальном училище 1882

Рекомендациею Высокопреосвященнийшего Леонтия, б. Архиепископа Холмско-Варшавскаго назначенъ помощником настоятеля к Влодавской Рождество-Богородичной церкви 1882.

рукоположен в сан священника 1882 настоятель Матчинскаго прихода 1884

перемещен на должность настоятеля Реіовецкого прихода, Холмскаго уезда и вместе с тем назначен благочинным Люблинскаго округа, а ныне сотстоит благочинным 2-го Холмского округа 1899

награжден:

фиолетовою скуфиею, 1890

камилавкою, 1894

наперстным крестом выдаваемым из св. Синода

Имеется знак Холмскаго Свято-Богородицкаго братства 3-й степени

Жена Анна Стефановна Чайковская, дочь Почаевского священника

Дети ихъ:

Стефанъ — 28 летъ, состоит настоятелем Равской церкви, Варшавской епархии;

Николай — 26 летъ, состоит чиновникомъ железнодоролжной станции Варшава-Прага;

Валентина — 23 летъ, кончила Волынское епархиальное училище и находится при родителяхъ;

Всеволодъ — 20 летъ, обучается в гимназии Белой Церкви, Киевской губернии.

Алексей — 13 лет, обучается в Грубешовской прогимназии;

Евгений — 6 лет.

Додаток

Українська православна церква

Інформації для пресового відділу при духовній консисторії в Холмі

Холм, Свята Данилова гора

Ч. 59 /134 – IV – й рік. 12-го листопада 1943-го року

ВЕЛИКИЙ Й НЕЗАБУТНІЙ ДЕНЬ ДЛЯ ХОЛМЩИНИ ТА ПІДЛЯШШЯ[6].

Всім українцям відомо, що Холмщина й Підляшшя з доби Київського князя Св. Володимира Великого мала на своїому Сіоні – Холмській Свято-Даниловській Горі, цінну святиню, чудодійний Образ Божої Матері, який за старим переданням, був намальований Св. Ап. Євангелистом Лукою ще за життя Богородиці, якого вона Сама поблагословила й дала йому силу чудо творення. Образа було вивезено з Єрусалиму до Царгороду, а звідти до Києва дружиною Володимира, княгинею Анною. Князь Володимир відвідав Холмщину й знайшов вже тут християн. Він подарував Холму Образ Божої Матері, а в 1001-му році побудував величного собора. Цей факт свідчить про те, що в Холмі вже були Єпископи тому, що Соборні Церкви будувалися тільки у великих містах, в яких замешкували Єпископи й мали там свої кафедральні церкви. Образ, подарований Св. кн. Володимиром для Холма, містився цілий час в міському кафедральному соборі, тому й одержав назву «Холмський» тому немає нічого дивного, що народ, звертаючись в своїх молитвах до Образа, вславленого численними чудесами, вигукував: «Пречиста Діво Холмська! Не дай нам пропасти!». Холмський чудотворний Образ знаходився цілий час в Холмі до 1915-го року, коли його було евакуйовано до Москви, а з Москви 1918-го року до Києва, де він знаходився до останніх днів у родині прот. Антонія Юнака, бувшого Настоятеля Вокиївської православної єпархії (Холмщина) до першої Світової Війни. В Києві Образа було поміщено на початкові у Флоровському жіночому монастирі. Коли більшовики грозили зруйнуванням монастирю, тоді дві чернички потаємно винесли Образа з монастиря й тоді він опинився у приватних руках, а пізніше, при помочі пана Корниловича дістався до родини Прот. Юнака, родина якого складалася з нього, панматки й доньки. Образом цілий час опікувалася панматка й заховувала його від большовиків. Навіть вже за часів Німецької Влади родина Юнаків не зраджувала таємниці захования Образа. Зрадили цю таємницю й то тільки перед холмщаками в 1941 році, коли німецька армія зайняла Київ. Але свята воля Пречистої була ще залишатися в Києві до 23 вересня 1943 року, коли при стислій допомозі пана заступника міського голови міста Києва Всеволода Демидовича Волкановича, родиною о. Прот. Юнака разом з панством Волкановичами (він і дружина його) було привезено Образа до Холма в ранішніх годинах 27 вересня ц.р. Жінки з Образом та речами залишились на двірці, а о. Прот. Юнак і пан Волканович пішли до міста й прийшли до Собору, в якому йшла Богослужба архієрейським чином тому, що було урочисте Свято Чесного Хреста. Високі гості прийшли до собору в часі Херувимської. Пізніше вони оба увійшли до Вівтарю й сказали Владиці архієпископу Іларіону, що вони привезли Святого Образа. Високопреосвященнійший Владика Ілларіон зарядив і поблагословив про негайне достарчення Св. Образа й речей з двірця на Святу Данилову Гору. Наказ Владики Архиєпископа було негайно виконано. Образа було доставлено приблизно коло першої години по закінченні Богослужби. Вістка про привезення Холмського чудотворного Образа блискавичним летом пролетіла по Соборі і по всьому Холмі. Образа тимчасово приміщено в офіційному кабінеті Владики Архиєпископа тому, що він негайно виїхав на кілька годин до парафії Жмудь, яка в цей день святкувала своє престольне свято Чесного Хреста. Після повернення, коло години 4-ї, Владика Архиєпископ прийняв прибувших з Києва, а коло 4 конферував з заступником Настоятеля Соборної парафії о. Прот. Гавриїлом Коробчуком (Настоятеля Собора в той час не було в Холмі) й Членами Холмсько-Підляської Духовної Консисторії Прот. Григорієм Метюком (Ключарем Собору), о. Прот. Володимиром Мархевою й Семеном Любарським. Тому, що

образа привезено несподівано, не могло бути й речі про якесь надзвичайне урядження його зустрічі, а також тому, що в Холмщині й Підляшші, з боку релігійного, стан був дуже грізний і небезпечний з боку поляків-латинників. Було вирішено доконати першу урочисту зустріч Образа й передання його Холмщині в особі Високопреосвященного Владики Іларіона в Архиєпископській Свято-Андрієвській церкві, що міститься в палаті. Образ було відкрито в присутності Владики Іларіона й родин о. Прот. Юнака й Волкановичів, а також членів Консисторії (вищезазначених осіб). О 5-й годині вечора була відслужена урочиста Вечірня в Архиєпископській Церкві, після якої все місцеве й прибуле Духовенство в ризах з засвіченими свічками через Архиєпископські покої пішло до кабінету, де стояв Образ, і на чолі з о. Прот. Юнаком підняли святиню й зо співом Архиєрейського «Достойно єсть…» внесло до Свято-Андріївської Церкви. При вході в Церкву процесію зустрінула родина о. Юнака й п. Волкановича.

Церква переповнена вщерть віруючими на чолі зо своїм Архипастирем з голосним плачем втіхи й радости, спустилась на коліна. Архиєрейський хор зустрінув Святиню також співом Архиєрейського «Достойно єсть…»

О. Прот. Антоній Юнак звернувся до владики Архиєпископа Іларіона й всіх присутніх з коротким, але гарячим і жвавим словом, в якому накреслив коротенько історію перебування Образа в його родині в часі безбожої більшовицької влади, якому кожної хвилини грозила небезпека. Але Божа Матір опікувалася своїм образом і родиною Юнаків. Своє слово він закінчив так: «Ваше Високопреосвященство! Ця найдорожча святиня з давніх віків була власністю холмського народу, він є господарем її, а Ви Високопреосвященнійший Владико, є Архипастирем Холмсько-Підляської Єпархії, тому я, як син того самого народа, вручаю Вам цей найцінніший наш скарб, прийміть його й опікуйтеся ним. Він зберігся для слави й звеличення Холмського краю. Прийміть же Святиню в свої руки й поблагословіть своє «словесне стадо». Владика Іларіон у великому зворушенні подякував о. Прот. Юнакові й п. Волкановичеві за привезену Святиню. Владика Архиєпископ при допомозі Духовенства високо підняв чудотворного Образа й три рази поблагословив віруючих….

Зідхання й плач віруючих покрили Архипастирське благословення. Народ стояв на колінах. Після цього чудотворного Образа поставили на приготовлене місце, яке вже топилося в живих квітах та вінках, а перед ним горіли численні свічки, які своїм чистим, ярким світлом освічували Божественні обличчя Дитини Христа й Самої Пречистої, а в їх очах яскраво відбивалось безмежне й бездонне море Батьківської й Материнської ласки й любови, а разом з тим здавалось, що й Вони Самі плачуть від втіхи й радости, перебуваючи серед своїх дітей, які, не зважаючи на страшні жахливі страждання й терпіння, пережиті на протязі 24-х літ, зберігли свою Православну Віру й українську націю, завдячуючи їх опікунству. Після виголосив слово Владика Архиєпископ Іларіон, яке закінчив приблизно такою молитвою: «Пречистая Богородице, Опікунко й Покровителько нашого краю, Ти повернула до Холмщини Свій Чудотворний Образ, який на протязі віків славився незчисленними чудесами, які несли Твоїм вірним заспокоєння духове й тілесне. Пречистая Діво! Ти повернула до нас у Св. Своєму Образі, будь же Опікункою й Покровителькою нашого краю й народа. Вітай же Найсвятіша Діво Маріє! Ми Тебе вітаємо й вславляємо й покірно молимось до Тебе. Покрий нас Св. Своєю Покровою. Будь джерелом Своєї найсвятішої опіки, ласки, любови й милости для нас грішних. Душі наші освяти, тіла очисти, помисли направ, віру зміцни й поглиб, зблудивших з правої дороги на дорогу правди наверни. Пречиста Діво Маріє: охорони Холмщину й всю Україну від богоборчого ворога.

Збережи й охорони наш народ від братовбивчої ворожнечі, поблагослови наших дітей, доми й ниви; рятуй нас від бід та нещастя, голоду, мору, землетрусу, громадянської війни; пошли нам, Пресвята Діво Маріє, спокій і відраду; утри наші сльози, віджени від нас спокусу й сум, оберни його в радість та втіху. Пречистая Діво Маріє! Збережи й покрий Своєю Опікою й поверни здоровими наших синів та дочок, що працюють на чужині! Поможи нам, Пречистая Діво Маріє, вславляти Твоє найсвятіше ім'я на вічні, як ми Тебе раніш вславляли й звеличали. Амінь.»

Далі було відправлено урочистого Соборного Молебня архієрейським чином. Співав Архієрейський хор. По закінченні Молебня до пізньої ночі всі віруючі побожно підходили до Св. Образа з очима, повними сліз, схиляли побожно свої коліна й голови перед образом і цілували його. Хор і народ гучно співав гімна

до Холмської Божої Матері: Пречистая Діво, Мати Холмського краю…» Пізніше виголосив слово до народа й молоді Семен Любарський про історію Холмського Образа та його значення для Православної Української Церкви й національної слави.

Дехто з духовенства та віруючих дали обітницю всю ніч залишатися в церкві при Образі Пречистої. Цілу ніч співалися та читалися Молебні з Акафістами перед Святинею. Молебні були відслужені в год.: 8-й, 10-й, 12-й і 2-й вночі, а пів на третю розпочалась Всенічна з Полієлеєм і Першою Годиною. Служили: о. Прот. Гавриїл Коробчук, о. Прот. Володимир Мархева й Священник о. Лев Коробчук з Дияконами: о.о. Юрієм Бучинським і Вадімом Сагайдаківським. Співав народ з дяком Петром Суриковим. Всі Молебни й Акафісти відслужено соборне. Виголошені були дві проповіді о год. 10-й і 4-й вночі. Владика Архиєпископ також був на молебні й стояв в церкві в оточенні віруючих. В ці святі урочисті й святочні години все присутнє українське населення скупчило свої думки при Святому Образі, перед яким вилляло й залишило всі свої жалі й скорботи разом зі своїм Архипастрем. В такому побожному скупченні думок прибували віруючі цілу ніч при чудотворному Образі.

О 9-й год. вранці 28-го вересня була відправлена урочиста соборна Богослужба трьома Священниками з Дияконом. Співав народ.

Оздобна секція при Холмському Свято-Богородичному Братстві прибрала дуже гарно Церкву Св. Ап. Андрія в рушники з українськими вишивками, а чудотворний Образ втопила в морі живих цвітів. Церква не залишається, цілий час приходять віруючі до Образа, моляться, плачуть і ставлять свічки. О 6-й год. вечера Архиєрейським чином було відправлено молебня перед чудотворним Образом всім місцевим і прибулим Духовенством. На Молебень зібралась повна церква віруючих. Квітів і свічок при Образі подвоїлось.

З 28 на 29 вересня вночі на варті біля Образа був о. Прот. Григорій Метюк, в год. 10-й було відслужено Молебня. 29-го вересня вранці відслужена Св. Літургія з Молебнем. О 1-й год. було урочисте засідання Холмсько-Підляської Духовної Консисторії під головуванням Владики Архиєпископа Іларіона, присвячене надзвичайній історичній події, привезення Холмського Чудотворного Образа Божої Матері. На засіданні були також присутними о. Прот. Антоній Юнак і п. Всеволод Волканович. Владика Архиєпископ відкрив засідання Архипастирським словом і в коротких рисах охарактеризував значення цієї небуденної події. Він щиро й тепло подякував родинам о. Прот. Юнака й п. Волкановича за привезення Образа й за їх турботи й клопоти. О. Прот. Юнака Владика Архиєпископ нагородив черговою нагородою, а всіх, окремо кожного з цих родин, Благословенними Грамотами.

О 4-й год. пополудні відслужена була Вечірня, а о 5-й год. урочистий Соборний Архиєрейським чином Молебень. В Молебні приймали участь 12 Священників і 3-х Дияконів. Співав архієрейський хор. Церква була наповнена народом, в більшости молоддю. Перед Образом горіла велика кількість свічок і стояли свіжі живі квіти.

О 6-й год. вечера відбулося численне засідання Архієпископської Ради, яке також було присвячене привезеному чудотворному Образові. На святочному засіданні були присутні: о. Прот. Антоній Юнак і п. Проф. Всеволод Волканович, які привезли Образа. Їх привітав і подякував їм за привезеного образа Архиєпископ.

На варті коло Образа в цю ніч були: о. Прот. Володимир Мархева і о. Лев Коробчук. Зо світських осіб були тут п. Магр. Петро Доманчук, диригент архієрейського хора, Семен Любарський, дяк Петро Суриків і студент Холмської Духовної Академії.

Панматки: Надія Левчук, Ксенія Мархева та інші. Молебни з Акафистами були відслужені в годинах: 8-й, 10, 12 і 4-й вночі. Останній було відслужено в честь іменинниць (в цей день припадало свято мучениць Софії, Віри, Надії та Любови). О 6-й год вранці відслужив Молебня з Акафістом о. Прот. Гавриїл Коробчук.

30 вересня о 10-й год. вранці відслужено Св. Літургію. Цілий день вірні приходили до Образа. О 5-й год. відслужена Вечірня, а о 6-й Молебен Архиєрейським чином. На Молебен вийшло 12 Священників. Св.. Образ купався в морі квітів і огнях від свічок. О 8-й годині урочистого Молебня з Каноном та Акафистом відслужив о. Протопресвітер Іван Левчук. Співав з віруючими о. Диякон Вадим Сагайдаківський і п. дяк Петро Суриків.

1-го жовтня о 10-й год. вранці відслужена Св. літургія з Молебнем. Цілий день приходили віруючі до Церкви й прикладалися до

чудотворного Образа. О 6-й год. було відслужено Молебня Архиєрейським чином в асисті 10-ти Священників і 3-х Дияконів. Співала вся Церква. О 8-й год. вечора відслужено Молебен з Акафистом о. Протопресвітером Іваном Левчуком і о. Прот. Володимиром Мархевою. Співав народ під керівництвом п. дяка Петра Сурикова. Після співали побожні пісні з Богогласника. О год. 10-й вночі відслужив Молебня з акафістом о. Прот. Антоній Юнак. На Молебні був присутній Владика Архиєпископ Іларіон, який стояв серед віруючих і співав Молебня.

Після Молебня віруючі знов співали пісні з Богогласника. О год. 12-й відправив Молебня з Акафістом о. Прот. Володимир Мархева. Співали самі віруючі. О 3-й год. вночі відправлена Утренна.

2-го жовтня о 10-й год. відслужено Св. Літургію з Молебнем. О 6-й год. пополудні відправлена урочиста Всенічна.

Українська православна церква
Інформації для пресового відділу при духовній консисторії в Холмі
Холм, Свята Данилова гора
Ч. 60 /135 – IV – й рік. 13-го листопада 1943-го року

УРОЧИСТЕ ПРИМІЩЕННЯ ХОЛМСЬКОГО ЧУДОТВОРНОГО ОБРАЗА
В ХОЛМСЬКОМУ КАТЕДРАЛЬНОМУ СОБОРІ

3-ГО ЖОВТНЯ ц. р., привезеного з Києва Чудотворного Образа Холмської Божої Матері було урочисто перенесено з Свято-Андріївської Церкви до Холмського кафедрального Собору Холмським владикою Архиєпископом Іларіоном в асисті 22-х Священників та 5-х Дияконів, у приявності численних віруючих як місцевих так і прибулих. Урочистість відбулася за таким порядком.

Напередодні в суботу о 5-й год. пополудні Владика Архиєпископ Іларіон відправив урочисту Всенічну в асисті 20-ти Священників і 3-х Дияконів з побожним відспіванням на Полієлеї Величанія на честь Чудотворного Образа Холмської Божої Матері. Після Всенічної співалися побожні пісні з Богогласника, якими звеличувалася Божа Мати. Служили перед Образом о. Прот. Гавриїл Коробчук і Священник о. Лев Коробчук.

Пару днів перед тим в Соборі йшли приготовлення до приміщення Св. Образа в Іконостасі й було зроблено кіота зо шклом для Святині. Іконостаса було оздоблено зеленим вінком з живої зелені та квітів.

Вже напередодні врочистости в суботу почали приїжджати й приходити прочани з близьких і далеких околиць Холмщини та Підляшшя.

З духовних прибули о.о. Декани: Юрій Марчук з Дубен(ов)ки, Йосип Цехан з Савина, Василь Бухало – з Ганська, Дмитро Кость – з Замістя, о. Прот. Іван Яцюк з Влодави, настоятель с. Жданне о. Леонтій Глицький з Дияконом о. Львом Глицьким. На другий день, в день урочистості, прибули Священники: з с. Чулчиць о. Анатолій Уханський і о. Йосип Кириляк, Настоятель парафії в Плаваничах. Пізніше приїхала група прочан в числі 50-ти осіб з Грубешева. Між ними були о. Декан Прот. Микола Широцький, п. Директор Грубешівської Торговельної Школи Петро Іванович Козлюк, п.п. проф. пекарський і Здун, заступник голови повітового УДК в Грубешові п. Герасимюк, дяк Грубешівської парафії п. Йосип Боброви ч та ін. Треба підкреслити, що на загал народа на урочистості було замало тому, що, як відомо, утруднений переїзд по залізниці, а також бандитські напади на дорогах та різні провокаційні чутки, а найголовнішою перешкодою було те, що було замало часу для повідомлення (од 27 вересня до 2 жовтня – 5 днів).

О 8-й год. вранці була відслужена соборна Богослужба в Свято-Андріївській Церкві. Служило 3-х Священників з Дияконом. Співав хор студентів Холмської Духовної Семінарії. В часі Запричасника о. Прот. Коробчук прочитав Архипастирського Листа до всіх віруючих Холмсько- Підляської Єпархії Владики Архиєпископа Іларіона з приводу повернення Холмського Чудотворного Образа Божої Матері. Листа видано в Архиєпископській палаті, що на Святій Даниловій Горі в Холмі, 27-го вересня 1943 року. Високий, глибокий і зворушливий зміст Листа дуже поділав на слухачів, які плакали під час його читання. Богослужбу закінчено молебнем перед Чудотворним Образом, який топився в морі живих квітів різних барв. Свічок так багато ставлено, що вони не зміщувались на свічниках.

В Соборі в цей час йшло скваплиме закінчення приготовань до надзвичайної урочистості. Готовилися всі для Архиєрейської

Богослужби й для достойної зустрічі Образа Пречистої й приміщення його на відповідному місці. До початку Св. Літургії все було вже готове. О год. пів. на 10-ту залунав радісний урочистий дзвін, який скликав віруючих на Св. Данилову Гору. Народ зо всіх сторін поспішав на Гору.

Вдарили дзвони – то вели врочисто й величаво Архипастиря зо славою до Собору на Богослужбу. В супроводі численного Духовенства Владика Архиєпископ Іларіон увійшов до Святині. Правив Службу Божу сам Владика Архиєпископ в асисті 10-х о.о. Прот. та Деканів. Чудово співав Архиєрейський хор. В часі Св. Літургії було посвячено в Диякона Івана Павлючука з с. Гнійного (Підляшшя). На Богослужбі були присутні всі українські православні школи міста Холма з учительським персоналом. В часі Запричасника О. Прот. Гавриїл Коробчук прочитав Архипастирського листа до віруючих Холмсько-Підляської Єпархії з приводу повернення Чудотворного Холмського Образа Божої Матері й приміщення його в Холмському Кафедральному Соборі на постійне місце. Листа вислухано віруючими з надзвичайним зацікавленням, зосередженням, задоволенням і духовним скупченням своїх думок. Зміст Архипастирського Листа зробив у Соборі ще більше враження, ніж у Свято-Андріївській Церкві. В часі читання листа в Соборі запанувала свята, велична й скупчена тиша. Багато слухачів втирали сльози втіхи й радости. – Служба Божа закінчена. Винесені святині з Собору до процесії. Наступила велична, незабутня хвилина для Холмщаків. Владика Архиєпископ Іларіон до цієї великої хвилі підготовився Св. Сповіддю й Св. Причастям. Він вийшов з Вівтарю в оточенні численного Духовенства, й звернівшись до віруючих, сказав: ідемо зараз до Свято-Андріївської Церкви, щоб звідтам перенести Чудотворного Образа з тимчасового перебування на стале місце, приготоване в Соборі в Іконостасі. Підійміться всі на дусі . перенесемо достойно нашу Опікунку й Заступницю. – Процесія вийшла під мелодійні звуки архієрейського «Достойно єсть…» Праворуч і ліворуч від Собору до Свято-Андріївської Церкви учні й учениці Холмських Шкіл стояли шпалєром. Братство й Сестричинство з запалиними свічками проводило процесію. В Свято-Андріївській Церкві вже було приготовлене все до підняття Св. Образа. Численна кількість панночок в українських строях стояла шпалерами від Св.Образа аж до церковних дверей з вазонами і китицями живих квітів, а маленькі дівчата з кошечками, наповненими квітами для встелення дороги Цариці Небесній од церкви до Собору. Тут же коло Св. Образа сиділа на кріслі жінка Теодора Гуща, спаралізована 30 літ тому. Владика Архиєпископ Іларіон ввійшов до Церкви з великим натхненням і побожністю. Він побожно підійшов до СВ. образа без мітри, склонив свої коліна й голову у великій покорі й смиренні перед Пречистою Царицею Неба й Землі, поцілував Її Св. Образа і при допомозі старійших оо. Прот. І Декані підняв Св. Образа на свою старечу сиву голову й, піддержуємий Духовенством та вірними, відправився до виходу. Зпаралізовану Теодору Гущу піднесено під св. Образ, яким доторкнулися до голови й перенесли його над нею. Св. Образа винесено з Церкви під радісні звуки дзвонів й співу Архиєрейського «Достойно єсть». Віруючі побожно схилили свої голови й коліна, а з товпи нісся плач радости й втіхи. Осіннє веселе сонце своїм ніжними промінням освітило Образа. Обличчя Бога-Дитини й Пречистої звеселяли небесним світом. Пречиста Діва Марія безмежним морем любови й ласки з голови Архиппастиря обляла віруючих. Процесія направилась на схід від Церкви і поза вівтарною частиною Собора повернула на захід і увійшла до Собору з заходу. Школи й тут стояли шпалерами. Діти сипали квіти, а інші несли їх перед Образом. Образа несено високо, щоб усі віруючі могли його бачити. Святиню внесено до Собору, склепіння якого тремтіли од звуків народнього співу. Образа внесено у вівтар і обнесено круг Престола. На Сулії з Нього було знято всі прикраси й Його зложено до нового кіота. Після Владика Архиєпископ виголосив проповідь такого змісту (подаємо в скороченні)[7] …. й врешті Він (образ) дістався до рук Священника Холмщака Антонія Юнака, родина якого опікувалася Ним на протязі 16-ти літ… Божа Мати прийшла до нас, вернулась, вернулась тоді, коли густі хмари скупчилися над нами, коли прийшли часи, що немає родини, щоб не плакала й не сумувала. А зо Сходу суне жахливе нещастя на нас, яке може кинути нас на поталу ворогам. – Пречиста Діво Мати! Охорони нас від ворогів видимих і невидимих, припини ворожнечу й колотнечу, нехай запанує правда на нашій землі, заспокій нас, Пречиста Діво Мати! Тисячі наших синів та дочок працюють

на чужині на роботах, охорони й верни їх нам цілими й здоровими.

- Ми сьогодні вітаємо тебе Перечистая, а скільки між нами немає вже тих, які молилися перед твоїм Чудотворним Образом до часу вивезення його з Холма. Найсвятіша Діво Маріє! Перед тобою мовчить моє серце, тільки сльози, тільки кров нагадує мені, скільки погибло наших синів за Тебе. Але душі всіх замордованих сьогодні вітають Тебе Пресвятая Діво Маріє, тут в Соборі, разом з нами. Розвесели нас, потіш нас. Нехай щасливий буде твій прихід до нас. Ти вийшла звідси багатою, в золоті, сріблі, дрогоцінному камінні й перлах, а повернула до нас бідною, убогою, як бідні й убогі ми. Кохані діти! Радіймо, най дзвонять дзвони сьогодні цілий день, а ми радіймо тому, що Божа Мати повернула до нас.

За працю в збереженні Св. Образа й привезення його до Холма, Владика Архиєпископ Іларіон нагородив Благословенними Грамотами тих, які його зберегли й привезли, а саме: о. Прот. Антонія Юнака, його панматку й доньку, а також подружжя Волкановичів.

27 вересня й 3-го жовтня 1943 року будуть записані золотими буквами в історії Холмщини та Підляшшя й залишаться незабутніми для всіх учасників урочистостей.

---

1. Кучерук О. С. Міський голова Володимир Багазій і міська управа Києва у 1941-1942 рр. // Київ і кияни: Матеріали щорічної науково-практичної конференції. Вип. 6. К.: Кий, 2006. С. 282-294.

2. Форостівський Леонтій Іванович. Київ під ворожими окупаціями. Буенос-Айрес: М.Денисюк, 1952. С. 75-77.

3. Кучерук О. С. Міський голова Володимир Багазій і міська управа Києва у 1941-1942 рр. // Київ і кияни: Матеріали щорічної науково-практичної конференції. Вип. 6. К.: Кий, 2006. С. 282-294.

4. Див.: Волканович В. Що зробили німці з науковцями в Україні // Віра й культура. 1962. Серпень-Вересень. Ч. 10-11 (106-107). С. 20-21.

5. Державний архів міста Києва (ДАМК) Ф.16О, п.464.

6. ЦДА ГОУ Фонд 269 оп. 1, спр. 511. арк. 31-34.

7. Повністю проповідь опублікована у брошурі «Пречиста вернулася знов до Холма!» – Холм, Свята Данилова Гора, 1943.



Студентський квиток В. Волкановича

Pawel SYGOWSKI
(Lublin, Polska)

CERKWIE WE WSI HUSZCZA I W MIASTECZKU OPALIN W XVIII W.

Wieś Huszcza (Гуща) i dawne miasteczko Opalin (dziś wieś Wyszniwka, ukr. Вишнівка) położone są nad Bugiem, po jego wschodniej stronie, na terenie Ukrainy, w wołyńskiej obłasti. Są one odległe około 25 km na północny-wschód od Chełma, około 20 km na północny-zachód od Lubomla oraz około 3 km jedna wieś od drugiej [il. 1]. W XVIII wieku, za czasów Rzeczypospolitej (do 1795 r.) miejscowości te były własnością królewską, leżały na terenie starostwa hrubieszowskiego, w ziemi chełmskiej województwa ruskiego. Teren ten został przed 1545 r. wydzielony ze starostwa lubomelskiego i włączony do starostwa hrubieszowskiego[1].

Huszcza, wzmiankowana była już w 1 połowie XV w.[2], a tutejsza parafia Kościoła wschodniego od 2 ćwierci XVI w. – jako prawosławna, a w XVII-XVIII w. – unicka (zob. niżej). Huszcza słynęła z wyrobu komięg – łodzi do spławiania towarów Bugiem[3]. Za czasów rosyjskich wieś była siedzibą władz gminy, była tu szkoła i cerkiew parafialna[4] W końcu XIX w. w 179 domach mieszkało 1139 osób[5]. W czasach II Rzeczypospolitej Huszcza była tak jak poprzednio siedzibą gminy, była tu cerkiew prawosławna i szkoła, a ponadto wiatrak i smolarnia. Liczba ludności wsi wzrosła nieznacznie – do 1283 mieszkańców (1929 r.)[6]. W czasie ataku wojsk niemieckich na Związek Sowiecki w lecie 1941 r. wieś częściowo zniszczona, w tym cerkiew. Po II wojnie światowej tereny te znalazły się w Związku Sowieckim, a 1991 r. w niepodległej Ukrainie. Dopiero wówczas odbudowano zniszczoną w czasie wojny cerkiew (1991-1996)[7].

Miasteczko Opalin zostało założone w 1638 r. przez starostę hrubieszowskiego, marszałka wielkiego koronnego, Łukasza z Bnina Opalińskiego herbu Łodzia i przez niego nazwane Opalinem. Prawa miejskie zatwierdził nowemu miastu król Władysław IV[8]. Opalin stał się ośrodkiem dóbr zwanych „starostwem opalińskim". Miasto, którego centrum stanowił rynek otoczony domami zajezdnymi, zamieszkiwali rzymskokatolicy, unici i żydzi. W pobliżu rynku stał kościół p.w. św. Katarzyny[9], cerkiew unicka p.w. Przemienienia Pańskiego[10] i bóżnica[11]. W 1648 r. Opalin został zniszczony przez kozaków Chmielnickiego[12]. Dla odrodzenia się miasta król Jan III Sobieski nadał mu powtórnie prawo magdeburskie, z takimi przywilejami i obowiązkami jak Hrubieszów, a do dwóch jarmarków dodał kolejne dwa[13]. Wydaje się jednak, że Opalin nie rozwinął się już w większy ośrodek. Świadczyć o tym może to, że cerkiew tutejsza z czasem stała się filią parafii w Huszczy (zob. niżej), a gmina żydowska należała w XVIII w. do najmniejszych w ziemi chełmskiej[14], mimo, że była jednym z lokalnych ośrodków chasydyzmu[15]. Być może wynikło to z kolejnych klęsk żywiołowych nękających miasto, o czy może świadczyć kolejne potwierdzenie dokumentu lokacyjnego, przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w 1779 r., w którym wspomniano, że miasto przez „ognie przypadkowe zniszczało"[16]. W maju 1795 nastąpił na nowo podział szczątkowo zachowanej unickiej diecezji chełmskiej na dekanaty – wśród nich był dekanat opaliński z dwunastoma parafiami i dwoma kaplicami[17]. Podział ten nie miał praktycznie żadnego znaczenia ze względu na wkrótce zaistniały III rozbiór Polski. Za czasów rosyjskich Opalin położony w strefie przygranicznej, tak jak i inne podobnie położone miejscowości, miała ograniczone prawa rozwoju. W ramach działań antypolskich po powstaniu styczniowym, Rosjanie w 1868 r. kościół zamienili na cerkiew[18], albo według innych danych kościół został przez nich zamknięty, z czasem stał się ruiną, którą zaborcy rozebrali[19]. W 1870 r. w miasteczku tym (w gminie Huszcza) było 138 domów, w których mieszkało 866 mieszkańców. Był tu m.in. młyn, 6 sklepów i 7 zakładów rzemieślniczych[20]. Według danych z 1897 r. wśród 1612 mieszkańców było 769 Żydów[21]. W czasach II Rzeczypospolitej różne statystyki podają różną liczbę ludności w tym samym 1929 roku – albo 1226 mieszkańców[22], albo 1600[23]. W 1920 r. w Opalinie wznowiono parafię rzymskokatolicką, w 1926 r. wybudowano drewniany kościół p.w. św. Antoniego Padewskiego. W czasie II wojny światowej ludność żydowska została wymordowana przez Niemców w egzekucji w październiku 1942 r. na cmentarzu żydowskim (blisko 600 osób), a budynki związane z ich religią zniszczone. Część polskich mieszkańców została zabita przez UPA, większość wyjechała za Bug. Kościół został spalony przez UPA w 1943 r.[24] Po wojnie miasteczko znalazło się w granicach Związku Radzieckiego. Po zagładzie społeczności żydowskiej i wyjeździe ocalałych Polaków liczba ludności znacznie spadła, tak, że miejscowość

stała się wsią, której w 1963 r. nazwę zmieniono na Wyszniwka. Po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę taka nazwa wsi pozostała. Dziś mieszka tu około 130 mieszkańców. Zachował się cmentarz katolicko-prawosławny i teren cmentarza żydowskiego zarośnięty lasem, na którym – w miejscu egzekucji Żydów – ustawiony został w 2014 r. cokół z tablicą pamiątkową[25].

Parafia prawosławna w Huszczy wymieniana jest w rejestrach podatkowych w 1 połowie XVI w., następnie jako unicka w wykazach z XVII w.[26], a w XVIII w. w wizytacjach dekanatu chełmskiego unickiej diecezji chełmskiej (zob. niżej). Po III rozbiorze Polski (1795 r.) Wołyń znalazł się w carskiej Rosji, która na rzece Bug graniczyła z terenem Rzeczypospolitej zajętym przez Austrię. Rosjanie, aby odciąć unitów na zajętych przez siebie terenach od unitów zaboru austriackiego, już w 1795 r. zlikwidowali unię w powiatach granicznych, zastępując ją moskiewskim prawosławiem[27]. Parafia w Huszczy stała się prawosławną[28].

O cerkwi huszczańskiej dowiadujemy się więcej dopiero ze wspomnianych wizytacji dekanatu chełmskiego z XVIII w., których zachowało się 7 (1744, 1759, 1774, 1779, 1782, 1789 i 1793 r.[29]). Nie udało się odnaleźć wizytacji z 1721[30] i 1767 r.[31] Opisy wizytacyjne są na ogół dosyć skromne i nie pozbawione błędów, do czego przyczynili się kopiści, przepisujący wizytacje do odrębnych ksiąg. Właściwie dopiero dwie ostatnie wizytacje dostarczają więcej informacji.

Cerkiew w Huszczy, p.w. św. Dymitra Męczennika, była – tak jak zdecydowana większość tego typu obiektów w tym czasie – budowlą drewnianą, najpewniej o zachowanym do 3 ćwierci XVIII w. planie trójdzielnym (prezbiterium, nawa, babiniec-przedsionek)[32]. Wizytujący świątynię 16 października 1744 r. biskup chełmski i bełski Felicjan Filip Wołodkowicz określił tę świątynię jako „w scianach y dachach przystarą". Wskazuje to, że być może pochodziła ona jeszcze z XVII w., o czym może świadczyć także to, że miała tylko jedne drzwi wejściowe, dwa okna – zapewne jedno w nawie i jedno w prezbiterium. Ciekawostką jest już wówczas obecność zakrystii (z jednym oknem) – kiedy ikonostas zasłaniał przestrzeń prezbiterium nie było właściwie potrzeby budowania zakrystii. Dzwonnica była wzniesiona nad babińcem, a do znajdujących się w niej 4 dzwonów doszedł właśnie kolejny. Jakieś działania remontowe, połączone z częściowym przekształceniem cerkwi, zostały podjęte, gdyż przybyły tu 12 czerwca 1759 r. biskup Maksymilian Ryłło zastał świątynię w ogólnie dobrym stanie, a kolejne wizytacje opisują już nieco inną jej bryłę. Wspomniane prace przy cerkwi były jednak dosyć powierzchowne, gdyż następna, zachowana wizyta, przeprowadzona 6 kwietnia 1774 r., określa cerkiew jako wymagającą „wielkiey reparacji". Nadal były w niej tylko jedne drzwi – sosnowe „z zamkiem wnętrznym żelaznym", ale okien miała już 5, które były jednak „małe". Do świątyni „dobudowana" była dzwonnica – nie wiadomo czy do nawy, czy do przedsionka – z pięcioma dzwonami. Ciekawostką była obecność dwóch „kun" przy dzwonnicy, które służyły do zakuwania w nie szczególnie grzesznych parafian. Nowość to wieżyczka z dzwonkiem sygnaturki na dachu, zapewne nad nawą. W uwagach powizytacyjnych wizytator przypomniał, że już w 1767 r. nakazany był większy remont, który jeśli nie zostanie przeprowadzony teraz, to będzie nałożony „Interdyk na niodprawowanie Mszy S: y grzebanie zmarłych". Ostrzeżenie to odniosło skutek, gdyż jak notuje 5 lat później (1779 r.) ksiądz Faustyn Kaube – przy „zbytecznie starey" cerkwi rozpoczęto budowę nowej, która była już „pod okna wyprowadzona". Być może jakim elementem podjętych działań było odłączenie od cerkwi dzwonnicy, która stała teraz na terenie cmentarza przycerkiewnego. Prace przy świątyni postępowały raczej wolno, skoro 3 lata później (1782 r.) budynek był już co prawda gotowy, ale, jak odnotował ks. Jan Podkowicz – „Surogat Poleski Proboszcz Lubomlski" – cerkiew nie posiadała jeszcze wyposażenia wnętrza, zaś obok stała stara, pełniąca nadal swoją funkcję, świątynia. Jak widać z powyższego budynek nowej cerkwi powstał w latach 1779-1781. Jest to ciekawe w kontekście ogólnego pytania o czas budowy tego typu obiektu. Oczywiście, że zależało to od determinacji fundatorów (kolatora, proboszcza, parafian) oraz od koncentracji sił i środków potrzebnych do wzniesienia takiego obiektu, które po np. pożarze poprzedniej cerkwi mogły być większe, niż w przypadku czynnej starej świątyni, stojącej jeszcze obok nowobudowanej. Budowa mogła trwać od paru miesięcy do nawet kilku lat, jak w tym przypadku.

Prace wykończeniowe przy nowej cerkwi w Huszczy postępowały i wkrótce zaczęła ona pełnić już swoją funkcję. W roku 1789 odnotowano w jej wyposażeniu 3 nowe ołtarze (jeszcze nie pomalowane) i 2 ze starej cerkwi, która zapewne została już rozebrana, skoro o jej obecności

wizytator już nie wspomniał. Jak wyglądała nowa cerkiew dokładnie nie wiadomo. Wiadomo, że była to budowla tak jak poprzednio drewniana, miała przedsionek i zakrystię, ale nie wiemy czy była dwudzielna (prezbiterium i nawa) czy jednoprzestrzenna, której nawa i prezbiterium mogły być tej samej szerokości i wysokości – nakryte jednym, dwuspadowym dachem. O takim rozwiązaniu mógłby świadczyć zapis z 1793 r., że cerkiew „w dachu dobra". Dach ten miał „kopułę dobrą w którey sygnaturka". Określenie „kopuła" wizytatorzy 2 połowy XVIII w. stosowali do barokowej wieżyczki na sygnaturkę, kopułę w dzisiejszym rozumieniu tego słowa określali jako „banię" czy „kopułę wielką". Świątynia miała 5 okien i dwoje drzwi – główne z przedsionka do nawy dębowe, na zawiasach żelaznych, „z zamkiem wnętrznym". Drugie drzwi, z zewnątrz do przedsionka, były „na biegunach". To ciekawa archaiczna konstrukcja, o drewnianych osiach. Dzwonnica został umieszczona nad bramą wejściową na teren cmentarza przycerkiewnego. To też ciekawe, rzadkie rozwiązanie[33]. Opis rosyjski z 1806 r. wnosi nieco więcej informacji – cerkiew była drewniana, na drewnianej podstawie (przycieś albo pecki), kryta gontem, orientowana, z pięcioma oknami i jednymi drzwiami(?). Podane są jej wymiary (w sążniach): długość – 11 (ok. 19 m.), szerokości – 4 (ok. 7 m) i wysokości – 6 (ok. 10 m – to chyba z dachem ?). Dzwonnica określona jako drewniana, kryta gontem, z pięcioma dzwonami (tylko jeden z datą – „1741"), stojąca oddzielnie na ternie cmentarza przycerkiewnego – o wymiarach 23 x 22 sążnie (ok. 40 m x 38 m)[34].

W opisach wyposażenia cerkwi uwagi są także dosyć ogólne, choć bardziej szczegółowe niż w przypadku informacji o samym budynku. Wiadomo, że w starej cerkwi układ wnętrza był jeszcze tradycyjny, w którym istotną rolę odgrywał ikonostas, oddzielający prezbiterium z ołtarzem wielkim od nawy. Co prawda informacja o nim w 1759 r. jest skromna – „Carskie wrota ołtarzów pomniejszych cztery" – ale i tak w tej wizytacji jest to, wśród opisanych 526 obiektów tej diecezji, sytuacja wyjątkowa. Biskup Ryłło na ogół nie odnotowywał obecności tak wówczas oczywistego elementu wyposażenia. Skądinąd określenie „ikonostas" nie było w XVIII w. jeszcze powszechnie stosowane – biskup ikonostas nazywa „Deisusem" albo „Carskimi Wrotami" czy tylko „Ołtarzem Wielkim"[35]. W cerkwi w Huszczy był wówczas ikonostas, ale już z dostawionymi do ikon namiestnych mensami, przez co powstały „ołtarze boczne". Tradycja unicka dopuszczała w XVIII w. wznoszenie ołtarzy bocznych, które początkowo najczęściej tworzono właśnie przez dostawianie mens do ikon namiestnych w ikonostasie. Wizytacja z 1774 r. potwierdza zastosowanie tu takiego rozwiązania, wspominając obecność „Ołtarzy namisnych cztery z antepediami na Płutnie malowanemi". Oprócz tego musiały pojawić się też 2 samodzielne ołtarze boczne, które zostały przeniesione później do nowej cerkwi. Skoro były 4 ołtarze namiestne, to ikonostas był zapewne tradycyjny – ikony namiestne to: „Zbawiciel", „Matka Boska z Dzieciątkiem", patronalna „Św. Dymitra" i zapewne „Św. Mikołaja". Powinien być także rząd „prazdniczków", rząd apostołów z „Deisusem" i rząd proroków, oraz wieńczące całość „Ukrzyżowanie". Nie wiemy jaka ikona znajdowała się w ołtarzu głównym i czy były inne obrazy w cerkwi. Ikona Matki Boskiej (zapewne namiestna) cieszyła się lokalnym kultem, gdyż już w 1744 r. była zdobiona „Zasłonkami bławatnymi", a w czasach późniejszych ofiarowywano do niej wota.

W nowej cerkwi układ wnętrza był już inny. Kolejny wizytator – ks. Bazyli Laurysiewicz (Ławrysiewicz), paroch kański – w 1793 r. zanotował, że „Deisis nieznayduie się", co oznacza, że nie było tu ikonostasu. Zamiast tego był tu barokowy ołtarz główny – ale ustawionego tradycyjnie na środku prezbiterium – i cztery ołtarze boczne w nawie – dwa nowe i dwa stare. Nowe ołtarze były w 1789 r. „Snycerską sztuką działane", jeszcze „bez pomalowania". Ołtarz wielki, miał mensę podwyższoną na trzech „Gradusach", osłoniętą drewnianym antepedium. Znajdował się w nim obraz Świętej Trójcy, zasuwany, co ciekawe, ikoną z przedstawieniem „Matki Boskiej Częstochowskiej"[36]. Cztery lata później ołtarz główny był już pomalowany – „dosyć wspaniały, kolorami, srebrem i złotem malarskim przyozdobiony". Obrazy wówczas w nim będące to w środkowej kwaterze ikona „Najświętszej Panny" (być może to wspomniany obraz „Matki Boskiej Częstochowskiej", a w górnej kondygnacji obraz patronalny „S. Dymitriusza". Nowe ołtarze boczne nadal były niepomalowane i nie miały obrazów. Jeśli chodzi o przedstawienia w starych ołtarzach to w jednym był obraz „Narodzenia Najświętszej Marii Panny" a w drugim „Zwiastowania". Z innego wyposażenia warto wymienić dwie ławki, 4 chorągwie „z obrazami", feretron, krzyż procesjonalny –

jeszcze tradycyjny, z „Passyą malowaną", a nie rzeźbioną. Mimo zalecenia wizytatora w 1767 r., żeby wykonać do cerkwi konfesjonał, jeszcze w 1793 r. go nie było. Nie było tu też spotykanej już w innych cerkwiach ambony. Z unickich sprzętów liturgicznych warto wspomnieć o monstrancji, która pojawiła się tu przed 1774 r. – srebrna, pozłacana, „z promieniami i czterema aniołami", z „koroną wierzchnią y melchizedechem" – „wspaniała"[37]. Do monstrancji było też umbrakulum „kitayczane". Dużo wcześniej, już zapewne w 1 ćwierci XVIII w., wprowadzono do cerkwi „Dzwonki do Elewacyi" (ołtarzowe), których w 1744 r. było 2, a w 1789 r. – 4. Nowością w nowej cerkwi był dzwonek przy zakrystii. Księgi liturgiczne sprowadzano z drukarń unickich Rzeczypospolitej – od Wilna i Supraśla, po Poczajów i Uniów, ale większość z nich pochodziła ze Lwowa.

Wzniesiona w latach 1779-1781 cerkiew unicka w Huszczy dotrwała zapewne do czasu wybudowania w 1876 r. nowej cerkwi – drewnianej, na podmurówce – we wprowadzonym przez zaborców na tym terenie rosyjskim stylu imperialnym [il. 2]. Zapewne wówczas zmieniono też wezwanie świątyni na „Przemienienia Pańskiego"[38]. Po I wojnie światowej Wołyń znalazł się w II Rzeczypospolitej, a cerkiew prawosławna weszła w skład autokefalicznej cerkwi w Polsce. Parafia w Huszczy znalazła się w dekanacie lubomelskim, diecezji wołyńskiej, a od 1938 r. diecezji warszawskiej. W czasie ataku Niemiec hitlerowskich na Związek Sowiecki w lecie 1941 r. cerkiew została ostrzelana przez artylerię niemiecką i spłonęła[39]. Nową, murowaną cerkiew w Huszczy wybudowano dopiero po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę – w latach 1991-1996, także w stylu rosyjskiego prawosławia [il. 3][40].

