

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ



Пам'яті українського мистецтвознавця ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Науковий збірник

Випуск 22

Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції,
м. Луцьк, 21 – 22 жовтня 2015 року

Луцьк - 2015

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 22. Матеріали XXII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21 – 22 жовтня 2015 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2015. – 226 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 21–22 жовтня 2015 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:

Олександр Трофімук

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.**

© Волинський краєзнавчий музей, 2015
© Музей волинської ікони, 2015
© Автори статей, 2015

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

МАЛЯРСТВО СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЛУЦЬКА

Новітнє поживлення студій над мистецькою культурою давньої Волині, відкриття і впровадження до наукового вжитку на загал скромного, проте всезростаючого, тому все обширнішого й уже справді чималого фонду невідомих до того пам'яток, відлік яких ведеться вже на четвертий десяток ікон як найважливішої його частини¹, не тільки відкриває принципово нові перспективи студій над мистецькою історією Волині. Водночас він істотно розширює їх все ще мало використані потенційні можливості на різних напрямках, розширюючи їх кількість. Зокрема, завдяки актуальному станові доступності об'єктів малярського доробку, насамперед найбагатшого на них періоду пізнього Середньовіччя, складаються передумови для звернення до багатьох проблем історії культури регіону, про які давніше випадало щонайбільше здогадуватися та мріяти.

Одним з наочних свідчень результатів відзначених зрушень є, зокрема, поява в історії мистецької традиції Волині комплексу аспектів, саме усвідомлення яких зумовили відкриття останнього двадцятиліття. До них належить і проблематика мережі малярських осередків, до якої ще три десятиліття тому матеріалів практично майже не було². Відомості про нечисленних митців обмежувалися винятково поодинокими випадково й принагідно зареєстрованими іменами починаючи від середини XVI ст. На волинському матеріалі система осередків малярської творчості в конкретному висвітленні вперше постає через джерельні перекази середини – другої половини XVI ст. до історії професійного середовища майстрів³ – їх перелік для Волині надалі розпочинає побіжна згадка 1545 р. про володимирського жителя Тишка⁴.

Водночас з відомостями про малярів та новітніми відкриттями в фонді малярської спадщини Волині – починаючи від початку XVI ст. – завдяки їм стала зарисовуватися також нова для регіону проблема автентичного доробку поодиноких осередків малярської культури – Володимира⁵, Луцька (див. далі) та Ковеля⁶. Причому,

традиційна для давнього українського мистецтва відсутність авторських підписів – на Волині нині її порушують поодинокі зразки щойно другої половини XVII ст.⁷ – та документації походження окремих об'єктів заздалегідь ускладнює віднесення певних пам'яток до конкретних середовищ. Тому не дивно, що за актуального все ще скромного стану студій над мистецькою культурою Волині поодинокі такі пропозиції для XVI ст., як уже відзначено, з'явилися щойно останнім часом.

Більшість новоідентифікованих позицій малярського доробку конкретних осередків належать до Луцька. Це насамперед найстарша ікона з близької міської околиці – Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького – Музей-заповідник «Олеський замок», далі – ЛНГМ)⁸. Наступною, очевидно, є не зафіксованого походження «Спас у славі» (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони, далі – ВКМ)⁹. Їх переказ, вірогідно, доповнює також не відзначеного походження «Спас у славі» давніх збірок Житомирського краєзнавчого музею (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ)¹⁰. Безперечно луцьке походження випадає визнати за «Спасом у славі» середини століття з церкви архангела Михаїла в Пілганах неподалік від Луцька (ВКМ)¹¹. З Луцьком є підстави співвідносити також поодинокі пізніші ікони – зламу XVI–XVII та початку XVII ст. з найближчої його околиці, які поки не викликали більшого зацікавлення¹². Проте всі вони репрезентують уже насамперед традицію нової епохи. Зібрані пам'ятки з цілого століття, доповнені документальними матеріалами про майстрів малярства другої його половини, забезпечували передумови для докладнішого осмислення малярської культури Луцька заключної стадії Середньовіччя.

Очевидний і безперечний успіх новітнього відкриття спадщини важливого етапу мистецької історії середньовічного міста виявився, однак, істотним не тільки для зазначеного часу. Проведені студії над пізньосередньовічним доробком водночас дали конкретні приклади відображення у декількох його зразках місцевої традиції ще другої половини XIV ст., причому не тільки самої, а й у винятково важливих пов'язаннях, які виступають однією з найприкметніших її сторін. Рідкісні оригінальні фрагменти то-

гочасного малярства й інші свідчення з тодішньої історії інтер'єру храму (а також невелику кількість усе ще не опублікованих графіті) віднайдено при археологічному розкритті решток собору святого Іоана Богослова на території Луцького замку¹³. Їх доповнює знана, проте докладніше все ще так і не вивчена, дещо давніша у порівнянні з ними ікона Богородиці з Емануїлом з Покровської церкви в Луцьку (НХМ)¹⁴. Сам собор споруджений ще в другій половині XII ст.¹⁵ й розпочинає мистецьку історію Луцька, даючи змогу у найзагальніших рисах простежити її від зазначеного часу.

Цих фактів – їх доповнюють ще окремі скромніші, проте нерідко по-своєму не менш істотні та показові для загальної картини, – не так уже й багато. Проте їх сукупність, як і взаємозв'язки між ними, стають запорукою можливості відтворення поодиноких епізодів еволюції малярської традиції Луцька упродовж усієї середньовічної доби починаючи від другої половини XII ст. А вибрані її епізоди другої половини XIV та першої половини XVI ст. вдається розглянути стосовно докладніше на оригінальному конкретному матеріалі й водночас – у ширшому контексті розвитку національної мистецької традиції, як і внутрішніх взаємозв'язках самої малярської культури міста. Завдяки цьому, не дивлячись на дошкульну малочисельність оригінальної спадщини, Луцьк виявився містом з яскравою й самобутньою середньовічною малярською історією, пропонує поки одинокий прецедент для усієї Волині.

Безперечно, така можливість склалася не тільки завдяки віднайденню нових пам'яток, а й істотному розширенню упродовж останніх десятиліть потенціалу наукових досліджень, поглибленню осмислення як поодиноких об'єктів мистецької спадщини, так і самого мистецького процесу у його внутрішньому розвитку. З огляду на малочисельність місцевих пам'яток середньовічної доби, вона, безперечно, є істотним результатом, важливим і показовим навіть для усієї національної культурної традиції. Водночас її випадає так само сприймати серед важливих показників тих позитивних зрушень історично-мистецьких досліджень, що зусиллями традиційно вузького кола працюючих істориків мистецтва упродовж останніх десятиліть відбуваються на Волині, як і в Україні загалом.

Історію луцького середньовічного малярства

за поодинокими фактами вдається стежити від спорудження, як вважається, після 1175 р. собору святого Іоана Богослова¹⁶. Виняткове для української церковної практики посвячення кафедрального храму вказує на певні не відомі нам конкретні обставини його виникнення. З мистецького погляду важливим є те, що, всупереч успадкованій від Візантії й засвоєній на старокиївському ґрунті стійкій традиції, один з двох перших – разом з Успенським володимирським – собор Волині не мав ансамблю монументального малярства. Його відсутність в оздобленні вказує на домінування в інтер'єрі ікон. Мистецька практика старокиївської традиції знає такі ранні приклади¹⁷. В Україні вони, однак, не зафіксовані. Про первісний ансамбль ікон луцького собору ніяких відомостей немає. Єдиним їх реальним слідом сприймаються зафіксовані в літературі віднайдені біля собору 1859 р. фрагменти золотих шат ікон¹⁸. Знахідку визначили як візантійські золоті шати XII ст. чи навіть XI ст.¹⁹, проте сліди цих унікальних об'єктів мистецької культури княжої Волині, як і України загалом, загубилися.

Важливе місце в мистецькій історії західноукраїнських земель XIII ст.²⁰ у скромному комплексі відомостей до мистецького життя Луцька княжої доби майже не відображене. Лише серед знаменитих дарів церквам володимирського князя Володимира Васильовича (1269–1288) відзначено переданий для собору срібний хрест з реліквією Хреста²¹, який згодом став основою гербового знаку Волинської землі – вже у складі Великого Князівства Литовського. Окрім того, в прорисі середини XIX ст. відомі також рештки орнаментів з ансамблю монументального малярства втраченої Дмитрівської церкви, будівництво якої згодом схильні відносити до кінця XIII – початку XIV ст.²² Втім, пропонуване датування не супроводять жодні аргументи. У луцькій ситуації з таким же підходом її можна б приписати й князеві Любарту-Дмитрію.

Перша половина XIV ст. в мистецькій спадщині Луцька ознаменована найдавнішою оригінальною й водночас – винятковою позицією у згаданій іконі Богородиці з Емануїлом з Покровської церкви. Її побіжно відноувала з визнанням «давності» ще література 60–70-х років XIX ст.²³ Проте до наукового вжитку унікальну реліквію впроваджено щойно після перевезення до київського музею (1962) і реставрації²⁴. Впер-

ше після реставраційних робіт її опубліковано 1963 р.²⁵

В останні десятиліття луцька ікона нерідко подається як «Богоматір Волинська», хоча такої традиції за нею немає, тобто насправді – з огляду церковного канону – бути не може²⁶. Із впровадженням до літератури вона стала однією з найвідоміших українських ікон, до чого немало спричинилося прийняття на перших порах, хоча й нічим не обґрунтоване, цілком «здогадне» раннє датування, малочисельність давніх волинських ікон та традиційне особливе місце серед них богородичних. Проте її все ще належно не вивчено. Тут вона стала однією з «жертв» актуального стану історично-мистецьких студій в Україні, за якого в достатньо скромній все ще літературі з історії давнього малярства переважають, здебільшого, «облегшені» огляди й донедавна зовсім не практикувалися докладніші дослідження монографічного характеру. Достатньо багату поодинокими позиціями бібліографію ікони укладають насамперед принагідні репродукції та згадки. Не бракує серед них й завідомих історично-мистецьких курйозів на зразок визнання її реплікою оригіналу... московської школи щойно близько 1500 р.²⁷

Підхід до докладнішого вивчення збереженої в луцькій Покровській церкві ікони варто розпочинати від іконографії. Під цим оглядом перед нами цілком рідкісна позиція мистецької спадщини, навіть не тільки для України. Зіставлення у колі східнохристиянської богородичної іконографії привело до висновку про відтворення зразка, знаного за зображенням Богородиці Одигітрії на полі ікони кінця XI ст., присвяченої земній історії та чудам Христа (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)²⁸. Голова Богородиці тут немало знищена, проте добре зафіксовано її характерний нахил. Серед деталей трактування постаті Емануїла привертає увагу прикметне положення ніг з дещо вкороченою і скошеною, легко зігнутою у коліні лівою. З'ясувалося, що в новішій іконографії, яка неподільно домінує у доступному фонді ікон Богородиці з Емануїлом східнохристиянського культурного кола, ця давня, підтверджена синайським відтворенням для часу перед кінцем XI ст. версія виступає винятково рідко. В Україні луцька репліка виявляється єдиним ідентифікованим досі її повторенням²⁹. У мистецтві пізньовізантійської доби панувала вироблена в середині XIII ст.

молодша, позначена виразними монументальними рисами версія Одигітрії, найкращою копією якої є znana ікона початку XIV ст.³⁰ з Успенської церкви в Дорогобужі (Рівненський обласний краєзнавчий музей)³¹.

Широке культурно-історичне тло вказує на наділення луцької «Богородиці» насамперед тенденціями ретроспективного наповнення. Вона відкликається до взірців того періоду розвитку малярської культури східнохристиянського світу, оригінальних зразків якого небагато взагалі, а в Україні серед ікон їх практично не збереглося³², або ж у кращому разі такі досі не ідентифіковані. Це й пояснює своєрідну «одинокість» єдиної оригінальної луцької ікони княжої доби серед мистецької спадщини українських – і не тільки українських – земель. Вірогідно, того ж походження й складна, розбудована теологічна програма, очевидно, не у всьому комплексі деталей та нюансів тогочасного сприйняття нині доступна. Перевитий тричі синьо-зеленою стрічкою на грудях Емануїл зображений як архієрей під час освячення вівтаря храму³³. Трактування жесту Його зігнутої у лікті й вільно піднятої догори благословляючої правиці належить до менше поширених в іконографії. Ще більша рідкість – положення правої руки, «покладеної» згори самими кінцями пальців на «зіп'єртий» на ногу нижче коліна дещо видовжений тонкий сувій³⁴. Біла тканина хітону із зазначеними тонкими лініями цеглястої барви тонкими складками орнаментована невеликими тонкими кільцями в оточенні концентричного кола темних цяток. Богородиця нахилиє голову під благословення, хоча Її погляд спрямований до глядача. Погляд Емануїла при цьому відсторонений, спрямований «у себе», що немало творить загалом не властивий українській спадщині відмежований, підкреслено суворий образ (варто зіставити хоча б з найближчими дорогобужським та ісаївським Емануїлами). За багатьма ознаками луцька ікона окремими відзначеними унікальними деталями наближена до намісної «Богородиці», кінця другої декади XIV ст. з передвівтарної огорожі соборної церкви сербського монастиря Хіландар на Афоні³⁵. Хоча, відзначаючи безперечну залежність від спільного прототипу, не можна водночас не визнати очевидної принципової стилістичної відмінності українського та сербського відтворень. На тлі виразно здрібненого, послідовно «змініатюризовано-

го» й у такому підході цілісного хіландарського, луцьке виділяється незмінно витриманим у Голові Богородиці монументальним началом, яке відсилає до окремих напрямів еволюції традиції на той час, закономірно, уже «пережитого» монументального стилю ранньопалеологівського взірця.

Водночас, як уже була нагода відзначити³⁶, луцька «Богородиця» наділена стійким комплексом ознак, у дотеперішніх скупих (і рідко зафіксованих – переважно, звично для давнішого наукового досвіду, подавався уже «готовий» їх результат) розмірковуваннях про неї фактично не зауважених. Окрім уже розглянутої у загальних рисах іконографії, до її прикметних особливостей належить також очевидна різноманітність стилістики трактування Богородиці та Емануїла. Опрацьований новий погляд вміщує луцьку ікону одразу ж за ідентифікованою з відкриттям репліки «Одигітрії» церкви в Дорогобужі класикою української спадщини малярства монументального ранньопалеологівського зразка – в часі за умов пізнього етапу еволюції відповідної традиції. Зіставлення переконує у присутності в лику Богородиці істотних ремінісценцій стилю дорогобужького шедевр чи його кола, до якого відсилають низьке чоло, прямий ніс, розбудована заокруглена права щока, невелике, так само заокруглене підборіддя. Їх, однак, подано з незмінним наголошенням графічного начала. На відміну від Богородиці, Емануїл репрезентує стилістику хронологічно наступного періоду зрілих Палеологів³⁷, опрацьовану перед серединою другої декади XIV ст. й вперше реалізовану уже ніби в остаточній версії у комплексі мозаїк і фресок константинопольського монастиря Хора (Кахріє джамі)³⁸. До неї відсилають насамперед послідовно наголошена графічна складова стилістики, яскраво виявлена в трактуванні численних деталей й дещо послаблена хіба в більше малярсько вирішеному відтворенні складок плаща, яким закутано ноги, з характерним перекинутим через руку Богородиці кінцем (присутній і в згаданій хіландарській іконі).

Запропоноване доволі незвичне для мистецької практики поєднання двох наступних стилістичних норм, немало відмінних за характером, суттю та виражальними засобами, doprowadило до досить своєрідного результату. Воно вказує на контекст перехідної доби як відображення стану не так зміни традиції, нових тенденцій і

їх поширення у значенні домінуючої норми. Під цим оглядом вцілілий у луцькій церкві перший – і єдиний до XVI ст. – для місцевого кола оригінальний зразок ікони випадає сприймати рідкісною і навіть винятковою позицією мистецької спадщини свого часу. Принаймні, для українського мистецтва вона сприймається одинокою.

Виразно зазначена тенденція до змін чи не найяскравіше виявляється при зіставленні луцької ікони з намальованою незадовго до неї дорогобужькою – у часі їх розділяють лічені десятиліття. Упродовж цього періоду визначальний для свого часу підкреслено величний, монументальний стиль останньої отримав «наступника». Шедевр дорогобужької церкви як індивідуальна прикметна особливість притаманний послідовно наголошений усіма наявними засобами винятково «грандіозний» модуль при відповідних йому духовному наповненні та з не меншою віддачею опрацьованому декоративному багатстві. Ними в історії українського мистецтва відзначена «Богородиця» дорогобужького храму та, поряд з нею, – хіба ще тільки найближчі до неї за всіма ознаками підкреслено величчю частково збережені (обрізані від долу майже на третину – 117 з первісних близько 150 см) постаті архангелів Михаїла та Гавриїла молитовного ряду з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві на території Польщі (НМЛ)³⁹. Навіть найближчі до них, молодші зразки того ж напрямку малярства перемишльської школи, ще з-перед середини століття пропонують уже принципово немало відмінний канон⁴⁰. Луцька ікона переконує: уже в межах перших десятиліть століття на зміну йому виступив скромніший за формами (не «приватного», звичайно, наповнення), зовсім позбавлений стійкого комплекс ознак давнішого ідеалу та його норм. Співіснування обох наступних версій традиції провадило до послідовного вивищення молодшої як домінуючого надалі напрямку малярської культури заключного періоду історії Візантійської імперії.

Виведений з української спадщини історично-мистецький контекст луцької ікони суголосний з тенденціями, засвідченими у колі тогочасної східнохристиянської традиції, й виводиться від них, що, зокрема, на конкретному яскравому прикладі засвідчує вказана намальована близько 1320 р. намісна ікона соборної церкви монастиря Хіландар. Українські та східнохристиянські

аналогі, серед яких вдається залучити й показові стилістично ширші⁴¹, ставлять луцьку ікону в цілком конкретний культурно-історичний контекст й дають підстави бачити в ній свідчення стадії заміни української версії малярства монументального ранньопалеологівського зразка наступною панівною у візантійському світі стилістичною орієнтацією, званою у науковому досвіді з окресленням стилю зрілих Палеологів.

Попри вимовні ремінісценції стилістики монументального ранньопалеологівського зразка, відзначене звернення луцької ікони до майбутнього виявляється найважливішою її індивідуальною особливістю, здатною пов'язати в єдине ціле два ніби достатньо відмінних за індивідуальними ознаками явища релігійної мистецької культури Луцька першої половини XIV ст. Завдяки новішій «складовій» вона виступає попередницею практично єдиної позиції місцевої малярської спадщини другої половини століття – збережених у скромних фрагментах фресок собору.

У другій половині XIV ст. в інтер'єрі луцького собору проведено роботи, які немало змінили принципову організацію сакральної зони його внутрішнього простору. Їх найістотнішим зафіксованим наслідком стала вмурована між східними опорними стовпами низька цегляна передвітарна огорожа⁴². Спершу поверхню з обох сторін розмалювали в техніці фрески з використанням орнаментальних мотивів⁴³, а невдовзі, коли попередні стали обсипатися, поверх цих орнаментів виконано нові⁴⁴. У складі огорожі знаходилася також вбудована в неї дерев'яна стіна з дощок, слід якої зберігся до висоти понад два метри над поверхнею мурованої передгородки⁴⁵.

До передньої сторони огорожі були також включені західні площини опорних стовпів. За свідченням документу 1586 р. з описом ситуації попереднього року, на той час якийсь образ Спаса «...во столпє мурованомъ на правомъ крилосє єсть намалеванъ»⁴⁶. Тобто, йдеться про зображення на західній площині північно-східного опорного стовпа. Розташування на неширокій поверхні здатне вказати на вірогідність вміщення тут як відтворення званої візантійської іконографічної норми цілофігурної постаті на зразок зафіксованих серед українських ікон XIV – першої половини XVII ст. зображень Спаса⁴⁷. У такому разі втрачена разом з собором фреска на перетвореному на передвітарний опорному

стовпі зафіксувала унікальний факт використання цієї іконографії в українському монументальному малярстві. Водночас вона пропонує другий для XIV ст. її приклад поряд з віднесеною до його першої половини – середини найстаршою українською іконою такого зразка з церкви святих Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока (Історичний музей у Сяноку, далі – ІМС)⁴⁸. Згадана луцька фреска за походженням, як видається, мала пропонувати дещо молодшу версію власне такої іконографії. Тому вона здатна істотно поповнити відомості щодо побутування самої теми в мистецькій практиці західноукраїнських земель відповідного часу. Водночас вірогідний луцький приклад засвідчує глибші основи відображеного більшою кількістю зразків цього унікального для східнохристиянського світу відгалуження української пізньосередньовічної іконографії. Він також підтримує висунутий на підставі зіставлення ікон відповідного зразка, більшість яких виводяться від протографа війського “Спаса”⁴⁹, погляд про особливу роль XIV ст. у складенні цього своєрідного напрямку української релігійної іконографії.

Водночас в інтер'єрі луцького собору виконано цілісний ансамбль фресок, збережений тільки в численних дрібних уламках⁵⁰. Єдиним винятком стала зібрана з фрагментів голова Спаса (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник)⁵¹. За характерним нахилом лику та розташуванням фрагментів піднятого догори за плечима плаща її ідентифіковано як залишок композиції “Зішестя до аду”⁵². Сюжет вказав на присутність у завершенні південної нави чи на її південній стіні поблизу вівтаря розбудованого страсного циклу, що попереджує знане поширення цієї тематики в пізньосередньовічній мистецькій практиці XV–XVI ст., насамперед іконах. Страсний цикл луцького собору приніс найраніший приклад однієї з важливих прикметних особливостей національної мистецької традиції⁵³. 1418 р. маляр Андрій, нав'язуючи до не зафіксованої в Україні давнішої практики, виконав цикл Страстей у вівтарі Троїцької каплиці Люблінського замку⁵⁴. «Розп'яття зі страстями» другої половини XV ст. з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [Шептицького], далі – НМЛ)⁵⁵ розпочинає відповідну іконографію в іконах. Проте на Волині її прикладів не збереглося: тільки церковні візитації засвідчують цей не-

від'ємний елемент релігійної мистецької культури регіону⁵⁶. Відомі також аналогічного призначення монументальні ікони без циклу Страстей⁵⁷. На Волині першим їх прикладом виступає «Розп'яття з пристоячими» перших десятиліть XVII ст. з церкви святого Миколая у селі Борочиче Горохівського р-ну Волинської обл. (ВКМ)⁵⁸.

Новіші дослідження переконують у належності фресок луцького собору до одного зі стилістичних напрямів візантійської традиції, на західноукраїнському ґрунті, знаного насамперед за монументальним «Преображенням» з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (НМЛ)⁵⁹. Це дає змогу сприймати фрески у достатньо вузькому й цілком конкретному візантійському контексті. Завдяки цьому вони виявляються істотним поповненням українського фонду малярства найближчого періоду після завершення пізньої княжої доби, традиційно незмінно зорієнтованого на Візантію⁶⁰.

Вивчення фресок собору отримало продовження і в іншому напрямі. Як виявилось, є підстави закладати наявність в ансамблі його монументального малярства раннього⁶¹ для українського мистецтва зображення Спаса у славі. До такого висновку привело вивчення згаданої не зафіксованого походження ікони луцького музею, у якій ідентифіковано виразні ремінісценції традиції XIV ст., що їх є підстави співвідносити з ансамблем фресок собору⁶². Відповідні даліші пов'язання відзначено також у двох «Спасах у славі» з церкви святого Юрія у Раві-Руській Жовківського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁶³, насамперед тому з них, який відтворює рідкісне для української іконографії зіставлення пурпурного фіолетового та світлого зеленого в одязі. Ширше відображення відповідного протографу здатне вказати на його істотнішу роль у середньовічній мистецькій культурі регіону. Оскільки до того ж контексту зі свого боку відсилає й доросинська ікона Богородиці Страсної⁶⁴, взорування на малярській спадщині другої половини XIV ст. виявляється ширшою тенденцією мистецького життя Луцька й регіону першої половини XVI ст.

Вірогідний найраніший для національної мистецької практики й так ранній в історичному досвіді старокиївської традиції протограф певного напрямку волинської іконографії Спаса у славі здатний підказати істотне міркування для осмислення самої тематики як явища релігійної

мистецької культури. Адже датування фресок вказує на його першу позицію в іконографії теми в мистецтві Київської митрополії, зокрема, він мав би істотно випереджувати найраніші зразки зазначеної іконографії серед доробку московської школи малярства⁶⁵. Водночас істотно молодша фреска зі ще не усталеним – на тлі званої згодом іконографії – укладом на склепінні згаданої люблінської каплиці, малювання якої завершено в 1418 р.⁶⁶, у поєднанні з уже сформованою версією композиції на склепінні вівтаря катедри в Сандомирі⁶⁷, вказують на складніший характер не відображеного в іконах раннього етапу еволюції іконографії Спаса у славі в українському мистецтві.

Дальші міркування на тему ранньої луцької історії Спаса у славі здатний підказати неодноразово згаданий доросинський образ. Збережений у ньому переказ візантійського оригіналу доводить переховування в одному з храмів Луцька (найвірогідніше, це мав бути собор) на час її створення шедеву константинопольського елітарного малярства третьої чверті XIV ст., відтвореного в цій іконі, збережений у сільській церкві луцької околиці. Таке докладне визначення вдається запропонувати завдяки стилістично винятково близькій до згаданого протографу доросинської репліки іконі архангела Гавриїла з молитовного ряду зазначеного часу (Афон, монастир Ватопед)⁶⁸. Зіставлення цього константинопольського аристократичного оригіналу третьої чверті століття з новішою достатньо скромною луцькою реплікою переконує у відтворенні в ній ікони Богородиці, очевидно, навіть тієї самої руки, що й ватопедський «Архангел». Співпадає прикметна, виразно індивідуальна стилізація ликів Емануїла та архангела, колорит, побудований на зіставленні яскравого жовтого в плащах й теплого пурпурного фіолетового в мафорії Богородиці та хітоні архангела, спосіб трактування заломів складок у плащах Емануїла й архангела та асисту. За таких обставин може йтися про ще одне винятково яскраве свідчення константинопольських контактів луцького середовища другої половини XIV ст. та вже відзначену традиційну для українських земель⁶⁹ його орієнтацію на столичні аристократичні зразки.

Окремої уваги заслуговує й іконографія цього втраченого шедеву константинопольського малярства. У релігійній мистецькій культурі східнохристиянського кола вона відома за фраг-

ментарне збереженою Вишгородською (у пізнішій московській та новішій російській традиції – «Владимирская») іконою (ДТГ)⁷⁰. Як і в ситуації з протографом «Богородиці» Покровської церкви, це теж давня візантійська іконографія, так само засвідчена вже на полі згаданої синайської ікони кінця XI ст., правда, у давнішій версії, що згодом вийшла з мистецької практики, коли Емануїл стоїть на колінах Матері. За пізньовізантійської доби до такого укладу вдавалися винятково рідко. Показово, що й серед української спадщини засвідчені тільки поодинокі такі зразки. Доросинську репліку ненабагато випереджує намальована ще перед кінцем XV ст. ікона перемишльської школи зі скороченою похвалою (постаті вміщені тільки під головним зображенням) з церкви святого Миколая у Строневичах Старосамбірського р-ну Львівської обл. (Музей народної архітектури і побуту у Львові)⁷¹. До доробку майстрів перемишльської школи належить також наступна після доросинської, невелика ікона з-перед середини XVI ст. з церкви святого Миколая у Тур'ї Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁷². На ній ідентифіковано досі звернення до цієї іконографії у мистецтві історичного перемишльсько-львівського регіону, не виходячи поза середньовічну добу, й завершуються.

Одиноким новішим об'єктом волинського походження є ікона володимирського (?) осередку кінця XVII ст. з церкви Різдва Богородиці в Стрижів (нині на території Польщі) між Устилугом та Грубешевом, виявлена в сільській церкві найближчої луцької околиці⁷³. Як випадає здогадуватися, подібно до Холмської чудотворної ікони Богородиці, її перевезли виселені з території нинішньої Польщі українці. Стрільцівська репліка досить істотно переосмислена відповідно до норм свого часу й риси історичного протографу – поза загальним укладом – ідентифікувати не вдалося. Вона здатна вказати на вірогідність побутування свого часу на Волині й інших реплік цієї рідкісної іконографії. Очевидно, в цьому випадку би вбачати уже відзначене на конкретних прикладах притаманне волинському малярству обстоювання давніх традицій як одну з характерних індивідуальних його особливостей.

Безперечно, усі ці рідкісні для релігійної мистецької культури свого часу повторення, разом з найстаршою серед них доросинською, оригі-

нал якої випадає вважати встановленим, є відтвореннями певних давніх шанованих зразків і вказують на довге тривання традиції навіть через поодинокі достатньо рідкісні вияви. Новіші дослідження доводять, що повинно йтися про відтворення однієї з чотирьох шанованих богородичних ікон Влахернського монастиря в Константинополі⁷⁴. У такому зв'язку втрачений луцький образ ще раз наголошує на уже відзначеному збереженні в Україні важливих переказів до ширшого контексту еволюції візантійської мистецької традиції.

Константинопольський аристократичний протограф доросинської ікони та відповідність її унікального колориту не зафіксованого походження скромнішому луцькому «Спасові у славі»⁷⁵ підказує міркування про таке саме походження і його протографу. Принаймні є очевидним відкликання до тієї ж традиції, що вказує на взорування так само на столичних константинопольських аристократичних зразках. Це міркування підказує той же родовід найстаршого зафіксованого через новіший переказ зразка волинської й української іконографії Спаса у славі, що додає важливий акцент до вже опрацьованої найдавнішої історії цієї важливої теми національної релігійної мистецької практики. Разом з цією згаданою втраченою фрескою, з Константинополем випадало би співвідносити й увесь ансамбль монументального малярства луцького собору. Отже, доросинська ікона, через винятково цілісний і докладний переказ стилістики протографу, започаткувала відкриття скромно відображеного в доступних пам'ятках, проте найочевидніше – окремого самостійного напряму малярської культури як одного з показових виявів найближчого періоду після завершення княжої доби.

Загальний образ мистецької епохи доповнюють два скромніших свідчення іншого важливого свого часу, проте майже втраченого аспекту традиції – книжкового малярства. До них належить малярське оздоблення Луцького Євангелія XIV ст. (Москва, Російська державна бібліотека)⁷⁶ та Луцького Псалтиря 1383 р. (Флоренція, Бібліотека Лауренціана)⁷⁷. Обидва ідентифіковані досі луцькі рукописи XIV ст. не належать до ілюстрованих. Їх малярська складова обмежується розбудованими заставками титульних аркушів та ініціальними літерами. Не дивлячись на скупість малярської складової, обидва луцькі

рукописи заслуговують уваги як єдиний для всієї середньовічної доби автентичний переказ важливої свого часу⁷⁸, але тепер уже надто скромно відомої сторони релігійної малярської культури не тільки середньовічного Луцька, а й тогочасної Волині загалом⁷⁹.

Відомості про малярську культуру Луцька другої половини XIV ст. вказують насамперед на уже відзначене збереження на місцевому ґрунті традиційних якнайтісніших контактів на візантійському напрямі. Тому закономірно мало б постати питання про основу цього явища за нових історичних умов Волині, з вигасненням Романовичів підпорядкованої владі литовських князів. Воно тим закономірніше, що за всіма ознаками орієнтація була послідовно спрямована на аристократичні взірці, тобто йдеться про елітарний пласт традиції.

Довголітнім зверхником Волині тоді був князь Любарт Гедимінович (†1383) й зазначені роботи в інтер'єрі луцького собору припадають власне на його часи. Існує пізній переказ, ніби він замолоду мав виховуватися при імператорському дворі в Константинополі⁸⁰. Мистецькі аргументи на користь якнайтісніших візантійських контактів Луцька другої половини XIV ст. з виразним константинопольським аристократичним акцентом, відкриті на доросиньській іконі й підтверджені об'єктами малярської спадщини не тільки самого Луцька, а й ширшого регіону, здатні підказати наявність якихось особливих зв'язків міста зі столицею імперії. Тому вони, принаймні щонайменше частково, цілком могли замикатися на тогочасному луцькому володарі – неможливо уявити, аби він був зовсім непричетним до цього виняткового факту мистецької історії своєї столиці. На вірогідність розбудованішого характеру таких контактів, втім і функціонування на інших, скромніше, а то й зовсім не засвідчених напрямках, здатний вказати зафіксований згадкою 1428 р. список «Слів» святого Ісаака Сирійського, який 1420 р. певний Тимофій переписав у монастирі Успіння Богородиці в Константинополі для тодішнього луцького єпископа Герасима⁸¹.

Рідкісна вказівка на константинопольську копію творів святого Ісаака Сирійського для Луцька виявляється мало не єдиним переказом до мистецького життя міста XV ст. Його доповнює нотатка в Луцькому Євангелії про чотири ікони «кованих» і три ікони «з вінцями» в описі

Спаської Красносільської монастирської церкви⁸². Не тільки для Луцька, а й Волині загалом, це немало «темний» період мистецької історії. Ситуація змінилася щойно в новому столітті, відколи в Луцьку, як і на Волині, збереглися наступні пам'ятки іконопису. Саме відтоді в історії українського середньовічного станкового малярства вперше спостерігається істотне розширення регіонального аспекту, до того – за винятком обох згаданих давніших волинських ікон – незмінно зосередженого на доробку Перемишля⁸³.

Як уже зазначено, малярську спадщину Луцька XVI ст. відкриває неодноразово згадана ікона Богородиці Страсної з церкви в Доросині. Її виняткове місце серед тогочасного волинського доробку визначило вже відзначене відтворення аристократичного константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст. Однак сама вціліла репліка достатньо скромна за власними індивідуальними ознаками. Голови Емануїла та Богородиці непропорційно применшені, видовжені, що заставляє пригадати дорогобузьку ікону, руки не узгоджені між собою (надміру розбудоване передпліччя правої при виразно вкороченому, відповідно, лівій), форми, як у ликах, немало деформовані, спрощеним виявляється і їх кольорове моделювання. Не дивлячись на це, луцька репліка, все ж, досить докладно передає особливості гаданого протографу й під цим оглядом – попри його відсутність – може вважатися своєрідним еталонним зразком.

Однак доросиньське відтворення константинопольського протографу зберегло переказ не тільки візантійської традиції. Поряд з ним присутні, хоча й скромніші за значенням, проте також достатньо виразні новіші елементи західного походження, пропонуючи рідкісне для тогочасної Волині переплетення двох традицій. Правда, прозахідні акценти, як найчастіше в Україні за пізньосередньовічної доби, не стосуються малярства й належать винятково до сфери декоративної орнаментики. На зовнішньому полі вміщений популярний готичний мотив перевитого стилізованим листком тонкого стовбура з обрубаними відгалуженнями. Інакше potrакована орнаментика тла в ковчезі, де використано знаний мотив заповнених розеткою двох переплечених на перехрещенні паралельних ліній, що утворюють ромби. На відміну від норми, яку згодом засвоїло й нове українське малярство XVII ст., орнамент не заходить за постаті, не

творить за ними суцільного тла. Його вміщено від гори в окресленій двома паралельними лініями прямокутній рамці, яка доходить тільки до горизонталі руки Емануїла. Так само, знову ж всупереч нормі, засвоєній в українському малярстві ще перед серединою століття⁸⁴, орнаментация не є регулярною, а тільки таку імітує, немало спотворюючи й обрублюючи рисунок. Це вказує на нерозуміння закладеної у ній системи. Тобто, йдеться про зусилля майстра цілком іншого культурного кола та запозичення орнаментики з поширеного на місцевому ґрунті костьольного малярства латинської традиції, в оригінальних середньовічних зразках у Луцьку, як і загалом на Волині, досі не відомого.

Як уже була нагода відзначити, орнаментикою доросинська «Богородиця» поєднується з невеликою, внутрішньо цілісною групою ікон другої половини другого – третього десятиліття століття з іншого рисунку багатими готичними стилізованими орнаментальними рослинними мотивами в тлах. Усі вони співвідносяться з колом замовлень знаного волинського магната, великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького. Давніше згруповані три ікони далі доповнила «Богородиця» (малярство під поновленням XVII ст.) з молитовного ряду Успенського собору чи Троїцької монастирської церкви у Вільнюсі (Вільнюс, Литовський музей мистецтв)⁸⁵. Доросинська «Богородиця» теж здатна мати стосунок до кола мистецьких ініціатив князя, оскільки село якийсь час належало до його маєтків⁸⁶. За малочисельності доступних відомостей, як і пам'яток, таку ймовірність немає змоги обґрунтувати докладніше. Втім, професійний рівень виконання у ній помітно скромніший і з цього огляду, на відміну від інших чотирьох ікон, до кола аристократичної малярської культури вона належати не здатна. Сама ж орнаментика виводиться від принципово інших зразків, хоча й того ж культурно-історичного родоvodu.

Молодший етап еволюції мистецької культури Луцька відображає наступна ікона – згаданий не зафіксованого походження «Спас у славі». Як уже відзначено, його вдається вивести від розглянутого ансамблю фресок собору другої половини XIV ст., принаймні, як і доросинська «Богородиця», він відтворює тогочасний зразок⁸⁷ (правда, – без так винятково яскравої паралелі, якою виявився згаданий ватопедський «Архан-

гел Гавриїл»). До нього відсилає насамперед колорит, побудований на зіставленні перетвореного під рукою скромного майстра на рожевий з розбіленнями пурпурний колір хітону та рідкісний в іконографії Христа немало розбілений світло-зеленого відтінку плащ⁸⁸. Давня традиція постає й з упозування постаті, зокрема, переважування розбудованого правого плеча, рукава та правої сторони грудей⁸⁹ (при побіжному сприйнятті тут додано тільки «помилку» «недостатньо вишколеного автора»⁹⁰). Докладніший аналіз переконує, що луцький образ репрезентує ті ж зразки собору й зберіг ще одне істотне свідчення орієнтації місцевого малярства першої половини XVI ст. на відзначене їх коло, яке нині сприймається відображенням найвищого піднесення місцевої традиції.

На підставі пілганівського «Спаса у славі» до мистецької спадщини Луцька віднесено також не зафіксованого походження близьку до нього колористичними та окремими іконографічними особливостями⁹¹ іншу ікону тієї ж іконографії, чи не найменшу серед українських зразків (85x52) з давніх збірок Житомирського краєзнавчого музею (НХМ)⁹². Розміри вказують на походження з якогось зовсім невеликого храму. Вона наділена своєрідною графічною стилізацією та скупим колоритом з домінуванням червоно-вохристих відтінків. Рідкісною для Волині прикметою є трактування світла на лику гострими тонкими мазками білил відповідно до малярства традиції ісихастів середини – другої половини XIV ст. Як переконують пам'ятки Волині, цей засіб запозичено за посередництвом взорованих на зазначеному досвіді значно новіших зразків. Їх випадає вбачати в колі намальованого близько 1500 р. монументального грецького «Спаса з апостолами» з Троїцької церкви в Річиці Володимирецького р-ну Рівненської обл. (РОКМ)⁹³. Не так давно до нього додалася немало ушкоджена чудотворна «Богородиця з Емануїлом й архангелами» (Тростянець, церква Різдва Богородиці)⁹⁴. На їх тлі київський «Спас» – єдине серед волинської спадщини місцеве відкликання до зазначеної стилістичної особливості одного з напрямів пізньовізантійського малярства, засвідченого на місцевому ґрунті нечисленними, проте винятково яскравими зразками. Ця особливість вказує на часову близькість. Водночас стилізація складок плаща з аналогом у пілганівській іконі⁹⁵ та трактування червоних

висвітлень хітону на темному тлі засвідчують віддалення від самого початку століття. Відсутність ширшого фонду спадщини першої половини століття не дає змоги уточнити вірогідний час створення цієї своєрідної позиції луцького малярства.

Інакшу версію традиції, без виразніших пов'язань поміж власної класики, взірцевої, як випадає здогадуватися, для пізнішого мистецького життя Луцька другої половини XIV ст., відображає неодноразово згадана ікона Спаса у славі з церкви у підлуцьких Пілганах⁹⁶. Монументальний образ намісного ряду, як переконують його розміри (139x112,3), повинен належати до рідкісних для регіону, ранніх ікон, що в парі з царськими вратами (або ж і без них⁹⁷) творили цілісний ряд. На Волині вперше засвідчена тут традиція зберігалася досить довго⁹⁸ й образ так само пропонує її уже опрацьованою й усталеною⁹⁹. Водночас перемишльський матеріал вказує на появу ікон з таким достатньо мало поширеним співвідношенням сторін щонайраніше перед кінцем XV ст.¹⁰⁰ Тому є підстави здогадуватися про можливість поширення відзначеного співвідношення у контексті визначальних для національної пізньосередньовічної традиції змін періоду після відновлення історичної Київської митрополії¹⁰¹.

Істотною особливістю пілганівського образу є поєднання широкої монументальної основи з дещо здрібненою постаттю. Найправдоподібніше, воно виникло через пристосування виробленої на іншій основі схеми до конкретних потреб. Можливо, це наслідок пристосування взірця до відзначеної широкої, близької до квадрату дошки. Тоді на тлі інших луцьких об'єктів відповідного часу пілганівський «Спас» здатний сприйматися одним з ранніх для середовища, як і західноукраїнського регіону загалом, свідчень відповідної традиції.

Три ікони Спаса у славі з доробку луцького осередку першої половини XVI ст. завершують скромний фонд автентичного малярства міста пізньосередньовічної доби. Достовірних зразків місцевого малярства другої половини століття поки ідентифікувати все ще не вдалося. Актуально доступна наступна автентична малярська спадщина міста належить уже до XVII ст. й відображає процес становлення й утвердження у середовищі нової малярської культури XVII–XVIII ст.

Зате друга половина XVI ст. вперше в історії луцького малярства прибирає персонального забарвлення. Завдяки нечисленным нотаткам про місцевих майстрів, збереженим майже винятково серед актів Луцького гродського суду, складається певне уявлення про чинне у місті професійне середовище, його склад та окремі особливості еволюції. Виділяється насамперед постать першого віднотованого в джерелах луцького маляра – Федора. Документальні записи про нього розпочинаються щойно від 1566 р.¹⁰², проте на той час майстер мав працювати уже триваліший період, оскільки під 1575 р. відзначений його дорослий тоді син Миско¹⁰³. Документи знають Федора до 1576 р. (гіпотетично до нього віднесена згадка про не названого на ім'я маляра в люстрації Луцька 1585 р.)¹⁰⁴. Миско успадкував батьківську професію й надалі неодноразово фігурує в актах гродського суду як Михайло Федорович, проте – поза одиноким наведеним винятком – тільки в записках щойно наступного століття. Він зафіксований до 1617 р., коли був цехмайстром об'єднаного ковальського і золотарського цеху¹⁰⁵. Отже, в Федорі та Михайлові Луцьк має першу віднотовану в джерелах малярську родину, що – за малочисельності доступних відомостей про чинних тоді на місцевому ґрунті майстрів – поки для міста виняткове¹⁰⁶. Під 1585 р. відзначено входження луцьких малярів до спільного цеху з ковалями і римарями¹⁰⁷. Ще перед кінцем століття працював також нотований від 1600 р. згаданий Р. Блазнюкович¹⁰⁸ та щонайменше одинокий раз засвідчений у документах під 1604 р. – на той час уже лавник – Васько¹⁰⁹. Вони показують місто як найбільший малярський осередок Волині другої половини – кінця століття. За кількістю чинних на той час митців він рівняється з Острогом, де на 1576 р. зафіксовано шістьох малярів¹¹⁰, залишаючи позаду інші скромніші осередки, здебільшого, традиційно тільки з поодинокими майстрами. Доступні відомості про професійне середовище здатні вказати на активніше малярське життя й засвідчують окреме середовище зі своєю самостійною помітною позицією серед мережі малярських осередків Волині другої половини століття¹¹¹.