Cerkiew w Opalinie p.w. Przemienienia Pańskiego została wybudowana przypuszczalnie około roku 1638. Pojawienie się tu parafii unickiej, było zapewne związane z procesem powstawania miasta. Założyciel miasta – Łukasz Opaliński – ażeby zachęcić przedstawicieli różnych wyznań do osiedlania się tu, musiał stworzyć dogodne dla nich warunki. Skoro założył parafię rzymskokatolicką i zezwolił Żydom na budowanie bóżnicy, to na pewno musiał też podobnie zachęcić unitów. Jednak wzniesiona wówczas cerkiew nie stała długo. W czasie najazdu wojsk kozackich Chmielnickiego świątynia został zniszczona. Brak o tym bezpośrednich informacji, ale jednym z głównych haseł w czasie powstania Chmielnickiego była likwidacja unii, toteż cerkwie unickie były albo niszczone, albo przemieniane na prawosławne, a duchowni uniccy mordowani, albo w najlepszym razie usuwani siłą z ich parafii[41]. O takim działaniu w Opalinie świadczy miejscowa tradycja, mówiąca o wybudowaniu w 1648 roku cerkwi „kozackiej"[42] – czyli prawosławnej. Po wojnach połowy XVII w. miasto długo nie mogło podnieść się ze zniszczeń i mimo wspomnianego ponowienia prawa magdeburskiego w 1687 r. nie rozwinęło się w większy ośrodek miejski. Być może dopiero w konsekwencji wydania tego dokumentu wybudowano nową unicką cerkiew. O istnieniu tu takiej świątyni wiemy dopiero z dokumentu z 1725 r., w którym ksiądz rzymskokatolicki skarży się na przejęcie części ziem kościelnych przez cerkiew[43]. W wizytacji cerkwi w Huszczy w 1744 r. nic się jeszcze nie wspomina o jej związkach z cerkwią w Opalinie, choć być może takie relacje już w tym czasie były (administrowanie). W dokumencie wezwania duchowieństwa unickiej diecezji chełmskiej na kongregację generalną do Białopola w 1749 r., proboszcz opaliński został wykreślony[44], co może znaczyć, że już wówczas nie było tam parafii, a na pewno parocha. W 1759 r. biskup Ryłło zapisał w wizytacji „Cerkiew opalińska była quondam Parafialna … swoim aprowidowana Parochem ale dla szczupłości funduszu iest przyłączona do Huszczy". Ta szczupłość funduszu to mała liczba parafian – 30 dusz, podczas gdy w pobliskiej Huszczy było ich wówczas 404. Obowiązkiem parafian było dawanie co roku parochowi daniny w naturze (głownie ziarno), opłata dziesięciny i opłaty za posługi. Rzeczywiście świadczenia 30 osób mogły nie wystarczać na utrzymanie księdza, mimo, że mógł on korzystać z uposażenia parafii w grunty orne, z „sianożęcia" i z różnych „wolności".

Proboszcz unicki z Huszczy przyjeżdżał do Opalina co miesiąc „Mszą S: y Sakramenta święte administrować". Sama tutejsza cerkiew była w 1759 r. jeszcze „przystoyna", miała ściany, okna i dachy w dobrym stanie. Nad przedsionkiem (kruchtą) miała usytuowaną dzwonnicę z dwoma małymi dzwonami. Do środka prowadziło dwoje drzwi na zawiasach żelaznych. Wewnątrz znajdowały się „dobre ołtarze". Nie wiadomo dokładnie co to znaczy – czy był to ikonostas z ołtarzami namiestnymi, czy ołtarz główny i boczne. Za to ogrodzenie cmentarza przycerkiewnego było „niedbałe". Opisy świątyni w późniejszych wizytacjach są niezwykle skromne. Brak

proboszcza spowodował szybko pogarszający się stan budynku, na skutek czego w czasie wizytacji w 1767 r. został nałożony na nią interdykt. W 1774 r. wizytator ks. Faustyn Kaube zanotował, że „Kaplica" jest „zdezelowana we wszystkiem" i jeśli remont zostanie „przyprowadzony do skutku" to mieszczanie opalińscy powinni dać znać do Konsystorza w Chełmie, a wtedy interdykt na msze i pogrzeby będzie cofnięty. Prace przy cerkwi zostały podjęte i w 1779 r. była już ona w ścianach dobra, choć dachy wymagały jeszcze „poniekąd" remontu. Ogrodzenie także było już dobre. W 1789 r. kaplica miała dach dobry, na którym wznosiła się „kopuła" (1793).

Wyposażenie kaplicy opalińskiej było bardzo skromne. Ze wspomnianych w 1759 r. ołtarzy do 1793 r. dotrwał tylko ołtarz główny „dość ozdobny", zapewne barokowy, z obrazem patronalnym „Przemienienia Pańskiego". W święto Przemienienia Pańskiego odbywał się tu „Prazdnik z odpustem zupełnym z Rzymu pozwolonym". Oprócz ikony w ołtarzu były też „inne niektóre obrazy". Ze sprzętów i szat wymienione są tylko pojedyncze – „Apparaty" (fełoniony), alba, humerał i korporał, jedna puszka i jeden kielich z „patyną" srebrne oraz jedna księga – „Mszał Uniejowski (sic !) dobry". Wśród czterech „kawałków" gruntu należącego do parafii opalińskiej jeden znajdował się „pod okopiskiem żydowskim".

Cerkiew w Opalinie wkrótce po przejęciu przez Rosjan (1795) została zamieniona na prawosławną. Wynikły stąd zapewne jakieś przekształcenia jej bryły. Zmieniono wówczas także jej wezwanie z „Przemienienia Pańskiego" na „Św. Michała", pod którym to wezwaniem została odnotowana w 1804 r. Około 1806 r. do wnętrza wstawiono ikonostas. Ostatni raz tutejsza kaplica prawosławna wzmiankowana była w 1811 r.[45] Według tradycji, w ramach represji po upadku powstania styczniowego, zabrano katolikom kościół i przeznaczono na cerkiew[46].

Na stan cerkwi, wszelkie zmiany bryły i wyposażenia, istotny wpływ mieli jej proboszczowie i wierni, a także mogli mieć kolatorzy. Inicjatorami prac byli najczęściej proboszczowie. W 1665 r. parochem Huszczy był ks. Mikołaj Sławeński, który na soborze w Chełmie udzielił m.in. pełnomocnictwa unickiemu biskupowi chełmskiemu i bełskiemu Jakubowi Suszy do prowadzenia procesu z kurią rzymskokatolicką, w sporze o dziesięcinę[47]. Następnych proboszczów znamy dopiero z wizyt z XVIII w. W 1744 r. parochem był ks. Bazyli Gurski, który miał wówczas 60 lat. W latach 1759 i 1774 na tym stanowisku wymieniany jest także Bazyli Gurski, ale urodzony w 1730 r. (w 1774 r. miał 44 lata), więc przypuszczalnie był to albo syn, albo wnuk wspomnianego wcześniej Bazylego. W 1779 r. parafią administrował ks. Jan Zabłocki (lat 42), który także był administratorem kaplicy w pobliskim Wołczkowym Przewozie[48].

Najwybitniejszym proboszczem w dziejach unickiej parafii w Huszczy był ks. Antoni Kuryłowicz. Urodził się w 1749 r. w Opulsku koło Sokala[49]. Skończył kurs teologiczny i filozoficzny w Alumnacie Papieskim w Wilnie[50]. W 1779 r. (26 maja) został wyświęcony na kapłana przez biskupa Maksymiliana Ryłłę[51]. W 1782 r. wymieniany jest jako proboszcz w Huszczy[52], a w 1789 r. określany jako „Przewielebny" ksiądz administrator i „Dziekan Chełmski". Prezentę na proboszcza do Huszczy otrzymał od wojewody ruskiego – Stanisława Feliksa Potockiego, starosty hrubieszowskiego[53]. Będąc tutejszym parochem ks. Kuryłowicz został w 1786 r. ponadto proboszczem parafii w odległym Łopienniku (dek. lubelski)[54], którą to funkcję pełnił już do śmierci w 1813 r.[55] W unickiej kurii chełmskiej kilka lat był „prezesem" Konsystorza, i tytularnym kanonikiem[56]. Był też autorem drukowanej polemiki dotyczącej sporu z rzymskokatolikami o dziesięcinę, w której wykazał się dużą wiedzą i erudycją. W Huszczy zastąpił go w 1791 r. ks. Andrzej Słabniewicz[57], pochodzący z diecezji włodzimiersko-brzeskiej[58]. Nie wiadomo co się z nim stał po 1795 r. ponieważ w archiwaliach Konsystorza Chełmskiego brak o tym księdzu więcej informacji. Być może wyjechał do Galicji. Nowym, prawosławnym proboszczem został według badań Ołeksandra Ostapiuka, Jan Lelikowicz[59], były proboszcz unickiej parafii w Zapolu (dawny dekanat lubomelski)[60].

Problem kolatorstwa cerkiewnego w dobrach królewskich za czasów Rzeczypospolitej jest szerzej niezbadany. Kolatorami parafii w starostwach byli w imieniu króla oficjalnie starostowie. W Huszczy i Opalinie byli to starostowie hrubieszowscy, albo naznaczeni przez nich dzierżawcy. Na pewno do ich obowiązków kolatora należało uposażenie parafii w ziemię (podstawa utrzymania proboszcza) oraz ustalenie obowiązków i przywilejów parocha. Czy kolatorzy wspierali prace budowlane i remontowe, czy brali udział w wyposażaniu świątyni ? Wydaje się, że wyglądało to różnie. To na ogół proboszcz i parafianie dobrach królewskich musieli wykazać się większą aktywnością, niż w dobrach

prywatnych, gdzie udział kolatora był zazwyczaj większy. Jednak udział starostów w dbaniu o cerkiew bywał, co czasem odnotowywano w wizytacjach. W 1669 r. do nowo założonej cerkwi w Zhoranach, w starostwie lubomelskim, zostały ofiarowane przez księcia Dymitra Jerzego Korybuta Wiśniowieckiego, starostę lubomelskiego, srebrny kielich z łyżeczką oraz Ewangelia[61]. W przypadku Huszczy nie mamy żadnych informacji o udziale starostów w pracach przy cerkwi i w jej wyposażaniu, choć nie należy tego wykluczyć. Wymienionymi w wizytacjach starostami opalińskimi i hrubieszowskimi byli w 1759 r. „wojewoda kijowski" – czyli Franciszek Salezy Potocki, a w 1789 r. „Generał Artylleryi Koronnej" – to Stanisław Feliks Potocki[62].

Dbanie o świątynię należało głównie do parafian oraz parocha, a o wyposażenie odwrotnie – głównie do parocha, ale także do parafian, a szczególnie do bractwa cerkiewnego. W 1744 r. odnotowano, że „Aparat (fełonion) atłasowy czerwony, z kapą atłasową żółtą zewszytkim porządkiem, kosztem pobożnego Hrycia Fedczuka, Parochianina Huszczańskiego" został nabyty. To rzadka tego typu informacja.

W uwagach powizytacyjnych w 1759 r. wizytator – biskup Ryłło – nakazywał proboszczowi przywieźć do Chełma puszkę, kielich, patenę i gwiazdę srebrne – do wyzłocenia, a także „Apparat" (fełonion) – „do reperacji". Wskazuje to na Chełm – stolicę diecezji – jako na ośrodek rzemiosła pracującego na rzecz świątyń na terenie diecezji chełmskiej. Musiał także być tu ośrodek malarski i rzeźbiarski pracujący również na potrzeby diecezji – nie tylko zresztą unickiej, ale także zapewne i rzymskokatolickiej. Ponadto ks. Gurski miał zalecone, żeby nabyć „Kazusy" (autorstwa metropolity Leona Kiszki) i „Xiążkę Duchowną". W 1774 r. paroch miał zalecone zakupienie mirnicy „troistej", a „parochianom" przypomniano żeby nakazaną w 1767 r. reperację dachu i sporządzenie konfesjonału „nie zaniedbywali", w 1779 r.– żeby dokończyli budowę cerkwi i „sporządzili ołtarze, konfesjonał „y inną Apparencyję", w 1789 r. – żeby nowe ołtarze pomalowali i o „Ich ozdobienie postarali się", dokończyli budowę dzwonnicy oraz cmentarz „oparkanili", w 1793 r. mieli nakazane pobicie gontem dachu dzwonnicy, zaś Bractwu zalecono nabycie księgi „Trebnika", a do „Mszału", w miejsce „powydzieranego" tekstu „Mszy", nabyć całą nową „Mszę" i ją wszyć.

W Opalinie parafianie w 1774 r. mieli nakazane wyremontowanie świątyni, na którą nałożony był „interdykt", w 1779 r. nakazano remont dachu i ogrodzenia, a w 1793 r. ponownie remont dachu, a także podłogi. Ciekawa jest uwaga wizytatora w 1779 r., w której powierzano dozór nad sprzętami cerkiewnymi burmistrzowi Opalina, „aby nie było szkody".

W 1744 r. parafię tworzyła Huszcza i Perekurka, w 1759 r. doszło do tego miasteczko Opalin, w 1782 r. Budniki, nazwane w 1789 r. Budami Huszczańskimi. Liczba wiernych to: w 1759 r. – 404, w 1774 r. – 500, w 1789 r. – 600 mieszkających w 100 „osadach", a w 1793 r. – 496 parafian „sposobnych" i 94 „niesposobnych".

---

1. Lustracja województwa ruskiego, podolskiego i bełskiego 1564-1565, cz. 1 (oprac. K. Chłapowski, H. Żytkowicz), Warszawa-Łódź 1992, s. 106.

2. W. Czarnecki, Sieć osadnicza ziemi chełmskiej od połowy XIV do połowy XV wieku [w:] Rocznik Chełmski, t. 3, Chełm 1997, s. 38, 58.

3. Lustracja, op. cit., s. 107.

4. Девятисотълете православія на Волыни 992-1892 г., ч. 2, Статическія сведенія о приходахъ Волынской епархіи, Житомір 1892, с. 64-65.

5. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego [dalej: SGKP], t. 3, Warszawa 1882, s. 602.

6. Księga adresowa Polski (wraz z w. m. Gdańskiem) dla handlu, przemysłu, rzemiosł i rolnictwa, Warszawa 1929, s. 2165. Mieczysław Orłowicz podaje, że w tym samym czasie było tu 1600 mieszkańców, w tym połowa to Żydzi (M. Orłowicz, Ilustrowany przewodnik po Wołyniu, Łuck 1929, s. 172).

7. О. Остапюк, З історії церкви с. Гуща Любомлького району [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15, Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року, Луцьк 2008, s. 170-175.

8. M. Baliński, T. Lipiński, Starożytna Polska względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana, t. 2, cz. 2, Warszawa 1845, s. 767;

9. L. Popek, Świątynie Wołynia, t. 1, Lublin 1997, s. 131-132; О. Остапюк, „І від храму лишився лиш дзвін". Про костьол в м Опалин [w:] Наше життя, № 87 (19.10.2006), с. 3.

10. О. Остапюк, З історії церкви міста Опалин [w:] Наше життя, № z 19.05.2011.

11. Już w dokumencie prawa miejskiego z 1638 r. zapisano, że Żydzi mogą swoją „szkołę i bóżnicę budować" – M. Baliński, T. Lipiński, op. cit., s. 767.

12. О. Остапюк, „І від храму, op. cit.

13. M. Baliński, T. Lipiński, op. cit., s. 767.

14. W 1765 r. był to najmniejszy kahał w wołyńskiej części ziemi chełmskiej – po Lubomlu, Maciejowie i Ratnie – liczył 139 opodatkowanych głów rodzin - zob.: J. Kleczyński, F. Kulczycki, Liczba głów żydowskich

w Koronie z taryf roku 1765 [w:] Archiwum Komisji Historycznej Akademii Umiejętności, t. 1, Kraków 1894, s. 398. W 1790 r. liczba opodatkowanych Żydów w kahale jeszcze spadła – do 85 (w tym 68 w Opalinie) – zob.: Z. Guldon, L. Stępkowski, Spis ludności żydowskiej z 1790 roku [w:] Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce, nr 3-4 (139-140), Warszawa 1996, s. 128.

15. Tak można sądzić z kontaktów rabina opalińskiego ze środowiskiem żydowskim z Lubartowa, z którym kontaktowali się też cadycy chasydzcy Lewi Icchak ben Meir z Berdyczowa i Samuel Szmelke Horowic z Ryczywołu (później w Nikolsburgu) – zob.: R. Kuwałek, P. Sygowski, Z dziejów społeczności żydowskiej w Lubartowie [w:] Lubartów i Ziemia Lubartowska, Lubartów 2000, s. 53.

16. M. Horn, Regesty dokumentów i ekscerpty z Metryki Koronnej do historii Żydów w Polsce 1697-1795, t. 2, Rządy Stanisława Augusta (1794-1795), cz. 1, 1764-1779, Wrocław 1984, s. 48 (dok. 48).

17. A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja, Lublin 2005, s. 173-174.

18. M. Orłowicz, op. cit., s. 172.

19. О. Бірюліна, Опалин, Луцьк 2009 (maszynopis), Волинский Краєзнавчий Музей, м. Луцьк.

20. SGKP, t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 542.

21. Еврейская энциклодия, т. 10, Санкт-Петебург, (b.r.w.), с. 98.

22. Księga adresowa Polski, op. cit., s. 2200.

23. M. Orłowicz, op. cit., s. 172.

24. L. Popek, op. cit., s. 132.

25. Informacje od O. Ostapiuka i L. Popka.

26. A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin-Chełm 1999, s. 161, 228; A. Gil, Chełmskie diecezje obrządku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5 Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym, Przemyśl 2000, s. 45; I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej, Lublin 2008, s. 135, 137.

27. P. Sygowski, Cerkiew św. Dymitra Męczennika w Zhoranach, w XVIII wieku. [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 14, Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року, Луцьк 2007, s. 117–124.

28. Державний архів Волинської області (Луцьк) [dalej: ДАВО], ф. 35, оп. 5, спр. 1, k. 67.

29. Archiwum Państwowe w Lublinie [dalej: APL], Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [dalej: CHKGK], sygn. 107 (1744 r.), k. 18; sygn. 110 (1759), s. 39-40; sygn. 119 (1774), k. 74-75v; sygn. 124 (1779), k. 16-17; sygn. 114 (1782), k. 68-69; sygn. 131 (1789), k. 218-219v; sygn. 135 (1793), k. 124-126. Przy omawianiu różnych zagadnień związanych z opisywanymi cerkwiami, dla przejrzystości tekstu, nie będą one opatrywane przypisami tylko odesłaniem w tekście do roku wizytacji.

30. 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. 199-232.

31. Wizytacja wspomniana w kolejnej, z 1774 r. – zob.: APL, CHKGK, sygn. 119, k. 75.

32. O cerkwiach na tym terenie w XVIII w. – zob.: 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. 249-251.

33. P. Sygowski, Maciejów – miasteczko ziemi chełmskiej i jego cerkiew w XVIII wieku [w:] Rocznik Chełmski (red. E. Horoch), t. 16, Chełm 2012, s. 85.

34. О. Остапюк, З історії церкви с. Гуща, op. cit., s. 174.

35. P. Sygowski, Unicka diecezja, op. cit., s. 260-261.

36. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w XVIII w. jest wymieniany w wyposażeniu cerkwi na terenie Rzeczypospolitej – zob.: P. Sygowski, Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) [w:] Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku, Łańcut 2003, s. 334; P. Sygowski, Unicka archidiecezja „PolskoPołocka" w świetle wizytacji z lat 1789-1790 [w:] Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Część II. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań, 17-18 kwietnia 2004 roku, Łańcut 2004, s. 420; P. Sygowski, Z zapomnianej tradycji – „surrogacja tykocińska" unickiej diecezji chełmskiej (cerkwie i ich wyposażenie w 1. ćwierci XIX w., w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie) [w:] Eikon staroobrzędowcy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII-XVIII wieku", 17-19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach [red. M. Olejnik, J. Tomalska], Szamotuły 2008, s. 162; P. Sygowski, Dekanat baligrodzki unickiej diecezji przemyskiej w 2 poł. XVIII i 1 poł. XIX w. i cerkiew w Łopience [w druku].

37. O monstrancjach w cerkwiach unickich zob. m.in.: P. Sygowski, Trochę informacji o unickich ołtarzach, monstrancjach i innym wyposażeniu oraz o cerkwi p.w. św. Nikity w Połapach koło Lubomla w XVIII w. [w:] Rocznik Chełmski (red. E. Horoch), t. 16, Chełm 2012, s. 305-315

38. Девятисотълете православія, op. cit., c. 64-65.

39. О. Остапюк, З історії церкви с. Гуща, op. cit., s. 174.

40. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц, Храми Волині. Фотозбірник, Луцьк 2004, с. 70.

41. Świadczy o tym m.in. „Protestacja" z 1649 r. przeciwko prześladowaniu Cerkwi unickiej diecezji chełmskiej w czasie powstania Chmielnickiego – zob.: I. Skoczylas, op. cit., s. 148-150.

42. О. Остапюк, З історії церкви міста Опалин, op. cit.

43. Ibidem.

44. A. Gil, Chełmska diecezja unicka, op. cit., s. 311.

45. О. Остапюк, З історії церкви міста Опалин, op. cit.

46. M. Orłowicz, op. cit., s. 172.

47. I. Skoczylas, op. cit., s. 150-152.

48. APL, CHKGK, sygn. 124, k. 19.

49. APL, CHKGK, sygn. 135 (wizytacja 1793 r.), k. 67v. W wizytacji z 1805 r. podano, że urodził się w 1752 r., sygn. 137, k. 291v-292.

50. W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w., Lublin 2005, s. 66.

51. APL, CHKGK, sygn. 135, k. 67v.

52. APL, CHKGK, sygn. 114, k. 68v.

53. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 218v-219.

54. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 138.

55. APL, CHKGK, sygn. 139, k. 288.

56. W. Bobryk, op. cit., s. 87, 89.

57. APL, CHKGK, sygn. 135, k. 124;

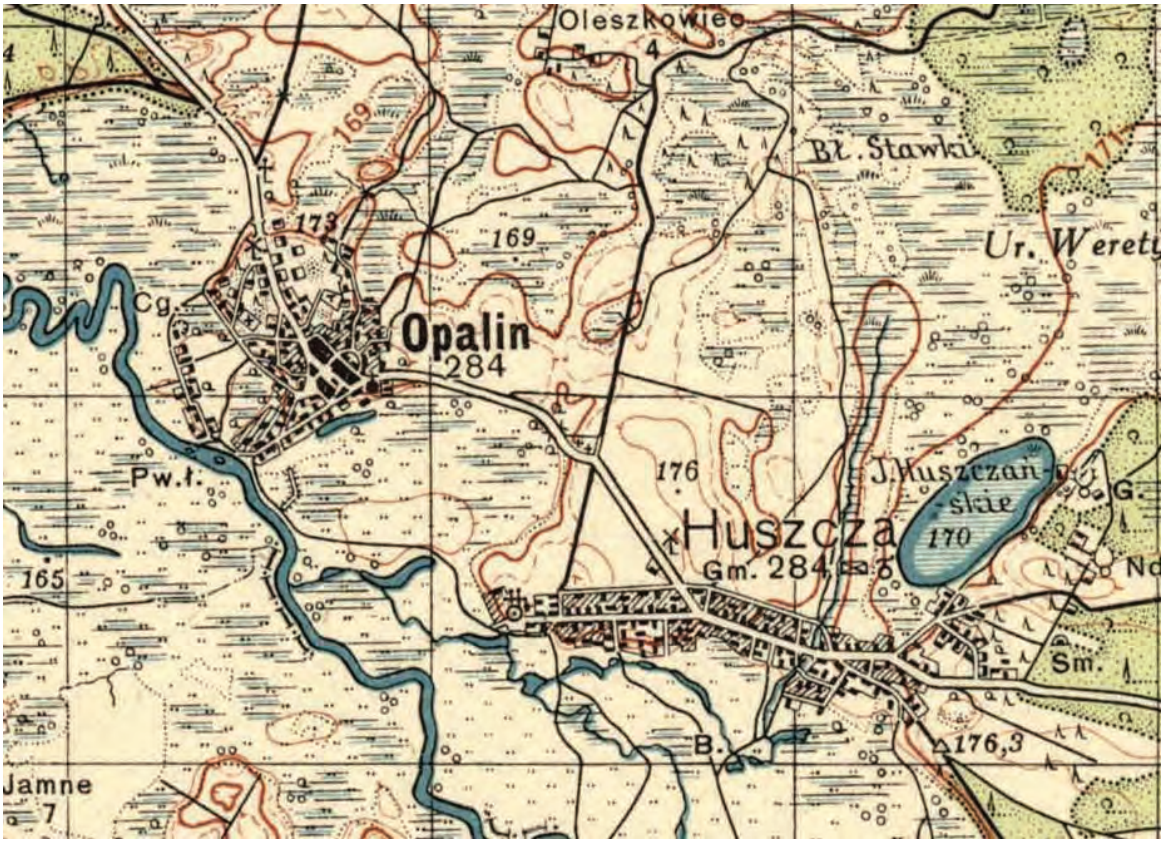
58. J. Kania, Unickie seminarium diecezjalne w Chełmie w latach 1759-1833, Lublin 1993, s. 258.

59. О. Остапюк, З історії церкви с. Гуща, op. cit., s. 172.

60. APL, CHKGK, sygn. 136, k. 4.

61. P. Sygowski, Cerkiew św. Dymitra Męczennika w Zhoranach, w XVIII wieku. [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 14, Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року, Луцьк 2007, s. 117–124.

62. Urzędnicy województwa bełskiego i ziemi chełmskiej XIV-XVIII wieku. Spisy (oprac. H. Gmiterek, R. Szczygieł), Kórnik 1992, s. 255, 256.



il. 1 Okolice Huszczy i Opalina – mapa Wojskowego Instytutu Geograficznego z ok. 1930 r.



il.2. Huszcza – cerkiew z 1876 r. Reprodukcja z: О. Остапюк, З історії церкви с. Гуща Любомлького району [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15, Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року, Луцьк 2008, s. 171



il. 3. Huszcza – cerkiew z lat 1991-1996. Reprodukcja z: Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц, Храми Волині. Фотозбірник, Луцьк 2004, с. 70

Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

З ІСТОРІЇ ЦЕРКВИ СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНИЦІ ВАРВАРИ В С. ОСТРІВ'Я ШАЦЬКОГО РАЙОНУ

Село Острів'я знаходиться в північно-західній частині Шацького району і має давнє походження. Назва населеного пункту походить від його географічного розташування. Навколо розташовано сім озер і низовинних боліт, які утворили острівну сушу, що й дало назву селу. Легенда говорить про те, що с. Острів'я заснували втікачі від монголо-татарських набігів, коли жителі шукали глухих, недоступних для ворога місцевостей. Про давнє походження села Острів'я говорить і той факт, що на даній місцевості є три кладовища.

У Галицько-Волинському літописі зазначено, що весною 1242 року татари «пустошили до Влодави і по озерах… багато лиха натворивши». Тут маються на увазі озера Світязь, Пулемецьке, Луки, на схід від міста Влодава. [1].

Перша літописна згадка про село відсутня. Відомо, що в 1510 році власником с. Острів'я був Христин Магнусовський [2]. Православна церква в селі вже згадується у 1510 році, яка в 1619 році була переведена в унію [3]. Село відносилося до Холмського повіту, а церква до Холмського деканату[4].

Згідно легенди, жителі с. Острів'я вирішили побудувати церкву та почали заготовляти сосновий ліс для неї в урочищі «Мох». Щоб вибрати місце для будівництва, вирішили пустити по озеру зрізаний стовбур і до якого берега він пристане, там і будувати церкву. Так постав на самому березі Острів'янського озера дерев'яний храм. На сьогодні, це не перша церква на тому місці, але найстаріша в Шацькому районі. Документи не зберегли дати її побудови. Науковці датують церкву початком XVIII ст., деякі навіть припускають, що вона старіша.(Див. фото 1, 2).

Крім податків на духовенство і користування церковними угіддями, з 1628 року встановлений особливий податок від церков в 1 злотий, який потім збільшився до 2-х золотих. В Холмській гродській книзі за 1629 рік, згадується, що такий податок заплатила і Острів'янська церква [5].

Згідно візитації 1779 року церква мала бабинець[6].

Більшу інформацію про церкву дає візитація 1793 року, яка тривала з 15 по 23 березня. В ній записано, що Свято-Варварівська церква «stara», і недавно ґрунтовно відремонтована. У ній не було іконостаса, але обхід біля вівтаря був можливий. У головному вівтарі знаходився образ розп'ятого Христа. Було два бічних вівтарі з образами Пресвятої Богородиці і Святої Варвари. Конфесіонала в церкві не було. Зазначено, що храм мав купол, дзвіниця була разом з ним [7]. (Див. фото 3).

Після ІІІ поділу Польщі 1795 року, основна частина уніатських церков, згідно указу імператриці, були повернуті знову у православ'я. Настоятель храму с. Острів'я Д. Доросевич також прийняв православ'я [8].

Згідно клірової відомості 1796 року, церква Святої Великомучениці Варвари відносилася до Житомирської єпархії Волинської губернії Володимирського повіту. Дерев'яна церква відмічена як стара, але до священослужіння здатна. У селі на той час було 60 дворів, де проживало 338 православних. Церква мала орної землі в 2 зміни по 20 днів, сінокосу на 25 косарів. Церкву наглядав священик Піщанської парафії Йосип Олександрович Івашкевич [9].

На початку XIX ст. дяка і паламаря при церкві не було. З 1820-х років церква стала приписна до парафії в с. Піща. Престол в храмі був один. При церкві вже були дяк і паламар. При ній також був будинок, побудований священиком Д. Доросевичем, який складався із 2-х кімнат, одна біла з комірчиною, друга – курна з комірчиною. Церкві дозволялась вільна рубка лісу. Село було власністю старости Валентина Гутовського[10]. Пізніше населений пункт належав Михайлу і Владиславу Гутовським. З 1861 року, після відміни кріпосного права, селяни Острів'я стали державними.

У 1860-х роках церква достатньо була забезпечена начинням. Землі при ній, присадибної та огородної – 1 десятина 1810 сажнів, орної – 21 десятина і 1067 сажнів, сінокісної – 25 десятин 267 сажнів. Всього церковної землі було 49 десятин 267 сажнів. [11].

У 1874 році церква була обновлена [12]. У кінці XIX століття вона відносилася до 4-го округу, пізніше до 5-го, Володимир-Волинського повіту, і престольне свято відзначала 4 грудня по старому стилю. Богослужіння в церкві відправлялось в кожну третю неділю, і в кожне друге свято [13].

При церкві діяла школа грамоти, на яку ви-

ділялось 80 рублів. Вчитель Созонт Скорковський мав жалування 60 рублів. У 1896 році в школі навчалось 20 хлопчиків [14].

За турботу про церкву у 1902 році староста церкви Іларіон Матіїч отримав архіпастирське благословення.

Станом на 1911 рік церква мала 49 десятин 1715 квадратних сажнів землі. Але з цієї кількості було взято під Кобрино-Влодавське шосе 438 квадратних сажнів, і під Любомльсько-Піщанське шосе 1367 квадрадних сажнів землі. Староста храму отримував від спілки селян 5 рублів [15].

Під час І Світової війни російський уряд евакуював значну частину населення в глиб Росії (Саратовська, Пензенська, Тамбовська та ін. губернії). Війна принесла багато жертв місцевому населенню. Кругом церкви збереглися символічні могили загиблих на війні, від голоду і хвороб. Особливо виділяється мурований пам'ятник цілої родини Кузьмичів. По закінченні війни біженці повернулись додому в 1920-1922-х рр. На той час Волинь вже була завойована Польщею. У 1925 році відбулося проголошення автокефалії православної церкви в Польщі [16].

До 1938 року Острів'янська церква відносилася до Шацького благочиння Волинської єпархії. Але вже в 1938 році, під тиском польської влади, Любомльський і Ковельський повіти відійшли до Варшавської єпархії [17].

З 1926 року опікуном церкви був житель с. Острів'я Омелян Яковініч. У 1935 році в церкві проведено ремонт. Проповіді в церкві з 1926 року проводилися на українській мові. У селі крім православних проживало 16 сімей католиків (82 осіб), іудеїв 10 сімей (66 осіб), штундистів -п'ятидесятників 2 сім'ї (7 осіб). Церква була застрахована на 1580 злотих. В селі працювала однокласна школа на 4 відділи, де навчалось 99 учнів. Настоятель Піщанської церкви і спостерігач Острів'янської Михайло Максимович в тиждень мав 4 уроки релігії, які проводив на українській мові. Церква відносилась до ІІ - го Шацького благочиння [18]

У 1930-х роках церква виписувала газету «Слово». В 1936 році купол покрито оцинкованою бляхою. У церкві зберігся опис церковного майна за 1936 рік. В описі відмічено розміри церкви: довжина - 10,65 м., ширина – 5,32 м.,висота – 13,50 м. Церква на кам'яному фундаменті. Висота дзвіниці – 15 м., в ній 4 дзвони. (Див. фото 4).

У вівтарі був старовинний антимінс, освячений Варлаамом, єпископом Житомирським в 1796 році. Була також унікальна ікона Розп'яття, ціною в 600 злотих, писана на дереві, і образ Св. Трійці писаний на дереві. Всього у вівтарі було 5 ікон.

Іконостас мав 5 ікон, із них образ архангела Гавриїла, писаний на дереві. В другому ярусі іконостаса було 18 ікон, одна з них писана на дереві, двостороння.

На стінах церкви розміщувалось 13 ікон. У церкві знаходилось 9 хоругв на полотні і 3 виносні дерев'яні хрести. В притворі було 9 ікон, дві з них – писані на дереві. (Див. фото 5).

У ризниці знаходилось Євангеліє в мідній позолоченій оправі. Із богослужбових книг відмічено 35, серед них 6 стародруків Почаївської і Московської друкарень [19].

У 1943 році в с. Піща був замордований місцевий священик Михайло Максимович з сім'єю, який обслуговував церкву в с. Острів'я. Радянська влада після війни поширювала чутки, що їх вбили бандерівці. Однак нещодавно виявлено документ «Опису церковного майна Св. Варварівської церкви за 1936 рік, де священиком М. Максимовичем дописано, що він офірував до храму в 1942 році срібну чашу на користь визволеним з більшовицького ярма. Також у 1942 році цей священик офірував «Октоїх» в 2 книгах Московського видання 1764 року, з записом, що дарує книгу для східних парафій. У 1943 році УПА вже почала формувати похідні групи на схід і ця книга мала бути з ними. Ці записи підтверджують, що Максимович не сприймав радянської влади, за що й був знищений червоними партизанами. Вони також знищили сім'ю священика і його самого в с. Пульмо. [20].

У період Другої Світової війни храм у с. Острів'я не зазнав значних пошкоджень. Після визволення релігійна громада ввійшла в склад Руської православної церкви Московського патріархату і була зареєстрована 14 березня 1945 року. Церква й надалі залишалася приписною, її обслуговував священик с. Піща. Громада берегла храм, постійно його підремонтовувала. В 1951 році церковний староста Омелян Яковініч резолюцією Волинського і Ровенського єпископа Панкратія нагороджений кафтаном з галунами за службу церкві [21]. (Див. фото 6).

Радянська влада шукала різні причини щоб закрити церкву. Так, 31 травня 1951 року була створена комісія в складі інженера Т. Чувашова, депутата Богути і настоятеля храму

о. Іоанна Гацкевича, з ціллю визнання храму непридатним до богослужінь. Однак комісія наперекір владі прийняла протилежне рішення. Уже через 12 років, 8 серпня 1963 року, постановою Ради в справах релігії при Раді Міністрів СРСР церква була знята з реєстрації, в зв'язку з відсутністю штатного священика. Церковне начиння і документація були передані до церкви с. Піща. Влада планувала створити там музей школи, але 26 років храм практично не використовувався [22]. (Див. фото 7,8).

18 жовтня 1990 року жителі с. Острів'я звернулися до Любомльської районної ради з проханням зареєструвати релігійну громаду. Районна Рада водночас звернулась до Волинської облради з проханням зареєструвати релігійне об'єднання з передачею культової споруди віруючим. 28 грудня 1990 року релігійна громада уже була зареєстрована. 13 січня 1991 року обрано двадцятку та ревізійну комісію.

Ще з кінця 1980-х рр. громада села зробила ремонт церкви. Частина церковної утвари і богослужбових книг була повернута з храму с. Піща. Роботу по відновленню діяльності церкви в цей період очолили Бобко П.К., Яковініч С. С., Турич С. П., Поліщук М. І. та ін.

Архієпископом Волинським і Рівненським Варлаамом було освячено антимінс.

На відкритті церкви 7 грудня 1989 року, першу службу провів о. Володимир (Хіночик),настоятель Св. Дмитріївської церкви в с. Згорани.

На перших порах церкву обслуговував священик церкви с. Піща Давидюк Іван. Першим настоятелем Св. Варварівського храму став о. Кирило Прилепа, який був найстарішим священиком на Волині. У 2004 році церкву відвідав єпископ Володимир-Волинський і Ковельський Симеон. (Див. фото 9).

Храм має 4 дзвони, відлиті на заводі в м. Нововолинськ. В церкві знаходяться часточки мощей святих угодників Луки Кримського, преподобного Микити Переяславського Стовпника, 40-ка мучеників Севастійських.

При церкві діє недільна школа. Багато старань по оновленню храму приклав настоятель о. Іоан Крошетецький, який у 2005 році провів капітальний ремонт. (Див. фото 10).

На сьогодні дерев'яна церква повернута вівтарем на схід, обшита вертикальними дошками. Аналіз її композиційних особливостей дозволяє віднести спорудження церкви до початку XVIII ст. Сучасний вигляд архітектурної пам'ятки відтворює її радикальну реконструкцію в 1874 році, виявлену в прибудові до західної стіни нефа двох симетрично розміщених башт дзвіниці і з'єднуючого їх вхідного приміщення. Найдавніша частина споруди складається з прямокутного, витягнутого в поздовжньому напрямку зрубу нефа і невеликої дотичної до неї шестигранної апсиди. Об'єм нефа помітно перевищує по висоті вівтарну частину Варварівської церкви і завершується традиційною для побудов «хатнього типу» двосхилою покрівлею з плечистою восьмигранною главкою на гребені. Споруда вдало розміщена на невеликому підвищенні над озером закінчуючи перспективу центральної вулиці с. Острів'я. Перераховані особливості церкви свідчить про її безсумнівну містобудівельну і історико-архітектурну цінність [23].

Згідно усної інформації секретаря Шацької селищної ради Коваля А. А. с. Острів'я в 1958 році відвідала наукова експедиція з м. Ленінград. У церкві вони взяли три ікони писані на дереві. Ікона із зображенням Св. Варвари була із бронзовим намистом. Подальша доля ікон невідома.

У Любомльському краєзнавчому музеї зберігається стародрук і дерев'яна дарохранительниця XVIII столітті. (Див. фото 11).

Кількість дворів та зміни в чисельності населення парафії

с. Острів'я.

Рік	Дворів	Чоловіки	Жінки	Посилання
1796	60	177	161	ДАВО.Ф.35,оп.5, спр.1,л.74
1800	61	189	182	-//- спр.8, л.58
1811	42	168	143	-//- спр.12,л.59
1813	43	172	163	-//- спр.14,л.59
1828	40	162	159	-//- спр.24,л.47
1844	59	239	230	-//- спр.30,л.197
1854	72	291	296	-//- спр.31, л.329-331
1911	132	407	392	-//- спр.88,л.866-873
1937	152	486	478	Клірова відомість за 1937 рік. ЛКМ. КДФ-3866
1986	201	647		-
2007	152	276	214	-

СПИСОК
священиків церкви с. Острів'я і відомі роки їх правління:

з 27.12. 1786 по 27.01.1796 рр. - Доросевич Данило Акимович.

з 1796 р. - Івашкевич Йосип Олександрович.

(спостерігав священик церкви с. Піща).

1800 р. - Богданович Симеон Петрович.

1801 р. - Рафальський Степан.

(спостерігав священик церкви с. Піща).

з 1800 до 1989 року - церкву спостерігали священики з с. Піща.

1990-2003 р. - Прилепа Кирило Феодосієвич.

23.11.2003 – 03.08.2011 р. - Крошетецький Іоан

07.01.2012 – 23.06.2013 р. - Семерей Сергій.

06.2013 і по даний час. - Омелянюк Сергій Олександрович.

---

1. Літопис Руський. / Переклад Леоніда Махновця. – Київ, 1989. – 400 с. .

2. Площанский В. М. Прошлое Холмской Руси по архивным документам XV – XVIII в. и других источниках. – Вильно, 1899. – 192 с.

3. Gil Andrzej. Prawosławna eparchia Chełmska do 1596 roku.- Lublin- Chełm, 1999. – 166, 232 s.

4. Gil Andrzej. Chełmska diecezja unicka 1596-1810. - Lublin, 2005.- s. 318; Arhiwum Panstwowe w Lublinie, Chełmski Konsystorz Greko-Katolicki.– sygn.6.

5. Площанский В. М. Прошлое Холмской Руси по архивным документам XV – XVIII в. и других источниках. – Вильно,1899. – 282с.

6. APL. ChKGK, спр.131.

7. APL. ChKGK, спр.131,135.; Бобрик Вітольд. Стан церков у забужанській частині Холмського унійного деканату у світлі візитації 1793 р. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIVміжнародної наукової конференції. – Луцьк,2007. – С. 124 -127.

8. Gil Andrzej. Chełmska diecezja unicka 1596-1810. - Lublin, 2005. — T I. – s. 185.

9. ДАВО. ф 35, оп.5,сп.1,л. 74.

10. ДАВО. ф 35, оп.5,сп.12,л. 59.; ДАВО. ф 35, оп.5,сп.14,л. 59.; ДАВО. ф 35, оп.5,сп.24,л. 47.

11. Клірова відомість за 1860 рік. ДАВО. ф 35, оп.5,сп.37, л. 333.

12. Девятсотлетие православия на Волыни. Статистические сведения о приходах Волынской епархии. – Житомир,1892 . – С.103.

13. Переверзев К.В. Справочная книга о приходах и монастирях Волынской епархии. – Житомир, 1914. – С. 67.

14. Волынские Епархиальные Ведомости. – 1897 р. – с. 250.

15. ДАВО. ф 35, оп.5,сп.88.

16. Борщевич В. Українське церковне відродження на Волині (20–40-ві рр. XX ст.). – Луцьк, 2000. – с. 46.

17. Церква і нарід. - № 23. – 1938 р. – с. 964.

18. Клірова відомість за 1937 рік. ЛКМ. КДФ – 3866.

19. Опис церковного майна Свято-Варварівської церкви села Острів'я Любомльського повіту Волинської єпархії. – 1936 р. ЛКМ. НДФ-3164.

20. ЛКМ. НДФ – 3164.

21. ЛКМ. НДФ-3165.

22. Гулько Г. До питання історії православної церкви на Волині. Шацький район. (1945 – 1990 рр.) – Рукопис.

23. Виявления и класификация зданий и сооружений Волынской области по историко-архитектурной и градостроительной ценности. Любомльский р-н. – Киев,1986.

Додаток 1.

ОПИС
ЦЕРКОВНОГО МАЙНА СВЯТО-ВАРВАРІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА ОСТРІВ'Я ЛЮБОМЛЬСЬКОГО ПОВІТУ ВОЛИНСЬКОГО ЄПАРХІЇ 1936 р.

ЧАСТИНА ПЕРША

Опис церкви

1. Церква збудована із соснового дерева на кам'яному фундаменті, покрита поцинкованою бляхою. Довжина церкви 10 м 65 см, ширина – 5 м 32 см, висота – 13 м 50 см. Купол на церкві один, розміщений над середньою частиною церкви.

Хто був фундатором церкви і в якому році збудована, нема ніяких даних. В церковному описі за 1806 рік також записано, що про закладення церкви нічого не відомо. В тому ж описі записано, що церква в селі Острові знаходиться під доглядом настоятеля Піщанської парафії. Церква ділиться на дві частини: вівтар і середню частину церкви, а притвор знаходиться в дзвіниці. Дзвіниця - дерев'яна на кам'яному фундаменті, яка, за словами старих людей, прибудована до церкви значно пізніше, ніж церква.

Висота дзвіниці 15 м, довжина 2 ½ м і ширина 5 м 32 см, покрита поцинкованою бля-

хою.

Дзвонів на ній – 4, а саме: Вартість

2. 1. Вагою 130 кг, куплений частково за церковні гроші, більшою частиною за кошти, зібрані у парафіян. 590 злотих

2. Вагою 87 кг, куплений за зібрані у парафіян гроші в 1926 році. 350 злотих

3. Вагою 16 кг. 70 злотих

4. Вагою 15 кг. 64 злотих

Вівтар

3. Довжина вівтаря 3 ½ м, ширина – 3 ½ м. Підлога у вівтарі дерев'яна, пофарбована червоною фарбою.

1. В ньому: престол дерев'яний висотою 1 м і шириною 1 м і довжиною 1 м 25 злотих

2. Жертовник дерев'яний висотою 1 м, довжиною 1 м і шириною ½ м 15 злотих

Образи у вівтарі:

3. На горнім місці образ Розп'яття, писаний на дереві, в дерев'яному позолоченому кіоті, розмір – 30 х 20 см. 600 злотих

4. Над жертовником образ Св. Трійці, в позолоченій рамі, писаний на дереві, висотою 1 м, шириною 60 см. 120 злотих

5. Образ Божої Матері в дерев'яній рамі за склом, розміром 25 х 20 см 30 злотих

6. Образ Ченстоховської Божої Матері в дерев'яній рамі за склом, розміром 60 х 40 см. 35 злотих

7. Образ Леслянської Божої Матері, писаний на блясі, розміром 10 х 8 см. 2 злотих

8. Св. Антимінс, освячений Преосвященним Варлаамом, Єпископом Житомирським, вікарним Мінської Єпархії в 1796 році.

9. Плащаниця писана на полотні, в дерев'яній позолоченій рамі, розміром 1 м х 60 см. 25 злотих

10. Завіса шовкова темно-червоного кольору. 12 злотих

Іконостас

1. Царські врата дерев'яні, рубленої роботи, позолочені, з маленькими образками Благовіщення і чотирьох Євангелістів. 90 злотих

2. По праву сторону Царських врат: образ Спасителя на полотні в позолоченій рамі, розміром 1 м х 40 см. 70 злотих

3. На полудневих дверях образ арх. Гаврила, писаний на дереві, розміром 1 м 20 см х 50 см. 50 злотих

4. По праву сторону полудневих дверей образ Хрещення Господнього, розміром 1 м х 25 см. 70 злотих

5. У кутку храмовий образ Св. Великомучениці Варвари, писаний на полотні в позолоченій рамі, розміром 1 м х 49 см.

60 злотих

6. По ліву сторону Царських врат образ Божої Матері, на полотні в позолоченій рамі висотою 1 м, шириною … 60 злотих

В другому ярусі

9. По середині іконостасу образ Тайної Вечері на полотні, в позолоченій рамі, висотою ½ м, шириною 1 м. 45 злотих

10. По праву сторону образ Різдва Богородиці, розміром 25 х 25 см. 25 злотих

11. Образ Воскресіння, розміром 25 х 25 см. 25 злотих

12. Образ Царя Давида, розміром 95 х 50 см. 35 злотих

13. По ліву сторону: образ Зішестя Св. Духа, розміром 25 х 25 см. 25 злотих

14. Образ Різдва Христового, розміром 25 х 25 см. 25 злотих

15. Образ Св. Пророка Мойсея ,розміром 50 х 40 см 35 злотих

16. На верху іконостаса образ Бога Отця у напівкруглій рамі, позолочений, розміром 1 м х 50 см. 60 злотих

17. По праву і ліву сторону цього образа образ Божої Матері за склом, розміром 30 х 25 см. 5 злотих

18. Образ Спасителя такий же. 5 злотих

19. Внизу іконостаса образ Моління про Чашу на полотні, розміром 40 х 40 см. 30 злотих

20. Образ Усікновення глави Св. Великомуч. Варвари, на полотні, розміром 40 х 40 см. 30 злотих

21. Образ Втеча в Єгипет, на полотні, розміром 40 х 40 см. 30 злотих

22. Образ Преподобного (без надпису) на полотні, розміром 40 х 40 см.

39 злотих

23. Образ Хрещення Іоанна, на полотні, розміром 40 х 40 см. 30 злотих

24. Образ Зустріч Богоматері праведною Єлизаветою, розміром 40 х 40 см.

30 злотих

25. Образ над іконостасом з правої сторони

Св. Миколая в дерев'яній рамі за склом, розмір 45 х 40 см. 35 злотих

26. З лівої сторони образ Божої Матері в дерев'яній рамі за склом, розміром 45 х 40 см. 35 злотих

Образи на стінах церкви

1. Образ Божої Матері «Скоропослушниці» в простій дерев'яній рамі за склом, розміром 45 х 40 см. 3 злотих

2. Чотири образи Божої Матері в рамах за склом, розміром 18 х 15 см 3 злотих

3. Образ Св. Великомуч. Пантелеймона в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

4. Образ Покрова божої Матері в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

5. Образ Великомуч. Катерини в бляшаній рамі за склом, розмір 18 х 15 см. 1 злотий

6. Образ Воскресіння Христового в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

7. Образ Різдва Христового в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

8. Образ Нерукотворного Спаса, в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

9. Образ Божої Матері в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

10. Образ Св. Священномуч. Харлампія і Власія в бляшаній рамі, за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

11. Образ Св. Миколая в бляшаній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

12.Образ Божої Матері «Взисканіє загиблих» у дерев'яній рамі за склом, розміром 18 х 15 см. 1 злотий

13. Образ дівочий, писаний на дереві, з одного боку Св. Варвари, а з іншої – Св. Миколая. 120 злотих

14. Дев'ять хоругов на полотні. …

15. Три хрести виносні дерев'яні.

Образи в притворі

1. Образ Св. Великомуч. Варвари, писаний на дереві, в позолоченій рамі, розміром 85 х 50 см. 25 злотих

2. Образ Божої Матері на полотні в позолоченій рамі, розміром 1 м х 60 см. 20 злотих

3. Образ Св. Великомуч. Варвари в простій рамі за склом, розміром 25 х 20 см. 5 злотих

4. Образ Почаївської Божої матері в рамі за склом, розміром 10 х 8 см. 50 грошів

5. Образ Божої Матері в простій рамі, розміром 50 х 30 см. 5 злотих

6. Образ Різдва Христового, писаний на дереві, розміром 30 х 25 см. 15 злотих

1. Два малих трисвічники мідні, посріблені 30 злотих

2. Шість підсвічників малих мідних, посріблених 50 злотих

3. Два підсвічники скляні, хрестоподібні 3 злотих

4. Десять підсвічників висячих мідних, посріблених 250 злотих

5. Панікадило мідне посріблене на 14 свічок 150 злотих

6. Два підсвічники мідні, посріблені, виносні 50 злотих

7. Один підсвічник дерев'яний точений, виносний пожертвуваний церковним старостою Омеляном Яковінічем 5 злотих

8. Семисвічник дерев'яний точений, пожертвуваний тим же старостою 25 злотих

9. Два виносні дерев'яні аналої 10 злотих

10. Три висячі мідні посріблені лампади 60 злотих

11. Два підсвічники більші, стоячі, мідні, посріблені 40 злотих

Парафіяльний священик села Піща Михайло Максимович.

ЧАСТИНА ДРУГА

Опис ризниці

1. Євангеліє в ½ листа в мідній позолоченій оправі, рік видання невідомий, пожертвуване церковним старостою села Острів'я Герасимом Прилепою в 1865 р. 90 злотих

2. 2. Два хрести напрестольних мідних посріблених 70 злотих

3. Три хрести мідних посріблених на підставках, розміром 30 х 20 см 80 злотих

4. Хрест мідний посріблений, розміром 10 х 15 см. 16 злотих

3. 5. Чаша мідна позолочена. 120 злотих

6. Чаша срібна 100 злотих

Пізніша дописка: «Офірована в 1942 р. на користь визволеним з більшовицького ярма св. М. Максимовичем)

7. Діскос мідний позолочений 30 злотих

8. Лжиця мідна позолочена 8 злотих

9. Копіє в мідній оправі 5 злотих

4. 10. Дарохранительниця мідна у 5 куполів 130 злотих

5. 11. Мідниця з повним прибором для хрещення дітей 30 злотих

6. 12. Кадильниця мідна посріблена 15 злотих

13. Кадильниця мідна стара 8 злотих

7. 14. Риза на престол жовта з червоними квітками парчева 25 злотих

15. Риза на жертовник парчева жовта 20 злотих

16. Пелена на престол 4 злотих

17. Пелена на жертовник 4 злотих

8. 18. Риза священицька парчева жовта з жовтими квітками 70 злотих

19. Риза священицька парчева жовта з бордовими квітками 75 злотих

20. Риза священицька оксамитна чорна з прибором 45 злотих

Риза коричнева стара

21. Підручник темно-червоний 30 злотих

22. Підручник чорного кольору 20 злотих

9. 23. Дароносиця для слабих 15 злотих

24. Таця для просфор глиняна 50 грошів

25. Блюдечко мідне позолочене з образом Божої Матері 5 злотих

26. Блюдечко нікелеве з вигравіюваним хрестом 3 злотих

27. Дзбаночок для води мідний 3 злотих

28. Кружка для теплоти емальована 40 грошів

29. Миска для умивання рук емальована 1 зл. 50 гр.

30. Посудина для благословення хлібів мідна посріблена 25 злотих

31. Кропило 2 злотих

10. 32. Шафа для зберігання посудин 8 злотих

33. Дві скрині дерев'яні для зберігання риз 15 злотих

34. Дві скрині дерев'яні для зберігання братських свічок 10 злотих

35. Шафа в притворі 35 злотих

36. Столик в притворі під образами 5 злотих

37. Столик з полицями на кліросі 8 злотих

38. Столик під … образи 5 злотих

39. Столик для літії 5 злотих

40. Дві пари шлюбних вінців 35 злотих

41.Посудина для освячення води мідна посріблена 25 злотих

Парафіяльний священик села Піща Михайло Максимович.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

Опис бібліотеки та предметів письменности

Книги богослужбові

1. Новий завіт Московської печаті 1822 р. 10 злотих

2. Октоїх Московський друкований в двох книжках видання 1888 р. 50 злотих

3. Трифологіон рік і місяць видання невідоме 34 злотих

4. Літургіон Почаївського видання 1791 року 20 злотих

5. Тріодь пісна Почаївського вид. 1779 року 45 злотих

6. Тріодь цвітна Почаївського вид. 1769 року 60 злотих

7. Псалтир Почаївської печаті вид. 1792 року 12 злотих

8. Мінея загальна Московського вид. 1856 року 25 злотих

9. Часослов великого формату рік і місце видання

10. Октоїх в ¼ листах Московський виданий в 2-х книжках 12 злотих

Пізніша дописка: «1942 р. офіровано для східних парафій. Свящ. М. Максимович»

11. Книга молебнів Почаївського вид. 1860 р. 15 злотих

12. Нотна книга святкових служб Петербурзького вид. 1900 року 15 злотих

13. …логій нотний Петербурзького вид. 1899 р. 15 злотих

14. Тріодь нотного співу Петербурзького вид. 1899 р. 15 злотих

15. Обиход нотний Московське вид. 1890 р. 12 злотих

16. Обиход нотний рік місце видання невідоме 10 злотих

17. Часослов Варшавського вид. 1925 року 7 зл. 50 гр.

18. Требник Варшавського вид. 1925 року 12 злотих

19. Додатковий требник Варшавського вид. 5 злотих

20. Служебнік Почаївський, друковано1868

року 10 злотих

21. Акафіст Св. Велик. Варвари 1929 року 10 злотих

22. Молитвослов Почаївського видання 1866 року 10 злотих

(Дописано пізніше ще 16 книг)

Парафіяльний священик села Піща Михайло Максимович.



Фото 1.Церква Св. Вмч. Варвари в с. Острів'я 2012 р.



Фото 2. Церква Св. Вмч. Варвари. 2000 р.



Фото 3. Вигляд церкви с. Острів'я з південно-західної сторони. 2012 р.

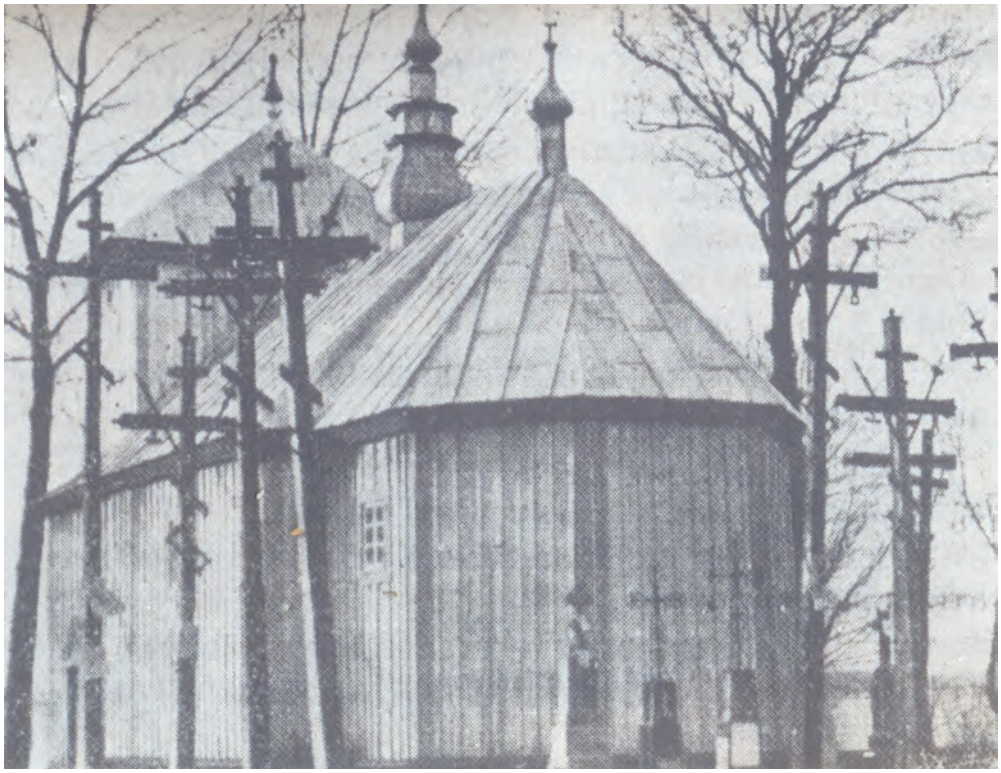


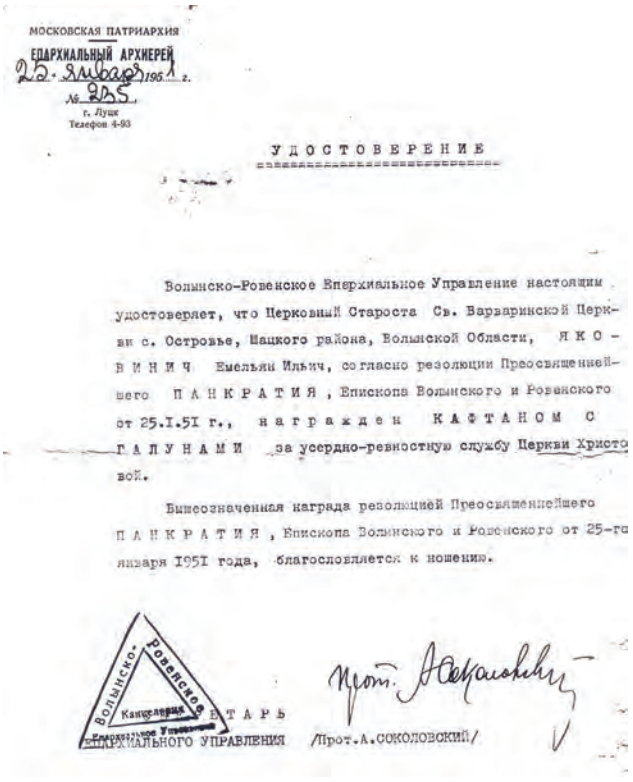
Фото 4. Фото О. Цинкаловського церкви с. Острів'я. 1930-ті рр.



Фото 5. Ікона Св.Вмч. Варвари в церкві с. Острів'я. 2000 р.



Фото 11. Дерев'яна дарохранительниця XVIII ст. з церкви с. Острів'я. 2012 р.



МОСКОВСКАЯ ПАТРИАРХИЯ
ЕПАРХИАЛЬНЫЙ АРХИЕРЕЙ
25 января 1951 г.
№ 235
г. Луцк
Телефон 4-93

УДОСТОВЕРЕНИЕ

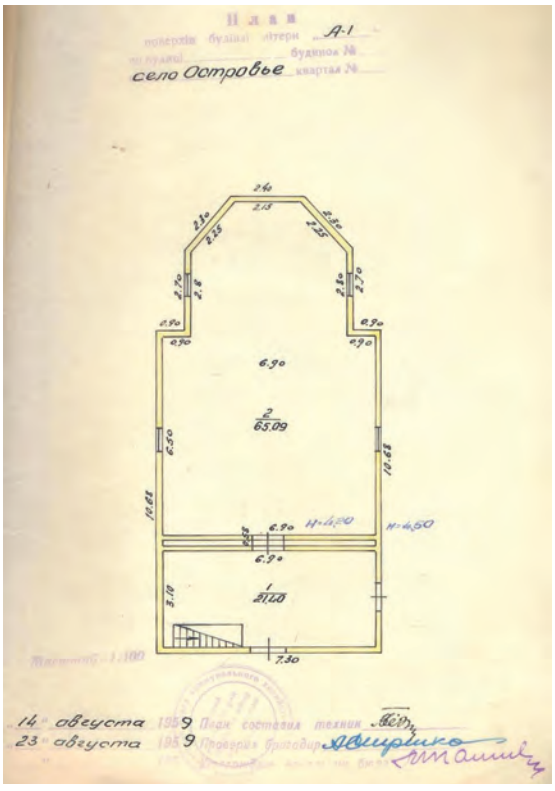
Волынско-Ровенское Епархиальное Управление настоящим удостоверяет, что Церковный Староста Св. Варваринской Церкви с. Островье, Ващкого района, Волынской Области, ЯКОВИНИЧ Емельян Ильич, согласно резолюции Преосвященнейшего ПАНКРАТИЯ, Епископа Волынского и Ровенского от 25.I.51 г., награжден КАФТАНОМ С ГАЛУНАМИ за усердно-ревностную службу Церкви Христовой.

Вышеозначенная награда резолюцией Преосвященнейшего ПАНКРАТИЯ, Епископа Волынского и Ровенского от 25-го января 1951 года, благословляется к ношению.

Волынско-Ровенское Епархиальное Управление Канцелярия

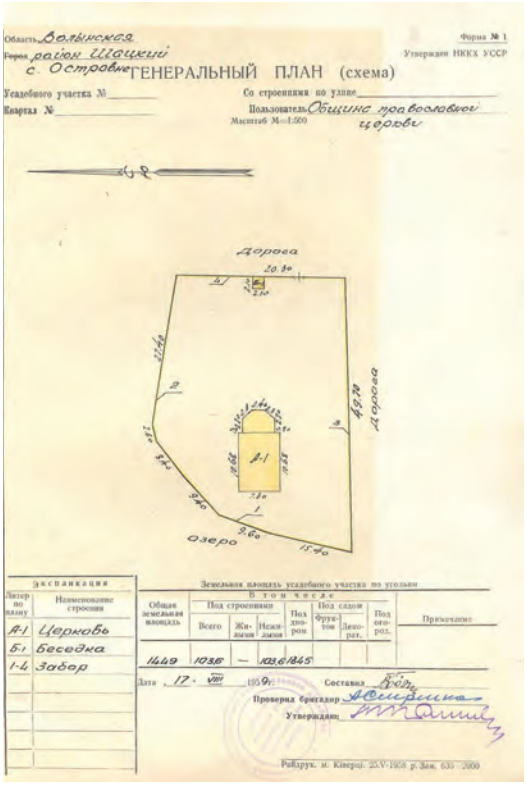
ЕПАРХИАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ /Прот.А.СОКОЛОВСКИЙ/

Фото 6. Нагородний лист старості церкви Яковінічу О. І. 1951 р.



План
село Островье
А-1
14 августа 1959 План составил техник
23 августа 1959 Проверил бригадир

Фото 7. План церкви с. Острів'я. 1959 р.



Область Волынская
Район Ващкий
с. Островье
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН (схема)
Форма № 1
Утвержден НКХ УССР
Усадебного участка №
Квартал №
Со строениями по улице
Пользователь Община православной церкви
Масштаб М=1:500
Дорога
Озеро
Экспликация
Литер по плану: А-1 Церковь; Б-1 Беседка; I-4 Забор
Земельная площадь усадебного участка по угодьям
Общая земельная площадь: 1449
Под строениями: Всего 103,8
Под садом: 103,6
Составил
Проверил бригадир
Утверждаю

Фото 8. Генеральний план землі церкви с. Острів'я. 1959 р.



Фото 9. Єпископ Володимир-Волинський і Ковельський Симеон на Богослужінні в с. Острів'я 2004 р.



Фото 10. Настоятель храму ієрей Іоан Крошетецький з дітьми недільної школи.

Олександр ФЕДЧУК
(Луцьк)

НАЧИННЯ ЛУЦЬКОГО СВЯТО-ПОКРОВСЬКОГО ХРАМУ НАПРИКІНЦІ XIX – У XX СТОЛІТТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХРАМОВОГО АРХІВУ)

В архіві луцької Свято-Покровської церкви зберігається кілька десятків цінних документів другої половини XIX та першої половини XX століття, які допомагають відтворити історію храму та проаналізувати рівень його забезпечення необхідним церковним начинням – клірові та сповідні відомості, описи церковного майна, прибутково-видаткові книги, шлюбні допити та інші розрізненні документи.

Найдавніший із цих документів – «Клірова відомість» Свято-Покровського храму за 1858 рік. Він свідчить, що храм «начинням посередньо достатній, Євангеліє старе». Згідно «Клірових відомостей» за 1893 рік, церква «начинням та ризницею достатня». Це ж повторяють і наявні в архіві церкви «Клірові відомості» за 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1906, 1908, 1910, 1912, 1914, 1920, 1922, 1926, 1927 та 1928 роки.

Набагато більше про стан забезпечення храму необхідним начинням свідчить «Опис церковного майна Покровської церкви м. Луцька», в якому сказано, що «внутрішній стан храму, по своїй бідності, далеко не відповідає призначенню святині». Дані інвентаризації, яка датована 1874 роком, зібрані у книзі в окремих розділах – «Ікони», «Начиння», «Ризниця», «Богослужбові книги», «Хоругви та меблі», «Дзвони» – але цікаво те, що під останнім записом у кожному розділі 19 жовтня 1909 року зроблено запис: «Придбано після 1904 року», після чого опис майна храму продовжено. Також збереглися матеріали проведення опису церковного майна за 1925 рік, які засвідчені підписами настоятеля храму прот. О. Огібовського, місцевого благочинного прот. А. Павлюковського, члена Волинської духовної консисторії свящ. М. Яковлева, псаломщика та старости храму, а також сургучевою печаттю Консисторії. Нарешті, ще один цінний документ – «Інвентарна книга Свято-Покровської церкви м. Луцька» за 1946 рік із даними нової ревізії за 1951 рік.

Згідно документу за 1874 рік, у храмі було три червоні ризи «для високоурочистих днів хорошого достоїнства», стільки ж парчевих риз «достатньо ношених», десять негідних для використання риз, а також три оксамитові траурні ризи, з яких дві ветхі. У храмі також було два шовкові підризники, три шерстяні та один білий глазетовий – усі дуже старі. У ризниці зберігався один хорошої якості дияконський стихар із орарем для «високоурочистих днів», а також п'ять парчевих стихарів із орарями «достатньо хороші», а ще три траурні – два шовкові та оксамитовий. Також у храмі було декілька комплектів облачень на престол, жертовник та аналої – парчеві, шовкові, оксамитові. Останній запис у розділі «Ризниця» інвентарного опису стосується плащаниць, яких у храмі тоді було дві – нова та стара.

З 1904 року були придбані та пожертвувані для храму повні священицьке та дияконське облачення із жовтої парчі, повне священицьке шовкове облачення синього кольору хрестами і до нього покрівці, повне траурне облачення для священика, жовтий дияконський стихар з орачем із жовтої парчі, дві пари стихариків для прислужників.

Цікаво й те, що навпроти деяких пунктів опису майна олівцем (сірим та червоним – а це уже третій і четвертий різновид почерку та матеріалу письма на одній сторінці) написано – «нет», або «ветхие». Очевидно, що пізніші описи свідчили про деякі зміни у ризниці храму.

У 1925 році у Свято-Покровському храмі було золоте (жовте), два білих різних узорів, два червоних шовкові облачення, одне оксамитове малинове старе, а також жовте парчеве та чорне оксамитове. Також у ризниці зберігалося декілька дияконських орарів.

У 1946 році у храмі зберігалося вісім комплектів облачень для священика, причому мова йде про фелоні з єпитрахилями, а ось поручів та поясів було більше, набедреників та палиць – менше. Також у ризниці декілька дияконських стихарів та орарів, декілька стихарів для іподияконів та прислужників. У 1951 році із деяких старих різнокомплектних облачень було зшите жовте парчеве облачення, а також ще декілька предметів ризниці.

Цікаво, що Свято-Покровська церква знаходила можливість ділитися своїми облаченнями у скрутний повоєнний час. Так, 2 березня 1944 року священик Костянтин

Сидоров звернувся до настоятеля Свято-Покровського храму прот. Іоанна Давидовича: «У зв'язку з тим, що я їду священиком у м. Курськ, а в даний час там немає облачень, прошу видати мені одне старе ієрейське облачення від Покровської церкви». Прохання о. Костянтина о. Іоанн задовольнив. Один із підризників церкви у 1948 році був відданий протоієрею Новоселецькому.

Що стосується церковного начиння, то, згідно першого опису, у храмі було три чаші, з яких одна велика та дві малі, усі поганої роботи та малоцінні, а також один «такого ж достоїнства» дискос. Серед іншого традиційного начиння вівтаря увагу привертав «напрестольний хрест великого формату, утверджений на металічному п'єдесталі, що зображає Голгофу», зараз уже втрачений. Також було чотири ручні хрести, з яких два – «дуже ветхі». Цікаво, що у храмі зберігалося дві пари шлюбних вінців, з яких одна, як свідчить пізніша примітка, «забрана у Луцький собор» (очевидно у ті роки, коли храм був приписаний до Свято-Троїцького собору). Проте, після 1904 році для церкви придбали іще один комплект вінців.

Із розділу «Хоругви та меблі» опису майна храму відомо, що у Свято-Покровській церкві було 11 хоругв, «з яких тільки одна Братська хоругва – на жердині ікона з металічним сяянням та зображенням на одному боці Покрова Божої Матері і на іншому Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста Господнього – хороша і доволі цінна; усі ж інші – у вигляді прапорів чи воїнських знамен – повністю ветхі та потворні».

На правому кліросі стояла звичайної роботи шафа із трьома поличками для богослужбових книг та лава зі спинкою. Так само виглядав і лівий клірос, але шафа там була без поличок. Цікаво, що у храмі було ще три шафи – одна для зберігання облачень, які використовують «у звичайні дні», інша – для зберігання архіву, а третя – на хорах у стіні для зберігання ризниці. Якраз у цій ніші зараз зберігаються богослужбові книги Свято-Покровської церкви.

Із двох столів, згаданих в описі, один призначався для благословення хлібів, а інший – для облачень священнослужителів, а значить він, ймовірно, стояв у вівтарі. Після 1904 року у вівтарі поставили ще один стіл – біля жертовника, а четвертий – на середині храму «біля ікони Богоматері». Далі – три аналої, чотири скрині. Втім, навпроти запису про скрині пізніше, ймовірно у 1909 році, зроблено напис: «Немає жодної».

Аж три пари хоругв з'явилося у храмі із 1904 року: 1) дві металічні із зображенням на одній Хрещення Господнього та святителя Миколая і на іншій – Воскресіння Христового та Богоматері; 2) дві синього кольору із зображенням на одній преподобного Серафима та Покрова Божої Матері і на другій – преподобного Іова та Пресвятої Трійці; 3) дві червоного кольору із зображенням на одній Хрещення Господнього та Божої Матері і на другій – Воскресіння Христового і святителя Миколая.

З описів стає відомо, що довгий час у храмі знаходився благословенний архієпископом Волинським Антонієм антимінс 1907 року, а замінений на новий він був у 1953 році.

Цікаві відомості знаходимо і про дзвони Свято-Покровського храму. «Самий великий дзвін із зображенням на ньому Царя Давида та надписом 1848 року вагою близько 45 пудів», – свідчить опис 1874 року. А ось і пізніший допис: «Цей дзвін узятий соборним причтом при освяченні Собору і неповернений; нині перелитий у 80-пудовий».

Без сумніву, самий унікальний дзвін Свято-Покровського храму – невеличкий (2 з половиною пуди) дзвін, який підписаний 1632 роком! Інші дзвони Свято-Покровського храму у 1874 році були такі: 1) менший із зображенням Архідиякона Стефана (зверху запису іншим пером написано «Георгія Побідоносця») та надписом 1844 року – близько 15 пудів; 2) із надписом 1860 року – близько 2 пудів; 3) без надпису – 1 пуд.

А ось два написи внизу сторінки простим олівцем: 1) «У 1911 році для церкви було придбано новий 40-пудовий дзвін»; 2) «У 1915 році 5 серпня усі дзвони, внаслідок воєнних обставин, були зняті та евакуйовані вглиб Росії, де й залишилися безповоротно». Відомо, що евакуація дзвонів із православних храмів відбувалася у всіх прифронтових регіонах Російської імперії. Окремі храми пізніше зуміли повернути своє церковне начиння, а зокрема і дзвони. Ще у травні 1923 року у «Віснику Православної Митрополії у Польщі» було надруковано оголошення про прибуття у Варшаву кількох вагонів зі дзвонами, які були евакуйовані вглиб Росії у 1915 році. У найближчому майбутньому очікувалося прибуття ще кількох вагонів із Петрограда і Саратова. Пред-

ставників православних приходів запрошували отримати свої дзвони після дотримання певних формальностей та сплати видатків, пов'язаних із реевакуацією.

У 1925 році у храмі було п'ять дзвонів – вагою у 20 пудів 18 фунтів, 12 пудів, 1 пуд, 30 фунтів та 10 фунтів. Усі дзвони були придбані 1 грудня 1925 року на кошти приходу.

Інвентарна книга 1946 року свідчить, що у храмі були «великий, середній і малі» – усіх чотири. Вже у 1951 році на дзвіниці висіло шість дзвонів, з яких чотири – малі. Один із цих дзвонів був придбаний у 1948 році, а інший знайдений у 1950 році (очевидно, мова йде про малі дзвони). Два дзвони ще у 1946 році були із тріщинами.

Незабаром Свято-Покровська церква знову змушена була поділитися дзвонами зі Свято-Троїцьким собором, що стало причиною конфліктної ситуації на приході, у зв'язку із чим настоятель Свято-Покровської церкви протоієрей Михайло Варжанський (у майбутньому – архієпископ Віленський і Литовський) мусив виправдовуватися перед єпископом Волинським і Ровенським Панкратієм (Кашперуком). Наприкінці літа 1951 року три дзвони у відсутності настоятеля були зняті з дзвіниці Свято-Покровського храму, причому Варжанський навіть писав єпископу, що це, як йому здається, було зроблено «у відсутності Вашого Преосвященства і без попереднього на це благословення Вашого Преосвященства». Взамін парафія отримала менший дзвін Свято-Троїцького собору. Нездорова ситуація зі зняттям у присутності деяких членів церковної ради дзвонів на користь Свято-Троїцького собору вилилась у гнівний лист 31 серпня 1951 року єпископа Панкратія на адресу Варжанського, котрий нібито став вимагати якусь документацію – згоду уповноваженого Ради у справах РПЦ, довідку з міськради тощо. Владика зажадав негайно повідомити йому, для чого настоятелю Свято-Покровського храму така документація, чому він «піднімає шум у своєму приході, нервує віруючих та дезорієнтує їх відносно розпоряджень Єпархіальної Влади». Одночасно владика вимагав «негайно організувати підйом дзвона на дзвіницю Свято-Покровської церкви, який наданий Луцьким Кафедральним Собором».

Отець Михайло був змушений завірити керуючого єпархією, що «документації на придбані Луцьким Кафедральним собором дзвонів не вимагав і не міг цього зробити, а просив членів церковної ради Покровської церкви допомогти оформити здачу 3-ьох дзвонів Покровської церкви, які числяться в інвентарному описі». Дати та номери документів органів влади священик хотів отримати для того, щоб оформити акт про передачу дзвонів, адже згідно договору про передачу у користування Покровській церкві будівлі і культового майна, община несе відповідальність за передане їй майно. Що стосується хвилювань на приході, то настоятель запевняв, що навпаки прийняв міри для того, щоб припинити нарікання окремих осіб з приводу обміну дзвонів, роз'яснивши, що великому дзвону належить бути у соборі, а не у приходській церкві. Крім того, отець Михайло насмілився натякнути, що досі не отримав письмового розпорядження єпархіальної влади щодо обміну дзвонів, а тільки мав усну директиву, яку точно виконав.

Священик не затягував із пояснювальною, бо цього ж 31 серпня єпископ наклав на неї резолюцію:

«Розбитий дзвін Покровської церкви, я думаю, не перебував у церковному опису, а якщо і перебував, то замість нього 50 кг., даний цілий дзвін вагою у 60 кг., який і належить внести у церковний опис майна.

Питання про дзвін все-таки має бути оговорене раніше зі мною, а не з церковною общиною.

Крім того видано ще о. диякону Метельницькому п'ятсот рублів на купівлю ще одного дзвона; так що Покровська церква не ображена. Єп. Панкратій».

Очевидно, що у тексті резолюції замість «кілограмів» варто розуміти іншу одиницю ваги – «пуди».

Одразу зауважимо, що дзвін, який придбаний для Свято-Троїцького собору у 1927 році, і досі висить на дзвіниці Свято-Покровського храму. Згідно інвентарної книги за 1989 рік, у Свято-Покровському храмі було чотири дзвони – великий і три маленькі. Зараз їх п'ять – великий зі Свято-Троїцького собору та чотири маленькі.

Як і у кожному древньому храмі, особливий інтерес являють і богослужбові книги, які зберігалися у ньому. Зрозуміло, що у бібліотеці парафії у 1874 році було чимало богослужбових книг – два напрестольні Євангелія, мале Євангеліє, Апостол, Мінеї, Тріоді, Псалтир, Служебники, Требники, Часослови тощо. На

жаль, в описі не вказані роки видань цих книг, тільки про шість книг Місячних Міней зазначено, що вони «Почаївського друку». А ось книги, придбані протягом 1904-1909 років датовані – Типикон 1896 року, Слідуванна Псалтир 1881 року, Служебник 1902 року. Не вказані роки видань і в описовій книзі за 1925 рік.

Разом із тим, якраз в описі 1925 року сказано, що у храмі зберігалися і цінні періодичні видання – «Церковні Відомості» за 1892-1915 роки, «Волинські Єпархіальні Відомості» за 1892-1915 роки, «Православна Волинь» за 1919 рік, «Воскресное Чтение» за роки міжвоєнного польського панування.

Цікаво, що наприкінці 1944 року новопризначений уповноважений Ради у справах РПЦ у Волинській області Михайло Діденко оглянув Свято-Покровську церкву, при якій знайшов церковну бібліотеку, що складалася «із російських класиків та ряду контрреволюційної літератури періоду 1935-1939 років». Радянська влада заборонила парафіям зберігати церковні бібліотеки, тому настоятелю храму прот. Іоанну Давидовичу уповноважений запропонував знищити «контрреволюційну літературу» (очевидно, під цей ярлик підпадали усі видання періоду Польської Республіки), а художні книги здати у міську бібліотеку.

27 листопада 1945 року єпископ Волинський і Ровенський Миколай (Чуфаровський) розпорядився усю церковну бібліотеку передати у розпорядження ректора нововідкритих у Луцьку пастирських курсів. Відомо, що 30 листопада для курсів було передано ряд книг, по 23-26 екземплярів кожна, із Закону Божого та церковнослов'янської азбуки, які, ймовірно, використовувалися у церковно-приходській школі, що раніше діяла при Свято-Покровській церкві.

Інвентарна книга за 1946 рік свідчить про те, що у храмів зберігалося три Євангелія – велике у позолоченій оправі 1887 року, велике 1801 року та мале 1899 року. Більшість книг із церковно-богослужбової бібліотеки (понад 40 різновидів книг, а окремо – нотні видання) тут не датовані, але ряд видань вийшли у Варшаві у 1920-их роках. Найцікавіше те, що саме тут (іншим чорнилом та, схоже, дещо пізніше 1946 року) датовані вже згадані Місячні Мінеї почаївського видання – 1761 рік. Поряд – запис про Загальну Мінею 1796 року, «дуже стару без палітурки»).

На жаль, ці стародруки не збереглися у Свято-Покровському храмі: 28 лютого 1958 року було складено акт про те, що цього дня «продано 6 старих (часів унії) церковних книг, на що отримано 1500 крб., які гроші внесені у Свято-Покровську церкву м. Луцька».

Нарешті, безсумнівний інтерес являють ікони Свято-Покровського храму. Ось повний опис ікон, які перебували в церкві до 1874 року:

«На іконостасі група святих ікон у наступному порядку. По правий бік намісної ікони Спасителя знаходяться: Покрова Божої Матері та Святителя Миколая; по лівий – Хрещення Ісуса Христа та Божої Матері. Над церковними вратами: Тайна Вечеря, від неї направо – Спасителя, 12 свят та Воскресіння Христового, наліво – Святителя Миколая та Собор Архістратига Михаїла. Позаду правого кліросу – Луцького Хрестовоздвиженського Братства ікона Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста Господнього та Спасителя у терновому вінці; позаду лівого кліросу – Преображення Господнього і Покрова Божої Матері. У вівтарі на горньому місці три ікони – Божої Матері, Спасителя і Бога Отця благословляючого, направо – ікона Божої Матері, а наліво над жертовником Спасителя, благословляючого хліб і вино. Із усіх цих ікон тільки дві намісні і біля них дві бічні написані на полотні, але живопис на них не особливо хороший, рами прості і позолочені листовим золотом. Усі інші писані на дереві і хоча більша частина у ризах посріблених, але живопис їх, обробка рам та риз не витончені і тому не високої цінності. Виключення у цьому роді складає одна Братська ікона Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста Господнього, якої живопис хороший. Крім того церква має 48 лицьових ікон, які зберігаються в особливо влаштованому для цього ящику».

Отож, тут наявний цінний опис колишнього храмового іконостасу, який стояв до кінця XIX століття, але майже відсутні відомості про ікони, які знаходилися у середній частині храму.

На початку 1900-их років було придбано ще ряд переважно малого розміру ікон, а також ікони для хресних ходів («процесуальні») Божої Матері із зображенням святителя Миколая на зворотному боці та преподобномучениці Євдокії, а також металічний хрест для цієї ж цілі. У списку новопридбаних протягом 1904-1909 років ікон і «опікунський» образ святого великомученика Георгія.

Набагато інформативнішим у цьому плані

є опис церковного майна 1925 року, з якого видно, що через декілька десятків років ряд ікон залишився на своєму місці у храмі (наприклад, благословляючого хліб і вино Спасителя над жертовником), а деякі образи було змінено. Тут вказується також і один із жертводавців, зусиллями якого придбано ікони – купець першої гільдії Андрій Іванович Хабітін. На жаль, суттєвим недоліком саме цього документу є вкрай нерозбірливий почерк, яким його заповнено. В описі згадано про іконостас «дерев'яний пофарбований білою фарбою з позолотою», який і нині стоїть у храмі (орієнтовний час його встановлення – кінець XIX століття). Також тут йдеться про ікону преподобного Серафима Саровського у різному дубовому кіоті 1914 року та ікону святого великомученика Пантелеймона у такому ж кіоті (обидві придбані за гроші одного жертводавця); про плащаницю, яка висить у рамі у вівтарі; про великі ікони Тихвінської Божої Матері та святителя Миколая з обох боків солеї – усі ці святині і нині знаходяться у Свято-Покровському храмі. На горньому місці у цей знаходився «кіот, пофарбований білою фарбою із позолотою, у ньому на дошці на позолоченому фоні живописна ікона Спасителя благословляючого». Якщо кіот, можливо, залишився у храмі і надалі, то вже у 1930 році для горнього місця художником Щукіним на полотні було написано образ Христа Вседержителя, який знаходиться у храмі і зараз. Також його кисті належить ще одна ікона у храмі – Покрова Пресвятої Богородиці.

Цікавими в описі 1925 року видаються такі ікони Свято-Покровського храму – святителя Миколая древнього письма під металічною позолоченою ризою та благословенна архієпископом Волинським Антонієм приходському опікунству ікона на кипарисі Почаївської Богоматері. Цікаво, що тут вказано фактичні розміри більшості ікон.

69 позицій нараховує опис ікон Свято-Покровського храму в інвентарній книзі 1946 року. Зауважимо, що опис чотириярусного іконостасу тут набагато повніший за книгу 1925 року, з описом усіх ікон у ньому. «Дуже старими» та «старовинними» в цьому описі названі ікони Покрова Пресвятої Богородиці, Архістратига Михаїла та Священних подій зі Старого і Нового Завітів.

Звісно, найцікавіше те, як у різних храмових інвентарних книгах згадано знаменитий древній Волинський образ Божої Матері, котрий у 1962 році був забраний зі Свято-Покровського храму і нині знаходиться у Національному художньому музеї України. Так ось, у найдавнішому описі храму (за 1874 рік) про цю унікальну ікону, як уже зрозуміло, не згадано жодним словом (якщо не йдеться про одну з ікон Божої Матері у вівтарі). В описі 1925 року про один з образів храму знаходимо такі рядки: «Біля північної стіни дерев'яний кіот вишневого кольору з позолотою, споруджений у 1914 році, і в ньому [незрозуміло, схоже «деревя», може трактуватися як «древня» чи «дерев'яна», але далі у тексті є слова на «на дошці» – авт.] ікона Богоматері, писана на дошці, під ризою низькопробного срібла, прикрашена зірками квітами... Ікона місцевошанована». Цей самий образ розпочинає відділ «Ікони» в описі ризниці храму: «Ікона Богоматері з Божественним Немовлям, писана на дошці, древня, по записам – сучасна церкві. На ній низькопробна срібна риза, зверху 12 зірочок. Ікона здавна місцевошанована». Жодному іншому образу Богоматері у цьому опису не приділено стільки уваги; більше того, ще тільки про ікону святителя Миколая тут сказано, що вона древня.

Здається, що фактично ідентичний запис про одну з ікон міститься в описі 1946 року: «При північній стіні біля іконостасу кіот і в ньому велика ікона Божої Матері у мідній ризі, оточена зірками і прикрашена вінками із залізних квітів». Однак, цікавий запис розміщено на три позиції вниз: «У великому дерев'яному красивому темному кіоті старовинна (біля 500 років) ікона Божої Матері». Опис за 1951 рік містить такий текст: «При північній стіні біля іконостасу у кіоті образ Божої Матері у мідній ризі, оточений зірками та прикрашений вінком із жовтих квітів», а нижче знову: «Древній (біля 500 років) образ Божої Матері у великому темного дерева кіоті при північній стіні». Отож, йшлося про образ Божої Матері за солеєю, що і досі у храмі, а вже нижче – про шановану Волинську ікону Богоматері; ідентичні зірки та вінки з квітів на ризах не повинні заплутати дослідника.

Таким чином, можна констатувати, що Свято-Покровська церква протягом кінця XIX – XX століття в цілому була забезпечена необхідним для звершення богослужінь та храмовим начинням, чому великою мірою сприяла древня історія храму, адже речі поступово накопичувалися у церкві. Чимало з храмових приналежностей мають свою ціка-

ву історію – як, наприклад, дзвони. Цінним був (а в деякій мірі і залишився таким) храмовий архів, свою цінність мала і бібліотека.

Важливо відзначити і те, що один із храмових описів беззаперечно свідчить про те, що древня ікона Божої Матері, відома нам як Волинська, дійсно була шанованою у Луцьку і мала не лише історичну, але й духовну цінність для наших пращурів. Тому-то рішення Священного Синоду Української Православної Церкви про встановлення дня її молитовної пам'яті (13 липня) абсолютно справедливе.

---

1. «Ведомость Покровской церкви города Луцка за 1858 год» / Архів Свято-Покровського храму.
2. «Опись церковного имущества Покровской церкви г. Луцка. 1874 .» / Архів Свято-Покровського храму.
3. «Опись церковному имуществу Свято-Покровской церкви города Луцка Волынской епархии» / Архів Свято-Покровського храму.
4. «Инвентарная книга Св.-Покровской церкви г. Луцка. Заведена 1946 года» / Архів Свято-Покровського храму.
5. «Инвентарная опись культового и иного имущества, находящегося в пользовании верующих Свято-Покровской церкви г. Луцка Волынской области. На 1 января 1989 года» / Архів Свято-Покровського храму.
6. Колекція документів 1944-1945 років / Архів Свято-Покровського храму.
7. Колекція документів 1951 року / Архів Свято-Покровського храму.
8. «Информационный доклад за I квартал 1945 г.» / Державний архів Волинської області Ф. Р-393 – оп.3, спр. 2, арк. 24.
9. «От Канцелярии Священного Синода» / «Вестник Православной Митрополии в Польше» – Варшава, 1923 – №10 – С.12.

Наталія ПУШКАР
(Луцьк)

ОДИН ЕПІЗОД З МУЗЕЙНОГО ЖИТТЯ

Липень 1979 року. На Волинь прибули колеги зі Львова – Лащук Юрій Пилипович (1922-2003; український мистецтвознавець, вчений, доктор наук (з 1974 р.), професор (з 1994 р.) і Моздир Микола Іванович (нар.1928, кандидат мистецтвознавства), наукові співробітники музею етнографії і народних промислів АН УРСР. Метою їхнього відрядження було обстеження поліських районів Волині на предмет виявлення етнографічних пам'яток, фотографування об'єктів, які могли їх зацікавити, зокрема, дерев'яної архітектури: будівель, храмів, хрестів тощо. Звичайно ж, насамперед вони зайшли до музею, щоб повідомити про мету свого приїзду, а також, щоб запросити науковців музею – хто бажає – поїздити з ними по області. Зголосилися двоє – науковий співробітник художнього відділу Лариса Євгенівна Войницька і завідувач відділу фондів Наталія Юхимівна Пушкар. Допомогти транспортом експедиції музей не міг, тож досягли домовленості з Будинком народної творчості (пізніше – ОНМЦ), директор якого не лише дав автобус, але й відрядив з нами Володимира Гавриловича Винничука, співробітника БНТ, відомого на Волині етнографа.

Такі поїздки, особливо для молодих (за стажем роботи) музейних працівників були доброю школою пошукової і наукової роботи; це добре відомо співробітникам нинішнього Музею волинської ікони, експедиціями яких з початку 1980-х керував світлої пам'яті професор Павло Миколайович Жолтовський (1904-1986), видатний український вчений-мистецтвознавець, доктор наук.

Шлях нашої невеликої експедиції другого чи третього дня проліг через село Бобли Турійського району, в якому головою колгоспу ім. Кірова був Олексій Сильвестрович Панасюк (1906-1980), Герой Соціалістичної Праці (з 1958 р.).

Храм Покров Пресвятої Богородиці у селі споруджений 1876 року на кошти прихожан за сприяння священика Михаїла Сайковича на місці старого, теж Покровського, невідомо ким і коли побудованого [1, 398-399]. Але про це ми довідалися пізніше. Як і про те, що Свято-Покровський храм було знято з реєстрації 1962 року (відновлено діяльність 1990 р.) [2, 111]. Після того, як зняли куполи з храму, його переобладнали під спортзал (добре, що не під сховище мінеральних добрив). Наразі ж побачили перед собою руїну, вхід до якої був відчинений, тобто дверей не було зовсім, тож не увійти ми не могли. Увійшовши, сполохали зграю голубів, які жили на горищі.

Через настил даху світилося небо, на сходи, які вели на колишні хори, без ризику для життя ступити було неможливо. Ризикнув наймолодший з мужчин – Володимир Гаврилович. Піднявшись на горище, де була цілковита темрява, намацав рукою дошку, відчув під чутливими пальцями рельєфи, на другій дошці рука зачепилась за щось гостре. Спустив униз спочатку одну, за нею й другу дошку, настільки брудні і засиджені голубами, що ми, що стояли внизу, не зразу змогли зрозуміти, що це ікони. «Там ще щось є, - сказав Винничук, – але добиратись туди страшно, бо настил аж світиться, а висота храму досить значна». Отож ми, як змогли, витерли пил і бруд з обох дощок. Нам відкрились чудові образи: Богородиці Одигітрії і Юрія Змієборця. Юрій Пилипович і Микола Іванович відразу визначили: XVIII століття, високопрофесійний майстер-іконописець, волинська школа. Гострий предмет, на який наразилась рука Володимира Гавриловича, виявився шоломом на голові Юрія Змієборця.

Наша присутність в експедиції стала запорукою того, що ікони не покинули Волинь, а надійшли до фондів музею. Відомо ж багато випадків, які мали місце і раніше, а також у пізніші роки, коли значні історико-культурні цінності, у тому числі, а може й насамперед, іконописні шедеври, вивозилися в музеї Львова, Києва, а то й за межі України.

У грудні 1980 року відкрито експозицію Музею історії релігії і атеїзму; 1982-го розпочалися перші експедиції по обстеженню храмів Волині під керівництвом Павла Миколайовича Жолтовського. У травні того року експедиційні маршрути знову пролягли через село Бобли і привели до занедбаної церкви, яка так само була відкрита вітрам, дощам, де знаходили прихисток кажани і птахи. До складу рятівних експедицій обов'язково входили представники Комісій у справах релігії при райвиконкомах; жодного разу жоден предмет не був забраний із недіючих храмів

без дозволу владних структур.

Отож 14 травня 1982 року було складено акт № 2610, за яким до Волинського краєзнавчого музею надійшло ще 3 ікони зі знятої з реєстрації церкви с. Бобли: храмова ікона Покрова XVII століття зі срібними шатами, Юрій Змієборець з клеймами (1630 рік), фрагмент іконостасу – картуш з зображенням Пророка (XVII ст.).

Чотири з п'яти боблівських ікон постійно експонуються; Пророк чекає черги на реставрацію. Ікони з села Бобли Турійського району дозволяють датувати перший Покровський храм 17-им століттям.

---

1. Н. И. Теодорович. Волынь в описании городов, местечек и сел в церковно-историческом, географическом, этнографическом, археологическом и других отношениях. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Т. V. Ковельский уезд. – Почаев: Типография Почаево-Успенской Лавры. 1903. – 559+11.

2. Храми Волині: Фотозбірник. – Луцьк: Вісник, 2004. – 130 с.

3. Фонди ВКМ, Інв. №№ І-37, 38, 39; Ж-259; РА-1064.