Мистецька спадщина середньовічного Луцька поки пропонує все ще тільки поодинокі об'єкти малярської історії міста з двох відособлених, проте водночас взаємопов'язаних періодів



23. Луцька Богородиця з Емануїлом.



44. Фрагмент розписів перед вітарної огорожі собору святого Іоана Богослова.



51. Спас. Фреска святого Іоана Богослова.



77. Луцький Псалтир.
Аркуш із заставкою



83. Доросинська Богородиця Страстна.



83. Архангел Гавриїл.



87. Спас у славі.
Волинський краєзнавчий музей.



91. Спас у славі.
Національний художній музей України.



96. Спас у славі.
Волинський краєзнавчий музей.

— другої половини XIV та першої половини XVI ст. Не дивлячись на це, вони, доповнені матеріалами іншого проходження, дають змогу вибудувати ланцюг еволюції малярської культури міста над Стиром упродовж декількох немало віддалених століть. Не дивлячись на випадковий і уривчастий характер доступних відомостей, вони — при належному аналізі — здатні запропонувати дві винятково яскраві ланки скупю засвідченої цілісної картини. Оскільки відтоді випадковим збігом обставин збереглося більше пам'яток (чи бодай новіших переказів про них), є змога відтворити достатньо різномірний образ малярської культури у її ширших пов'язаннях. Завдяки цьому — навіть при очевидному обмеженні спадщини з достатньо скромними перспективами поповнення — Луцьк виступає важливим малярським осередком як княжої доби, так і пізнього Середньовіччя. Нечисленні збережені пам'ятки засвідчили на його ґрунті важливі явища загальнонаціональної традиції. В окремих випадках луцькі перекази мають навіть унікальний для її історії характер. Доступний фонд оригінальної малярської спадщини та джерельних переказів показує місто одним з важливих центрів історичного регіону, у якому творилася яскрава й самобутня малярська культура. Луцькові на різних етапах його середньовічної історії, безперечно, належить істотна роль у тій традиції, яка щойно з новітнім віднайденням автентичних об'єктів та інших відомостей до широкій картини мистецького життя відкривається як важлива невід'ємна складова сукупного малярського досвіду українського Середньовіччя.

Підписи (цифра означає № поклику, до якого належить ілюстрація).

1. Підсумок цієї роботи підведено: *Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. — Луцьк, 2013. — Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. — С. 36–50.*

2. Пожвавлення студій у відповідному напрямі фіксують публікації: *Александрович В. Волинські контакти львівських малярів другої половини XVI ст. // Минувле і сучасне Волині (Тези доповідей та повідомлень II-ї Волинської історико-краєзнавчої конференції 26–28 травня 1988 р.). — Луцьк, 1988. — Ч. 1. — С. 145–147; Його ж. Малярі та система малярських осередків Волині XVI ст. // Матеріали 4-ї*

науково-краєзнавчої конференції «Остріг на порозі 900-річчя». — [Остріг], 1993. — С. 5–7; Його ж. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII–XVI століть // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — Київ, 1994. — Ч. 8. — С. 20–25; Його ж. Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI–XVII століть // Другий Міжнародний конгрес україністів Львів, 22–28 серпня 1993 р. Доповіді та повідомлення. Історіографія українознавства, етнологія, культура. — Львів, 1994. — С. 198–205; Його ж. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-і – 1630-і рр.) // Острозька давнина. — Львів, 1995. — Т. 1. — С. 59–68; Його ж. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття // 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. 5–13.

3. Підсумування зібраних матеріалів див.: *Александрович В. Малярі та мережа... — С. 5–13. Докладніші відомості з новими істотними доповненнями див.: Його ж. Словник малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. — Луцьк, 1998. — С. 45–68; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. — Т. 3). — Львів, 2000. — С. 177–189; 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. Окремі факти до історії поодиноких осередків див. також: Його ж. 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. 28; Його ж. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк — Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. — Луцьк, 2006. — С. 8; Його ж. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття // Студії і матеріали з історії Волині 2009 / Редактор випуску Володимир Собчук. — Кременець, 2009. — С. 63–71; Його ж. 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, дослід-*

ження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 42.

4. До наукового вжитку його ім'я впроваджене: Описание замков Владимирского и Луцкого и Кременецкого // Памятники, изданные Временною комиссией для разбора древних актов. – Киев, 1859. – Т. 4, отд. 2. – С. 149. Новішу публікацію цього запису див.: Литовська Метрика. Книга 561: Ревізії українських замків 1545 року/ Підготував Володимир Кравченко. – Київ, 2005. – С. 170. Безперечно, його сином був Іконникович-Яроцький, якого в 1566 р. слуга пана Андрія Дубовського заскаряжив у невиконанні разом зі священником церкви святого Прокопа Федором контракту на доставу жита, у вказівнику записаний як Яроцький Тишкович іконникович: Володимирський гродський суд. Подокументні описи актових книг. – Київ, 2002. – Вип. 1: Справи 1–5 1566–1570. – С. 26, 213.

5. Александрович В. Царські врата... – С. 42; Його ж. Відкриття середньовічних ікон... – С. 43; Канарська-Луцан О. Ікона «Спас Нерукотворний» із збірки Володимиро-Волинського історичного музею // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень 10. – Львів, 2008. – С. 60; Її ж. Ікона «Спас Нерукотворний» із збірки Володимир-Волинського історичного музею: порівняльна характеристика іконографії та спроба атрибуції // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 175–176; Александрович В. Волинські ікони доби Великого Князівства Литовського // KALOFWNIA. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 34–35; Його ж. Доповнення... – С. 50.

6. Александрович В. Храмова ікона... – С. 25–33.

7. Перший такий приклад пропонує щойно частково збережений апостольський ряд з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Понербель Рівненського р-ну Рівненської обл. пензля маляра з Гоці Федора Вашкевича (Псков, Державний об'єднаний історико-архітектурний і художній музей-заповідник; Рівненський обласний краєзнавчий музей). Репродукований: 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 96–97.

8. 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. Про її луцьке походження див.: там само. – С. 31, 32. Кольорові репродукції див.: Логвин Г. Живопис Волині XI–XV століть // Образотворче мистецтво. – Київ, 1972. – № 1. – С. 25; Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український

середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. LXXVIII; Олеский замок. Путівник. – Львів, 1981 (іл. не нумеровані); Rusza G. Ikonok könyve. A nemzeti és a helyi iskolák a bizánci és a postbizánci ikon festészetben. – Budapest, 1981. – Кеп. 88; Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – Київ, 1985. – С. 57; Його ж. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 206, 207; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 176. – Іл. 116; Олеский замок. Путівник / Автор тексту Т. Сабодаш. – Львів, 2009. – С. 49; 150 святинь... – С. 64.

9. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17: Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – С. 13–22; Його ж. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 36–48; Його ж. Волинські ікони Спаса у славі // Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали 4 науково-практичної конференції (Луцьк, 12–14 листопада 2013 р.). – Луцьк, 2013. – С. 11–12. Аргументи на користь луцьких пов'язань ікони наведено: Його ж. Волинська іконографія... – С. 21. Пор.: Його ж. Волинські ікони Спаса... – С. 11. Кольорові репродукції див.: Волинська ікона XVI–XVIII ст. / Каталог та альбом під ред. Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – № 1. – С. 35; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 14; 150 святинь... – С. 58; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 53–55.

10. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 24–26. Пор.: Його ж. Волинські ікони Спаса... – С. 13. Кольорові репродукції див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX століть. – Київ, 1999. – № 10. – С. 36; Національний художній музей України. – Київ, 2003. – № 7; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. – Київ, 2004. – № 9; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 192. – Іл. 139.

11. Найдокладніше про нього див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 22–24. Кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 181. – Іл. 122; Музей волинської ікони. – С. 15; 150 святинь... – С. 59; Музей волинської ікони. Книга... – С. 57–59.

12. Йдеться про намальовані на початку століття однієї руки «Успіння Богородиці» з тієї ж пілганівської церкви (ВКМ, репродукована: Музей волинської ікони. Книга... – С. 83) та «Святого Юрія

Змієборця» з церкви архангела Михаїла в Гіркій Полонці (ВКМ, репродукована: Музей волинської ікони. Книга... – С. 85).

13. Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 20–21.

14. Найважливішу бібліографію з-перед 2002 р. див.: Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22, приміт. 2. Новіші доповнення див.: Белікова Г., Бурлака О. Ікони Волині в колекції Національного художнього музею України. Каталог // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – № 1. – С. 337–345, 337–341. До наведених в обох переліках позицій необхідно додати: *Encyklopedia powszechna*. – Warszawa, 1864. – Т. 17. – S. 673; Гаврилюк О. Н. Сторінки історії Покровської церкви у Луцьку // Історія міст і сіл Великої Волині. Науковий збірник Велика Волинь: Праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині. – Житомир, 2002. – Т. 25, ч. 2. – С. 100; Колосок Б. В. Православні святині Луцька (Національні святині України). – Київ, 2003. – С. 161–162; Александрович В. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–ІІ. – С. 435; Пуцко В. Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XIII–XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2010. – С. 7–8; Александрович В. Ікона // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 279; Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII–XVIII ст. (До постановки питання) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – С. 10; 150 святинь... – С. 24–25; Александрович В. Комплекс ікон передвітарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – № 32–33: Матеріали V Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2012 р. – С. 44; Його ж. Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам'ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012. – Кременець, 2012. – С. 62–64; Його ж. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 37, 42; Пуцко В. Український іконо-

пис від другої половини XIII до середини XVI століття // Церковний календар 2013. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2012]. – С. 94–95; Його ж. Волинський іконопис як історико-культурне явище // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – С. 52 (ікона трактована як виконане близько 1500 р. відтворення давнішого втраченого оригіналу); Белікова Г., Бурлака О. Ікони Волині... – С. 287–288, 337–341; Ковальчук Є. Мистецтво княжої Волині на сторінках нового видання «Історії українського мистецтва» // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8. – С. 402–403.

15. Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова... – С. 9–36.

16. Обставини появи єпархії і собору в джерелах не зафіксовані. Найновіші міркування про них див.: Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова... – С. 11.

17. Варто пригадати хоча б знане частково збережене первісне оздоблення інтер'єру новгородського Софійського собору. З новішої літератури про нього див.: Смирнова Э. С. Иконы XI в. Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. – Москва, 2000. – С. 267–311.

18. Левицкий О. И. История одного древнего во-лынского храма // Киевская старина. – Киев, 1903. – Январь. – С. 87.

19. Там же. – С. 89.

20. Ця його роль усвідомлена щойно останнім часом з ідентифікацією найдавніших західноукраїнських ікон середини – другої половини століття, правда, – винятково зі спадщини перемишльської школи українського середньовічного малярства: Александрович В. Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 154–179; Його ж. Західноукраїнські ікони «мініатюрного стилю» – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 163–188; Його ж. Ікони часів князя Лева Даниловича // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ, 2011. – Вип. 11. – С. 307–326; Його ж. Два стилі... – С. 271–298. Іншу сторону традиції зафіксували літописні перекази про храми Холма та облаштування їх інтер'єрів. Новіший найдокладніший аналіз цих відомостей з уточненнями окремих давніших поширених тлумачень див.: Його ж. Мистецькі сюжети... – С. 46–60. Для Волині виняткове значення має перелік церковних дарів володимирського князя Володимира Васильовича (1269–1288): *Ипатьевская летопись*. – Стб. 925–927. Новіший огляд матеріалів до малярської культури Волині княжої доби див.: Александрович В. Малярство княжої

Волині...

21. *Ипатьевская летопись*. – Стб. 926 («...въ Лоуцѣю епскыю да крсть велик сребрн позлотистъ съ чстнымъ деревомъ»).

22. До наукового вжитку прориси дмитрівських орнаментів впроваджено: *Памятники русской старины в западных губерниях империи, изданные П. Н. Батюшковым*. – Санкт-Петербург, 1868. – Вып. 2. – С. 1. Новіший передрук: Терський С. *Лучеськ Х–ХV ст.* – Львів, 2006. – С. 61.

23. *Encyklopedia powszechna*. – S. 673 («...odwieczny obraz Matki Boskiej bizantyńskiej szkoły»); Stecki T. *Łuck starożytny i dzisiejszy. Monografia historyczna*. – Kraków, 1876. – S. 216 («...bardzo stary obraz Matki Boskiej, malowidło bizantyńskiej szkoły»).

24. *Короткі відомості про реставрацію див.: Милеєва Л. Киев // Перцев Н. Каталог реставрированных работ*. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 53–56.

25. Логвин Г. Н., Милеєва Л. С. *Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.* – Київ, 1963. – С. 21–22 (репродукція – не нумерована кольорова ілюстрація після с. 16); Логвин Г. Н. *Украинское искусство X–XVIII вв.* – Москва, 1963. – Ил. 48 (фрагмент: голова Богородиці у стані до реставрації).

26. «Волинською» її вперше подано: Логвин Г. Н., Милеєва Л. С. *Українське мистецтво...* (у підписі до не нумерованої кольорової ілюстрації після с. 16). Пор.: Богусевич В. А., Милеєва Л. С. *Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т.* – Київ, 1966. – Т. 1: *Мистецтво найдавнішого періоду та Київської Русі*. – С. 340. Як «Богоматір Волинська» 1967 р. опублікована також намісна ікона кінця XVI ст. з Дубнівської Хрестовоздвиженської пустині (Харківський художній музей): Уманцев Ф. С. *Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.* – Київ, 1967. – Т. 2: *Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*. – С. 282. – Іл. 197. Дубнівська «Богородиця» теж не має за собою такого історичного церковного визнання. Обидва наведені приклади лише засвідчують поверхову «побутову невгамовність» у незрозумілому – з огляду церковного канону – «творенні реліквій». Щодо луцької, то утвердження за нею новоприйнятого іменування відбулося через знане «школярське» повторення раз висловленої думки.

27. З такою нічим не обґрунтованою пропозицією виступив знаний російський історик середньовічного мистецтва Василій Пуцко (Г. Логвин, Л. Милеєва, В. Свенціцька. *Український середньовічний живопис. Ukrainian Medieval Painting*, Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // *Russia Medievalis*. – Мюнхен, 1978. – Vol. 5.1. – С. 248). Він активно поширює її досі (див., зокрема: Його ж. *Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т.* – Київ, 2010. – Т. 2: *Мистецтво середніх віків*. – С. 929 (іл.), 930–931), не дивлячись

на слушну й аргументовану критику через цілковиту безпідставність такого датування, суперечного зусім комплексом стилістичних особливостей ікони. Пор. також: Скоп Л. До проблеми атрибуції ікони «Волинська Богоматір» з церкви Покрови міста Луцька (sic!) // *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. 98–100.

28. Новішу репродукцію див.: Baltoyanni Ch. *The Mother of God in Portable Icons // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Edited by Maria Vassilaki. Benaki Museum 20 October 2000 – 20 January 2001*. – Milan, 2000. – P. 144, 145. – П. 87, 88.

29. Александрович В. *Новий приклад...* – С. 243.

30. Запропоноване уточнення датування див.: Александрович В. *Візантійський імпорт...* – С. 18, 20; Його ж. *Новий приклад...* – С. 257.

31. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. *Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1).* – Львів, 1995. – С. 7–77. Новішу репродукцію з фрагментами (здебільшого, однак, досить скромної якості) див.: *Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбому: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович*. – Львів, 2007. – С. 7–24.

32. Одиноким їх прикладом випадає вважати намальовану близько зламу XI–XII ст. ікону Богородиці з святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими з соборної Успенської церкви Свенського монастиря поблизу Брянська (Москва, Державна Третьяковська галерея, далі – ДТГ). Про її зазначене датування у контексті старокиївської традиції див.: Александрович В. *Найдавніша київська ікона – «Богородиця зі святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими» зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська // Історія в школах України*. – 2008. – Ч. 4. – С. 53–56. Новіші дослідження, правда, показали присутність різномірних ремінісценцій традиції початкового періоду українського християнства у малярстві двох заключних століть княжої доби: Його ж. *Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі*. – 2006. – Ч. 1(13): *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*. – С. 38–49.

33. Значення відповідного іконографічного мотиву вказав: Лидов А. М. *Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь (памяти Веры Дмитриевны Лиха-*

чевої 1937–1981). – Москва, 1989. – С. 59–63.

34. Близький спосіб тримання сувою пропонує також ікона Богородиці з Емануїлом та празниками з Мессіни на Сицилії (Афіни, Візантійський музей): Acheimastou-Potamianou M. *Icons of the Byzantine Museum of Athens*. – Athens, 1998. – No 16.

35. *Treasures of Mount Athos*. – Thessaloniki, 1997. – No 2.16.

36. Александрович В. Мистецтво... – С. 24–25; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т.* – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286.

37. Найдокладніше такий погляд у короткому викладі вперше запропоновано: Александрович В. Мистецтво... – С. 25 (з датуванням у межах першої половини – середини століття). На думку Енгеліни Смірної, у трактуванні його образу знайшла відображення «местная программа»: Смирнова Э. Некоторые наблюдения... – С. 15. Як можна здогадуватися, вказана «програма» прийнята насамперед через відзначене посилення графічного начала, яке російська література здебільшого тлумачить саме в такому контексті. У поданому сприйнятті відчувається недооцінювання візантійської столичної орієнтації місцевої традиції як постійно діючого елементу зовнішнього походження мистецького синтезу в малярській культурі Галицько-Волинської держави. До значення цієї ційної останнім часом відкритої складової процесу нагода привернути увагу була неодноразово. Див., зокрема: Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // *Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля.* – Київ, 2010. – С. 1029–1049; Його ж. Відкриття малярської спадщини... – С. 154–179; Його ж. Західноукраїнські ікони «мініатюрного стилю»... – С. 163–188; Його ж. Новий приклад... – С. 227–228; Його ж. Два стилі... – С. 271–298.

38. Найповнішу їх публікацію див.: Underwood P. A. *The Kariye Djami*. – New York, 1966. – Vol. 2, 3.

39. Найдокладніше про них див.: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття «Архангел Михайл» та «Архангел Гавриїл» з церкви святої Параскеви у Далаві // *ЗНТШ.* – Львів, 1998. – Т. 236: *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.* – С. 41–75.

40. Відповідне коло пам'яток вперше зібрано: Александрович В. Мистецтво... – С. 22–30. Їх децю ширший новіший огляд див.: Його ж. Два стилі... – С. 282–292.

41. Див.: Смирнова Э. Некоторые наблюдения... – С. 15. Втім, В. Пуцка ці міркування не переконали – в наведених давніх аналогіях він побачив «суттєву відмінну» від Дорогобузької ікони: Пуцко В. Волинсь-

кий іконопис. – С. 52.

42. Малевская М. В. *Церковь...* – С. 24.

43. Там же.

44. Там же. – С. 25. Каталог віцілих фресок собору див.: Буднікова В. *Каталог фресок церкви Іоанна Богослова із фондів державного історико-культурного заповідника в м. Луцьку* // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник.* – Луцьк, 1999. – С. 105–107.

45. Малевская М. В. *Церковь...* – С. 26.

46. Кравченко В. Новий документ про декорацію інтер'єру кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку // *ЗНТШ.* – Т. 236. – С. 548–549.

47. Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу... – С. 21. До цих українських ікон на вибраних прикладах увагу привернула: Свенціцька В. І. *Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва* // *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період.* – Київ, 1983. – С. 17–18. Пор.: Александрович В. Двох'ярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в рист в давньому українському малярстві // *Матеріялы 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. 516–521; Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 283–284, 429; Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис...* – С. 58–70; Александрович В. *Комплекс ікон...* – С. 50. Ромуальд Біскупський в огляді прикметних і специфічних тем українського релігійного малярства цих ікон не згадав: Біскупський Р. *Проблематика українського іконопису в аспекті впливу мистецтва Східної Церкви і властивих йому самобутніх рис* // *Церковний календар 1995 рік. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії.* – [Сянок. 1994]. – С. 84–99; *Ejusdem. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku* // *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemyśl, 2000. – Т. 5: *Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym.* – S. 157–165. Найнізніший приклад такого зразка – нещодавно впроваджена до наукового вжитку не зафіксованого походження ікона XVII ст., закуплена в антикваріаті (Окружний музей у Новому Сончі): Maszczak M. T. *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu.* – Nowy Sącz, 2010. – Nr 78. Увагу до цього її значення привернуто: Александрович В. *Новосончівська колекція українського релігійного малярства: похвали і зауваження до наукового каталогу.* Maszczak M. T. *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu.* – Nowy Sącz, 2010. – 304 s., il // *Україна – Польща: історична спадщина та суспільна свідомість.* –

Львів, 2013. – Вип. 6. – С. 227.

48. Biskupski R. *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*. – Sanok, 2013. – Nr 1. Автор, як і польська наукова традиція загалом, відносять війську ікону щойно до другої половини XV ст. Однак вона не має нічого спільного з декількома безперечними тогочасними зразками відповідної теми й стилістично істотно старша. За малярськими особливостями її віднесено до пізніх зразків української версії малярства монументального ранньопалеологіського зразка й з цього огляду датовано щонайпізніше серединою XIV ст.: Александрович В. *Мистецтво...* – С. 29–30. Докладніші аргументи за давніше датування наведено: Його ж. *Науковий каталог найбільшої збірки українських ікон XV століття у Польщі*. Biskupski R. *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*. Sanok, 2013. T. 1. 192 s., il. // *Ruthenica* (друкується).

49. Їх спільний прототип (без відкликання до військового образу) відзначено: Александрович В. *Двох'ярусний іконостас...* – С. 517.

50. Малевская М. В. *Церковь...* – С. 29.

51. Там. же. – С. 29–30. Кольорову репродукцію див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. *Українська ікона XI–XVIII століть*. – Київ, 2007. – С. 118. – Іл. 37.

52. Александрович В. *Мистецтво...* – С. 17.

53. Увагу до цього явища в контексті ансамблю ікон передвітарної огорожі, доповненого Страстями та Страшними судами, повернуто: 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. – С. 133. Пор.: Його ж. *Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво*. – С. 431.

54. Див.: Różycka-Bryzek A. *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. – Warszawa, 1983. – Іл. 69–96; Ejusdem. *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*. – Lublin, 2000. – S. 68–92.

55. Гелитович М. *Українські ікони XIII–початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. – Київ, 2014. – № 39. – С. 118.

56. Див., наприклад, найстаріші досі для Волині візитації церков Володимирської єпархії 1695–1703 рр.: *Генеральні візитації церков і монастирів Володимирської унійної єпархії кінця XVII – початку XVIII століть: книга протоколів та інші описи* / Загальна редакція та історичний нарис Анджей Гіль, Ігор Скочиляс. Упорядкування Анджей Гіль, Ірина Маркевич, Ігор Скочиляс, Ірина Скочиляс. – Львів; Люблін, 2012. – С. 80 (*Воскресенська церква в селі Скоморохи Сокальського р-ну Львівської обл.*), 97 (*Введенська церква в селі Теляж Сокальського р-ну Львівської*

обл.), 98 (*Преображенська церква в селі Поториця Сокальського р-ну Львівської обл.*), 106 (*церква Різдва Богородиці в селі, колись місті, Тартаків Сокальського р-ну Львівської обл.*), 181 (*церква архангела Михаїла в селі Селець Володимир-Волинського р-ну Волинської обл.*). За винятком одинокої церкви володимирської околиці, де вказано «*cztyry Strasti na piytynie*» (фраза не зовсім зрозуміла, очевидно, йдеться про ікони з окремими епізодами Страстей), усі наведені приклади тяжіють до історичного перемишльсько-львівського регіону, у релігійній культурі якого Страсті мали значно більше поширення. Найдокладніше про тему Страстей в західноукраїнському малярстві див.: Gronek A. *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza* (Biblioteka Tradycji. – Nr 58). – Kraków, 2007. Пор. також: Косів Р. *Іконопис на тканині в західноукраїнських храмах XVIII століття (за матеріалами церковних візитацій)* // *Культура і мистецтво західноукраїнських земель* 2009, 2010. – Львів, 2015. – С. 238–241. Авторка вказала близько двох десятків ікон Страстей на полотні з XVII–XVIII ст., збережених в Україні, Польщі та Словаччині: там само. – С. 241. З огляду на малочисельність таких матеріалів волинського походження, варто пригадати зафіксовані у візитації Михайлівської церкви Степаньського монастиря 1627 р. «Розп'яття» на полотні над жертovníком та інше аналогічне у приділі святого Георгія: Александрович В. *Інвентар Степаньського Михайлівського монастиря 1627 року* // *Український археографічний щорічник*. – Київ, 2006. – Вип. 10–11. – С. 443, 444.

57. До цієї особливості складу української іконографії Розп'яття увагу повернуто: Александрович В. *Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування* // *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП*. – 2011. – № 29: *Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»*, Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 61–64.

58. Репродукції див.: *Волинська ікона...* – С. 36. – Іл. 2; *Музей волинської ікони*. – С. 19; *Музей волинської ікони. Книга...* – С. 67. Для Волині такі ікони, радше, мало характерні. Принаймні, в луцькій збірці є ще тільки одна ікона першої половини XVIII ст. з Успенської церкви в селі Качин Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. (ВКМ), репродукована: *Музей волинської ікони. Книга...* – С. 177. Нещодавно опубліковане «Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іоаном Богословом» з церкви святого Йосифа в селі Бірки Любомльського р-ну Волинської обл. (Київ, Національний музей народної архітектури і побуту, далі – НМНАП, репродуковане: Бурковська Л. *Ікона «Розп'яття з при стоячими» середини XVII ст.*

з церкви св. Йосифа в селі Бірки Любомльського району Волинської області // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. – Луцьк, 2014. – С. 25. – Іл. 1), судячи зі слуху відзначеного унікального виділення пристоячих окремим обрамленням (там само. – С. 23), вінчало ансамбль ікон передвітарної огорожі. До такого вміщення відповідних композицій увагу привернуто: Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття... – С. 60. Натомість як 3 розміри (135x85), так і розбудована іконографія (присутність додатково двох Марій, святої Марії Магдалини, намальованої навколішки під хрестом, та сотника Лонгіна), вказують на самостійне призначення ікони з церкви в селі Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл. (НМНАП), репродукована: Бурковська Л. Ікона... – С. 26. – Іл. 5.

59. Александрович В. «Музейне відкриття» іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник*. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 8, 10. Новіші репродукції бусовиської ікони після реставрації див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 113. – № 29; Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2010. – С. 40. – Іл. 1; Його ж. Українські ікони... – № 2. – С. 30–33.

60. Огляд пам'яток відповідної традиції див.: Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1029–1049. У підсумуванні відзначено незмінність взорування на візантійському елітарному малярстві й за нових історичних умов: там само. – С. 1044–1049.

61. Переоченим найдавнішим українським зразком цієї іконографії є зображення на «Суздальських золотих вратах» (Суздаль, собор Різдва Богородиці), виконаних до освячення собору 1226 р. Новіші дослідження дають підстави співвідносити врата з київським осередком: Александрович В. Найдавніша ікона Покрову Богородиці: доповнення до джерел іконографії та хронології // *Theatrum Munitiae Vitae. Студії на пошану Наталі Яковенко*. – Київ, 2012. – С. 133–134. Правда, в давнішій російській літературі декларативно стверджено, ніби вони «...могли виникнути тільки на владимиро-суздальській почве»: Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. – Москва, 1978. – С. 8. Репродукцію зображення Спаса у славі на вратах див.: там же. – Іл. 6 (погруддя у колі в оточенні символів євангелістів та серафимів). Попри знаний інтерес новішої російської літератури до теми Спаса у славі, це зображення у публікаціях про відповідну іконографію досі все ще не враховано.

62. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона... – С. 43–44 (ширший контекст); Його ж. «Музейне відкриття»... – С. 10.

63. Його ж. Не зафіксованого походження ікона... – С. 44; Його ж. «Музейне відкриття»... – С. 10. Найкращі репродукції обох незаслужено мало знамих ікон див.: Гелитович М. Українські ікони «Спас у славі». – Львів, 2005. – № 22, 23. Пор.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 232. – № 198.

64. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 30; Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1044–1045; Його ж. Не зафіксованого походження ікона... – С. 40; Його ж. «Музейне відкриття»... – С. 10.

65. Новий погляд на найдавніший доробок цієї частини спадщини теми див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 28–32.

66. Найдокладніше про неї див.: Aleksandrowycz W. Trimorfon z Chrystusem w chwale na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy Trójcy Przenajświętszej // *Od Kijowa do Rzymu. Z dziejów stosunków Rzeczypospolitej ze Stolicą Rpostolską i Ukrainą / Pod red. M. R. Drozdowskiego, W. Walczaka, K. Wiszowatej-Walczak*. – Białystok, 2012. – S. 1027–1041.

67. Пропус опубліковано: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... – Іл. 11.

68. Treasures... – No 2.23.

69. Див.: Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини... – С. 1044–1050. Свого часу такий погляд у стислому викладі пропонував також В. Пуцко: «Волинські іконописці явно орієнтувалися на високі зразки, котрі віддзеркалювали новий етап, що хронологічно охоплює другу половину XIII – середину XV ст. Про це дозволяють говорити належно засвоєні іконографічні схеми з ознаками інтерпретації. Таке явище є загальним для всього українського іконопису до середини XVI ст.». Див.: Пуцко В. Волинський іконопис XIII... – С. 17. На цьому варто наголосити послідовно, оскільки перед тим стверджувалося: «...немає жодної пам'ятки, котра б дозволила набути уявлення про грецький мистецький імпорт, насамперед палеологівського періоду. Отже, поки не відомо, чи були це коштовні царгородські твори, чи, можливо, їх провінційні репліки. Тому послідовно простежити процес успадкування візантійської традиції в сакральному мистецтві Волині не випадає». Див.: там само. В іншому тексті через декілька років стверджено: «...не знаємо... про те, які за художнім рівнем візантійські ікони XI–XX (sic!) ст. переважно потрапляли на Волинь, де мали первісно започаткувати власну мистецьку традицію, а пізніше – зв'язати її з тими новими явищами, котрі ці твори віддзеркалювали». Див.: Його ж. Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року*. – Луцьк, 2007. – С. 6. У численних варіаціях не волинську те-

матику автор, не завжди належно враховуючи реалії самих пам'яток, послідовно наголошує на спрощенні високих зразків, особливо пропагуючи відповідні погляди на прикладі Дорогобузької ікони Богородиці. Критичні нотатки щодо пропонованого їй датування див.: Александрович В. Візантійський імпорт... – С. 20; Його ж. Ікони княжої доби на сторінках нового видання «Історії українського мистецтва» // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 5. – С. 239–240.

70. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 1.

71. Єдину кольорову репродукцію див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Ікони... – С. 18.

72. Кольорову репродукцію див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 195. – № 143.

73. Лінинський А. Консервація та реставрація волинських ікон другої половини XVII століття “Спас” та “Богородиця з Емануїлом” у сільських церквах луцької околиці // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – С. 193.

74. Zervou-Tognazzi I. L'iconografia e la «vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratousa, Blachernitissa e Odighitria // Bollettino Grottaferrata. Nova seria. – 1986. – Vol. 40. – P. 262–286. Інформація за: Етингоф О. Э. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XII веков. – Москва, 2000. – С. 130.

75. Про своєрідність його колориту див.: Александрович В. Незафіксованого походження ікона... – С. 38–39.

76. Факсимільне видання див.: Луцьке Євангеліє XIV століття. – Київ, 2011. Короткі описи та бібліографію див.: Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – № 51. – С. 262–264; Любащенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі: спроба узагальнення // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5. – С. 94–95.

77. Факсимільне видання див.: Луцький Псалтир 1384 р. – Київ, 2013.

78. Її значення для волинського регіону вимовно окреслює літописний перелік 47 книг, які вклав до храмів Волині та поза її межами князь Володимир Василькович: Ипатьевская летопись. – Стб. 925–927.

79. Як і ікони, окрім Луцького Євангелія та Пандектів Антіоха 1307 р. із Зимненського монастиря (НМЛ, коротко про нього див.: Запаско Я. П. Пам'ятки... – № 44. – С. 248–250), наступні волинські рукописи теж належать уже тільки до кінця XV – першої половини XVI ст. (коротко про найдавніші з них див.: там само. – № 65, 70, 71, 80, 87, 88).

80. Левицький О. История... – С. 74.

81. Соболевский А. И. Запись начала XV в. // Чте-

ния в Историческом обществе Нестора-летописца. – Киев, 1895. – Кн. 9. – С. 220. У новішій літературі пригадано: Александрович В. Ікона Богородиці Страстної... – С. 33. Рукопис продовжує на волинському ґрунті певну традицію середовища князя Володимира Васильковича. Див.: Любащенко В. “Паренесис святого Єфрема Сирина серед церковно-рукописних пам'яток княжої Волині // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 7. – С. 193–218.

82. Запаско Я. П. Пам'ятки... – С. 262.

83. Увагу до цього явища привернуто: Александрович В. Регіони розвитку української малярської традиції у XVI столітті // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1998. – Вип. 33. – С. 42–49. Найдокладніше досі його опрацьовано на підставі відомостей про майстрів малярства. Див.: Його ж. Західноукраїнські малярі...

84. Для прикладу можна вказати характерний приклад малярства перемишльського кола – «Святого Георгія змісборця» з церкви Різдва Богородиці у Великому Старосамбірському р-ну Львівської обл. (ЛНГМ), репродукції див., зокрема: Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 19; Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2007. – С. 39; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 252. – № 221.

85. Його ж. Віленський слід... – С. 113–124.

86. Його ж. Ікона Богородиці Страстної... – С. 31, 32.

87. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона... – С. 43–44. Найдокладніше ікону проаналізовано: там само. – С. 36–48.

88. Про цей колір в іконографії Спаса див.: Александрович В. Не зафіксованого походження ікона... – С. 38, 43–44.

89. Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 18.

90. Пуцко В. Волинські ікони... – С. 18.

91. Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 22.

92. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 24–26.

93. Новіші кольорові репродукції див.: Овсійчук В. А. Українське малярство... – С. 227; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 157. – № 95; Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 18; 150 святинь... – С. 30.

94. Окрім декількох коротких реставраційних публікацій (з нічим не обумовленим безпідставним датуванням XV ст.), ікона не досліджена. На її взаємозв'язок з річицьким «Спасом» вказано: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 25.

95. Аналогія відзначена: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 24.

96. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса... – С. 22–24.

97. До такої можливості привернуто увагу завдяки зображенню катапетасми в іконі Покрову Богородиці злам XV–XVI ст. зі згаданої церкви в Річиці (РОКМ): Александрович В. Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці // 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. 10. Докладніше див.: Його ж. Покров Богородиці. – С. 332–334.

98. З пізніх (проте не найпізніших) її прикладів можна вказати пару ікон другої половини XVII ст. з Преображенської церкви у Волиці (історична Волиця-Комарова) Сокальського р-ну Львівської обл. (Червоноградський музей історії релігії), репродуковані: Шовкова О. Червоноградська збірка // Пам'ятки України: історія та культура. – 2004. – Ч. 1. – С. 85; Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 885 («Спас»). До вказаного їх значення увагу привернуто: Його ж. Волинська середньовічна іконографія... – С. 23. Як рідкісний для Волині варто навести запис про волицькі ікони у візитації церкви 1695 р. як «obrazu namiesne znamiennie wielce»: Генеральні візитації... – С. 17.

99. Під цим оглядом серед малярського доробку Волині його випереджує згадана пара ікон з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському. Втім, вони репрезентують дещо відмінний варіант намісних ікон. Тут же йдеться про монументальні образи наближеного до квадрату формату. До них як досить рідкісного явища національної мистецької традиції на перемишльському пізньосередньовічному матеріалі (де такі вирішення є рідкістю) увагу привернуто: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 230.

100. Александрович В. Покров Богородиці. – С. 230. Співвідношення сторін основи, пропорції дошки, яким при вивченні давньої української малярської спадщини досі практично не приділялося уваги, теж здатні стати істотним елементом всебічного історично-мистецького дослідження. У їх значенні переконують, зокрема, підкреслено видовжені пропорції ряду раннях ікон перемишльської школи та ремінісценції цієї традиції в окремих пізніших їх наслідуваннях. Найдокладніше це видно на прикладі іконографії святого Миколая з історією, як видається, второваній на втраченому храмовому образі перемишльської ротонди святого: Його ж. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник

із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

101. Увагу до цього недооціненого в літературі факту привернуто в контексті української іконографії Покрову Богородиці: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 291–294.

102. Александрович В. Словник малярів... – С. 60; Західноукраїнські малярі... – С. 180.

103. Його ж. Словник малярів... – С. 60; Західноукраїнські малярі... – С. 180.

104. Його ж. Словник малярів... – С. 60; Західноукраїнські малярі... – С. 181.

105. Його ж. Доповнення... – С. 58. До цеху належали майстри й інших ремесел – до притаманного волинському регіонові як його індивідуальна прикметна особливість об'єднання у спільній цеховій організації ремісників багатьох професій увагу привернуто: Александрович В. Малярі та мережа... – С. 8, приміт. 68. Пор.: Його ж. Причинки... – С. 9.

106. Наступний такий приклад для Волині зафіксовано щойно в останній третині XVII – першій чверті XVIII ст. у Ковелі, де упродовж 1671–1695 р. віднотований Олександр Іванович (Александрович В. Словник малярів... – С. 56), а від 1693 (там само) до 1720 р. – його молодший син Карпо (Його ж. Причинки... – С. 8; Його ж. Доповнення... – С. 57). У Луцьку в 1600–1607 р. джерела відзначили Романа Блазнюковича, а в 1610–1611 рр. – Івана Блазнюковича, які, безперечно, належали до однієї родини, проте їх спорідненості доступні скромні документальні перекази не зафіксували (там само. – С. 56).

107. Źródła dziejowe. – Warszawa, 1889. – Т. 19. – С. 111. Пор.: Александрович В. Словник малярів... – С. 60; Його ж. Західноукраїнські малярі... – С. 181.

108. Александрович В. Доповнення... – С. 56.

109. Там само. – С. 50, 56.

110. Гирич Т. Ю. Податкові реєстри сплати королівщини з міст Острога (1576) і Дубна (1586) // Матеріали до історії Острозької Академії (1576–1636). Біобібліографічний довідник / Упорядник І. З. Мицько. – Київ, 1990. – С. 148. Новішу публікацію відповідного документу див.: Описи Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII століття / Упорядник Віктор Атаманенко (Історичні джерела. – Т. 1). – Київ; Острог; Нью Йорк, 2004. – С. 151. Докладніше див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 181–182.

111. Найдокладніше про неї на підставі джерельних матеріалів див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 177–194. Окремі нові факти до її історії див.: Його ж. Доповнення... – С. 50–51, 56–59.

Любов БУРКОВСЬКА
(Київ)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА “СТАРОЗАВІТНА ТРІЙЦЯ” СЕРЕДИНИ XVII СТ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ УКРАЇНИ

Ікона “Старозавітна Трійця” середини XVII ст. надійшла до Національного музею народної архітектури і побуту України (далі НМНА-ПУ) в 1972 році з Волинської області (Іл. 1)¹. Пам’ятка, очевидно, входила до намісного ряду іконостасу. На тисненому срібленому, тонованому “під золото” тлі ікони зображені три ангели, що сидять за прямокутним столом на масивних барокових за формами і декоруванням сідалищах, ноги оперті на невеличкі пласкі підніжки. Центральний ангел – у синьому гіматії поверх червоного хітона з золотим клавом; крила червоні, голова повернута і у легкому нахилі вліво. В ангелів, що сидять обабіч нього, синьо-голубі хітони, червоні гіматії та червоні крила з філігранно наведеним, чорною фарбою, рисунком пір’їн. Ангели тримають у руках довгі посохи пілігримів, з хрестиками на завершенні. Правиці ангелів подаються у жестах благословення – у центрального, рука піднята до грудей і розкрита долонею до глядача, бічні – благословляють чашу з жертвним тельцем, яка стоїть на столі. Стіл накритий голубою скатертиною, поверх скатертини, накинутий білий убрус. На столі велика чаша, хлібці, кухлик, маленькі чарочки, столові прибо-

¹ Інв. № Ж – 2265; 112х98,5 см; соснові дошки (4), левкас, темпера; тло і німби сріблені й тоновані під золото; рельєфно тиснене тло орнаментоване мотивами стилізованих галузок і квітів. Загальний стан ікони задовільний, незначні втрати живописного шару на зображенні будівлі (ліва частина споруди), тисненого тла (у верхньому правому куті), значно пошкоджена постать Авраама, обрамлення ікони втрачене. Комплекс реставраційних заходів було проведено у 1984 р. на кафедрі художньої реставрації Київського державного художнього інституту (нині НАОМА), реставратор – О.Пасіка.

ри. На другому плані, за лівим ангелом – постаті Авраама та Сари з тарелями в руках, у їхньому одязі, як і в шатах ангелів, поєднані синьо-голубі та приглушено-червоні кольори. За правим ангелом стрімко здіймаються три гірки, їх уступчасті схили прописані білилом; середня гірка яскраво-теракотового кольору, бічні – білоголубі. Поміж гірками зображений стовбур дерева, а на “золотому” тлі проглядається крона. За лівим ангелом вискочить масивна сіра ренесансна будівля з високою вхідною аркою, червоним дахом та невеличкою бічною вежею. Позем ікони оливково-зелений з поодинокими дрібними травами і квітами.

У досліджуваній іконі чітко прочитується пірамідальна композиція – постать середнього ангела дещо підвищена і домінує над іншими. Постаті ангелів, що розміщені у вигляді трикутника повернутого своєю основою угору – вибудовують композиційний центр ікони. Широка основа трикутника, прямі лінії підніжок, масивні форми сідалищ врівноважують композицію, надають їй стійкості. Зображення заповнюють майже увесь простір твору. Постаті ангелів наближені до краю іконної дошки, і це зумовлює відчуття їх особливої монументальності та вагомості форм.

Серед усіх художніх засобів, що їх майстер використовує у змалюванні твору, особливе значення відводиться лінії і колориту, саме вони мають найбільш індивідуальний характер і є найвиразнішими ознаками його художньої манери.

Гнучкі, заокруглені лінії легко охоплюють силуєти персонажів, вигини крил, схили гірського масиву. Лінії, що окреслюють форми, виразним, рішучим контуром виявляють об’єми і, водночас, вони як виразники руху наповнюють композицію експресією, надаючи живопису рельєфності. Постаті ангелів, завдяки активному моделюванню шат, виглядають доволі масивними. Уникаючи надмірної статичності, майстер, розміщує постаті не фронтально, а у три чверті, та подає голови ангелів у легких нахилах. Задля привнесення експресії в композицію твору автор застосовує характерний прийом асиметрії – праве крило ангела змалюване повністю розгорнутим, а ліве майже складеним, що створює відчуття потенційного руху. Ноги ангелів міцно оперті на підніжки, а посохи вони тримають характерними впевненими жестами. Через зовнішню динаміку жестів і постав, майстру вдалось

передати внутрішній стан персонажів – активне, радісне сприйняття оточуючої дійсності.

Присутність прямих ліній і гострих кутів структурує форми, привносить у побудову композиції необхідну різноманітність: м'якість і грація образів поєднується з чіткістю і стриманою силою, що акумулюються у важких формах будівлі та в пласких уступах гірського масиву. Організація простору у нижній частині ікони також здійснюється переважно прямими лініями які домінують у формах столу, підніжок і стільців, надаючи стійкості зображенню. Органічне поєднання в композиції прямих і заокруглених ліній сприяє її динамічності і, водночас поєднує усі складові твору в гармонійну цілісність.

Колірна гама ікони обмежується синім, кількома тонами червоного, сірим і перлисто-голубим. Сині шати ангелів моделюються білильними висвітленнями, що накладаються на основний тон у вигляді енергійних, паралельних, округлених штрихів різної товщини. На ризах червоного кольору бганки, здебільшого, підкреслені тонкими чорними лініями, а інколи вони подаються без висвітлень. Заповнення доволі значних частин композиції локальною фарбою без кольорових рефлексів, позбавляє їх пластики, створює ущільнені художні структури.