Альона РУДИЧ
(Харків)

ЛУЦЬКИЙ СОБОР ВСІХ СВЯТИХ ЗЕМЛІ ВОЛИНСЬКОЇ: ДОСЛІДЖЕННЯ АНАЛОГІВ

У серпні-вересні 1993 року з нагоди 1000-ліття Волинської єпархії, було прийнято рішення будувати новий кафедральний собор на честь Всіх Святих землі Волинської. Під будівництво була виділена ділянка за адресою проспект Соборності, 39. Собор, згідно із завданням на проектування, яке затверджено 1 квітня 1996 року архієпископом Волинським і Луцьким Ніфонтом, розрахований на 3 тис. парафіян. Архітектор собору – Василь Іванович Дузькрядченко. Проектований храм є п'ятикупольним п'ятинефним з розмірами в плані 35х36 метрів. У нижньому (цокольному) поверсі запроектовано нижній храм на честь святого апостола Андрія Первозванного з басейном для хрещення дорослих. Собор стрімкий, високий. Він, безумовно, буде одним з найбільших храмів держави. Про це свідчать і розміри собору. Діаметр його центрального купола – 9 метрів, висота 50,5 м., а до верхів'я хреста 55,5 м. На 60 метрів вгору сягне дзвіниця. Вона вдвічі перевищить своєю висотою навколишні дев'ятиповерхові будинки [5]. Собор збере в єдине всю забудову мікрорайону і створить привабливий силует цієї частини міста. Це унікальна споруда, аналогів якій в Західній Україні немає [7].

Святкування Собору (тобто спільної пам'яті) всіх святих землі Волинської було започатковано у 1831 році і приурочено поверненню великої православної святині Свято-Успенської Почаївської Лаври до Православ'я. За іншими даними вперше вшанування собору відбулось в 1881 році за ініціативи відомого церковного історика протоієрея Андрія Хойнацького. Усіх подвижників благочестя, які просіяли на Волині і прославлені Церквою у лику святих, нараховується 33: починаючи від святого рівноапостольного князя Володимира, хрестителя Русі, закінчуючи преподобним Амфілохієм Почаївським, який був канонізований у 2002 році [4].

Джерелом для створення архітектурного образу собору стали кращі зразки храмів Київської Русі XI-XII століть. Зокрема, Успенський собор Печерської лаври (1083-1089 р.р.), Михайлівський собор (1108-1113 р.р.), церква Спаса на Берестові (середина XII ст.) в Києві, Борисоглібський собор в Чернігові (1120 р.), Успенський Володимиро-Волинський собор (1160 р.). Зовнішній вигляд Печерського собору став зразком для наслідування всіх подальших храмів Київської Русі і представляв собою тип храму з закомарним завершенням усіх прясел на одному рівні, а також з послідовно розробленою системою членування зовнішніх стін поясами віконних пройомів і ніш. Фасад ділився на поверхи стрічкою меандру, що пізніше замінив аркатурний пояс (Успенський Володимирський собор). Головний та бокові входи в храм прикрашав спрощений перспективний портал, трьохступінчате заглиблення повторювалось закомарами. В усіх або ж лише в центральних закомарах розміщувались композиції з трьочастних вікон [2, с. 266-267]. Високі барабани завершувались шоломовидними главами.

З незначними змінами спроектовано і Луцький собор. Він п'ятинефний як по осі схід – захід, так і південь-північ. Це означає, згідно плану, що опорою для склепінь будуть 16 стовпів (як в Успенському Володимирському соборі). З храмом з'єднана шатрова триповерхова дзвіниця, яка отримала розповсюдження уже в XVII столітті. Незважаючи на це, споруда виглядає гармонійно, бо витримано ієрархічність об'ємів, арка виступає спільним архітектурним елементом, що багаторазово повторюється в різних масштабах.

З орієнтацією на давньоруську архітектуру XI – XII століть збудовані й такі сучасні храми, як мучениць Віри, Надії, Любові й матері їх Софії в Тернополі (2000-ні р.р.), Христа Спасителя в Ужгороді (2000 р.), ікони Божої Матері «Всіх скорботних радість» у Мінську (Білорусія, 2012 р.), Володимирський собор у Харкові (2012 р.), Георгіївський у Макіївці (1995-2003 р.р.) та інші. Внутрішнє оздоблення в них ще триває. В неовізантійському стилі, як і втрачений оригінал, відроджено собор Олександра Невського в Кам'янець-Подільському (1995-2000 р.р.). Він має спільні риси з вищеперелікованими храмами й цікавий тим, що вже повністю розписаний.

На сьогодні у тернопільському храмі Віри, Надії, Любові й Софії молоді художники-мозаїчісти з України, Росії, Білорусії прикрасили вівтар композиціями «Тайна вечеря» та Богородиця Оранта, головний купол – зображен-

ням Пантократора, виготовили біломармуровий іконостас та виклали різнокольоровим мармуром підлогу [6].

В ужгородському храмі Христа Спасителя встановлено дерев'яний семиярусний іконостас, ведеться робота над розписами. Яскраві композиції близькі за стилем до академізму, фон вирішено в пастельних кольорах з мальованою імітацією ліпнини й архітектурних елементів.

Інтерес представляють розписи Макіївського собору Георгія Побідоносця, зведеного у середині 1990 — на початку 2000-х років у місті Макіївка (Донецька область) у візантійсько-руському стилі. Собор – великий духовний осередок і одна з найбільших новобудов міста за останні 20 років. Верхня точка головного хреста знаходиться на висоті 46 метрів. Для будівництва була створена опікунська рада, до якої увійшли керівники понад 30 підприємств, зокрема, «Макіївшахтобуд», ДХК «Донбасшахтобуд». Праобразом макіївського собору став Успенський храм Києво-Печерської лаври.

У період 2009-10 роки розпочались роботи з оздоблення екстер'єру собору — над його фасадом працювали художники-мозаїчисти з майстерні церковної мозаїки «Byzantica» (м. Сімферополь), що створили ікони Святих первосвящеників Мельхиседека та Аарона, Великомученика Георгія Побідоносця, двох херувимів — над північним і південним входами.

У 2010 році для розпису інтер'єру собору були запрошені іконописці з Москви – команда професіоналів, на рахунку яких розписи храмів Росії, США, Кіпру, Словакії. Працювали майстри й в Покровському соборі Святогірської Лаври, де привернули увагу Макіївського єпископа Варнави, який і запросив художників. Зі слів керівника артілі – Олексія Вронського, робота в Макіївці найбільш масштабна. Загальна площа стін становить 8 тисяч квадратних метрів. Працювати майстри будуть силікатними фарбами за новими технологіями, котрі гарантують довговічність фресок. За розрахунками робота триватиме до десяти років. Для скорочення строку іконописцям запропонували розширити артіль, в якій зараз налічується 11 чоловік.

Перші фрески з'явились у вівтарі. Їх головна тема - літургія і Боговтілення. Золотофонні фрески дуже нагадують візантійські мозаїки. У консі велично посідає на троні Богоматір з немовлям. Цікаво простежити, як змінювався початковий ескіз в процесі роботи. Так художники відмовились від фланкуючих зображення ангелів, зосередивши увагу на головних образах. Нижче – сцена Євхаристії з незначними змінами повторює знайомі мозаїки Софії Київської та Михайлівського золотоверхого собору. Наступний регістр відділений смугою медальйонів з поясними зображеннями святителів і представляє отців церкви, авторів літургії, предстоячих Христу-архієрею.

Арки, що з'єднують опорні колони прикрашені медальйонами мучеників, на рівні Євхаристії розміщено Благовіщення (аналогічно Софії Київській і по художньому рішенню, і по місцезнаходженню) [3, с. 17-18]. Апсиду від центрального підкупольного простору відділяє трансепт, розписи якого продовжують сотереологічну тематику сценами «Вознесіння», «Омовіння ніг», «Тайна вечеря».

Наступною ділянкою, розписаною майстрами, став південний приділ. Апсида в ньому присвячена Христовому Воскресінню (сюжети «Жони мироносиці у гроба», «Христос з'являється Марії Магдалині», «Христос з учнями в Еммаусі», «Увірення святого апостола Фоми»). Логічним завершенням циклу і останніми словами Євангелія є настанова Христа: «Дадеся ми всяка власть на небеси и на земли, шедше убо научите вся языки, крестяще их во имя Отца и Сына и Святаго Духа» - цим словам присвячена конха. Сцена за композиційним рішенням дуже нагадує Євхаристію, та незвичним є масштаб Христа вдвічі більший за апостолів. Також те, що вони тримають свитки та кодекси, як доказ служіння і виконання заповіді Учителя.

У одному з чотирьох малих куполів (південно-східному) там, де зазвичай у головному куполі зображають Пантократора, зобразили Христа, але у іконографічному типі «Ангел великої Ради». Центральний золотофонний медальйон оточують у три ряди ангели, архангели та херувими на блакитному тлі, займаючи барабан та паруса. Дугоподібні площини між парусами та арками присвячені вітхозавітним праобразам воскресіння Христа – «Три отроки в печі вогняній», «Пророк Іона», «Вихід ІзраЇля з Єгипту».

Верхній регістр південної стіни східного трансепту розкриває євангельські сцени Христових зцілень, а нижній – житіє Георгія Побідоносця на честь якого названий собор.

Нагадуючи клейма житійних ікон, предстануть розписи про життя і подвиги цього великомученика по периметру храму.

Південну стіну головного трансепту заповнять двунадесяті празники. В склепінні – «Зішестя в ад», «Розп'яття», в люнеті – «Зішестя Святого Духа», під люнетом «Преображення», нижче – страсний цикл. Слід відмітити: в цій частині храму золотом прикрашені лише німби та асисти, що підкреслює першочергове значення вівтаря.

Далі храм ще не розписаний. Та вже на етапі досягнута головна задача майстрів – створити храм як одну велику ікону. Тому цілісність, ієрархічність, гармонія – основні риси стінописів цього величного собору.

Повністю розписаний, а, отже цікавий для розгляду, аналогічний собор в Кам'янець-Подільському, даючи повну уяву про внутрішній літургійний простір.

Собор Олександра Невського в Кам'янець-Подільському збудований в 1897 році в неовізантійському стилі. В 1936 році храм було знищено та розібрано на будматеріали, які пішли на зведення готелю і технікуму. По збереженим фотографіям, архітектурним малюнкам та кресленням собор було відбудовано протягом 1995-2000 років [1, с.3].

На початку XX століття в Росії відродився інтерес до візантійської архітектури і Софія Константинопольська стала зразком багаторазових інтерпретацій. У таких храмах куполи мають переважно присадкувату форму і розташовані на широких низьких барабанах, оперезаних віконною аркадою. Центральний купол, як правило, більший за інші. Іноді барабани малих куполів виступають з будівлі храму лише наполовину: або у вигляді апсид, або у вигляді барабанів, наполовину втоплених у покрівлю. Внутрішній об'єм храму традиційно не поділяється пілонами. У цьому стилі побудований відроджений собор святого благовірного князя Олександра Невського. Інтер'єр якого має активну домінанту у вигляді великого купола та барабана, прорізаного численними вікнами з аркадним завершенням [1, с.8].

Розписи собору близькі за кольоровим та композиційним рішенням до макіївських. Над їх створенням працювали художники Росії та Білорусії. Богоматір в консі апсиди та Христос на горньому місці (за престолом) викладені смальтою, все інше – розписи з застосуванням сучасних матеріалів. Сцену євхаристії замінило «Воскресіння» (аналог «Зішестя в ад» – монастира Хора в Константинополі). За візантійською традицією золото для тла використали лише в сферичних частинах інтер'єру – конхах. В них розміщено три з дванадцяти основних свят Церкви: «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа», «Успіння». Сюжети в нижніх регістрах тісно пов'язані тематикою з конхами. Так в північній частині храму – під Вознесінням – сцени страждання Христа, в південній – під Успінням – євангельські події за участі Божої Матері («Різдво», «Благовіщення»), в західній – під Зішестям Святого Духа – Страшний суд.

Привертають увагу в соборі чотири масивні пари колон в центральному підкупольному просторі. Для їх оформлення було знайдено оригінальне і дуже вдале рішення: в світлих тонах з ледь помітними райдужними градаціями написаний простий рослинний орнамент, обвитий тонкою золотою стрічкою, що створює враження граціозності й легкості.

Довершує інтер'єр центральний мармуровий іконостас, прикрашений вишуканим різьбленням у грецьких традиціях. Іконостаси по обидва боки орнаментовані дерев'яною золоченою різьбою в стилі давньоруського мистецтва. Тут чітко простежується думка про спадковий зв'язок Візантії та Святої Русі [1, с.12].

Отже, собор Всіх Святих землі Волинської в м. Луцьк знаходиться на стадії будівництва і в майбутньому, можливо, буде розписаний. Розглянутий досвід оформлення аналогічних храмів України може допомогти в довершенні створення художнього образу собору з метою поєднання кращих надбань волинського іконопису та візантійських традицій.

---

1. Кафедральний собор святого благовірного великого князя Олександра Невського / [ред. ієрей О. Зощук]. – Кам'янець-Подільський: Православный взгляд, 2011.

2. Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период / Галина Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 600 с.: ил.

3. София Киевская / [авт. ст., упорядкув. Логвин Г.Н.]. – К.: Мистецтво, 1971.

4. ЛУЦЬК. 130 років вшанування Всіх святих землі Волинської [електронний ресурс] // Портал Првославие в Україні. - [Режим доступу]: http://orthodoxy.org.ua/node/35684. - 25.10.2011.

5. Святині. Храм Всіх Святих землі Волинської [електронний ресурс] // сайт Волинської

єпархії, 20.02.2011. - [Режим доступу] : http://www.orthvoldiocese.lutsk.ua/publikaciji/1004-svjatyni-hram-vsih-svjatyh-zemli-volynskoji.

6. Тернопольский собор Веры, Надежыі, Любви и Софии // [електронний ресурс] Открытая Православная энциклопедия «Древо»// [Режим доступа] : http://drevo-info.ru/articles/17714.html

7. У Луцьку будується величний собор, таких немає в Західній Україні [електронний ресурс] // Всеукраїнська газета «Вісник». – [Режим доступу]: http://visnyk.lutsk.ua/2010/10/13/10783/. - 13.10.2010.



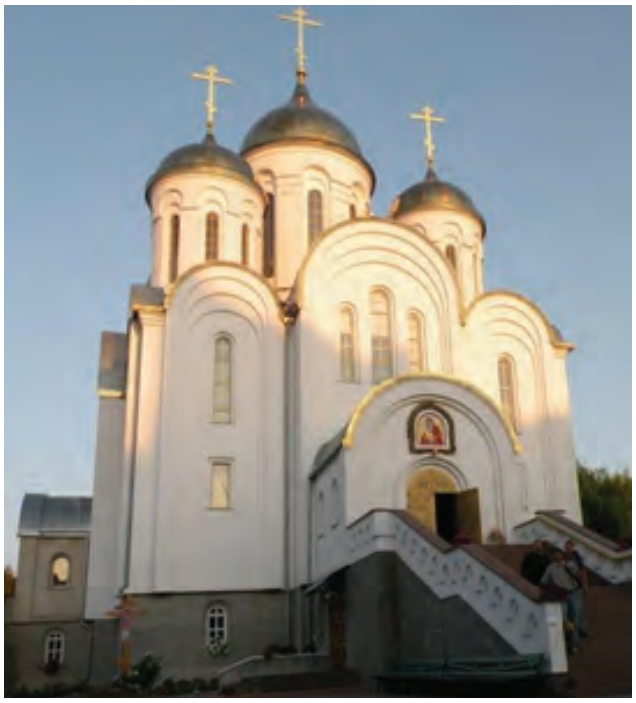
Іл. 1. Луцький собор Всіх Святих землі Волинської, арх.: Дузькрядченко В.І.



Іл. 2. Михайлівський собор в Києві, реконструкція, 1108-1113 р.р.



Іл. 3. Луцький собор Всіх Святих землі Волинської, стан будівництва на 2012 рік.



Іл. 4. Церква Віри, Надії, Любові і Софії в Тернополі, 2000-ні р.р.



Іл. 5. Храм Христа Спасителя, Ужгород, 2000 р.



Іл. 6. Церква ікони Божої Матері Всіх скорботних радість, Мінськ, 2012 р.



Іл. 7. Георгіївський собор, Макіївка, Донецька обл., 1995-2003 р.р.



Іл. 8. Собор Олександра Невського в Кам'янець-Подольскому, 1995-2000 р.р., розписи. Фото Котляр Є.



Іл. 9. Георгіївський собор, Макіївка, розписи вівтара та півд. нефу (2010-2013 р.р.)
Фото Вронського О.



Іл. 9. Георгіївський собор, Макіївка, розписи південної конхи (2010-2013 р.р.)
Фото Вронського О.

Андрій КЛИМЧУК
(Рівне)

САКРАЛЬНА УКРАЇНІКА НА ПОШТОВИХ МАРКАХ ПОЛЬЩІ: КАТАЛОГ

Україна і Польща пов'язана багатовіковими не лише спільними культурними взаємозв'язками, але й корінням. Багато уродженців України і українців прислужилися до розвитку Польщі і навпаки. За нашими приблизними підрахунками польська україніка на марках Польщі нараховує близько 1000 сюжетів.

На жаль розвиток філателії в Україні в глибокій кризі. Якщо в сусідній Польщі це добре розвинена сфера людського життя, то непродумана політика загнала національне колекціонування в глибоку прірву. Замість відкриття Академії філателії, підготовки повномасштабної «Енциклопедії української філателії», як це пропонувалося ще на початку 2000-х автором цих рядків тогочасне керівництво України вирішило, що філателістам не потрібне фахове видання «Філателія України» як нерентабельне і збиткове.

Спроба укладання каталогу «Україніка. Особистості, їх справи, дати і події на поштових марках країн світу: каталог-довідник» була зроблена в 2002 році черкаським філателістом Едуардом Усиком [2]. Дотепер напрацювання автора не видані, в мене є лише початок його каталогу, які він свого часу мені надіслав для ознайомлення. Цей фрагмент включає передмову, список скорочень і україніку на земських поштових марках Російської Імперії. Тим не менше напрацювання ці можна оцінити. Автор чітко сформулював принцип добору марок до каталогу: «при укладанні каталога-довідника я виходив з того, що у ньому мають бути поштові марки головно державних поштових відомств, присвячені подіям, які відбувалися в Україні, або стосуються її, хоча й відбувалися поза її межами; історичним особам, які жили і діяли не тільки в Україні, а й поза нею, але походили з України; працювали і були поховані на українській землі, а походили з інших країн; або при випуску марки підкреслено, що ці особи працювали в Україні і саме в цій якості їх відзначають (П. Постишев), хоча не будь цього вони б до нашої теми стосунку не мали. Проте (як виняток) до каталогу увійшли марки з портретами В. Жуковського (роботи К. Брюлова), – за допомогою якого було викуплено з кріпацтва Т. Шевченка, та Ф. Толстого – тодішнього віце-президента Академії Мистецтв, який доклав багато зусиль для повернення поета із заслання» [2, 8-9]. Такий підхід досить слушний і виправданий.

Польща на відміну від УРСР, де на все церковне було поставлене табу, мала можливість представляти свою сакральну спадщину у своїх поштових випусках. Вже в період до 1990-х маємо ряд випусків, що стосуються сакральної спадщини, пов'язаної з Україною.

Принагідно слід сказати, що Любомир Пиріг в 1995 році зробив короткий огляд «Україніка на чужинних поштових випусках. Польща» [1]. Автор згадує про деякі марки сакральної тематики Польщі з українськими пов'язаннями.

Пропонований каталог включає номер марки за польським каталогом «Fischer»; назву серії та марки; дату впровадження в обіг; вказано таку інформацію про марку як: номінал, спосіб друку, колір, зубцівку, папір, художник (оформлювач), тираж випуску, наявність (+) або ж відсутність (-) Конверта першого дня. На скільки це було можливим, дається пояснення до зображення марки.

Українська тематика не обмежується лише марками, вона присутня на конвертах, картках, штемпелях Польщі, але це вже тема окремої розмови.

Література

Пиріг Любомир. Україніка на чужинних поштових випусках. Польща. // Пошта і філателія України. – 1995. – № 4. – С. 24–25.

Усик Едуард. Україніка. Особистості, їх справи, дати і події на поштових марках країн світу: Каталог-довідник //Архів автора [рукопис]. – Черкаси, 2002. – 19 с. авт. паг.

№ 241 «Всепольська краєва виставка»
Дата: 15.12.1928 року
Номінал: 25 грошей
Друк: типографський
Колір: ясно-коричневий (№ 241a), темно-коричневий (№ 241b)
Зубцівка: рамкова 12: 10
Папір: неґумований
Художник: З. Камінський, гравюра – Е. Ґаспаріні
Тираж: невідомий .

КПД: -

На марці зображено так званого Збручанского ідола

Збручанський ідол (бл. IX-XV століття (за різними оцінками) – кам'яна статуя, яка ймовірно зображує слов'янського бога Рода-Світовида, знайдена біля села Личківці коло Гусятина в річці Збруч (притока Дністра) в 1848 році.

За реконструкціями і теоріями дослідників, за визначеними чіткими слідами, в центрі капища на горі Богит стояв ідол, ймовірно, бога Світовида до того, як потрапив на дно Збруча. Капище розташовувалося на висоті 417 м. над рівнем моря, мало форму кола діаметром майже 17 м. Навколо нього виявили вісім жертовних ям.

Згідно з дослідженнями, стовп у вигляді статуї Святовита не було скинуто в Збруч войовничими християнами. Добрий стан пам'ятки свідчить про те, що її сховали для збереження у водах ріки самі язичники-віруючі, адже на скульптурі нема ніяких слідів пошкодження чи наруги, як це було з багатьма іншими дохристиянськими зображеннями богів та світогляду предків.

Стовп був ознакою приналежності до великої сім'ї. Стовпові дороги між такими хоромінами з стовпом Роду(храмовими комплексами) були головними для спілкування між племенами. Родовитість знаті визначала тривалий час приналежність до панівних племен. Стовпові бояри пізніше, коли за вислугу володар дарував дворянство, то «новодел» та виморочене чи куплене дворянство прозивали «стовбовими», по первинному накопиченню капіталів розбоєм на стовбових дорогах з верстовими стовбами (від стовбур).

Хронологічна дата створення стовпа (статуї) збігається з періодом існування язичницького Збручанського культового центру.

Збручанський Світовид зберігається в Краківському археологічному музеї. В Кракові, Львові, Києві, Гусятині, Москві є копії статуї натуральної величини; також в Тернополі (обласний краєзнавчий музей.

Взимку 1849 р. дідич Личківців Константій Заборовский подарував статую графу Мєчиславу Потоцькому, який проживав у Коцюбинчиках, яку він розпорядився поставити на майдані. Місцеві пригрозили М.Потоцькому: якщо не забере статую (якогось турка), вони її розіб›ють. 12 травня 1851 р. після 5-тижневої подорожі возами статуя прибула до Кракова.

Збруцький образ був створений з місцевого вапняку, на поклади якого багаті Медобори, стояв на горі Богит до початку XIII ст. Ідол являє собою чотирьохгранний стовп висотою 2,67 м, розділений на три рівні-яруси, що відповідають уявленням слов'ян-язичників про три світи – небо, землю й потойбіччя.

Верхня частина статуї оформлена у вигляді округлої шапки з хутряною оторочкою, під шапкою – чотири обличчя. Скульптура розділена на три горизонтальні яруси. Висота верхнього яруса – 160 см, середнього –

40 см, нижнього 67 см. Таким чином, статуя має 12 окремих секцій. Одна секція нижнього яруса пуста, на інших 11-ти є по одному зображенню. 3 яруси відображають три сфери буття – Яв-Прав-Нав. Нижній ярус зображає Наву (підземне божество, потойбічний світ); середній – Яву (світ людей, видимий світ); верхній – Праву (світ богів, вищий світ).

№ 2159 марка з серії «Народне будівництво Польщі»: дерев'яна церква в Улючі

Дата: 05.03.1974 року

Номінал: 5.00 злотих

Друк: фотогравюра

Колір: багатобарвна

Зубцівка: гребінчаста 11,25:11,5

Папір: ґумований

Художник: Ф. Вінярський

Тираж: 855.000 шт.

КПД: +

Дерев'яна церква в с. Улючі була святинею тутешнього українського населення, де вони складали більшість. Церква побудована 1910 року.

№ 2672 марка з серії «600 років перебування Ясноґурської Ікони в кляшторі о. паулінів в Ченстохові»: «Мадонна Ченстоховська».

Дата: 26.07.1982 року

Номінал: 65 злотих

Друк: ротогравюра

Колір: багатобарвна

Зубцівка: гребінчаста 10 :11

Папір: ґумований

Художник: Ришард Дудзіцький

Тираж: 2.100.000 шт.

КПД: +

Блок № 75

В блоці 2 марки № 2672

Наклад: 508.000 шт.

КПД: +

Номінал: 2 марки по 65 злотих + 10 злотих

пожертви на Союз польських філателістів.

Ченстоховська ікона Божої Матері або Белзька ікона Божої Матері – чудотворна ікона Богородиці, написана, за переказами, євангелістом Лукою в Єрусалимі на кришці стола Святого сімейства, в Сіонській світлиці. Одна з найбільш відомих і шанованих святинь Польщі і Центральної Європи. Шанується однаково католиками і православними. Через темний відтінок обличчя також відома як «Чорна Мадонна».

Ікона зберігається в монастирі паулінів Ясна Ґура, розташованому в польському місті Ченстохова.

Ікона виконана на дерев'яній панелі розмірами 122,2 х 82,2 х 3,5 см. Належить до типу Одигітрія. Отрок-Христос сидить на руках Богородиці, правою рукою Він благословляє, а лівою – тримає книгу. На іконі залишилися кілька порізів, отриманих, ймовірно, від удару шаблею.

Згідно з переказом, ікона Ченстоховської Божої Матері належить до тих, що писані євангелістом Лукою на дошках від столів. Це не відповідає науковим даним – перші ікони на дошках з'явилися не раніше IV ст.

Перекази також повідомляють, що в 66-67 роках, під час нашестя римських військ на чолі з Веспасіаном і Тітом, християни втекли в містечко Пеллу. Разом з іншими святинями вони зберігали в печерах і цей образ Богоматері. У 326 році, коли свята цариця Олена ходила до Єрусалиму для поклоніння святим місцям і знайшла Хрест Христовий, вона отримала в дар від християн цю ікону, привезла її до Костянтинополя і поставила в палацовій каплиці, де святиня знаходилася протягом п'яти століть.

В 1984 році польські дослідники Анна Ружицька-Бризек і Єжи Гадомський провели фундаментальний аналіз ікони. За їхніми даними, Богородиця Ченстоховська була перемальована щонайменше двічі і, відповідно, містить три шари письма, причому перший з'явився не раніше XII-XIII ст. Другий – середини або другої половини XIV ст., виник під впливом італо-венеційської традиції. Третій шар Ружицька-Бризек і Гадомський датують 1430-1434 роками, тобто часом, коли коштом короля Ягайла проводилися консервація і реставрація.

Остаточні висновки польських фахівців полягають у наступному: ікона має безсумнівно візантійське походження, але остаточно сформувалася під латинським, зокрема італійським впливом.

Появу ікони, визнаної за чудотворну, на руських землях джерела фіксують під другою половиною XII століття. За яких саме обставин, не уточнюється, але перед тим ікона ніби побувала в Болгарії, Моравії і Чехії. В другій половині XIII ст. король Русі Лев Данилович (1228-1301), син короля Данила, привіз її до міста Белза і з великою честю помістив в Белзькому замку під опікою православного духовенства. Бартоломей Зиморович у своїй праці «Leopolis triplex» стверджував, що король Лев I Данилович віддав Святоонуфріївському монастирю на зберігання ікону Богородиці, мальовану нібито самим Лукою Євангелістом.

В 1382 році (за іншими даними – в 1377-му) сілезький князь Владислав Опольський, який на той момент управляв Галичиною, перевіз ікону з Белза спочатку до Львова, а потім до заснованого ним у 1352 році Ясногорського кляштору отців-паулінів у Ченстохові. З того часу Богородиця Белзька стала називатися Богородицею Ченстоховською.

№ 2808 марка з серії «Сакральна архітектура»: дерев'яна греко-католицька церква в с. Рихвалд (Овчари)

Дата: 28.12.1984 року
Номінал: 15.00 злотих
Друк: фотогравюра
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11,75
Папір: ґумований
Художник: Януш Висоцький
Тираж: 5.560.000 штук
КПД: +

Церква Покрови Пресвятої Богоматері – греко-католицька церква в Овчарах Горлицького повіту Малопольського воєводства. Спільно використовують греко-католицька і римо-католицька громади. Один з найдавніших лемківських храмів. Належить до найкращих взірців класичного лемківського стилю.

Храм в Овчарах був збудований 1653 року на місці давньої божниці, зруйнованої зсувом ґрунту. 1701 року до церкви добудували вівтарну частину (пресвітерій), а 1783 року – вежу (майстри Димитрій Дековекін і Теодор Русинка). 1870 року розширили внутрішнє приміщення. 1938 року стіни розписали фресками.

947 року під час операції «Вісла» лемки

були переселені на західні території Польщі, а храм передали римо-католицькій громаді. 1956 року після повернення депортованих до села парафію повернули греко-католикам.

У 1983-1985 роках провели значні ремонтні роботи, унаслідок яких зміцніли фундамент церкви, а дах покрили ґонтом. Відновлення храму було відзначення Міністерства культури і мистецтв Польщі. 6 червня 1984 року сакральну споруду внесли до реєстру архітектурних та історичних пам›яток Малопольського воєводства

Починаючи з 1998 року храм спільно використовують римо-католицька й греко-католицька парафія. 2013 року храм оголосили об›єктом Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО разом з іншими дерев›яними церквами в Польщі та Україні.

№ 2935 марка з серії «Малюнки Леона Вичулковского»: дерев'яна церква.
Дата: 20.03.1987 року
Номінал: 10.00 злотих
Друк: фотогравюра
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11:10,75
Папір: ґумований
Оформлення: Вітольд Суровецький
Тираж: 5.463.000 штук
КПД: +
Зображена на картині художника церква – храм. Св. Михайла в с. Дорі поблизу м. Яремчі на Івано-Франківщині.

Серія марок №№ 3099-3104 «Ікони з колекції музею в Ланцуті». Всі марки з цієї серії зображують ікони українських храмів
Дата: 21.12.1989 року
Друк: фотогравюра
Колір: багатобарвні
Папір: гумований
Офорилення: Ришард Дудзіцький
КПД: +
№ 3099 Спас Нерукотворний з церкви с. Рихвальд (Овчари)
Номінал: 50 злотих
Зубцівка: гребінчаста 11:10,75
Тираж: 5.000.000 шт.
№ 3100 Євангелисти (с. Смільник)
Номінал: 60 злотих
Зубцівка: гребінчаста 11:10,75
Тираж: 5.000.000 шт.
№ 3101 Апостоли Лука, Матвій і Петро (с. Смільник)
Номінал: 90 злотих
Зубцівка: гребінчаста 11:10,75
Тираж: 5.000.000 шт.
№ 3102 Христос-учитель 1652 р. (с. Бортне)
Номінал: 90 злотих
Зубцівка: гребінчаста 10,75:11
Тираж: 3.000.000 шт.
№ 3103 Одигітрія 1881 р. (с. Жолобок)
Номінал: 200 злотих
Зубцівка: гребінчаста 10,75:11
Тираж: 3.000.000 шт.
№ 3104 Христос Пантократор XVII ст. (с. Ковалів)
Номінал: 350 злотих
Зубцівка: гребінчаста 10,75:11
Тираж: 1.600.000 шт.

№ 3631 марка з серії «Святилища Марії»: Найсвятіша Матір Божа Язловецька з каплиці сестер Непорочного Зачаття в Шиманові».
Дата: 09.07.1999 року
Номінал: 70 грошей
Друк: офсет
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11,25
Папір: флуоресцентний
Художник: Збігнев Стасік
Тираж: 2.600.000 шт.
КПД: +

№ 3757 марка з серії «Святилища Марії»: ікона Матері Божої з Маріямполя з костелу Найсвятішої Панни Марії на Пяску у Вроцлаві.
Дата: 14.08.2001 року
Номінал: 1.90 злотих
Друк: офсет
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11
Папір: флуоресцентний
Художник: Збігнев Стасік
Тираж: 1.500.000 шт.
КПД: +
Ця чудотворна ікона походить з Маріямполя на Франківщині. Має розміри 78х109 см., Матір Божа зображена з Дитятком, яке тримає в лівій руці. Першим власником ікони був коронний гетьман Станіслав Ян Яблоновський. Він брав святиню у військові походи. В 1737 році ікона була визнана за чудотворну.

№ 3985 марка з серії «Святилища Марії»: Матір Божа Ясноґурська.
Дата: 14.08.2004 року
Номінал: 1.25 злотих

Друк: офсет
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11,25
Папір: флуоресцентний
Художник: Влодзімеж Терехович
Тираж: 650.000 шт.
КПД: +
Пояснення див. № 2672

№ 3986 марка з серії «Святилища Марії»: Ікона Матері Ласкавої з Конкатедри Св. Станіслава Біскупа і Мученика та Св. Петра і Павла в Любачові
Дата: 14.08.2004 року
Номінал: 1.25 злотих
Друк: офсет
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11,25
Папір: флуоресцентний
Художник: Мацей Єндрисік
Тираж: 650.000 шт.
КПД: +

Мати Божа Ласкава, «Домаґаличівська» – чудотворний римо-католицький образ Божої Матері 1598 року з зображенням Божої Матері в червоній сукні і зеленому плащі. Вона сидить на троні, огорнена хмарами. На правому її коліні стоїть маленький Ісус.

Ікона намальована на соснових дошках, товщиною в 1 сантиметр. Її розмір – 61,2 х 43,7 см. Образ на зовнішній стіні храму (за Владиславом Лозінським, катедри цвинтаря між двома готичними підпорами) 1598 року встановив львівський лавник Альберт Домаґалич разом з дружиною Катериною Вольфовичівною. Автором ікони вважають Йозефа Шольц-Вольфовича.

Згодом, коли зросла кількість бажаючих помолитися до цього образу, син Альберта Домаґалича – Йоан, правник при королівському дворі –спорудив у 1644 році каплицю. Про усі ці події свідчить відреставрований напис під портретом Альберта Домаґалича.

1648-го року ікона набула ще більшої популярності: львівські міщани вважали, що саме Мати Божа Ласкава порятувала Львів під час облоги козацько-татарського війська Богдана Хмельницького.

Згодом 1 квітня 1656 року у каплиці Домаґаличів перед цим образом складав обітниці-«шлюби» за оборону Польщі король Ян II Казимир. Ця подія увійшла до польської історії як «Львівські шлюби Яна Казимира» — монарх просив у Матері Божої допомоги у боротьбі проти нападів шведів на Польщу, обіцяючи натомість полегшення життя простому люду. Тоді він урочисто обрав Богородицю королевою Польщі.

Оскільки число бажаючих помолитися до образу щороку зростала, ікону 1765 року перенесли з каплиці Домаґаличів (до нині вона не збереглася) всередину Латинського катедрального собору. У понеділок, 28 квітня 1766 року львівський архиєпископ РКЦ Вінцеслав Єронім з Богуславіц Сєраковський проголосив образ чудодійним і звінив свято Введення на щорічне свято Ласки Діви Марії з восьмиденним обходом. Також він заклав у храмі товариство Ласки Пресвятої Діви з милостями від Папи. 12 травня 1776 року Матір Божу Ласкаву увінчали папською короною.

Після Другої світової війни у 1946 році ікону вивезено до Кракова. 1980 року образ відреставровано й виготовлено дві його точні копії. Оригінал встановлений у соборі у Вавелі. Першу його копію передали до церкви в Ясній Горі 19 червня 1983 року.

Другу точну копію, призначену для катедрального собору у Львові, у 2001 році коронував папа Іван-Павло II.

№ 3991 марка з серії «Святилища Марії»: Ікона Матері Божої Ряшівської
Дата: 14.08.2004 року
Номінал: 1.25 злотих
Друк: офсет
Колір: багатобарвна
Зубцівка: гребінчаста 11,5:11,25
Папір: флуоресцентний
Художник: Єва Лібера
Тираж: 650.000 шт.
КПД: +

Ікона – твір невідомого майстра, ймовірно походить з XVIII ст.. Зображено Матір Божу з дитятком на руках. Початково була в тутешній греко-католицькій церкві, яку після переселення українського населення перетворено на костел.



№_3102



№_241



№_2672



№_2808



№_3104



№_2935



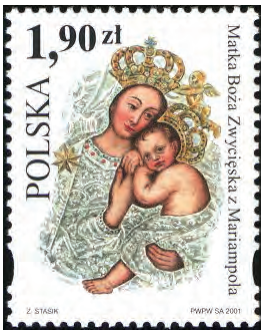
№_3101



№_2154



№_3631



№_3757



№_3103



№_3985



№_3986



№_3100



№_3099



№_3991

Денис ВІТЧЕНКО
(Харків)

ВИДАННЯ, ПРИСВЯЧЕНІ УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ДЕРЕВ'ЯНІЙ АРХІТЕКТУРІ

У вересні 2014-року у харківського видавця Савчука О. О. вийшло друком дві фундаментальні праці, присвячені українській сакральній дерев'яній архітектурі:

ДРАҐАН М. Д.
УКРАЇНСЬКІ ДЕРЕВЛЯНІ ЦЕРКВИ. *Генеза і розвій форм : в двох частинах* / Михайло Драґан ; передм. В. С. Александрович ; прим. В. С. Александрович, В. М. Слободян ; предм.-геогр. покажч., терм. словник В. М. Слободян; упоряд. О. О. Савчук. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. — 450 с. ; 273 іл.

ТАРАНУШЕНКО С. А.
ДЕРЕВ'ЯНА МОНУМЕНТАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ. *Повна редакція* / Стефан Таранушенко ; переднє слово С. І. Білокінь; передм., наук. ред., додатки В. В. Вечерський ; упоряд., прим. О. О. Савчук. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. — 864 с. ; 1033 іл. — Серія «Слобожанський світ». Випуск 8.

Обидва видання приурочено 115-й та 125-й річниці від дня народження Михайла Драґана та Стефана Таранушенка відповідно.

Перевидання фундаментального двотомовика Михайла Драґана «Українські деревляні церкви» здійснено вперше від 1937-го року з доповненнями та усуненням неточностей першого видання. Структура та нумерація сторінок обох томів збережена.

Перший том — текстовий, другий — ілюстративний — налічує понад 150 унікальних світлин дерев'яних церков Галичини. Більшість ілюстрацій подано з оригінальних світлин, що зберігаються в архіві М. Драґана в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького.

Передмова доктора історичних наук Володимира Александровича актуалізує теоретичні та фактологічні матеріали, подані Автором у виданні, адже від першого виходу у світ пройшло понад 75 років.

Книгу прикрашає удосконалений кандидатом історичних наук п. Василем Слободяном предметно-географічний покажчик. В ньому розташування населених пунктів приведено у відповідність до сучасного адміністративно-територіального поділу, дати побудови церков уточнено, подано інформацію про нинішній стан тієї чи іншої пам'ятки. До видання складено примітки (пп. В. Александрович, В. Слободян), а також розроблено тлумачний словник застарілих слів та термінології (В. Слободян).

Формат видання – А4, папір – крейдований. Сподіваємося, що видання викличе суспільний резонанс і збереже ту невелику частину дерев'яних храмів, що і сьогодні прикрашають українські ландшафти.

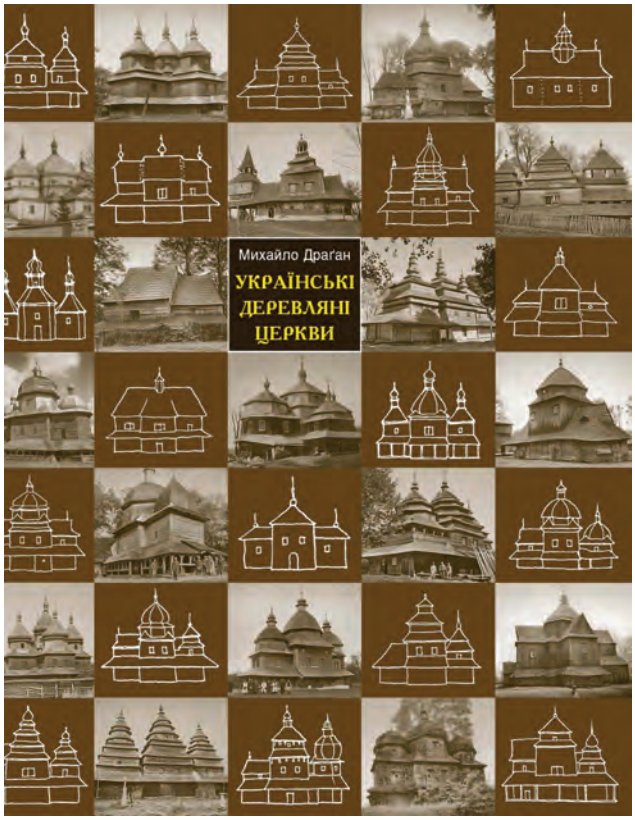
Цьогорічне видання „лебединої пісні" Стефана Таранушенка „Дерев'яна монументальна архітектура Лівобрежної України" – третя спроба видати рукопис Автора. Перше видання побачило світ у 1976 році у київському „Будівельнику" у чи не на половину урізаному вигляді (до видання не потрапили українські церкви Брянщини, а також більшість пам'яток, що не були обміряні; тексти описів церков сильно скорочені; довідковий апарат взагалі знято). Друге видання вийшло 2012-го року у видавництві „Харківський приватний музей міської садиби". Рукопис було подано в повній редакції, але низький ступінь його опрацювання та подання ілюстративного матеріалу (жахливої якості унікальні світлини, сфотографовані „з рук" креслення) – стали каталізатором для третьої спроби публікації багатостраждального рукопису.

Книгу відкривають дві передмови – доктора історичних наук Сергія Білоконя та кандидата архітектури Віктора Вечерського. В книзі подано більше 1000 унікальних світлин, які ілюструють понад 180 пам'яток української дерев'яної архітектури (з них збережено 15). Більшість цитат звірені і уточнені. До нової верстки розроблено іменний та предметно-географічний покажчики. Креслення створено заново у векторному вигляді. Уточнені анотації до світлин. У 13-ти додатках подано ілюстрований реєстр збережених церков Лівобережжя (п. Віктора Вечерського), рецензії на рукопис праці, листування С. А. Таранушенка з М. П. Бажаном, П. М. Жолтовським, редакцією видавництва „Будівельник" щодо

видання книги тощо.

Видання красномовно свідчить про самобутність дерев'яної архітектури, наявність будівничих шкіл та високого рівня естетики майстрів Лівобережної України.

Обидві праці – не лише є актом визнання талановитості та подвижницької роботи Михайла Драґана та Стефана Таранушенка, але й пам'ятником генію українського будівничого.





Леонтій ТОЦЬКИЙ
(Луцьк)

АКАФІСТ БОГОРОДИЦІ ХОЛМСЬКІЙ БРАТА ВІКТОРА ЯК ПОЕТИЧНИЙ ТВІР

Актуальність цієї статті полягає перш за все в тому, що «Акафіст Пресвятій Богородиці у чудотворній Холмській іконі прославлений» (далі – АПБХ) Брата Віктора (луцького християнського письменника В. І. Гребенюка) вперше в історій української літератури написаний виключно в поетичній формі.

Щоб повніше та адекватніше розкрити тему статті, вочевидь, на нашу думку, слід поступити таким чином: спочатку розглянемо акафіст як жанр церковно-релігійної художньої літератури, потім коротко зупинимося на різновидах акафістів, а насамкінець розглянемо АПБХ у літературному та історіографічному контекстах.

Для визначення поняття акафіст звернімось до літературознавчої енциклопедії: «Акафіст (гр. akathistos, буквально: спів стоячи) – гімнографічний твір на честь Ісуса Христа, Божої Матері чи інших святих, який виконували стоячи.

Сформувався у Візантії (IV–VII ст.). Має усталений метр, синтаксис і композицію. Складається із зачину (кукуля або кукулія), більших строф (ікосів) і 12 менших строф (кондаків), які суворо чергуються під час виконання. Кожна строфа при цьому починається із наступної літери грецької абетки (всього – 24). Ікос складається з 6 пар рядків похвальних епітетів – хайретизмів із зачином хайре – радуйся), звернених до того, хто оспівується. Ікосам притаманна однакова ритмічна структура. Ікос і кукулій відрізняються за ритмом, але їх об'єднує спільний рефрен або тропар. Кондак має рефрен «Алілуя!», який виконує композиційну функцію (завершує кондаки та розмежовує ікоси на субстрофи). До найдавніших акафістів, поширених на східнослов'янських землях після прийняття християнства, належить акафіст Пресвятій Богородиці (VI–VII ст.), імовірним автором якого вважається Роман Солодкоспівець» [5, 39–40].

Отже, як бачимо, акафісти – це піснеспіви, в яких прославляється та чи інша особа і використовується як у спільній молитві (у церкві, сім'ї), так і індивідуально (в монастирській келії, домашньому помешканні).

У візантійській традиції акафісти творилися виключно в поетичній формі, це своєрідні віршовані гімни, які передавали різноманітні молитовні почуття (прославлення, подяки, прохання тощо) побожного християнина. Але з часом віршована форма акафістів поступилася місцем ритмізованій прозі, верліброві чи вільному віршеві із принагідними найпростішими співзвуччями (літературознавці кажуть – «спародична бідна рима») або й взагалі обходились без них [3, 12]. Тому, відновлюючи давню візантійську традицію, Брат Віктор вперше, як уже згадувалось вище, в українській літературі написав цілком віршований акафіст – АПБХ, до розгляду якого ми зараз і звернемось.

З літературознавчої точки зору АПБХ – це, перш за все, 13 кондаків, кожен із яких є катреном чи строфою з перехресним римуванням із ненаголошеною (або так званою жіночою) римою, доповнений рефреном «Алілуя!», що повторюється тричі. Причому перший кондак не має такого рефрену, він завершується хайретизмом:

«Радуйся, ясна Лампадо стежині,
Холмщини й світу чудесна Відрадо!».

Цим хайретизмом (з деяким уточненням – див. далі) закінчуються всі 12 ікосів АПБХ.

Самі ж ікоси мають таку структуру: спочатку йдуть 2 рядки, які передують хайретичній частині і задають рими для наступних 8+12 рядків. У свою чергу, хайретична частина ікосів складається з однієї гіперстрофи, що включає 2 класичні строфи по 4 рядки (катрени). Наступні 12+2 рядки є класичним англійським (шекспірівським) сонетом, про що згадує і сам автор у передмові до АПБХ. Якщо гіперстрофа з 8 рядків має перехресне римування зі своєю особливою наскрізною римою, то 12 рядків із наступної сонетної частини також мають перехресне римування, але свої особливі рими. І, нарешті, кожний сонет закінчується рефреном (що в деякій зміненій формі повторює рефрен першого кондака), а саме:

«Радуйся, кожній стежині Лампадо,
Холмщини й світу чудесна Відрадо!».