У моделюванні ликів застосоване контрастне вохрення з доволі різким висвітленням і з інтенсивним підрумяненням, завдяки чому обличчя виглядають об'ємними, тілесними. Експресивна гра світла і тіні в ликах ангелів привносить в образи відчуття емоційного піднесення.

Давні ікони “Сарозавітної Трійці”, як правило, наповнюють тихі роздуми, сумовита зануреність у власний внутрішній світ, натомість образи досліджуваної ікони мають вже дещо інші емоційні параметри. На зміну відсторонено-споглядальним образам прийшли ліричні, наповнені душевною відкритістю зображення XVII століття. Майстер навіть і не намагається передати відчуття спільної бесіди між ангелами, їх гармонійної єдності, кожен з них існує мовби сам по собі. Мало пов'язані один з одним, вони ніби звертаються до глядача, їх відкритість і привітність співзвучна людським емоціям. Обличчя ангелів не індивідуалізовані – неначе зображений один і той самий лик у трьох варіантах. Образи по-своєму виразні та органічні, проте без психологічних характеристик.

Атрибуцію та датування ікони “Старозавітна

Трійця” з НМНАПУ суттєво ускладнюють скупі дані фондової документації щодо її походження, тому надзвичайно важливо виявити серед волинських пам'яток XVII ст. близькі за стилістикою твори.

У Національному художньому музеї України в Києві (далі НХМУ) експонується дуже близька до досліджуваного твору за іконографією, загальною композицією і образним вирішенням ікона “Старозавітна Трійця” (1640 р.), яка походить зі села Річиця Ратнівського району (колишній Ковельський повіт) Волинської області (Іл. 2). Як і на пам'ятці зі скансену, на іконі з Річиці у центрі композиції змальовані ангели на стільцях з невисокими спинками, що прикрашені бароковим різьбленням. Стіл вкритий світло вохристою скатертиною, по центру якого змальовано велику чашу, кубки і хліби. Центральний ангел зодягнутий у темно брунатний хітон та голубий гіматій, його розпростерті крила забарвлені в два кольори – яскраво теракотовий та світло вохристий і прописані тонкими білильними лініями. Бічні ангели зодягнуті у голубі хітони і світло брунатні гіматії; вохристі крила обох згорнуті. Стопи ангелів розміщені на підніжках. Позем голубий з кущистими травами позначений фарбою більш інтенсивного синього кольору.

На відміну від барокової споруди ікони з НМНАПУ, архітектурний стафаж річицької ікони виконаний у більш давніх формах – за лівим ангелом височить біла будівля у вигляді вежі з бійницями, високим порталом і теракотового кольору дахом. У аркоподібному прорізі порталу зображені праотці Авраам і Сара, зодягнуті у світлі шати. За правим ангелом зображений гористий масив стрімкі схили якого оформлені у вигляді пласких уступів; у забарвленні гірок поєднані світло вохристі і теракотові кольори. Ближче до центрального ангела на тисненому тлі ікони подається дерево, голуба крона якого змальована дуже умовно. Схожі за формами зображення дерев зустрічаються на мініатюрах Київського Псалтиря (1397 р.) [13, іл. 29; 2, с. 961, іл. на с. 1006–1007].

Загалом, традиції давнього мистецтва доволі відчутні в іконі з Річиці, як наприклад, не характерне для пізнього середньовіччя змалювання столу, який подається у зворотній перспективі. Аналогічне зображення столу є у композиції “Старозавітна Трійця” на клеймі західних воріт

собору Різдва Богородиці (30-ті рр. XIII ст.) у Суздалі [6, с. 5, іл. 7]². Ідентичне вирішення столу демонструє фреска “Старозавітна Трійця” (1378 р.) храму Спаса Преображення в Новгороді, що належать пензлю прославленого візантійця Феофана Грека [7, с. 35–46, іл. 21].

Близькою іконографічною, композиційною і образною паралеллю пам’яткам з НМНАП та Річиці є ікона “Старозавітна Трійця” XVII ст. (Іл. 3) з приватної збірки ікон київського колекціонера І.Т. Понамарчука [10, іл. на с. 23]. Точні дані щодо атрибуції пам’ятка відсутні, у фондовій документації колекції зазначається, що вона, імовірно походить з Галичини. З огляду на іконографічну й стилістичну спорідненість ікон з приватної збірки, скансену та Річиці можна припустити, що вони походять з одного малярського середовища, проте цю схожість можна розглядати і як результат мистецьких контактів художників з територіально близьких місцевостей.

Композиційний простір ікони неначе стиснутий з боків і спрямований угору³. Площина твору цілковито заповнена зображеннями – залишається вільним лише невеличкий фрагмент золоченого тла у його горішній частині. На першому плані ікони, навколо великого прямокутного столу, вкритого сірою скатертиною, групуються три ангели. Німб середнього ангела має перехрестя і букви які означають (“сий” тобто сущий), його хітон прикрашений клавом, червоні крила розпростерті. Два ангели, що розміщені обабіч столу благословляють чашу, їхні крила згорнуті, ноги – на підніжках. В руках ангелів посохи, що завершуються хрестиками. В шатах ангелів поєднуються сині й червоні кольори, бганки на синьому одязі моделюються білильними висвітленнями, а на червоному чорними лініями, схоже як на іконах з НМНАПУ та Річиці.

Справа композицію фланкують стрімкі пагорби, що височать один над одним, нижній синьоголубого кольору, а верхній – вохристо-рожевий.

² Виконані у довговічній техніці золотого наведення на міді, суздальські золоті ворота – своєрідний унікальний атлас іконографії Київської Русі XII – XIII століть.

³ Розглянуті вище ікони з НМНАПУ (112х98,5 см) і Річиці (109х90,5 см) наближаються за формою до квадрату, натомість, композиція ікони з приватної колекції – виразно вертикального формату (104х69 см).

За центральним ангелом змальоване дерево, усипане червоними фруктами. Ліворуч подається висока базилікального типу сіра будівля, до неї перпендикулярно примикає біла аркада, на її тлі зображено ківорій. У вхідній арці споруди змальований Авраам. Будівлі на іконах з НМНАПУ та колекції І. Понамарчука мають дуже схожі ренесансні архітектурні форми, проте автор останньої приділив їм більше уваги – йому вдалось майстерно вписати дві крупні споруди в обмежений композиційний простір твору. Ікони з Річиці та з приватної збірки мають ідентичне обрамлення.

Як показує аналіз творів ренесансні тенденції активно проникають у творчість волинських художників, проте в іконографії вони послідовно орієнтувалися на освячені традицією норми.

На усіх розглянутих іконах постаті Авраама і Сари за розмірами значно менші від ангелів, що свідчить про дотримання волинськими художниками усталеної у візантійському і давньоруському мистецтві іконографічної традиції – різномасштабного подання образів праотців і ангелів.

На пам’ятках зі скансену та Річиці, ангели рівновеликі, а на іконі з приватної колекції дещо різняться за розмірами: найбільший середній ангел, лівий – дещо менший; шати ангела змальованого праворуч, подаються в приглушених тонах і тому його постать, візуально, виглядає найменшою.

У композиційній побудові усіх трьох творів, чітко прочитується пірамідальна (трикутна) схема. Як показує аналіз візантійського малярського спадку, така іконографічна формула сюжету склалися не відразу – для пам’яток V – VII ст. була характерною композиція з рівновеликими зображеннями ангелів, що сидять в ряд у фронтальному розвороті, а від XII ст. автокефалія витісняється трикутною схемою. На думку дослідників, на ранньому етапі формування іконографії сюжету важливим було утвердження рівності та єдності іпостасей в Трійці, а в більш пізній час у змалюванні її ликів акцентувалась ієрархічна ідея [12, с. 73, 74].

Зображення трьох ангелів з образами Авраама і Сари ідентифікується як іконографічний варіант композиції – “Явлення трьох ангелів Аврааму (Гостинність Авраама)”. Такий різновид подання сюжету з’являється у християнській іконографії доволі рано. Мозаїчне зображення в апсиді римської базиліки св. Іоана Латерансь-



1. Ікона "Старозавітна Трійця". Друга половина XVII ст. Волинська область. Колекція НМНАПУ.



2. Ікона "Старозавітна Трійця". 1646 р. З храму в с. Річиця Ратнівського району Волинської області. (НХМУ).



3. Ікона "Старозавітна Трійця". Друга половина XVII ст. Приватна збірка І.Т. Понамарчука (Київ).

кого (320 р.) демонструє початковий етап процесу догматичного осмислення і художнього втілення сюжету [5, іл. на с. 72].

Пам'ятки в яких іконографічна схема “Старозавітної Трійці” має вже цілком сформований характер, збереглась у живописі катакомб, наприклад, на Віа Латина (IV ст.), в ранніх мозаїках – в церкві Санта Марія Маджоре в Римі (V ст.) та в храмі Санта-Віталє в Равені (VI ст.) [5, с. 72]. В іконоборчі часи сюжетні зображення цього іконографічного типу були замінені символічними. Найбільш відоме з них – “Престол уготований” або Етимасія – ще одна форма втілення ідеї Святої Трійці. У візантійському мистецтві сюжет “Гостинність Авраама” в постіконоборчу епоху знову набуває значного поширення [12, с. 73, 74]. Найбільш давні приклади іконографії “Явлення трьох ангелів Аврааму” в українському мистецтві: фреска в Софії Київській (XI ст.), в іконописі – в клеймі ікони початку XV ст. “Воздвиження Чесного Хреста” зі Здвиження з Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові [8, іл. XXXIX]; “Старозавітна Трійця” кінця XV ст. з Державної Третяковської галереї, яка мабуть походить з Прикарпаття, на що вказує стилістична близькість до кола пам'яток з Нової Весі та Богущі [8, с. 15]; унікальна за іконографією ікона Трійці кінця XV – початку XVI ст. з Національного музею в Кракові [8, іл. LXVI].

В християнському мистецтві ангели – безплотні сили, саме в цих образах найбільш вільно і органічно втілювалися поетичні уявлення давніх майстрів. Ангельські крила мають надавати іпостасям Трійці неземного вигляду, стати ознаками їх приналежності до божества, водночас у відтворенні їх абрисів і малюнку пір'їн виразно відчутні зауважені в реальному оточені форми – розпростерті крила ангелів нагадують крила лебедів.

Імпульсивність, емоційна відкритість образів Трійці на розглянутих пам'ятках притягує, завожує і сприяє зануренню в особливий поетичний світ іконопису. Складається враження, що художник намагається виокремити зображення ангелів з площини твору, спрямувати їхні постаті уперед у так званий проміжний простір між іконою і глядачем, робить спробу поєднати між собою в спільному емоційно-споглядальному полі не ангелів, а образи змальовані на іконі та пристоячих перед нею.

Композиційний та ідейно-змістовий центр ікон

“Старозавітна Трійця” завжди зосереджений на зображенні чаші, як вмістилищі “жертвовного тельця”. Характерною ознакою мислення давнього художника було споглядальне заглиблення у світ християнських ідей. Такий світогляд визначав створення у візантійському, в давньому київському та у пізньосередньовічному мистецтві абстрактного простору, наповненого багатоступінчатою символікою змістів і значень.

Семантика сюжету “Старозавітна Трійця” надзвичайно багатогранна, у ній віддзеркалені глибока християнська думка про троїчність божества та уявлення про творчий акт світобудови, що ґрунтувалося на філософських вченнях елліністичного світу [9, с. 103, 104; 12, с. 77]

З перших століть виникнення християнства події старозавітної історії було прийнято розглядати як прообраз історії новозавітної. Змалювання сюжету “Старозавітна Трійця”, на якому відтворено трьох пілігримів, що завітали на гостину до праведників-праотців Авраама та Сари з давніх часів стало прообразом євангельської Таємної вечері і встановленого на ній таїнства євхаристичної жертви. [9, с. 103, 104; 12, с. 76].

За кожним з ликів Трійці подається його символічне значення без прочитання якого важко усвідомити глибоку семантику “Старозавітної Трійці”.

Дерево за спиною середнього ангела, відповідно до християнської символіки, означає “дерево вічного життя”, яке насадив Бог посеред раю (Буття 2, 9), “любов, від якої відпав Адам” (Буття 3, 22), хрест на якому розп'яли Спасителя – отже, воно символізувало воскресіння і спасіння [11, с. 6.; 12, с. 77].

За спиною ангела, котрий змальований зліва підіймаються палати – це символічне відображення божественного домобудівництва. Формування внутрішнього світу людини в християнстві уподібнювалося праці зодчого – “домобудівництву” і означало “сферу натхненого пізнання” [1, с. 54]. Водночас, Спасителя називали “будівничим”, він створив Церкву і став її “наріжним каменем” (Пс. 117, 22; Мф. 21, 42) [12, с. 78].

За третьою особою Трійці підіймається гора – у біблійних текстах гора є образом “духовного піднесення”. Афонські письменники XIV ст., визначаючи дію ангела-утішителя – третього лику Трійці, називають його “силою”, що підносить душу “вище усякої видимої тварі” [1, с. 54].

Іконографія усіх розглянутих пам'яток не

відходить від традиційної, усталеної століттями схеми і містить усі обумовлені каноном символічні мотиви та елементи.

Як зазначалось вище, ікона “Старозавітна Трійця” з НМНАПУ володіє тими самими іконографічними, стилістичними, малярськими й образними прикметами, як і пам’ятки з Річиці, на підставі чого можна припустити, що вони були створені в одному художньому осередку.

Ікона з Річиці датована 1640 р., імовірно вона є найбільш ранньою. Пам’ятка демонструє виразні аналогії з групою ікон з Музею волинської ікони у Луцьку, що відрізняються яскраво вираженим індивідуальним стилем. Автор цих ікон у мистецтвознавчій літературі отримав умовну назву “Волинський іконописець 1630 р.”, оскільки на іконі “Св. Георгій Змієборець з житієм”, яка належить пензлю цього маляра, вміщено дату 1630 рік [4, іл. 98]. Архітектурні форми і деталі споруд на іконі з Річиці майже ідентичні з будівлями на іконах “Волинського живописця 1630 р.” – “Св. Георгія Змієборець в житті” [4, іл. 98–103] і “Покров Богородиці” з церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Бобли Турійського району Волинської області [4, іл. 105] та на іконі першої половини XVII ст. “Юрій Змієборець” з Волині [4, іл. 108, 109].

У побудові загальної композиції, колористичному вирішенні, образній виразності, особливості трактування пейзажного тла, характерному моделюванні одягу білильними висвітленнями, відчувуються відпрацьовані упродовж тривалого часу, вивірені художні прийоми та індивідуальні мистецькі підходи. Важко сказати з впевненістю де створювали свої ікони ці талановиті художники, проте, значна кількість близьких за стилістичними прикметами пам’яток і їх художні якості вказують на доволі потужне малярське середовище з усталеними мистецькими традиціями. Як припускають науковці, у XVII ст. значний художній осередок існував у Туропинському монастирі Ковельського повіту (Турійський район), де й міг працювати великий колектив живописців [3, с. 400].

Враховуючи іконографічну, стилістичну та образну спорідненість розглянутих творів, можна припустити, що досліджувана ікона з НМНАПУ належить до того ж стилістичного кола, що й ікона з Річиці, проте вона дещо пізніша за часом виконання, очевидно її можна датувати се-

рединою – третьою чвертю XVII ст., як і пам’ятку з приватної київської збірки.

1. Дѣмина Н. “Троица” Андрея Рубльова. – Москва: Искусство, 1961. – 100 с.: ил.

2. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. т. Л. Ганзенко, Р. Забаїшта, Т. Трегубова, Ю. Коренюк. – Київ, 2010. – Т. 2.: Мистецтво середніх віків. – 1296 с.: іл.

3. Карп’юк Людмила. Ікони XVI–XVIII століть з Музею волинської ікони в Луцьку // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXXXVI: Праці Комісії образотворчого мистецтва. – Львів, 1995. – С. 398–407.

4. Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В.С., Василевська С.І., Вигодник А.П., Єлісєєва Т.М., Карп’юк Л.А., Ковальчук Є.І., Міляєва Л.С., Сілюк А.М. – Київ: АДЕФ – Україна, 2012. – 400 с.: іл.

5. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 397 с.: іл.

6. Овчинников А.Н. Суздальские золотые врата. Альбом. – Москва: Искусство, 1978. – 35 с., 130 ил.

7. Лазарев В. Феофан Грек и его школа. – Москва: Искусство, 1961. – 133 с., 121 ил.

8. Логвин Григорій, Міляєва Лада, Свенціцька Віра. Український середньовічний живопис. – Київ: Мистецтво, 1976. – 26 с., 109 ил.

9. Ранович А.В. О раннем христианстве. – Москва: Изд-во АН СССР, 1959 – 524 с.

10. Степовик Дмитро. “PATER NOSTER” Каталог виставки давніх українських ікон із збірки Ігоря Тарасовича Понамарчука. – Київ, 2003. – 37 с.: іл.

11. Усов С. А. Миниатюра к греческому кодексу Евангелия VI века, открытому в Россано // “Древности”. Труды Московского археологического общества. – Москва, 1881. – Т. IX. – Вып. 1. – С. 54–69.

12. Языкова И.К. Богословие иконы. – Москва: Республика, 1995. – 212 с.

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

*Людмила КАРПЮК
(Луцьк)*

ІКОНА «ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА» З МАЛЯРСЬКОЇ СПАДЩИНИ «ВОЛИНСЬКОГО ІКОНОПИСЦЯ 1630 РОКУ»

Ікона «Воздвиження Чесного хреста» 1630–1640 рр. (Ж-315) надійшла до Волинського краєзнавчого музею у 1981 р. від учасників експедиції ВКМ по обстеженню храмів Волині під керівництвом П. М. Жолтовського. Згідно музейних документів (Акт прийому № 2190 від 05. 05. 1981 р.) ікона була знайдена у с. Верхнів Іваничівського р-ну, однак у щоденниках експедиції зазначається, що церква у с. Верхнів була недіючою, а з цінних речей там залишався лише іконостас XVIII ст.. Також відмічено, що у цьому селі був склад церковних речей, але місце його знаходження не вказане. Отож, можна припустити, що образ «Воздвиження Чесного Хреста» до XX ст. міг перебувати у храмі іншого волинського села. До останнього часу матеріали про ікону не публікувалися, оскільки через аварійний стан вона тривалий час знаходилася на реставрації у Національному науково-дослідному реставраційному центрі України.

Щодо походження свята на честь Воздвиження Хреста Господнього, становлення і розвитку традицій пошанування реліквії, а пізніше й відображення цієї події у іконописі, то церковні перекази відносять віднайдення його до 326-335 років. Більшість легенд пов'язують цю подію з іменем цариці Єлени, матері Святого Костянтина Великого. Під час паломництва до Єрусалиму вона знайшла Чесні Древа, на яких був розп'ятий Ісус. У пошуках їй допоміг місцевий єврей Іуда, пізніше він прийняв хрещення під ім'ям Кириака, став єпископом Єрусалиму та прийняв мученицьку смерть за часів імператора Юліана відступника. Церковна література розповідає, що єрусалимський патріарх Макарій, який супроводжував царицю, підняв віднайдену реліквію, щоб місцевий люд міг її побачити. У VII ст. відбулася ще одна важлива подія, пов'язана з історією Чесних Древ, перси захопили їх під час походу на Єрусалим. У 628 р. Хрест повертається до

єрусалимського храму, де вдруге відбувається його Воздвиження, здійснене патріархом Захарією. З часом, свято на честь цих важливих подій поширилося на весь християнський світ [1].

Пошануванню Хреста Господнього, як темі, що має вселенське значення, присвячений великий пласт богословської літератури. Іконографія свята була широко розроблена у східнохристиянській церковній традиції та здебільшого відображала символічні, обрядові та літургійні подробиці дійства – Воздвиження Хреста [2]. У православному мистецтві Московської держави подібні сюжети чи не вперше зустрічаються у XIV ст. в книжковій мініатюрі, а в подальшому розвиваються у іконописному мистецтві XV–XVII ст. [3, 135].

Як правило, маляри представляють багатолюдну сцену у центрі якої на амвоні зображувався патріарх з піднятим над головою невеликого розміру завітчанним Хрестом. Обабіч його підтримують два диякони, тут же представлені Святий Костянтин і Єлена.

В українському сакральному мистецтві найпоширенішим був саме такий іконографічний варіант «Воздвиження». Всі деталі описаної живописної схеми, з деякими елементами реалістичного трактування літургійного дійства, присутні на волинській іконі початку XVIII ст. «Воздвиження Чесного Хреста» з с. Козлиничі Ковельського району [4, 77]. Вірогідно, під час перебування у церкві вона була храмовою (походить з церкви Воздвиження Чесного Хреста). Незвичним у композиції є те, що патріарх Макарій зображений перед широким квадратним столом – тетраподом. Над головою він піднімає хрест, прикрашений зіллям і квітами, два диякони з кадилами у руках підтримують його за лікті (як це проходить під час богослужіння). Обабіч тетраподу зображені віряни: зліва стоять чоловіки, очолювані Св. Костянтином, справа – жінки зі Св. Єленою. Тема вівтаря подана малярем, у вигляді трьох аркад на тлі ікони. Цікаво, що малюнок хреста, піднятого над головою Макарія, має продовження у різьбі, це гроно винограду, яке увінчує центральну частину композиції, тобто – сам хрест.

Іконографія «Воздвиження» з с. Верхнів відноситься до поширеного з кінця XVI ст. особливого варіанту зображення цієї теми, у якому хрест виділяється великим розміром, сягаючи майже зросту людини. Вперше на таку особливу побу-



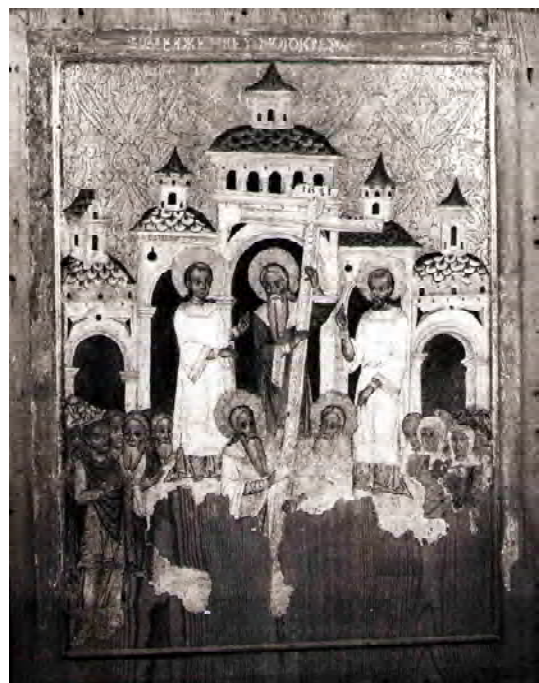
1. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста»
початок XVIII ст., с. Козлиничі
Ковельського району.



2. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста»
перша пол. XVII ст., с. Верхнів
Іваничівського р-ну.



3. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста»
перша пол. XVII ст., Музей Вармії і Мазур
в Ольштині.



4. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста»
перша пол. XVII ст., с. Красностав
Володимир-Волинського р-ну. ЛКГ.

дову композиції звернув увагу Пуцко В. у статті «Українські ікони Воздвиження Чесного Хреста» [5, 18–23]. У його розвідці описується образ з с. Шайно Ковельського повіту (з 1946 р. – с. Журавлине Старовижівського р-ну) [6, 675] та зазначається, що місце знаходження ікони невідоме. На початку ХХ ст. у цьому селі діяла стара дерев'яна церква Покрови Богородиці, коли і ким побудована – невідомо. У 1877 р. вона була перебудована та встановлений новий іконостас [7, 178]. У центрі композиції ікони з с. Шайно «на великому круглomu амвоні підіймають великий хрест трое сивобородих архіреїв: патріарх у сакосі та єпископи у фелонах. Обабіч них диякони зі свічками у руках, а навколо амвона – численні вірні на чолі з шляхетним подружжям, у якому важко розпізнати Костянтина і Єлену. Духовні особи мають як ознаку свого сану прострижену на маківці тонзуру. Дію ніби винесено на зовнішній простір, вона відбувається попереду храму, фасад якого з трьома вхідними арками відтворено явно за гравюрою» [8, 21]. Автор не описує деталей архітектурного стафажу та кольорового ладу ікони, але подає чорно-біле фото, яке дає можливість за цілим рядом образно-малювальських характеристик віднести цей твір до спадку «Волинського іконописця 1630 р.» та його малювального кола.

«Воздвиження» з с. Верхнів у художньо-стилістичному та іконографічному плані демонструє типові риси, притаманні даному осередку [9]. На жаль, живописний шар ікони зберігся у незадовільному стані. Вся поверхня ікони має суттєві втрати фарбового шару, особливо великі – на тлі та у нижній частині, що дещо заважає «прочитанню» сюжету твору. Композиція майже точно відтворює ікону із с. Шайно, однак різниться незначними деталями архітектури храму. Автор умовно розділяє композиційну схему на два рівні, водночас простежуються чітка симетрія твору. Центральною віссю є постать патріарха Макарія з величезним чотириконечним дерев'яним хрестом, з чітко промальованою фактурою дерева. Хрест увінчує титло «ІН Ц». Обабіч патріарха, який стоїть на білому амвоні, зображені два диякони у білих стихарях з хрещатими орарами темної вохри, перекинутими через праве плече. Напевно, в припіднятих руках у них були зображені кадила, нині ж це втрачені деталі живопису. На поземі, по сторонам амвону, хрест підтримують два архірея: єрусалимський єпис-

коп Кириак та митрополит Захарій. Обидва зображені у фелонах та хрещатих омофорах, перекинутих через руку. Над головами всіх персонажів – німби. Нижня частина ікони особливо постраждала від часу, однак серед натовпу вірян зліва, можна роздивитися постать Св. Костянтина у червоному плащі, чорним контуром прописаний короні та золотим німбом.

Зображення духовних персонажів у «Воздвиженні Чесного Хреста» мають досить абстрактний характер. Дещо витягнуті вузькі фігури виглядають делікатними і навіть тендітними. Їх лики стереотипні, з чітко прокресленими і майже ніжними рисами: широко відкриті очі з великими зіницями, високо піднятими довгими бровами, пасма волосся і бороди ретельно промальовані. Подібні типажі є характерними для «Волинського іконописця 1630 р.» [10, 21]. Образи святих розрізняються, хіба що, формами борід – довгі і сиві чи короткі та темні. Лики написані тонким шаром світлої вохри з ледь помітними білильними полисками. Колорит пам'ятки відповідає іншим творам «Волинського іконописця», домінуючими тут виступають вохристі барви різних відтінків, від глухого червоного до світло-коричневого та зіставлення біло – блакитної гами. Тонка, чітка чорна або, подекуди, біла лінія обрисовує контури постатей, прокреслює бганки одяг. Особливої виразності колорит досягає у зображенні декоративного архітектурного стафажу. На тлі витягнутих і об'ємних пропорцій міських мурів постаті святих і дияконів здаються природними, хоча архітектура втратила свою функціональність, зберігаючи певну умовність міського краєвиду.

Роль архітектури як в іконі «Воздвиження», так і в інших образах цього волинського маляра величезна. Як зазначають дослідники «вона організовує і ритмізує всю композицію, але при цьому лише позначає реальні храми і інші монастирські будови... Щоб привернути увагу до тих рис, що забезпечують «впізнання» головного храму, іконописець підкреслює його домінуючу роль в композиції за допомогою випробуваних живописних прийомів, як центральне положення в композиції, ярусність, найбільші розміри серед інших споруд» [11, 138]. Дійство, тобто пошанування Голгофського Хреста як центру богослужіння, зображується на тлі масиву архітектурних споруд з двома глухими чорними арками. Зображенню будівель автор надає особливого

декоративного звучання, біло-блакитні стіни та високі мури у його «Воздвиженні» виглядають дещо казково та фантазійно. Масивна, з чіткою геометрією архітектурних форм будівля, фланкується двома вежами, з'єднаними високими стінами. Бічні вежі трактовані у тривимірній системі, але співставляються протилежні ракурси цих споруд і таким чином поєднуються різнобічні точки зору. Стіни храму та веж маляр «прикрашає» ледь прописаними тонкою білою лінією карнизами, пілястрами, круглими та високими аркоподібними вікнами. Дахи будівель криті черепицею, яку автор ретельно промальовує. Оригінальним є рисунок дзвону на масивній балці на вежі справа.

Тло ікони прикрашає декоративна різьба, елементи якої, не дивлячись на значні втрати, прочитуються. Орнамент виконаний у вигляді гостроовальної сітки, утвореної стилізованими потовщеним листям, стеблами і дрібними квітами, основою їх є велика квітка розквітлої гвоздики. Подібний мотив декору можна побачити на тлі ікони «Св. Георгій Переможець» першої пол. XVII ст. (Ж-169) авторства «Волинського іконописця 1630 р.».

У подібній живописній манері цей же автор виконує ікону «Воздвиження», яка походить з с. Красностав Володимир-Волинського р-ну Волині та зберігається у колекції Львівської картинної галереї [12, 24]. Композиція твору майже тотожно відтворює пам'ятку з с. Верхнів, за виключенням деталей архітектурного тла, та незначних розбіжностей у зображенні одягу центральних персонажів. Воздвиження Хреста архіреями Макарієм, Киріаком та Захарією тут зображено на тлі споруди з п'ятьма великими чорними глухими арками. Будівлі також прикрашені колонами, круглими отворами віконців та червоною черепицею. На чорному тлі центральних арок особливо яскраво виділяються білі одяги дяконів та архіреїв, які підтримують основу хреста. Ще один оригінальний елемент – це зображення воїнів у срібних шоломах позаду імператора Костянтина.

Маляр, який ймовірно належить до кола «Волинського іконописця 1630 р.», є автором ще одного образу «Воздвиження» середини XVII ст. з Музею Вармії і Мазур в Ольштині [13]. Попри спільний характер іконографії та живописного ладу, що притаманний цьому осередку, автор пам'ятки вносить декілька оригінальних еле-

ментів, зокрема оздоблює обрамлення різьбленим орнаментом з мотивом довгої галузки пальмовидного листя і дрібних квіточок. Центральна частина композиції повністю відповідає вже згаданім творам, окрім зображення запалених свічок у правицях дяконів. Постаті Святих Костянтина і Єлени зміщені вправо, над ними – група воїнів у шоломах з алебардами. У відтворенні ліків живопис автора також дещо відрізняється від «Волинського іконописця», вони видовжені з довгим розрізом очей. Бганки одягу всіх персонажів густо прописані білими та чорними тонкими лініями. Кольорова гама твору досить яскрава, червоною вохрою виділяються плащі та підризники зображених у нижньому ярусі.

Серед творів українських малярів, які стосуються теми «Воздвиження Чесного Хреста», ікони що належать до малярської спадщини «Волинського іконописця 1630 р.» значно вирізняються своєю стилістикою, колоритом та індивідуальним почерком майстра. Автор втілює у них символічну ідею представлення істинного Голгофського хреста – святиню, знайдену в Єрусалимі. Група цих пам'яток представляє важливу сторінку в історії волинського малярства XVII ст., та належить до значних, хоча й дещо консервативних, мистецьких досягнень у волинському малярстві XVII ст.

1. Електронний ресурс. – Режим доступу: www.pravmir.ru/vozdvizhenie-kresta-gospodn...

2. Електронний ресурс. – Режим доступу: www.nsad.ru/articles/vozdvizhenie-kresta-gospodnya-ikonu

3. Зінченко С. Ікона Воздвиження Чесного Хреста останньої третини XV ст. з села Здвижень зі збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького / С. Зінченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27 – 28 серпня 2013 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2013. – 325 с.

4. Карпюк Л. Західноєвропейська гравюра як іконографічне джерело волинських ікон XVIII століття / Л. Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2014. – 349 с.

5. Пуцко В. Українські ікони Воздвиження Чесного Хреста / В. Пуцко // Людина і світ. – Київ, 1994. – №10. – 51 с.

6. Історія міст і сіл УРСР. Волинська область. –

Київ. – 1997. – 743 с.

7. Теодорович Н. Историко – статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / Н.Теодорович. – Почаев, 1890. – Т. 5. 559 с.

8. Пуцко В. Українські ікони... – С. 21

9. Матеріал і техніка: дошки оброблені скобелем соснові (3), шпуги зустрічні (2), левкас, темпера, 69Ч96,5 см.

10. Карпюк Л. Особливості живопису майстрів середовища «Волинського іконописця 1630 року» / Л. Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13 – 14 грудня 2001 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – 170 с.

11. Луць В. Архітектурний стафаж в іконописі Волині XVII–XVIII ст. / В. Луць // Архітектурна спадщина Волині. Збірник наукових праць. Випуск 2. – Рівне, 2010. – 214 с.

12. Луць В. Волинські ікони з Львівської картинної галереї та Харківського художнього музею / В. Луць, З. Откович // 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. – 56 с.

13. Електронний ресурс. – Режим доступу: cerkiew.nazwa.pl-2244-2863.

Тарас ОТКОВИЧ
(Львів)

ТВОРЧА СПАДЩИНА ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА І МАЙСТРІВ ЙОГО КОЛА У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ В ЛУЦЬКУ

Постать Йова Кондзелевича, ієромонаха Білостоцького монастиря – галичанина, уродженця Жовкви, який більшу частину свого життя провів на Волині, видатного іконописця, котрий створив справжні шедеври українського сакрального мистецтва привертала увагу дослідників понад століття, починаючи із кінця XIX ст. Про Йова Кондзелевича в різні часи написано багато, проте його ім'я й досі оповите легендами, навколо його творчості ведуться дискусії, висуваються різні версії та теорії, що часто суперечать одна одній. Така ситуація виникає через брак достовірних, документально підтверджених фактів з життя іконописця. А ті, що існують – це декілька записів в документах різного походження із фрагментарною інформацією про іконописця (нотатки в монастирських поминальниках, візитаціях, юридичних актах, інвентарях церков) та, насамперед, авторські підписи на деяких іконописних творах, не дозволяють повною мірою реконструювати його творчу біографію та життєвий шлях, а лише частково та надзвичайно дискретно. Саме зважаючи на такий брак інформації щодо життєвого та творчого шляху Йова Кондзелевича, існує проблема атрибутування його творів (майже усі вони знаходяться в Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького та музеї Волинської ікони в Луцьку), проблема, до якої кожен дослідник підходить індивідуально, часто суб'єктивно, зважаючи на різні обставини.

Дана проблема атрибутування робіт Йова Кондзелевича, які зберігаються в Музеї Волинської ікони в Луцьку хвилювала багатьох дослідників упродовж останніх десятиліть. На цю тематику існує достатньо багата література, однак висновки окремих дослідників знову ж таки часто суперечать одне одному. Одними з перших публікацій в цьому напрямку була монографія львівського дослідника В. Овсійчука «Майстри українського барокко. Жовківський

художній осередок» 1991 р. [10, 273–351] та його ж стаття «Барокове диво» в журналі «Пам'ятки України: історія та культура» 1990 р. [9, 54–56]. Дослідник опублікував та ввів у науковий обіг ряд ікон, що зберігаються у Музеї Волинської ікони в Луцьку та в колишній монастирській церкві Св. Архангела Михаїла в с. Білосток («Богородиця-Замилування» та «Зішестя Святого Духа»), які приписували Йову Кондзелевичу. Відштовхуючись від цієї інформації фактично і почалася дискусія дослідників, що вносили нові ікони до творчої спадщини майстра, або навпаки категорично вилучали їх. До спадщини майстра деякі дослідники відносять твори, які явно не відповідають стилістиці, характеру та, насамперед, майстерності Кондзелевича (недавно виявлені ікони із с. Баїв) [12, 113–119]. В іншому випадку, на нашу думку, ікони, в авторстві яких щодо Кондзелевича важко сумніватися – навпаки вилучають із його спадщини. В цьому контексті варто найперше зазначити позицію львівського дослідника В. Александровича. У вступній статті «Волинський іконопис XVI – першої половини XVIII ст.» [4, 43–51] до фундаментального альбому «Музей Волинської ікони» виданого у 2012 р. дослідник фактично повністю безапеляційно виключив усі твори із збірки даного музею, які приписувалися Кондзелевичу, включно із такою, здавалось би, безсумнівною іконою, як «Спас Вседержитель» із с. Городищі. Він бездоказово приписує її гіпотетичному «старшому вчителю Кондзелевича» [4, 48]. Натомість, самому Кондзелевичу залишив тільки надзвичайно скромну ікону «Пророк Єзекиїл» [4, 48] із так званого Воцятинського іконостаса 1722 р., що, до речі, суперечить підписам під іконами в альбомі. Важко зрозуміти мотиви дослідника, проте це є логічним продовженням його поглядів на атрибутування робіт Йова Кондзелевича, розпочатих в статті «Легенда Йова Кондзелевича Вступ до студій над творчістю майстра на Волині» 1996 р. [1, 6–23] та продовжених в подальшому у ряді статей («Словнику малярів Волині XVII–XVIII століть» 1998 р. [2, 53–54], «У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття» 2001 р. [3, 24–29] та ряді інших), у яких абсолютна більшість творів, авторство яких прийнято приписувати Йову Кондзелевичу, було ним заперечено та рішуче вилучено з його спадщини.

Метою і завданням даної статті є: на основі вивченого матеріалу та порівняльного аналізу засвідчити атрибуцію цього ряду ікон із збірки Музею Волинської ікони в Луцьку на користь Йова Кондзелевича та майстрів його кола (осередку), які працювали наприкінці XVII – першої половини XVIII ст.

Отже, у збірці Музею Волинської ікони в Луцьку зберігається ряд робіт, які, без сумніву, належать Йову Кондзелевичу, а також і роботи майстрів його кола, які працювали поруч впродовж декількох десятиріч, починаючи із Городищенського (1696 р.), Богородчанського (1698–1705) та, завершуючи, Воштинським (1722) іконостасами. Розглянемо коротко ці роботи в хронологічному порядку.

Найперше серед творів у збірці на авторство Йова Кондзелевича та майстрів його кола можна без сумніву вказати на залишки іконостаса з церкви Св. Трійці села Городище Горохівського району Волинської області. Із самого іконостаса залишилися лише незначна частина – це образ «Христа – Вседержителя» – центральна ікона апостольського ряду, одвірки із Царських воріт із зображеннями Св. Василя Великого, Св. Івана Золотоустого, Св. Миколая і Св. Григорія Двоєслова та одвірки дияконських дверей із зображеннями Великомучеників Стефана та Лаврентія, також двох ангелів зі знаряддям тортур Христа – хрестом та колоною. До цього ж іконостаса можна віднести ікону «Спокуса Христа» з предели, що була знайдена пізніше. Раніше, часом створення цього іконостаса визнавався період, орієнтовно з 1700 по 1710 рр. [11, 30], що відносило пам'ятку до часу зрілої творчості Йова Кондзелевича. Проте пізніше під час реставрації на одвірку Царських воріт було виявлено дату – 1696 р. [6, 34], що дало змогу точно віднести Городищенський іконостас до раннього періоду творчості Кондзелевича.

Серед цих вцілілих фрагментів найбільш цінною та досконалою роботою є, поза сумнівом, ікона «Христос-Пантократор», яка вирізняється найперше незвичним для такого сюжету зображенням Христа, який в оточенні ангелів та херувимів серед хмар сидить на райдузі, що підноситься над землею. Дана ікона має аналогічне трактування із іконами «Христос-Учитель», «Деїсіс» та «Вознесіння Христове» із іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, (Богородчанський

іконостас), створеного у 1698–1705 рр. Тут ми бачимо такі самі характерні гостро-індивідуальні особливості ликів персонажів (типажі ликів ангелів та херувимів, які пройдуть через усю творчість Кондзелевича від кінця XVII ст. до Воштинського іконостаса 1722 р.), колористику, пейзажні мотиви. Особливо показовим є співставлення ликів городищенського «Христа-Пантократора» та підписаного в 1698 р. Кондзелевичем «Христа-Учителя» з Богородчанського іконостаса. Зображення за винятком незначних деталей та відмінностей є ідентичними, і, без сумніву, можуть належати одному автору.

Так само фігури Св. Василя Великого та Св. Івана Золотоустого із одвірків Царських воріт Городищенського іконостаса були майже повністю повторені Йовом Кондзелевичем через декілька років в аналогічних зображеннях на одвірках Царських воріт з Богородчанського іконостаса. Ті ж самі видовжені фігури із характерними рисами і типажамі ликів.

Наступною та найбільш цікавою іконою, яка гіпотетично походить із Городищенського іконостасу є ікона з предели «Спокуса Христа в пустелі». Дія відбувається на тлі пейзажу з деревами, широкою рікою та містом на дальньому плані і, як на попередній іконі, відразу у двох площинах: на передньому плані диявол спокушає Христа, вмовляючи його перетворити камінь на хліб (Мтв. 4:3). На дальньому плані спокушає його кинутися з високої гори над Єрусалимом (Мтв. 4:5,6). Можливо також, що це інша сцена спокуси, пропозиція поклонитися сатані і одержати всі царства у свою владу (Мтв. 4:8,9). Так чи інакше, даний сюжет попри своє потужне психологічне та морально-філософське навантаження є унікальним для українського ікономалювання і практично більше ніде не трапляється. Композиція цієї ікони майже повністю ідентична іконі з Богородчанського іконостаса за винятком вертикального вирішення сюжету на противагу горизонтальному в згаданому іконостасі. Надзвичайно подібними є і загальна колористика та пейзажний стафаж на задньому плані. Цікавим є зображення міста з великим храмом-ротондою, очевидно, це храм Соломона в Єрусалимі та численними будинками. Авторство цієї ікони достатньо важко визначити, оскільки попри достатньо високий рівень виконання, стилістика, різкувата манера та колорит суперечать м'якості зображень та збалансованості колористики, які



1. Йов Кондзелевич. Ікона «Спас Вседержитель» із с. Городище. 1696 р.



2. Лик Христа з ікони
«Спас Вседержитель» із с. Городище.



3. Лик Христа з ікони «Христос-Учитель»
Богородчанський іконостас. 1698 р.



4. Майстер кола Йова Кондзелевича. Пророки Єронім, Ісайя, Аарон, Давид, Захарія і Іоїл з пророчого ряду Локачівського іконостаса. Кін. XVII ст.



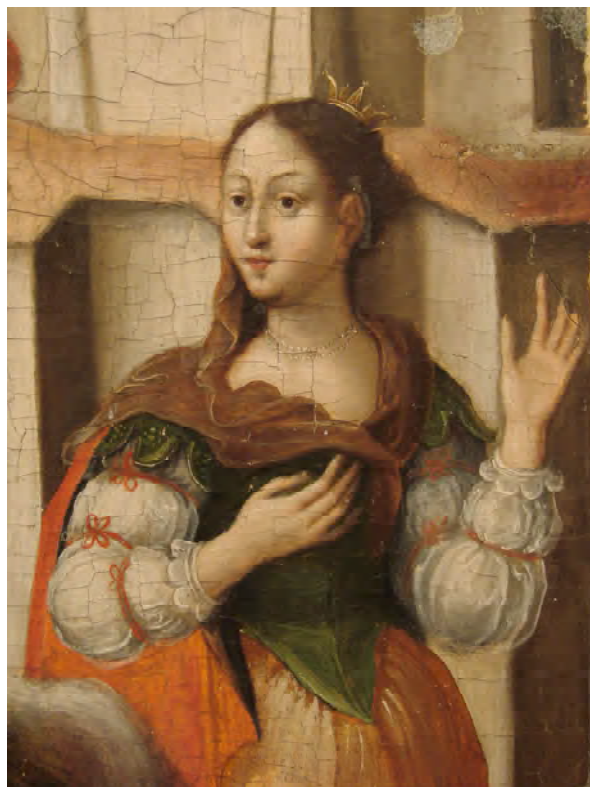
5. Йов Кондзелевич. Іван Золотоустий і Василій Великий із одвірків Царських воріт Городищенського іконостаса. 1686 р.



6. Йов Кондзелевич. Іван Золотоустий і Василій Великий із одвірків Царських воріт Богородчанського іконостаса. 1698–1705 рр.



7. Йов Кондзелевич. Ікона «Св. Юрій Змієборець» з с. Бобли. Кін. XVII – поч. XVIII ст. (?)



8. Фрагмент ікони «Св. Юрій Змієборець» з с. Бобли із зображенням царівни.



9. Фрагмент Воцятинського вітваря 1696 р. із зображенням Великомучениці Св. Варвари.



10. Йов Кондзелевич. «Святий Великомученик Георгій», з с. Окорськ. Кін. XVII – поч. XVIII ст. (?)



11. Майстер кола Йова Кондзелевича. Ікона «Спокуса Христа в пустелі» із с. Городище.
Кін. XVII – поч. XVIII ст. (?)



14. Майстер кола Йова Кондзелевича.
Фрагмент ікони «Блага вість смерті
Богородиці» Богородчанський іконостас.
1698–1705 рр.



12. Майстер кола Йова Кондзелевича. Ікона «Спокуса Христа в пустелі».
Богородчанський іконостас. 1698-1705 рр.



13. Майстер кола Йова Кондзелевича. Ікона «Оплакування Христа» із с. Баїв.
Кін. XVII ст.



15. Йов Кондзелевич. «Розп'яття».
Богородчанський іконостас. 1698–1705 рр.



16. Йов Кондзелевич. Фрагмент зображення
«Предстоячої Богородиці» .
Богородчанський іконостас. 1698–1705 рр.



17. Майстер кола Йова Кондзелевича. Ікона «Св. Козьма і Даміан» із с. Баїв. 1693 р.

притаманні Йову Кондзелевичу. Цілком очевидно, що дана ікона належить пензлю одного із майстрів кола Кондзелевича – майстру із впевненою рукою, своїм стилем та відчуттям кольору.

Цьому ж ранньому періодові (можливо дещо пізнішому, орієнтовно кінця XVII початку XVIII ст.), належать ікони пророчого ряду (пророки Софроній, Іезекііль, Соломон, Мойсей, Яків, Даниїл, Єремія, Міхей, Гедеон, Ісайя, Аарон, Давид, Захарія, Іоїл, Валаам та Авакум) з іконостаса церкви Св. Миколая в містечку Локачі на Волині. Їх було виявлено і вивезено до Волинського краєзнавчого музею в 1983 р. експедицією під керівництвом Павла Жолтовського. Ікони округлої форми з парними зображеннями пророків: дванадцять з них зображені в двох трилисниках і чотири – на окремих двох іконах. Всі ікони обрамлені достатньо скромним декоратив-

ним різьбленням. Збігаються навіть типажі окремих персонажів (цар Давид та Мойсей) на цих іконостасах. Попри традиційне атрибутування їх як творів Й. Кондзелевича, ці ікони викликають найбільші сумніви щодо його авторства. Всупереч багатьом спільним з пророками Богородчанського та Вошатинського іконостасів рисам та деталям, на більшості цих зображення пророків, майстерність їх виконання не відповідає рівню Й. Кондзелевича (вкорочені пропорції, місцями грубуватий живопис, різкі риси персонажів). Це може свідчити про виконання їх майстром кола Кондзелевича, який працював і над вказаними раніше іконостасами.

До творчої спадщини Йова Кондзелевича без вагань можна віднести ікону «Св. Юрій Змієборець», датовану орієнтовно останніми роками XVII ст., або, більш вірогідніше, початком XVIII ст. Ікона походить з Покровської церкви с. Бобли Турійського району на Волині. Дану ікону дослідники також атрибутують по різному – від віднесення її авторства самому Кондзелевичу [7, 64–68; 8, 27–28.], так і приписування її невідомому іконописцю, в якого Кондзелевич і запозичив пізніше деталі та композицію [11, 30].

Ікона надзвичайно гарна за колористикою – яскраві відкриті кольори створюють гармонійну картину – центральне зображення молодого рицаря – Св. Юрія на білому коні, який вражає змія веретеноподібним списом. Він зображений в блискучих обладунках, з яскраво-червоним плащем, що розвивається на вітрі та посрібленим шоломом, прикрашеним плюмажем з різнокольорового пір'я. Ця ікона характерна ренесансним європейським стилем та характерними для Кондзелевича типажми (постать царівни надзвичайно близька до зображення Св. Варвари із Загорівського вівтаря 1696 р. – фактично є її повторенням; лик Св. Юрія має багато спільного у своїй стилістиці та м'якості моделювання із ликами Архангелів Михаїла та Гавриїла з Богородчанського іконостаса). Така ж надзвичайна схожість є і в зображенні пейзажу із архітектурними мотивами Білостоцької та Богородчанської ікон «Успіння») та м'якості зображення ликів персонажів.

Надзвичайно близькою до цієї ікони є ікона «Юрій Змієборець» з с. Верхнів, яка датована першою половиною XVIII ст. – близька композиція, численні деталі, пейзаж, зображення персонажів, колорит, одним словом, – свідомий по-

втор із ікони з с. Бобли. Проте тут чітко простежується відмінність руки Йова Кондзелевича від його пізнішого послідовника – повністю відсутня специфічна м'якість та гармонійність зображень і колористики, яка притаманна тільки Кондзелевичу.

Однією із робіт Кондзелевича із великою долею вірогідності може бути ікона «Святий Великомученик Георгій», яка походить з с. Окорськ Локачівського району на Волині. Ікона підписана як «Святий Великомученик Георгій», хоча це є той ж Юрій Змієборець в іншому іконографічному варіанті, а саме: Георгій (Юрій) зображений у повний зріст, одягнений у римський одяг та посріблений обладунок, в яскраво-червоний плащ, підв'язаний поясом, на якому прикріплений меч. В одній руці він тримає великий посріблений овальний щит із хрестом та багатим орнаментуванням, а в другій – веретеноподібний спис такий самий, як і в згаданій іконі із с. Бобли, – із штандартом на кінці. Георгій зображений на тлі горбистого пейзажу, де відбувається сцена боротьби із змієм та позолоченого різьбленого тла. Живопис та декоративне позолочене різьблення тла вирізняються надзвичайною майстерністю, тонкістю рисунку та колористичних нюансів. Назагал ці дві ікони мають надзвичайно багато спільного, в них чітко прослідковується один автор. Саме характер пейзажу і золоченого тла, типаж лику Св. Георгія, який нагадує лики ангелів у Богородчанському іконостасі, дають підстави вважати Йова Кондзелевича автором цієї ікони.

І останньою беззаперечною роботою Й. Кондзелевича є раніше згадане зображення пророка Єзекіїля. Ікона із великою долею вірогідності належить до пророчого ряду так званого «Вощатинського іконостаса», створеного в 1722 р. Йовом Кондзелевичем і майстрами його кола для церкви Св. Петра і Павла Загорівського монастиря. Іконостас наприкінці XVIII ст. був переданий до церкви в с. Вошатин неподалік Володимир-Волинського, а в 1962 р. був перевезений до Національного музею у Львові. Яким чином ця єдина ікона не потрапила тоді до Львова невідомо. Ікона є значно пошкодженою, фактично із неї залишилася тільки центральна частина, проте цей відреставрований фрагмент свідчить про високу якість живопису, який без сумніву належить Й. Кондзелевичу.

Варто ще згадати декілька ікон, які належать

іконописцям кола Кондзелевича і, подекуди, вони фігурують, як твори саме з його спадщини.

Це найперше стосується декількох ікон, датованих 1693 р. із церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Баїв Луцького району, а саме: «Благовіщення», «Св. Козьма і Даміан», а також ікони «Оплакування Христа», що, очевидно належить одному із іконописців (очевидно старшого за нього, зважаючи на дату 1693 р.) кола Кондзелевича, який працював над Богородчанським іконостасом. Це найбільше помітно при співставленні ікони «Оплакування Христа» із зображеннями апокрифічного сюжету на пределі іконостаса «Блага вість смерті Богородиці», де помітно значну стилістичну схожість у зображенні Богородиці, горбистого пейзажу та архітектурних елементів-стафажів на задньому плані ікони. І саме ці ікони львівський дослідник О. Сидор впевнено прилучає до творчої спадщини Йова Кондзелевича, наводячи достатньо сумнівні аргументи [12, 113–119]. Особливо це стосується ікони «Оплакування Христа», зображення якої при співставленні із зображеннями на Богородчанському іконостасі, на які посилається дослідник (Розп'яття та Предстояча Богородиця) [12, 117] не мають нічого спільного із рукою Кондзелевича (ідеально точними анатомічними деталями та пропорціями зображення мертвого Христа на Розп'ятті та достатньо умовне та спрощене зображення тіла Христа на баївському «Оплакуванні»). Це ж саме стосується і зображень Предстоячої Богородиці – довершений її лик в Богородчанському іконостасі на противагу достатньо примітивному у стилі народного іконописця лик в баївському «Оплакуванні». Те ж саме можна і сказати про пейзаж на другому плані – попри старанність виконання, йому не вистачає легкості та віртуозності Йова Кондзелевича. Таким чином, на нашу думку, «Оплакування Христа» належить одному із іконописців кола Йова Кондзелевича – майстра, що працював із Кондзелевичем над створенням іконостасу для Великого Скиту в Маняві та старанно намагався його наслідувати.

Ікони «Благовіщення» та «Св. Козьма і Даміан» також не можуть належати Йову Кондзелевичу попри достатньо високу майстерність виконання, що особливо стосується ікони «Св. Козьма і Даміан», оскільки тут фактично не прослідковуються риси творчого почерку Кондзелевича (порівняльний аналіз із зображеннями апо-

столів із церкви в Білостоці [12, 116], є непереконливим, оскільки їхнє авторство Йовом Кондзелевичем не є безсумнівним, насамперед, через їх поганий стан збереження, оскільки ці ікони не є реставрованими). Отже у випадку байвських ікон мова може йти тільки про декількох іконописців його кола, цілком можливо старшого покоління, які працювали поряд із ним та, можливо, в яких молодий Кондзелевич (на час намалювання цих ікон йому було 26 років) запозичував окремі технічні та композиційні прийоми. В даній ситуації можна зазначити, що у випадку існування текстів на іконах було би логічним залучити до процесу атрибутування ікон, які приписуються Йову Кондзелевичу професійних графологів, які б могли порівняти характерні індивідуальні особливості написів на цих іконах із написами на безсумнівних підписних творах Кондзелевича (Воштинський вівтар, окремі ікони з іконостасів із Великого Скиту в Маняві та Воштинського, з Чернчицького Розп'яття). Таке дослідження, без сумніву, було би надзвичайно цікавим та результативним і вагомим внеском в остаточному атрибутуванні окремих творів майстра.

Таким чином Музей Волинської ікони в Луцьку має у своїй збірці ряд творів, які належать пензлю Йова Кондзелевича різних періодів творчості – справжніх шедеврів іконопису, а також високохудожніх творів майстрів його кола.

Також на території Волині в храмах зберігається ще ряд ікон, що цілком можуть належати до творчості Йова Кондзелевича і які є ще маловивченими та не введеними в науковий обіг. Це такі твори, як: намісні ікони «Богородиця-Дороговказиця» та «Христос-Учитель» (можливо храмова ікона «Юрій Змієборець») із церкви Св. Георгія або Юрія в Дубно, про які є письмова згадка середини XVIII ст. Це запис в інвентарі монастиря в місті Дубно, датований 27 січня 1748 р., в якому йдеться про «намісні ікони руки покійного Йова» в монастирській церкві Св. Георгія [5]. Ці ікони, які, очевидно належать пензлю Йова Кондзелевича, на даний час є фактично невідомі дослідникам та потребують реставрації. Подібною є доля вівтаря із с. Хорів [11, 30], неподалік Володимир-Волинського, який також цілком можливо належить Йову Кондзелевичу і напевно походить із Загорівського монастиря.

Також не має остаточної ясності в атрибуту-

ванні раніше згаданих ікон «Богородиця-Замилування» та «Зішестя Святого Духа», які знаходяться в церкві Св. Архангела Михаїла в Білостоці, авторство яких викликає ряд запитань.

Таким чином, як бачимо, існує перспектива віднаходження нових творів майстра на території Волині, вивчення їх та введення в науковий обіг, що, безумовно, примножить мистецьку спадщину видатного іконописця.

Вважаємо, що в подальшій перспективі є очевидним те, що варто, опрацювавши усю спадщину Йова Кондзелевича та майстрів його кола, видати окреме альбомне або монографічне видання із докладним ілюстративним матеріалом та об'єктивним атрибутуванням, базованим на серйозні дослідницькі роботи як мистецтвознавців та істориків, так і дослідження в галузі хімії, технології, комплексні оптико-фізичні та навіть графології.

Таке видання було б важливим кроком для популяризації постаті Йова Кондзелевича та стало би поштовхом для широкого зацікавлення його творчістю як в Україні так і за її межами. Подібний досвід можна базувати на прикладі ще однієї геніальної особистості українського мистецтва XVIII ст. – скульптора Йогана-Георгія Пінзеля. Вивчення та популяризація (численні наукові видання і альбоми та виставки присвячені його творчості) його творчості призвела до такої унікальної та знакової для українського мистецтва і музейництва події як проведення виставки у 2012–2013 рр., присвяченій його творчості в центрі світової культури – в Парижі в музеї Лувр. Можемо сподіватися, що така ж доля спіткає і творчість іконописця Йова Кондзелевича – майстра, який творив на межі Ренесансу та бароко, на межі візантійської іконописної традиції та західноєвропейського мистецтва XVI – XVIII ст. і, найперше, це стосується геніального творіння Йова Кондзелевича – іконостаса із монастиря Великий Скит в Маняві (Богородчанський іконостас).

1. Александрович В. «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доп. та матеріали IV наук. конф. (Луцьк, 17–18 груд. 1997 р.) / Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : [б. в.], 1997. – С. 6–23.

2. Александрович В. Словник малярів Волині XVII–

XVIII століть / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : наук. зб. : матеріали V наук. конф. (Луцьк, 27–28 серп. 1998 р.) / Волин. обласне упр. культури, Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : Надстир'я, 1998. – С. 45–68.

3. Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття / Володимир Александрович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині : наук. зб. / Волин. облдержадмін., Волин. обласне упр. культури, Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : Надстир'я, 2001. – Вип. 8 : Матеріали VIII міжнар. наук. конф. (Луцьк, 13–14 груд. 2001 р.). – С. 24–29.

4. Александрович В. Волинський іконопис XVI – першої половини XVIII ст. / Володимир Александрович / Музей Волинської ікони. Книга-альбом. – Київ : АДЕФ-Україна, 2012. – 43–51.

5. Інвентар церкви Св. Георгія в м. Дубно 1748 рік [Рукопис] // Державний архів Тернопільської області. – Ф. 199, оп. 1, спр. 19. – Арк. 3.

6. Квасюк А. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доп. та матеріали IV наук. конф. (Луцьк, 17–18 груд. 1997 р.) / Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : [б. в.], 1997. – С. 34.

7. Косаняк Л. Ікони на тему «Юрій Змієборець» у творчому розумінні малярів Стефана Поповича Медичького та Йова Кондзелевича // Леся Косаняк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : наук. зб. : матеріали VI міжнар. наук. конф. по волин. іконопису (Луцьк, 1–3 груд. 1999 р.) / Волин. обласне упр. культури, Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : Надстир'я, 1999. – С. 64–68.

8. Обухович Л. Йов Кондзелевич та ікона «Св. Юрій Змієборець» з с. Бобли на Волині / Леся Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матеріали III Всеукр. наук. конф. (Луцьк, 12–13 груд. 1996 р.) / Волин. обласне упр. культури, Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : [б. в.], 1996. – С. 27–28.

9. Овсійчук В. Барокове диво / Володимир Овсійчук // Пам'ятки України: історія та культура. – 1990. – № 3. – С. 54–56.

10. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / В. А. Овсійчук ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. відділення. – К. : Наук. думка, 1991. – 400 с. : іл.

11. Сидор О. Художня спадщина Йова Кондзелевича / Олег Сидор // Образотворче мистецтво. –

1985. – № 5. – С. 29–30.

12. Сидор О. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Баїв) / Олег Сидор // Волинська ікона: дослідження та реставрації : матеріали XV міжнародної наук. конф. (Луцьк, 25–26 вересня 2008 р.) / Науковий збірник. Випуск 15. – Луцьк : 2008. – С. 113–119.

ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ «НЕПОРОЧНЕ ЗАЧАТТЯ» ТА «КОРОНУВАННЯ БОГОРОДИЦІ»

У XVIII ст. у сакральному мистецтві Волині поширюються нові сюжети, присвячені Діві Марії. З'явилися подібні сюжети, мабуть, ще у XVII ст., проте віднайти їх автора не вдалося. В якості взірців малярі нерідко використовували європейські друковані джерела і книжкову гравиру, з них митці створюють ікони за мотивами картин західноєвропейських художників.

Одним із найпопулярніших сюжетів які використовували іконописці в своїх творах було «Непорочне зачаття Діви Марії» — християнський догмат, згідно з яким Марію з Назарету від миті її зачаття не забруднив первородний гріх. Хоча вона була зачата святими Йоакимом і Анною, але з ласки Божої гріх прабабків Адама і Єви не проявився в ній. Традиційне зображення включало юну дівчину (відоображення душі Богородиці), одягнену в білу туніку і блакитну мантию, оточену саявом, довкола голови — 12 зірок в колі, а біля ніг — земна куля та місяць; додатковими були зображення корони, херувимів, а також троянд та лілій.

Аналізуючи всі доступні на сьогодні ікони походженням з Волині, що включають композицію «Непорочного зачаття», можемо визначити чотири сюжетні композиції та ще два сюжети, поєднанні з «Коронуванням Богородиці».

Перша — це, власне, саме «Непорочне зачаття», в якому Діва Марія зображена вагітною. Вона стоїть на кулі, яку обплітає своїм тілом змії спокусник, який тримає в пащі «яблуко спокуси» або квітку, що також в даному випадку є символом спокуси. Куля, яку обвиває змії, є посиленням на слова Старого Заповіту: «І сказав Господь Бог змієві: ...проклятий ти... і вороженчу покладу між тобою і між жінкою...» (Бут. 3 : 14, 15). Змії символізує спокусу, а Діва Марія, згідно вчення католицької церкви, є визволителькою роду людського від гріха Єви. В композицію (не завжди) вводиться зображення півмісяця, що первісно символізував чашу і зображувався в основному під розп'яттям. В «Непороч-

ному зачатті» півмісяць, в народному розумінні, вже символізував перемогу християнства над мусульманством, тому іноді зображувався навіть перевернутим ріжками донизу. Діва Марія ногами «попирає» як змія, що не зміг спокусити, так і півмісяць — іслам, що не зміг перемогти на нашій території. Ікона, на якій перевернутий півмісяць, походить із церкви в Шумському районі Тернопільської області і знаходиться в приватній збірці (рис. 1). Друга походить із Межиріцького монастиря і знаходиться в колекції Музею історії Острозької академії (МІОА, КН. 1655, рис. 1а). Третя — із колекції Рівненського обласного краєзнавчого музею (РОКМ, Ж-132, рис. 1б). Ще одна ікона, що знаходиться в збірці рівненського музею, репрезентує сюжет «Непорочного зачаття» яка ще носить назву «Невіста святого Духа», але творчо перероблена талановитим іконописцем. В цьому образі Діва не стоїть на кулі, а прозора куля з півмісяцем знаходиться перед постаттю Марії, в руках майбутня Матір тримає голуба (Святого Духа), який вручає Діві перстень як символ заручення і Благовіщення (РОКМ, Ж-125, рис. 1в).

Другий тип «Непорочного зачаття» має певні відмінності від традиційного. Зазвичай, навколо голови Діви зображується зірчатий німб, але інколи німб доповнюється мандорлою, яка оточує повністю постать Марії. Мандорла спочатку використовувалася лише в іконах «Спас в силах» і не мала променів в зображенні світіння навколо Христа, але вже в 14 столітті ми бачимо мандорлу у вигляді променів, що потрапила в православний живопис під впливом католицької традиції. Ікона Непорочне зачаття походить із церкви села Стадники Острозького району, знаходиться в колекції Державного історико-культурного заповідника м.Острога (ДІКЗО КН-13864) (рис. 2).

Третій сюжет, що пов'язаний з «Непорочним зачаттям», включає також зображення на руках в Діви Марії Ісуса-дитяти (яку вже правильніше називати Богородицею), що ніяк не в'яжеться з ідеєю вагітної Діви. В руках Богородиця тримає квітку як символ Благовіщення, та вже присутня корона на голові. В цій іконі поєднано чотири сюжети: «Благовіщення», «Непорочне зачаття», «Богородиця з немовлям» та «Коронування». Ікона походить з Гошанського району і знаходиться в приватній збірці (рис. 3).

Четвертий тип «Непорочного зачаття» відрізняється від попередніх зразків. В цій іконі



Рис.1. Приватна збірка. «Непорочне зачаття». Походить із Шумського району Тернопільської області. XVIII ст.



Рис.1а. МІОА, КН 1655. «Непорочне зачаття». Походить із Межиріцького монастиря Острозького району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.1б. РОКМ, Ж-132. «Непорочне зачаття». Походить із С. Молодаво, Дубнівського району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.1в. РОКМ, Ж-125. «Непорочне зачаття» «Невіста святого духа». Походить із с.Городець Корецького району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.2. ДІКЗО, КН-13864 «Непорочне зачаття». Походить із с. Стадники, Острозького району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.3. Приватна збірка. «Богородиця з немовлям на кулі». Походить із Гоцанського району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.4. Приватна збірка. «Непорочне зачаття». Походить із Острозького району Рівненської області. XVIII ст.



Рис.4а. ВКМ, І-41 «Зачаття Анною Пресвятої Богородиці». XVIII ст. Походить із с. Новосілки Турійського району Волинської області XVIII ст.



Рис.5. ВКМ, І – 117 «Непорочне зачаття». Походить із храму села Садів Луцького району Волинської області. XVIII ст.



Рис.5а. ВКМ, І-67 «Коронування». Походить із храму села Городно Луцького району Волинської області. XVIII ст.



Рис. 5б. НМЛ, І-3141 «Коронування». Походить із с. Кошляки Зборівського району Тернопільської області. XVIII ст.



Рис. 5в. ДІКЗО, КН-24625. «Коронування Діви Марії». XVIII ст.



Рис. 5г. ДІКЗО, КН- 21529 «Коронування Діви Марії». XVIII ст.



Рис. 5д. ДІКЗО, КН-5501 «Коронування Діви Марії». Походить із Богоявленської церкви м. Острога Рівненської області. XVIII ст.



Рис. 6. ДІКЗО, КН-4242 «Непорочне зачаття - Тріумф Діви Марії». Походить із Воздвиженської церкви м. Острога Рівненської області. XVIII ст.

поєдналися дві сюжетні лінії «Непорочне зачаття» та «Зачаття Анною Пресвятої Богородиці». Діва Марія стоїть не на кулі, а на дереві, яке обвиває змії-спокусник з яблуком в пащі. Біля дерева схилилися навколішки батьки Марії – Йоаким та Анна, вони тримають в руках квіти лілеї, які символізують Непорочне зачаття. Дерево плавно перекривається хмарами, в яких ангели тримають хреста як символ майбутніх страждань її сина Ісуса, завершує композицію Бог Отець. Ікона походить із Острозького району і знаходиться в приватній збірці (рис.4).

До цієї ж композиції належить образ «Зачаття Анною Пресвятої Богородиці» (ВКМ, І-41, рис. 4а). Походить із храму с. Новосілки Турійського району.

Батьки діви Марії жили в містечку Назареті. Йоаким походив із царського роду Давидового, Анна – зі священницького роду Ааронового. П'ятдесят літ спільного життя вони молилися про потомство. З горя Йоаким пішов у пустелю, де сорок днів провів у строгому пості й молитві. Анні явився янгол Божий і сповістив, що народиться у неї дочка, «благословенням вища поміж усіх дочок земних». Те саме янгол сповістив Йоакиму. Вони обоє прийшли до Золотих воріт Єрусалимського храму, де і зустрілися. Господня обітниця незадовго ознаменувалася зачаттям святої Анни.

Сюжет новосілківської ікони досить рідкісний. Постаті Йоакима й Анни, трохи повернуті до середини композиції, зображені на повний ріст симетрично і займають основну площу образу. Руки Йоакима молитовно складені, в Анни права рука на серці. З їхніх сердець проростають зелені стебла, які, з'єднавшись, дають пишну квітку білої лілеї. В її бутоні зображена Пречиста Марія в молитовній позі. Довкола її постаті – мандорла. Щоб надати лілеї виразності й об'єму, її контури вирізьблено по левкасу¹.

П'ятий сюжет подібної іконографії є «Коронування Богородиці та Непорочне зачаття». Цікавими зразками такої іконографії є ікона з церкви Казанської ікони Богородиці с. Садів Луцького району (ВКМ, І–117, рис.5) та з с. Городно Луцького р-ну (ВКМ, І-67, рис. 5а), обидві з колекції Музею Волинської ікони, та фаретрон із колекції Національного музею у Львові, написаний в Острозькій іконописній майстерні (НМЛ, І-3141, рис.5б). Крім «Непорочного зачаття», в іконографії присутня тема, присвячена кульмінаційній заключній сцені у розповіді про життя Богородиці. Сюжет найчастіше зустрічається в іконах, ство-

рених для вітварів греко-католицьких храмів чи костелів, присвячених Діві Марії. В основі сюжету лежить обряд коронації чудотворних ікон Богородиці, який поширився у католицькій обрядовості у XVIII ст.² Тема, у якій Свята Трійця увінчує короною Діву, підкреслює її богообраність, заступницьку та посередницьку місію. В іконі, виготовленій в Острозькій майстерні, корона написана на самій дошці, а в «Коронуванні» з Луцька в руках Бога Отця та Христа корона відсутня, проте вона, мабуть, була чеканена зі срібла і прибивалася до ікони.

Подібне коронування металевою короною ми бачимо на іконі «Непорочне зачаття та Коронування» із колекції острозького музею, але, на відміну від попереднього образу, навколо кулі вже не звивається змії (ДІКЗО, КН-2462, рис. 5в).

Потрібно відмітити, що ми не завжди бачимо поєднання двох сюжетів. Так в колекції ДІКЗО є ікони «Коронування», на яких Діва Марія зображена без традиційних атрибутів непорочного зачаття (ДІКЗО КН-21529, рис. 5г); (ДІКЗО КН-5501, рис. 5д).

І ще один, вже шостий тип, в якому використовується поєднання двох сюжетів «Непорочного зачаття» та «Коронування», теж знаходиться в колекції ДІКЗО, і його відмінність від попередніх ікон заключається в тому, що Марію коронують не Трійця (Бог Отець, Ісус Христос та Святий Дух), а лише ангели. Цей сюжет можна ще назвати «Тріумф Діви Марії». В іконографії, крім ангелів, які коронують Діву, також зображено ангелів, які співають хвалу і грають при цьому на музичних інструментах (ДІКЗО КН-4242, рис. 6).

ВКМ – Волинський краєзнавчий музей.

ДІКЗО – Державний історико-культурний заповідник м.Острога.

МІОА – Музей історії Острозької академії.

НМЛ – Національний музей у Львові ім. А.Шептицького.

РОКМ – Рівненський обласний краєзнавчий музей.

1. Обухович Л. Волинські єпархіальні відомості – 2010. – № 11–12 (ст.72–73)

2. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII–XIX століть. / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 20. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 2013 року. – Луцьк: ДП «Волинські старожитності», 2013. – С. 78-86.

Василь ПУЦКО
(Калуга)

МІСЦЕ ВОЛИНИ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ

Питання про особливості волинського іконопису, і отже про його місце в українському сакральному мистецтві можливо, тут ставиться дещо передчасно. Відкриття ікон Волині розпочато ще наприкінці XIX ст., потім про них ніби забуто на багато десятиліть, аби заходами волинських музейних працівників, за участю професора Павла Жолтовського, знову вдатися до цієї справи. Тож можна сказати, що поновлено процес нагромадження матеріалу великого за обсягом й різноманітного за складом творів, і вже маємо чимало чудових зразків, що яскраво віддзеркалюють різні етапи та мистецькі напрямки давнього малярства. Його сприйняття стало доступним завдяки альбомам, котрі охоплюють найбільш суттєву частину збережених ікон, історично пов'язаних з територією Волині [1, 2, 3].

Протягом двох останніх десятиліть Волинський краєзнавчий музей (власне Музей волинської ікони) щорічно проводить Міжнародні наукові конференції “Волинська ікона: дослідження та реставрація”, матеріали яких друкуються у науковому збірнику. Через те доробок різних фахівців став відомим українській громадськості. Тут розглядаються окремі твори і певні їх групи, приділяється увага концепційним питанням розвитку волинського іконопису в цілому, часом викликаючи дискусію. Проте будь-яка дискусія стає позитивним явищем лише в разі, коли вона веде до порозуміння, до усвідомлення істотних рис волинського сакрального мистецтва. Воно могло виникнути й розвиватися лише в широкому міжнародному культурному контексті, значною мірою завдяки творчому використанню візантійської спадщини, безпосередньо і опосередковано. Якщо для ранньої доби в цьому відчутна роль Києва, то пізніше місцеві волинські малярі вдаються до використання різних джерел. Через те конкретне означення останніх виявляється не завжди певним. І тут виникає небезпека осмислення минулого з огляду на сучасні політичні проблеми, не враховуючи, що духовна культура долає будь-які кордони.

Вивчення волинської мистецької спадщини в різних аспектах дозволяє ширше її сприймати як в межах регіональної культурної традиції, так само й складової загального процесу з його виразним національним забарвленням. Цю спадщину важко сприймати поза широким загальнохристиянським контекстом з його розмаїттям, обумовленим насамперед існуванням власне візантійської, східнохристиянської та західної течій. Часом вони сполучаються за певних історичних умов, утворюючи здавалося б зовсім непередбачені варіанти. Йдеться про своєрідну іконографію та дуже деформований класичний стиль, притаманний народному середовищу. Таких прикладів досить в західному середньовічному мистецтві, проте переважно в стінописі й книжковій мініатюрі [4]. Іконопис вимагав більшої майстерності та узгодження з оригіналом, адже містив сакральний образ, призначений для молитовного споглядання вірними.

Визначаючи місце Волині в історії українського іконопису, безперечно належить врахувати його як загальні особливості, так і певні регіональні риси. Іконопис, за відомими його осередками на українських землях, може бути простежений у своєму розвитку від кінця XIII ст., проте нерівномірно стосовно окремих регіонів [5, 208-274; 6, 925-950]. Його характер значною мірою позначений візантійською сферою впливу й наслідками засвоєння складної системи традиційних канонів, вироблених на східнохристиянському ґрунті. Однотипність конкретних композицій не виключала відхилень в процесі їх відтворення. Здебільшого вони лаконічні, чіткі за побудовою. Решта залежала від професійного рівня та темпераменту маляра. Питання про основні художні центри давнішої доби в Україні залишається нерозв'язаним, хоча здається цілком ймовірним існування майстерень в Києво-Печерському монастирі й таких міст, як Чернігів, Володимир-Волинський, Львів, Перемишль. Поодинокі збережені твори та перекази про окремих майстрів дають мало матеріалу для спостережень, і ще менше для висновків. Практично велику галявину заповнюють нечисленні ікони, історично пов'язані здебільшого з Галицьким князівством, переважно з Перемишлем і Львовом, і саме завдяки їм досі доводиться характеризувати український іконопис XIV-XV ст. в цілому. Стає очевидним, в якій мірі місцеві малярі орієнтовані на використання візантійських

взірців доби Палеологів. Але важко сказати, наскільки часто цим відтворенням був властивий їх провінційний варіант, бо ж мали існувати твори більш високого мистецького рівня.

Подекуди умовні уявлення про український іконопис XIV-XV ст. в цілому з часом поступово зникають залежно від відкриття і залучення до наукового обігу досі незнаних творів, і серед них помітне місце посідають ікони волинського походження. Вони схожі на галицькі, але не виявляють від них залежності, хоча часом мають спільні джерела.

Годі сказати, чи маємо в цих випадках прояви безпосередніх творчих зв'язків з балканським світом, чи ще продовжував відігравати провідну роль Київ, духовна культура якого простежується в цей період радше спорадично [7, 192-245]. Принаймі київські ікони зазначеної доби залишаються невідомими.

Волинський іконопис було відкрито для історичної науки вперше ще наприкінці XIX ст., але незначною мірою, і тому насправді широке пізнання віковичної мистецької спадщини стало можливим тільки нещодавно, протягом останніх десятиліть. До того реально спричинився П. Жолтовський, котрий чудово знав Волинь і добре відчував можливості майбутніх студій. Особисто йому не вдалося опрацювати нові знахідки, але він залишив цілком слушну характеристику волинського іконопису з його яскравими прикметами своєї доби [8, 20-22, 57-62, 98]. Ще більш важливий такий висновок: "До кінця XVI ст. український іконопис розвивався на міцній основі візантійського та давньоруського живопису, і був майже імунітетним до впливів західноєвропейського малярства. Спостерігаємо тільки деяку взаємодію з романським живописом, ще меншу з готичним. Лише коли назріли відповідні елементи в розвитку соціального життя та культури, коли потреби боротьби за розвиток цієї власної культури стали імперативно вимагати засвоєння і використання досягнень парадового ренесансного мистецтва, на межі XVI-XVII ст. почався процес творення нового живопису, що, однак, розвивався дуже поступово. Нові форми створювалися без радикальної ламки старої традиції" [8, 320].

Простежуючи волинський іконопис в якості історико-культурного явища, неможливо не враховувати складний контекст його розвитку, а також те, що до оригінального характеру цього іконопису долучилися різні чинники [9, 51-54]. Дже-

рела регіональної традиції ті ж самі, що і давньоруського сакрального малярства в цілому, не виключаючи пов'язане з українськими землями, де вони продовжували нагадувати про себе до кінця XVI ст. [10, 6-11]. Особливої уваги потребує іконографічний репертуар, порівняно обмежений, з певними особливостями, не властивими продукції інших осередків, і це важко вважати випадковим, необумовленим конкретними історичними причинами [11, 10-14]. Тенденції розвитку волинського іконопису нічим суттєво не відрізняються від властивих давньоруському в цілому та українському сучасному доби Палеологів, але в XVI-XVII ст. відбувається його еволюція внаслідок радикальної адаптації візантійської спадщини на місцевому ґрунті, а також посилення впливу західних взірців. Пізніше волинським малярам довелося працювати переважно в уніатському середовищі. Поряд з цим помітно посилюється народна течія, деформує традиційну іконографію й надаючи їй властивості побутового жанру [12, 16-27]. Себто йдеться про фольклоризацію, котра захопила іконопис Волині, коли він мав задовольняти естетичні вимоги переважно демократичного середовища [13, 5-7]. Неможливо також залишити поза увагою вплив української гравюри на іконопис XVII ст., що добре простежується на конкретному матеріалі, разом із західними впливами [14, 30-40; 15, 102-106].

Якщо докладно простежити особливості волинського іконопису протягом його історичного періоду, то стає можливим побачити всі ознаки, котрі свідчать як про міцну візантійську основу, так і про елементи західної культури, спочатку поодинокі, а пізніше все більш помітні [16, 5-83]. Досить звернути увагу на те, якого характеру волинські ікони початку поствізантійського періоду [17, 15-17], яких рис вони набувають в хронологічних межах першої половини XVI ст. [18, 31-37] і якими стають наприкінці XVII ст. [19, 60-64; 20, 45-48]. Іконопис від XVI ст. до XVIII ст. надто помітно змінює свій загальний характер і стає дуже наближеним до європейського релігійного мистецтва, однак, уникаючи його неприйнятних форм [21, 49-60].

Репрезентована загальна схема розвитку, залишаючи осторонь самі твори з їх виразними індивідуальними рисами, дозволяє досить чітко відчутися, наскільки Волинь встигає реагувати на всі зміни, котрі відбуваються в українському іко-

нописі. Тут неначе змагаються протилежні рухи: традиційний і новий. Безумовно вони мали своїх прихильників, але за яким принципом останні мали розподілятися? Датовані ікони кінця XVI ст. свідчать на користь симпатій тодішньої місцевої аристократії саме до візантійської спадщини. Перелом у сприйнятті нових форм мав відбутися ближче до середини XVII ст., може дещо раніше, ніж у Росії. Ця еволюція іконографії й стилю явно не вважалася революційною, бо відбувалася досить повільно, не відкидаючи як конче застарілу давню традицію.

Щеплення світської течії в українському іконописі другої половини XVII та XVIII ст. на сьогодні добре відоме завдяки численним творам в тому разі й видатних майстрів [22, 193-240]. Волинь тут не відставала від провідних регіонів, мабуть мало чим поступаючись стосовно Києва та Львова, в яких були зосереджені основні творчі сили. На Волині, як відомо, довелося довго працювати вихідцю з Жовкви Йову Кондзелевичу, причетному до виконання іконостасів для Білостоцького і Загорівського монастирів [23, 273-351].

Волинь на сьогодні досить стрімко входить до історії українського Іконопису, і як здається з огляду на виявлені і залучені до наукового обігу твори, полишає свої сліди на різних етапах розвитку сакрального мистецтва. Можна скільки завгодно дискутувати з окремих питань, пропонувати різну оцінку конкретних творів, але немає жодних підстав піддавати сумніву вагомий внесок волинського іконопису до скарбниці духовних та культурних надбань України. Волинські ікони стають все більш відомими, і ми вже сприймаємо їх як невід'ємну частку світових скарбів.

1. *Волинська ікона XVI-XVIII ст.: Каталог та альбом / Автори-упорядники: С. Кот, Т. Єлісєєва, Е. Ковальчук, Л. Карпюк. Київ-Луцьк, 1998.*

2. *Музей волинської ікони: книга-альбом. – Київ, 2012.*

3. *Волинська ікона XVI-XVII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею. / Упорядники: А. Вигодник, С. Василевська. – Луцьк, 2013. – Ч. 1.*

4. *Demis O. Byzantine Art and the West. – New York, 1970.*

5. *Свенціцька В. І. Живопис XIV-XVI століть // Історія українського мистецтва. Т. II. – Київ, 1967.*

6. *Пуцко В. Іконопис // Історія українського мистецтва» Т. II. – Київ, 2010*

7. *Іваків Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII середини XVI ст. – Київ, 1996.*

8. *Жолтовський П. М. Український живопис XVII-*

XVIII ст. – Київ 1978.

9. *Пуцко В. Волинський іконопис як історико-культурне явище // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 20. – Луцьк, 2013.*

10. *Пуцко В. Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XIII-XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 17. – Луцьк 2010.*

11. *Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII-XVIII ст. До постановки питання // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 18. – Луцьк 2011.*

12. *Пуцко В. Волинський іконопис XIII-XVIII ст.: основні тенденції розвитку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 10. – Луцьк, 2003.*

13. *Пуцко В. Фольклоризація давнього волинського іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 13. – Луцьк, 2006.*

14. *Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 12. – Луцьк, 2005.*

15. *Обарчук А. Книжкова гравюра як іконографічний взірць для народного іконопису. (На прикладі ікон з с. Острівці) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 12. – Луцьк, 2005.*

16. *Пуцко В. Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 14. – Луцьк, 2007.*

17. *Пуцко В. Волинський іконопис на початку поствізантійського періоду. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 15. – Луцьк, 2008.*

18. *Пуцко В. До історії іконопису Волині першої половини XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 16. – Луцьк, 2009.*

19. *Пуцко В. До характеристики волинського іконопису кінця XVII ст. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Вип. 6. – Луцьк, 1999.*

20. *Пуцко В. Речицька ікона XVII ст. та європейська інтерпретація Покрови. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Вип. 7. – Луцьк, 2000.*

21. *Пуцко В. Волинь в історії українського іконопису XVI-XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 11. – Луцьк, 2004.*

22. *Жолтовський П. М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва. Т. III. – Київ, 1968.*

23. *Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – Київ, 1991.*

Василь ПУЦКО
(Калуга)

ПРОБЛЕМИ РЕГІОНАЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВОЛИНСЬКОГО ІКОНОПИСУ

Дослідження сакральної мистецької спадщини Волині дозволило залучити до наукового обігу чимало прикметних ікон, виконаних в різні часи й за різних історичних обставин. В цілому, їх загальний обсяг суттєво поповнив великий, але дуже неоднаково прив'язаний до різних регіонів матеріал. Його висвітлення в історії українського мистецтва звичайно примушує до вибірконості, практично непобіжної і, мабуть, чи не завжди дискусійної. Перевагу доводиться надавати творам високого мистецького рівня, бо саме вони визначають певний регіональний внесок до національної духовної культури. Складнішою виявляється справа щодо іконопису демократичного напрямку, досить професійного, але при тому помітно спрощеного. Безумовно було б цілком зайвим заперечувати до нього увагу, забороняти милуватися його тлумаченням традиційних іконографічних образів. Воно розраховане на відповідний естетичний смак. Такі ікони найбільш численні і здебільшого вимагають ретельного вивчення та публікації з відтворенням, бо інакше можуть залишатися знаними лише тому, хто про них писав, тоді як для решти вони становлять непридатне до використання джерело. Окрему течію репрезентує народний іконопис з притаманними йому яскравими ознаками, властивими самобутній творчості, не пов'язаній з класичним малярством.

Користуючись досвідом українського мистецтвознавства, можна визнати цілком раціональним вивчення іконопису в регіональному обсязі рівночасно стосовно всіх означених течій, проте з визначенням саме якісної вартості. Остання умова є неодмінною, адже принципово виключає довільний, необґрунтований підхід. Прикладом цього слід вважати студію І. Свенціцького про іконопис Галичини XV-XVI ст. [1]. Мистецьку спадщину зазначеного періоду тут подано в різних вимірах, враховуючи суспільно-історичне тло розвитку. Волинський іконопис порівняно галицького виявляє чимало спільного, але також досить й відмінного, як продукція кожного окре-

мого осередку з його особливими прикметами.

Теоретично коріння кожного місцевого малярства слід вбачати в наслідування візантійської образотворчої традиції, безпосереднє чи завдяки її київській інтерпретації, перейнятій й затвердженій у власному доробку. Основні взірці звичайно набували характеру великого авторитету, але з часом також впливали інші чинники, котрі здебільшого інформували класичний еталон. Таке явище простежується насамперед у провінційному середовищі.

Розвиток волинського іконопису простежується досить важко, особливо до XVI ст., коли мистецька спадщина вимірюється лише одиницями збережених творів. Серед них до того ж наявні привезені здалека, і тут безперечно перше місце посідає вишукана за виконанням славнозвісна ікона Холмської Богородиці [2; 3]. Численні малярські відтворення цього образу мали з'явитися задовго до XVII ст., коли починають набувати відомості подібні за іконографією ікони та гравюри. В кількох випадках втрачені давні волинські ікони стає можливим уявити завдяки їх відтворенням в кам'яному різьбленні й книжковій мініатюрі [4, 5-6]. Все це лише сліди ранньої доби, так само, як і згадки в письмових джерелах, здатні хіба що засвідчити саме факт існування творів.