Слід зазначити, що така структура чи форма побудови ікосів вимагає надзвичайних творчих зусиль, адже в кожній гіперстрофі необхідно підібрати 2 пари рим по 4 слова

в кожній. А в сонетній частині – 2 пари уже по 6 слів у кожній на одну риму. Вочевидь, така напружена праця вимагала багато часу і можливо навіть користування спеціальними словниками рим української мови. Такий акафіст не напишеш за день, тиждень, місяць. На нього, мабуть, пішли роки напруженої літературної праці.

Що ж до віршованого розміру написання ікосів і кондаків, то він визначається словом «ра́дуйся». Отже, це дактиль «(грец.: daktylos, буквально: палець) – стопа в античній метриці на 4 мори з 3 складів, перший з яких – довгий, інші – короткі. У силабо-тонічній системі віршування (до якої належить сучасна українська поезія – Л. І. Тоцький) дактилем називають трискладову строфу з наголосом на першому складі, однак чистий розмір трапляється нечасто, здебільшого у каталектичній ситуації» [5, 255] і в нашому випадку кожний рядок АПБХ поєднує трьохстопний дактиль з хореєм (всього 11 складів у рядку) жіночої ненаголошеної рими. Звичайно, при такій композиції не всі прикінцеві слова досягають ідентичного римованого закінчення (у візуальному прочитанні), але в аудіальному (на слух) сприйнятті акафіста таке неспівпадіння губиться. А, оскільки основне призначення акафісту – молитовне співання вголос, то така «вада» не має суттєвого значення.

Тепер перейдемо до аналізу документальних джерел і матеріалів, якими послуговувався Брат Віктор при написання АПБХ. Основним документальним джерелом була книга польського автора XVII ст., холмського уніатського єпископа Якова Суші «Фенікс ...» [3, 6]. У цій книзі владика Яків записав близько 700 епізодів про зцілення та чудеса при Холмській іконі Божої Матері. З них Брат Віктор вибрав 8, на його думку, найбільш показових і різносторонніх [3, 6]. Крім того, в 12 ікосі він у поетичній формі описав і чудодійне зцілення луцького журналіста та письменника Віктора Вербича, що відбулося восени 2000 р. У своїй творчій праці Брат Віктор також послуговувався акафістами до Холмської ікони Божої Матері XI ст., які були складені церковнослов'янською мовою, один з яких, виданий у 1930 р., побутує і в українському перекладі митрополита Іларіона (Огієнка) [3, 4].

Варто додати, що АПБХ Брата Віктора увійшов складовою частиною (Слово 23) у його ж книгу (містерію-епос) «Діяння небожителів», яка писалася протягом 18 років [4]. Аналізу цієї книги була присвячена стаття-рецензія професора Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Марії Моклиці [6].

Окрім того, Брат Віктор має у своєму творчому доробку ще один акафіст (Пресвятій Богородиці перед Її образом «Нерушима стіна» [1]), написаний ритмізованою прозою та неокласичним віршем (хайретична частина 12 ікосів) неповним чи вкороченим п'ятистопним дактилем. Тут використовується вже парне наголошене (чоловіче) римування, і кожен рядок складається з 13 складів. За своєю структурою цей акафіст простіший за АПБХ, тому що хайретична частина ікосів, яка є сонетом уже не в класичній англійській формі, не має наскрізного перехресного римування як у АПБХ.

Додамо, що Брат Віктор уже має своїх літературних послідовників. За останній рік у луцькому видавництві «Ключі» видано ще 2 акафісти (див. [2; 7]), які написані за схемою акафіста Пресвятій Богородиці перед Її образом «Нерушима стіна», але, на відміну від останнього, використовують неповний чотирьохстопний дактиль з ненаголошеною жіночою римою (у кожному рядку 11 складів). Таким чином, з певним допущенням можна говорити про виникнення нової луцько-волинської літературної школи акафісників, що відродили давню візантійську традицію написання поетичних акафістів, основоположником якої якраз і є В. І. Гребенюк.

---

1. Акафіст Пресвятій Богородиці перед Її образом «Нерушима стіна» / Брат Віктор. – Луцьк : Ключі; Волин. обл. друк., 2011. – 36 с.

2. Акафіст хрестові Господньому / прот. Леонтій Тоцький. – Луцьк : Ключі, 2013. – 34 с.

3. Брат Віктор. Акафіст Пресвятій Богородиці у чудотворній Холмській іконі прославленій. – Луцьк : ВМА «Терен», 2005.– 32 с.

4. Брат Віктор. Діяння небожителів: містерія-епос. – Луцьк : Ключі, ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. – 256 с.: іл.

5. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).

6. Моклиця М. Українська апологетика Данте. – Слово і час. – 2013. – № 1. – С. 76–80.

7. Подячний акафіст Пресвятій Тройці / Олеся Леонтіївна Тоцька. – Луцьк : Ключі, 2014. – 32 с.

Ігор ТОЦЬКИЙ
(Стрий)

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ІКОНОПИСНИХ ДИПЛОМНИХ РОБІТ УЧНЯМИ ХУДОЖНІХ УЧИЛИЩ

Сучасний стан і розвиток системи національної освіти в Україні ставить відповідні завдання й перед системою професійно-технічної освіти (ПТО). У зв'язку з цим набирає актуальності питання виховання духовності учнів професійно-технічних навчальних закладів (ПТНЗ), і зокрема художнього спрямування, засобами мистецтва. Адже протягом тривалого навчання в освітніх закладах різних рівнів і ступенів (школа, ПТНЗ, коледж, ВНЗ тощо) відбувається поступове становлення людини як особистості та громадянина. За цей час вона, як правило, обирає фах, який стає визначальним на все життя. Формується її світогляд, світосприйняття, морально-ціннісна орієнтація, суспільно-громадянська позиція тощо. А вітчизняна педагогіка довший час була позбавлена можливості ґрунтуватися на духовному світогляді, вивчати та засвоювати скарби християнської культури, використовувати в навчально-виховному процесі надзвичайно потужний гуманістичний і креативний потенціал вищого духовного світу, який набагато перевищує людські психофізичні можливості.

Будь-яка складова навчально-виховного процесу покликана до навчання та засвоєння нових знань і втілення їх у практичному житті вихованців. У зв'язку з цим, очевидно, що такий процес повинен включати як теоретично-методологічну (базову) частину, так і практичну (методичну). Ці сторони, звичайно, повинні бути тісно пов'язаними між собою й підпорядкованими одній меті – вихованню духовності та моральності особистості, формуванню патріотичної молоді.

В іконописі теоретичною частиною, на нашу думку, є ознайомлення з історією ікони, а також матеріалами, з яких вона виготовлена. Практична ж частина повинна включати виконання самого живопису (іконопису).

Тому спробуємо проаналізувати специфіку виконання іконописних дипломних робіт учнями художніх училищ (на прикладі Стрийського вищого художнього професійного училища).

Відзначимо, що іконою, у вузькому значенні, ми називаємо зображення, зроблене на дошці. Але, ведучи мову про це мистецтво, будемо мати на увазі не тільки ікону, а іконописний образ в широкому сенсі, – зображення, яке може бути написане і на стіні, металі, предметах церковного вжитку, і не тільки написане, але й вигравіюване, вишите, викладене мозаїкою тощо.

Ікона виражає єдину, раз і назавжди встановлену істину, яка не підлягає зміні. Ця незмінність її основи потребує таких же твердих і стійких конструктивних форм як самого образу, так і засобів його вираження. Таким і є традиційний іконопис.

Основні прийоми, характерні для цього мистецтва, випливають із його змісту:

1. Іконописний образ – це, передусім, образ на площині. Іконописець розгортає всю свою композицію, суворо підпорядковуючи її площині дошки, скла, стіни чи іншої основи.

2. Засоби живопису (лінія та фарби) беруть участь у створенні образу.

3. Із фарб для іконопису на дереві здавна вибрана темпера. Однак для картини на склі чи полотні художник може вибрати на свій смак вітражну, олійну, акрилову чи іншу фарбу. Переважно підбирають таку фарбу, яка б найбільше підходила для вирішення завдання. А фарба, виготовлена на яйці, володіє міцністю, яка майже не піддається рушійному впливу часу.

Іконопису, як і будь-якій іншій справі, необхідно вчитися, починаючи з простих завдань, і поступово переходячи до більш складних. Слід також відмітити, що залежно від основи технічні прийоми виконання ікони відрізняються: наприклад, на ґрунтованій дошці використовують одні прийоми, на оштукатуреній стіні – інші, на склі ще інші.

Традиційна ікона пишеться на спеціально обробленій і заґрунтованій левкасом (суміш столярного клею з крейдою) дошці, у відповідності з канонічними вимогами і після написання покривається захисним шаром із оліфи чи безколірного лаку.

Звичайно, грамотно виконати іконний живопис може лише професійний художник, який досконало знає всі канони та секрети іконописного ремесла.

Основні персонажі релігійного живопису

беруться з біблійної історії – це Богоматір, Христос, Предтеча, апостоли, пророки, праотці й ін. Їх зображення бувають із відтворенням голови, погруддя, поясними і в повний зріст.

Процес виконання іконописної дипломної роботи учнями художніх училищ, на нашу думку, потрібно розділити на такі етапи.

1 етап. Визначення об'єкту зображення на іконі.

Кожна ікона має три виміри: матеріальний, інтелектуальний і духовний. До матеріального виміру ікони належать дошка, скло, фарба, тобто те, до чого ми доторкаємося чи цілуємо, а також свічка чи лампадка, яку ми ставимо перед іконою. Другий вимір – інтелектуальний – це наші знання про ікону, тобто що означає той чи інший колір, символіка, знаки та лінії. Якщо будемо більше знати про ікону, тоді зможемо краще молитися перед нею. Третій – це духовний вимір ікони, до якого відноситься наша молитва, оприсутнення невидимого Бога, Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, ангелів чи святих.

Учні Стрийського ВХПУ для іконопису найчастіше обирають Богородицю Одигітрію (Провідницю), Христа Пантократора (Вседержителя), рідше – Оранту (Молитовницю), «Спаса Нерукотворного», також зображують св. Миколая, апостолів Петра і Павла та ін.

Особливою цікавістю учнів користується образ Богоматері. Існує більше двохсот типів іконографічних зображень Богоматері. Вони мають назви Єлеуса, Оранта, Одигітрія, Знамення тощо. Найбільш поширеним типом зображення є Одигітрія. Це поясне зображення Богоматері, де Вона тримає Христа на лівій руці, а правою вказує на Свого Сина. У свою чергу, Христос правою рукою благословляє людей, а в лівій тримає паперовий згорток. Ікони із зображенням Богоматері прийнято називати за місцем, де вони вперше з'явились чи де особливо величаються. Наприклад, широко відомі ікони Вишгородська (Володимирська), Холмська, Белзька, Іверська й ін.

У каплиці навчального закладу виконано дипломну роботу – Оранта, де Богоматір зображається без Ісуса, з молитовно піднятими вверх руками.

Образи Христа більш консервативні, ніж образи Богоматері. Частіше на дипломних роботах учні зображають Христа Пантократора – фронтально, поясно або в повний зріст. При цьому пальці Його правої припіднятої руки благословляють людей, а в лівій Він тримає відкрите чи закрите Євангеліє.

Також зустрічаються дипломні роботи з образом Христа на троні із благословляючим жестом правої руки і Євангелієм в лівій – Ісус Христос Спаситель. На них Вседержителя зображають в одежах візантійського імператора. Таке зображення прийнято називати «Цар царів», бо воно означає, що Христос є Царем усіх царів.

Рідше учні виконують ікону під назвою «Спас Нерукотворний» – одну з найдревніших, де зображується лик Христа на полотні. «Спас Нерукотворний» у древні часи зображувався не тільки на іконах, але й на знаменах-хоругвах, які воїни брали в бойові походи.

2 етап. Підготовка до виконання дипломної роботи.

Після затвердження теми диплому, учнем вибирається основа, на якій буде виконуватись ікона. Одним із ключових питань є і практичне застосування тієї чи іншої ікони. Зокрема їх можна розмістити в капличці училища чи навчальних кабінетах. Наприклад, у кабінеті автора публікації вмонтовано в гіпсокартонну конструкцію з підсвічуванням дві ікони на склі. Також в одному з кабінетів виконане мозаїчне зображення Христа та Богородиці із кусків кольорового скла. Слід зазначити, що ікони сприяють створенню сприятливої атмосфери для виховання в учнів стриманості, толерантного відношення до своїх одногрупників, відмови від грубої лексики, розвитку духовних задатків тощо. Діти проводять більше часу в кабінетах, працюють у позаурочний час.

3 етап. Пошук історичних відомостей про ікону.

Перед тим, як приступити до виконання роботи, учнем проводиться пошукова робота. Сюди входять історичні дані про ікону, її місцезнаходження. Також цікавими є відомості про характер одягу на персонажах ікон. З художньої точки зору одяг іконописних персонажів досить виразний. Як правило, він будується на візантійських мотивах. Кожен персонаж має одяг, характерний тільки для нього. Так, одяг Богоматері – це мафорій, туніка та чепчик. Мафорій – покривало, що окутує голову, плечі й спускається донизу. Він має прикрасу у вигляді кайми. Темно-вишневий колір мафорія означає великий і царський рід. Мафорій одягається на туніку – до-

вге плаття з рукавами й орнаментом. Туніка темно-синього кольору символізує дівство та небесну чистоту.

4 етап. Виконання ікони.

У Стрийському ВХПУ практикується виконання ікон (або скульптур на релігійну тематику, наприклад із металу) на таких основах (у порядку переважання): полотно, скло, дерево, вишивка або ткацтво, метал та ін. Живописцю для виконання ікони не слід брати довільні кольори. Тому, як зразок, потрібно знайти кольорову репродукцію доброї якості, яку при копіюванні точно наслідувати. Тоді перед нами відкриється краса роботи старих майстрів, їх глибинне розуміння гармонії лінії та кольору.

Створення ікони відбувається поетапно. Кожен етап містить у собі виконання певного елементу чи шару ікони. Всі етапи виконуються в суворій послідовності.

Конкретніше зупинимось на перших трьох основах, оскільки вони найбільш поширені. Більшість навчальних робіт виконуються олійними фарбами на полотні. Такі фарби повільно висихають і тому можна довший час вести живопис. Для основи використовують лляне та бавовняне полотно.

Робота над живописною композицією на полотні ділиться на такі послідовні етапи: виконання підмальовка, прописок, лесувань. Вона полягає в накладенні декількох фарбових шарів, і відрізняється від техніки письма «по сирому» тим, що тут кожен шар фарби повністю просушується перед нанесенням наступного. Зверху фарбових шарів, коли робота завершена та добре висушена, наноситься захисний покривний шар із лаку або інших сумішей.

Одним із важливих елементів картини є живописний шар, виконання якого визначається технічними можливостями. Коли живопис складається з великої кількості шарів, а найчастіше воно саме так і буває, найнижчий шар називається підмальовком, але тільки в тих випадках, коли цей шар є підготовкою для наступних шарів.

Другий шар – так звана «прописка». Кожна прописка добре просушується. Зверху висохлих прописок лесуваннями (дуже тонкими, прозорими та напівпрозорими прокладками) наноситься завершальний живописний шар.

Роботу над *живописною композицією на склі* (псевдовітраж) можна поділити на такі етапи:

1. Підготовчий період: а) вибір теми та ескізні пошуки; б) виконання робочого ескізу; в) добір кольорової палітри для живописної роботи; г) підготовка скла (вирізка, шліфування країв, знежирення).

2. Живопис на склі: а) виконання контурного рисунка; б) нанесення елементів декору, дрібних деталей; в) заповнення малюнка кольором; г) замальовка тла та збагачення художньої роботи різними підкладками (фольгою, кольоровим папером тощо).

3. Оформлення композиції у завершену художню річ: а) вибір матеріалу для рамки; б) виготовлення рамки, що підкреслює задум і надає роботі завершеного вигляду; в) робота над створенням експозиції.

Живописна робота виконується в такій послідовності. Під скло підкладається робочий ескіз (попередньо змочений водою для кращого прилипання або прикріплений затискачами) і чорним контуром чи фарбою (тушшю) спочатку обводяться всі основні контури, а після їх висихання – решта дрібних деталей та елементів декору. Щоб на склі знову не з'явилися жирні плями, треба малювати акуратно, не торкаючись його поверхні рукою. Контури відомі також під назвами «фарба-аутлайнер», «рельєфний контур», «контурна паста» і т.д. Асортимент контурів великий – у продажу є всі основні кольори. Найбільш універсальні – чорні, срібні та золоті контури.

Коли контур висохне (не менше 2 годин), приступають до заповнення площин малюнка відповідними кольорами, користуючись розробленим ескізом. Фарби наносять почергово, наприклад, спочатку заливаються всі ділянки, що мають жовтий колір, потім зелений і т.д., поступово заповнюючи малюнок від світліших до темніших тонів. В останню чергу замальовується тло композиції. Набираючи фарби на пензель, намагаються якомога рівномірніше заливати обмежену контуром ділянку малюнка. Якщо в композиції необхідно виявити якусь фактуру, то краще це робити пензлем, а для рівномірного залиття площини можна використовувати поролонові губки. Для великих ділянок скла роблять губки більшого розміру, а для малих – менші (для кожної фарби потрібна окрема губка чи пензель).

Темперні й олійні фарби, нанесені тонким шаром, дають яскраві барвисті кольори. Розписувати скло можна ще аніліновими фарбами, гуашевими фарбами, змішаними з клеєм

ПВА та ін.

Менш поширеною серед учнів училища є техніка виконання *темперного живопису на дошці.* Особлива складність при малюванні дрібних деталей (лика, рук, ніг) полягає в тому, що роботи виконуються на дереві невеликих розмірів.

Ікона на дерев'яній дошці має такі шари:

1. Основа. Нею є дошка чи декілька склеєних дощок, відповідним чином оброблених і підготовлених для нанесення наступних шарів.

2. Шар клею. Підготовлена дошка проклеюється гарячим і рідким столярним клеєм.

3. Паволока. Після проклейки на дошку наклеюється паволока із тканини.

4. Ґрунт (левкас). Для ґрунту використовується клей більш міцний, ніж для проклейки дошки. У наш час як правило використовуються акрилові ґрунти, якість яких переважає якість крейдового ґрунту.

5. Позолота. Якщо ікона повинна мати позолочений фон чи інші елементи, то позолота виконується перед нанесенням фарбового шару. Як правило шар позолоти не покривається лаком, але в окремих випадках, переважно якщо є позолочений фон, частина позолоти може бути під шаром лаку. Не кожен учень може на початку свого творчого шляху застосовувати при копіюванні золото. Не маючи відповідного досвіду, йому не вдасться якісно покласти листочки (поталь) на левкас.

6. Фарбовий шар чи шар живопису. В іконописі традиційно використовується яєчна темпера, яка виготовляється із натуральних пігментів і яєчної емульсії.

7. Захисний шар. Після того, як ікона написана, її необхідно вберегти від несприятливого впливу зовнішнього середовища, для чого живописний шар покривається тонким шаром оліфи чи спеціального лаку.

Технологічна частина виконання ікони включає підготовку матеріалу для написання, підготовку основи, накладання левкасу на дошку, шліфування та золочення, техніку виконання живопису яєчною темперою, лакування. При аналізі кольору ікони стає очевидним, що ближні деталі мають не тільки багато кольорових і світлотних контрастів, але і значну насиченість, чіткість меж.

Після нанесення на ґрунт фону процес написання ікони розділяється на декілька послідовних етапів:

1. Розкриття ікони (закладка основних тонів) – означає покривання (заливання) її площин однотонними фарбами, не наносячи при цьому ніяких півтонів чи тіней. Відповідними фарбами покриваються світло (фон) ікони, всі ділянки доличного письма (все крім лика, рук, ніг).

2. Розпис.

3. Пробіли – висвітлення одягу, будівель і ін.

4. Вохрення – висвітлення ликів і волосся з наступною їх обробкою (підрум'янювання, притінення й ін.).

5. Нанесення асисту (променів і полисків, написаних золотом чи сріблом).

Особливу увагу заслуговує написання ликів, оскільки від того, як написана голова святого, залежить не тільки естетична, але й духовна сторона ікони.

Після того, як написано личне, ікону надписуємо – наносимо написи, які пояснюють, хто зображений на іконі. Ікону надписують в обов'язковому порядку. Наприклад, напис «ІС ХС» – скорочене імення Спасителя. У давнину, коли ще не був установлений чин освячення, ікона вважалась закінченою тоді, коли на ній з'являлась назва: в духовному сенсі це означає з'єднання імені й образу.

Останнім етапом після підписання ікони є виставлення її на просушку в захищене від пилу місце на декілька днів. Ознакою кінцевого просушення ікони є матовість її фарбової поверхні.

5 етап. Підготовка пояснювальної записки.

Після виконання живопису готується пояснювальна записка (описова робота), де висвітлюється виконання самої роботи. Вона ділиться на декілька основних розділів: вступ, основна частина, економічна частина, висновки, література, додатки. Орієнтовний обсяг пояснювальної записки – 35 сторінок.

6 етап. Захист дипломної роботи.

Захист відбувається наприкінці навчання. На захисті учень представляє на розгляд комісії ікону та пояснювальну записку. Під час доповіді розповідається про пошукову роботу та роботу в матеріалі. Тобто від початку (вибір зображення) і до кінця (опорядження роботи). Основний акцент робиться на специфіці виконання самої роботи.

Членів комісії насамперед цікавлять труднощі, які виникали в процесі виконання ікони, терміни її виконання (затрачений час), а також орієнтовна вартість іконописного зображення та ін.

Захист дипломної роботи, на нашу думку, має суттєво допомогти правильно формувати та розвивати в учнів необхідні якості для обраної професії, максимально враховувати індивідуальні особливості кожного учня, простежувати динаміку розвитку його здібностей.

Насамкінець варто зазначити, що не кожен учень може виконувати ікону, оскільки тут потрібні професійні навички і наявність відповідних моральних якостей. Автором помічено, що зрештою такі роботи переважно виконують високоморальні учні, які ведуть побожний образ життя, звершують молитовні практики. Також яскравим прикладом є і оцінки на захисті, оскільки майже 100 % живописців, які пишуть ікони, отримують від 10 балів і вище.

Слід відзначити, що творці ікон отримують велику естетичну насолоду. Коли з-під пензля поступово виникає образ того чи іншого святого, до майстра приходить «тиха радість». Безумовно, відчути таке захочеться багатьом юним художникам. Але спочатку потрібно здобути практичні навички на уроках композиції, живопису, спецтехнології, виробничого навчання та ін. Крім того, бажано пройти навчання у майстрів, які мають великий досвід іконописання. Водночас можна почати копіювати ікони з літературних джерел чи інтернету.

У професійному навчанні особливу увагу слід надавати якісним показникам, передовим технологіям, не допускати жодного прояву непрофесійного виконання поставлених завдань. Кожний учень повинен привчитись творчо підходити до своєї праці, ніколи не задовольнятися досягнутим, постійно вишукувати додаткові ресурси та резерви покращення результатів своєї роботи.

РОЗДІЛ ІІІ. МАТЕРІАЛИ ДО КАТАЛОГУ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Галина БЄЛІКОВА ,
Олена БУРЛАКА
(Київ)

ІКОНИ ВОЛИНІ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ.

КАТАЛОГ.

Волинські старожитності в збірці НХМУ представлені в багатьох групах зберігання (поліхромна скульптура, метал, портрет), але найчисельнішою з них є іконопис. Пам'ятки Волині надходили в збірку від 1899-го - першого року відкриття музею (портрети і картини з Вишневецького замку, ін.); цього ж року в залі Київського університету відбулася виставка 11-го Археологічного з'їзду, на якій вони привернули загальну увагу. В її складі були 7 плащаниць (з Житомирського та Кам'янець-Подільського давньосховищ), 35 ікон і релігійних композицій, ін. (Каталог выставки 1899). Волинська ікона як своєрідне національне явище тоді вперше постала перед науковою спільнотою, в результаті чого з'явились публікації М.Істоміна (Истомин Н. 1900), Є.Кузьміна (Кузьмин Е. 1915), М.Біляшівського (Археологическая летопись 1900), О.Фотинського (Фотинский О. 1899). Але перша ікона з Волині надійшла у в колекцію НХМУ дещо пізніше.

Організатором створення колекції був багаторічний директор музею Микола Біляшівський, зв'язки якого з Волинню розпочалися ще від 1896 року, коли він працював над створенням «Музею барона Штейнгеля» в Городку. Від нього особисто в НХМУ надійшло немало пам'яток, однак даних про передачу ним в музей саме волинських ікон немає. Першою волинською іконою, яка потрапила в музей (і, на щастя, досі в ньому перебуває, незважаючи на унікально складну долю музейної колекції з її численними переділами), була Богоматір Одигітрія (И-300, кат.29), що надійшла в 1907 році з Вишнівця за невідомих обставин. Тоді ж як дарунок В.Верещагіна із костелу в Вишнівці надійшов антепендіум 17 ст. католицького престолу, вишитий шовком та аплікацією по кремовому шовку, з кількома складними алегоричними сценами (нині втрачений). Всі ікони на той час (і до 1936 року) заносились до інвентарних книг не художнього, а історико-побутового відділу, яким керував Біляшівський. В 1910 році з переходом музею під опіку навчального відділу Міністерства торгівлі й промисловості музей отримав можливість фінансувати експедиції по українських теренах, поставивши їх на регулярну основу. Одночасно в музеї відкрилась вакансія завідувача історичного відділу, на яку було запрошено Данила Щербаківського. Цього ж року він провів першу із трьох своїх волинських експедицій – на Ковельщину (привіз в музей ікони з Нудиже, Турійська, Ратного). У 1912 році він провів другу експедицію по південній Волині, на межі з Поділлям, в районі Заслава, де отримав ікони з Мазепинців, Закриничча, Кременчуків, Тернавки, портрет Теклі Любомирської (?) з Городищенського жіночого монастиря. В 1926 році, коли музей вже мав назву Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Шевченка, відбулася третя експедиція – на Поділля і ту частину Волині, що залишилася в складі радянської України (цього разу приїхав у Старокостянтинів, знову відвідав Заслав, Шепетівку, Славуту, вивіз велику групу портретів і картин з Бернардинського монастиря в Заславі, ікони з Двірця, Щурівців, Покощівки, – загалом, згідно з його звітом, 20 ікон на полотні, 13 ікон на дереві, 8 портретів, 15 ікон кольорової гравюри, 13 скульптур дерев'яних, 1 царські врата, ін., - всього 210 предметів, не рахуючи археологічних (407) та історико-побутових (194) речей, а також творів народного мистецтва, книг, документів, рукописів, ін.(архів відділу фондів НХМУ, оп.1, спр. № 7/131, с. 56)). Частина цих речей були вписані Щербаківським в інвентарі історичного відділу (картини, портрети, ікони, врата, скульптури, гравюри), їх вивчення показує, що на даний час в НХМУ перебуває 6 ікон, 1 релігійна композиція з портретом із заславського монастиря, 13 скульптур (з них 8 з фарного костелу у Заславі), 3 Розп'яття, 2

єврейські витинанки, 9 ікон-гравюр розфарбованих, царські врата та, можливо, стільці з монастиря Бернардинів у Заславі. Серед ікон, які нині відсутні в колекції, були 4 ікони з Двірця, 2 – з Покащівки, 3 – з с. Сенютки, 8 ікон із неназваних сіл. Портрети із заславських костелів (фарного та бернардинського) знаходяться в колекції НМІУ, матеріал щодо них нині готується до друку. Наявність релігійних композицій та деяких ікон належить перевірити в ННДРЦУ.

Звітів про кількість вивезених ікон першою та другою експедиціями не виявлено, однак в інвентарних книгах історичного відділу за 1910 та 1912 роки зафіксовані ікони з Волині – нині вони зберігаються в музеї в повному складі (є також статуетка Богородиці, вивезена 1910 року з с.Черкелевка Старокостянтинівського повіту). Їх власноручно вписав Щербаківський – всі його записи мають значну наукову цінність, тому в каталозі приводяться номери творів за цими інвентарними книгами. В них під 1910, 1912, 1926-1927 роками вписано також безліч інших, вивезених цими експедиціями предметів (кадильниці, свічники, хрести, вотуми, орнати), які нині можуть перебувати в НМНДМУ, ННДРЦУ та НМІУ.

Поки не з'ясовано, скільки волинських ікон було в музеї на 1934 рік, коли розпочався переділ всієї колекції між створеними на його базі двома закладами – Музеєм українського народного мистецтва та Центральним історичним музеєм (один залишався в первісній будівлі музею, другий вивіз колекції до Києво-Печерського Музейного містечка). В 1936-1937 роках концепція музею, що залишився в первісній будівлі, знову змінилася – в ній було відкрито Державний Український музей. Майже відразу, влітку того ж 1937 року його розформували за державницьку національну експозицію. До його відкриття було залучено експонати з багатьох українських музеїв, а його закриття, в свою чергу, потягло за собою не лише повернення цих експонатів власникам, а й вилучення власних великих груп ікон та їх передачу іншим закладам, зокрема НКПІКЗ. Так, в усіх чотирьох інвентарних книгах історичного відділу навпроти описів багатьох предметів зазначено «Передано в Лавру. Акт від 4 лютого 1938 року» (всього такими примітками позначено 315 предметів, з них 306 ікон, 8 з яких - ікони-гравюри). Вказаного акту в документації музею не виявлено, натомість в колекції досі є деякі з ікон, що мають таку позначку (серед них і вісім волинських ікон - кат. 11, 12, 14, 15, 20, 27, 28, 31). Тобто залишається невідомо, чи то ці ікони не передавались, незважаючи на позначку, чи передавались, але згодом повернулись. З'ясування того, скільки з переданих ікон були волинськими, і скільки з них тепер знаходяться в НКПІКЗ, ще попереду (у війну заповідник втратив немало творів). У 1938 році Антирелігійному музею було передано 72 ікони та хоругви (архів відділу фондів НХМУ, оп.1 спр. 8/142, од.зб. 133. Акти на видачу експонатів 1937-1943 рр.); в цій же справі знаходиться акт без дати, згідно з яким Історичному музею видано безліч плащаниць і хоругов.

Після війни, на хвилі розподілу експонатів, повернених з евакуації та з Німеччини, відбулася ще одна передача ікон в лаврський заповідник – в жовтні 1947 року було передано 416 ікон (архів відділу фондів НХМУ, оп.1, спр. 8/150, од.зб.168). Акт передачі, який зберігся, мало інформативний – в ньому зазначаються лише назви ікон, без будь-яких інвентарних даних (номерів, техніки, розміру) і місць походжень. Ці ікони, можна з певністю припускати, наявні в даний час у заповіднику, але попереду чекає робота по їх порівнянню з записами в інвентарях історичного відділу і виявленню серед них образів з Волині. Та можна припускати, що серед волинських ікон, які опинилися в заповіднику в результаті цих двох передач 1938 та 1947 років, є і ті, які були привезені Щербаківським з експедиції 1926 року.

Таким чином, на кінець 1940-х музейна колекція ікон зменшилася на близько 800 штук. Поки важко сказати, яку частку це становить від загальної кількості ікон в музеї на той час, бо не підрахована загальна кількість ікон станом на 1934 рік (початок реформи музею), а також невідомо, скільки ікон надійшло з інших колекцій в Державний Український музей для його відкриття в 1937 році. Відразу по його закриттю групу творів було передано в 1937 році також в Центральний історичний музей (тепер НМІУ) – це були твори зі старої, дореформенної колекції музею, але майже виключно портрети (в т.ч. деякі з тих, що Щербаківський вивіз з Волині у 1926 році) – позначки про цю передачу наявні в інвентарях історичного відділу. Багато портретів передавалось в цей музей і в 1938 році (акти

від 19 лютого, 26 лютого, 1 березня), а також і згодом, в 1944-1946 роках. Незначну кількість в цій загалом великій групі переданих творів становили, очевидно, і ікони, бо коли в 1968 році НМІУ повернув 15 ікон, серед них виявилися ті, що мають інвентарні номери історичного відділу (на тепер ще чотири ікони з такими номерами залишаються в НМІУ; одна з них, можливо, волинська). Але оскільки НМІУ до війни, якраз на час розформування Всеукраїнського історичного музею і розгрому Державного Українського музею був на території лаврського заповідника, то деякі з цих 15 ікон могли перейти в його колекцію з заповідника, а серед них і ті, які заповідник у 1938 році отримав від НХМУ.

Поза сумнівом, волинських творів серед вилучених з колекції було немало. Уточнення кількості вилучених і кількості дотепер збережених ікон – справа майбутнього.

Помітним поповненням «волинського розділу» музейної збірки стало надходження до музею невеликої, але вагомої групи з п'яти ікон від Житомирського краєзнавчого музею (Розпорядження Мінкультури УРСР №214-р від 7 жовтня 1958 року, акти №18 від 3.11. 1958 року та № 11 від 20.04.1959 року; кат. 2, 4, 17, 21, 24). При цьому двобічна ікона «Різдво Христове/Воскресіння», кат. 24, чомусь значиться в обох актах передачі. Серед них був і «Спас в Славі» першої половини 16 століття – одна з найбільш цінних ікон в нинішній музейній збірці. Пам'ятки були передані в обмін на альбом видів Житомира і Бердичева французького художника 19 століття Сесеро де Лаутерекена, та на кілька пейзажів і скульптур українських радянських художників. З'ясувати попереднє походження житомирських ікон не вдалося - зрозуміло, що ікони потрапили в Житомирський краєзнавчий музей до Другої світової війни (чи під час неї), але документи про їх надходження не збереглися. Не виключено, що в свій час вони належали Волинському єпархіальному давньосховищу, основна частина пам'яток якого в 1915 році була вивезена в Харків. Можливо, якась частка давньосховища не була евакуйована з Житомира і «осіла» в краєзнавчому музеї. Всі п'ять ікон після надходження в НХМУ відреставровані, реставрація останньої з них завершилась у 2011 році.

Експедиції музею на Волинь поновилися у 1967 році, коли завідувач відділу дореволюційного мистецтва Лариса Членова привезла ікони з Коритного і Дубна. Музей, таким чином, провів чотири офіційні експедиції в цей край. Ще кілька пам'яток в 1960-х роках привезли до нього мистецтвознавці Людмила Міляєва, на той час вже колишня співробітниця музею, та Григорій Логвин (Богоматір Волинську з Луцька, 1962, картуш з Низкиничів, 1968 та ікону Богородиці з Радехова, 1969).

З останніх надходжень в музей слід відзначити дві ікони кінця 17 ст. «Христос Вседержитель» та «Деісус», подаровані в 1998 та 1999 роках Благодійним фондом «Український ренесанс» (при цьому точне місце походження ікон ним повідомлене не було).

Поки єдиною публікацією, яка висвітлює історію формування музейної колекції волинських ікон, є стаття Віктора Луця про експедиції Данила Щербаківського (Луць В. 1999); ним же опубліковано і частини щоденників експедицій Щербаківського на Волинь (Луць В. 1999/1).

До підсумків бурхливої музейної історії належить той факт, що нині в музеї знаходиться 41 ікона походженням з Волині. В каталог включено 38 з них, інші три були виявлені нагорнутими на рулони вже після того, як каталог був підготовлений до друку (Ж-092 Покров, п.о. 124х70 с. Радашівка; Ж-094 Розпяття, п.о., 135х85, с. Двірець, Ж-095 Воздвиження Хреста, п.о., 130х78, з невказаного села); ікони потребують ґрунтовної реставрації. Не виключено, що серед інших ікон, чий провенанс невідомий, з часом може виявитися ще кілька волинських.

Переважну частку збережених творів складають ікони 18 ст., дещо менше (вісім) ікон 17 століття, а найціннішою перлиною не тільки музейної колекції, а і всього українського мистецтва є ікона середини 14 століття «Богоматір Волинська». В цій групі ікон можна виокремити за стилістичними ознаками дві менші групи, які презентують два значні мистецькі осередки Волині: майстерню т. зв. «Волинського іконописця 1630 року» (2 ікони, кат. 3, 4) та Острозьку майстерню 18 століття (5 ікон, кат. 11-15). Інші ікони з певними іконописними центрами поки пов'язати не вдається.

Більш складною є проблема належності окремих ікон, чиє походження з Волині не достеменне, взагалі волинській іконописній школі - до прикладу, ікони Почаївської Богородиці (№№ 19, 26) включені в каталог з огляду на походження її культу з Волині і на той

факт, що основним «виробником» та розповсюджувачем цих ікон був волинський Почаївський монастир. Втім, і деякі ікони, безсумнівно привезені з Волині, могли потрапити до неї з інших регіонів і бути, відповідно, іншої школи. Поки що основним критерієм включення ікон до каталогу є походження творів з території Волині.

Традиційно проблемним є і питання датувань, воно особливо актуальне щодо двох найдавніших творів – «Богоматері Волинської» та «Спаса в Славі», які мають велику літературу на цю тему і все ж поки ждуть остаточних рішень. Ікона «Богоматір Волинська» була перевірена на цей рахунок методом радіовуглецевого аналізу (єдина з волинських ікон), який дав діапазон виготовлення її дошки від 1297 по 1399 рік. Щодо обох ікон готуються окремі розвідки.

Збірка загалом має хороший стан збереження, більшість ікон відреставро-вана. До нещодавно реставрованих – у 2010-2012 роках – належать «Наруга над Христом» (з Рівок); «Св.Микола» та «Різдво/Воскресіння» (з Житомира); двобічна «Богоматір Почаївська/ Преображення» невідомого походження; подаровані фондом «Український Ренесанс» «Деісус» та «Вседержитель». Серед ікон, що потребують реставрації, деякі містять «сюрпризи» - дві ікони «Одигітрій» (кат.29, 30) переписані, реставраційні зондажі виявили в них приховані шари живопису. За сучасного стану реставраційної справи стає можливим розшарування кожної з них на два твори, що потягне за собою і уточнення їх датування. Можливо, реставрація внесе певне коригування в датування і інших, не переписаних ікон, але в каталог вирішено включити матеріали щодо всіх ікон в їх нинішньому стані (в разі корекції матеріалу він може бути опублікований як доповнення до каталогу).

В збірці є 5 творів з вкладними написами, чотири з них містять дати створення та імена вкладників: «Трійця» 1640(?) року – Федора та Агапії Романовиських, «Богоматір Почаївська» 1750 р. – Івана Данилова Браіла, «Таємна вечеря» 1787 р. – Трохима Багелая з братами і їх дружинами, риза 1889 року до «Одигітрії» 18 ст. – Митрофана Романовського; на іконі «Коронування терновим вінцем» 1764 року зазначена лише дата. На жодній, на жаль, немає імені автора.

Щодо конфесійної належності ікони не визначались, але зрозуміло, що більшість з них, навіть створених у 16-17 століттях для православних церков, у 18 столітті перейшли разом з храмами до греко-католицьких громад. Можна також розглядати кількість творів по століттях, по регіонах Волині, по встановлених і не встановлених провенансах (див. карту), по іконографічному поділу (найбільше серед них ікон Христа та Богородиці), ін. Кожному з показників можна знайти своє пояснення в історії Волині і загалом України, в її церковній і мистецькій організації.

Важливими даними в каталозі є імена людей, причетних до надходження ікон в музей, серед них було немало позаштатних помічників. Деякі з них (І.Балюра, В.Верещагін) залишаються поки невідомими, деякі були служителями храмів, з яких походять ікони (староста Покровської церкви в Луцьку Микола Лазорко, священик Воскресенської церкви в Ратному Калістрат Миляшкевич, священик Воскресенської церкви в Ковелі П.Гапанович), а окремі з них були видатними науковцями, як Тауфік Гаврилович Кезма, відомий сходознавець, арабіст, іраніст, тюрколог, а водночас староста Андріївської церкви в Києві.

Збірка дає певну можливість – хоча і обмежену – ставити питання про особливості волинської школи іконопису, але лише щодо 17-18 століть. Більш ранній її етап представлений занадто малою для узагальнень кількістю ікон («Богоматір Волинська» і «Спас в Славі»), щоб говорити про їх визначальність чи навіть типовість для свого часу і для волинської школи. Робота над каталогом принесла деякі спостереження, які прогнозується опублікувати, зокрема щодо Острозької школи. Одним з результатів є також готовність матеріалу до виставок (і самих ікон, майже в повному складі відреставрованих, і інформації про них). Суттєвим внеском у вивчення волинського іконопису є те, що 19 ікон публікуються вперше.

Каталожна частина на кожну ікону складається з семи обов'язкових позицій та чотирьох таких, які вводяться до неї лише в разі наявності даних. До перших належать – Назва, Датування, Розміри, Походження, Стан збереження, Опис, Публікації; до другої – Автор чи Майстерня, Реставрація, Література, Експонування.

В «Походженні» кожного твору вказується первісне місце його перебування (село, церква), відсутність таких та інших даних в даній позиції свідчить про їх невстановленість.

Позиція «Публікації» містить лише літературу, яка стосується безпосередньо ікони; інші, до певної міри дотичні дані (щодо назв та історії церков і т.ін.) подаються в позиції «Література». Назви статей, книг та ін. викладені в обох позиціях в скороченому вигляді, в хронологічному порядку – їх повні назви, по алфавіту, подаються в розділі «Бібліографія». Публікації до №1 («Волинської Богоматері») в зв'язку з їх великим обсягом винесені в окремий розділ, без скорочень, в хронологічному порядку (численні інтернет-публікації зі згадками цього твору в дану позицію не включені).

В «Експонуванні» даються назви виставок, в яких ікона брала участь, та посилання на їх каталоги, в разі відсутності каталогу – назви виставок з позначкою б/к (без каталогу). Окремим випадком є питання про експонування ікони «Деісус», кат.11, на виставці в Кельні в 1929 році – вона зазначена в списку творів, відібраних на виставку (науковий архів НХМУ, оп.1, од.зб.74), але немає даних про те, чи виставка відбулася.

У випадку, якщо в ході досліджень були виявлені нові дані щодо походження, датування і т.ін., вони подаються після «Опису» окремим пунктом, з абзацу.

Написи на іконах перенесені в каталог зі збереженням, по технічній можливості, орфографії оригіналу.

Додатком до каталогу є карта Волинської губернії (її межі найближче відповідають межам історичної Волині) з позначенням місць походжень ікон за їх порядковими номерами в каталозі (місця походжень мають всього 29 ікон з 38). Місця походжень деяких ікон зазначені на їх зворотах, в різний час і за різних обставин; на зворотах також наявні різноманітні номери, пов'язані з перебуванням творів в музейних колекціях, ін. (написи і номери зі зворотів в каталог не переносились).

Однією з невикористаних на даний час можливостей дослідження ікон, перспективною на майбутнє, є історико-статистичні описи церков Волинської єпархії, в т.ч. Заславського, Острозького, Дубенського, Кременецького повітів, що зберігаються в ЦДІА України (Ф.2205. – Оп.1).



Карта походження ікон Волинської губернії





1. Богоматір Волинська
Середина 14 ст.
И–414

Походження:
з Покровської церкви міста Лучеська (тепер Луцьк), Волинь.

Експедиція Григорія Логвина, Людмили Міляєвої, 1962. Передана старостою церкви п. Миколою Лазорком за розпорядженням Луцького міськвиконкому

Матеріали і техніка: дошка (2) липова, шпуги (2) накладні пізні. По верхньому і нижньому краях поля лузга. Паволока по всій поверхні ікони, левкас, темпера, золочення
95.5 x 50

Збереження: верхні кути ікони обрізані (напевне, у 18 ст.) при встановленні в кіот, вертикальні краї обрізані, очевидно, при перенесенні ікони в новий, останній кіот у 19 ст. (кути, натомість, тоді були надставлені). Торцеві шпуги втрачені (сліди нагелів). По стику дощок п'ять «ластівок» та вісім металевих скоб (шість із дротяних цвяхів зі звороту та дві з лицьового боку). На верхній шпузі і вздовж стику дощок льотні отвори шашелю. Отвори від гвинтів в місцях кріплення зірок навколо німбу Богородиці не заґрунтовані; отвори від цвяхів, зокрема від кріплення металевого німбу навколо голови Богородиці, заповнені ґрунтом і тоновані. В торцях ікони по периметру безліч різних за розмірами цвяхів від кріплення оксамиту, яким була вкрита ікона разом з металевою ризою. Повсюдні тоновані втрати фарбового шару, особливо значні по стику дощок, в правому нижньому куті і вздовж правого краю.

Реставрація: під час вступу ікони в музей було проведене закріплення левкасу і фарбового шару. В березні–листопаді 1962 року ікона реставрувалась в майстерні Державного Російського музею, Спб (реставратор М. Перцев, за участю І. Яригіної та І. Ярославцева; протокол від 17 листопада 1962 року, опублікований в каталозі відреставрованих Перцевим ікон (Миляева Л., 1992 – С. 53). В 2011 році здійснене останнє укріплення фарбового шару, НХМУ, Ірина Демидчук-Демчук.

Реставрація окладу: Віталій Курлов, НХМУ, 2012

В 1997 році в секторі оптико-фізичних досліджень ННДРЦУ була виконана рентгенограма ікони (Наталія Бредіс), яка виявила цвяхи в торцях дошки, заповнені реставраційним ґрунтом отвори від видалених цвяхів з лицьового боку ікони, суцільну паволоку простого полотняного переплетення (з численними проривами, зокрема в місцях отворів від цвяхів), яка має смугу-надставку в нижній частині ікони, а також численні ділянки втрат авторського левкасу і живопису з реставраційним поновленням, особливо по стику дощок та в нижній частині ікони.

2000 року Київська Радіовуглецева лабораторія Державного наукового центру радіогеохімії навколишнього середовища (Микола Ковалюх) та радіовуглецева лабораторія в місті Грьонінген, Нідерланди, провели радіовуглецеву експертизу деревини, за якою дошка датується 1297–1389 роками (Київ), 1305–1399 роками (Грьонінген).

У 2011 році відділом біологічних досліджень ННДРЦУ було виконане мікологічне обстеження ікони (Тетяна Митківська), за рекомендаціями якого того ж року в НХМУ проведено укріплення її ґрунту та фарбового шару.

Опис: Поясне, майже фронтальне зображення Богородиці з дитям, з чіткою, дещо геометризованою лінією темного силуету на світло-вохристому тлі. Її голова звернена в три чверті вправо та нахилена до Христа, який сидить на її лівій руці. Права рука з коротким великим пальцем, з широкою долонею, що звужується до кінців довгих, без суглобів пальців, розміщена перед грудьми у вказівному жесті на Христа; ліва рука, що підтримує Христа, трактована аналогічно. Погляд великих видовжених очей звернений на глядача, повіки підкреслені лініями, кутики загострені, білки справа від коричневих райдужок позначені білими трикутниками. Обличчя скорботне, у формі довгастого овалу, з окресленими строгим рисунком рисами: довгими рівними бровами, тонким прямим носом, маленьким ротом, рожеві вуста якого підкреслені знизу коричневим «півмісяцем», який водночас підкреслює округлість підборіддя. Особливість карнації – щільне вохрення без плаві. Вохрення покладене по формі, зеленаво-коричневий санкир грає роль тіні по овалу лику зліва, під бровами, під нижніми повіками, на переніссі (у формі трикутника), вздовж носа на тіньовій щоці, від кінчика носа спускається навколо рота під підборіддя, двома складками пролягає по шиї. На правій щоці підрум'янка, на шиї – довгі тонкі движки білилом; по гребеню носа, повіках, навколо «світла» на тіньовій щоці - червоні лінії. На Богородиці темнокоричневий, площинно трактований мафорій з чорними геометризованими лініями складок. По краю мафорія кайма з трьох ліній вохрою, з китицями; на голові, на плечах і в нижній частині грудей чотири зірки вохрою, на рукаві – дві червоні смужки. Чепець і хитон сині, з щільними пробілами. Навколо голови золочений німб.