Лише починаючи з виконаної близько 1300 р. Дорогобузької ікони Богородиці Одигітрії, стає можливим простежити розвиток волинського малярства за збереженими творами [5]. Візантійський взірець доби Палеологів у сприйнятті місцевого майстра набуває відверто архаїзуючого тлумачення, а класична манера відповідно поступається перед спрощеним трактуванням її характерних рис. Залишається невідомим, яка саме ікона вишуканого царгородського пензля потрапила на Волинь. З огляду на це відтворення, можна гадати, що мусив бути твір з певними рисами, успадкованими від пізнього комнінівського часу. Йдеться насамперед про пропорції. Суворий колорит, здається, радше свідчить про обмеженість фарб, ніж про естетичні уподобання митця, котрий, треба зазначити, впевнено моделює зображення.

Всупереч апріорному твердженню про виконання Луцької ікони Богородиці Одигітрії в межах другої чверті XIV ст. доводиться, головне з врахуванням зображення малого Христа, визнати її відтворенням давнішого оригіналу, здійсне-

ним близько 1500 р. Принаймні, часова відстань від попереднього твору виявляється дуже помітною. Проте це ніяк не заважає сприймати особливості певного мистецького напрямку, послідовники якого міцно трималися ранньої традиції. Не виключено, що це переважно поширювалося на копіювання вшанованих образів. Звичайно, такий відвертий консерватизм не міг визначати продукцію цілої доби і мав радше становити виключення. Отже, дуже ризиковано за окремими творами характеризувати мистецтво цілого століття. Окремі спостереження не слід сприймати як остаточні висновки.

Шкода, що майже цілий “візантійський” період в історії волинського малярства залишається не заповненим збереженими творами, і доводиться вдаватися, можливо, до хибного уявлення про те, що творчий процес мав ознаки властиві далекій периферії візантійського культурного світу. Бо ж знаємо, що часом тут працювали добрі грецькі майстри. Один з них близько 1500 р. виконав велику за розміром ікону Христа Пантократора з предстоячими Богородицею, Іоаном Предтечею та апостолами, знайдену в Троїцькій церкві у Річиці на Рівненщині [6, 111-128]. Це безперечний твір вправного крітського маляра, котрий з певних причин опинився на Волині. Невідомо, який він залишив по собі доробок. Але такого ж розміру ікона Покрови, ймовірно, парна до попередньої, з тієї ж самої церкви, зовсім іншої індивідуальної манери, реально віддзеркалює іконографію й стиль тогочасного волинського малярства [7, 36-39]. Розвинена іконографічна схема свідчить про обізнаність з відомими на той час взірцями. Проте тлумачення події зовсім інше, зобов'язане невідомим нині джерелам, з врахуванням конкретних реалій. Стиль вказує на спрощення більш елітарних моделей. Фігури святих площинні, з графічною розробкою, виконано енергійно, з використанням світлої гами кольорів. В цілому це добра майстерність, однак провінційного типу, з деформуванням класичної основи.

Наскільки стає можливим зрозуміти завдяки щойно відкритим творах XVI ст. стало для волинського іконопису найбільш складним періодом, бо якраз тоді сполучаються різні художні течії і завдяки цьому виробляється свій регіональний варіант, не поширений на всі українські землі. Ікони Спаса і Богородиці з Дитям, 1510-1520-х рр., з церкви Різдва Богородиці у Камені-

Каширському (раніше – в церкві пророка Іллі), нагадують про тенденції, що властиві творам італо-крітського кола. Визначення цих ікон виявилось досить дискусійним [8, 36-38; 9, 60-68; 10, 8-17; 11, 14-25; 12, 17-23]. Проте виглядає досить сумнівним, що їх майстер був здатний опанувати всі джерела, котрі приступні сучасним дослідникам. Межиріцьку ікону Богородиці Одигітрії, першої третини XVI ст. [7, 26-27], було пов'язано з доробком краківського кола [13, 22-25]. Але цей твір мало чим відрізняється від ікон італо-крітського походження [14, 713-719, табл. XVII-XX]. Ікона Богородиці Милування з села Доросині Рожищенського району Волинської області [7, 64-65] привернула увагу як приклад відтворення давнішого оригіналу візантійського походження [15, 27-35]. А чи саме безпосереднього, – можна сперечатися, з огляду на трактування деталей. Отже, відбувається все те, що є характерним для всього східнохристиянського світу цієї доби [15, 15-17].

Безперечно, в цілому волинський іконопис формувався зусиллями місцевих малярів, котрі часом могли сприймати сторонні творчі імпульси. Це звичайне явище. Відомо про те, що на Волині іноді працювали чужі майстри. В 1532 р. Григорій Босикович з Сучави, ймовірно, за походженням серб, виконав великий за розміром образ св. Миколая з житієм для Милецького монастиря [17, 373-397]. За іконографічним варіантом він наближений до крітської ікони другої половини XV ст. в палермській Марторані. Згодом виявлено ще дві подібні за манерою виконання ікони, буцімто того ж самого маляра [18, 94-98]. Відомі також житійні ікони такого ж типу, з композиціями обабіч головного зображення, з Волині й Галичини [7, 68-69; 19, 73-77]. Вони могли бути витвором одних малярів. Маємо тому приклад – відому ікону Благовіщення з с. Іваничі Володимир-Волинського району, написану в 1579 р. Федуском з Самбора [7, 40-41; 20, 52-57]. Його творчість вже привернула до себе належну увагу в якості прикметного явища [21, 72-79; 22, 15-19]. Встановлено, що походження подібних ікон охоплює значну територію, котра географічно розмежовує такі на той час визначні центри як Перемишль і Львів. Архаїзуючі елементи письма щільно сполучаються з орнаментально-декоративними ознаками архітектурних споруд з їх ренесансним різьбленням. Очевидно, що до того спонукала й продукція тогочас-

них грецьких, значною мірою пов'язаних з Венецією майстрів [23]. Деякі з їх творів досягали Волині, про що, зокрема, свідчить ікона Богородиці Зимненської, останньої третини XVI ст. [7, 46; 24, 49].

Тематичний репертуар волинського іконопису XVI ст. поки що належить до проблемних питань [25, 10-14]. Однак його очевидне збагачення на той час не викликає заперечення вже з огляду на іконографію збережених творів. До того мали прилучитися різні джерела. Не завжди випадає встановити докладно, яким саме шляхом сюжет потрапив до Волині. Так сталося з іконами Спаса у славі [26, 15-19]. Композиція відома з ранньохристиянської доби, найбільш поширена в середньовічному західному мистецтві, але також зустрічається у візантійському, а упродовж XV ст. інтенсивно розробляється в московському [27, 266-282; 28, 234-245]. Українська іконографія зазначеного образу простежується від XV ст., переважно за галицькими творами [29; 30, 84-91]. Така загальна хронологія, і, звичайно, вона ніяк не знецінює творчі пошуки волинських малярів різного мистецького рівня, незалежно від того, які саме взірці їм були відомими [31, 36-38].

Царські врата кінця XVI ст. з церкви Успіння Богородиці с. Клесів Сарненського району на Рівненщині, датована 1592 р., ікона Христа Вседержителя з апостолами з церкви Покрову Богородиці с. Великі Цепцевичі Володимирецького району та датована 1595 р. ікона Богородиці з похвалою з Покровської церкви с. Стрільськ на Рівненщині дають підставу стверджувати, що вплив візантійського мистецтва все ще продовжує жити на Волині [7, 48-55; 32, 42-51; 33, 26-34]. Причому переважно в аристократичному середовищі. Про це свідчить напис на іконі Богородиці з похвалою, написаний на замовлення дубровицької княжни Ганни Юр'ївни Ольшанської. Щодо ікони, датованої 1592 р., то вказано думку, що вона належить пензлю майстрів, причетних до виконання іконостасу кінця XVI ст. церкви Святого Духа в Рогатині [34, 30-34]. Як далеко іноді заходить в цей час на Волині архаїзація візантійського взірця в більш демократичному середовищі, свідчать ікони Христа Вседержителя і Богородиці Одигітрії з Хрестовоздвиженської пустині Дубна, з їх похмурим колоритом [7, 66-67]. Про наявність і навіть сполучення різних тенденцій дають уявлення острожкі

ікони другої половини XVI – першої половини XVII ст., котрі на регіональному рівні адекватно віддзеркалюють загальний процес [35, 38-41]. Середньовічні традиції поєднуються з ренесансними, на ікони потрапляють зображення місцевих споруд, а то і життєві сцени, з персонажами в одязі волинських міщан. Як відомо, з середини XVI ст. іконописання виходить за межі монастирського середовища і здійснюється працею професійних світських малярів, котрі виказують своє розуміння мистецького ідеалу, відповідне до естетичних смаків замовників. Конкретні приклади цього знову таки містить іконописне малярство Острожчини, де починаючи з першої половини XVI ст. все більше застосовуються елементи декору, зокрема – гравійовані або різані по левкасу орнаменти [36, 57-59]. Способи і засоби у творчості волинських малярів XVI-XVII ст. стали предметом глибокого фахового аналізу і нині дозволяють іншими очима подивитися на їх насправді визначний доробок [37, 62-66].

Острожський священник Василь, автор популярної книги “О единой истинной православной вірі”, написаний наприкінці XVI ст., пише про шанування ікон в християнській церкві й висловлюється про характер іконописання та його відмінності від світського способу малювання. Автор розуміє декоративну функцію зображень в храмі, але насамперед сприймає сакральний живопис як прославлення Бога, захищає сакральний зміст образу, негативно реагуючи на поширення у церковному малярстві латинської традиції, західних впливів [38, 9-10; 39, 161-163]. Полеміка з католицизмом, за активної участі представників Львівського братства, утверджувала іконошанування в його традиційній формі, але до неї поступово, проте невпинно, вливалися нові прийоми, котрі більш відповідали вимогам тодішньої естетики. Тут, зокрема на Волині, неабияку роль відіграла книжкова гравюра [40, 30-40; 41, 102-106]. Однак малярі не відтворювали її зразки суто механічно, піддавали потрібній інтерпретації, як того вимагала справа.

Волинські ікони XVII ст. досить різноманітні з огляду на іконографію та індивідуальні манери, але в цілому подібні за стилем. Таке враження справляє їх краща колекція у Волинському краєзнавчому музеї [42; 43; 44; 45]. В цей період працюють переважно місцеві майстри, в тому разі “фольклорного” напрямку [46, 5-7]. Часом трапляються прикметні особистості, такі як “во-

линський іконописець 1630 року”, пензлю якого належить ціла низка творів [47, 21-24; 44, 97-117].

Значній частині волинських іконописних творів XVII ст. вже присвячено спеціальні розвідки, в яких докладно висвітлено їх художні особистості, наведено близькі й далекі аналогії. В багатьох випадках йдеться про творчу розробку певного мотиву чи навіть еталона. Отже, іконопис і в демократичному середовищі не був ремісничою справою, а залишався сакральним мистецтвом у високому розумінні цього означення. Посилена європеїзація стилю, репрезентована перш за все творами славетного Йова Кондзелевича, наприкінці XVII ст. суттєво змінила загальний стиль волинського іконопису, але при тому не позбавила його вишуканості й виразності, притаманній сакральному мистецтву. Власне ще раз чітко виявився “пограничний” характер волинської ікони, послідовно обумовлений історичними причинами [48, 5-8].

Регіональні особливості дозволяють відрізнити волинські ікони від інших, в тому разі й галицьких, як високого мистецького рівня, так і посередньої мистецької вартості, з проявами самобутньої естетики і з подібною духовною наповненістю. Спрощеність зображення далеко не завжди виводить твір з кола яскравих прикладів благородства, типового для християнської культури в її численних вимірах.

1. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV-XVII віків. – Львів, 1928.

2. Чудотворна ікона Холмської Богородиці: Повернення з небуття. – Луцьк, 2003.

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

4. Пуцко В. Ранні ікони Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Вип. 2. – Луцьк, 1995.

5. Богородиця Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа. Текст до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007.

6. Пуцко В. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // *Gyrilloteihoodianum*. Т. XIII-XIV. *Theoslonigie*, 1989-1990.

7. 150 святинь Великої Волині. Текст В. Луца і М. Бендюка. – Рівне, 2010.

8. Чабан А., Петрушак П. Нововіднайдена ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському (попереднє повідомлення) // Волинська ікона: досліджен-

ня та реставрація. Науковий збірник. Вип. 10. – Луцьк, 2003.

9. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 11. – Луцьк, 2004.

10. Александрович В. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 19. – Луцьк, 2012.

11. Александрович В. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі у Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 19. – Луцьк, 2012.

12. Пуцко В. Камінь-Каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 14. – Луцьк, 2007.

13. Александрович В. “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. Вип. 9. – Луцьк, 2002.

14. Hlavackova H. An. Unknown Italo-Oretan Triptych from the Former Figdor Collection, now Held in the National Gallery in Prague // *Stephanos. Studia byzantina ac slavica Vladimiro Vaviviner (Byzantino-slavica*. Т. LVI). – Praha, 1995.

15. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 10. – Луцьк, 2003.

16. Пуцко В. Волинський іконопис на початку поствізантійського періоду // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 15. – Луцьк, 2008.

17. Пуцко В. Ікона святого Миколая Милецького сучасного маляра Григорія Босиковича // Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. 236. – Львів, 1998.

18. Мокрій В. Два твори Григорія Босиковича у Львівській картинній галереї // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Вип. 4. – Луцьк, 1997.

19. Канарська-Луцан О. Три житійні ікони Іоана Предтечі в українському іконописі XVI ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Вип. 11. – Луцьк, 2004.

20. Гелитович М. “Благовіщення” 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Вип. 4. – Луцьк, 1997.

21. Гелитович М. Федуско маляр із Самбора: до проблеми атрибуції творів майстра // Родовід. № 3

(12). – К., 1995.

22. Гелитович М. Храмова ікона “Благовіщення” 1579 р. майстра Федуска з церкви в Іваничах у контексті української іконографії // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Вип. 3. – Луцьк, 1996.

23. Казанаки-Лаппа М. Наследие Византии. Коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции. – Москва-Венеция, 2009.

24. Луц В. Ікона Богородиці з Зимнівського монастиря // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Вип. 4. – Луцьк, 1997.

25. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII-XVIII ст. (До постановки питання) // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 18. – Луцьк, 2011.

26. Пуцко В. Волинські ікони “Спас в силах” // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині*. Науковий збірник. Вип. 8. – Луцьк, 2001.

27. Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси. (“Спас в силах” в русской живописи XIV-XV вв.) // *Византийский временник*. Т. 56 (81). – Москва, 1995.

28. Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси. (“Спас в силах” в русской живописи XIV-XV вв.) // *Византийский временник*. Т. 57 (82). – Москва, 1997.

29. Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. – Львів, 2005.

30. Biskupsri R. Ikony s XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorow. T. I. – Sanok, 2013.

31. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона збірки Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 18. – Луцьк, 2007.

32. Луц В. Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею // *Родовід*. № 8. – К., 1994.

33. Александрович В. Ансамбль ікон передвітарної огорожі середньовічних храмів Волині // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть*. Науковий збірник. Вип. 7. – Луцьк, 2000.

34. Гелитович М. До проблеми дослідження творчої спадщини майстра ікони “Спас Пантократор” 1592 р. з церкви Покрову Богородиці у Великих Цепцевичах // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 14. – Луцьк, 2007.

35. Бондарчук Я. Синтез засад середньовічної та ренесансної духовності у іконописі Острозького осередку другої пол. XVI – першої половини XVII ст. // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть*. Науковий збірник. Вип. 7. – Луцьк, 2000.

36. Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI-XVIII століть // *Волинська ікона: питання історії вивчен-*

ня, дослідження та реставрації. Вип. 4. – Луцьк, 1997.

37. Чабан А., Петрушак П. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах XVI-XV століть // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 13. – Луцьк, 2006.

38. Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. – К., 1978.

39. Квасюк Л. Проблема ікони в полемічному трактаті “Про єдину істинну православну віру” острозького священика Василя (1588) // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині*. Науковий збірник. Вип. 8. – Луцьк, 2001.

40. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 12. – Луцьк, 2005.

41. Обарчук А. Книжкова гравюра як іконографічний взірць для народного іконопису. (На прикладі ікон з с. Острівці) // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 16. – Луцьк, 2009.

42. Волинська ікона XVI-XVIII ст.: Каталог та альбом / Авт.-упоряд.: С. Кот, Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк. – Київ-Луцьк, 1998.

43. Музей волинської ікони: Авт.-упоряд. Т. Єлісєєва, А. Вигоднік. – Луцьк, 2010.

44. Музей волинської ікони: книга-альбом. – К., 2012.

45. Волинська ікона XVI-XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею Каталог. Ч. 1. // Упоряд.: А. Вигоднік, С. Василевська. – Луцьк, 2013.

46. Пуцко В. Фольклоризація давнього волинського іконопису // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 13. – Луцьк, 2006.

47. Карпюк Л. Особливості живопису майстрів середовища “Волинського іконописця 1630 року” // *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині*. Науковий збірник. Вип. 8. – Луцьк, 2001.

48. Пуцко В. Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Вип. 14. – Луцьк, 2007.

Ольга ЗИНЧУК
(Львів)

ІКОНА «СВЯТИЙ МИКОЛАЙ» XVII СТ. (?) ІЗ ФОНДОВОЇ ЗБІРКИ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ У М. ЛУЦЬКУ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПРОВЕДЕННЯ КОНСЕРВАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ

Волинський краєзнавчий музей славиться збіркою темперного та олійного малярства, декоративної різьби, поліхромної скульптури та металопластики. Сакральні пам'ятки, що походять з території Волині, поєднують у собі іконографічні традиції католицького та православного світу. Твори XVI – XIX ст. виконані як професійними, так і народними майстрами. Однією з них є ікона «Святий Миколай» XVII ст. (?).

Ікона «Святий Миколай» разом з іншими пам'ятками була привезена з експедиції 1981 р. працівниками музею. Ікона походить з Дмитрівської церкви с. Гішин Ковельського району. Ікона «Святий Миколай» надійшла у Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України 4 вересня 2014 р. та передана для проведення консерваційно-реставраційних заходів.

Миколай Чудотворець (260–343 рр.) – один з улюблених святих у християнському світі, який є оборонцем християнської віри, милосердний покровитель слабких та знедолених. Саме через це ікони Святого Миколая є досить поширеними. Кількість збережених пам'яток із зображенням Святого Миколая впродовж століть займає чи не перше місце поряд із іконами Богородиці та Спасителя. Це пояснюється їх обов'язковою присутністю в інтер'єрі українських церков. З XV ст. ікона Святого Миколая присутня переважно у нижньому ряді вівтарної перегородки, що з часом переформувалась у іконостасний ансамбль. Проте іконографічний тип даної ікони – «Святий Миколай» XVII ст. (?) – належить до погрудного зображення (тобто в іконографічному зображенні відсутні сцени життя святого), має патрональний характер. Ймовірно, що ікони такого типу не входили в систему іконостасу, а

розміщувались в інших частинах храму.

Ікона «Святий Миколай» виконана на дерев'яній дошці. Розмір основи: 102х76 см, складається з двох частин. Частини основи є нерухомими. Спосіб кріплення частин основи: клеєння між двома частинами дошки і з'єднання за допомогою дерев'яних елементів – дві шпуги, з верхньої та нижньої сторін іконного щита, що проходять через твір по всій ширині. Шпуги є врізними та односторонніми. Вони міцно зафіксовані у пазах, мають напрям справа наліво. Напрямок волокон деревини відносно зображення на іконі – по вертикалі. Деревина знаходиться під шаром забруднень і пилу, проглядається її світло-охристе забарвлення. Поверхня основи була опрацьована нерівномірно, подекуди зустрічаються заглиблення. По всій площі твору помітні поодинокі льотні отвори – сліди від ходів комах-шкідників. Льотні отвори мають темне забарвлення і свідчать про їх давнє походження.

На звороті ікони присутні такі написи: дійсний інвентарний номер (ВКМ Ж – 29 КВ 29503), напис білою крейдою: «Гішин», а також наліпка: «*Укр. академія мистецтв. Літо 2000 р.*»

Стан збереження ікони при поступленні на реставрацію був незадовільний і нестабільний. Лицева сторона ікони була заклеєна старою профілактичною заклеюю (за інформацією, яка подана на наліпці з зворотної сторони пам'ятки, можна припустити, що попередні консерваційні втручання були здійснені у 2000 р.). За візуальним спостереженням виявлено, що для закріплення використано два види паперу – рисовий та мікалентний. Профілактична заклеюка нанесена таким чином, що листи паперу в місцях стиків накладаються один на одного більш ніж три рази. Також проблемними були ділянки живопису, які перебували під мікалентними листами. Вони накладені на ділянки живопису не по ширині здуття – що дало би змогу його зменшити або ліквідувати, а по довжині. Це сприяло значному пошкодженню твору. При огляді ікони при боковому освітленні були помітні значні руйнування та втрати. Присутні здуття фарбового шару та левкасу, які прослідковувалися вздовж твору, мали вертикальний характер. На іконі були присутні розриви профілактичної заклеюки внаслідок руйнування авторських матеріалів. При візуальному огляді виявлено: профілактична заклеюка нерівномірно прилягала до поверхні твору, проглядався розм'яклий левкас

поверх живописного шару, що повторював рисунок здуття. Це свідчить про попередні реставраційні втручання з метою усунення здуттів та зміцнення авторських матеріалів. Під шаром профілактичної заклейки були помітні залишки пожовтілої газети.

За результатами структурного та мікрохімічного аналізу виявлено, що левкас авторський. Основним мінеральним компонентом левкасу є крейда, в якості зв'язуючого – колагеновий клей. Після детального візуального обстеження можна стверджувати, що структура левкасу є багатшарова. На торцях та втратах проглядається білий колір. Присутні ділянки з порушенням зв'язку між левкасом та дерев'яною основою, місцева крихкість левкасу в результаті старіння зв'язуючого. Грунтовий кракелюр – крупносітчастий та жорсткий. Втрати левкасу місцеві, присутні випадки левкасу до основи. Втрати зосереджені по периметру твору, по верхньому та нижньому краю основи, в місцях стику частин дошки.

Живописний шар виконаний в техніці темпери. Манера виконання м'яка, без фактури. Помітні пошкодження внаслідок природного старіння – вторинний кракелюр ґрунтового походження. Місцеве послаблення зв'язку між левкасом і фарбовим шаром – по всій площі твору. Присутні місцеві осипи та втрати.

Захисне покриття є у вигляді матового лаку на живописі (який під дією різних чинників постарів і пожовтів). За результатами якісного аналізу виявлено, що основною складовою частиною лакової плівки на живописі є м'яка смола (найвірогідніше дамара), в якій відбулись процеси деструкції.

Декоративне тло сріблене. Присутній різьблений орнамент, що має рослинно-квітковий мотив. Німб навколо голови святого круглий, гравірований по левкасі.

Після проведення візуального огляду, рентгенологічного обстеження (в УФ-променях), біологічних обстежень та мікрохімічних аналізів, на Науково-реставраційній раді Львівської філії Національного науково-дослідного центру України було запропоновано та затверджено ряд консерваційних заходів (Протокол № 11, від 5 червня 2015 р.).

Згідно рекомендацій внаслідок проведених мікологічних обстежень, здійснено процес антисептування пам'ятки. Використовували водно-

спиртовий розчин Катаміну АБ 3-% концентрації, процес проводили контактним методом. Поверхня твору не потребувала проведення дезінсекції.

Усунення попередньо накладеної профілактичної заклейки проводили таким чином: відповідні ділянки просочували теплим клеєм тваринного походження (до 60° С), розмоклі листи паперу знімали за допомогою пінцета та скальпеля. А фрагменти профілактичної заклейки, яка була міцно впресована в поверхню твору та залишки газети – залишали. На відкритих ділянках були присутні перевернуті луски. Їх вкладали на відповідні їм ділянки та насичували клеєм. Перед проведенням закріплень, провели проби на реакцію фарбового шару на водостійкість та визначили РН-середовище. На відкритих ділянках проводили зміцнення левкасу та фарбового шару, накладали пісковий прес. Після цього знімали залишки паперу. Таким комбінованим методом – усунення профілактичної заклейки – укріплення - усунення профілактичної заклейки відкрився авторський живопис. Процес зняття профілактичної заклейки виявився складним і потребував тривалого часу і безперервності в роботі. Цьому сприяли такі чинники: складні дахоподібні здуття з осипами та розривами, профілактична заклейка була присутня набагато довше ніж рекомендований термін – 1 рік, а також в процесі проведення консерваційних заходів виявлено, що профілактична заклейка, ймовірно, нанесена за допомогою клею великої відсотковості та низької температури (зв'язок між поверхнею твору та папером був дуже міцний, а зв'язок ґрунту з основою – практично відсутній). Також на ділянках, де не було вздуттів ґрунту спостерігалось відставання. Після остаточного очищення поверхні від рисового паперу, мікалентного паперу та старої газети проводили повторне місцеве укріплення фарбового шару і ґрунту. По завершенню процесу ізолювали живопис за допомогою фільтрувального паперу та накладали пісковий прес. Залишки клею знімали ватними тампонами, за допомогою теплої води.

Після зняття профілактичної заклейки відкрилась авторське малярство та колорит. За іконографічною традицією Святий Миколай зображений в одязі єпископа – яскраво-червоний омофор з хрестами, під ним фелоні з квітковим орнаментом, що декоративно стилізований. Права рука святого зображена у благословляючому

Таблиця №1
Лабораторні дослідження

№	Мета дослідження	Результати дослідження	№ документа, дата, місце зберігання	Виконавець:
1.	УФ обстеження	За результатами фото-фіксації, можна зробити висновок, що в авторський живопис ікони «Святий Миколай» були пізніші втручання. Найбільш видимі втручання на обрамленні ікони. А також, була проведена консервація твору за допомогою профілактичної заклепки. Наявні забруднення воском та пилом, а також механічні пошкодження фарбового шару та левкасу.	Заявка №101 архів Львівської філії ННДРЦУ	Фотограф Шкльода І.В.
2.	Мікологічне обстеження пам'ятки (зворотна сторона ікони)	Проби було висіяно на стандартні поживні середовища для міцеліальних грибів. У результаті аналізу виявлено наявність життєздатних плісневих грибів. Необхідно провести антисептування зворотної сторони пам'ятки 3%-м водно-спиртовим розчином Катаміну АБ в розрахунку 1,25 мл на 1 дм. кв.	Заявка №978а архів Львівської філії ННДРЦУ	Біолог Павленко О.В
3.	Мікологічне обстеження пам'ятки (лицева сторона ікони)	Проби було висіяно на стандартні поживні середовища для міцеліальних грибів. У результаті аналізу виявлено наявність життєздатних плісневих грибів. Необхідно провести антисептування лицевої сторони пам'ятки 3%-м водно-спиртовим розчином Катаміну АБ в розрахунку 1,25 мл на 1 дм. кв.	Заявка №978-1а архів Львівської філії ННДРЦУ	Біолог Павленко О.В
4.	Ентомологічне обстеження пам'ятки	При ентомологічному обстеженні не виявлено діяльності комах-шкідників. Вологість деревини становить 11%, у межах норми.	Заявка №978б архів Львівської філії ННДРЦУ	Біолог Павленко О.В
5.	Структурний та мікрохімічний аналіз левкасу	Левкас має товщину 0,2-1,4 мм, є мало щільний і крихкий, з частково вітраченим зв'язуючим. В ролі зв'язуючого виступає колагеновий клей. Основним мінеральним компонентом групи є крейда (СаСО ₃).	Заявка №1327 архів Львівської філії ННДРЦУ	Хімік Козак О.Т.
6.	Мікрохімічний аналіз пігментного складу білого кольору з живопису	Зразок дрібнозернистий, бруднувато-білого кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку іонів Pb ²⁺ , що свідчить про наявність в ньому пігменту свинцевих білил.	Заявка №1334 архів Львівської філії ННДРЦУ	Хімік Козак О.Т.
7.	Мікрохімічний аналіз пігментного складу червоного кольору з живопису	Зразок дрібнозернистий червоного кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку іонів Fe ³⁺ , що свідчить про наявність в ньому пігменту червоної вохри.	Заявка №1335 архів Львівської філії ННДРЦУ	Хімік Козак О.Т.
8.	Мікрохімічний аналіз пігментного складу темно-червоного кольору з живопису	Зразок дрібнозернистий темно-червоного кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку іонів Fe ³⁺ , що свідчить про наявність в ньому пігменту червоної вохри.	Заявка №1328 архів Львівської філії ННДРЦУ	Хімік Козак О.Т.
9.	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 дамарна смола.	Заявка №1336 архів Львівської філії ННДРЦУ	Хімік Козак О.Т.



1. Ікона «Святий Миколай» XVII (?) ст. із Дмитрівської церкви с. Гішин Ковельського району до реставрації. Волинський краєзнавчий музей.



2. Ікона «Святий Миколай» XVII (?) ст. із Дмитрівської церкви с. Гішин Ковельського району в УФ-променях. Волинський краєзнавчий музей.



3. Ікона «Святий Миколай» XVII (?) ст. із Дмитрівської церкви с. Гішин Ковельського району в процесі реставрації. Волинський краєзнавчий музей.

жесті, у лівій знаходиться Євангеліє. Ікона виконана професійним митцем. Зображення вирізняється м'якою живописною манерою – руки та лик святого детально опрацьовані. Одяг – локальний з графічними елементами. Колорит: широка палітра холодних кольорів та срібло на декоративному тлі контрастує з яскравою червоною домінантою вбрання святого. Декоративне обрамлення та міжрамне поле пізніше поновлено, що руйнує цілісне сприйняття твору.

Отже, на іконі проведено ряд консерваційних заходів, однак на даному етапі пам'ятка знаходиться в процесі реставрації. Важливими є умови подальшого зберігання твору. Зважаючи на стан до реставрації, проведені процеси виступають лише базовим етапом для забезпечення стабілізації авторських матеріалів ікони. Твір повинен зберігатися у такому температурно-вологісному режимі: $t = 18 \pm 1^{\circ}\text{C}$; $\phi = 55 \pm 5\%$. Також слід уникати прямих сонячних променів.

1. Бурковська Л. Ікона Св. Миколи середини XVIII ст. з волинських земель // *Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині*. – С. 251-255.

2. Гелитович М. *Святий Миколай з житієм*. – Львів: Свічадо, 2008. – 152 с.

3. *Національний музей у Львові. 100 років: Альбом / Упорядники: М. Гелитович, Х. Маковецька*. – К.: Родовід, 2005. – 312 с.

Андрій ЛІНИНСЬКИЙ
(Львів)

**«СВЯТІ ІВАН БОГОСЛОВ ТА
КИРИЛО
АЛЕКСАНДРІЙСЬКИЙ» –
КОНСЕРВАЦІЯ ТА
РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ 1691
РОКУ З ОКОЛИЦЬ ЛУЦЬКА**

Ікона «Святі Іван Богослов та Кирило Александрійський» розмірами 87х108х3 см розташовувалася на південній стіні нави і була прикріплена до дерев'яної стіни церкви трьома металевими гаками. Композиція горизонтальна, умовно розділена колоною на дві нерівні половини, на колоні на долі дата «1691». Тло – ритоване з мотивами рослинного орнаменту та позолочене. У більшому полі ікони, ліворуч, зображений на повний зріст св. Іван Богослов, знизу, обабіч нього – дві сцени страстей. Праворуч колони, в меншому полі, зображений св. Кирило Александрійський, також на повний зріст. Біля нього, ліворуч на поземі в перспективі зображений комплекс споруд з увінчаним чималою банею храмом. Над головами святих прикріплено дві латунні корони пізнішого походження, прикріплені до рами. Оправлена ікона накладною рамою (можливо також пізнішою), різьбленою та посрібленою. Перед демонтажем ікони з стіни і при побіжному попередньому огляді лицевої сторони можна було зауважити, що основа складається з трьох поздовжніх дошок, які дещо розійшлися, причому в щілини між дошками на всю висоту вставлені затоновані тонкі (близько 0,5 см) дерев'яні вставки. Вздовж стику дошок спостерігалися осипи левкасу та фарбового шару. Невеликі здуття вказували на поганий зв'язок левкасу з основою і це видно по всій ширині ікони від долу. Загальні забруднення – шар кіптяви і дрібного пилу покривали малярство, золочене тло та посріблене обрамлення. Видно незначні перемальювання на колоні, що розділяє святих, та хмарині з ангелом. Також повністю перемальований темно-бордовий плащ св. Івана Богослова. Після демонтажу ікони зі стіни, виявилось, що основа (три липові дошки) значно пошкодив жук-короїд, так що дерево практично втратило структуру. Дві поперечні

шпуги виготовлені з масивних брусків дуба, також пошкодив жук, причому долішня шпуга вже не піддавалася консервації. Складалося враження, що малярський шар тримається тільки завдяки левкасу.

Першочерговим завданням стала консервація і укріплення деревини ікони. Після зняття обрамлення і заклеєння лицевої сторони цигарковим папером, розчином мездрового клею, були демонтовані долішня шпуга і заплішені планки між дошками, дерево упродовж деякого часу насичувалось парами антисептичного засобу ХілотоксQ (hylotoxQ). Пізніше, деревина декілька разів насичувалася розчином ParaloidB-72 в тулуолі, з тильної сторони, частково лицевої, а також з торців. Коли дерево було законсервоване і укріплене, місця втрат дерева, вражені жуком, зашпакльовано дрібною тирсою, змішаною з ParaloidB-72, та затоновано в тон дерева. Левкас і фарбовий шар укріплялися розчином мездрового клею з додаванням PlextolB-500 з пізнішим пропрасовуванням теплим шпателем та вкладенням пресу на укріплені місця.

Наступним етапом стало стягнення і скріплення дошок, що розійшлися. Виготовлена з дуба нова шпуга була закріплена в пази основи. Після цього були проведені проби розчищення малярства, позолоти та посріблення і зняття пізніших записів. Коли поверхневі забруднення і пізніші нашарування знято, в місцях втрат левкасу підведено реставраційний ґрунт та проведено тонування акварельними фарбами з пізнішим покриттям тонованих ділянок захисним шаром відповідним розчином лаку з воском. При монтуванні накладної рами виявилось, що ікона після всіх проведених заходів (стягнення дошок, усунення планок) стала дещо вужчою, тому праворуч і ліворуч між іконою та обрамленням вмонтовано декоративні смужки з грубого картону. Після цього рама прикріпилася до ікони, спеціально виготовленими гачками.

Ікону зафіксувала експедиція Волинського краєзнавчого музею й тоді ж її вперше репродуковано¹. Вона привертає увагу як одне з небагатьох вцілілих зображень патрона Луцької єпархії – св. Івана Богослова. Поєднання зі святим Кирилом Александрійським, іконографія якого на Волині не зафіксована, у залученому характері є унікальним. Іконографія св. Івана Богослова з двома сценами на поземі відображає одне з прикметних своєрідних явищ українського релігійно-



*Святі Іван Богослов та
Кирило Александрійський. 1691.*



Оплакування Христа.



Свята великомучениця
Параскева.

го малярства, яке привернуло увагу щойно останнім часом. Такі скорочені версії житійних циклів у східнохристиянському світі набули поширення лише в Україні як одна з прикмет національної традиції². Посідає у ній своє окреме місце й волинська спадщина, втім й ікони св. Івана Богослова³.

Ікона належить анонімному «майстрові 1691 року» – одному з неідентифікованих досі сучасників знаменитого волинського маляра о. Йова Кондзелевича (бл. 1667 – між 1740–1748). Очевидну спорідненість з його доробком вказує не зафіксованого походження ікона св. великомучениці Параскеви (Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони, далі – ВКМ)⁴. Разом з нетак давно впровадженими до наукового вжитку іконами 1693 р. з Успенської церкви в підлуцькому Баєві (ВКМ) – «Благовіщенням», «Святими Кузьмою і Дем'яном» та «Оплакуванням Христа»⁵ нововідреставрована ікона належить до важливих датованих позицій релігійного малярства Луцька злам століть. Вона має

очевидний зв'язок з баївськими іконами через повторення в «Оплакуванні»⁶ архітектурного мотиву тла «Святого Кирила Александрійського». Разом ця група споріднених, кожна по-своєму унікальних ікон, намальованих у вузькому проміжку часу, є важливим причинком до малярської історії Луцька злам століть.

1. Ковальчук Є. Музей у дослідженні і збереженні пам'яток сакрального мистецтва (з матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років) // 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. 27, 28.

2. Александрович В. Комплекс ікон передвітарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – № 32–33: Матеріали V Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2012 р. – С. 52. Докладніше див.: Його ж. Українські ікони святих зі скороченим історичним циклом (недооцінений аспект традиції княжої доби у мистецтві пізнього Середньовіччя та Нового часу) // Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення» 6–7 грудня 2013 р., м. Львів. – Львів, 2013. – С. 15–31.

3. Александрович В. Комплекс ікон... – С. 52; Його ж. Українські ікони святих... – С. 22.

4. Репродукована: Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 179.

5. Репродуковані: Музей волинської ікони. – С. 189–197.

6. Музей волинської ікони. – С. 195, 196.

Ольга ГОРДА-ЦИБКО
(Львів)

**ВОЛИНСЬКА ІКОНА
“СВЯТИЙ ЮРІЙ ЗМІСБОРЕЦЬ”
XVIII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У
ЛЬВОВІ ІМЕНІ
АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО
(дослідження і реставрація)**

У багатій колекції іконопису Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) збереглася цікава та чимала збірка творів волинського осередку. Серед них “Святий Юрій Змісборець”, введений в науковий обіг [5, 117], втім і досі не експонований¹. Він 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 [3]. За твердженнями дослідників, створення ікон окреслено орієнтовно в межах 1730–1750 рр. [2, 79]

Аналіз твору за візуальними спостереженнями дає підстави стверджувати, що над іконою не було проведено повного комплексу консерваційно-реставраційних заходів. 1995 р. художником-реставратором НМЛ Федором Судуком здійснено профілактичний огляд пам’ятки, її фотофіксацію і виконано низку консерваційних заходів. Зокрема відновлено зв’язок левкасу з основою, з поверхні малярства усунуто паперову профілактичну заклею (фото № 8). 2015 р. ікону передано до реставраційної майстерні темперного малярства НМЛ з метою проведення повного комплексу консерваційно-реставраційних заходів задля подальшого її експонування і вивчення. Отож, Реставраційна рада НМЛ затвердила програму подальшої роботи, що передбачала проведення комплексних фізико-хімічних досліджень та низки обґрунтованих консерваційно-реставраційних заходів.

Фізико-хімічні дослідження передбачали фо-

тофіксацію твору при різних видах освітлення, зокрема в ультрафіолетовій (фото № 3) та інфрачервоній люмінесценції (фото № 4)², а також мікрохімічні аналізи проб з різних ділянок малярства на встановлення складу ґрунту, фарбового та захисного шарів³. Обстеження в ультрафіолетовому спектрі випромінювання дало змогу проаналізувати стан захисного шару, виявити технологічні особливості, зокрема наявність кольорових лаків та лесувань, а також межі виявлених на малярстві записів. Обстеження вказало, що захисний шар дуже тонкий, а на окремих ділянках практично відсутній; у нижньому правому куті позему – незначні поновлення малярства. Аналіз в освітленні інфрачервоних променів дав можливість чітко виявити елементи рисунку, 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 на поземі вжито свинцеве білило, глауконіт з незначними домішками вугільної чорної, у складі санкиру – свинцеве білило, сурик і охра. Мікрохімічні дослідження та макрофотофіксація ще раз підтвердили наявність запису на поземі, виконаного у техніці олійно-клейової темпері (фото № 5). На поверхні присутній тонкий покривний шар олійно-живичного лаку.

За візуальними спостереженнями проведено структурний аналіз твору, зафіксовано стан збереження ікони на момент її надходження на реставрацію. Основа виготовлена з двох дощок, хвойної породи дерева, опрацьованих рубанком, внаслідок чого на поверхні звороту вздовж волокон залишилися рівномірні, не глибокі сліди

² Обстеження і фотофіксацію ікони “Старозавіття Трійця” в ультрафіолетовій та інфрачервоній люмінесценції виконала завідувач науково-дослідного сектору НМЛ Мирослава Друль.

³ Мікрохімічні аналізи проб на склад ґрунту, фарбового та захисного шарів виконала реставратор вищої категорії, хімік-технолог Мельник Ірина.

¹ НМЛ: І – 2008, 35482 (розмір ікони 105 x 74 x 6 см). Ікону вписано в інвентарну книгу музею 25 травня 1950 р.



№ 1. Загальний вигляд твору до реставрації.



№ 2. Загальний вигляд твору після реставрації.



№3. Загальний вигляд твору до реставрації. Фото в ультрафіолетовій люмінесценції.



№ 4. Загальний вигляд твору до реставрації. Фото в інфрачервоній люмінесценції.



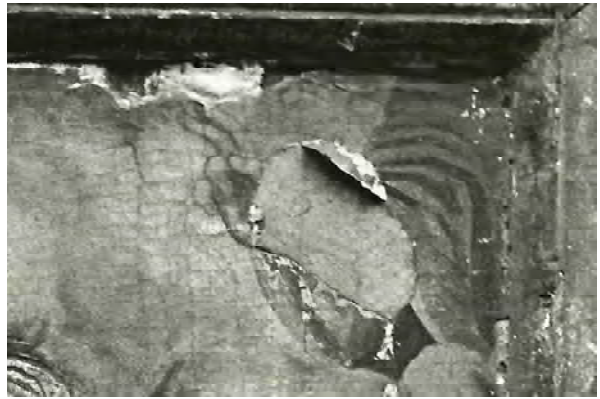
№ 5. Макрофотофіксація фрагменту твору. Часткові перемалювання авторського малярства. Позем.



№ 6. Фрагмент твору в процесі реставрації. Позем.



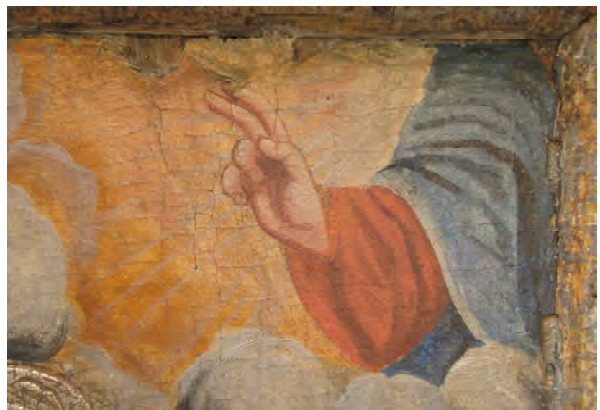
№ 7. Фрагмент твору після реставрації. Позем.



№ 8. Фрагмент твору. Фото 1995 р.



№ 9. Фрагмент твору до реставрації.



№ 10. Фрагмент твору після реставрації.

оброблення. Основа скріплена двома правосторонніми профільованими, клиноподібними, звуженими до лівого кінця шпугами, міцно зафіксованими в пазах.

Ікону оформлено в накладне, профільоване, зафіксоване тиблями обрамлення глибиною 4 см, що чітко співпадає з розмірами іконного щита. На долішній планці – численні втрати левкасу.

Левкас товстий, світло-сірого кольору, поверхня його гладка, рівномірна. Тло – ритоване декоративним листяним орнаментом. Німб святого гладкий, з подвійним ритованим обведенням. Внаслідок деформацій деревини утворилися розтріскування та зміни в структурі левкасу по формі наявних в основі численних сучків і тріщин, що добре простежується на обрамленні. Вздовж нижнього краю, по межі втрати – 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. На іконі присутні незначні осипи фарбового шару, а також островці втрат малярства внаслідок механічних пошкоджень. Німб святого Юрія, тло та внутрішнє поле обрамлення посріблені, але внаслідок окислення на ньому утворилися численні почорніння.

На поверхні малярства кракелюр (у структурі левкасу з фарбовим шаром і у структурі захисної плівки), на різних ділянках різних типів: на срібленні, а також на ділянках де присутня паволока – дрібніший і чіткіший по формі, на малярстві – більший, менше помітний.