Постать Христа звернута в три чверті вліво, погляд спрямований перед собою вліво, правою рукою він благословляє, в лівій тримає згорнутий білий сувій. В нього голова з коротким волоссям, укладеним завитками, з високим чолом, що становить половину обличчя. Карнація виконана світлою вохрою по оливковому санкирю, без плаві; риси обличчя окреслені коричневою лінією. Навколо голови золочений хрещатий німб з розширеними кінцями кіноварного хреста. На Спасителі білий хітон, орнаментований повсюдно чорними кружальцями з крапками навколо них; його контур і лінії складок червоні. Поверх хітона синій з пробілами синдон, перекинутий через ліве плеча і обмотаний нижче грудей; зліва він лежить на рукаві як клав. Гіматій, що окутує стегна і ноги Христа, кіноварний, ясного відтінку з темно-червоними лініями складок. На маленьких ступнях сандалії.

Обабіч німба Богородиці напівзрізана грецька монограма червоним кольором під титлами: ліворуч «…Р» , праворуч «Ѳ…». Над німбом Христа: «ІС – ХС»

Поля рожеві, з невисокою лузгою.

Ікона має металевий оклад кінця 18 ст., який в акті передачі ікони в музей був визначений як мідний, насправді він срібний (інв. № ХП-567, 84х51.5, срібло 200 проби). Жодного тавра (авторського, міського, пробірного) на окладі немає. Оклад вкривав лише постаті, тло ікони було затягнуте оксамитом (кінця 19 ст.?), по ньому навколо німбу Богородиці були угвинчені та вбиті в ікону штирі з гіпсовими зірками, пофарбованими бронзовою фарбою. Ікона стояла в церкві в кіоті палісандрового дерева з позолоченими бронзовими колонками (оксамит, гіпсові зірки та кіот втрачені).

Публікації: див. Додаток 1.



2. Спас у Славі
Перша половина 16 ст.
И–339
Походження: з ЖКМ, 1959 (див. Вступну статтю)
Матеріали і техніка: дошка (2) липова, шпуги (2) врізні наскрізні, левкас, темпера.
85 х 62

Збереження: ікона обрізана по периметру разом з краями шпуг (припускається, що обрізано сантиметрів по три-чотири з кожного боку). Отже, ікона була більшою як мінімум на 6 см у висоту і ширину (однак на наявність ковчегу ніщо не вказує). Шашелем з'їдений нижній лівий кут, на звороті сліди шашелю, особливо на верхній шпузі. В лівому торці залишок тибля, біля верхнього краю отвір із залишком тибля над ним, біля нього у верхньому торці тріщини. Тріщини по місцю стику дощок у лівому верхньому куті та по нижньому краю посередині. Втрати фарбового шару по периметру, особливо значні по горизонтальних краях та під зображенням ангела (символу Матвія). Група дрібних втрат фарбового шару біля правого краю у його верхній частині.

Реставрація: Микола Перцев, ДРМ, Ленінград, 1971

Опис: впритул до лівого і верхнього країв нанесена червона смужка – можливо, це частина червоних полів, які могли бути навколо зображення, враховуючи обрізаний периметр дошки. Її відсутність по правому і нижньому краях можна пояснити тим, що тут поля більше зрізані. Зображення (зокрема німб) розміщене впритул до країв.

Фронтальне зображення Христа, що сидить на престолі, з піднятою в благословляючому жесті з двоперсним знаменням правою рукою та з відкритою книгою на лівому коліні, яку він підтримує збоку лівою рукою. Погляд спрямований на глядача. Лик довгастий, з невеличкою борідкою, оточений темно-коричневим волоссям, що спадає на шию (локальний колір волосся розділений на прядки чорними лініями). Навколо голови німб, світло-вохристий колір якого імітує позолоту. Верхня частина німба, що сягала верхнього краю ікони, втрачена. Карнація виконана розбіленою вохрою по темній вохрі, з чорними контурами брів, очей, складок-«човників» під нижніми повіками, носа, губ. На лобі, надбрівних дугах, на кінці носа, на щоках вздовж носа, над верхньою губою, на підборідді движки по формі білою фарбою; під очима вони нанесені віялоподібно. Тими ж прийомами і кольорами модельовані руки і босі ноги, що стоять на невисокому прямокутному підніжку. На Христі червоний хітон, складки якого модельовані контрастно і геометрично (по формі тіла і складок на червоно-коричневому кольорі нанесені яскраво-червоні площини, штрихи і лінії; глибокі складки підсилені чорним кольором). На правому рукаві клав, його вохристий колір однаковий з кольором гіматія, яким Христос огорнутий

поперек тіла під грудьми. Перекинутий через ліве плече край гіматія спадає до стегна і по лівій нозі опускається характерною складкою між колінами. На локальному кольорі гіматія складки позначені тонкими легкими лініями, схожими на начерк.

Дещо глухішим, ніж на хітоні, червоним кольором виконані ромб «божої слави» та «земної слави» навколо постаті; овал «небесної слави» блідо-блакитний. Престол з високою увігнутою спинкою окреслений начерком чорними лініями, його передня частина нижче сидіння має такий же вохристий колір, як гіматій та карнація. Білими і чорними лініями на престолі позначена нескладна рослинного характеру орнаментація та край подушки зліва. Краї кутів «земної слави» злегка увігнуті, нижні кути вміщені між ніжками престолу; в них зображені крилаті символи євангелістів: вгорі Матфія і Марка (ангел і лев), внизу – Іоана і Луки (орел і тілець). Обріз книги в руці Христа червоний, кольору «слави», сторінки білі.

Написи: обабіч німбу Христа монограма під титлами: «І… ХС»

Біля зображення кожного з євангелістів: вгорі – «Мф, Мр» (Матфій, Марк), внизу – «Іон, Л…» (Іоан, Лука). На книзі напис: «…на лица сджтє сна члчєстїи …но правдє …сжтє …жє бо с…сджтє су вамь».

Дослідники не пов'язували ікону з намісним рядом іконостасу, очевидно, через її невеликий розмір. Враховуючи, що вона обрізана, можна припускати, що могла входити до намісного ряду невеликої церкви.

Публікації:

Державний музей 1988 – С. 24
Сидор О. 1988 – С. 18
Миляева Л. 1992 – С. 60
Патріарх Димитрій 1994
Ярема В. 1994 – С. 10
Сидор О. 1995 – С. 370
Шедеври 1999 – №10
Луць В. 2000 – С. 75
Ходак І. 2000 – №2
Пуцко В. 2001 – С. 18
Пуцко В. 2002 – С.65–67
Жишкович В. 2003 – С.79–86
Жишкович В. 2004 – С. 25, 33–34
Український іконопис 2005 – №9
Гелитович М. 2005 – С. 6–7
Патріарх Димитрій (Ярема) 2005 – С. 99–100
Міляєва Л. Гелитович М. 2007 – С. 109, #139
Александрович В. 2008 – С. 22, 24, 28
Александрович В. 2010 – С. 13
Національний 2003 – № 7
Luc W. 2001 – S. 758



Майстерня «Волинського іконописця 1630 року» (в Ковелі?)

Майстерня, за різними припущеннями, могла діяти в Турійську, Туропинському монастирі поблизу Ковеля чи, що вірогідніше, в самому Ковелі, в першій половині 17 століття

3. Св. Іоанн Богослов з Прохором. Фрагмент царських врат.

1630-і рр. (?)

И–76

Походження: з Благовіщенської (?) церкви міста Ковеля Волинської губернії (тепер Волинської області). До 1897 р. фрагмент надійшов в ЦАМ від священика Воскресенської церкви міста Ковеля П. Гапановича, в 1923 р. в складі колекції ЦАМу перейшов у Музей культу і побуту на території КПЛ, згодом перебував у КМРМ. В НХМУ надійшов у 1945 році.

Матеріали і техніка: дошка липова, ковчег, левкас, гравірування по левкасу, темпера, золочення 53 х 40

Збереження: значні втрати живопису з левкасом до основи: на полях (крім верхнього), в середнику (вузька вертикальна ділянка між зображеннями Богослова і Прохора, до зображення верхнього краю печери, та менша вертикальна ділянка в лівому нижньому куті). В лівому нижньому куті підпалина, в лівому верхньому – потемніння деревини навколо отвору; по вертикальних краях отвори, залишки тиблів, плями. Потертість позолоти до поліменту на німбі, на залишках орнаментації на полях.

Реставрація: Микола Перцев (ДРМ, Ленінград), Ганна Холопцева, НХМУ, 1967; Галина Скоп, ЛМІР, 1996

Опис: зображення в ковчезі з невисокою лузгою, поля вкриті гравірованим по левкасу рослинними орнаментом з великими та дрібними квітами гранату і волошки у ромбовидних формах. В середнику біля нижнього краю, в центрі композиції, на тлі умовного зображення печери розміщена постать Іоана Богослова, що сидить. Його торс зображений анфас, стегна і ноги повернуті вправо, голова – в три чверті вліво, до трьох голубих променів з голубом, які сходять із сегменту неба, розміщеного в лівому верхньому куті. Євангеліст сидить на низькому сідалищі з фігурною спинкою, його погляд спрямований вліво, до голуба, права рука з розкритою долонею відведена вбік, голова оточена коричнево-вохристим німбом. Карнація довгастого обличчя вохристо-рожева, з коричневими тінями; у нього довга сива борода і вуса. Хітон коричневий, гіматій голубий, зі складками, модельованими пробілами та чорними лініями. Справа від нього на тлі печери сидить за столом в профіль вліво юнак, що торкається розкритої книги з білими сторінками, яка лежить на столі. Його тіло загорнуте в червоний плащ, над головою напис «Прохоръ», на сторінках книги напис, що не читається. За печерою група вохристих різновисоких лещадок з характерними горизонтальними білими вершинами-площинами; лещадки модельовані коричнево-червоним та темно-коричневим кольорами.

Микола Петров в першій публікації фрагменту врат зазначив, що він походить «из упраздненной Ковельской соборной церкви 16 века – от священника П. Гапановича». В другій половині 19 ст. скасованою соборною церквою 16 ст. в Ковелі можна було назвати як Воскресенську, так і Благовіщенську церкви: обидві відомі від 1549 року; Воскресенська була соборною до пожежі 1848 року, а коли ця роль перейшла до Благовіщенського храму, в 1877 році повернулася до Воскресенсько-

го. Отже, скасованим соборним храмом між 1848–1877 роками був Воскресенський, а між 1877–1897 (рік публікації фрагменту) – Благовіщенський. З більшою вірогідністю можна вважати, що фрагмент походить з Благовіщенського храму, бо його публікація приходиться на той час, коли саме цей храм був скасованим; але якщо фрагмент надійшов у музей до 1877 року (музей засновано 1872-го), то скасованим храмом був Воскресенський.

Визначення ікони як фрагменту царських врат і авторства «Волинського іконописця 1630 року» запропонував у 1990-х роках в усній розмові з автором (Г.Б.) Віктор Луць; воно була внесена в інвентарну картку ікони, з якої потрапило в наступні музейні публікації.

Експонування:

ЦАМ, кімната V, розділ IV (Петров Н. 1897)

Збережені пам'ятки Київського Церковно-археологічного музею. 1872–1922 рр. – НКПІКЗ, 2002 (Каталог збережених пам'яток 2002)

Публікації:

Петров Н. 1897 – С. 104, № 3579

Петров Н. 1914 – С. 41, 45

Державний музей 1988 – С. 27

Каталог збережених пам'яток 2002 – № 26

Український іконопис 2005 – № 36

Література:

Теодорович Н. т. 5 – С. 51

Сидор О. 1988 – С. 18

Карпюк Л. 1994 – С. 16–17

Сидор О. 1995/2 – С. 371

Карпюк Л. 1998 – С. 400

Александрович В. 1998 – С. 10

Александрович В. 1999 – С. 44

Карпюк Л. 2001 – С. 23

Карпюк Л. 2004 – С. 66–68

Александрович В. 2006 – С. 8, прим. 23



Майстерня "Волинського іконописця 1630 року" (в Ковелі?) (див. №3).

4. Старозаповітна Трійця (з гостинністю Авраама і Сари)

164(0?)

И–334

Техніка і матеріали: дошка (3) липова, шпуги (2) врізні, левкас, гравірування, золочення, темпера

95 х 79.5

Походження: ікона замовлена коштом Федора Романовицького і його дружини Агапії для церкви архангела Михаїла села Речиця Ковельського повіту Волинської губернії (тепер Річиця Ратнівського району Волинської області). В НХМУ надійшла з ЖКМ, 1959 (див. Вступну статтю)

Реставрація: Галина Скоп, ЛМІР, 1996

Збереження: потертість позолоти, особливо значна (до поліменту) на німбах, потертість фарбового шару на зображенні передньої сторони скатертини, тонування по стиках дощок

Опис: симетрична композиція, в центрі якої розміщений стіл, за яким сидять три ангели з німбами і посохами (що мають хрести на кінцях) в руках: двоє по боках столу, звернені в три чверті один до одного, третій – фронтально з протилежного заокругленого краю столу. Центральний ангел з піднятими крилами тримає праву руку перед грудьми в благословляючому жесті, його обличчя злегка звернуте вліво. Погляди ангелів самозаглиблені, спрямовані перед собою. У них округлі обличчя, модельовані світло-вохристою плав'ю по коричневій підкладці; в одязі сполучено голубий і червоно-коричневий кольори. Плечі і талію центрального ангела окутує поверх темно-коричневого хітону з клавом голубий гіматій; у бічних ангелів хітони голубі, гіматії коричневі, крила біло-вохристі. Вони двоперсно благословляють три чаші (велику, з порізаною на три частини рибою, і дві маленькі) та три хліби у вигляді здвоєних кілець, які розміщені на столі, вкритому біло-оливковою скатертиною. Їх крісла-трони мають різьблені ніжки і спинки, а ноги в темно-коричневих чобітках стоять на прямокутних підніжжях, встановлених на поземі з травою. За ангелами справа – коричневі лещадки з характерними прямокутними верхівками, «мамврійський дуб» у вигляді стовбура з двома голубими кронами; зліва – біла башта з червоно-коричневим дахом і з чорною арковою брамою, на тлі якої – верхні частини маленьких постатей Авраама і Сари в біло-оливкових одежах (Авраам простягає до ангелів чашу). Тло вкрите гравірованим по левкасу орнаментом з крупних квітів гранату і волошок у ромбах. Поля між профільованими валиками голубі, з боніями і білим орнаментом.

Внизу над зображенням трави напис: «Си… отменил раб Бжї Федо(р) Романовиско / w… ноію своєю Огапьєю року АХМ (Д (?); Л (?); знак титла?)». (Сию ікону отменіл раб божий Федор Романовицький з жоною своєю Агапією року 164(0?). Бєлічко Ю., Ізотов А. прочитали дату як 1646 рік (Бєлічко Ю., Ізотов А. 2010).

На належність ікони до осередку «Волинського іконописця 1630 року» вказала Галина Скоп. За результатами реставрації вона опублікувала ікону як таку, що походить з села Речиця Зарічненського району Рівненської області, з Троїцької церкви. Але напис на звороті на верхній шпузі олівцем «Речица Св. Ар. Михаїла» вказує, що ікона походить з іншої Речиці – Ковельського повіту (тепер Ратнівського району Волинської області), в якій була церква якраз архангела Михаїла.

Невідомо, коли був нанесений напис – до чи під час перебування ікони в Житомирському музеї. Історія церкви на 17 ст. в джерелах не визначена (Перевєрзєв М. вказує 1813 рік як час її побудови, Теодорович М. пише про більш раню церкву на її місці, час зведення якої невизначений). Локалізацію села визначив у 1990-х роках в усній розмові з автором (Г.Б.) Віктор Луць; вона була внесена в інвентарну картку ікони, з якої потрапила в музейну публікацію 2005 року.

Експонування:

– Від Різдва до Вознесіння. – Київ, Український Дім, 2000 (Ходак І. 2000)

Публікації:

Скоп-Друзюк Г. 1996 – С. 66, іл. на вклейці
Ходак І. 2000 – № 40
Карпюк Л. 2001 – С. 23
Тимків Л. 2003 – С. 56
Український іконопис 2005 – № 26
Бєлічко Ю., Ізотов А. 2010 – С. 26

Література:

Теодорович Н. т. 5 – С. 367
Переверзев Н. 1914 – С. 168
Див. також № 3



5. Воздвиження Чесного Хреста
1660 (?)
И–15

Походження: з іконостасу Хрестовоздвиженської церкви села Нудиже Володимиро-Волинського повіту Волинської губернії (тепер Любомльського району Волинської області). Експедиція Данила Щербаківського, 1910, книга вступу історичного відділу № і-636

Матеріали і техніка: дошка липова і ялинова (2), врізна шпуга (2), левкас, ритування, золочення, сріблення, темпера

117 х 74

Збереження: вертикальна тріщина у правій частині біля рами з викришками фарбового шару, дрібні викришки на рамі, кракелюри на позолоті та сріблені, на одязі Костянтина та Єлени. Втрачена верхня центральна бонія.

Реставрація: Ірина Демидчук-Демчук, НХМУ, 1993

Опис: в інтер'єрі під готичним склепінням зображений первосвященик, що стоїть на круглому амвоні з трьома сходами; над головою в піднятих руках він тримає хрест. Обабіч нього дві постаті з кадилами, в червоно-зелених орнаментованих стихарях, які підтримують за лікті первосвященика; біля ніг останнього дві маленькі постаті в білому одязі, зображені в профіль, обернені до центру, навколішках тримають запалені свічки. Обабіч амвону дві групи людей: ліву групу чоловіків очолює Костянтин зі складеними на грудях руками, в короні, довгому коричневому жупані та червоній мантії, підбитій горностаєм, за ним – представники духівництва, воїни; праву групу – Єлена зі складеними на грудях руками, з короною поверх білого плата на голові. Вона у синьому вбранні, розшитому камінням (по нижньому краю, поясі та по вертикалі в центрі), поверх якого червона мантія з білим горностаєвим хутром. Позаду неї видніється група жіночих постатей. Підлога коричнева в клітинку, тло різьблене рослинним орнаментом, золочене. По периметру ікони біла рама з синім пастозно-плямистим орнаментом поверх, на рамі бонії: квадратні пірамідальні по кутах і прямокутні по центру кожної сторони.

Ікона храмова, з намісного ряду іконостасу, тож була виконана в рік побудови церкви, яким, за даними Анджея Гіла, є 1660-й (Перевєрзєв М. вказує на 1868-й).

Публікації:
Ернст Ф. 1929 – С. 24
Жолтовський П. 1978 – С. 8
Білецький П. 1993 – С. 19, 32
Les icônes ukrainiennes 1996 – III. 70
Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999 (1) – С.15
Шедеври 1999 – С. 85
Національний 2003 – С. 129
Український іконопис 2005 – С. 73, 217
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – С. 412
Література:
Переверзев Н. 1914 – С. 63
Gil A. 2006 – S. 100



6. Юрій-змієборець
1662(?) 1663(?)
И–396

Походження: з церкви св. Євстахія міста Турійська Ковельського повіту Волинської губернії (тепер Волинської області). Експедиція Данила Щербаківсько-го, 1910, книга вступу історичного відділу № і-635

Матеріали і техніка: дошка ялинова (3), врізні шпуги (2), левкас, сріблення, темпера
106 х 80.5

Збереження: потертість сріблення, дрібні випади фарбового шару по краях

Реставрація: Людмила Фролова, ННДРЦУ, 1972

Опис: зліва на зеленкуватому тлі двох гостроверхих гір зображений св. Юрій у тричвертному звороті вправо на білому здибленому коні, в синьо-зеленому воїнському костюмі, в закріпленому на правому плечі червоному плащі, що розвивається за спиною. Його німб промальований двома тонкими червоними лініями, праворуч того ж кольору напис: «ΣвГи ГаГоРи». У його лівій руці вуздечка, у правій спис, котрим він пронизує пащу блакитно-зеленого з вохристо-білими крилами змія, що простягнувся на коричневому поземі, обвивши хвостом задню ногу коня. Праворуч біля воріт міської стіни з двома арками нагорі та чотирма рожевими вежами зображена в три чверті вліво Єлисава, одягнена в червону сукню з білою вставкою посередині, на комірі, на рукавах та на подолі. Праворуч вгорі в арках стіни – півфігури царя (правою рукою простягає ключі) й цариці (зі складеними на грудях руками). Ліворуч вгорі з сегменту неба простягнена правиця з двоперстним знаменням. Тло сріблясте. Обрамлення накладне, подвійне, з вісьмома боніями, міжрамні поля синього кольору з білим стилізовано-рослинним орнаментом.

Дату виконання ікони пропонується пов'язувати з датуванням церкви (збудована 1662 (Перевєрзєв М.) чи 1663 (Теодорович М.) року).

Експонування:
– Свята православної церкви. – Національний заповідник 'Софія Київська', 2013, б/к

Публікації:
Державний музей 1988 – С. 30
Луць В. 1999 – С. 14
Шедеври 1999 – С. 68
Література:
Теодорович Н. Т. 5 – С. 548
Переверзев Н. 1914 – С. 172



7. Деісус
17 ст.
И–112
Походження: Волинь
Матеріали і техніка: дошка липова (2), пази від двох врізних шпуг, левкас, гравірування, сріблення, темпера
86.5 х 68

Збереження: деформація основи, на звороті отвори від тиблів по периметру, сліди від шашелю; на місці вертикальної тріщини по центру вздовж усієї дошки реставраційна вставка з левкасом і тонуванням, повсюдні кракелюри, дрібні випади фарбового шару з левкасом, потертість живопису, потемніння і потертість срібла (на хітоні до поліменту).

Реставрація: Ганна Холопцева, НХМУ, 1975

Опис: в центрі на всю висоту зображення возсідає Спас та троні. Лівою рукою він притримує на лівому коліні розгорнуте Євангеліє з текстом (Мт. 11, 28): «Прійдетє. / Комьне. / … си. Тру / … ающ / …ся. / И обрєм / енній. / Иа зъ. У / покою. / Вы. Воз.», написаним чорними літерами з червоними заголовними. Його правиця у двоперстному знаменні піднята на рівні грудей. Одягнений у сріблясті гіматій та хітон з гравійованими складками. На голові корона з імітацією в різьбленні по левкасу інкрустованого каміння. Довкола голови подвійний німб (як і у всіх інших зображених). Обабіч на німбі літери: «Ꙋ҃», «Н» Ліворуч стоїть Богородиця з молитовно складеними руками, одягнена у вохристий мафорій з зеленою підкладкою, під ним проглядається білий далматик з зеленим рослинним орнаментом, а внизу – сіро-синя туніка і яскраво-вохристе взуття. Ліворуч під німбом над плечем напис: «МР.ѲУ.» Праворуч від Христа стоїть Іоан Хреститель зі схрещеними на грудях руками, у коричневій мілоті, поверх якої темно-зелений гіматій. Над правим його плечем напис: «Іоанъ.». За спинкою трону зображені янголи у вохристих плащах, на три чверті звернені до центру, які в руках тримають сфери з написами: «ІΣ.» (лівий) і «ХΣ.» (правий). У верхньому лівому куті ікони напис: «АХИІЄРЄЙ», у верхньому правому куті ікони: «ВЄЛИК…» Тло різьблене посріблене.

Ікона була центром апостольського ряду іконостасу.

Експонування:

– Богородице Діво, радуйся. – Український дім, Київ, 1999, б/к

– Від Воскресіння до Вознесіння. – НХМУ, 2000, б/к

Публікації:

Ходак І. 2000 – С. 11

Український іконопис 2005 – С. 75, 218



8. Святі Володимир, Борис і Гліб
Кінець 17 ст.
И– 8

Походження: з церкви св. Іллі міста Нове Ратне Ковельського повіту Волинської губернії (тепер Ратне Волинської області). Передана Данилові Щербаківському в 1910 році священиком Воскресенської церкви у Новому Ратному Каліcтратом Миляшкевичем, книга вступу історичного відділу № і-655

Матеріали і техніка: дошка липова (2), врізна шпуга (2), левкас, гравірування, золочення, темпера, олія

102 х 62

Збереження: три вертикальні тріщини у фарбовому шарі від нижнього краю (одна з них на стику дощок), повсюдні дрібні кракелюри, потертість золочення, фарбового шару, реставраційні тонування

Реставрація: Всеросійський художній науково-реставраційний центрі ім. І. Грабаря (Москва), 1958

Опис: зображені три чоловічі постаті на весь зріст, з восьмикінцевими хрестами в правих руках. В центрі постать Володимира, зображена в анфас, дещо вища за дві інші постаті; він із сивою бородою, у великокняжій короні, одягнений в синій жупан з вохристими поручами та подолом, що виглядає з-під пурпурної мантії з білим хутром; в лівій руці скіпетр. Зліва повернена на три чверті до центру постать Бориса середнього віку, з короткою бородою, в зеленому жупані та червоній мантії поверх; він лівою рукою тримається за руків'я меча. Праворуч постать Гліба – молодого юнака у зеленому жупані та червоній мантії, з мечем у лівій руці. У верхній частині ікони зображені хмари у вигляді півкола, в центрі якого у променях голуб з розгорнутими крилами. Тло гравіроване, позолочене з рослинним орнаментом та чотирипелюстковими квітами.

Іллінська церква в Новому Ратному (тепер район міста Ратне) існувала вже в середині 16 ст. (як і Воскресенська); спалена в 1944 році. Дані з її історії не дають підстав для більш точного датування ікони.

Експонування:
– Сторінки історії української національної і державної символіки. – НМІУ, 1990–1992, б/к

Публікації:
Кузьмін Е. 1915 – С. 465
Щербаківський Д., Ернст Ф. 1925 – С. 43
Ернст Ф. 1929 – С. 24
Київський державний музей 1960 – С. 25
Уманцев Ф. 1966 – С. 163
Уманцев Ф. 1970 – С. 135, іл. 67
Гординський С. 1973 – С. 198, іл. 73
Державний музей 1988 – С. 31, іл. 154
Les icônes ukrainiennes 1996 – P. 79 – III. 1
Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999/1 – С. 15
Шедеври 1999 – С. 83
Національний 2003 – С. 129
Український іконопис 2005 – С. 74, 218
Сидорук Т. 2006 – С. 183
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – С. 413
Новікова К. 2013 – С. 153

Література:
Теодорович Н. т. 5 – С. 362



9. Христос Вседержитель
Кінець 17 ст. (?)
И–614
Походження: Волинське Полісся (за даними Благодійного фонду «Український Ренесанс»). Дарунок голови фонду Ігоря Пономарчука, 1998
Техніка і матеріали: дошка липова (2), врізна шпуга, левкас, сріблення, тоноване лаком під золочення, темпера
91.5 x 56.5

Збереження: ікона перекошена, підпалини по краю обрамлення внизу і вгорі. Сліди непрофесійної реставрації, записи в місцях втрат. Потертість фарбового шару і сріблення, потемніння срібла. Вертикальна тріщина у фарбовому шарі і ґрунті внизу праворуч в місці стику дощок, над нею вертикальна ділянка тонувань. Випад фарбового шару біля нижнього краю ліворуч.
Реставрація: домузейна
Опис: фронтальне, майже поколінне зображення Христа, який іменословно благословляє, тримаючи лівою рукою відкрите Євангеліє з напівутраченим написом «ПРИДЕ/ТЕ БЛГО / СЛОВЄН… / ОТЦА / МО.. / Т… УТЕ… ГО… / НСЄ…М» (Мт. 25.34). На Христі червоний хітон з рельєфною орнаментованою смугою на рукавах, поясі та горловині, орнаментований клав. Синій гіматій спадає з плечей і огортає постать нижче пояса. Складки одягу позначені чорними лініями. У Христа довгасте обличчя з маленькою роздвоєною борідкою і короткими вусиками, довге чорне волосся спадає за спину. Риси обличчя виконані чорними лініями. Постать розміщена на різьбленому, прикрашеному рослинним орнаментом тлі. Площина ікони має напівкругле завершення вгорі з двома «плечиками» обабіч; форма ікони обумовлена обрамленням сіро-блакитного кольору, яке виступає вгорі над її поверхнею, має дві ромбовидні бонії з орнаментом навколо них, нанесеним білилом. По периметру коричнева рама з орнаментом білилом на бокових і нижній планках та неглибоким ритмічним різьбленням по краю.

Ікона, ймовірно, була встановлена в намісному ряді іконостаса.
Публікації: публікується вперше



10. Деісус
Кінець 17 ст.
И–618
Походження: Волинь (за даними Благодійного фонду «Український Ренесанс»). Дарунок голови фонду Ігоря Пономарчука, 1999
Техніка і матеріали: дошка липова (3), врізні горизонтальні зустрічні шпуги (2), левкас, сріблення, темпера
118 x 91.5

Збереження: дві вертикальні тріщини у фарбовому шарі та левкасі у місцях стику дощок, дрібний кракелюр. Проведений у 2010 році в ННДРЦУ рентген не виявив змін в рисунку і живописі, однак реставратори О. Корнієнко та Д. Кириченко припускають записи 19 століття, зокрема на ликах, а також реставраційні записи 1990-х років у правій верхній частині ікони.

Реставрація: Наталія Чамлай, НХМУ, 2002; Олександр Корнієнко, Данило Кириченко, ННДРЦУ, 2011

Опис: композиція вписана в прямокутник з напівкруглим завершенням. В центрі возсідає на троні Христос у вишневому хітоні та брунатно-оливковому гіматії. Правою рукою він благословляє, у лівій тримає розгорнуту книгу з червоним зрізом та написом чорною фарбою: «ПРИДЕТЄ / БЛАГОС / ЛОВЄНИИ / ОТЦА МО / ЄГО НАС / ЛЕДУЙТЄ / УГОТОВА / НО ВАМЪ / ЦАРСТВО / НЄБЄСНОЄ / ОТ СЛУЖЄ / НЇЯ МИРА / ВО…» (Мт. 25, 34). За престолом обабіч Христа погрудні зображення двох янголів у тричвертному звороті до центру, одягнених у сріблясто-білі сорочки та червоні плащі. Під босими ногами Спасителя зображений шестикрилий світло-червоний серафим. Ліворуч від Христа стоять на хмарах у повний зріст, у тричвертному звороті до центру, зі схрещеними на грудях руками Богородиця (ліворуч) та Іоан Хреститель (праворуч). Богородиця одягнена у сріблясто-блакитну туніку з червоними поручами та горловиною, вишневий мафорій, червоне взуття. На Іоані мілоть вохристо-оливкового кольору, поверх чорний гіматій. Святі і янголи зображені з німбами, програвійованими подвійною тонкою лінією. Тло темно-оливкове, із залишками потемнілого сріблення. По периметру ікони накладна рама.

Ікона була центром апостольського ряду іконостасу.

Експонування:
– Виставка нових надходжень фонду «Український ренесанс». – НХМУ, 1998, б/к
Публікації: публікується вперше



Острозька (?) іконописна майстерня
18 ст.

Майстерня, за припущеннями, працювала в Межигірському монастирі поблизу Острога або в Острозі, бо саме навколо нього локалізуються її твори. Вважається, що вона діяла в першій половині 18 століття (часові межі підписних творів – 1716–1742), але є підстави припускати, що її діяльність продовжувалась і в другій половині століття.

11. Деісус
1720 (?)
И–17

Походження: з іконостасу Хрестовоздвиженської церкви села Двірець Заславського повіту Волинської губернії (тепер Ізяславського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1926, книга вступу історичного відділу № і-12324. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю)

Матеріали і техніка: дошка липова, шпуги (2) однобічні врізні, левкас, ритування, сріблення, золочення, темпера
86 х 54

Збереження: потертість позолоти і сріблення, потемніння сріблення. Повсюдний кракелюр. На звороті внизу посередині і по лівому краю тріщини; рама музейна

Опис: в центрі композиції фронтальне зображення Христа, що сидить на сріблястому престолі з піднятою перед грудьми в благословляючому жесті правою рукою та відкритою книгою, яку притримує на коліні лівою рукою. На сторінках книги напис «ПОБЕЖЪ / ДАЮЩЄ / МУ ДАМ / СЕсТИ СО / МНОЮ / на прєсто / НА ПРЄсТОЛу / МОЄМЪ / ЯКОЖЄ/ И АЗЪ ПО / БЕДИХЪ / иседох» (Одкр. 3.21). Його овальний довгастий лик з маленькими вусами і борідкою оточений довгим темно-коричневим волоссям, що спадає на шию. Навколо голови золочений хрещатий німб, краї, контури хреста і літери «О» «Ѻ» «Н» позначені гравірованими лініями. Погляд спрямований дещо вліво, карнація виконана локальним вохристо-рожевим кольором з червоними тінями. Сріблястий хітон та золотий гіматій виконані по левкасу рельєфом, який імітує металеву шату, орнаментовану квітами. Босі ноги з ранами від цвяхів стоять на круглому підніжжі, яке складається з синього і червоного кругів. Обабіч Христа значно менші постаті Богородиці (зліва) та Іоана Хрестителя (справа), які стоять у легкому звороті до нього, зі складеними в жесті моління руками. Їх погляди спрямовані перед собою, голови оточені німбами з гравірованими лініями-краями. На Богородиці, ліва рука якої лежить на грудях, а права на рівні талії простягнута до Христа, синя туніка і червоний мафорій, червоні черевички, над головою напис «МРѲY». На Предтечі, руки якого лежать навхрест на грудях, коричнева мілоть до колін і зелений з червоним відворотом плащ, його ноги оголені, над головою напис «ИОАНЪ». Біля кулястих завершень спинки трону Христа – півпостаті двох схилених до Спасителя ангелів в червоних плащах, зі сферами, на яких написи «ІΣ», «ХΣ». Зображення вміщене у вписану в прямокутну дошку площину із заокругленим верхом з двома «плечиками» по боках. Форма

площини відповідає обрамленню, в яке була вставлена ікона в деісусному (апостольському) ряді іконостасу.

Церква в Двірці була збудована 1774 року на місці церкви 1720 року. Жолтовський П., не знаючи цієї обставини, датував ікону 1774 роком. На церкву 1720 року першим вказав Луць В., після чого нами (Г.Б.) був внесений в музейну інвентарну картку ікони запис про її нове можливе датування, яке згодом без посилань на джерело увійшло в музейні видання.

Експонування:

– Українське мистецтво. – Кельн, Німеччина, 1929, б/к (?)

– Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500-ліття малярства – Канада: Торонто–Едмонтон–Гамільтон, 1991 (Членова Л. 1991)

– Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500-ліття малярства – Единбург, Великобританія, 1992 (Членова Л. 1991)

– Народна ікона України. –
НХМУ, 1995, б/к

– Від Різдва до Вознесіння. –
Український Дім, Київ, 2000 (Ходак І. 2000)

– Від Воскресіння до Вознесіння.
– НХМУ, 2000, б/к

Публікації:

Жолтовський П. 1978 – С. 73
Членова Л. 1991 – С. 84, 142–143, №15
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1994 – С. 19
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 –
Машинопис. – С. 2
Луць В. 1999/1 – С. 22, прим. 15
Ходак І. 2000 – № 4
Український іконопис 2005 – С. 90, 223,
№ 48

Література:

Теодорович Н. т.3 – С. 436
Переверзев Н. 1914 – С. 117
Сидор О. 1988 – С. 20
Сидор О. 1995/1 – С. 370–371
Луць В. 1996 – С. 32
Бондарчук Я. 1997 – С. 58
Бондарчук Я. 1998 – С. 192
Дубік О. 2002 – С. 140
Бондарчук Я. 2012 – С. 325



Острозька (?) іконописна майстерня
18 ст. (див. №11)
12. Христос – Лоза виноградна.
1720–1740-і
И–86

Походження: з Покровської церкви села Мазепинці Заславського повіту Волинської губернії (тепер Ключівка Красилівського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1912, книга вступу історичного відділу № і-1127). В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю)

Матеріали і техніка: дошка (2) липова, шпуги (2) врізні, левкас, ритування, сріблення, темпера, кольорові лаки
98.5 х 69

Збереження: тріщина в фарбовому шарі в місці стику дощок, потертість золочення

Реставрація: Кузьянц, НХМУ, 1970

Опис: в центрі композиції оголена постать Христа з білою пов'язкою на стегнах, який сидить на прямокутному саркофазі (?) на постеленому червоному плащі (багряниці). За його спиною коричневий хрест, на верху якого біла табличка з написом «ІН ЦІ»; на перекладині хреста – написи «ЇС Х», навколо голови хрещатий німб з гравірованими літерами 'О' «ѠѠ» «Н». Його стегна і ноги звернуті вправо, плечі зображені фронтально, голова звернута вліво, схилена до плеча. Лик довгастий, з короткою роздвоєною борідкою, маленькими вусами, темно-коричневим волоссям, що спадає на шию; погляд спрямований на глядача. Карнація вохристо-коричнева, на лику – з рожевими тінями; на руках і ногах – рани. Обома руками Христос розсуває рану на своєму правому боці, з якої тече кров в чашу, яку тримає ангел, що стоїть зліва, в три чверті до Христа. Його погляд спрямований на глядача, на ньому білий хітон, червоні черевички та червоний далматік з синьою перев'яззю. З тіла Христа поблизу рани виростає виноградна лоза, яка оточує Спасителя зверху півколом і спускається справа через перекладину хреста до чаші, яку тримає другий ангел, що стоїть в три чверті вліво. На ньому білий хітон з вохристим далматіком і синьою перев'яззю, у нього біло-голубі крила. Постаті обох ангелів значно менші за Христа. За спиною Христа навскіс по діагоналі стоять до кінців хреста довгий спис з наконечником і спис з губкою на кінці. Саркофаг з постатями розміщені на білій з чорними торцями платформі. На тлі за лівим ангелом фрагмент круглої світло-сірої будівлі з чорним круглим вікном та вохристими дверима; за правим – голубий округлий пагорб з вітами. Тло між ними посріблене, вкрите гравірованим орнаментом у вигляді звивистого довгого листя – стилізованого аканту. Потири, лоза, листя і грона рельєфні, посріблені, грона по сріблу вкриті фарбою з кольоровими лаками. Рама авторська, червоно-вохриста, її внутрішні скоси посріблені.

Села Мазепинці на території колишнього Ізяславського повіту нині немає. Його пошуки привели до сіл Лисогірка (в попередніх публікаціях музею саме це село вказувалось як місце походження ікони) та Гнатівка – обидва

Хмільни-цького району Вінницької області; але вони не входили до складу Ізяславського повіту. З'ясувалося, що в цьому повіті село Мазепинці було перейменоване в Романівське (можливо, у зв'язку зі святкуванням у 1913 році ювілею імпера-торського дому Романових), а згодом в Ключівку (тепер Красилівського райо-ну). Покровська церква цього села була збудована в 1779 році, перебудовувалась в 1803 році. Датування ікони 1720–1740-ми роками дозволяє припускати, що вона виконана для ще більш ранньої церкви. Ікони на даний сюжет в церквах зазвичай розміщувалися в жертовниках або окремих вівтариках.

Експонування:

– Символіко-алегоричні композиції в українському живописі XVII–XIX століть. – Музей Волинської ікони в Луцьку, 2010, б/к

Публікації:

Щербаківський Д. 1921 – С. 63, 67, № 8
Жолтовський П. 1978 – С. 73
Державний музей 1988 – С. 37
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 – Машинопис. – С. 2
Овсійчук В. 1996 – С. 407
Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999/1 – С. 15
Шедеври 1999 – С. 166, № 76
Національний 2003 – С. 147, № 44
Український іконопис 2005 – С. 116, 230, № 69
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – № 483
Косів Р. 2012 – С. 93

Література:

Теодорович Н. т. 3 – С. 526
Переверзев Н. 1914 – С. 125
Див. також № 11



Острозька (?) іконописна майстерня
18 ст. (див. №11)
13. Христос – Лоза виноградна.
1720–1740-і
И–88

Походження: з Троїцької церкви села Рівки Острозького повіту Волинської губернії (тепер Славутського району Хмельницької області). Надійшла з Шепетівського окружного музею, вписана в 1935 році в книгу історичного відділу (№ 14006) без адреси і дати надходження (див. №20)

Матеріали і техніка: дошка (3) липова, шпуги (2) пізні врізні, левкас, ритування, сріблення, темпера, кольорові лаки
97 х 69.5

Збереження: короблення середньої дошки, зі звороту у верхніх кутах вкручені реставраційні шурупи. З лицевого боку справа вгорі тріщина в місці стику дощок, на інших стиках – реставраційний левкас і тонування. Потертість золочення, потемніння срібла в ритованих заглибленнях на лозі. Нижня частина лози поновлена вохрою. Потертість позолоти на рамі до поліменту

Реставрація: Ірина Демидчук-Демчук, ННДРЦУ, 1975; Наталія Чамлай, НХМУ, 1994

Опис: в центрі композиції оголена постать Христа з білою пов'язкою на стегнах, який сидить в три чверті вправо на прямокутному саркофазі (?) на постеленому червоному плащі (багряниці). За його спиною коричневий хрест, на верху якого біла табличка з написом «ІН ЦІ», на перекладині – написи «ІС ХС». Навколо голови хрещатий німб з гравірованими літерами «О» «Ѻ» «Н». Його погляд і лик із маленькою роздвоєною борідкою, вусиками і коричневим волоссям, що спадає на шию, звернуті до глядача. Карнація вохристо-коричнева, на лику – з рожевими тінями; на руці і ногах – рани. З його правого підребер'я виростає лоза і через перекладину хреста оточує Спасителя зверху півколом. З виноградного грона, що звисає перед ним, Христос видавлює сік в чашу, яку тримає ангел, що стоїть перед ним в три чверті вліво. Його постать значно менша за Христа, погляд спрямований перед собою, крила біло-голубі, навколо голови німб; на ньому білий хітон з вохристим далматіком і синьою перев'яззю. Під постатями і саркофагом біла з чорними торцями платформа, паралельна нижньому краю композиції. Тло посріблене, вкрите гравійованим орнаментом у вигляді звивистого довгого листя аканту; за спиною Христа фрагмент круглої світло-сірої будівлі з чорним круглим вікном та вохристими дверима. Потир, лоза, листя і грона рельєфні, посріблені, грона по сріблу вкриті фарбою з кольоровими лаками. Рама авторська, із залишками золочення.

Ікона невизначений час була в Шепетівському округовому музеї (напис на звороті – «с. Ровки Шепет. Окр. Музей № 1549»). Троїцьку церкву в Рівках, збудовану 1755 року на кошти жителя с. Должок Кузьми Шеремети і оновлену в 1870 році, відвідав і описав у 1926 році Данило Щербаківський, не наводячи її назви. Він зазначив, що в церкві є речі із «старого храму» (тобто храму 1755 року) – дві «містні» ікони із іконостасу. Можливо, дана ікона на час його відвідин вже була в Шепетівському музеї. Її датування 1720–1740-ми

роками дозволяє припускати, що вона виконана для жертовника чи окремого вівтарика ще більш ранньої церкви, ніж та, яка в часи Щербаківського вважалася старою.

Експонування:

– Від Різдва до Вознесіння. – Український Дім, Київ, 2000 (Ходак І. 2000)

– Від Воскресіння до Вознесіння. – НХМУ, 2000, б/к

Публікації:

Державний музей 1988 – С. 37

Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 – Машинопис. – С. 2

Ходак І. 2000 – № 9

Література:

Теодорович Н. Т. 2 – С. 696

Переверзев Н. 1914 – С. 324

Див. також № 11



Острозька (?) іконописна майстерня
18 ст. (див. №11)
14. Старозаповітна Трійця
(з гостинністю Авраама)
1736
И–398

Походження: з іконостасу Троїцької церкви села Закриниччя Заславського повіту Волинської губернії (тепер Красилівського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1912, книга історичного відділу № і-1128. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю). В 1968 році повернулась з Державного історичного музею (тепер НМІУ).

Матеріали і техніка: дошка (3) липова, шпуги (2) врізні однобічні реставраційні, «ластівки» (4), левкас, ритування, гравірування, сріблення, темпера
104 х 72

Збереження: деформація дощок, в місцях їх стику реставраційний левкас та тонування, потертість золочення, значна потертість (майже повна втрата до поліменту) сріблення на одязі ангелів і потемніння його залишків.

Реставрація: Ганна Холопцева, НХМУ, 1968; НХМУ, 1985

Опис: зображено симетрично трьох ангелів, які сидять за круглим столом з фігурною ніжкою-підставкою, тримаючи посохи з хрестами на верхніх кінцях. Центральний ангел благословляє двома руками (пальці складені в іменословному благословенні), бічні ангели тримають на рівні грудей праві руки в двоперсному благословенні. Лики округлі, з великими темними очима, широкими носами та пухкими рожевими вустами; волосся світло-коричневе, спадає хвилястими локонами на шию; крила білі, з чорними контурами, складені за плечима навколо німбів; ноги босі. Погляд центрального ангела спрямований злегка вліво, бічних ангелів – на глядача. Карнація біло-вохристо-рожева, з рожевими тінями і підрум'янком. Виконання дияконських стихарів, перев'язаних навхрест на грудях, імітує в левкасі металеві шати: одяг рельєфний, суцільно вкритий різьбленим квітковим орнаментом, сріблення по рельєфу потерте до поліменту. Рельєфом нанесені також посохи-хрести; німби окреслені по контуру заглибленою лінією. В центрі столу на білій скатертині лежить на блюді риба, біля неї круглий хліб, навколо чотири тарілки з ложками і ножами, квіти, кухоль і коробочка. Перед столом, зліва, зрізана нижнім краєм композиції – постать Авраама, який стоїть на коліні в профіль вправо, з простягнутою вперед правою рукою, зі спрямованим на правого ангела поглядом. У нього сива борода і волосся, синя мантія з соболями поверх червоного хітону. На поземі дрібні квіти. Посріблене тло вкрите гравірованим орнаментом у вигляді звивистого довгого листя стилізованого аканту; між листям насічка. На тлі посередині дуб з густою розлогою кроною, зрізаною верхнім краєм композиції, з написом обабіч: «ТРОИЦА СТАЯ». Зліва від нього частина будинку з білими стінами, трьома вікнами та червоним дахом; справа – пагорб з квітами. Рама авторська, червоно-вохриста, її внутрішні скоси

посріблені.

В попередніх публікаціях припускалось можливе походження ікони із Закриниччя Баранівського району Житомирської області, але уточнення маршруту експедиції 1912 року виключає цей район. Оскільки ікона походить з Троїцької церкви, то її, очевидно, слід вважати храмовою (з намісного ряду іконостасу) і датувати роком зведення церкви – 1736-м.

Публікації:

Державний музей 1985 – іл.7
Державний музей 1988 – С. 37
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 – Машинопис. – С. 2
Шедеври 1999 – С. 168, № 77
Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999/1 – С. 15
Український іконопис 2005 – С. 128, 233, № 79
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – № 490

Література:

Теодорович Н. т. 3 – С. 515
Переверзев Н. 1914 – С. 118
Дубік О. 2002 – С. 140
Див. також № 11



Острозька (?) іконописна майстерня
18 ст. (див. №11)
15. Чудо в Хонех.
1765 (?)
И–125

Походження: з іконостасу церкви Чуда архангела Михаїла в Хонех села Великі Щурівці Заславського повіту Волинської губернії (тепер Ізяславського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1926, книга вступу історичного відділу № і-12331. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю).

Матеріали і техніка: дошка (2) липова, шпуга (1) врізна, левкас, ритування, сріблення, золочення, темпера
105 х 76

Збереження: потемніння сріблення на тлі, потертість позолоти на німбі та на ділянці з насічкою навколо постаті, повна втрата позолоти, якою було вкрите сріблення на тлі. По вертикальних краях отвори від тиблів, на звороті залишки плям голубої і червоної фарб.

Реставрація: Ірина Демидчук-Демчук, НХМУ, 1993

Опис: в центрі композиції розміщена постать архангела, який стоїть в три чверті вправо на блакитно-сірій хмарі над зображеною внизу біло-блакитною смугою ріки, вдаряючи жезлом в сіро-білий камінь, що виступає з хвиль. Він тримає жезл за верхній кінець правою рукою, лівою – за середину; білі крила підняті над плечима обабіч німба, позначеного по контуру гравійованою лінією. У архангела округлий лик зі спрямованим на глядача поглядом, темно-коричневе волосся, що спадає на шию. На ньому воїнський костюм: сріблясті лати-нагрудник з зіркою та золотистими пластинами на стегнах поверх короткої зеленої туніки з рукавами до ліктів, під якою друга, довша (до колін) вохриста туніка з довгими рукавами. На ногах блакитні штани і металеві сріблясті чобітки із червоними відворотами. На плечах червоний, зав'язаний під шиєю плащ, який спадає за спиною нижче колін. На протилежному березі ріки стоїть справа від архангела тридільна триверха церква з білими стінами і червоними верхами, з численними вікнами. За нею на порослому квітами високому березі, що тягнеться смугою вздовж ріки – дерева. Перед церквою стоїть маленька постать чоловіка в синьому кунтуші з червоними відлогами з молитовним, зверненим до архангела жестом. Тло вкрите гравірованим по левкасу орнаментом у вигляді довгого звивистого листя стилізованого аканту, навколо постаті – ділянки з насічкою. В оформленні тла було використано поєднання сріблення і золочення (ділянка з насічкою золочена, решта тла – посріблена). Згодом на сріблення накладалося золочення на полімент, що нині втрачене.

Запис 1926 року в інвентарній книзі історичного відділу зазначає, що поверх постаті архангела була шата з пап'є-маше («виображено постать арх. Михаїла (без голови), спис, облако. Позолочена й частково посріблена, розм. 85 см»); нині відсутня.

Датування ікони пов'язується з роком зведення церкви, в якій ікона була храмовою (в намісному ряді іконостасу).

Експонування:
– Українське малярство XVII–XX ст.

– НХМУ, 1929 (Ернст Ф.1929)
– «Хто яко Бог…» (до дня архангела Михаїла). – НХМУ, 2000, б/к

Публікації:

Ернст Ф. 1929 – С. 25, № 12
Жолтовський П. 1978 – С. 73
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1994 – С. 18
Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 – Машинопис. – С. 2
Скоп П. 1998 – С. 92
Шедеври 1999 – С. 170, № 78
Національний 2003 – С. 153, № 51
Український іконопис 2005 – С. 140, 238, № 92
Пуцко В. 2006 – С. 38–40
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – № 502
Бондарчук Я. 2008 – С. 42, іл. 11
Ульяновський В. 2009 – С. 336, 338
Ульяновський В. 2009/1 – С. 347 (іл.), 348, 424

Література:

Теодорович Н. Т. 3 – С. 490
Переверзев Н. 1914 – С. 142
Див. також № 11



16. Різдво Богородиці
1742 (?)
И–199

Походження: з іконостасу (?) церкви св. Варфоломія (?) села Кременчуки Заславського повіту Волинської губернії (тепер Красилівського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1912, книга вступу історичного відділу № і-1125

Матеріали і техніка: дошки липові (2), врізні шпуги (2, верхня втрачена), зі звороту дві металеві пластини, паволока, левкас, гравірування, золочення, олія

98 х 65

Збереження: значна деформація дошки, по вертикальних краях отвори з залишками тиблів. Випади фарбового шару з левкасом в місці стику дощок вгорі, на стику реставраційна заправка з тонуванням; потемніння і потертість позолоти.

Реставрація: Сергій Кулаков, ННДРЦУ, 1972

Опис: у верхній лівій частині композиції на ложі з зеленим балдахіном зображена св. Анна, що напівсидить, у синьому вбранні з червоним поясом, з білою накидкою на голові, червоним покривалом на ногах. Над її німбом напис: «ПР. АНА». Вона спирається на подушку, орнаментовану червоним зигзагом по шву. Її ліва рука простягнена до служниці, яка стоїть праворуч, підносячи їй круглобоку посудину. Справа за круглим столом на трьох фігурних ніжках під білою скатертиною сидить, спершись на ліву руку, сивобородий св. Іоаким. Його права рука з випрямленим вказівним пальцем лежить на розгорнутій книзі. На його німбі зліва чорною фарбою напис: «ИО / АК… / МЪ». В нижній частині композиції по центру дві служниці стоять навколішки перед купіллю: ліва жінка тримає в руках оголене немовля (Марію), права – глечик. Постаті всіх служниць пропорційно малі в порівнянні з зображеннями Анни та Іоакима. В нижньому лівому кутку жарівниця з вогнем, за нею – дерев'яний кухоль. Праворуч від сцени з купіллю – маленьке ліжко. Тло у правій верхній частині композиції має золотий різьблений рослинний орнамент. Підлога коричнева з падаючими тінями та лінійно промальованою фігурною плиткою.

Назва церкви, з якої вивезена ікона, в документації музею не зафіксована. В Кременчуках відзначають церкву св. Варфоломія 1742 року (ікона може бути пов'язана з іконостасом даної церкви і, відповідно, з її датуванням), а також Хрестовоздвиженську 1892 (Переверзєв М.) чи 1874 року (збудовану на місці згорілої в 1872 році – Теодорович М.) (див. № 23)

Експонування:
– Богородице Діво, радуйся. – Український дім, Київ, 1999, б/к
– Свята православної церкви. – Національний заповідник «Софія Київська», 2013, б/к

Публікації:
Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999/1 – С. 15
Шедеври 1999 – С. 134

Література:
Теодорович Н. Т. 3 – С. 518
Переверзев Н. 1914 – С. 121
Дубік О. 2002 – С. 140



17. Святитель Микола з житієм
Перша половина 18 ст.
И–333
Походження: з ЖКМ, 1959 (див. Вступну статтю)
Техніка і матеріали: липові дошки (3), врізні шпуги (2), сріблення, темпера
130 х 97

Збереження: дві вертикальні тріщини вздовж стику дощок, потертість фарбового шару та сріблення, часткові втрати фарбового шару та ґрунту, значні втрати фарбового шару на рамі, особливо в нижній частині, опіки. Проведений у 2004 році в ННДРЦУ рентген виявив на сакосі орнамент з окремих галузок, виконаний 'білим по білому', який на видимому зображенні не проглядається.

Реставрація: Лусіне Михайловська, ННДРЦУ, 2011

Опис: в середнику фронтальне зображення свт. Миколи в повний зріст із піднятою у жесті благословення правицею та закритим Євангелієм у лівій руці. На голові святителя тонзура. Одягнений у сіро-блакитний підризник з вохристими поручами, білий сакос, орнаментований вохристими хрестами й такого ж кольору підкладкою, поверх вохристий омофор з хрестами, дещо темнішими. Над плечима святого зображені на хмарах півпостаті Спаса з книгою (ліворуч) та Богородиці з омофором у руках (праворуч). Колорит всієї ікони стриманий, будується на поєднанні сіро-блакитного кольору та вохри. Тло середника різьблене посріблене. Вздовж верхнього краю середника напис: «Σ…БРАЗЪ С…ТОГО WЦА НАШЕГО НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦ…».

Обабіч середника два ряди клейм з житійними сценами, по шість з кожного боку. Тло у клеймах переважно біле, контури кожного клейма обведені чорною лінією, а між ними підписи червоною фарбою церковнослов'янською мовою до сюжетів (в деяких підписах зустрічаються неточності або розбіжності з зображуваним сюжетом, канонічним текстом):

1. «РОЖДЄСТВО СТОГО НИКОЛ…» Різдво свт. Миколи
2. «ПРИВЄША С НИКОЛ… ОССОЛИ» Приведення свт. Миколи до школи
3. «ПОСВЯЩЄНІЄ НАД САНОВОС…» Посвячення в диякони
4. «ПОСВЯЩЄНІЄ НА ДУВЄ СТОГО НИКОЛ…» Посвячення в ієреї
5. «ИЗГАНЯЄ ЗЛОГО ДУХА С: НИКОЛАЕНИЪ» Вигнання з чоловіка біса
6. «БЛАГОСЛОВЄНІЄ НА ВЛДЧСТВО С: НИ:» Посвячення в єпископи
7. «ІАВИСЯ ЦРУ КОС…КОСТАТИНУ / С: НИКОЛАЕ» З'явлення Костянтину уві сні
8. 'С: НКОЛА…ЖЄИ ВИЗВОЛ…' Свт. Микола втішає трьох воєвод у темниці
9. «С НИКОЛА ИЗ МОРЯ РАТУЄ СИНА / АГАРИНОВА» Порятунок Димитрія, що потопає

10. «С: НИКОЛА ДОWЦА… ПРОВИДИВ» Порятунок Арикового сина з неволі

11. «С: НИКОЛАЙ ПРЄСТАВИСЯ ВОЖЇ-ВОТ…» Відспівування свт. Миколая

12. «ПРИНЄСЄНЇЄ МОЩИ СТОГО НИКОЛАЯ» Перенесення мощів свт. Миколи

Ікона обрамлена рамою з різьбленим посрібленим орнаментом на блакитному тлі. Походить, очевидно, з намісного ряду іконостасу.

Експонування:

– Минуле, врятоване для майбутнього: відроджені святині національного історико-культурного надбання (до 75-річчя від дня заснування ННДРЦУ). – НМТШ, Київ, 2013, б/к

– Відроджені святині православ'я (до 75-річчя від дня заснування ННДРЦУ). – Національний заповідник 'Софія Київська', Київ, 2013 (Відроджені святині православ'я, 2013)

Публікації:

Бурлака О., Михайловська Л. 2012 – С. 65–67

Відроджені святині православ'я 2013 – С. 14, № 9



18. Спас Вседержитель
Кінець 17 – перша половина 18 ст.
И–81

Походження: з іконостасу церкви св. Миколи смт. Рафалівка Луцького повіту Волинської губернії (тепер Володимирецького району Рівненської області). Куплена за рахунок І. Балюри, 1914, книга вступу історичного відділу № і-2505.

Матеріали і техніка: дошка липова (4), зустрічні шпуги (4), ластівка (1), паволока, левкас, гравірування, золочення, сріблення, темпера

117.5 х 89

Збереження: загальне значне забруднення, повсюдні випади фарбового шару з левкасом, подряпини, тріщини на стику дощок; профілактичні наклейки вгорі вздовж рами та в нижньому правому куті, отвори від тиблів по периметру рами

Опис: більш як поясне зображення Христа в анфас, який у лівій руці тримає розгорнуте Євангеліє з текстом (Мт. 25, 34): «ПРІДЕТЄ / БЛАГОСЛОВЄ / НІЙ ѠЦА МО / ЄГО НАСЛЕ / ДУИТЄ. ОУГО / ТОВАНО Є / ВАМЪ ЦРВО / НЄБЄНОЄ. ѠЄ / СЛОЖЄНІІА / МІРА. ВОЗА / ЗА КАБО И / Даєми Іасти / МАѲ. ЗАЧАЛО. PS.». Правиця зігнута в лікті, долоня піднята на рівні грудей у двоперс-ному знаменні. Христос одягнений в червоний хітон, поверх якого синій гіматій через ліве плече. Довкола голови сріблястий німб, на якому літери «О» ліворуч, «ѠЄ» вгорі по центру та «Н» праворуч. Обабіч постаті над плечима у гравійованих прямокутниках написи: «ÏΣЪ», «ХΣЪ». Тло на три чверті вгорі різьблене рослин-ним орнаментом, золочене, внизу – локальне зелене. Зображення обрамлене рамою з подвійними профільованими валиками, між якими розпис білим рослинним орнаментом на сірому тлі.

Ікона походить з намісного ряду іконостасу, тож рік її виконання був, очевидно, пов'язаним з роком побудови церкви, однак дані про нього відсутні.

Публікації: публікується вперше.

Література: Переверзев Н. 1914 – С. 235



19. Богоматір Почаївська
1750
И–71
Походження: Волинь (?)
Ікона замовлена коштом Івана Данилова Браіла, придбана музеєм в Києві у 1947 р. у Тауфіка Гавриловича Кезми
Матеріали і техніка: дошка липова, різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера, сріблення
28 х 23; 60 х 47,5 (з обрамленням)

Збереження: втрати невеликих фрагментів різьблення на обрамленні, повсюдні дрібні випади позолоти з левкасом на обрамленні, викришки фарбового шару на зображенні плеча Богоматері, потертість фарбового шару й позолоти на прямокутній рамі, втрата золотого асисту на мафорії, потертість (залишки) сріблення на хустці в руці Богоматері

Опис: більш як поясне зображення Богоматері в тричвертному звороті вліво, яка стоїть з Немовлям на правій руці, з білим платом в лівій. Немовля сидить, притулившись щокою до лику Богоматері, простягнувши праву руку до її плеча. Богоматір одягнена в червоний мафорій зі сріблястою вишитою каймою та корону; Немовля в сріблястому хітоні та золотому гіматії з червоною підкладкою. На німбах написи: «МРІЯ. БЦА / ИИС ХС». Тло темно-синє з пишним золотим орнаментом з акантового листя. В нижній частині композиції на білій смузі чорною фарбою (перша заголовна літера червона) напис: «Изображєніе Чудотворной. Икони. Прєтой Бци. Почаєвскои: І Году 1750: изобразися / коштом ивана. Данилова Браила». Зображення вписане в прямокутну раму з золотою різьбленою планкою всередині і темно-синьою зовні, яку обрамлює позолочене різьблення у вигляді акантового листя.

Експонування:
– Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500 ліття малярства – Канада: Торонто-Едмонтон-Гамільтон, 1991(Членова Л. 1991)
– Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500 ліття малярства – Единбург, Великобританія, 1992 (Членова Л. 1991)
– Достойно величати тебе, Богородице. Ікони Богоматері 18-19 ст. зі збірки. НХМУ. – Музей волинської ікони, Луцьк, 2008, б/к
– Міф «Українське бароко». – НХМУ, 2012 (Скляренко Г., Баршинова О. 2012)

Публікації:
Членова Л. 1991 – Pp. 89. – III. 151
Міляєва Л. 1993 – С. 30
Шедеври 1999 – С. 148
Український іконопис 2005 – С. 122, 232
Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – С. 449
Скляренко Г., Баршинова О. 2012 – С. 35



20. Коронування терновим вінцем
1764
И–278

Походження: з Троїцької церкви села Рівки Острозького повіту Волинської губернії (тепер Славутського району Хмельницької області). Надійшла з Шепетівського окружного музею, вписана в 1935 році (дата надходження не вказана, див. №13) в книгу вступу історичного відділу (№ і-14005) як така, що походить з Бернардинського монастиря у Заславі. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю).

Матеріали і техніка: полотно, олія
110 х 79.5

Збереження: зведені прориви полотна, потертість фарбового шару, численні реставраційні тонування, дрібний повсюдний кракелюр.

Реставрація: Оксана Тимків, НАОМА, 2009

Опис: правіше центру композиції зображена напівоголена фігура Христа, який сидить, в накинутому на оголене тіло червоному плащі, що спадає з правого плеча, огортає стегна та праву ногу. Його постать із зв'язаними руками повернена на три чверті вліво, голова в терновому вінці, з опущеними очима схилена до лівого плеча. Довкола фігури п'ятеро чоловіків, двоє з яких (єврей ліворуч і воїн праворуч) палицями накладають терновий вінець. Посередині вгорі ще один чоловік в тюрбані замахується невідомим предметом (товкачем?) в правій руці. Зліва від Христа зображений в профіль вправо до Спасителя чоловік з довгим вертикально поставленим списом (?) в руці, який стоїть на одному коліні. П'ятий чоловік зображений внизу композиції припадаючим до землі в блюзнірському поклоні Христу. Підлога коричнева в клітинку. Вгорі композиції зліва видніється арка, через яку проглядається хмарний пейзаж, а справа – два невеликі прямокутні решітчасті вікна. У правому нижньому кутку написи: «MDCCL…» та нижче «1764».

В документації НХМУ ікона значиться як «Бичування Христа», однак в процесі реставрації Оксана Тимків визначила сюжет як «Коронування терновим вінцем» та віднайшла точну дату створення. Напис на підрамку « с. Ровки / Шепет. Окр. Музей / № 222» (був до реставрації) дає підстави вважати місцем походження твору село Рівки, а не Бернардинський костел в Ізяславі, як (помилково) вказано у книзі надходжень (№ 1–83 за 1926–1936 рр.) музею. Таким чином ікона може походити з єдиної в Рівках церкви – Троїцької.

Публікації: публікується вперше.

Література:
Теодорович Н. Т. 2 – С. 696
Переверзев Н. 1914 – С. 324



21. Таємна вечеря
1787
И–338

Походження: ікона замовлена коштом Трохима Багелая з братами Михалком, Ничипором, Микитою і їх дружинами для невстановленого храму. Надійшла в НХМУ з ЖКМ, 1959 (див. Вступну статтю)

Матеріали і техніка: дошка ялинова (3), вертикальні шпуги (2), ластівки (2), левкас, ритування, сріблення, темпера
101 х 100

Збереження: дві горизонтальні тріщини на місці стику дощок, на місці нижньої тріщини реставраційні вставки левкасу й тонування; потертість, дрібний повсюдний кракелюр; по периметру в місцях стику з рамою дрібні випади фарбового шару та ґрунту

Реставрація: Ганна Холопцева, НХМУ, 1972

Опис: в центрі композиції стіл овальної форми, покритий білою скатертиною. Посередині столу стоїть велика чаша (потир), навколо розміщені два ножі, чотири хлібини, три блюда по краях столу і два маленькі глечики. В центрі протилежного краю столу сидить Христос у червоному хітоні та синьому гіматії. Його ліва рука лежить на столі, обличчя звернуте на три чверті вліво, до апостола (Петра?) у синьому хітоні й жовтому гіматії, якого Христос правою рукою тримає за підборіддя. Обабіч Христа сидять апостоли, по шість з кожного боку. Крайній ліворуч апостол (Іуда) у темно-синьому хітоні і червоному гіматії звернений до центру в профіль вправо, в його правій руці мішечок з грошима. Крайній праворуч апостол у червоному хітоні і синьому гіматії також зображений в профіль, симетрично до Іуди. В нижній частині композиції на коричневій смузі, на яку заходять ступні останніх двох апостолів, білою фарбою напис: «ΣΕЙ ОБРАЗ СООРУЖИВ РАБЪ БОЖІЙ ТРОХИМЪ БАГѢЛАЙ / ИЗЪБРАТАМИ СВОИМИ МИХАЛЪКО НЫЧИПОРЪ МИКТА ИЖЕНАМИ СВОИМИ / ЗА ОПУЩЄНИЄ ГРЕХОВ ВСЕХЪ РОКУ БОЖИЯ 1787 МИСЯЦА ДЄКЄБРИЯ»

Ікони даного сюжету зазвичай встановлювались в іконостасах над царськими вратами, однак великий розмір образу може свідчити про його перебування в іншому місці інтер'єру церкви.

Експонування:
– Від Різдва до Вознесіння. –
Український дім, Київ, 2000, б/к

Публікації:
Шедеври 1999 – С. 204
Ходак. І. 2000 – С. 46
Український іконопис 2005 – С. 162, 224



22. Пророки Мойсей та Аарон
Друга половина 18 ст.
И–424

Походження: з іконостасу Покровської церкви села Низкиничі Володимир-Волинського повіту Волинської губернії (тепер Успенська церква села Низкиничі Іваничівського району Волинської області). Експедиція Людмили Міляєвої, 1968.

Техніка і матеріали: дошки липові (2), врізна вертикальна шпуга, різьблення по дереву, левкас, сріблення, темпера

56 х 52

Збереження: три рівні горизонтальні тріщини на зображенні (на стику дощок); на елементах різьблення втрати основи (вгорі) та дрібні втрати фарбового шару, сріблення та левкасу

Реставрація: НАОМА, 1984

Опис: у різьблений, рокайльної форми картуш вписані дві чоловічі півпостаті з німбами у вигляді сяйва, на три чверті звернені вправо. Погляди обох спрямований по діагоналі праворуч вниз, на обличчях – легкий рум'янець. Ліворуч з сіро-сивим волоссям та бородою Мойсей, одягнений у синій хітон та світло-вохристий гіматій, над його маківкою – два тонкі прозоро-білі промені. У правій руці він тримає скрижалі з нанесеними римськими числами десятьма заповідями, на які вказує пальцем лівої руки. Ліворуч постать Аарона, пропорційно дещо менша за постать Мойсея. Сивобородий Аарон зображений в жовтій короні, жовтому одязі з темною решітчастою вставкою на грудях та жовтими поручами на білих рукавах. У правій руці він тримає розквітлий посох, а ліва зігнута в лікті й відкритою долонею повернута до глядача. Медальйон обрамлений різьбленим, близьким до симетричного рослинним орнаментом; обрамлення у верхній частині містить квіти, а внизу має форму підставки на широкій ніжці.

Ікона-картуш походить з пророчого ряду іконостасу

Публікації: публікується вперше

Література:

Нельговський Ю. 1967 – С. 93
Переверзев Н. 1914 – С. 62



23. Покров Богородиці
18 ст.
И–218
Походження: з церкви св. Варфоломія (?) села Кременчуки Заславського повіту Волинської губернії (тепер Красилівського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1912, книга вступу історичного відділу № і-4183 (див. №16)
Матеріали і техніка: дошки липові (2), поперечні шпуги (2), золочення, темпера
110 х 66

Збереження: обрізаний лівий край ікони. Втрачена рама на нижньому та бічних краях (збереглися отвори від тиблів), верхня частина рами має значні втрати фарбового шару. Наскрізна вертикальна тріщина в місці стику дощок з втратами левкасу та фарбового шару. Втрати фарбового шару та левкасу по всій площині, зокрема випади у верхній частині ліворуч, в нижній частині на фігурах царя і цариці, а також на крайній фігурі праворуч; повсюдний кракелюр
Реставрація: Сергій Кулаков, НХМУ, 1994
Опис: композиція розділена на дві частини зображенням карнизу в інтер'єрі церкви. У верхній частині на рожевому тлі зображена Богородиця з розгорнутими вбік руками, одягнена в червоний мафорій з вохристою підкладкою і синю туніку; з золотим німбом. Обабіч німбу напис білими літерами: «МР ΘУ» та по два херувими з кожного боку. Богородиця стоїть на хмарах, що утворюють півколо, а під хмарами видніється чотири решітчасті вікна. В нижній частині композиції по центру стоїть на амвоні Роман Солодкоспівець, одягнений у білий підризник та червоний сакос з синьо-зеленою підкладкою. Він тримає у лівій руці розгорнутий сувій з написом: «Де..я / Дн…е / пр…дъс / тоитъ / во цркзи. / и… лики / стыми / нє… йд / и м… / за…», права рука зігнута біля грудей. Ліворуч від нього цариця і цар, обоє повернені на три чверті до центру, у вохристих мантіях з горностаєвим хутром, одягнених поверх синіх хітонів, в коронах, з молитовно складеними руками. Праворуч двоє сивобородих святих у синьо-червоному одязі (Андрій Юродивий та Єпіфаній?): в руці Андрія розгорнутий сувій з написом «Азъ / кндек / стый / Андрєи / навозду / се / прєчтую / деку / зани Хрту / мол…», другий святий підняв ліву руку. Усі персонажі з німбами. На другому плані сіра стіна з двома малими круглими вікнами і трьома пілястрами.

Назва церкви, з якої вивезена ікона, в документації музею не зафіксована. В Кременчуках відзначають церкву св. Варфоломія 1742 року, а також Хрестовоздвиженську 1892 (Пе-

ревєрзєв Н.) чи 1874 року (збудовану на місці згорілої в 1872 році – Теодорович М.)

Експонування:

– Ікони Покрову в збірці НХМУ.
– НХМУ, 1994, б/к
– Богородице Діво, радуйся. –
Український дім, Київ, 1999, б/к

Публікації:

Луць В. 1999 – С. 14
Луць В. 1999/1 – С.15

Література:

Теодорович Н. Т. 3 – С. 518
Переверзев Н. 1914 – С. 121
Дубік О. 2002 – С. 140





24. Різдво Христове /Воскресіння (Зішестя в пекло)

18 ст.

И–328

Походження: з ЖКМ, 1959 (див. Вступну статтю). Передана за актом №18 від 3.11. 1958 та вдруге (напевне, помилково) за актом № 11 від 20.04.1959

Матеріали і техніка: дошка дубова, левкас, золочення, темпера

59 х 37 (овал)

Збереження: «Різдво Христове»: втрати фарбового шару з левкасом по периметру, на локальних ділянках в центрі. «Воскресіння»: по периметру втрати фарбового шару з левкасом, праворуч від постаті Христа значна втрата вертикальної форми; тріщини, повсюдні кракелюри й потертості, особливо з боку «Воскресіння». У верхній частині дошки посередині наскрізний отвір; тибель по центру нижнього краю. Тло на композиції «Різдво» набуло зеленого кольору в результаті окислення бронзової поталі, якою було перекрито потерте золочення. Значна потертість позолоти на композиції «Воскресіння».

Реставрація: Ярослав Власюк, НАОМА, 2010

Опис: двобічна ікона овальної вертикально видовженої форми. Сюжет «Різдво Христове»: в центрі розміщені ясла зі сповитим Немовлям, навколо яких стоять Йосип та Марія (зліва) та пастухи (справа). Йосип та Марія з німбами, окресленими рожевою лінією, зображені під повіткою з рожевим схилом. Йосип з сивим волоссям, бородою та вусами стоїть в три чверті вправо, руки складені на грудях. Він одягнений у жовтий плащ з червоною підкладкою, зі споду виглядає одяг у червоно-білу вертикальну смужку. Марія у червоному мафорії з білою підкладкою та сіро-блакитній туніці також повернена на три чверті вправо, з простягненими до ясел руками. Праворуч від ясел, над якими видніється голова бика, стоять три пастухи, повернені на три чверті вліво, двоє з яких тримають у руках білі шапки. Перший одягнений у червону сорочку, сірі штани й червоні чоботи; другий – у сіру сорочку, білі штани й темно-сірі чоботи; третій – у червону сорочку, білі штани й червоні чоботи. На задньому плані проглядається пейзаж, золочене, змінене в кольорі тло

заповнює майже половину композиції. Над повіткою в центрі червоною фарбою напис: «РОЖ…ΣТ…ХΣ…». Вгорі на дугоподібних хмарах три янголи (частково збереглись два крайні).

Зі зворотнього боку дошки сюжет «Воскресіння/Зішестя в пекло»: в центрі у білій мандорлі Христос у коричнево-червоних драперіях та з позолоченим німбом, ліворуч від якого червоною фарбою напис: «ІС». У лівій руці він тримає древко з червоним стягом та хрестом вгорі, правою рукою виводить з пекла за руку сивобородого Адама у білому хітоні й синьому гіматії, що зображений ліворуч. За ним група чоловіків, серед яких Мойсей зі скрижалями. Праворуч від Христа внизу зображена Єва у біло-червоних драперіях, за нею група жінок. У верхній частині на позолоченому тлі три скелі, між ними напис: «ВОКРЄ…ЄНІЄ…».

Ікона, очевидно, виконувала в церкві функцію аналойної ікони («таблетки»).

Експонування:

– Звітна виставка кафедри реставрації НАОМА. – НАОМА, 2010, б/к

Публікації: публікується вперше



25. Покров Богородиці
18 ст.
И–392
Походження: з іконостасу (?) церкви Різдва Богородиці села Коритне Дубенського повіту Волинської губернії (тепер Радивилівського району Рівненської області). Експедиція Лариси Членової, 1967
Матеріали і техніка: дошка липова (2), врізна шпуга, левкас, гравірування, насічка, сріблення, золочення, темпера
105.5 х 89.5

Збереження: по периметру отвори від тиблів, залишки тиблів, у верхній частині горизонтальна тріщина на стику дощок. Потертість сріблення й золочення, дрібні викришки фарбового шару на зображенні одягу Романа Солодкоспівця і цариці; над регістрами святих частково втрачені написи; записи в окремих місцях (хмари вгорі, голівки ангелів).
Реставрація: Сергій Кулаков, НХМУ, 1994
Опис: на дошці з трапецієвидним завершенням розміщена композиція з напівкруглим завершенням. В центрі її верхньої частини в овальній золотій мандорлі, яка має срібні промені, зображена Богородиця з білим омофором у руках, в жовтому далматику поверх блакитної туніки та червоному мафорії з коричневою підкладкою, закріпленому на грудях, в короні, яка стоїть в тричвертному звороті вліво. Обабіч її німба, промальованого тонкою червоною лінією, напис: «МР ΘУ». Над плечима ближче до голови напис дублюється меншими чорними літерами. Над мандорлою різьблений рослинний орнамент, обабіч неї по два херувими. Нижче в два ряди, розділені хмарами, розміщені чини святих з написами над кожним з них – ліворуч: «… ангєльс… / … Покро Прє… / лик патриа… / ликъ святитєлский», праворуч: «ликъ иноческій / ликъ апостолский».

В нижній частині композиції на круглому триступінчатому амвоні зображений Роман Солодкоспівець, одягнений у яскраво-червоний далматик з білим поясом поверх біло-сірого хітону, в червоних чоботах. В його лівій руці розгорнутий сувій з написом «Девая / днєсь / прєдсто / итъ воцє / рісве и сълї / іси сты. / нєвидимо / занымо / ляся бгу. / Агтли. със / тли. Го…», правицею він благословляє. Голову обрамлює золотий німб, над плечима дрібними чорними літерами напис: «Романъ Певецъ». Ліворуч від нього чоловік з довгою сивою бородою з золотим німбом, в єпископському облаченні, червоній митрі й чорному, з золотими хрестами омофорі. Лівіше чоловік в золотій короні та світло-коричневій мантії, підбитій горностаєвим хутром, у зелених черевиках, та жінка в короні, у блакитній туніці й червоному мафорії, в червоних черевиках. Позаду лівої групи видніється чисельний натовп. Праворуч від Романа Солодкоспівця стоїть Андрій Юродивий із золотим німбом, в зелено-коричневому хітоні, босий, з піднятою до Богородиці правою рукою. Позаду нього також натовп людей. Поля ікони вказують на її розміщення в обрамленні – очевидно, в іконостасі.

Рік побудови церкви, а отже, й іконостасу, нез'ясований.

Експонування:
– Ікони Покрову в збірці НХМУ.
– НХМУ, 1994, б/к
Публікації:
Український іконопис 2005 – С. 87, 222
Александрович В. 2008 – С. 22
Література:
Переверзев Н. 1914 – С. 107
Теодорович Н. т. 2 – С. 1116





26. Хоругва двобічна: Богматір Почаївська / Преображення
18 ст.
Ж–083
Походження: надійшла 1924 року, книга вступу історичного відділу № і-9180
Матеріали і техніка: полотно, олія, золочення
85 х 62

Збереження: дрібний повсюдний кракелюр, численні реставраційні тонування, потертість позолоти

Реставрація: Тетяна Мершавка, НАОМА, 2011

Опис: хоругва двобічна, з одного боку на синьому тлі розміщено «Почаївську Богородицю»: більш як поясне зображення Богоматері, що стоїть з Немовлям на правій руці, в лівій тримає вохристий плат. Вона одягнена у вохристий мафорій із зеленою підкладкою, складки якого наведені золоченням; під ним видніється синя туніка з жовтими орнаментованими поручами та горловиною; на голові корона. Христос сидить на руці Богородиці, притуливши обличчя до її щоки, його права рука складена у двоперстному знаменні. Він одягнений у сіро-рожевий хітон та вохристий гіматій, довкола голови білий німб.

Зі зворотного боку розміщено сюжет «Преображення»: у верхній частині композиції на горі Фавор між хмарами зображений Христос у повний зріст з розгорнутими руками, у білих хітоні й гіматії і з білим трикутним німбом. Обабіч нього в хмарах два пророки, звернені до центру: ліворуч Мойсей в сіро-синьому хітоні й оливковому гіматії, який правою рукою притримує скрижалі; праворуч Ілля у білому хітоні й темно-смарагдовому гіматії, з сувоєм у лівій руці. В нижній частині композиції під хмарами зображено трьох апостолів. Ліворуч апостол Іоанн, що напівлежачи, сперся на землю правою рукою, лівою тримається за голову. Посередині зображений апостол Яків зі спини, в темно-синьому хітоні й брунатному гіматії. Праворуч апостол Петро з сивим коротким волоссям та бородою в блакитному хітоні та оливковому гіматії зображений в профіль до центру, на коліні, його права рука піднята вгору, ліва простягнена вперед.

Експонування:
– Свята православної церкви. – Національний заповідник «Софія Київська», 2013, б/к

Публікації: публікується вперше



27. Богоматір Римська.
18 ст.
И–270

Походження: з церкви Козьми і Дем'яна (?) села Тернавка Заславського повіту Волинської губернії (тепер Ізяславського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1912, книга вступу історичного відділу № і-1126. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю).

Матеріали і техніка: липові дошки (2), однобічні шпуги (2, втрачені), левкас, ліплення, золочення, темпера

102 х 68

Збереження: деревина поїдена шашелем, деформація дощок, по вертикальній тріщині правіше центру – розходження дощок; дрібні випади левкасу з фарбовим шаром, ліворуч – втрати фарбового шару та левкасу (49 х 6 см), втрати левкасу у нижньому лівому кутку; дві профілактичні наклейки в нижньому правому кутку. На тлі, одязі та коронах позолота змита до левкасу.

Реставрація: Ірина Демидчук -Демчук, НХМУ, 1994

Опис: поколінне зображення Богородиці, що стоїть з Немовлям на лівій руці. Погляди обох спрямовані на глядача. На них вирізьблений в левкасі широкий одяг, що спадає драперіями; лики і руки виконані живописно. На головах різьблені корони, круг голів – пласкі німби. У Богородиці зімкнуті долоні під стегнами Христа: в лівій руці хустина, вказівний і середній пальці правої руки розправлені, інші підібгані. На її правому плечі чотирикутна зірка, над плечем напис: «…Y»; ліворуч від Христа вирізьблений напис в ліпленому орнаменті: «ІС. ХС.». Христос повернений до Богородиці в три чверті, правою рукою благословляє, у лівій тримає книгу. Тло різьблене з орнаментом у вигляді завитків.

Ікона перебувала, очевидно, в намісному ряді іконостасу чи в окремому вівтарі. В документації НХМУ значиться як «Богоматір з Немовлям», її іконографію можна уточнити як «Богоматір Римська». В Тернавці відзначається лише церква Козьми і Дем'яна, збудована князем Сангушком і прихожанами в 1848 році, тому місце первісного перебування ікони неясне (в попередній церкві?)

Публікації: публікується вперше.

Література:

Теодорович Н. Т. 3 – С. 481
Переверзев Н. 1914 – С. 138



28. Символічна композиція (вотум на честь Бенедикта Ко...). 18 ст.
И–277

Походження: з Бернардинського монастиря (костелу архангела Михаїла?) міста Заслава Волинської губернії (тепер Ізяслав Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1926, книга вступу історичного відділу № і-12305. В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю).

Матеріали і техніка: полотно, олія
108 х 89

Збереження: загальне значне забруднення, потертість, дрібний повсюдний кракелюр; на зображенні медальйону та над ним одинадцять наскрізних пробоїн (цвяхами?); заломи полотна і фарбового шару по планках підрамника; дрібні лущення та випади фарбового шару.

Опис: в центрі композиції символічне зображення дерева з зеленим листям і трьома червоними плодами по краях, всередині нього – овальний медальйон із поясним зображенням сивобородого святого з німбом. Його погляд спрямований вгору, він одягнений в чернечу рясу, на грудях висить на бинді хрест. Перед святим на хмарах лежать червона єпископська митра (інфула), єпископський жезл і книга. Вздовж стовбура дерева на вертикальній білій стрічці нерозбірливий напис; під нею біля нижнього краю композиції по центру медальйон з написом: «MELOS / VOTIUM \ COMCENTU / Benedicto Ko…». Обабіч нього широка біла смуга, в правому кутку якої червоні нерозбірливі літери. Вище зелений кущ, перед ним сидить лев, що в пащі тримає сувій, який у вигляді четвертини кола огинає кущ. На сувої напис акростихом червоними заголовними й чорними літерами (не читається). Зліва від стовбура дерева білих птах з розправленими крилами й поверненою праворуч головою тримає розгорнутий білий сувій з червоними літерами «VIVAT», які розміщені в шаховому порядку (читається по діагоналі). У верхній частині композиції обабіч дерева по п'ять алегоричних зображень, що тримають овальні медальйони з написами (не читаються). Зображення ліворуч згори донизу: 1) крилатий кінь на скелі, під передніми копитами якого водоспад; 2) жінка в червоній сукні й короні зі скіпетром в правій руці; 3) п'ять жіночих постатей, що співають, тримаючи музичні інструменти; 4) жіноча постать, що сидить з лірою в руках і птахом на голові; 5) чоловіча постать з обличчям Сократа, яка сидить на хмарах; під її оголеним тулубом сіро-зелена драперія, у правій руці коло. Праворуч згори донизу: 6) чоловіча постать в червоних драперіях, що сидить з невідомим предметом у руках; 7) молодий чоловік в синій одежі, що тримає у лівій руці предмет, схожий на мішок; 8) бородатий оголений чоловік з червоною драперією на стегнах, який ніби летить на хмарах й тримає синю сферу з написом «10000» у лівій руці; 9) жінка в темній сукні з вінком у руці; 10) жінка в світлому одязі з деревом у руці. Тло всієї картини сіро-синє. По периметру картини деякі зображення вміщені неповністю (полотно на-

тягнене на менший підрамник, краї із фрагментами зображень загнуті).

Вотум надійшов у музей в складі дев'яти ікон та релігійних композицій, вивезених з монастиря (місцеперебування інших восьми творів на нинішній час не встановлене, всі вони в 1938 році були передані в лаврський заповідник).

Публікації: публікується вперше.

Література:

Теодорович Н. Т. 3 – С. 421





29. Богоматір Одигітрія
18 ст.
И–300

Походження: з іконостасу (?) невстановленої церкви (Різдва Богородиці? Вознесіння Господнього?) села Вишнівець Кременецького повіту Волинської губернії (тепер Збаразького району Тернопільської області). Надійшла 1907 року (без адреси), книга вступу історичного відділу № і-497.

Матеріали і техніка: липові дошки (4), врізні однобічні шпуги (2), паволока, левкас, ритування, сріблення, золочення, темпера, олія; зворот заклеєний полотном, по периметру на звороті накладна рама.

84 х 63

Збереження: три вертикальні тріщини на стику дощок, тиблі по периметру, сліди від шашелю; загальне значне забруднення, потертість, численні випади левкасу разом з фарбовим шаром по всій поверхні, особливо на кутах та по периметру; отвори від цвяхів (з втратами левкасу й позолоти навколо них) та їх залишки по контуру німбів та корон; два цвяхи по лівому краю на фарбовому шарі. Тло золочене, з різьбленим орнаментом; в місцях втрат його левкасу проглядає попереднє тло, посріблене, з іншим різьбленим орнаментом; на живописі теж проглядається в кількох місцях більш ранній фарбовий шар.

Опис: ікона записана. Більш як поясне зображення Богоматері, що стоїть з Немовлям на лівій руці, вказуючи на нього правицею. На їх головах різьблені в левкасі корони, над плечима Богородиці напис: ліворуч «МΘV», праворуч «ХΣ». Погляд Богоматері спрямований на глядача, вона одягнена в червоний мафорій з золотою оторочкою і шестикутною зіркою на правому плечі і синю туніку з орнаментованими поручами та горловиною. На Христі біло-блакитний хітон з комірцем та поясом, поверх жовто-вохристий гіматій. Його погляд звернений на глядача, правиця піднята в благословенні, ліва рука лежить на коліні на рівні живота. Тло різьблене орнаментом у вигляді звивистого листя і пагонів, з ділянками нижнього первісного посрібленого тла в місцях втрат. Ліворуч біля шиї Богоматері в місці зондажу проглядається більш ранній живопис.

Існує металева золочена шата до ікони (ХП–568, метал, карбування, золочення, 69 х 55), без клейм. Шата складається з основної частини, прикрашеної спіралевидним рослинним орнаментом, та деталей німбів. Корони втрачені, на час вступу в музей була корона Богородиці з зображенням шестикрилого ангела.

Ікона перебувала, очевидно, в намісному ряді іконостасу (чи в окремому вівтарі).

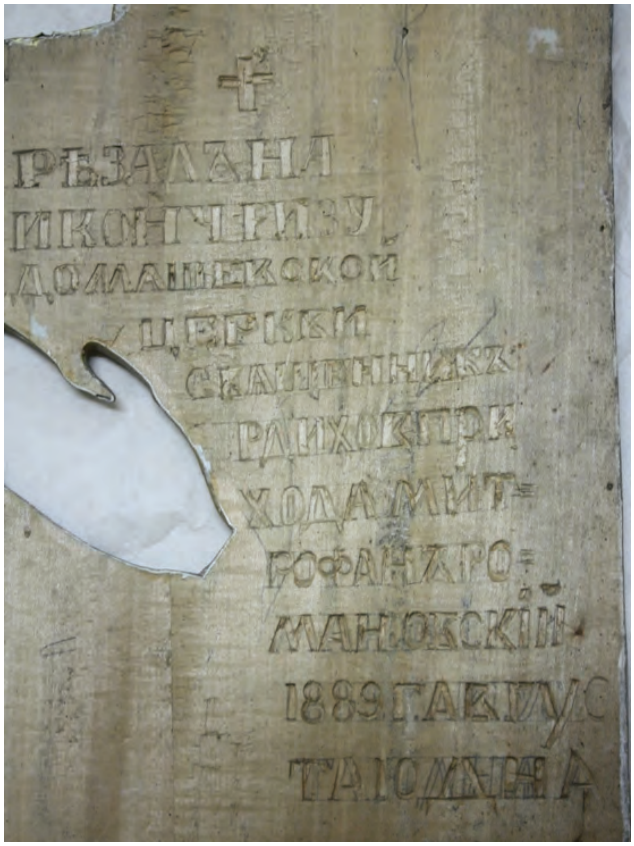
Публікації: публікується вперше

Література:

Теодорович Н. Т. 3 – С. 192
Переверзев Н. 1914 – С. 183







30. Богоматір Одигітрія
18 ст. (?)
И–452

Походження: з іконостасу (?) церкви св. Варвари (?) села Машів чи церкви Успіння Богородиці (?) села Радзихов Володимир-Волинського повіту Волинської губернії (тепер відповідно Машів та Радехів Любомльського району Волинської області). Експедиція Георгія Логвина, 1969

Матеріали і техніка: дошки плодового дерева (2), поперечні зустрічні шпуги (2), левкас, гравірування, сріблення, тоноване лаком під золочення, темпера

95 x 69

Збереження: загальне забруднення, повсюдні дрібні випади фарбового шару, особливо по нижньому краю. Ікона записана, в місцях зондажів видно інший колір одягу в нижньому, первісному фарбовому шарі. Рентген, зроблений ННДРЦУ у 2011 році, виявив відмінності у верхньому та нижньому фарбових шарах: змінені розміри мафорію Богоматері, розташування поясу на сорочці немовляти.

Опис: в центрі більш як поясне зображення Богородиці з Немовлям на лівій руці. Богородиця у червоній туніці й синьому мафорії звернена в три чверті вправо, куди спрямований її погляд. Христос звернений в три чверті вліво, погляд спрямований на глядача. Він одягнений у білий хітон та жовто-вохристий гіматій, правою рукою благословляє, ліва опущена на коліно. Довкола голів німби, окреслені різьбленою подвійною лінією. Тло різьблене орнаментом у вигляді рослинного плетива з дрібною зигзагоподібною насічкою, золочене.

Реставраційні розчистки: на одязі Богородиці біля горловини (виявлено синій колір під червоною тунікою і червоний – під синім мафорієм); на плечах і на поясі Христа (виявлено білий колір його хітону з тонкими червоними складками та світліший колір вохристого гіматію з коричневими складками).

Існує дерев'яна золочена шата 1889 року до ікони (Д–240, дерево, різьблення, левкас, золочення, 95 х 70), зроблена священиком Митрофаном Романовським. На звороті шати вирізьблений напис: «РѢЗАЛЪНА / ИКОНЧ РИЗУ / ДОМАШЕВСКОЙ / ЦЕРКВИ / СВѦЩЕННИКЪ / РДИХОВ ПРИ / ХОДА МИТ= / РОФАНЪ РО= / МАНОВСКІЙ / 1889 Г.АВГУС / ТА 10 ДНѦ». Напис можна трактувати двояко: 1) що її різав до Машевської церкви (с. Машів розміщене неподалік Радехова, в ньому діяла церква св. Варвари) священик Радехівського приходу Митрофан Романовський чи 2) що різав шату священик Домашевської (?) церкви Радехівського приходу Романовський. Якщо риза виконувалась спеціально для Машівської церкви, що випливає з першого трактування, то і ікона мала б бути в Машеві (тоді вона пізніше потрапила до Радехова, звідки в 1969 році надійшла в музей). За другим варіантом, ризу виконав священик Домашевської церкви – але для ікони, яка на той час могла бути і в Радехові (Радзихові).

Ікона мала перебувати в намісному ряді іконостасу чи окремому вівтарі. Якщо прийняти за її місце походження Радзихів, то єдиною церквою в ньому була Успенська – колишній костел св. Михаїла Августинського католицького монастиря, збудований в 1752 році (зберігся запис про освячення монастиря), хоча, за даними Перевєрзєва М., храм був освячений в 1706 році (можливо, попередній). Костел став православною церквою Успіння Богородиці в 1840-х роках. Перевєрзєв М. вказує на наявність в церкві чудотворної ікони Божої матері, не описуючи її.

Публікації: публікується вперше

Література:

Переверзев Н. 1914 – С. 69, 70



31. Марія Єгипетська
Кінець 18 ст. (?)
И–149
Походження: Волинь
Куплена в 1913 році, книга вступу історичного відділу № і-1884 (без адреси). В 1938 році була передана (?) в Музейне містечко на території КПЛ (див. Вступну статтю).
Матеріали і техніка: липові дошки (2), ковчег, шпуги (2, одна втрачена), темпера
30 х 25

Збереження: розходження дощок вздовж всього зображення по вертикалі, втрати в основі по нижньому краю і в нижніх кутах, вибоїни вздовж бортів; загальне забруднення, випади фарбового шару, повсюдний кракелюр, особливо на тлі, пошкодження шашелем
Реставрація: НХМУ, 1994
Опис: в ковчезі розміщене більш як поясне зображення Марії Єгипетської на всю висоту композиції. Звернена на три чверті вліво, правою рукою вона сперлась ліктем на стіл, схиливши на неї голову; ліва рука лежить на столі. Одягнена у червону сукню з зеленою підкладкою, на шиї намисто і хрест. Довге волосся за плечима прикрашене перлами, на голові тюрбан з трьома пір'їнами. Довкола голови на темно-синьому тлі злегка біліє німб. Ліворуч від неї видніється частина канделябру з палаючою свічкою. Праворуч від фігури на рівні голови темною фарбою напис «Прєподобная / Мария / Єгипецка». Поля прикрашені орнаментом у вигляді білого зигзагу, по їх периметру червона облямівка.
Публікації: публікується вперше.