Захисний шар тонкий, ділянками потертий до малярства, нерівномірний, з незначними згустками, потемнів та втратив блиск. По усій поверхні забруднення темно-сірого кольору, фрагментарні плями воску. (фото № 1, 6, 9)

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 зняття пізніших записів, надалі комплексне потоншення потемнілої захисної плівки на усій поверхні малярства, усунення перемалювань, покриття твору шаром захисної лакової плівки, виконання тонувань втрат авторського малярства і їх за-

хист шаром лакової плівки. Подальшу роботу проведено в Реставраційній майстерні станкового темперного малярства НМЛ⁴ під керівництвом художника-реставратора вищої категорії Володимира Мокрія.

Відновлення зв'язку відшарованих від основи ділянок левкасу виконано 5 % 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. Для визначення оптимальної методики з підбором відповідних сумішей реактивів для потоншення потемнілої захисної плівки та зняття пізніших перемалювань, проведено низку пробних зондажів на різних ділянках малярства і на срібленні. Серед випробуваних методик найефективнішим виявилось 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, РТ-4 (для зняття запису) [4, 105]. На срібленні 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 50°C, а залишки усунуто піненом.

Потоншення проведено поетапно, намагаючись підбирати ділянки для одноразового роз-

⁴ Художник-реставратор I категорії Горда-Цибко Ольга.

чищення 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 та часткових перемалювань відкрито авторське малярство, натомість на поверхні залишено дуже 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. Поверхню покрито новим рівномірним шаром захисної плівки дамарного лаку з піненом (1:1) (фото ікони в процесі і після реставрації № 2, 6, 7, 10).

Отож, здійснено повний комплекс консерваційно-реставраційних заходів, затверджених Реставраційною радою НМЛІ, в результаті чого об'єкт набув експозиційного вигляду та став доступним для огляду і вивчення. А підібрана методика і проведені дослідження, які, зокрема, методично проводяться у науково-дослідному відділі НМЛІ над іконами даного типу, що за стильовими ознаками походять з однієї майстерні [1], можуть збагатити базу для подальшої роботи над ідентичними творами відомого волинського осередку.

1. Горда-Цибко О. Волинська ікона "Трійця Старозавітна" XVIII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (дослідження і реставрація) / Ольга Горда-Цибко // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XXI міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 р.)*. – Луцьк : Музей Волинської ікони, 2014. – С. 185–189.

2. Косів Р. Ікони "Спас Виноградна Лоза" зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) / Роксолана Косів // *Апологет. Матеріали II Міжнародної наукової конференції "Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво"*, м. Львів, 24 - 25 листопада 2010 р. – Львів : ЛДА і С, 2010. – С. 75–82.

3. Луць В. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. / Володимир Луць // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 р.* – Луцьк ; Музей Волинської ікони, 1996. – С. 32–

33. – Іл. 6–22.

4. *Реставрация икон: Методические рекомендации / под ред. Наумовой М. В.* – Москва : ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1993. – 233 с.

5. Сидор О. Матеріали для зведеного каталога Волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) / Олег Сидор // *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V міжнародної конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 р.* – Луцьк : Музей Волинської ікони, 1998. – С. 96–132.

*Олена Асаулова
(Київ)*

ХІМІКО-ТЕХНОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МАТЕРІАЛІВ САКРАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТКИ XVII ст. – ІКОНИ «СВЯТИЙ ГЕ- ОРГІЙ-ЗМІЄБОРЕЦЬ»

Упродовж багатьох років співробітниками наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ) проводяться дослідження техніко-технологічних особливостей пам'яток волинського іконопису.

Волинські ікони, що експонуються в багатьох музеях України (Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, Харківський художній музей, Національний художній музей України м. Києва, Рівненський обласний краєзнавчий музей та Житомирський обласний краєзнавчий музей) висвітлюють основні напрями розвитку волинського іконопису впродовж майже трьох століть. Вони зберігають самотність волинської малярської школи та висвітлюють мистецькі зв'язки певного історичного періоду.

У фондах Олеського замку Львівської картинної галереї зберігається колекція волинських ікон, серед яких – ікона XVII ст. „Святий Георгій- Змієборець”. Згідно з архівними даними цю ікону було знайдено під час наукової експедиції, що її здійснили в 70-х роках XX ст. співробітники Рівненського краєзнавчого музею разом з науковцями Львівського історичного музею. До фондів Львівської картинної галереї ікону було передано в 1967 році, де вона зберігається й дотепер.

За літературними історичними та мистецтвознавчими джерелами іконографія образу ікони «Св. Георгій Змієборець» побудована за відомою легендою про перемогу Георгія над змієм, який вбивав жителів давнього міста Ласії. Легенда розповідає, як жителі містечка Ласії, аби умилювати чудовисько, кинувши жереб, приносили йому в жертву найкрасивішу дівчину міста. Коли жереб впав на доньку правителя, дівчину одягнули в багряницю, прикрасили, як наречену, та відвели до озера. У цей час Георгій, який повертався після битви додому, випадково

зустрів дівчину і дізнався про її нещастя. Звернувшись з молитвою до Господа про підкорення «лютого звіра» та захист дівчини, він отримав благословення [1]. У «Житіях святих» Дмитро Ростовський детально описує цей короткий бій Георгія з чудовиськом. Пробивши списом пашу дракона, Георгій наказав царівні обв'язати його шию паском і відвести дракона до міста. Після перемоги Георгія над змієм вдячні городяни були охрещені й побудували на честь героя храм. Цей епізод життя здобув самотнє життя в літературі і мистецтві близько XI–XII століть, однак різні книжкові джерела подавали дещо різні варіанти. Саме тема змієборства стала найбільш характерною для українського релігійного мистецтва, зокрема й для волинського іконопису, в період XVI–XVIII століть[2].

На іконі «Георгій Змієборець», що зберігається у фондах Олеського замку, зображений святий Георгій на білому коні, який тонким списом пронизує роззявлену пашу чудовиська. Георгій, який з опущеними додолу очима сидить верхи на білому коні, виражає смирення. Аби підкреслити напругу і динаміку сюжету, маляр зображує переляканого коня, що передніми ногами б'є змія. Сприйняття сцени як батальної підкреслює червоний плащ, що розвивається за спиною Георгія. Праворуч від Георгія стоїть дівчина - царівна Єлісава зі складеними в молитві руками. На задньому плані за нею проглядається терем з відкритим вікном, з якого за дією спостерігають цар з царицею. Улівому верхньому куті з-за хмар простягає, благословляючи, руку Господь.

У межах планової наукової роботи за темою «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів волинського іконопису XVI-XIXст.» у науковому відділі фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ ікону «Святий Георгій-Змієборець» було досліджено з метою визначення хіміко-технологічних особливостей матеріалів іконопису та стану їх збереженості.

Дослідження матеріалів іконопису здійснювалося за допомогою методів світлової мікроскопії у відбитому та прохідному світлі. Для визначення складу пігментів мінерального та органічного походження було застосовано методи мікрохімічного, стратиграфічного та термічного аналізів. Склад та природа в'язива визначалися методами гістохімічного та термічного аналізів.

Для діагностики покривних матеріалів було



«Святий Георгій Змієборець» XVII ст.

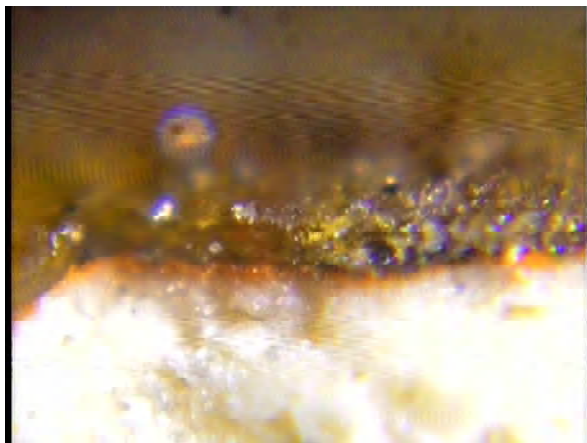


Фото 1. Зразок 4. Тло. Техніка сріблення на полімент. Стратиграфічна будова Зб.100х

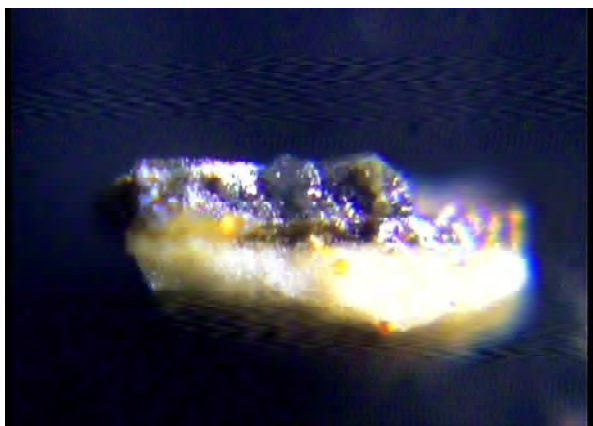


Фото 2. Зразок 7. Палац. Синя фарба з ультрамарином. Стратиграфічна будова. Зб.100х

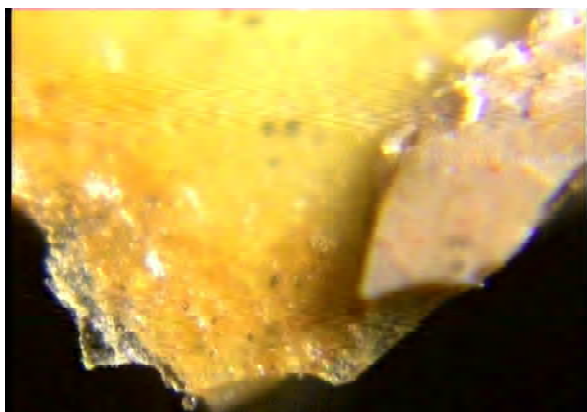


Фото 3. Зразок 8. Шия Єлісави, інкарнат з поновленням. Вид зверху. Зб.100х

залучено тест на розчинність, термічний та гістохімічний аналізи. Для дослідження елементарного волокна паволоки було застосовано гістохімічний аналіз та метод інтерференційної мікроскопії з виготовленням постійного препарату. Стратиграфічна будова зразків іконопису вивчалася методом стратиграфічного аналізу з виготовленням шліфів поперечних зрізів. Результати дослідження було задокументовано з виконанням мікрофотофіксації.

За науково-фондовою документацією музею та відповідно до візуального огляду ікона складається з двох вертикальних дощок, скріплених двома горизонтальними врізаними шпонками. На зворотному боці напис олівцем – «с. Михайле Володимир-Волинського р-ну». Розмір – 104,5х72,5см. Тло ікони прикрашає рослинний орнамент, різьблений по ґрунту. На поверхні тла помітні залишки поліменту з почорнілим срібленням. Донизу фон темнішає з переходом у темно-зелений колір землі. Чорне вбрання воїна чіткими контурами графічно виділяє його постать на загальному тлі. Цариця Єлісава – у білій сорочці з червоним оздобленням. Багате вбрання підкреслює зелений корсаж та охриста спідниця. Голову царівни прикриває шапочка.

Дощки основи деформовані, унаслідок чого на їх стику по центру в нижній зоні ікони утворилася вертикальна тріщина. Стикування дощок вирівняно за допомогою паволоки, присутність якої фіксується з боку лицевої поверхні в центральній зоні ікони. На поверхні іконопису помітні численні подряпини, потерті ділянки з щільним шаром забруднень.

Для дослідження було відібрано 8 зразків, серед яких з авторським живописом -3 зр., з пізніми записами -3 зр. У кожній мікропробі експериментально визначалися такі технологічні ознаки:

- будова стратиграфічної системи;
- якісний склад органічних та мінеральних матеріалів: ґрунтів, фарбових шарів, захисних покриттів;
- наявність та характер поновлень.

Згідно одержаних результатів експериментального дослідження можна дійти до таких висновків:

1. Паволока складається з волокон льону.
2. Ґрунт крейдово-клейового складу, нанесений в кілька прийомів, часто містить значну кількість пор.

3. Пігменти в авторських фарбових шарах: червоного кольору – вохра, свинцевий сурик, кіновар; синього кольору – ультрамарин природного походження (Фото 2); чорного кольору – чорна вугільна; білого кольору – свинецьове білило.

4. В'язиво в авторських фарбових шарах за складом відповідає темпері.

5. Поновлений ґрунт за складом відрізняється від авторського ґрунту: містить гіпс.

6. На окремих ділянках іконопису виявлено шари записів (Зр. 8. Шия Єлісави, інкарнат, Зр.5. Кінь), в яких для розбілу використано свинцево-цинкове білило, а в'язивом слугує олія (Фото 3).

7. Покривним матеріалом слугує олійно-смоляний лак.

8. Залишки поліменту та почорнілого сріблення на поверхні різьбленого тла надають підстави визначити техніку іконопису тла як сріблення на полімент (Фото 1. Зразок 4), техніку іконопису – темперною.

За результатом хіміко-технологічного дослідження можна визначити, що застосовані матеріали та техніки іконопису відповідають малярській культурі Волинського регіону другої половини XVII ст. Зроблений висновок співпадає з заключенням відомого дослідника волинських ікон Александровича В.[3], який, звернувши увагу на стилістичні особливості ікони та напис на її зворотному боці, стверджує про походження ікони з околиць м. Володимира. Він відносить майстра ікони «Святий Георгій Змієборець» до мистецького кола митців, що працювали у XVII ст. в м. Володимирі [4]. Цей факт виявляється важливим відкриттям до практично не розпізнаної досі історії цього малярського осередку.

1. Вилинбахов Г. В. *Образ Св. Георгия Победоносца в России* / Г. В. Вилинбахов, Т. Б. Вилинбахова. – СПб. – 1995, – С. 5.

2. Вигоднік А. *Житійні ікони з колекції Волинського краєзнавчого музею* / А. А. Вигоднік, Л. Карпюк / *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XIII міжнародної наукової конференції*. Луцьк., 2006. – С.

3. Александрович В. *Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі XVI–XVII століть* / В. Александрович // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та*

реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 38.

4. Александрович В. Неопубліковані волинські ікони у фондах музею-заповідника «Олеський замок» / В. Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XXII міжнародної наукової конференції. – Луцьк., 2014, – С 35– 36

5. Вигоднік А. Волинська ікона XVI–XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею / А. Вигоднік, С. Василевська. Каталог. – Луцьк., 2013. – 172 с.

6. Янович Б. Музейна справа у місті Володимирі-Волинському (історична довідка) та проблеми збереження пам'яток мистецтва / Б. Янович. // Бюлетень № 9 ННДРЦУ (Львівська філія). – Львів, 2009. – С. 168–163.

Любов ЄФИМЕНКО
(Київ)

ВИЯВЛЕННЯ ПРИХОВАНИХ ЗОБРАЖЕНЬ МЕТОДОМ РЕНТГЕНОГРАФІЇ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ «ХРИСТОС БОРЕМЕЛЬСЬКИЙ» ІЗ ФОНДОВОГО ЗІБРАННЯ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Сучасне технічне оснащення рентгенографічної лабораторії в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України дозволяє досліджувати музейні пам'ятки минулого безпосередньо в експозиційних залах та фондowych приміщеннях музеїв. Згідно з практикою такого співробітництва між ННДРЦУ та Музеєм волинської ікони, що триває вже більше десяти років, в 2012 році керівництво Музею звернулося до спеціалістів сектору рентгенографічних досліджень щодо дослідження ряду ікон із фондового зібрання. Серед них була ікона під назвою «Христос Боремельський», датована вісімнадцятим століттям.



Рис.1. Христос Боремельский.

А. Вигоднік в своїй статті «Ікони «Христа Боремельського» на Волині» [1; 90] повідомляє, що «у серпні 1940 року до Волинського краєзнавчого музею надійшла ікона XVIII ст. під назвою «Муки Христові». За архівними даними ікону «Христос Боремельський» було передано до Волинського краєзнавчого музею разом з колекцією, яка знаходилась у замку князів Радзивілів з с. Олика Ківерцівського району [1;92].

Іконографія ікони відповідає відомому Євангельському сюжету, що зустрічається не тільки в пам'ятках іконопису майже всіх регіонів України [4], а також і в настінних розписах, горельєфах фасадів церков та соборів Росії (наприклад, церква «Спаса Всемилоствитого», Кусково, м. Москва, церква «Миколая Чудотворця» в Царевому, Московська обл. тощо). На теренах Волині, представлений євангельський сюжет має своє стилістичне та смислове тлумачення [1]. Центром композиції ікони (рис. 1) став Христос, який змальований на коричневому фоні у червоному хітоні і темно-синьому гіматії. Припадаючи на коліно, він тримає масивний хрест, що лежить на його плечі. Смирений лик у кривавих ранах доповнює терновий вінець на чолі Христа, а над головою сяє промінчастий німб.

За візуальним оглядом іконопис був виконаний олійними фарбами на полотні розміром 53х74,5 см. Фарбовий шар знаходився в незадовільному стані: по всій площині спостерігалася густа сітка кракелюру, на окремих ділянках відмічаються втрати з осипанням фарбового шару з ґрунтом до основи. Під видимим написом кирилицею: «ИИС ХРС Боремельський» (рис. 2), слабко прочитується прихований текст.

З метою виявлення записаного тексту був застосований метод музейної рентгенографії за допомогою рентгенівського випромінювача РЕИС-40И. Зображення фіксувалося на медичній рентгенографічній плівці фірми Kodak розміром 30х40см.



Рис.2. Фрагмент з підписом.

Результати рентгенографічного дослідження надали змоги повністю виявити прихований текст, написаний латиною та його прочитати: «Ńrawdziwy wizłrunek Pana Iezusa Boremelskiego ktory w Roku 1777 u sam dzien Wielkonocny Krwawymi Lzamł plakał» (рис. 3).

Після оприлюднення результатів на науково-методичній раді дослідження ікони було продовжено з метою виявлення не тільки прихованого тексту, а й вірогідних невидимих зображень. Після додатково проведеного рентгенографування ще двох ділянок живопису, під шаром запису, де зображено Христа, було виявлено постать юнака (рис.4), риси обличчя якого суттєво відрізнялися від видимого образу. Крім того, контури хреста та рук на знімку відрізнялися від видимих візуально, що свідчило про часткову зміну фрагментів первісної композиції.

Згідно висновків провідного наукового співробітника Музею волинської ікони А. Вигоднік [1] нижній живописний шар, що був виявлений у процесі дослідження, виявився краще збереженим та виконаним на більш високому художньому рівні. Рішенням реставраційної ради первісний живопис було вирішено відкрити від записів.

1. Вигоднік А. Ікони «Христа Боремельського» на Волині / А. Вигоднік // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 21. – Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, Луцьк, 16–17 жовтня 2014 р. – Луцьк, 2014. – С. 89.*

2. Кравченко Н. І. *Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві* / Н. І. Кравченко. – К.: Інститут гуманітарних досліджень, 2004. – 208 с.

3. Рижова О. О. *Європейська релігійна картина як джерело іконографії Лаврського та Київського іконопису 18 ст.* / О. О. Рижова // *Теорія мистецтва, Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтва, №1. – Харків, 2015. – С. 89.*

4. Покровський Н. В. *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийский и русских* / <http://coollib.net/b/266133/read>.

Ірина ХОДАК
(Київ)

ЕКСПЕДИЦІЇ ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО: КІЛЬКА ЗАУВАГ ДО КАТАЛОГУ ВОЛИНСЬКИХ ІКОН НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Минулорічні матеріали конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» поповнив каталог ікон Волині з Національного художнього музею України (далі – НХМУ) [1], упорядниці якого (Г. Белікова і О. Бурлака) у передмові та описах конкретних творів постійно апелювали до експедицій знаного науковця Данила Щербаківського (1877–1927), який у статусі кореспондента (1904–1910) і завідувача етнографічного / народного мистецтва (1910–1924) та історичного / історично-побутового (1910–1927) відділів активно поповнював збірку Київського художньо-промислового і наукового музею ім. государя-імператора Миколи Олександровича (далі – КХПНМ) / Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМШ), на основі частини якої нині функціонує НХМУ. На жаль, їхнє уявлення про історію формування колекції волинських образів музею обмежалося статтею В. Луця [2], хоча в низці публікацій, присвячених різним аспектам діяльності Д. Щербаківського, конкретизовано надбані ним ікони, уточнено їхнє походження, уведено в обіг цінні архівні джерела щодо кількості експедиційних набутоків, їх реставрації тощо. Наприклад, на підставі укладеного співробітником історично-побутового відділу Андрієм Терещенком (а не Д. Щербаківським, як стверджують упорядниці) реєстру вказано кількість культових пам'яток, які надійшли до ВІМШ з експедиції вченого 1926 року на Волинь і Поділля, та зауважено, що ікони та інші твори, вилучені ним 1926 року з храмів, поповнили не лише ВІМШ, але й Шепетівський округовий музей в Славуті; зазначено, що помилкова локалізація образу «Христос – лоза виноградна» (І-1127; ІІ-86 [3]), набутого в Покровській церкві с. Мазепинців (нині – Ключівка Красилівського р-ну Хмельницької обл., а не Лісогірка

Хмельницького р-ну Вінницької обл.), призводить до безпідставного розширення регіону побутування творів так званої острозької майстерні [4, 815; 5, 41–42, 45; 6, 53–54, 140–141, 143]. Що вже казати про біографічні відомості чи історію КХПНМ / ВІМШ.

«Організатором колекції» музею упорядниці каталогу вважають директора КХПНМ М. Біляшівського, зважаючи на його участь у створенні музею барона Ф. Штейнгеля в с. Городку поблизу Рівного, а першу експедицію Д. Щербаківського на Волинь пов'язують з його зарахуванням у штат закладу 1910 року, тобто вони дотримуються висловленого свого часу В. Луцем припущення, що в згаданий регіон його спрямував саме М. Біляшівський [7, 13], із чим важко погодитися.

По-перше, історією Волині Д. Щербаківський зацікавився ще в студентські роки, напевно, не без впливу свого патрона В. Антоновича. Цій проблематиці випускник історично-філологічного факультету Київського університету св. Володимира присвятив конкурсний твір «Начерк політичної історії Луцького князівства до кінця XIV ст.» (1901) – характерний зразок регіонального дослідження «давньоруського» й «литовського» періодів української історії Київської історичної школи В. Антоновича, а після того, як його залишили на кафедрі російської історії для підготовки до професорського звання, під керівництвом П. Кулаковського готував магістерську працю «Литва в період від смерті Вітовта до вступу на польський престол Казимира» [8, 77–78], з яким були пов'язані перші його публікації – «Вишневецька бібліотека» [9] та «Фундушевий запис князя Любарта Луцькій церкві Іоана Богослова 1322 р.» [10].

По-друге, помилково обмежувати волинські експедиції Д. Щербаківського 1910, 1912 та 1926 роками, як це слідом за В. Луцем роблять Г. Белікова й О. Бурлака, адже архівні матеріали засвідчують значно ширшу хронологію його мандрівок у цей край. Так, записи й замальовки в одному з експедиційних альбомів дослідника 1906 року вказують на відвідини не лише низки населених пунктів Житомирського повіту, розташованого по-сусідству з його малою батьківщиною, але й Новоград-Волинського та Старокостянтинівського повітів Волинської губернії (Полонне, Любар, Мартинівка, Остропіль, Решнів-ка, Старокостянтинів, Огіївці, Чепелівка, Черне-

лівка, Дубищі, Грицики, Севрюки, Базалія та ін.) [11]. Інвентарні книги КХПНМ також фіксують надходження творів від Д. Щербаківського з теренів Волинської губернії до 1910 року, наприклад, у книгу етнографічного відділу 1907 року вписано дерев'яну скриньку для зберігання ладану в церкві з с. Вишнополя Новоград-Волинського повіту (інв. № 7087), 1909 року – верхній одяг із сірого сукна з Кременецького повіту (інв. № 9078) [12], а до книги історичного відділу 1909 року – дерев'яні підсвічники з містечка Котельні Житомирського повіту (І-484, 487–490) [13].

По-третє, безпідставним є твердження, ніби завдяки підпорядкуванню Міністерству торгівлі та промисловості, що відбулося 1909 року [14, 3–5] (а не 1910, як стверджують упорядниці), КХПНМ отримав фінансування для організації регулярних експедицій. Достатньо поглянути на щорічні фінансові звіти закладу, щоб переконатися, що в перші роки Міністерство надавало йому 6 тисяч карбованців, а лише на утримання (платню) співробітників потрібно було понад 7 тисяч [15, 18–37]. Навіть з урахуванням субсидій міської думи, Київського товариства старожитностей і мистецтв, власних заробітків музею був вимушений звертатися за коштами до приватних осіб. Ситуація покращилася тільки після надходження субсидій від Київського губернського земства для купівлі предметів народної творчості в межах Київської губернії (з 1912 року) і Головного управління землеустрою й землевпорядкування на придбання аналогічних предметів в інших губерніях (з 1913 року) [16, 54].

Нарешті, волинська експедиція Д. Щербаківського 1910 року відбулася ще до його зарахування в штат музею. Та й повернення вченого в Київ з Умані, у гімназіях якої він викладав з осені 1906 року, навряд чи варто безпосередньо пов'язувати з підпорядкування КХПНМ Міністерству торгівлі й промисловості, як це роблять упорядниці. Голова комітету музею Б. Ханенко дійсно в листопаді 1909 року запропонував Д. Щербаківському перейти на службу в Міністерство торгівлі та промисловості по навчальному відділу [17], але тоді йшлося не про музей, а про підвідомчу міністерству школу чи училище [18]. Лише 30 березня 1910 року, зважаючи на значне поповнення колекцій, комітет КХПНМ вирішив скасувати посаду доглядача будівлі, яку з 1905 року обіймав Юхим Чернявський і запросити для

реєстрації експонатів окрему особу, після чого М. Біляшівський радив молодшому колезі активно клопотатися про переведення до Києва [19]. У липні 1910 року попечитель Київського навчального округу задовольнив прохання Д. Щербаківського, призначивши його викладачем історії та географії в приватній гімназії М. Клуссінш та географії в Сьомій гімназії в Києві [20, 85]. Водночас з 1 серпня науковець обійняв посаду завідувача (зберігача чи консерватора) історичного й етнографічного відділів КХПНМ, але до кінця року не отримував платні, його лише преміювали сотнею нагородних карбованців – сумою, зіставною з місячною платнею завідувача археологічного відділу В. Хвойки [21, 4, 15–16, 27].

На жаль, і надалі каталог рясніє неточностями з історії музею. Скажімо, упорядниці чомусь зарахували старшого служника (у документах довоєнної доби згадувався також як фотограф і монтер [22, 81], пізніше – як реставратор [23, 72]) КХПНМ Івана Балюру до «позаштатних помічників» та неправильно вказали спосіб надходження придбаної ним ікони «Спас Вседержитель» (І-2505; ІІ-81) з Миколаївської церкви містечка Рафалівки (нині – с. Стара Рафалівка, Володимирецького р-ну Рівненської обл., а не смт Рафалівка, як указано в розглядуваному каталозі). Запис в інвентарній книзі «рахунок І. Балюри» означає, що чоловік подав рахунок на суму, за яку придбав пам'ятку (часом твори купували інші особи за дорученням співробітника закладу, який подавав рахунок у канцелярію), тобто її придбано за музейні, а не його власні кошти.

Ознайомлення з каталогом переконало, що упорядниці обрали помилкову методику його підготовки. Оскільки, по-перше, записи ікон до інвентарної книги могли різнитися від часу їх надходження до КХПНМ / ВІМШ на роки і навіть десятиліття (також вони могли залишитися неописаними), по-друге, в інвентарних записах не завжди зазначено місце походження і спосіб придбання пам'ятки (особливо в 1920-х роках), підготовку каталогу слід було розпочати з реєстру всіх відомих надходжень з Волині за відомостями: а) інвентарної книги та зворотів творів (у разі дублювання основи – реставраційними паспортами), б) різних архівних джерел, насамперед матеріалів експедицій, епістолярію тощо. Такий реєстр дозволив би порівняти опи-

си ікон незафіксованого походження в інвентарній книзі з репертуаром надходжень з конкретної експедиції, зафіксованим в інших джерелах, і спробувати виявити їх у НХМУ чи інших закладах. З другого боку, порівняння місця походження / придбання ікон з експедиційними маршрутами Д. Щербаківського також сприяло б уточненню часу їхнього фактичного надходження до закладу. Спробуємо продемонструвати це на кількох прикладах.

Визначаючи кількість і репертуар надбаних Д. Щербаківським ікон в експедиціях на Волинь 1910 і 1912 років, упорядниці брали до уваги винятково відомості інвентарної книги, та й то переважно конкретного року, стверджуючи, що всі заінвентаризовані тоді пам'ятки збереглися, а ось відомості про кількість вивезених творів відсутні. Так, на їхнє переконання, 1910 року дослідник привіз у музей три хрестоматійні образи XVII ст. – «Воздвиження Чесного Хреста» (І-636; ІІ-15) із Хрестовоздвиженської церкви с. Нудижого Володимир-Волинського повіту, «Юрій-змієборець» (І-635; ІІ-396) з Євстахіївської церкви м. Турійська та «Св. Володимир, Борис і Гліб» (І-655; ІІ-8) з Іллінської церкви Нового Ратного Ковельського повіту. Якщо звернутися до кількісних параметрів придбаних під час цієї експедиції творів, то в ньому фігурують не три, а шість ікон. Мало того, у списку населених пунктів, у яких було набуто ті чи інші пам'ятки, Д. Щербаківський зазначив, що привіз поряд із трьома згаданими ще й образи Спасителя із Запілля (нині Любомльського р-ну Волинської обл.) і св. Йосафата з Мацейова (нині – смт Луків Турійського р-ну Волинської обл.) та якусь ікону (переносну?) з Дачина (очевидно, с. Дати́ня, нині Ратнівського р-ну Волинської обл.) [24, 57, 59; 25, 354]. Наприклад, мацейвський образ, який було вписано до інвентарної книги історичного відділу лише 1924 року (І-9663), понині зберігається в НХМУ у чомусь призабутій упорядницями «нульовій» (п'ятій) категорії (Ж-090), як і згадані ними, але не включені до каталогу три ікони на полотні, надбані вченим під час експедиції 1926 року до Шепетівської округи.

З експедиції 1912 року, за твердженням упорядниць, Д. Щербаківський привіз, крім згаданого портрета Теклі Любомирської з Городищенського жіночого монастиря (учений все ж описав його як образ «Св. Марія Магдалина»), ікони з Мазепинців, Закриниччя, Кременчуків і

Тернавки, тобто «Христос – лоза виноградна» (І-1127; ІІ-86) з Покровської церкви с. Мазепинців, «Старозаповітна Трійця» (І-1128; ІІ-398) із Троїцької церкви с. Закриниччя, «Різдво Богородиці» (І-1125; ІІ-199), «Покрова Богородиці» (І-4183; ІІ-218) та «Христос Пантократор» (І-4174) із Хрестовоздвиженської (?) церкви с. Кременчуки, «Богоматір з немовлям (Римська)» (І-1126; ІІ-270) з Козьмодем'янівської церкви с. Тернавка Ізяславського повіту. Але й ці відомості неповні. Скажімо, священник церкви Різдва Богородиці у Кульчинах Старокостянтинівського повіту Микола Козицький (?) у листі до КХПНМ просив надіслати йому розписку про отримання музеєм двох стародруків та ікони на полотні «Обрізання» середини XIX ст., які він передав 17 липня 1912 року Д. Щербаківському [26]. Якщо обидва видання було вписано до інвентарної книги стародруків КХПНМ 1912 року, то ікону заінвентаризували знову-таки 1924 року (І-9755) і її наявність в музейних колекціях варто було б з'ясувати. Слід додати, що до 1926 року, точніше, 1919 та 1924 року, в інвентарну книгу історичного відділу було вписано чимало інших ікон, надбаних Д. Щербаківським у Волинській губернії, зокрема в Ізяславському та Новоград-Волинському повітах, як і в Річицькому повіті Мінської губернії, принаймні частина з яких нині зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику. Тут слід зауважити, що з 1919 року, коли не було можливості проводити експедиції, Д. Щербаківський з допомогою інших співробітників займався інвентаризацією творів, значна частина з яких надійшла у «довоєнний» період. Саме тому помилково ототожнювати рік запису твору, наприклад двобічної короги «Богоматір Почаївська / Преображення» (І-9180; Ж-083), до інвентарної книги з часом її надходження до музею.

Подорож Д. Щербаківського 1926 року до Шепетівської та Могилівської округ – одна з перших експедицій, організованих відділом мистецтв Всеукраїнського археологічного комітету (далі – ВУАК), який очолював дослідник, – найкраще задокументована завдяки збереженням щоденникам, записникам, спискам, актам, проте упорядниці каталогу чомусь обмежили своє уявлення про неї інвентарною книгою, списком надбаних творів та одним з опублікованих щоденників – абсолютно неінформативним для їхнього дослідження. Наприклад, до каталогу

включено ікони «Христос – лоза виноградна» (И-88) на дерев'яній основі та «Коронування терновим вінцем» 1764 року (И-278) на полотні, що, за відомостями упорядниць, надійшли з Шепетівського округового музею і були вписані в інвентарну книгу 1935 року. Описуючи перший з образів, вони зауважили, що Троїцьку церкву в с. - Рівках (нині Славутського р-ну Хмельницької обл.), з якої походять обидві пам'ятки, 1926 року відвідав Д.Щербаківський, але згаданий твір на той час уже міг перебувати в Шепетівському музеї. Безперечно міг, але в цьому контексті вкотре слід нагадати, що під час експедиції 1926 року Д. Щербаківський не лише вилучав культові пам'ятки до ВІМШ, але й брав на облік ті, які фізично не міг вивезти, та сприяв розбудові музейної мережі на місцях, зокрема, значну частину творів передав до Шепетівського округового музею в Славуті. Хоча дослідники датують створення цього закладу жовтнем 1926 року, збереглася датована 22 липня розписка його директора В. Кочубея [27], який супроводжував ученого на певному етапі подорожі, про отримання від нього пам'яток за актами вилучення з храмів населених пунктів Шепетівської округи, а також датований 1 грудня того самого року документ, який засвідчує, що до Шепетівського округового музею Д. Щербаківський передав 91 пам'ятку, вилучену з культових споруд, серед них – 12 образів на полотні з Крупця, Рівок, Ганнопіля, Малого Скнита, Берездова, Жукова, Ізяслава, 5 образів на дерев'яній основі з Радощівки та Малого Скнита, 2 старі орнати з Бернардинського костелу в Ізяславі, 9 дерев'яних скульптур з Крупця, Ганнопіля, Ізяслава, 8 гравюр на папері з Радощівки і Ганнопіля, одну шовкову ризу з Коломлі (нині – Колом'є), 27 фрагментів тканини (орнатів) з Бернардинського костелу в Ізяславі, три стулки царських врат з Рівок і Ганнопіля, 2 мідних дукача та 5 олов'яних хрестиків з Берездова, 2 скляні лампадки з Малого Скнита і Крупця, 2 плащаниці на полотні з Миньківців і Жукова, 2 дерев'яні ручні хрести з Жукова й Рівок, 11 метричних та інших книг з Крупця, Малого Скнита та ін. [28]. Якщо врахувати, що серед узятих у Рівках творів Д.Щербаківський відношував у записнику ікони «Покрова» та «Коронування», то не можна виключати, що йдеться про один із включених до каталогу образів.

Наразі не маємо можливості заглиблюватися в долю колекції ВІМШ, лише зауважимо, що

її розпорошення почалося не 1934 року у ході формування кількох самостійних закладів на основі його колекції, а ще в середині 1920-х років, коли твори (включно з іконами) передавали до Музею культів і побуту. Навіть у середині 1930-х років процес перманентної реорганізації музейної мережі Києва був значно складніший, зокрема, не слід забувати про існування єдиного Державного художнього музею, коли, напевно, низка експонатів, зокрема волинських ікон (включно з ратнівським «Володимиром, Борисом і Глібом»), потрапила до колекції нинішнього Київського національного музею російського мистецтва, з якого повернулася в «будівлю з левами» у зв'язку з відкриттям Державного українського музею.

На жаль, розглядуваний каталог, як і більшість інших подібних видань, не містить вичерпних відомостей про реставрацію творів, насамперед у 1920-х роках. Це особливо прикро, зважаючи на ту вагому роль, яку Д. Щербаківський відіграв у становленні наукової реставрації в Україні як член реставраційної комісії – консультативно-дорадчого органу реставраційної майстерні, створеної 1924 року при Музеї культів і побуту (з 1926 року – Всеукраїнське музейне містечко) [28], та як товариш (заступник) голови ВУАКу і голова мистецького відділу установи. Знайомий з реставраторами олійного та темперного малярства М. Касперовичем [30] і К. Кржемінським [31] задовго до заснування майстерні, у середині 1920-х років він залучав першого з них до обстеження творів ВІМШ та їх реставрації відповідно до виставкових потреб. По смерті вченого обидва фахівці продовжували опікуватися пам'ятками закладу, зокрема, серед відреставрованої ними 1929 року 21 музейної пам'ятки було кілька волинських [32, с. 54–56]. Протоколи реставрації ікон «Старозаповітна Трійця (Гостинність Авраама)» (I-1128) і «Різдво Богородиці» (I-1125) вдалося виявити в архіві Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – ННДРЦУ), а чернетку протоколу реставрації «Чуда в Хонех» (I-12331) – у відділі фондів НХМУ. Крім звичного опису стану збереженості пам'ятки, техніки виконання, реставраційних заходів, тут містяться цікаві відомості про первісні композицію та колористику образу «Різдво Богородиці», що частково проступали з-під шару перемалювання, тому подаємо документи повністю:

1) «Всеукраїнський Історичний Музей ім. Т. Шевченка у Києві.

ПРОТОКОЛ РЕСТАВРАЦІЇ.

№ інв. 1128 Відділу Історично-Побутового.

Ікона «Св. Трійця», мальована на дереві по левкасу олійними фарбами. Розмір: 1,01 x 0,70 м.

І. Дошка м'якої породи дерева, склеєна з двох частин, взята на шпуги. Затилля оброблено нерівно. Кілками прикріплена рама, що місцями відстала од пожолобленої та тріснувшої повздовж одної з дошок. По з'єднанню дошки розійшлися: з затилля значно, на лицьовому боці означились тріщиною.

II. Левкас покладено грубим шаром, в товщині якого вирітовано контури фігур, німби та орнамент тла.

Повздовжні тріщини відзначають тріщини дошок, крім них є рідка сітка з тріщин поземного напрямку. В цілому левкас міцний. По краях незначні випадінки його.

III. Малювання олійними фарбами та посріблення покладено густо; тому відзначились сліди щетиної кисти; по формі й моделювці їх, фарби: біла, сурик, кіновар, берлинська, сажа, біла, охра, умбра, тердесіень [Тобто terra di Siena (жовта вохра). – I.X.], зелені та крон.

Перекрито лаком.

Малювання забруджене; бруд позасідав у нерівностях поверхні малювання по цілій площині ікони та згустками заліплено ним центр ікони. Місцями бруд (в центральній частині) позірвано разом з лаком. Лак змутнів значно на верхній частині ікони; знизу на рівні, де кінчається скатерка прозорий.

А. Перед реставрацією ікону зфотографовано (розм. 9 x 12) та оглянуто Реставраційною Комісією при Всеукраїнському Музейному Городкові 17/II-1929 р. (фотознімок та витяг з протоколу додаються).

Б. Загально промито забрудженість по цілій площині ікони.

В. Регенеровано лак.

Г. Знято плями бруду та найбільш помітний бруд, що повідзначив структуру малювання.

Д. Краї левкасу укріплено воском.

Реставратор Кость Кржемінський

15/III 29 р. К. Мощенко Ф. Ернст М. Макаренко».

2) «Всеукраїнський Історичний Музей ім. Т. Шевченка у Києві.

ПРОТОКОЛ РЕСТАВРАЦІЇ.

№ інв. 1125.

Ікона «Різдво Богородиці», мальована на дошці по левкасу олійними фарбами. Розмір: 0,958 x 0,623 (набл.) x 0,02 (набл.)

I. Дошка м'якої породи дерева з 2-х частин на шпугах вправлених в одному напрямкові, що грубиною I=0,04; 2=0,03. Дошки розійшлися по місці з'єднання, пожолобилися; віддалення середини хорд від дошок біля 0,02 мтр, в такий спосіб сполучені дошки нагадують літеру З, й ледве їх утримують шпуги, що по вигнутих місцях дошок повиходили зі шпунт. Дошки як би трухлі, але порівнююче міцні. Внизу дошок є тріщини, одна з них, що праворуч, біля 0,22 мтр. довжини. По краях дошки дірки – сліди від кілків, що ними було прикріплено обрамлення ікони. Трохи слідів ходів шашеля.

II. Левкас покладено грубим шаром. Краї дошки біля 0,04 мтр левкасом не покрито. В товщі левкасу, в верхній частині ікони рітовано орнамент та німби.

III. Малювання олійними фарбами комбінації з: кіновар, біла, цинова, берлинська синя, охра та сажа. Терто фарби середнє. Покладено фарби з певним нашаруванням, на якому одбилися сліди округлої твердої щиточки в напрямі моделювці форм. Розбілки та контури погублене накладання фарб. Тло посріблене. Перекрито прозорим білим лаком тонким шаром. Лівий бік (геральдично) ікони забруджений значно. Бруд перекрито олією. Місцями потьoki та згустки фарби та плями бруду. На обличчі Іоакима механічно поскрябано ніс та око. Подекуди на підлозі, одєжі Богородиці, то що здерта фарба, з під якої проглядає ґрунт чи шар спідньої фарби первісного малювання. З правого боку вгорі та з лівого знизу є смужки не замальованого первісного малювання. Постать Іакіма раніш була змальована стоячою, одяг в його був квітчастий листки цих квіток мали темно-зелений колір. Край одєжі приходився на місці середини ніжок столика. Посріблене тло з лівого боку пускалося нижче. Про це доводять рельєфно виступаючі контури первісного малювання. Так само край постати Богородиці приходився нижче, покривало було зеленого кольору, який виразно виступає

по місцях облетівшої червоної фарби. Постать служниці, що в червоній кофточці була стоячою.

В такий спосіб перемальовкою композицію де-в-чому змінено.

Доставлено ікону з заклеюками.

А. Перед реставрацією оглянуто Реставраційною Комісією при Всеукраїнському Музейному Городкові 17/II-1929 р. § 19, п. 2 на якому постановлено після реставрації монтувати ікону у відповідній рамі для збереження в ній ікони.

Б. Знято фотознімок до реставрації.

В. Зроблено реставраційні роботи:

1. Укріплено краї левкасу.

2. Знято бруд з лівого боку ікони, разом з оліфою.

3. Знято плями бруду та згустки фарби.

4. Здерті місця фарби до ґрунту – перекрито аквареллю.

5. Освіжено ікону лаком “мастікс”.

Реставратор Кость Кржемінський

15/III 29 р. К. Мощенко М. Макаренко
Ф. Ернст» [33, 50–50 зв., 55–55 зв.]

3) «12331 Арх. Михайл

На дошці олійно

Відставання левкасу по з'єднанні дошок та по краях. Великі плями брудної оліфи та місцями змитости з зачепленням фарби. Посріблене на полімент різне тло майже все зашпакльоване та пересріблене на мордан. Шпакльовкою прикрита на пів права рука та крило.

Левкас закріплено, та небезпечні краї скріплено воском. Плями брудної оліфи знято. Шпакльовку, яка прикривала руку та крило знято. Вся ікона загально промита. Шпакльовку з посрібленням на мордан залишено.

(50 карб.)

Зняття всієї шпакльовки на срібному тлі – (85 карб.)» [34].

Наостанок зазначимо, що каталог подає вкрай неповні відомості про публікацію творів. Не перебираючи обов'язки його упорядників, зауважимо лише, що тут «упущено» як видання 1920-х років, наприклад каталог виставки «Український портрет XVII–XX ст.» та путівник виставкою «Українське малярство XVII–XX ст.» із атрибуціями Д. Щербаківського ікон «Св. Володимир, Борис і Гліб» (I-655), «Воздвиження Чесного Хреста» (I-636), «Чудо в Хонех» (I-12331) [35, 10, 43; 36, 24, 25], так і публікації останніх десятиліть, скажімо, статтю І. Пархоменко про датовані ікони теперішнього НХМУ [37] і бага-

то інших.

Кілька висловлених зауваг не вичерпують порушеного проблемного поля, але промовисто засвідчують, що історіографія – не примха, а посутня необхідність, бо в науковому полі кожен починає там, де закінчив його далекий чи близький попередник.

1. Белікова Г. *Ікони Волині в колекції Національного художнього музею України : каталог* / Галина Белікова, Олена Бурлака // *Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. / Упр. к-ри Волин. облдержадмін., Волин. краєзн. музей, Музей волин. ікони. – Луцьк, 2014. – Вип. 21 : Мат. XXI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 р. : Пам'яті українського мистецтвознавця П. Жолтовського. – С. 282–345.*

2. Луць В. *Волинські експедиції Данила Щербаківського* / В. Луць // *Національний художній музей України: історія, сучасний стан, проблеми розвитку : мат. ювіл. наук. конф. до 100-річчя з дня заснування. – К., 1999. – С. 13–15.*

3. Тут і далі літерою І позначено інвентарні номери ікон історичного (історично-побутового) відділу КХПНМ / ВІМШ, а літерами II, Ж – чинні номери НХМУ.

4. Ходак І. Д. М. *Щербаківський – збирач і дослідник українського сакрального мистецтва* / Ірина Ходак // *Історія релігій в Україні : наук. щорічник, 2005 рік. – Львів : Логос, 2005. – С. 812–819.*

5. Ходак І. *Експедиції Пеликана* / Ірина Ходак / *Антиквар. – 2007. – № 12. – С. 40–47.*

6. Ходак І. О. *Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ходак Ірина Олександрівна. – К., 2010. – 451 с.*

7. Луць В. *Волинські експедиції Данила Щербаківського* / В. Луць // *Національний художній музей України: історія, сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали ювіл. наук. конф. до 100-річчя з дня заснування. – К., 1999. – С. 13–15.*

8. Ходак І. *Данило Михайлович Щербаківський // Квітка на комині. Настінні розписи Уманицини першої половини XX століття: історія, семантика, образи / Олександр Найдєн, Ірина Ходак. – К. : Стило, 2013. – С. 76–100.*

9. Щербаківський Д. *Вишневецкая библиотека / Д. Щ. // Киевская старина. – 1902. – № 3. – С. 163–171. Навчаючись в університеті, Д. Щербаківський заради заробітку пристав на пропозицію В. Толлі стати наставником двох його синів-гімназистів Івана та Сергія, завдяки чому мав можливість опрацьовувати матеріали бібліотеки та архіву з Виш-*

невецького замку, що зберігалися в родині.

10. Щербаківський Д. Фундушева запись князя Любарта Луцкой церкви Иоанна Богослова 1322 г. / Д. Щербаківський // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1904. – Кн. 18, вып. 3–4. – С. 61–70.

11. Матеріали експедицій Д. Щербаківського 1906 року. – Науковий архів Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАНУ), ф. 9, спр. 75, альб. 1.

12. Інвентарна книга обліку експонатів етнографічного відділу КХПНМ за 1902–1912 рр. – Науковий архів НХМУ, оп. 1 (1885–1917), спр. 6 [інв. № 1–17371].

13. Інвентарна книга обліку експонатів історичного відділу КХПНМ за 1898–1914 рр. – Науковий архів НХМУ, оп. 1 (1885–1917), спр. 3 [інв. № 1–2495].

14. Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1909 год. – К. : Тип. С. В. Кульженко, [1910]. – 20 с.

15. Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1910 год. – К. : Тип. 1-й киев. артели печ. дела, 1911. – 37 с., 1 табл.

16. Ходак І. О. Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ходак Ірина Олександрівна. – К., 2010. – 451 с.

17. Лист Б. Ханенка до Д. Щербаківського. 18 листопада 1909 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/Х-767.

18. Лист Б. Ханенка до М. Біляшівського. 3 січня 1910 року. – Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. 304, оп. 1, спр. 12, арк. 57–58 зв.

19. Лист М. Біляшівського до Д. Щербаківського. 27 квітня 1910 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/Б-218.

20. Ходак І. Данило Михайлович Щербаківський / Ірина Ходак // Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття: історія, семантика, образи / Олександр Найдено, Ірина Ходак. – К. : Стило, 2013. – С. 76–100.

21. Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1910 год. – К. : Тип. 1-й киев. артели печ. дела, 1911. – 37 с., 1 табл.

22. Протоколи засідань комітету КХПНМ, листування з Міністерством торгівлі та промисловості, особовий склад, відрядження тощо. 1914 рік. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 40, арк. 1–279 + 6 + 2.

23. Тимченко Т. Микола Касперович – перший реставратор колекції Всеукраїнського історичного

музею ім. Т. Г. Шевченка / Т. Тимченко // Національний художній музей України: історія, сучасний стан, проблеми розвитку : мат. ювіл. наук. конф. до 100-річчя з дня заснування. – К., 1999. – С. 70–75.

24. Щербаківський Д. Експедиція до Волинської губернії. Записна книжка. 1910 рік. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 77, арк. 1–69.

25. Протоколи засідань комітету КХПНМ, відомості про набуття творів тощо. 1910 рік. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 12.

26. Лист М. Козицького (?) до КХПНМ. 1 серпня 1912 року. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 26, арк. 95.

27. Розписка В. Кочубея. 22 липня 1926 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 81, арк. 40.

28. Відомості про речі, передані Шепетівському округовому музеєві т. Щербаківським Д. М під час екскурсії по Шепетівщині. 1 грудня 1926 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 83, арк. без паг.

29. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства : (1920–1930 рр.) / Тетяна Тимченко // Пам'ятки України : історія та культура. – 2001. – Чис. 4. – С. 48–71.

30. Тимченко Т. Микола Касперович : матеріали до біографії / Тетяна Тимченко // Українська художня культура: історія та сучасні проблеми : зб. наук пр. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2012. – С. 57–71.

31. Ходак І. Кость (Костянтин) Іполитович Кржемінський / Ірина Ходак // Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття: історія, семантика, образи / Олександр Найдено, Ірина Ходак. – К. : Стило, 2013. – С. 119–138.

32. Ходак І. Ікона «Покрова Богородиці» з колекції Національного художнього музею України: проблема походження / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 4. – С. 43–68.

33. Матеріали з реставрації експонатів київських музеїв. 1926–1933 рр. – НА ННДРЦУ, оп. 2, спр. 1, арк. 1–126.

34. Чернетка протоколу реставрації ікони «Чудо в Хонех» (І-12331). [1929]. – Відділ фондів НХМУ.

35. Щербаківський Д. Український портрет : виставка українського портрета XVII–XX ст. / Данило Щербаківський, Федір Ернст ; Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – К., 1925. – 64 с. : іл.

36. Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці / Всеукр. іст. музей ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста]. – К., 1929. – 109 с., 19 с. іл.

37. Пархоменко І. Датовані ікони ДМУОМ / Інна Пархоменко // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 2. – С. 1–3.

Віктор МЕЛЬНИК
(Львів)

СТІНОПИС СКЕЛЬНОГО МОНАСТИРЯ У БАКОТІ

Дослідження монументального малярства Галицько-Волинської держави XII–XIV ст., що проводилися останніми роками, дозволили розширити географічні межі цього унікального мистецького явища. Зокрема, поодинокі мистецькі об'єкти, що збереглися поза найважливішими осередками та регіонами (Володимир, Галич, Луцьк, Перемишль, Холм), дозволили ідентифікувати їх як невід'ємну складову традиції епохи. Комплексне дослідження проблеми дає для періоду XII–XIV ст. декілька таких прикладів, здатних істотно розширити загальне уявлення про тогочасне малярство.

Одним із найцікавіших серед них як за походженням, так і культурно-історичним родоводом виявляються фрески скельного монастиря у Бакоті на Дністрі. Досить сказати, що для Галицько-Волинського князівства (у зв'язку з природними особливостями його терену) скельні монастирі не характерні. Поодинокі відомі приклади знаних із найдавнішої української історії Почаївського та Крехівського монастирів чи монастиря в Розгірче ілюструють, радше, виняткові, аніж звичні для регіону тенденції. У такій ситуації фрески скельного монастиря у Бакоті покликані стати унікальним явищем.

Появу монументального малярства визначив, очевидно, насамперед статус Бакоти як регіонального центру¹, оскільки в інших скельних комплексах Подністров'я їх слідів досі не віднайдено. Безперечно, наділені своєрідною специфікою формування та організації внутрішнього простору, скельні монастирські храми унеможливлювали розгортання цілісної розбудованої іконографічної програми візантійського зразка, притаманної звичним храмовим інтер'єрам. Тому в бакотській монастирській церкві, як можна здогадуватися за доступними тепер зафіксованими фрагментами втрачених розписів, були тільки окремі постаті святих. Зрештою, так укладена іконографічна програма цілком відповідає як широкій традиції східнохристиянського світу, так і давнішій власній практиці західноукраїнських земель. На це вказує, передусім, віднайдений при

археологічних дослідженнях у Галичі фрагмент із зображенням частини голови не ідентифікованого святого, що походив з ансамблю фресок Успенського собору. Очевидно, той самий реліквійний проглядється у зображеннях кінного «Святого Георгія» та самотньої постаті царя Давида в найдавніших фресках Горянської ротонди².

Археологічне вивчення літописної Бакоти почалося з притаманного другій половині XIX ст. шукання скарбів. Відкриття скельної монастирської церкви з фресковим розписом близьке у часі із віднайденням залишків малярства церкви Федорівського монастиря у Володимирі та відкриттям ще не ідентифікованих на той час решток фресок Успенського собору в Галичі у фундаментах Успенської церкви XVI ст. Бакотські фрески розшукувано при роботах на території монастиря, що їх провадили знаний український історик Володимир Антонович та його дружина Катерина Мельник у 1881 та 1892 рр. Самі фрески втрачено й нині вони, як і інші археологічно віднайдені на території монастиря матеріали, відомі винятково за публікаціями та копіями, зробленими невдовзі після їх віднайдення. Копії поодиноких фігур зберігаються у Львівському історичному музеї та Чернівецькому краєзнавчому музеї. Кам'яні склепіння, що були обвалені уже на час досліджень В. Антоновича, зберігали сліди монументального малярства і навіть зображень поодиноких фігур. В уламках вдалося відчитати написи: «МР» та «ВАСИ» (монограма Богородиці та Святого Василя Великого). Фрески було написано водяними фарбами безпосередньо по каменю, без використання будь-якого тиньку. Також віднайдено зображення лику Богородиці з прошкрібаним і обведеним німбом³.

Важливий матеріал до інтерпретації бакотського малярства зберегли виявлені ще перед його відкриттям, у 1889 році написи уставного письма «Григорій уздвигл місто се» та «Благослови Христос Григорія Ігумена давшого силу Святому Михаилу». На їх підставі зроблено висновок про функціонування у Бакоті чоловічого монастиря, який очолював ігумен Григорій⁴. В. Антонович припускав, що бакотський ігумен Григорій був тією самою особою, що й згаданий у Галицько-Волинському літописі під 1262 р. ігумен монастиря «у Полонині», – «чоловіком святым, якого ото не було перед ним і по ньому не буде». У його монастирі перебував литовський



Фрагменти стінопису з церкви печерного монастиря. Прориси М.Б.Петрова з фотографій альбома Ю.Й.Сіцинського (опубліковані: Бакота. Столиця давньоруського Пониззя [Текст] / І. С. Винокур, П. А. Горішний; Кам'янець-Подільський пед. ін-т ім. В. П. Затонського. - Кам'янець-Подільський : Центр Поділезнавства, 1994. – С. 222, рис. 112).

князь-чернець Войшелк⁵. За скромності доступних відомостей зіставлення літописної особи ігумена Григорія та імені Григорія, що відчитується на прошкрябаних написах бакотської скелі, є цікавим, але ще не може бути визнане доведеним фактом. Про ченців «у горі» згадує також літописна «Повість про Подільську землю» під 1362 р.⁶

При відкритті бакотські фрески не були докладніше вивчені. Тогочасні публікації подали лише досить загальний лаконічний опис, згідно з яким їх виконано водяними фарбами в червоно-чорній гамі, за тодішнім сприйняттям та визначенням, у «православно-грецькому стилі», що, згідно з прийнятою на той час термінологією, вказувало на давність малярства.

Репродукції та копії кінця XIX ст. зафіксували тільки три фрагменти розписів печерного храму з частково збереженими постатями святих. Останнім часом більшу увагу звернуто на зображення, ідентифіковане як «Богородиця Заступниця», у якому віднайдено один з доказів більшого поширення в Україні цієї іконографії. З ним співвідноситься ранній етап побутування у мистецтві княжої доби заснованого на візантійських зразках, проте самобутнього за їх переосмис-

ленням й оригінальними шляхами розвитку автентичного українського шанування Богородиці. Його утверджено через розвинену наприкінці XII ст. у Києві унікальну для східнохристиянського світу іконографію Покрову Богородиці⁷. Фреска бакотського монастиря належить до пам'яток, що зафіксували початковий етап цієї традиції, ще цілковито заснований на наслідуванні вихідних візантійських взірців. На старокіївському ґрунті він розвивався навколо привезеної з Константинополя візантійської ікони Богородиці Заступниці – відповідно до вживаної в церковній практиці княжої доби грецького терміну на означення цього поняття – «Пирогощої», святині однойменної києво-подільської церкви 30-х років XII ст. Унікальною для українського мистецького досвіду особливістю бакотського зображення Богородиці є знаний з візантійської спадщини, проте поки більше не зафіксований в Україні плат, який покриває голову Богородиці, опускаючись на праве плече⁸).

Традицію шанування святих воїнів, досить поширену в духовній практиці Галицько-Волинського князівства, у бакотському монастирі презентувало так само тільки фрагментарно зафіксоване (у погрудному варіанті) зображення Свя-

того Георгія у пластинчастій кольчугі під плащем, що вільно спадає, з хрестом мученика у правій руці. Прикметною особливістю зображення виступають ретельно промодельовані кучері волосся, знані з його іконографії. Обабіч святого стоять дві постаті. Праворуч – виразно применшена постать мучениці з хрестом у руці, ліворуч – досить невиразно передана в доступній копії постать. В описах вона так само відзначена як жіноча. Збережена у репродукціях частина фрески з трьома фігурами, очевидно, є фрагментом якогось більшого за кількістю зображених персонажів ряду, найправдоподібніше, – мучеників.

Третя з віднайдених фресок визначена як зображення облич двох святих – жінки і чоловіка. Особливості портретного образу «чоловіка» (волосся, що обрамляє голову з обох сторін, досить симетрично опускаючись кінцями на плечі, силует бороди) дають підстави вбачати в ньому образ Ісуса Христа. Зіставлення з Ним фронтальної жіночої постаті для іконографії несподіване, привертають увагу також виняткові для образотворчої традиції складки вбрання біля ший. Очевидно, тут немає підстав вбачати Деїсіс («Моління»). Хоча ця тема першою спадає на думку, фронтальне положення жіночої постаті, очевидно, спростовує таку можливість. Тому доводиться визнати у композиції рідкісне зіставлення, можливо, – давніше за походженням, що не набуло більшого поширення в образотворчій практиці й не зафіксоване ширшим колом здебільшого новіших пам'яток західноукраїнської релігійної мистецької культури.

Відсутність докладніших уявлень про малярську культуру княжої доби на час відкриття бакотських фресок та їх нинішня доступність винятково у пізніх переказах та графічних прописах, природно, ускладнюють докладніше датування унікального для Подністров'я малярського ансамблю. Тому при його опрацюванні доводиться вдаватися до суміжних та паралельних відомостей з історії монастиря. Важливим джерелом для її сприйняття виявляються наведені написи. На жаль, як уже відзначено, вони втрачені. Палеографію написів досліджував Михайл Тихомиров. Перший з них він датував кінцем XI – початком XII ст., другий – кінцем XII – початком XIII ст. Проте, як влучно зауважив Сергій Маярчак⁹, така гіпотеза не відповідає вміщеному в обох написах імені Григорія,

досить правдоподібно співвіднесеному зі згаданим ігуменом Григорієм. Обидві літописні дати, видається, здатні спростувати датування російського автора як недостатньо аргументоване.

На сьогодні датування бакотських фресок доводиться опирати винятково на літописних згадках про ігумена Григорія та присутності того ж імені в обох віднайдених у монастирі написах, що опосередковано пропонує прийняти їх виконання у третій чверті XIII ст. Необхідно відзначити, що це період піднесення Бакоти як регіонального економічного, політичного та культурного центру Пониззя. При недоступності самих фресок (на тлі малочисельності відомостей про мистецьке життя регіону загалом) робити будь-які остаточні висновки, звичайно, передчасно. До того ж, є очевидним, що фрески монастирської церкви можуть і не співвідноситися з часом появи самого монастиря, а бути створеними в часових межах його існування. Однак горішня часова межа, у будь-якому разі, не може бути пізнішою, аніж XIV ст., що підтверджують, зокрема, й дані археологічних знахідок¹⁰.

1. Докладніший аналіз історичних та археологічних даних опублікував: Маярчак С. П. Літописні Бакоти і Пониззя у середньому Подністров'ї // *Археологія*. – 2009. – № 2. – С. 23–33.

2. Мельник В. Найдавніші розписи Горянської ротонди // *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. – 2011. – Вип. 27. – С. 140.

3. [Антонович В. Б.]. Бакотский скальный монастырь // *Киевская старина*. – 1891. – № 10. – С. 114.

4. Там само. – С. 113, 116.

5. *Ипатьевская летопись (Полное собрание русских летописей. – Т. 2) / под ред. А. А. Шахматова*. – 2-е изд. – М., 1962. – Стб. 859.

6. [Антонович В. Б.]. Бакотский скальный монастырь. – С. 109.

7. Александрович В. Старокиївський культ Богородиці-заступниці і становлення іконографії покрову Богородиці // *Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей*. – К., 1994. – Т. 3. – С. 59.

8. Іконографію докладніше описано: Александрович В. *Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4)*. – Львів, 2010.

9. Маярчак С. *Бакотський монастир у світлі археологічних досліджень // Історія релігій в Україні: наук. щорічник: 2010 рік*. – Львів, 2010. – Кн. 1. – С. 593.

10. Там само. – С. 594.

ОБРАЗ “ХРИСТОС НА ТРОНІ” В УКРАЇНСЬКИХ НИЗЬКИХ ІКОНОСТАСАХ

У намісних рядах українських іконостасів XV ст. було доволі поширеним використання іконографічного типу тронного Христа. Серед українських пам'яток збереглося декілька ікон другої половини XV – XVI ст., що дають підстави переконатися в тому [1]. Українські дослідники середньовічного мистецтва відмічають рідкісне для східнослов'янської традиції застосування ікон такої іконографії в намісних рядах іконостасів [2].

Походження українських намісних ікон “Спас на престолі” викликало багато запитань та породжувало різні погляди. В. Ярема розглядаючи намісні ікони тронного Спаса відмічав аналогії з мініатюрами Кодекса Гіппократа 1345 р. з Паризької національної бібліотеки, але припускав можливість існування подібних ікон в Києві в XV ст. [3]. О. Сидор впевнений, що традиція зображення тронного Христа зберігалася українськими майстрами з епохи Київської Русі, прикладом чого є мініатюра з Трірського Псалтиря, де Христос сидить на троні та вінчає князя Ярополка з дружиною [4]. В. Александрович в своїй статті, присвяченій намісним тронним образам Христа й Богородиці, висловився про те, що першоджерелами наших ікон “Спас на престолі” другої половини XV – XVI ст. стали намісні фрескові ікони соборної церкви монастиря Протат на Афоні, перемальовані наприкінці XIII ст., за першообразом близько 961 р. [5]. Також В. Александрович вважає, що поширення серед грецьких пам'яток намісних ікон “Спаса на троні” з другої половини XV ст., як однієї з прикметних особливостей та новацій пізньовізантійської традиції [6], й стало іконографічним джерелом для українських намісних ікон другої половини XV ст. Дослідник стверджує, що в Україні досі не зафіксовано жодного іконографічного зразка “Христа на троні” часів княжої доби, хоча й відмічає належність до старокиївського кола давніх ікон тронного Спаса з Новгороду і Пскова та “київську гравітацію” в новгородських іконах “Христа на троні” XV ст. [7].

Як це не дивно, але В. Александрович та В. Ярема не звернули уваги на давньоукраїнські пам'ятки княжих часів, що мають відношення до київської мистецької спадщини, а О. Сидор лише побіжно торкнувся цієї теми, тому важливо продемонструвати артефакти, що свідчать про стійку традицію подібної іконографії на давньоукраїнських землях, та ключові моменти її трансформації зафіксовані пізніше. Дослідники пройшли повз опублікованих і не опублікованих артефактів, які свідчать про давню візантійсько-київську традицію цієї іконографії.

Зображення “Спаса на престолі” відомо було в Києві вже в XI ст. Особливо цінні зразки демонструють мініатюри із зображенням тронного Христа у Ізборнику Святослава 1073 р. [8] та Псалтирі Егберта (Кодекс Гертруди, Трірський Псалтир) кінця X ст. [9], до якого додані аркуші з мініатюрами виконаними, за останніми дослідженнями, в Києві у 1085 – 1086 рр. на замовлення дружини київського князя Ізяслава [10]. В обох рукописах представлені два концепційно відмінні образи тронного Спаса. В Трірському Псалтирі на арк. 10v змальовано “Христа на троні”, що обома руками коронує князя Ярополка і його дружину Кунігунду [11]. Подібна сцена коронації, як відмічає Н. Козак, не тільки свідчила про надання влади князю, але ще підкреслювала її божественне походження, бо корона отримується з рук самого Христа [12]. Хоча мініатюра народжує почуття урочистості придворної церемонії, художник надає образу Спасителя поглиблений есхатологічний зміст. Вгорі над Христом зображені символи чотирьох євангелістів, тримаючих Євангелія, а у підніжжя трону, на поземі, вздовж нижнього краю мініатюри – чотири серафими й херувими, а також престол, тобто створено образ “Спаса в Славі”. Важливою є думка Н. Козака, який відмічає, що київський художник Кодексу Гертруди переосмислив іконографічну схему “Спаса в Славі”, та створив композицію, в якій тема теофанії підпорядкована темі коронації, а есхатологічний аспект образу посилює подію коронації [13]. Таке спостереження виявляє художника-богослова, який міг вільно трансформувати святі усталені образи й відозмінювати поширену візантійську іконографію, що є свідченням певної свободи й іконографічної ініціативи. Важливо привернути увагу до певного елементу композиції, а саме, форми трону Христа, який характерний для цьо-

го часу, з прямокутним опертям, або спинкою, декорованою тканиною, а сам трон щедро прикрашений коштовностями.

Абсолютно іншу концепцію тронного Спаса знаходимо в мініатюрі Ізборника Святослава 1073 р. [14]. Тут образ “Спаса на престолі” розташований на арк. 2r та об’єднаний в одну композицію з портретом сім’ї Великого київського князя Святослава Ярославича, що зображений на протилежному арк. 1v розвороту [15]. На думку дослідників, композиція на розвороті двох арк. 1v – 2r з’явилися вже після написання кодексу, та створена майстром, манера якого сильно відрізняється від інших мініатюр цього кодексу [16]. Княжа родина на чолі зі Святославом спрямована до тронного Христа розташованого на протилежній сторінці та підносить йому в дар кодекс, який тримає в руках Великий князь Святослав. Христос Пантократор возсідає на престолі, благословляє енергійно відставленою в бік правицею, а лівою рукою тримає закрите Євангеліє. Трон, скромніше декорований, ніж на попередній ілюстрації, має іншу модифікацію спинки, яка також неоднаразово зустрічається в пам’ятках візантійського кола у XI ст., та прикрашена тканиною і має багато спільних рис з тронном з мініатюри “Богоматері з дитям” (відома як “Печерська Богородиця”), з Кодексу Гертруди. Композиція з Ізборника трактується як благання князя про божественну опіку Спасителя для нього та його родини, й те що Христос обіцяє її надати князеві [17]. Божественна опіка для князя була можлива через панування в християнстві ідеї сакральності земної влади та наближення її представників до Бога [18].

В. Пуцко та Л. Ганзенко висловлювали думки з приводу того, що зображення “Христа на престолі” з мініатюри Ізборника Святослава 1073 р. на арк. 2r могло відтворювати намісну ікону з Успенського собору Печерського монастиря, парну до літописно відомої “Печерської Богородиці” [19]. Важко не погодитись з тим, що асоціації з реально існуючою тоді подібною іконою виникають й виглядають абсолютно правомірними про що мова піде нижче.

До XI ст. ведуть сліди іконографії “Спаса на престолі”, що пов’язана з Новгородом Великим. Е. Смірнова впевнена в належності до давньої передвітварної огорожі Софії Новгородської першообразу ікони “Спас Золота риза” 1677 – 1700 р., яка відтворена на первісній дошці за взірцем

середини XI ст. [20]. Тут використано іконографічний тип тронного Христа, хоча залишається дискусійним наскільки майстер XVII ст. міг вносити свої інтерпретації в оригінальну іконографію новгородської ікони XI ст., хоча застосування саме тронного образу виглядає правдоподібним. Прикметно, що форма трону Христа також могла бути навіяна взірцями XI ст. [21]. Логічно припустити, що перенесення цієї іконографії до Новгородської Софії, збудованої у 1045 – 1050 рр., пов’язано з діяльністю київської артілі майстрів, яка діяла на замовлення Великого київського князя Ярослава Мудрого та його сина новгородського князя Володимира [22]. О. Етіноф допускає, що новгородська ікона “Спас Золота риза” могла бути списком зі схожого намісного образу Софії Київської [23].

Вважаємо за необхідне висловити сумнів щодо віднесення ікони з образом “Спас на престолі” (до речі їх в Києві могло бути декілька) до якогось конкретного київського собору через те, що на сьогодні, немає достатньо обґрунтованих аргументів на користь якогось з них. Наведемо роздуми, що підкріплюють нашу позицію. Згадані вище зображення тронного образу Христа належать до середини – другої половини XI ст. та мають безпосереднє відношення до князівського замовлення: два київських ілюстрованих рукописи, створених за князівським бажанням та новгородська намісна ікона, що з’явилася завдячуючи відправленню Ярославом Мудрим артілі з Києва до Новгорода у 1045 році. Тому ікона “Спаса на престолі” дійсно могла існувати в Києві й належати собору, з яким був тим чи іншим чином пов’язаний певний князь та князівська родина, або яким вони опікувались, або такому храму, що мав особливе значення й у свідомості сучасників. Тут в поле зору потрапляють храми збудовані до 1086 р.: церква Богородиці (Десятинна) 989 – 996 р. збудована князем Володимиром, що мала особливе сакральне значення для всіх руських християн, як перший кам’яний храм з якого почалося ствердження нової віри на Русі [24]. Для князів храм був ще й нагадуванням того, що саме князівська воля та влада була провідником божественної благодаті християнства по всій землі руській, місцем поховання першої руської княгині-християнки Ольги [25], та й надалі продовжував слугувати князівським некрополем. Далі Софійський собор, який мав статус митрополичого й був

гордістю нового Ярославового міста, став символом могутності амбітної давньоукраїнської держави, символом перемоги християнства [26], що підносив Київську Русь на ще вищий цивілізаційний щабель серед інших Європейських держав, собор, який відігравав роль головного центру державного життя (сідали на столи князі, приймалися послы, тощо) та релігійного (центр митрополії, висвячувались єпископи та інше). Якщо звернутися до князя Святослава, який був останнім замовником Ізборника 1073р. [27], в якому вперше на Русі зустрічається образ “Спаса на троні”, то за його бажанням могла бути відтворена, якась шанована київська ікона. Та на час створення мініатюри князь правив в Києві менше року, а до того володів Черніговом князівством близько двадцяти років, тому можна припускати й відображення іконного образу, що був близький Святославу й міг належати чернігівському Спаському собору, закладеному на замовлення князя чернігівського Мстислава, що помер у 1036 р. й був в цьому соборі похований [28]. Підтвердженням можливого існування в Чернігові аналогічного образу Спаса слугує висла свинцева печатка єпископа Чернігівського Антонія (1159 – 1168) на лицьовій стороні якої знаходиться “Спас на престолі” [29]. Найбільш прикметним є застосування однакового варіанту іконографії Христа, доволі рідкого для України-Руси, в мініатюрі на арк. 2г Ізборника 1073 р. та на печатці єпископа Антонія. Чи може це бути простим співпадінням, або ці зображення дійсно пов’язані між собою? Спас возсідає на престолі та благословляє відставленою в бік правицею, в лівій руці тримає закритий кодекс – таке розташування правої руки в образі “Христа на престолі” не зустрічається в пізніших українських іконах XV – XVI ст. А може такий рідкісний іконографічний збіг вказує на шанованість подібного образу в Чернігівській землі в найстарішому храмі Чернігова Спасо-Преображенському соборі в якості намісного храмового, через що міг стати символом Чернігівської єпископії [30].

Проте залишаються питання з приводу того хто був первісним замовником Ізборника 1073 р., можливо, київський князь Ізяслав [31], вигнаний молодшими братами Святославом та Всеволодом з Києва у березні 1073 р., і тому до завершення кодексу міг бути доданий лише портрет сім’ї Святослава. В такому випадку з’являється ще один собор, який міг мати подібну

ікону, та фундатором якого виступав саме князь Ізяслав. Ізяслав, у хрещенні Дмитро, у 1051 р. заснував Дмитрівський монастир [32], а близько 1062 р. був закладений мурований Дмитрівський собор, який багато прикрасили фресками, мозаїками, кам’яним різьбленням [33]. Як відомо з літописів київський князь Ізяслав надавав велике значення новому монастирю, щедро одарюючи й протиставляючи Печерському, для чого звелів ієгумену печерському Варлааму вийти зі свого монастиря й стати на чолі князівського, чим намагався підвищити авторитет своєї фундації [34]. Ізяслав почувався господарем в своєму Дмитрівському монастирі та міг замовити подібну ікону Христа у збудований ним собор.

Малоймовірним вважаємо належність до намісного ряду Успенської церкви Печерського монастиря тронного образу Христа, що припускали дослідники В. Пуцко та Л. Ганзенко, яка була парною до привезеної з Візантії в дарунок майбутній церкві константинопольськими майстрами. По-перше, зостається дискусійним питання про те, якою саме була та чудотворна влахернська намісна ікона подарована візантійцями [35] і тому незрозуміло, якою могла бути парна до неї, а по-друге, якщо прийняти версію дослідників про те, що такою іконою є образ тронної Богородиці, відомої як “Печерська” [36], то також виникає певне коло питань. Мініатюра Ізборника написана у 1073 р., в рік коли тільки була закладена Успенська церква, тобто намісну ікону тронного Христа для цієї церкви почали малювати ще до зведення самої будівлі, у що важко повірити, а особливо через те, що будівництво просувалося з певними труднощами й освячена церква була в 1089 р., тому навряд чи було доцільним заздалегіть створювати ікони для майбутньої передвітарної огорожі, а про привезення з Константинополя парної намісної ікони Христа не йдеться.

Неможливо оминати увагою ще декілька творів, що свідчать про розповсюдженість тронного зображення Христа в Києві. Мова йде про бронзову двобічну іконку другої половини XI ст. один бік якої представляє вже відоме зображення Христа Пантократора на престолі, а другий – одне з діянь архангела Михаїла (зберігається в ДТГ) [37]. В. Пуцко припускає, що на цій бронзовій іконці було відтворено іконографію якогось київського передвітарного образу [38]. Також

важливим артефактом виступають два фрагменти кам'яної іконки початку XIII ст., за якими реконструюється знайома іконографія Спаса (Музей історії Києва). В обох пам'ятках представлено тронний образ, причому зображено престоли з прямокутною спинкою [39].

Унікальною пам'яткою, невідомою досі в Україні, є золототканий вишитий шовком “гаманець”, прикрашений перлами та напівдорогоцінним камінням, другої половини XI – XII ст. з Kunsthistorische Museum у Відні, що є найранішим взірцем шитва Київської Русі [40] і який досі не введено в науковий обіг України. Старовинна легенда пов'язує цю коштовну річ з першим християнським королем Угорщини Стефаном I (близько 969 – 1038 р.), який був проголошений святим в 1083 р., але атрибуція вказує на те, що річ могла бути створена після середини XI ст. в якомусь великому мистецькому центрі Русі, бо рівень виконання виробу надзвичайно високий [41]. Особливо цікавим для нас є вишиті зображення на передній стороні “гаманця”. Там розташована вишита різнокольоровим шовком композиція, де в центрі на троні сидить Христос, що благословляє правицею, в лівій руці тримає згорнутий сувій, в оточенні чотирьох архангелів, серафимів і херувімів, а обабіч Христа є ще постаті св. Василя та св. Миколая в адоративних позах. Тобто втілено складну богословську програму, де об'єднані деїсний зміст та есхатологічний – “Спас в Славі” (?). Зі зворотнього, тильного боку на шовковій червоній тканині вишиті хрест та кириличні тексти псалмів, що вказують на призначення витвору для літургійних цілей [42]. Ця надзвичайно цінна для мистецтва Київської Русі річ потребує більш глибокого дослідження, бо за твердженням авторів каталогу Kunsthistorische Museum була створена в Росії, в одному з великих монастирів [43], що свідчить про недостатню обізнаність з історичними та мистецькими реаліями вказаного періоду. Погоджуємося з тим, що цей високомайстерний витвір міг бути створений у визначному мистецькому й релігійному центрі Русі, в той час мистецька й сакральна першість належала саме Києву, як великокнязівському й митрополичому центру, особливо в XI – першій половині XII ст., в якому на нашу думку й міг з'явитися такий тонкий, за роботою, та складний, за концепцією, витвір. Враховуючи те, що давній “гаманець” перебуває в надзвичайно гарному стані, він міг бути

родинною реліквією, передаватися з роду в рід, де його цінували й берегли.

Зовнішня політика київських князів в XI – XII ст. була надзвичайно активною, про що свідчить чимала кількість міждинастичних шлюбів з представниками правлячих сімей Європи. В XII ст. три руські князні, дочки київських князів потрапили таким шляхом до Угорщини. Одна з них Предслава, дочка великого київського князя Святополка (1050 – 1113 р.), у 1104 році була видана за герцога Алмоша, брата угорського короля Калмана Книжника, а їх син Бела II зайняв угорський престол у 1131 р. [44]. Другою була донька Володимира Мономаха Євфимія (померла в 1139 р.), яка була видана за угорського короля Калмана Книжника у 1112 р. [45]. Також ще й Євфросинія (бл. 1130 – після 1175 р.), донька київського князя Мстислава Володимировича Великого (1076 – 1132 р.), онука Володимира Мономаха. Євфросинія Мстиславівна у 1146 р. стала дружиною Гейзи II, угорського короля, після смерті якого залишалась регентшею, а їх син Бела III став королем Угорщини [46]. Вірогідно, ця коштовна річ могла належати одній з цих жінок та потрапити до кола сімейних реліквій та збергатися в королівській родині. Але “угорський гаманець” ще потребує свого ґрунтовного дослідження. Для нас найважливішим є зображення Христа на троні без спинки, найбільш поширене у Візантії, й те, що така іконографія була відома у київських майстернях, а відповідно ми маємо уявлення про те, які варіанти цієї іконографії були відомі в домонгольські часи у Київській державі.

Проаналізувавши наявний матеріал можна стверджувати, що абсолютно не випадковими виглядають новгородські й псковські ікони XIII – XIV ст. [47], а являють собою елементи іконографічної цілості з центром у великокнязюму Києві. Тому логічним є припущення про наявність в Києві великих ікон “Христос на троні”, серед яких могли бути і намісні.

Збережений корпус пам'яток не залишає сумніву в тому, що в Києві, потужному політичному та релігійному центрі Русі вже з XI ст. була добре відома іконографія “Спаса на троні”, й навіть в декількох варіантах. Цікаво те, що всі три пам'ятки XI ст. мають безпосереднє відношення до великокнязівського замовлення. Разом з християнством Русь сприйняла від Візантії її політичний світогляд [48], в якому на вершині

світської ієрархії знаходився правитель – великий князь, влада якого давалася йому від Бога, і завдячуючи їй він міг берегти й поширювати християнську віру на підвладні території за допомогою церкви. Як писав патріарх Антоній великому князю Московському Василю в 1397 р.: ”Неможливо християнам мати церкву та не мати царя. Бо царство та церква знаходяться в тісному союзі, та неможливо їх відокремити один від одного” [49].

В період сильної Київської держави князям та релігійній еліті безумовно імпонувала така ідея сакральності князівської влади, що знаходила своє опосередковане віддзеркалення в зображенні “Спаса на троні”, яке втілює розуміння Бога, як вершину небесної ієрархії, й натякає на князя, як вершину земної. Ще князь Володимир, після прийняття християнства почав друкувати монети на одному боці якої Володимир возсідав на троні, як всемогутній візантійський імператор, а з іншого боку було зображення Христа [50]. Тому, здається абсолютно можливим існування в Києві, а також Новгороді, Чернігові та інших князівських центрах ікон з іконографією “Спаса на престолі” вже в XI ст. і саме цей час демонструє розповсюдження різних видів пам’яток з образами тронного Христа в князівських замовленнях. Це переконує в не випадковості такого зв’язку, і на нашу думку, саме образ “Спас на престолі” слугував найкращим унаочненням ідеї сакральності князівської влади, як для самого князя та його оточення, так і для сучасників.

Подальше використання образу “Христа на троні” в низьких іконостасах західних теренів України-Русі виглядає цілком природно, оскільки Галичина і Волинь особливо плекали й продовжували давню візантійсько-київську традицію і шанували київські святині та ікони. Відоме свідчення Галицько-Волинського літопису, де подано розповідь про те, як Данило Галицький привіз для своєї нової столиці Холм ікони саме з Києва [51], а можливо й ікону Холмської Богородиці [52].

Чотирнадцяте століття в мистецтві Києва, представлено унікальною пам’яткою – ілюстрованим Київським Псалтирем 1397 р., який яскраво свідчить про продовження іконографічної традиції “Христа на престолі”. На сторінках Київського Псалтиря зустрічаються п’ять різних зображень тронного Спаса. Всі ілюстровані образи мають відмінності в іконографічних дета-

лях як-от: положення рук, ніг, сувій чи кодекс в руках, форма трона. Важливим є те, що деякі елементи іконографії схожі зі згаданими вище в пам’ятках домонгольських часів, а деякі деталі повторюються в українських іконах XV – першої половини XVI ст., а децю є спільним в пам’ятках обох історичних періодів. Наприклад, в композиції “Вознесіння” на арк. 20 Київського Псалтиря [53] Христос возноситься на небо в мандорлі, сидячі на троні, що не часто зустрічається в цій композиції. Трон не має спинки, аналогічний до зображеного на віденьському “угорському гаманці” другої половини XI – XII ст. та на печатці Чернігівського єпископа Антонія 1150 -1160 р., а положення ніг Спасителя ідентичне зображеному на іконі “Христа Пантократора” XV ст., невідомого походження, який зберігається у приватній збірці [54] та центральний постаті Христа з ряду “Моління” XV ст. з с. Ванівки [55]. Також цікава мініатюра до СІІ псалма “Спаситель на небесах та ангели вклоняються йому” на арк. 142 зв. [56], тут маємо тронного Христа в мандорлі, яка просякнута променями, Христос благословляє правою рукою, а в лівій тримає закриті Евангеліє. Трон також без спинки, аналогічний зображеному на вказаній мініатюрі з арк. 20. В. Александрович вважає найранішим зображенням “Спаса на троні” мініатюру з Радзивилівського літопису XV ст., на якій зображена ікона тронного Христа, де форма трону, на думку дослідника, свідчить виключно про XV ст. [57]. Але співпадіння у конструкції престолу, його ніжок між зображеннями в Київській Псалтирі 1397 р. на аркушах 10 зв., 20, 142 зв. та інших і мініатюрою Радзивилівського літопису та українськими іконами XV – XVI ст., свідчать про раніше з’явлення оновленої іконографії в Києві наприкінці XIV ст. Положення ніг Спасителя з київської мініатюри “Спаситель на небесах та ангели вклоняються йому” на арк. 142 зв. неоднаразово відобразиться в пізніших українських іконах, наприклад, намісна ікона “Спас Пантократор і свв. Параскеви” та центральний образ ряду “Моління” обидві початку XVI ст. з с. Дальова [58] чи в “Молінні” другої половини XV ст. з с. Явора [59].

За іконографічною аналогією деякі збережені пам’ятки створюють ланцюг неперервності побутування певних образів тронного Спаса, і крім того можна прослідкувати трансформації, що проходили такі зображення з часом. Маємо на

увазі іконографічний ізвод “Спаса на престолі”, з енергійно відставленою вбік правицею, і лівою рукою, що тримає закрите Євангеліє. Найраніше подібне зображення у Ізборнику Святослава 1073 р. на арк. 2v, далі – на аверсі печатки Антонія 50 – 60 р. XII ст., потім ілюстрація у Київському Псалтирю на арк. 10 зв., а далі фреска “Спас в Славі” на склепінні каплиці св. Трійці в Любліні 1418 р. [60], де Христос на троні без спинки, як в двох останніх пам’ятках, але вже тримає розгорнутий кодекс та благословляє відкритою долонею, чого не зустрічалось у нас раніше.