Пророчий ряд з іконостасу Вознесенської церкви (збудована в 1530 році) села Новий Вишнівець Кременецького повіту Волинської губернії (тепер Вишнівець Збаразького району Тернопільської області). Переданий Вишнівецьким Будинком культури, 1966
Література: Переверзев Н. 1914 – С. 183



32. Пророки Захарія та Мойсей
Кінець 18 ст.
И–343
Матеріали і техніка: липові дошки (3), різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера
75 х 80

Збереження: деформація (форма вигнута, опукла), дві горизонтальні тріщини по стику дощок та одна в нижньому лівому куті; в правому нижньому куті два вбиті цвяхи; зі звороту слід від дерев'яної вертикальної шпуги. Випади фарбового шару з левкасом на обрамленні (значною мірою в правому нижньому куті), дрібні випади фарбового шару з левкасом на живописі; загрози випадів фарбового шару і левкасу, потертість позолоти, загальне значне забруднення. Потребує реставрації.

Опис: зображення вписане в медальйон майже круглої форми. На синьому тлі зображено дві більш як поясні фігури пророків, на три чверті звернені одна до одної. Ліворуч сивобородий пророк Захарія в тіарі, яскраво-червоному одязі, з семисвічником в руках. Праворуч темноволосий з бородою пророк Мойсей в світло-червоному одязі, поверх якого спускається з правого плеча синя перев'язь. В лівій руці він тримає скрижалі, на яких в два стовпчики числа: «I / II / III / IV / V / VI / VII / VIII / X / IX». Права рука зігнута в лікті, голова трохи нахилена до лівого плеча. Медальйон обрамлений позолоченим зигзагоподібним орнаментом, різьбленим в дереві. На верхній частині медальйону – симетричне ажурне різьблення у вигляді листя і квітів. В нижній частині картуш кріпиться до трапецієвидної основи з біло-синім та золоченим різьбленням.

Публікації: публікується вперше



33. Пророки Яків та Єзекиіль
Кінець 18 ст.
И–344
Техніка і матеріали: липова дошка, різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера
60 х 88

Збереження: деформація (дошка вигнута, опукла); горизонтальна тріщина в нижній частині, на її ділянці паволока; повна втрата різьблення навколо медальйону, його край пошкоджений чотирма глибокими зарубинами. Наскрізний отвір від гвіздка по центру; зі звороту слід від дерев'яної вертикальної шпуги. Випади фарбового шару з левкасом на обрамленні, дрібні випади фарбового шару з левкасом на живописі; загрози випадів фарбового шару і левкасу, потертість позолоти, загальне значне забруднення. Потребує реставрації.

Опис: зображення вписане в медальйон майже круглої форми. На синьому тлі зображено дві більш як поясні фігури пророків, на три чверті звернені вправо. Обидва сиві з густими бородами, їх погляди спрямований донизу. Праворуч Яків у синьому одязі з перекинутим через праве плече плащем, який тримає драбину. Ліворуч Єзекиіль у світло-кораловому одязі, в його руках царські врата. Медальйон обрамлений різьбленим золоченим зигзагоподібним орнаментом. В нижній частині медальйон кріпиться до трапеціевидної основи з біло-синім та золоченим різьбленням.

Публікації: публікується вперше



34. Пророки Авраам та Соломон
Кінець 18 ст.
И–345
Матеріали і техніка: липова дошка, різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера
59 х 81.5

Збереження: деформація (дошка вигнута, опукла), майже повна втрата різьбленого обрамлення (зберігся фрагмент ліворуч вгорі), численні горизонтальні тріщини, особливо проявлені зі звороту; зі звороту слід з отворами від цвяхів від дерев'яної вертикальної шпуги. Випади фарбового шару з левкасом на обрамленні, дрібні випади фарбового шару з левкасом на живописі; потертість позолоти, загальне значне забруднення. Потребує реставрації.

Опис: зображення вписане в медальйон майже круглої форми. На синьому тлі зображено дві більш як поясні чоловічі фігури, на три чверті звернені вліво. Ліворуч сивобородий Авраам з високим чолом, у блакитному хітоні й насичено-червоному гіматії. Правою рукою він торкається бороди, в лівій, зігнутій в лікті руці – ніж. Праворуч від нього Соломон, безбородий юнак у чалмі, у світло-червоному хітоні й синьому гіматії, що спускається з правого плеча. Вказівним пальцем лівої руки він торкається чалми. В нижній частині медальйон кріпиться до трапеціевидної основи з біло-синім та золоченим різьбленням.

Публікації: публікується вперше



35. Пророки Давид та Аарон
Кінець 18 ст.
И–346
Матеріали і техніка: липова дошка, різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера
65 х80

Збереження: деформація (дошка вигнута, опукла), втрата декоративного різьблення на обрамленні (вгорі й ліворуч), численні горизонтальні тріщини, особливо проявлені зі звороту. Зі звороту слід від дерев'яної вертикальної шпуги з двома наскрізними отворами від цвяхів, які на лицьовому боці знаходяться в центрі на зображенні ліктя Аарона. Випади фарбового шару з левкасом на обрамленні, дрібні випади фарбового шару з левкасом на живописі. Потертість позолоти, загальне значне забруднення. Потребує реставрації.

Опис: зображення вписане в медальйон майже круглої форми. На синьому тлі зображено дві більш як поясні чоловічі фігури, на три чверті звернені вправо. Зліва сивобородий Давид в короні, блакитному хітоні, поверх якого накинута червона мантія, обшита білим горностаєвим хутром. В руках він тримає арфу праворуч від себе. Справа від нього Аарон з довгою сивою бородою, з розквітлим посохом в руках, в тіарі, одягнений в жовтий одяг, з-під якого видніються білі рукави з червоними поручами. У нижній частині медальйон кріпиться до трапецієвидної основи з біло-синім та золоченим різьбленням.

Публікації: публікується вперше



36. Пророки Єремія та Іона
Кінець 18 ст.
И–347
Матеріали і техніка: дошка липова (3), вертикальна накладна шпуга, різьблення по дереву, левкас, золочення, темпера
75 х 87

Збереження: деформація (форма вигнута, опукла), значні горизонтальні тріщини в нижній дошці; втрата елементів обрамлення в лівій частині. Втрати фарбового шару з левкасом, особливо на обрамленні, загроза подальших втрат; тріщини та отвори від цвяхів, потертість позолоти, загальне значне забруднення. Потребує реставрації

Опис: зображення вписане в медальйон круглої форми. На синьому тлі зображено дві більш як поясні чоловічі фігури, на три чверті звернені вправо. Зліва молодий безбородий Єремія в білій чалмі, червоному хітоні і синьому гіматії, що спадає з лівого плеча, з камінням (горою) в руках. Праворуч від нього Іона з короткою сивою бородою, лисий, одягнений в світло-червоний хітон, поверх якого з правого плеча спускається синій гіматій. Його права долоня розкрита біля пояса, під нею – коричнева морда звіра (кита). У нижній частині медальйон кріпиться до трапецієвидної основи з біло-синім та золоченим різьбленням.

Публікації: публікується вперше



37. Коронування Богоматері
Початок 19 ст.
И–391
Походження: з церкви св. Георгія (збудована 1700 року) міста Дубно Волинської губернії (тепер Рівненської області). Експедиція Лариси Членової, 1967
Матеріали і техніка: дошки плодового дерева (2), врізні однобічні шпуги (2), левкас, темпера
101 х 70

Збереження: загальне значне забруднення, потемніння покривного шару, загальна потертість, дрібний повсюдний кракелюр. В нижній частині два світлі патьоки, дві плями блакитної фарби (також кілька краплин вгорі). Наскрізна пробоїна у правій верхній частині (на руці Саваофа); по периметру втрати левкасу з фарбовим шаром, біля верхнього краю посередині крізь фарбовий шар забитий цвях, ліворуч внизу цвях забитий зі звороту. З боків і внизу вздовж країв залишки блакитної фарби

Опис: у верхній частині композиції в центрі зображена на хмарах Богородиця з молитовно складеними руками, на коліні, обернена на три чверті ліворуч, голова – праворуч, погляд спрямований донизу. Вона одягнена у червону туніку та синій мафорій. Обабіч неї зображені постаті, що напівсидять, на три чверті звернені до центру: ліворуч Христос у червоному гіматії, з хрестом позаду, та праворуч Саваоф у біло-блакитному хітоні й зеленому гіматії; вони тримають над Марією корону. Під фігурою Марії в хмарах розміщуються фігури трьох янголів з простягнутими догори руками: лівий у червоному гіматії, середній у білому, правий у синьому.

Публікації: публікується вперше
Література:
Теодорович Н. Т. 2 – С. 877
Переверзев Н. 1914 – С. 79



38. Христос – Лоза виноградна
19 ст.
И–120
Походження: з села Покощівка (з цвинтарної церкви св. Параскеви?) Заславського повіту Волинської губернії (тепер Ізяславського району Хмельницької області). Експедиція Данила Щербаківського, 1926, книга вступу історичного відділу № і-12314
Техніка і матеріали: полотно, олія.
74 х 64

Збереження: деформація полотна, повсюдний кракелюр.

Опис: в центрі композиції на тлі голубого неба зображений Христос, що сидить на сірій хмарі, на три чверті звернений вправо, довкола його голови білий німб з променями сяйва. Його руки розставлені і підняті на рівні плечей, на долонях та ступнях рани від цвяхів, в правого боку витікає кров у чашу, яку тримає янгол. На стегнах Христа біла пов'язка, його спину, ліве плече, коліна окутує багряниця. Янгол зображений у жовто-вохристому хітоні з рожевим платом через ліве плече. Справа – чорний хрест, по якому в'ється виноградна лоза; правіше зображена низька колона з прив'язаними до неї різками, біля неї на трав'яному поземі лежить терновий вінець.

Ікона, зважаючи на її євхаристичний зміст, в церкві могла перебувати в жертовнику чи окремому вівтарику. Не виключено також, що вона походить з іншої установи чи помешкання.

Експонування:
– Світ української ікони.
Пам'яті Данила Щербаківського. –
НХМУ, 1997, б/к
– Символіка української ікони. –
ВОКМ, ЛОХМ, ЧХМ, 1998, б/к
– Від Різдва до Вознесіння. –
Український дім, Київ, 2000 (Ходак І., 2000).
– Символіко-алегоричні
композиції в українському живописі
XVII-XIX століть. –
Музей Волинської ікони в Луцьку, 2010, б/к
Публікації:
Ходак І. 2000 – С. 18
Література:
Переверзев Н. 1914 – С. 114

Додаток 1

Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII веков. – М., 1963.– С. 90, 97. Ил. 48.

Логвин Г. , Міляєва Л. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1963. – С. 17, 21–22.

Богусевич В., Міляєва Л. Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 1: Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – К., 1966. – С. 340.

Жолтовський П. Живопис //Нариси з історії українського мистецтва: Розвиток національних рис в українському мистецтві (Друга половина XУI- перша половина XУI ст.). – К., 1966. – С. 63.

Свєнціцька В. Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К., 1967. – С. 212, 216, іл. 145.

Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968ю – С. 151, 154.

Скарби музеїв України. Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Буклет/ Автори тексту Є.Давидова та В.Клеваєв. – К., 1970. – С. 5, іл.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Альбом /Упорядник і автор вступної статті П.Говдя. – К., 1972. – С. 6, іл.2.

Логвин Г. Живопис Волині XI–XV століть // Образотворче мистецтво. – К., 1972. – № 1. – С. 24, 25 (іл., фрагмент).

Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філядельфія, 1973. – С.14, іл. 3, 31.

Исаевич Я. Культура Галицко–Волынской Руси // Вопросы истории. –М., 1973. – № 1. – С. 106.

Логвин Г., Миляева Л. Украинское искусство // История искусства народов СССР. – Т. 3: Искусство XIV–XVII веков. – М., 1974. – С. 110, ил. 104.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Альбом /Автор-упорядник В.Яценко. – К., 1976. – С. 6, іл.

Антонова В. "Одигитрия Смоленская" раннего XIV в. и ее владелец Иван Мамонов // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 263.

Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – С. 9. Табл. XVII.

Пуцко В. Г.Логвин, Л.Міляєва., В.Свєнціцька. Український середньовічний живопис. Ucrainian Medieval Painting. – К., 1976. – 28 стор. + 109 tabl. // Russia mediaevalis. – Munchen, 1978. – T. V,1. – S. 248.

Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Фотопутеводитель. /Общая редакция В.Яценко. – К., 1981. – С. 11, илл.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Путівник /Під загальною редакцією В.Яценка. – К., 1981. – С. 10, іл. після с. 16

Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України/ Український католицький університет св. Климента папи. Науковий збірник. Том LXII-Vol. Intrepido pastori. Науковий збірник на честь блаженнішого патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1.11.1944. Extractum. – Рим 1984 Romae. – С.160.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Альбом /Автори-упорядники В.Яценко, І.Горбачова, Л.Ковальська. – К., 1985.– іл.1.

Овсійчук В. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. К., 1985. – С. 48, 50.

Логвин Г. Ідеї гуманізму в давньому українському мистецтві // Образотворче мистецтво, 1987, № 3. – С. 26.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Фотопутівник /Загальна редакція В.Яценка. – К., 1986. – С. 12, 14.

Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Давнє українське мистецтво XII–XVIII століть. Каталог розширеної експозиції музею/ Автор статті Членова Л. – Київ, 1988. – С. 7, 16, 22.

Сидор О. Волинське малярство XVII-XVIII ст. // Образотворче мистецтво, 1988, № 2. – С. 18.

Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. // Науковий Конгрес 1000-ліття Хрещення Русі-України. Збірник праць Ювілейного Конгресу. – Мюнхен, 1988/1989. – С. 687–688.

Гординський С. Українська ікона /Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500 ліття малярства/ Selections from the State Museum of Ukrainian Art, Kiev. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві. – 1991. – С. 88.

Зельська-Даревич Д. Розвиток українського малярства/ Дух України. Spirit of

Ukraine. 500 years of painting – 500 ліття малярства/ Selections from the State Museum of Ukrainian Art, Kiev. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві. – 1991. – С. 62, №8; С. 72.

Пуцко В. "Темные века" в истории украинской и белорусской иконописи // Наш радавод. Материалы международной научной конференции по региональной истории Восточной Европы "Культура народов Великого Княжества Литовского и Белоруссии XIII – нач. XX в.". – Гродно, 1991. – Кн. 3, ч. 2: Церковь и культура. – С. 368.

Сидор О. Забута школа малярства // Волинь. – Луцьк, 1991. – № 1. – С. 25.

Александрович В. Двох'ярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в ріст в давньому українському малярстві // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі "Царква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII – пач. XX стст." (Гродна, 28 верасня–1 кастрычніка 1992 г.). – Кн. 4 (Частка 3). – Гродна, 1992. – С. 518.

Миляева Л. Киев //Перцев Н. В. Каталог реставрационных работ. /Составление и общая редакция И.Я.Богуславской. – Спб., 1992. – С. 53–56.

Міляєва Л. Чудотворна ікона Богоматері // Нова генерація, 1993. – С. 27.

Ярема В. Дивний світ ікон. – Львів, Логос. – 1994. – С. 29.

Пуцко В. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. Uniwersytet Jagiellonski. Fundacja sw. Wlodzimierza. Tom III–IУ. 1994–1995. Pod redakcja Wieslawa Witkowskiego i Wlodzimierza Mokrego. – Wydawnictwo "Szwajpolt Fiol". – Krakow 1995. – S.417–421.– Табл. 7.

Александрович В. Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII–початку XIУ століття// Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1). – Львів, 1995. – С. 20 (приміт. *), 30, 55, 68.

Пуцко В. Ранні ікони Волині // 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. 5–6.

Сидор О. Волинська школа іконопису/ Мистецтво України. Енциклопедія. – К., 1995. – Т. 1: А–В. – С. 370.

Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. – К., 1996. – С. 37, іл.32

Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 86, 169.

Александрович В. Ікони першої половини XIV століття "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 70.

Котляр М. Галицько–Волинська Русь (Україна крізь віки. Вип. 5). – К., 1998. – С. 301.

Луць В. Матеріали до історії музейних збірок волинського іконопису // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 28.

Пуцко В. Український іконопис XIII – першої половини XVII ст. як історико-культурна проблема // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1998–1999. – Т. 7–8. – С. 307.

Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.

Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С.24.

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.

Скоп Л. Ще раз про ікону «Одигітрія» з Дорогобужа // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали V наукової конференції. м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 70.

Бєлікова Г. Богоматір Одигітрія (Перивлепта) Волинська. Перша половина XIV ст. (Матеріали до зведеного каталогу волинської ікони) // 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. 95–98.

Скоп Л. До проблеми атрибуції ікони «Во-

линська Богоматір» із церкви Покрови міста Луцька / Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Питання дослідження, зберігання та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. м.Луцьк, 1–3 грудня 1999. – Луцьк, 1999. – С. 98.

Членова Л. До питання атрибуції ікон з музейної збірки // Матеріали ювілейної наукової конференції Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку. До 100-річчя з дня заснування. 6 жовтня 1999 року.– К., 1999. – С.38.

Членова Л. Использование радио-углеродного метода для датирования произведений украинской живописи XIII–XIV вв. из коллекции НХМУ// Пам»ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. – Луцьк, 1999. – С. 93

Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. Національний художній музей України. Альбом/ Автор вступної статті та упорядник Членова Л. – К., 1999. – С. 9, № 3.

Луць В. Волинські ікони XIII–XVI століть// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 5. – Рівне, 2000. – С. 67–68.

Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. – К., 2001. Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – С. 286, 289 (іл.).

Александрович В. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.// Київська церква, №1(12), 2001. – Київ–Львів. – С. 156.

Александрович В. Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: "зустріч Сходу та Заходу" // Молода нація. – К., 2001. – Ч. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.). – С. 14.

Александрович В. Холмська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. Т. 1). – Львів, 2001. – С. 37.

Максимович Є. В., Степанович О. С. Загадка Зарубського монастиря // Археологія, 2001, ч. 2. – С. 157.

Пуцко В. Ікони давньої Волині // Церковний календар 2002. Видання Перемишько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001]. – С. 82.

Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К., 2002.– С. 48.

Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. –Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002. – С. 22.

Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002. – С. 25.

Членова Л. Мистецтво XII–XVIII ст. /Національний художній музей України. Альбом/ Упорядник Лагутенко О. – К., 2003. – С. 40, 103, №4.

Давня українська ікона із приватних збірок/ Вступна стаття: Олег Сидор. К., 2003. – С. 13, 15–16.

Пуцко В. Волинський іконопис XIII–XVIII століть: основні тенденції розвитку// Волинська ікона: дослідження та реставрація Науковий збірник. Випуск 10. Матеріали X міжнародної наукової конференції м.Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – Луцьк, 2003. – С. 17.

Жишкович В. Українські ікони Богородиці XIII–XV століть: іконографічні нововведення // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 130–131.

Пуцко В. Волинь в історії українського іконопису XVI–XVIII століть// Волинська ікона: дослідження та реставрація Науковий збірник. Випуск 11. Матеріали XI міжнародної наукової конференції м.Луцьк, 3–4 листопада 2004 року . – Луцьк, 2004. – С. 50.

Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Альбом / Вступна стаття Членова Л., упорядник Литвинець Ю. – Хм.–К. 2005. – №3.

Александрович В. «Exegi monumentum» чи «нєвєжа писа»? Густі нотатки на полях польського огляду української літератури про нововідкриту Холмську чудотворну ікону Богородиці // Українські землі часів короля Данила Галицького: церква і держава. Статті і матеріали. – Львів, 2005. – С. 125.

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 184–185.

І**гумен Алипий (Светличный), Юрке-**

вич Д. Г. Чудотворные и местночтимые иконы святой Руси, на земле украинской просиявшие. В трех частях. Часть вторая. – К., 2005.

Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть. The Ukranian Icon of the 11th–18th Centuries. – Державні зібрання України. –Духовна спадщина України. – К., 2007. – С.27, 109, #23

Шулика В. Иконы XV1 в. из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико–технологические особенности // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції. м.Луцьк 29–30 жовтня 2007. – Луцьк, 2007. – С. 41.

Шедеври українського живопису/ Вступна стаття, упорядкування Дмитра Горбачова. – К., 2008. – С. 58.

Александрович В. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби/ Волинська ікона: дослідження та реставрація Науковий збірник. Випуск 16. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції м.Луцьк, 4–5 листопада 2009 року. – Луцьк, 2009. – С. 18.

Пуцко В. Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XII–XVII ст.// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 21–22 жовтня 2010. – Луцьк, 2010. – С. 7.

Пуцко В. Іконопис //Історія українського мистецтва у п»яти томах. Том другий. Мистецтво середніх віків. – К., 2010. – С. 925–950.

Міляєва Л. З минулого (строкаті нотатки)//Українська Академія мистецтва. Спеціальний випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва – К., 2010. – С. 44, 51.

Бєлічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. Вибрані твори живопису з музеїв України. – К., 2010. – С. 16.

Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко-Волынского княжества XIII–XIV веков// Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 18. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – Луцьк, 2011.– С. 14–21.

Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII–XVIII ст (До постановки питання)/ Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 18. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – Луцьк, 2011. – С. 10–14.

Александрович В. Відкриття малярської спадщини Галицько–Волинського князівства XIII століття //Княжа доба: історія і культура (відп. редактор Володимир Александрович). Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип»якевича. – Львів, 2011. – Вип.4 – С. 154–179.

Александрович В. Ікони княжої доби на сторінках нового видання історії українського мистецтва// Княжа доба: історія і культура (відп. редактор Володимир Александрович). Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип»якевича. – Львів, 2011. – Вип.5 – С. 241.

Александрович В. Новий приклад малярства монументального ранньопалеологівського зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях// Княжа доба: історія і культура (відп. редактор Володимир Александрович). Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип»якевича. – Львів, 2012. – Вип. 6. – С. 226, 231, 243, 257.

Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. – К., 2013. – С. 48.

Stecki T. Luck starozytny i dzisiejszy. Monografia historyczna. – Krakow, 1876. – S. 216.

Biskupski R. Warsztat malarstwa ikonowego drugiej czwierci XV wieku // Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok, 1971. – T. 14. – S. 51.

Koran I., Jakubowski Z. Byzantske vlivy na pocatky ceske malby goticke a roudnicka Madona v Krakove // Umeni. – Praha, 1976. – Nr 3. – S. 231.

Ukrainian painting / Compiled and introduced by P. Beletsky and L. Vladich. – Leningrad, 1976. – Pl. 2.

Hordynsky S. Die ukrainische ikone 12-18 / Jahrhundert. – Munchen–Graz, 1981. – il. 31.

Ruzsza G. Ikonok konyve. A nemzeti es a helyi iskolak a bizanci es a posztbizanci ikon festeszetben. – Budapest, 1981. – Кер. 88.

Miliayeva L. The Ukrainian Ikon. Text by Liudmila Miliayeva. – St. Petersburg, 1996. – P. 22. Il. 21.

Jarema W. O pracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka erkiewna w diecezji przemyskiej Materialy z mizdzynarodowej konferencii naukowej 25–26 marca 1995 roku. – Lancut, 1999. – S. 31, 32.

Aleksandrowycz W. Ukrainskie malarstwo religijne drugiej polowy XIV–XVI wieku: “spotkanie Wschodu i Zachodu” // Midzy sobà. Szkice historyczne polsko-ukraiſskie / Pod redakcjà prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. – Lublin, 2000. – S. 56–83, 116.

Biskupski R. Proba charakterystyki swoistych cech ukrainskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej polowy XVIII wieku // Polska – Ukraina: 1000 lat susiedztwa. – Przemysl, 2000. – T. 5: Miejsce i rola Kosciola greckokatolickiego w Kosciele Powszechnym. – S. 158.

Kruk M. P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciatkiem w XV i XVI wieku. – Krakow. 2000. – S. 14, 22, 23-24, 51, 250.

Luc W. Wolynskie ikony XIII–XVI wieku // Przeglad Wschodni. – Tom VII. Zeszyt 3 (27). Kwartalnik. – 2001. – S. 750–751.

Бібліографія

Александрович В. 1998 – Александрович В. Волинська ікона XVI–XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – К.,1998. – С. 9–12.

Александрович В. 1999 – Александрович В. Волинська ікона XVI–XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Питання дослідження, зберігання та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. Луцьк, 1–3 грудня 1999. – Луцьк, 1999. – С. 43–48.

Александрович В. 2006 – Александрович В. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк–Володимир–Волинський, 2–3 листопада 2006. – Луцьк, 2006. – С. 7–11.

Александрович В. 2008 – Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25–26 вересня 2008. – Луцьк, 2008. – С. 18–31.

Александрович В. 2010 – Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010. – Луцьк, 2010. – С. 12–39.

Археологическая летопись 1900 – Н. Б. [Николай Беляшевский] Церковные предметы XVI и XVII веков из Волынской губернии (к рисунку). //Археологическая летопись Южной России. – 1900. – май. – С. 90–93.

Білецький П. 1993 – Білецький П. Особливості українського іконопису // Нова генерація. – 1993. – С. 16–25.

Бєлічко Ю., Ізотов А. 2010 – Палітра століть: Вибрані твори живопису з музеїв України. Альбом / Ю. Белічко, А. Ізотов. – Одеса, 2010. – 197 с.

Бондарчук Я. 1997 – Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI–XVIII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Випуск 4. Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк 17–18 грудня 1997. – Луцьк, 1997. – С. 58.

Бондарчук Я. 1998 – Бондарчук Я. Острозька іконописна майстерня другої половини XMIII ст. // Острозька академія. Наукові записки. – Острог, 1998. – Т.1. – Ч. II. – С.192–195.

Бондарчук Я. 2008 – Бондарчук Я. Збірка іконопису Острозького історико-культурного заповідника (історія формування, реставрації та дослідження) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 15. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – Луцьк, 2008. – С. 37.

Бондарчук Я. 2012 – Бондарчук Я. Художні особливості Острозької іконописної школи на прикладі аналою з житієм св. Миколая др. пол. XVI – поч. XVIII ст. // Острозький краєзнавчий збірник. Випуск 5. – Острог, 2012. –С. 325–344.

Бурлака О., Михайловська Л. 2012 – Бурлака О., Михайловська Л. «Святий Микола з житієм» – відреставрована пам'ятка з колекції Національного художнього музею України // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. Науковий збірник. Випуск 19. – Луцьк, 2012. – С. 65–67.

Відроджені святині православ'я 2013 – Відроджені святині православ'я (до 75-річчя від дня заснування ННДРЦУ): Каталог виставки – К., 2013 – 56 с., іл.

Гелитович М. 2005 – Гелитович М. Українські ікони «Спас у славі». – Львів, 2005. – 96 с.

Гординський С. 1973 – Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філадельфія, 1973.

Державний музей 1985 – Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР: Альбом / Автори-упорядники В. Яценко, І. Горбачова, Л.Ковальська. – К.: Мистецтво, 1985. – 167 с., іл.

Державний музей 1988 – Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Давнє українське мистецтво 12–18 століть: Каталог розширеної експозиції. – Київ, 1988. – 80 с.: іл.

Дубік О. 2002 – Дубік О. Опис церков Заславського повіту Волинської губернії // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції м. Луцьк

31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002. – С. 139–141.

Ернст Ф. 1929 – Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX ст. Провідник по виставці. – Київ, 1929. – 111 с.

Жишкович В. 2003 – Жишкович В. «Спас у Славі» в українському малярстві XIV–XV століть // Українська Греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). – Науковий збірник. – Вип. 2: Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220-літтю Львівської Духовної Семінарії. – Львів–Рудно, 2003. – С.79–86.

Жишкович В. 2004 – Жишкович В. Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV–XV століть / ЗНТШ. – 2004. – Т. 248: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 7–36.

Жолтовський П. 1978 – Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – 327 с., іл.

Истомин Н. 1900 – Истомин Н. Иконография Волынского древлехранилища // Волынский историко-археологический сборник. – Почаев–Житомир. – 1900. – В.2.

Карпюк Л. 1994 – Карпюк Л. Малярські осередки на Волині XVII–XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського, 23–24 листопада 1994 року. – Луцьк, 1994. – С.16 – 17.

Карпюк Л. 1998 – Карпюк Л. Ікони XVI–XVIII століть з колекції Музею волинської ікони в Луцьку //Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Записки НТШ. Львів, 1998. – Т. CCXXXVI. – С. 398–407. Карпюк Л . 2001 – Карпюк Л. Особливості живопису майстрів середовища 'Волинського іконописця 1630 року' // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – Луцьк, 2001. – С. 21–24.

Карпюк Л. 2004 – Карпюк Л. Ікона початку XVI століття 'Святий Георгій переможець з житієм' 'Волинського іконописця 1630 року' // Волинський музей: історія і сучасність. – Луцьк, 2004. – Вип. 3: Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 75-річчю Волинського краєзнавчого музею та 55-річчю Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки. Луцьк–Колодяжне, 18–19 травня 2004 р. – С. 66–68.

Каталог выставки 1899 – Каталог выставки X1 Археологического съезда в Киеве. – К., 1899.

Каталог збережених пам'яток 2002 – Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. / Вступна стаття

К. Крайній. – К., 2002. – 244 с., іл.

Київський державний музей 1960 – Київський державний музей українського образотворчого мистецтва. Путівник / ред. С. Є. Раєвського. – Київ, 1960. – 220 с.

Косів Р. 2012 – Косів Р. Ікони «Спас виноградна лоза» 1720–1740-х рр. з Бродів, Озерної та Поділля і твори спільної стилістики у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. Науковий збірник. Випуск 19. – Луцьк, 2012. – С. 93–96, 228.

Кузьмін Е. 1915 – Кузьмін Е. Украинская живопись XVII века // Історія русскаго искусства: в 13 т. / Под. ред. Грабаря И. – М., 1915. – Т. 6: Живопись: Історія живописи. – С. 455–480.

Луць В. 1996 – Луць В. Іконописна майстерня Острога першої половини XYIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III всеукраїнської наукової конференції. – Луцьк, 1996. – С. 32.

Луць В. 1999 – Луць. В. Волинські експедиції Данила Щербаківського // Матеріали ювілейної наукової конференції Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку. До 100-річчя з дня заснування. 6 жовтня 1999 року. – К., 1999. – С. 13–15.

Луць В. 1999/1 – Луць. В. Щоденники волинських експедицій Данила Щербаківського // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Питання дослідження, зберігання та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. м. Луцьк, 1–3 грудня 1999. – С. 12–22.

Луць В. 2000 – Луць В. Волинські ікони XIII–XVI століть // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 5. –Рівне, 2000. – С. 65–86.

Міляєва Л., Гелитович М. 2007 – Україн-

ська ікона 11–18 ст. Альбом / уклад.: Л. Міляєва, М. Гелитович. – К. : Духовна спадщина України, 2007. – 527 с.: іл.

Миляева Л. 1992 – Миляева Л. Киев / Перцев Н. В. Каталог реставрационных работ. Составление и общая редакция И. Я. Богуславской. – Спб., 1992. – С. 48–61.

Міляєва Л. 1993 – Міляєва Л. Чудотворні ікона Богоматері // Нова генерація. – 1993. – С. 26–30.

Національний 2003 – Членова Л. Мистецтво XII–XVIII ст. // Національний художній музей України. Альбом / Упорядник Лагутенко О. – Київ, 2003. – 416 с.: іл.

Нельговський Ю. 1967 – Нельговський Ю. П. Архітектура другої половини XVI – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва в шести томах. – Т. 2: Мистецтво XIV–першої половини XVII століття. – К., 1967. – С. 56–106.

Новікова К. 2013 – Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. – К., 2013. – С. 153.

Овсійчук В. 1996 – Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII ст.

Проблеми кольору. – Львів, 1996. – 480 с., іл.

Патріарх Димитрій 1994 – Патріарх Димитрій. Українські ікони Спаса в славі // Родовід, №7, 1994.

Патріарх Димитрій (Ярема) 2005. – Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – 508 с.

Переверзев Н. 1914 – Переверзев Н. В. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии. – Житомир, 1914. – 446 с.

Петров Н. 1897 – Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – К., 1897. – 292 с.

Петров Н. 1914 – Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Южно-русские иконы. Вып. III. – К., 1914. – 49 с.

Пуцко В. 2001 – Пуцко В. Волинські ікони «Спас в силах» //Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – Луцьк 2001. – С. 15–19

Пуцко В. 2002 – Пуцко В. Іконографічні проблеми образа Христа в славі // Українська Греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. – Вип. 1. – Львів–Рудно. 2002. – С. 65–67.

Пуцко В. 2006 – Пуцко В. Ікона 'Чуда в Хонах' з волинського села Щурівці //Студії з архівної справи та документознавства. Т.14. – К., 2006. – С. 38–40.

Сидор О. 1988 – Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століть // Образотворче мистецтво, 1988, №2. – С.18–21.

Сидор О. 1995 – Сидор О. Волинська школа іконопису // Мистецтво України. Енциклопедія. – Т.1. – К., 1995. – С. 370.

Сидор О. 1995/1 – Сидор О. Волинська іконописна майстерня першої третини XVIII ст. //Мистецтво України. Енциклопедія. – Т.1. – К., 1995. – С. 370–371.

Сидор О. 1995/2 – Сидор О. Волинський іконописець 1630 року / Мистецтво України. Енциклопедія. – Т.1. – К., 1995. – С. 371.

Сидорук Т. 2006 – Сидорук Т. В. Релігійне життя в Ратненському старості

за люстраціями XVI–XVII ст. / Т. В. Сидорук // Минуле і сучасне Волині та

Полісся. Олика і Радзивіли в історії Волині та України: Матеріали XVIII Всеукр. наук.-практ. історико-краєзн. конференції 25 квітня 2006 р. – Луцьк, 2006. – Вип. 18. – С. 183–184.

Скляренко Г., Баршинова О. 2012 – Скляренко Г., Баршинова О. Міф «Українське бароко». Каталог виставки. – К, 2012. – 192 с.: іл.

Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1994 – Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Творчість Волинського іконописця XVIII ст. (автора ікон «Христос-виноградар»). //Волинська ікона: питання історії вивчення, збереження та реставрації. Тези і матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського 23–24 листопада 1994 року. – Луцьк, 1994. – С. 18–21.

Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. 1996 – Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Еволюція творчості волинського іконописця XVIII ст., автора ікони «Покрова» 1738 р. з м. Могиляни // Острiг на порозі 1000-лiття. Матеріали наукової конференції. Острозький краєзнавчий музей. – Острiг. 1996.– Машинопис. – 3 с.

Скоп-Друзюк Г. 1996 – Скоп-Друзюк Г. Ікона «Старозавітна Трійця» 1640 року з Річиці // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III всеукраїнської наукової конференції. – Луцьк, 1996. – С. 66–72.

Скоп П. 1998 – Скоп П. Про деякі іконографічні особливості волинської ікони се-

редини XVII ст. “Чудо в Хонах” // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали V наукової конференції. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 92–95.

Теодорович Н. т. 2 – Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Т. 2. – Почаев, 1888.

Теодорович Н. т. 3 – Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Т. 3. – Почаев, 1893.

Теодорович Н. т. 5 – Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Т. 5. – Почаев, 1903.

Тимків Л. 2003 – Тимків Л. Різновиди сюжету «Старозавітня Трійця» на іконах XVII–XVIII ст. з Волині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції. Луцьк 17–19 вересня 2003. – Луцьк. – 2003. – С. 55–57.

Український іконопис 2005 – Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: Альбом / Вступна стаття Л. Членова, упорядник Ю. Литвинець. – Хм.–К. – 2005. – 256 с.

Ульяновський В. 2009 – Ульяновський В. Перша посвята Видубицького Георгіївського собору в світлі архівних документів, пам’яток мистецтва та розпису св. Софії Київської // Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог поколінь” (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.) – К., 2009. – С. 333–344.

Ульяновський В. 2009/1 – Ульяновский В. Выдубицкий чуда архангела Михаила монастир – К., Издательский дом “Музей Шереметьевых”, 2009. – 624 с., іл.

Уманцев Ф. 1966 – Уманцев Ф. Живопис. Українське мистецтво другої половини 17 – 18 ст. / Нариси з історії українського мистецтва. – Київ, 1966. – С. 86–101.

Уманцев Ф. 1970 – Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. – К.: Мистецтво, 1970. – 216 с.

Фотинский О. 1899 – Фотинский О. Волынь на X1 Археологическом съезде в г. Киеве// Волынские епархиальные ведомости. – 1899. – №36.

Ходак І. 2000 – Ходак І. Від Різдва до Вознесіння. Твори українського іконопису XVI–XIX ст. з колекції Національного художнього музею України: каталог виставки. До 2000-ліття Різдва Христового / упор. Ходак. І., 2000. –60 с.: іл.

Членова Л. 1991 – Членова Л. Українське мистецтво XV–XVIII ст.// Дух України. Spirit of Ukraine. 500 years of painting – 500 ліття малярства / Selections from the State Museum of Ukrainian Art, Kiev. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві – 1991 – с. 84, 142–143, №15.

Шедеври 1999 – Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. Альбом /Автор вступної статті та упорядник Членова Л. Г. – К., 1999. – 256 с.: іл.

Щербаківський Д. 1921 – Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві // Збірник секції ‘Мистецтво’ Українського наукового товариства. – К., 1921. – С. 55–74.

Щербаківський Д., Ернст Ф. 1925 – Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: Виставка українського портрету 17–20 ст. / Щербаківський Д., Ернст Ф. – К., 1925. – 64 с.

Ярема В. 1994 – Ярема В. Дивний світ ікон. – Львів, 1994 – С. 10.

Gil A. 2006 – Gil A. Hetman Jan Wyhowski jako fundator cerkwi w Nudyzu kolo Lubomla na Wolyniu / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк–Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006. – Луцьк, 2006 – с. 100–102.

Les icônes ukrainiennes 1996 – Les icônes ukrainiennes. Texte de Liodmila Miliaéva. – St. Pétersbourg, 1996.

Luc W. 2001 – Luc W. Wolynskie ikony XIII-XVI wieku // Przeglad Wschodni. –Tom VII. Zeszyt 3 (27). – Kwartalnik. 2001. – p. 758.

Список скорочень

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей

ЖКМ – Житомирський краєзнавчий музей

ДРМ – Державний Російський музей, Санкт-Петербург

КМРМ – Київський музей російського мистецтва

КПЛ – Києво-Печерська лавра

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

ЛОХМ – Луганський обласний художній музей

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ

НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

НМІУ – Національний музей історії України, Київ

НМНДМУ – Національний музей народного декоративного мистецтва, Київ

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка, Київ

ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України, Київ

НХМУ – Національний художній музей України, Київ

ХХМ – Харківський художній музей

ЦАМ – Церковно-археологічний музей при Київській Духовній академії

ЧХМ – Черкаський художній музей

РОЗДІЛ IV. ПАМ'ЯТЬ

ПАМ'ЯТІ БОРИСА КЛІМЧУКА



«Спасибі Волинянам, усім добрим людям, які дали змогу мати на Волинській землі це чудо - цей музей!

Низько вклоняюсь служителям, хранителям і реставраторам за велику працю. Всіх Вас люблю. Горжусь Вами. Спасибі. Б.Клімчук. 17.06.2001-16.08.2005».

Книга відгуків для почесних гостей Музею волинської ікони у Луцьку.

2 вересня 2014 року обірвалося життя Бориса Петровича Клімчука, уродженця Волині, державного і політичного діяча.

Від учителя до директора школи, від голови облдержадміністрації і обласної ради до Надзвичайного і Повноважного Посла України у Литві і Азербайджані – віхи життя нашого земляка, неординарної особистості і сильної духом людини. Впродовж багатьох років, перебуваючи на відповідальних посадах в Україні і за її межами, Борис Петрович був людиною, яка гордилася своїм народним корінням і своєю землею. Як справжній патріот рідної Волині, він безпосередньо доклався до багатьох культурних і просвітницьких проектів, які з часом показали свою справжню цінність і високу духовну вартісність. Це – меморіальний музей В'ячеслава Липинського у Затурцях Локачинського району, музей-садиба Ігоря Стравінського в Устилузі Володимир-Волинського району, Художній музей та Музей волинської ікони у Луцьку.

Ще на початках діяльності Музею волинської ікони, відвідуючи його разом з іноземними гостями, Борис Петрович висловив думку про те, що, якби у своєму житті він більше нічого не побудував, окрім музею, це вже стало б вагомою і значимою справою всього його життя. Так воно і сталося.

Музей волинської ікони став справжнім дітищем Бориса Петровича. У нелегкі 90-і роки він, як голова Волинської обласної ради, підтримав ідею створення такого унікального закладу культури і пізніше, коли гостро стояло питання існування музею, Борис Петрович Клімчук, вболіваючи за колектив, говорив: «Я – з Вами, боріться!» Саме завдяки його підтримці, твердій позиції і розумінню важливості збереження пам'яток сакральної культури краю, утвердився музей, який став мистецькою візиткою Волині.

Він мав мужність брати на себе відповідальність за прийняття важливих рішень. Свідченням цього стала передача у вересні 2000 року до музею Холмської Чудотворної ікони Богородиці та створення найсприятливіших умов для її дослідження і реставрації. Вже у червні 2001 року відбулося відкриття нової експозиції музею у реконструйованому приміщенні, де один із залів став місцем її експонування та пошанування віруючими християнами.

Борис Петрович був частим гостем музею – на відкритті виставок і презентаціях книг, конференціях і святкових заходах. Щиро і відкрито, з гордістю він представляв колекцію музею чисельним гостям області. Не забував про музей і коли був на дипломатичній роботі, при нагоді відвідував музей і радо спілкувався з працівниками. У 2008 році саме завдяки його старанням і фінансуванню благодійним фондом «Рідна Волинь» був виданий альбом «Музей волинської ікони». У 2012 році Борис Петрович виступив ініціатором масштабного проекту – видання каталогу-альбому «Музей волинської ікони у Луцьку»,

який побачив світ у столичному видавництві «АДЕФ- Україна». Як далекоглядний політик і господарник, орієнтований на європейське майбутнє, він ініціював передачу музею нового приміщення, у якому будуть з часом розміщені сучасні фондосховища і реставраційні майстерні, де зберігатимуться та повертатимуться до нового життя пам'ятки духовної культури Волині.

Його велике та щире серце було відкритим для людей, тому так багато вдалося досягти за життя. Великий подвижник Волині, Борис Петрович Клімчук залишиться у пам'яті нинішніх і прийдешніх поколінь українців.

Оргкомітет конференції
та колектив Музею волинської ікони.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир – доктор історичних наук, 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 ННДРЦУ, м. Київ.

Баліцка Мар'яна – художник-реставратор відділу науково-дослідної реставрації Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Батор Софія – доктор теології, голова Товариства шанувальників сакрального мистецтва, м. Перемишль, Республіка Польща.

Бендюк Микола – художник-реставратор Державного історико-культурного заповідника м. Острога, м. Острог.

Бендюк Наталя – бакалавр культурології, Національний університет «Острозька академія», м. Острог.

Бєлікова Галина – завідувач відділу стародавнього мистецтва Національного художнього музею України, м. Київ.

Білецька-Зварич Мирослава – завідувач відділу науково-дослідної реставрації Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Бурковська Любов – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м.Київ.

Бурлака Ольга – старший науковий співробітник науково-дослідного відділу стародавнього мистецтва Національного художнього музею України, м. Київ.

Василевська Світлана – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Вигоднік Ангеліна – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Вітченко Денис – архітектор-реставратор, м. Харків.

Ганусевич Наталія – молодший науковий співробітник Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Горда-Цибко Ольга – художник-реставратор Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Гулько Геннадій – історик-релігієзнавець, заслужений працівник культури України, м. Луцьк.

Єфіменко Любов – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Зінчук Ольга – художник-реставратор відділу науково-дослідної реставрації Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Кальченя Галина – молодший науковий працівник Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник Національного мистецького музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Климчук Андрій – журналіст, ТО «Мистецькі грані», м. Рівне.

Ковальчук Євгенія – кандидат історичних наук, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, доцент кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Кондрацюк Пьотр – кандидат мистецтвознавства, заступник директора Замосць-ського музею в Замосці, м. Замосць, Республіка Польща.

Лабай Марта – науковий співробітник відділу наукових досліджень Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Лінинський Андрій – завідувач реставраційним відділом Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в м. Коломиї, м. Коломия.

Мазур Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент НАКККіМ, м. Київ.

Мельников Микола – науковий співробітник Музею старожитнобілоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Міляєва Людмила – доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ.

Остапюк Олександр – директор Любомль-

ського краєзнавчого музею, м. Любомль.

Откович Тарас – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу наукових досліджень Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Подворна Лілія – провідний науковий співробітник Донецького обласного художнього музею, м. Донецьк.

Пуцко Василь – заступник директора з наукової роботи Калузького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Пушкар Наталія – головний хранитель Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Ременяка Оксана – кандидат мистецтвознавства, завідувач лабораторії мистецтва новітніх технологій Інституту Проблем Сучасного Мистецтва Академії Мистецтв України, доцент кафедри культурології НаУ КМА, м. Київ.

Рішняк Олег – керівник відділу реставрації живопису Інституту «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів.

Рудич Альона – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв, викладач історії мистецтв Харківської дитячої художньої школи №1 ім. Рєпіна, м. Дергачі.

Садова Оксана – головний спеціаліст відділу реставрації живопису Інституту «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Тоцька Олеся – кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту, інститут економіки та менеджменту Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Тоцький Ігор – майстер виробничого навчання Державного професійно-технічного навчального закладу «Стрийське вище художнє професійне училище», м. Моршин.

Тоцький Леонтій – м. Луцьк.

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Федчук Олександр – протоієрей, викладач Волинської духовної семінарії, м. Луцьк.

Хомутов Ігор – художник-реставратор, магістр реставрації, аспірант кафедри Історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв, м. Харків.

Шевлюга Олександра – аспірантка кафедри Теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ.

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.

Ярошевич Олександр – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Національного мистецького музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Яцечко-Блаженко Тетяна – старший викладач кафедри документознавства та музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Яцечко Світлана – кандидат історичних наук, науковий співробітник відділення Інституту дослідів Волині, м. Луцьк.

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
дослідження та реставрація

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 21

Матеріали XXI міжнародної наукової конференції
м. Луцьк,
16–17 жовтня 2014 року

Видано в авторській редакції.

Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.

Технічний редактор: Вікторія Сікачова
Оригінал-макет виготовлений: Іванна Козюмич

Підписано до друку 07.10.2014 р. Здано на виробництво 07.10.2014 р.
Формат 60x84 1/8. Гарнітура Minion Pro.
Папір офсетний. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 25,92. Обл.-вид. арк.27,05.
Наклад 140.
Ціна вільна. Замовне.

Видавництво «Терези», ФОП Сікачова В. А.
Свідоцтво державного комітету телебачення
і радіомовлення України ДК № 4686 від 06.03.2014 р.

В – 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 21. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук– Луцьк, 2014. – 352 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXI міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», яка відбулася 16–17 жовтня 2014 року в м. Луцьку.

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

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

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