Але найцікавішими для нас є ще дві мініатюри тронного Христа з київського рукопису. Перша, це ілюстрація до псалма ХСVІ намальована на арк. 135, представляє “Спасителя на престолі та вогняну річку”, тобто есхатологічний образ: Христос сидить на престолі, лівою рукою тримає згорнутий сувій, права рука, зображена перед грудьми, благословляє, а у підніжжя маска лева з якої тече вогняна річка [61]. Наступна композиція на арк. 136 зв. “Спаситель на престолі два та херувіма” є ілюстрацією до псалому ХСVІІІ [62]. Христос так само сидить на троні, але в лівій руці тримає закрите Євангеліє, обабіч трона два херувіма. В цих ілюстраціях ми вперше зустрічаємо одну характерну деталь, якої не було досі, а саме, форма трона із заокругленою спинкою, що є абсолютно новим явищем в українському іконографічному ізводі “Спаса на престолі”, але ця видозмінена деталь буде домінувати в українських іконах XV – XVI ст. (“Христос Пантократор на престолі” другої половини XV ст. з с. Сторонна, “Христос Пантократор на престолі” з ряду “Моління” другої половини XV ст. з с. Явора, “Спас Пантократор” з ряду “Моління” початку XVI ст. з с. Дальова, інші) [63] та зустрічатися в монументальному малярстві – фрески люблінської каплиці 1418 р., де подібний престол зображено в композиції “Деїсус”, “Благовіщення”, ктиторська композиція з Владиславом Ягайло [64]. Також характерним є відповідність всіх елементів іконографічної схеми тронного Христа в ілюстрації “Спаситель на престолі два та херувіма” на арк. 136 зв. Псалтиря та в намісній іконі “Христос Пантократор на престолі” другої половини XV ст. з с. Сторонна, де співпадають не тільки форма трону, положення рук, закрите Євангеліє, а також постанова ніг Спасителя, яку В. Александ-

рович назвав “динамічною” й відніс лише до XV ст. [65]. Таким чином саме ілюстрації Київської Псалтирі констатують найраніші зміни в зображенні тронного образу Спаса в українському мистецтві наприкінці XIV ст. Цікаво дізнатися чи були такі зміни першими саме у Псалтирі чи потрапили до нас раніше? У нагоді тут стає Балтиморський Псалтир з Walters Art Gallery, 733 [66], створений на початку XIV ст., який як і Київський Псалтир, походять від одного грецького взірця останньої чверті XI ст. [67]. Цікаво порівняти зображення тронного Христа з Балтиморського рукопису з аналогічними в київському. Хоча американський кодекс не зберігся повністю в ньому, на щастя, присутні два зображення “Христа на троні”, одне з яких на арк. 66 г представляє Спаса, що сидить на престолі, а обабіч два херувіма [68], яке відповідає київській ілюстрації на арк. 136 зв. Друга невелика балтиморська ілюстрація “Спаса на престолі” знаходиться на початку LXXVІІ псалма, арк. 38 г [69], в нашому кодексі в цьому місці немає ілюстрації. Але найцікавіше те, що обидва трони Христа в американському кодексі намальовано у відповідності до розповсюджених форм у XI ст., тобто мають прямокутні спинки та розташовані фронтально, що демонструють як зразки візантійського мистецтва, так і наведені давньоруські приклади. Тобто грецький художник Балтиморського Псалтиря копіюючи давній рукопис близько 1300 р. не змінив оригінальну іконографію ілюстрацій, зберігаючи старі форми. Натомість київський матеріал подає форми тронів Христа абсолютно оновленими, та такими що знайдуть своє продовження і надалі в українському мистецтві, про що вже йшла мова. Можна розглянути два варіанти появлення таких зображень в київському рукописі: між Псалтирем 1397 р. та грецьким оригіналом останньої чверті XI ст. існував невідомий пізніший Псалтир можливо кінця XIII – XIV ст. з новими елементами іконографії, з якого київські художники й зробили копію. Нагадаємо, що наш Псалтир 1397 року ілюстрували два ізографа, й прикметно те, що обидва намалювали такі нові моделі тронів Христа. Але Г. Вздорнов абсолютно впевнений в тому, що стиль мініатюр київського рукопису повністю відображає стилістичні особливості візантійського мистецтва останньої чверті XI ст. з якого походить оригінальний грецький прототип [70], але такі трони не існували в XI ст. Тут виникає



Іл. 1. Христос коронує князя Ярополка та Кунігунду. Мініатюра бл. 1085 р. Арк. 10v. Псалтир Егберта (Кодекс Гертруди). Національний Археологічний музей, Чивідале (Італія).



Іл. 2. Христос Пантократор. Бронза, литво, різблення. Друга половина XI ст., Київ. ДТГ.



Іл. 3. "Гаманець" Стефана Угорського. Друга половина XI – XII ст., Київ. Kunsthistorische Museum, Відень.



Іл. 4. Печатка єпископа Чернігівського Антонія. 50-ті – 60-ті роки XII ст. Київська Русь. Музей історичних і культурних реліквій родини Шереметьєвих.



Іл. 5. Христос на троні та два херувіма. Мініатюра Київського Псалтиря. 1397 р.



Іл. 6. Христос Пантократор на престолі. Друга половина XV ст., с. Сторонна. НМЛ.

протиріччя між тим, що два художника копіювали стиль останньої чверті XI ст. при тому вносили іконографічні оновлення певних деталей (трони) притаманні XIV ст. Треба додати, що оновлені трони, подані в “ракурсі” з круглою спинкою присутні й у інших місцях рукопису, тобто у Христа вони не випадкові. Єдино можливе пояснення, що той невідомий нам грецький Псалтир, який був в Києві перед очима художників, відносився до останньої чверті XIII – XIV ст., сам був відтворений в стилі останньої чверті XI ст., але мав осучаснені форми тронів. Незрозуміло, чому іконографія змінюється відповідно до часу, а стиль копіюється з минулого, хоча більш консервативною є саме іконографія, стиль навпаки природньо змінюється з часом. Таке протиріччя знімається, якщо художник належав до київської художньої школи, а не був “москвичем”, як стверджує Г. Вздорнов [71], бо багато видатних архітектурно-художніх ансамблів Києва належали саме до останньої чверті XI ст. – початку XII ст., що природньо впливало на стиль київських художників та виховувало їх смаки [72]. Це й Успенська церква Печерського монастиря 1073 – 1089 р., до створення й оздоблення якої були запрошені саме константинопольські майстри, Михайлівська церква Видубицького мона-

стиря 1070 – 1088 р. [73], церкви на терені Дмитрівського монастиря, як-от церква св. Петра 1085-1086 р. [74] та Михайлівський Золотоверхий собор 1108 – 1113 р. Саме на схожість ілюстрацій Київського Псалтиря з монументальним живописом останнього й вказували науковці [75]. Тому, на нашу думку, потрапляння до Києва оновленої іконографії могло статися через невідомий грецький рукопис останньої чверті XIII – XIV ст., що був взірцем для художників Псалтиря, а стильові особливості українських мініатюристів свідчать про їх належність до київської художньої школи кінця XIV ст.

Другий варіант, в Києві вже існували ікони “Спаса на престолі” нового, більш сучасного вигляду, які й вплинули на ілюстраторів Київської Псалтирі. Останнє цілком можливе, бо дослідники вже неодноразово відмічали деякі відблиски київських реалій, що знайшли своє місце на сторінках київського рукопису [76]. В. Ярема помітив аналогічність форм престолів в українських іконах та новгородських, в іконі з с. Сторонної XV ст., та в центральній іконі Спаса з “Деїсіса” майстра Аарона 1438 р. новгородського Софійського собору, а також в іконі “Вітцівство” (Трійця) другої половини XIV ст. [77]. Підкреслимо, що всі ці трони схожі, в свою

чергу, на зображені в двох розглянутих ілюстраціях Київської Псалтирі на арк. 135 та 136 зв. Крім того, пізніші новгородські ікони Спаса, а також московські “Спаса в Силах” XV ст. мають престоли схожі на ті, що зображені в іконах “Христа на троні” з с. Устянкової Горішньої та с. Дальови [78]. Аналізуючи наведені аналогії вже В. Ярема припустив можливість існування невідомих київських ікон тронного Христа, що могли слугувати взірцями для західноукраїнських та новгородських ікон.

Але якщо вперше київські художники познайомилися з такими новітніми зображеннями лише при створенні ілюстрацій до Псалтирі 1397 р., то безумовно такі сучасні образи були ними відтворені й в іконах, серед яких могли бути намісні. Цікаво відмітити, що ілюстрації “Спаса на престолі” на арк. 135 та 136 зв. дійсно справляють враження навіяних монументальними зображеннями або іконами, тому подібні припущення цілком виправдані.

Київські мініатюри 1397 р. заповнюють лакуну між традицією побутування образу тронного Спаса в Київській Русі й українськими іконами другої половини XV – XVI ст. та новгородськими XV ст. та слугують важливим аргументом, що об’єднують ці географічно віддалені відгалуження єдиної колись традиції.

Після смерті митрополита Олексія у 1378 р. Київську митрополичу кафедру очолювала, з перервами, надзвичайно активна й освічена особистість – болгарин за походженням Кіпріан, в завдання якого входило об’єднання в єдину митрополію розділених на північно-руську, русько-литовську та галицьку церковних організацій [79]. Відомо, що до переїзду в Москву в 1390 р. Кіпріан з 1376 р. перебував у Києві, а після переїзду приїздив сюди у 1396 – 1397 рр. й 1404 – 1405 рр. [80]. Кіпріан мав активні відносини з Візантією, сам відвідував Константинополь, завдячуючи чому сюди могли потрапити нові зразки іконографії через книги, ікони та інше, а потужний авторитет митрополита сягав найвіддаленіших від Києва місць, та міг сприяти розповсюдженню нового типу ікон. Але не можна виключити й більш раннє потрапляння іконографічних змін до Києва, адже і до переїзду в 1299 р. Київського митрополита Максима, грека за походженням, до Володимира-на-Клязьмі, а згодом митрополита Петра Ратенського до Москви 1325 р. та після шляхи митрополитів між Кон-

стантинополем й північною Руссю, пролягали через Київ, де їм належав митрополичий кафедральний Софійський собор, і де мав залишатися намісник церковного ієрарха [81]. Також поширенню таких ікон у західні українські терени могли сприяти й світські особи, про зв’язки яких з Києвом уже йшлося на прикладі Данила Галицького.

Тому українські намісні ікони “Спас на престолі” другої половини XV ст., що походять із земель західних українських єпархій не виглядають запозиченням грецьких майстрів того ж часу, а на нашу думку, являють собою продовження давньокиївської традиції намісного образу тронного Спаса, який був поширений не тільки в Києві, а й в інших князівствах прикладом чого є артефакти Чернігова та Новгород Великого.

Безумовно, головним джерелом іконографії для земель Київської митрополії була Візантія, звідти приходили й новітні впливи в іконографічних ізводах різних композицій, ми не беремося стверджувати те, що в західні й інші землі давньої Київської держави не могли потрапляти окремо від Києва нововведення й зміни, та надзвичайно важливим вважаємо виявлену іконографічну єдність між окремими віддаленими частинами Київської митрополії, й те, що найраніші такі зміни в українських землях зафіксовано в мистецтві Києва. Більш широкий погляд на пам’ятки різних видів мистецтва дозволив повніше уявити мистецьке життя київської митрополії, виявивши багатство іконографічних типів образа “Спас на троні” та його трансформацію з часом. Завдячуючи такому підходу видно неперервність певних давніх традицій, що трималися в українських храмах не зважаючи на втрату своєї держави та входження українських земель в склад Польського королівства та Великого Князівства Литовського. Тримання давньокиївських традицій допомагало підтримувати єдність з першим духовним центром руської землі, часом лише у свідомості, в періоди, коли митрополити київські в нових політичних умовах перебуваючи в Володимирі-на-Клязьмі або в Москві мало дбали про церковне життя в українських парафіях.

1. Дмитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII – XV ст.* / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Л. : Друкарські куншти, 2005. – С. 81 – 90.; *Александрови-*

- ч В. Українські пізньосередньовічні намісні ікони Спаса і Богородиці на престолі / Александрович В. / Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво : збірник матеріалів VI Міжнародної конференції. – Львів, 2013. – С. 218 – 230.
2. Дмитрій (Ярема). Іконопис... – С. 90; Александрович В. Українські пізньосередньовічні... – С. 218.
3. Дмитрій (Ярема). Іконопис... – С. 81.
4. Сидор О. Іконографія Ісуса Христа в давньому українському мистецтві / Сидор О. // Київська церква : альманах християнської думки. – Київ ; Львів, 2000. - № 5 (1). – С. 84.
5. Александрович В. Українські пізньосередньовічні... – С. 219.
6. Там само.
7. Там само.
8. Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. / Козак Н. – Львів: Ліга-прес, 2007. – С. 57.
9. Там само. – С. 71.
10. Там само. – С. 84.
11. Там само. – С. 102.
12. Там само. – С. 99.
13. Там само. – С. 102.
14. Там само. – С. 54 – 57.
15. Быкова Г. Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. / Быкова Г. З. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1983. – Сб. 3. С. – 108. ; Костюхина Л. Изборник 1073.: палеографический анализ и реконструкция рукописи / Костюхина Л.М., Шульгина Э.В. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1983. – Сб. 3. – С. 97.
16. Кондаков Н.П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века / Кондаков Н.П. – Санкт-Петербург, 1905. – С. 119 – 120. ; Щепкин В.Н. Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода / Щепкин В.Н. // Slavica. – 1927-1928. – Р. 6. – С. 749. ; Быкова Г. Технично-технологические особенности... – С. 108. ; Наумова М. Пигменты миниатюр Изборника 1073 г. / Наумова М. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1983. – Сб. 3. – С. 111.
17. Козак Н. Образ і влада... – С. 59.
18. Там само.
19. Пуцко В. Г. Эмальерный стиль в художественном оформлении киевских рукописей XI в. / Пуцко В. Г. // Книжные центры Древней Руси XI – XVI вв. – СПб., 1991. – С. 91. ; Ганзенко Л. Люмінування рукописної книги / Ганзенко Л. // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського / [гол. ред. Г. Скрипник] – К., 2010. – Т. 2. Мистецтво середніх віків. – С. 704.
20. Смирнова Э. С. «Спас Златая риза»: К иконографической реконструкции чтимого образа XI века / Смирнова Э. С. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / [ред. – сост. А. М. Лидов] – М., 1996. – С. 159 – 199. ; Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды / Смирнова Э. С. // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / [ред. – сост. А. М. Лидов] – М., 2000. – С. 284.
21. Смирнова Э. С. «Спас Златая риза»... – С. 165.
22. Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. / Комеч А. И. – М.: Наука, 1987. – С. 236 – 237.
23. Этингоф О. Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России / Этингоф О. Е. – М.: Индрик, 2005. – С. 77.
24. ПСРЛ. – М., 1997. – Т. 1. – Стб. 124. ; Івакін Г., Іоаннісян О. Мурована архітектура / Івакін Г., Іоаннісян О. Мурована архітектура // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського / [гол. ред. Г. Скрипник] – К., 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 458.
25. Літопис руський : за Іпатським списком / пер. Л. Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 39.
26. Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. / РАН ИРЛ (Пушкинский Дом) / [ред. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев и др.] – СПб., 2004. – Т. 1. XI – XII век. – С. 195.
27. Козак Н. Образ і влада... – С. 53.
28. Библиотека литературы Древней Руси... – С. 193.
29. Тисяча років української печатки : [Каталог виставки] / гол. редколегії В. А. Смолій; упорядкув. Ю. К. Савчук. – К.: Ін-т історії України, 2013. – С. 50.
30. Там само. – С. 52.
31. История русского искусства : в 12 т. / под общ. ред. акад. И. Э. Грабаря и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 228. ; Изборник Святослава 1073 г. : сб. статей / отв. ред. Б.А. Рыбаков. – М., 1977. – С. 217 – 220. ; Пуцко В. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 г. / Пуцко В. // Etudes balkaniques. – 1980. – №1. – С. 102. ; Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга / Запаско Я. П. – Львів, 1995. – С. 19. ; Фрис В. Історія кириличної книги в Україні X – XVIII ст. / Фрис В. – Львів, 2003. – С. 80.
32. Раппопорт П. А. Русская архитектура X – XIII вв. Каталог памятников. / Раппопорт П. А. – Л.: Наука, 1982. – С. 17.
33. Івакін Г., Іоаннісян О. Мурована архітектура... – С. 482 – 483.
34. Абрамович Д. Києво – Печерський патерик / Абрамович Д. – Репр. вид. 1931 р. – К.: Час, 1991. – С. 38. ; Библиотека литературы Древней Руси... – С. 201.
35. Абрамович Д. Києво – Печерський... – С. 6, 9.
36. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери / Кондаков Н. П. – Петроград, 1915. – Т. 2. – С. 327 – 328. ; Смирнова Э. С. Миниатюры XI в. в Кодексе Гертруды (Псалтыри архиепископа Эгберга из Трира), Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI / Смирнова Э. С. // Искусство рукописной книги: Византия, Древняя Русь. Тезисы докл. международн. конф. Москва, 17 – 19 ноября 1998 г.

- Спб., 1998. — С. 32 — 34. ; Этингоф О. Е. Византийские иконы... — С. 108 — 109.
37. Пуцко В. Иконопис / Пуцко В. // *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського / [гол. ред. Г. Скрипник] — К., 2010. — Т. 2 : Мистецтво середніх віків. — С. 664.*
38. Там само. — С. 664.
39. Архипова Є. Різблення (дерево, кістка, камінь) / Архипова Є. // *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського / [гол. ред. Г. Скрипник] — К., 2010. — Т. 2 : Мистецтво середніх віків. — С. 755.*
40. *Hauptwerke der Geistlichen Schatzkammer : kurzführer durch das Kunsthistorische Museum / herausgegeben von Wilfried Seipel; Kunsthistorische Museum Wien. - Band 7. - Milano: Skira, 2007. — С. 23.*
41. Там само. — С. 22.
42. Там само.
43. Там само.
44. Войтович Л. Князівські династії Східної Європи (кінець IX — початок XVI ст.) : склад, суспільна і політична роль : історико-генеалогічне дослідження / Войтович Л. — Львів, 2000. — табл. 5.
45. Там само. — табл. 14.
46. Там само. — табл. 15.
47. Лазарев В. Русская иконопись : От истоков до начала XVI века / Лазарев В. Н. — М.: Искусство, 1983. — С. 69, 71. ; Антонова В. И. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. / В. И. Антонова, Н. Е Мнева ; ГТГ. — М., 1963. — Т. 1 : XI — начало XVI века. — 394 с. ; 256 ил. — ил. 38(кат. 14).
48. Прот. Иоанн Мейендорф Византия и Московская Русь / Прот. Иоанн Мейендорф ; пер. с англ. под ред. Н. Б. Артамоновой. — Paris: YMCA-PRESS, 1990. — С. 17.
49. Там само. — С. 18.
50. Тисяча років української печатки : [Каталог виставки] / гол. редколегії В. А. Смолій; упорядкув. Ю. К. - Савчук. — К. : Ін-т історії України, 2013. — С. 92 — 93.
51. Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар / за ред. чл.-кор. НАН України М. - Ф. Котляра. — К.: Наук. думка, 2002. — С. 122.
52. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть / Міляєва Л., Гелитович М. — К., 2007. — С. 12.
53. Киевская Псалтырь 1397 года. — М.: Искусство, 1978.
54. Давня українська ікона (із приватних збірок) / вступ. ст. О. Сидор. — К.: Родовід, 2003. — С. 31.
55. Гелитович М. Українські ікони XIII — початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог. — Л.; К., 2014. — С. 92.
56. Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри / Вздорнов Г. — М.: Искусство, 1978. — С. 133.
57. Александрович В. Українські пізньосередньовічні... — С. 219.
58. Гелитович М. Українські ікони... — С. 203, 209.
59. Там само. — С. 156.
60. Różycka Bryzek, Anna Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego / Anna Różycka Bryzek. — Lublin, 2000. — S. 38.
61. Вздорнов Г. Исследование ... — С. 132.
62. Там само.
63. Гелитович М. Українські ікони... — С. 156, 163, 208.
64. Różycka Bryzek, Anna Freski bizantyńsko-ruskie ... — S. 116, 138 — 139.
65. Александрович В. Українські пізньосередньовічні... — С. 219.
66. <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W733/>
67. Вздорнов Г. Исследование ... — С. 67 — 69.
68. http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W733/data/W.733/sap/W733_000135_sap.jpg
69. http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W733/data/W.733/sap/W733_000079_sap.jpg
70. Вздорнов Г. Исследование ... — С. 73.
71. Вздорнов Г. Исследование ... — С. 32.
72. Миляева Л. С. Изобразительное искусство Киева X — XV веков. Проблемы изучения / Миляева Л. С. // Советское искусствознание. — М., 1985. — Вып. 19. — С. 72.
73. Івакін Г., Іоаннісян О. Мурована архітектура... — С. 483.
74. Там само.
75. Миляева Л. С. Изобразительное искусство... — С. 74.
76. Труды III археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года. — Киев, 1878. — Т. 1. Протоколы. — С. XLIII. ; Жолтовский П. М. Київські мініатюри 1397 р. / Жолтовский П. М. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К., 1961. — Вип. 6. — С. 132 — 134. ; Його ж. Мініатюра XIV — першої половини XVII століття / Історія українського мистецтва : в 6 т. — К., 1967. — Т. 2. — С. 323, 324. ; Логвин Г. Н. Київська Псалтир / Логвин Г. Н. // Українське мистецтвознавство. — К., 1971. — Вип. 5. — С. 195. ; Розов Н. Н. Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтыри / Розов Н. Н. // Труды Отдела древнерусской литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. — М.; Л., 1966. — С. 80, 81. ; Миляева Л. С. Изобразительное искусство... — С. 74.
77. Дмитрій (Ярема). Иконопис... — С. 88, 90
78. Там само. — С. 88.
79. Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII — середини XVI ст. / Івакін Г. Ю. — К. ; , 1996. — С. 219.
80. Там само.
81. Там само. — С. 218-219.

Марія ГЕЛИТОВИЧ
(Львів)

ІКОНИ «АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ З ДІЯННЯМИ» У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Пропонований короткий огляд ікон «Архангел Михаїл з діяннями» представляє окремі наші спостереження, отримані у процесі каталожного опрацювання цієї тематичної групи пам'яток з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Збірка налічує двадцять творів, що хронологічно охоплюють XV–XVIII ст. В основному вони походять з етнографічних районів Лемківщини і Бойківщини. Їх систематизація слугуватиме черговим кроком дослідження українського іконопису, зокрема, у контексті його іконографії, стилістики, приналежності до малярських осередків. Ікони «Архангел Михаїл з діяннями» складають важливу частину українських ікон «з житійними» сюжетами, які досі цілісно не розглядалися.

Історія української житійної ікони на конкретних пам'ятках простежується від кінця XIV – початку XV ст. Першим її прикладом прийнято вважати ікону «Архангел Михаїл з діяннями» з церкви Св. Миколая у с. Сторонна на Дрогобиччині (Львівська обл.) [14; 6, іл. 20]. Пам'ятка представляє найтиповіший для українських ікон варіант розміщення житійного циклу з трьох сторін середника. Рідкісною у ній є іконографія центрального зображення архангела Михаїла – без воїнських обладунків, що будуть його майже незмінними атрибутами на пізніших творах. Тут Архангел показаний з мірилом у правій руці та зерцалом з монограмою Христа у лівій. Одягнений у кіноварно-червоний плащ зав'язаний вузлом на правому плечі. Під плащем, поверх довгого оливково-зеленого хітону – багато оздоблена зелена туніка, підперезана широким смугастим поясом. У характері лику, способі його моделювання, укладі волосся, елементах і декорі одягу помітна традиція мистецтва так званого домонгольського періоду.

Цикл діянь налічує десять сцен: «Створення архангела Михаїла», «Вигнання Адама і Єви з

раю», «Три отроки в огненній печі», «Архангел Михаїл бореться з Яковом», «Жертва Авраама», «Чудо в Хонах», «Архангел Михаїл з пророком Авакумом приносять їжу пророкові Даниїлу», «Потоплення фараонового війська», «Мойсей веде ізраїльтян в землю ханаанську сухоходом», «З'явлення архангела Михаїла Ісусу Навину перед Єрихоном».

Усі ці сюжети найчастіше присутні також на іконах пізнішого часу – XV–XVI ст. Серед сцен діянь привертає увагу «Жертвоприношення Авраама». Сповненій драматизму композиції за експресією й безпосередністю вияву емоцій немає рівних серед зображень цієї теми, яка в найдавніших збережених зразках завжди присутня в циклі діянь архангела Михаїла.

Хоча пам'ятка вважається найдавнішим уцілілим зразком житійної ікони в українському іконописі, однак, на підставі стилістичних та іконографічних характеристик, її, на наш погляд, можна датувати початком XV ст. Виразний відгомін художньо-стилістичних особливостей цієї ікони, особливо зображень у клеймах, простежується на іконах другої половини – кінця XV ст.¹

Хронологічно наступна ікона – з церкви Святої Параскеви у Дальові (Лемківщина, тепер територія Польщі), найімовірніше створена в кінці XV ст. [6; іл. 106]. Набір сюжетів діянь на ній подібний, як і на попередній іконі, лише замість сценки «Чудо в Хонах» тут зображено «Знищення Содому і Гоморри». Проте, фігура Архангела у середнику набуває цілком іншого вигляду: перед нами – воїн у лицарських обладунках у динамічній поставі.

Ікона належить до однієї з найбільших груп стилістично споріднених ікон кінця XV – першої третини XVI століть. В основному вони походять з Лемківщини, частково з Бойківщини. Авторів цих ікон гіпотетично можна пов'язувати з перемишльським малярським осередком. За найбільшим комплексом цих пам'яток, що належали до одного ансамблю передвітарної пергороди, ця стилістична група окреслюється,

¹ На іконах «Преподобна Параскева з двома житійними сценами» з Бусовиськ, «Св. Параскева з житієм» з Нового Яру, «Св. Миколай з житієм» з Наконечного [6, іл. 87–89] та на семифігурному Молінні невідомого походження (у збірці Національного музею Перемишльської землі) [19, іл. 8].

як «коло майстра ікони «Моління з чином» з Дальови» [15, с. 13]. У близькій манері виконана ікона «Юрій Змієборець» з Хрестовоздвиженської церкви у Здвигені [10, іл. 90]. Найближчою за іконографією до ікони з Дальови є ікона першої половини XVI ст. з церкви в Нагірянах [12, іл. 357].

Приблизно в середині XVI ст. створені дві ікони, що походять з Турківського району Львівської області – з церкви Святої Параскеви в Ільнику [10, іл. 123] та з церкви Архангела Михаїла у Яблунева [10, іл. 187]. Остання була храмовою; крім посвячення церкви, на це вказує сцена «Собор архангелів», яка у храмових іконах переважно розпочинає цикл діянь. Іконографія зображення в середнику на обох іконах подібна. Архангел Михаїл на іконі з Яблунева стоїть в енергійній динамічній поставі. Поверх панцира накинений червоний плащ, який широко розвівається позаду, спадаючи гострим кінцем вниз у ліворуч.

Елегантність постави архангела, яку бачимо на цій іконі, тратиться в пізніших творах. Щойно у XVII ст., на іконі Іллі Бродлаковича й на іконах деяких інших майстрів його кола, вона набуває подібної, але вже барокової репрезентативності [8, іл. 150].

У сцені «Знищення Содому і Гоморри» привертає увагу рідкісне зображення жінки Лота, яка перетворилася у соляний стовп. Нажаль, втрата нижньої частини ікони з Яблунева не дозволяє скласти повне уявлення про її іконографію.

На іконі з Ільника цикл діянь, а їх тут усього шість, розпочинається сюжетом «Повергнення демонів у пекло», чим нав'язується до епізоду з іконографії «Страшного Суду», де образ архангела Михаїла займає важливе місце.

Сцени діянь архангела Михаїла на найдавніших іконах зазвичай представлені сюжетами Старого Завіту. Крім перелічених на іконі зі Стронної, тут часто показані епізоди з життя пророка Даниїла («Пророк Авакум приносить їжу пророкові Даниїлу»), Ісуса Навина («З'явлення Архангела Михаїла Ісусові Навину перед Єрихоном»), пророка Валаама, («З'явлення Архангела Михаїла пророку Валааму»); рідше зустрічаються сцени з життя царя Давида («Давид і Голіаф»).

Від другої половини XVI ст. серед «діянь» з'являються сюжети Нового Завіту (крім сю-

жету «Чудо в Хонах», який присутній вже на найдавнішій іконі зі Стронної). Найшвидше до сюжетного репертуару з Нового Завіту увійшла сцена «Жінки мироносиці біля Гробу Господнього». Її бачимо вже на іконі з Яблунева. Загалом, цикл діянь Архангела Михаїла налічує до тридцяти сюжетів. До тих, які зображувалися найчастіше, належать «Знищення Содому і Гоморри», «Жертва Авраама», «Боротьба з Яковом», «Перехід ізраїльтян через Червоне море». Переважно у циклі «діянь» ці сценки мають свої визначені місця. Починаючи з XVII ст., деякі із названих сюжетів зображувалися на іконах у цокольних рядах іконостасів – пределах.

Дальші зміни іконографії та художньо-образної характеристики презентують у музейній колекції дві храмові ікони приблизно 1560 – 1570 рр. Одна із них походить з церкви у Долині (Івано-Франківська обл.) [10, іл. 214] і належить до творчої спадщини майстра Дмитрія, званого за підписною і датованою 1565 р. іконою «Спас Пантократор з апостолами» з тієї ж Долини [10, іл. 213], інша – з церкви у Волі Висоцькій (Львівщина) [20, іл. 100, 101]. В їх стилістиці, характері архітектурних форм помітний відгомін балкано-молдавських традицій. На іконі з Долини, в зображенні Архангела в середнику, звертає увагу не типове положення піднятого меча – на лівому плечі, як і піхв, піднятих на рівні грудей. Бачимо тут й оригінальне трактування окремих епізодів, як, наприклад, – у сцені «Вигнання Адама і Єви з раю», рай обведений муром, аналогічно, як на іконі «Страшний Суд» з Долини, виконаній тим же майстром [17, с. 147]. Серед традиційних сюжетів на цій іконі привертає увагу доволі рідкісне зображення «З'явлення архангела Михаїла Мойсееві на горі Синай».

Стилістичні аналогії знаходимо й до ікони з Волі Висоцької [20, іл. 100]. Вона створювалася, мабуть, у тому самому малярському середовищі, що й ікона «св. Параскева з житієм» з Дальови [21, іл. 42], яка є найближчою до неї за художньо-образною характеристикою. Подібні у стилістичному й художньо-образному вирішенні ікони з церкви Архангела Михаїла у Скваріві Старій [10, іл. 162, 163].

Цікаво, що на іконі з Волі Висоцької анонімний автор підряд показує два епізоди з життя Ісуса Навина («З'явлення Архангела Михаїла

Ісусові Навину перед Єрихоном», «Ісус Навин поклоняється Архангелу Михаїлу»).

Перелік ікон XVI ст. у музейній колекції завершують чотири пам'ятки останньої чверті – кінця століття з Львівщини: з церкви Різдва (або Введення) Пресвятої Богородиці у Вовчому [16, іл. 30], з церкви Святого Миколая у Лопушанці Хоминій [4, іл. 78], з церкви Архангела Михаїла у Сухому Поточі [5, с. 132] та, зі вже згаданої церкви у Волі Висоцькій². Остання, з огляду на стан збереження не репродукована. На час придбання експедицією музею ікона висіла на зовнішній стіні церкви, що спричинило значні втрати левкасу й лущення фарбового шару по усій її поверхні, особливо внизу та ліворуч на клеймах. Майже повністю втрачені підписи до сюжетів. Ікона має своєрідний набір клейм. Так, двічі бачимо сюжет з прародичами: «Адама і Єву спокушує змія», «Вигнання Адама і Єви з раю»; розповідь про зруйнування Содому доповнює сценка «Архангел Михаїл Лотові вказує дім». Нажаль, сюжети деяких клейм, через втрати живопису, не вдається відчитати. Зображення має графічний характер. Палітра обмежена відтінками вохристих та сірувато-блакитних барв. Ікона належить авторові «Богородиці Одигітрії з похвалою», що походить з цієї ж церкви [1, с. 130, 131]. Ці дві пам'ятки стоять дещо осторонь серед тогочасних ікон, вирізняючись своєрідною іконографією, стилістикою, характером типажів. Певна іконографічна та стилістична подібність простежується на низці ікон з церкви Св. Апостола Луки в Кривому [22, іл. 92-102].

Натомість у ширше коло стилістично споріднених пам'яток вписуються ікони з Вовча, Лопушанки Хоминої та Сухого Поточу. Ікони з Вовча та Лопушанки Хоминої належать до однієї із найбільших стилістичних груп в іконописі другої половини XVI ст., яку окреслюють як «коло майстра іконостаса Успенської церкви в Наконечному» [2]. Автор ікони з Вовча виконав цілий іконостас, у намісний ряд якого входила ця ікона [16, іл. 24-34]. Цей ряд тематично представляв найпоширеніший в українській традиції XVI ст. варіант з «Богородицею Одигітрією з похвалою» і парним до неї «Спасом у Славі»; парною до ікони «Архангела Михаїла» була ікона «св. Миколай з житієм». Зауважимо, повністю збережених намісних рядів із чотирьох ікон серед відо-

мих конструкцій українських іконостасів XVI ст. маємо лише декілька³.

По-своєму вирішує майстер ікони з Вовча сюжети діянь архангела Михаїла. Серед них чи не вперше з'являється сюжет «Адам копає землю». Подібні сюжети з «польовими роботами» Адама та «рукоділлям» Єви поширилися в українських іконах з XVII ст. Властивий майстрові лаконізм художнього вислову у цій сцені виявлений особливо виразно. Це рідкісна для житійних зображень однофігурна композиція. Адам «виведений» на перший план, а тлом слугує традиційний для ікон цього майстра архітектурний стафаж.

Автору ікони з Лопушанки Хоминої також належить ціла низка ікон, серед яких – «Зішестя Святого Духа» та «Успіння Богородиці» з цієї ж церкви в Лопушанці Хоминій [4, іл. 77-81], «св. Параскева з житієм», «Спас у Славі» та «Богородиця Одигітрія з похвалою» з церкви св. Параскеви у Тисовиці [4, іл. 84, 85]. Цікаво, що іконографію «Архангела Михаїла з діяннями» повторив майстер ікони XVII ст., яка зберігається в церкві в Лопушанці Хоминій [4, с. 32, 33, іл. 30-32]. У порівнянні з іконою з Вовча, манера письма майстра ікони з Лопушанки Хоминої більш графічна, форми здрібнені, зображення не настільки виразне. Звертає увагу своєрідний антураж деяких сцен: дерево і потрійна арка у «Вигнанні Адама і Єви з раю», піч у вигляді саркофага з аркою у «Врятуванні трьох отроків з печі».

До іншої стилістичної групи творів належить ікона з церкви у Сухому Поточі. Ікони цієї стилістики також складають окремий стилістичний напрям в іконописі другої половини XVI ст. Його окреслюють як «коло майстра ікони «Преображення» з Яблунева» [15, с. 58]. Серед найхарактерніших прикмет цих ікон – своєрідне трактування гірського краєвиду, щедre використання орнаментики, що нагадує вишивку, якою оздоблені не лише одяжі, а й меблі. В колі цих пам'яток є високопрофесійні твори, рівно ж, і твори т.зв. народно-ремісничого письма, які репрезентує й пам'ятка з Сухого Поточу. У діяннях архангела акцентується лінія розповіді про царя Давида.

³ Перший подібний тематичний склад повністю уцілілого намісного ряду представляють ікони з церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Лісковатому, вірогідно створені у 1560-их рр. [13, с. 249].

² НМЛ, Кв-43168, і-3101.



1. Архангел Михаїл з діяннями. Початок XV ст. (?) с. Сторонна, Львівська обл.



2. Архангел Михаїл з діяннями. Кінець XV ст. с. Дальова (тепер Польща).



3. Архангел Михаїл з діяннями. Бл. середини XVI ст. с. Ільник, Львівська обл.



4. Архангел Михаїл з діяннями. Друга половина XVI ст. с. Воля Висоцька, Львівська обл.



5. Архангел Михаїл з діяннями. Остання чверть XVI ст. с. Вовче, Львівська обл.



6. Архангел Михаїл з діяннями. Кінець XVI ст. с. Яворівка, Львівська обл.



7. Архангел Михаїл з діяннями. Перша половина XVII ст. с. Войнилів, Івано-Франківська обл.



8. Архангел Михаїл з діяннями, Бл. середини XVII ст. с. Стібно, Львівська обл.



9. Архангел Михаїл з діяннями. Бл. середини XVII ст. м. Долина, Івано-Франківська обл.



10. Марко Шестакович. Архангел Михаїл з діяннями. 1720-1730-ті рр. с. Орява, Львівська обл.

Оригінальною за іконографією та художньо – образним вирішенням є ікона кінця XVI ст. з церкви у Яворівці [20, іл. 33, 36, 37]. Її іконографічна особливість – зображення в руках архангела замість традиційних піхв, сфери з благословляючим Христом-Еммануїлом. Постать архангела струнка, статична. По-своєму інтерпретовані деякі сцени діянь, зокрема, «Жертва Авраама», та «Принесення Авакума з їжею Даниїлу». Не традиційний одяг архангела Михаїла. На ньому зелена туніка поверх довгої білої сорочки. На плечах – червоний плащ, зв'язаний на грудях; край його поли з вузлом, перекинений через ліву руку. На шийному вирізі, поясі, рукавах, низом та посередині одяг оздоблений широкою каймою з візерунком, що імітує дорогоцінне каміння, на плащі – геометричний орнамент нагадує вишивку. Лик архангела у середнику і частина обличчя персонажів у клеймах перемальовані темперою, виходячи з характеру письма, у XVIII ст.

Новий період в історії українського сакрального мистецтва, що розпочався у XVII ст., позначився й на іконографії житійних ікон. Змінюється розташування клейм та їх сюжетний склад. Поява аркових обрамлень спричинила розміщення сцен тільки обабіч постаті у середнику, а верхні сценки бувають частково «зрізані» цим

обрамленням. Один із ранніх прикладів презентує ікона першої половини XVII ст. з церкви Різдва Богородиці у Войнилові (Івано-Франківська обл.) [15, іл. 91] Тут з'являються сюжети «Увірування царя Костянтина», «Архангел Михаїл навчає Адама і Єву ремеслу», «Виведення з темниці апостола Петра».

Подібна іконографія Архангела Михаїла у середнику характерна для ікон середини – другої половини XVII ст., як це представляє відома пам'ятка з Михайлівської церкви у м. Мукачеве майстра Іллі Бродлаковича [8, с.194-195, іл. 150], що походив з міста Судова Вишня, званого тогочасного малярського осередку, чи ікона з Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі [10, іл. 395], яка також, імовірно, є продукцією вишенських майстрів.

Ікона з Войнилова презентує один із перших прикладів «нового» трактування образу Архангела Михаїла в мистецтві XVII ст. Це стосується характеру постави ангела, а також його лику, який, як і руки, модельований об'ємно олійною технікою поверх темперного підмальовка. Архангел з великими крилами в енергійній поставі стоїть на овальній червоній подушці (у давніших пам'ятках він переважно стоїть на стрічці, скрученій у вигляді вісімки, яку трактують як сим-

вол подоланого змія). Голова повернена у три чверті вправо, погляд спрямований ліворуч. У правиці тримає піднятий вгору меч, відведеною вбік лівою рукою опирається на плащ, на ногах високі коричневі чобітки. Клейма тут представляють розповіді зі Старого і Нового Завітів; за хронологічним розвитком біблійної історії вони прочитуються від верхнього правого клейма до верхнього нижнього («Архангел Михаїл навчає Адама і Єву ремеслу», «Знищення Содому і Гоморри», «З'явлення Ісусові Навину», «Перемога Давида над Голіафом», «Перехід через Червоне море»(?), «З'явлення жінкам-мироносицям», «Виведення з темниці апостола Петра», «Увірування царя Костянтина»).

Та сама іконографія Архангела повторена й на іконі анонімного вишенського майстра з церкви у с. Стібно [9].

У практику українських ікон у першій половині XVII ст. входить впровадження сенок «діянь» чи «житія» у пейзаж, який тепер все частіше з'являється замість колишнього умовного позему. Один із перших прикладів подібного трактування «житія» представляє ікона «св. Іван Богослов з житійними сценами» з церкви Івана Богослова у с. Вербіж, що її приписують львівському маляру Миколі Петраховичу [7, с. 61]. Очевидно, взірцями такого композиційного вирішення слугувала гравюра. Розміщення сенок діянь Архангела Михаїла на «пейзажному» поземі бачимо на іконах зі Стібна (на поземі ліворуч тут розміщена сценка «Вигнання Адама і Єви з раю», праворуч – «Єва пряде, Архангел Михаїл вчить Адама копати землю»), Дрогобича та ін.

Від другої половини XVII ст. ікони дістають глибокі накладні обрамлення. Нерідко на їх бокових полях вміщуються невеликі фігуративні композиції або сценки житія чи діянь, як на іконі з Михайлівської церкви в м. Долина (Івано-Франківська обл.) [3]. Архангел Михаїл – юний воїн, він стоїть на блакитно-рожевих хмарах, широко розставивши ноги. У правиці – енергійно піднятий над головою меч, в опущеній лівій руці – піхви. Одягнений у срібlistий панцир поверх короткої туніки та довгої оранжевої сорочки з двома високими розрізами знизу, підібраними вище колін. Червоний плащ зв'язаний на правому плечі, укладений гострими геометризваними складками. На внутрішніх полях обрамлення – гравійований орнамент та чотири маленькі

сценки діянь Архангела Михаїла, закомпоновані в овалах: вверху – «Собор Архангелів», ліворуч – «Боротьба з Яковом»; праворуч – «Архангел Михаїл навчає ремесла Адама і Єву»; внизу – «Знищення Содому і Гоморри». Ікона майстерного професійного письма; вона є парною до ікони «Благовіщення» з цього ж іконостаса [15, іл. 96]. На час створення пам'ятки вказують іконографічні, стилістичні, малярські характеристики обох творів. Ікона стилістично споріднена з рядом інших ікон, що походять з близьких територій, зокрема, з іконами з Войнилова. Є певні аналогії і з іконами намісного ряду іконостаса церкви Святого Духа в Рогатині, передусім в оформленні обрамлень. Це дає підстави припускати існування на території теперішньої Івано-Франківщини малярського осередку, на що вже вказувалося дослідниками [15, с. 33].

Оригінальною за художньо-образним вирішенням та окремими сюжетами діянь відзначається найпізніша ікона музейної колекції – бл. 1720-1730-х рр. з церкви в Оряві [11, с. 61]. Архангел зображений у статичній фронтальній поставі з розпростертими невеликими крилами; він стоїть на червоній орнаментованій подушці. На голові – висока корона з рельєфними прикрасами, що імітують дорогоцінне каміння. У правій руці – піднятий меч, у лівій – піхви. Одягнений у панцир з рельєфною перев'яззю на грудях та у червоний плащ, на ногах – жовті чобітки-ботфорти. Приземелля світло-вохристе з кущами квітухих трав. На низькому горизонті зображені міські будівлі з вежами і куполами. Обабіч середника – по п'ять клейм діянь, розділені смугами з пояснювальними текстами. Попри традиційні сюжети (такі як «Собор Архангела Михаїла», «Вигнання Адама і Єви з раю», «Боротьба з Яковом», «Знищення Содому і Гоморри», «Три отроки у вогняній печі», «Архангел Михаїл приносить Авакума з їжею до пророка Даниїла в рів»), є тут і їх виняткові приклади – «Архангел Михаїл з'являється Антонієві і Феодосієві Печерським» та «Архангел Михаїл показує царю Давидові меч, мітлу і череп».

Художньо-образні характеристики ікони з Оряви дозволяють приписати її авторство Маркові Шестаковичу – майстрові, який походив з с. Домажир біля Львова і є знаний за низкою підписних і датованих 1720-1737 рр. ікон [18, с. 164-178]. Бачимо ідентичне трактування окремих деталей на іконі з Оряви і на іконі роботи

цього маляра «Страшний Суд» 1720 р. з церкви у Молдавську (тепер с. Межигір'я, Турківського району Львівської області) [18, іл. 85]. Зображення у клеймах мають виразну подібність з тогочасною народною гравіюрою.

Ми зупинилися на найбільш показових пам'ятках колекції Національного музею у Львові, що характеризують ті чи інші періоди розвитку української ікони, зокрема житійної. Значна кількість українських ікон «Архангел Михаїл з діяннями» належать музеям Польщі і Словаччини.

Як видно з уцілілих пам'яток, найбільшого поширення житійні ікони набули у XVI ст. Від середини XVII ст. їх традиція поступово занепадає; у XVIII ст. житійні ікони зустрічаються доволі рідко.

1. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою / М. Гелитович. – Львів : Свічадо, 2005. – 168 с.

2. Гелитович М. «Богородиця з Дитям і похвалою» у колі пам'яток майстра іконостасу Успенської церкви в Наконечному / М. Гелитович // Літопис Національного музею у Львові. – № 3 (8). – Львів, 2004. – С. 131-140.

3. Гелитович М. Ікони з Долини – цінні пам'ятки українського мистецтва / М. Гелитович // «Археологічними та сакральними стежками Долиниціни». Збірник науково-теоретичних статей. – Долина, 2008. – С. 47-56.

4. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / М. Гелитович. – Львів: Свічадо, 2010. – 240 с.

5. Гелитович М. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) / М. Гелитович // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. – Łańcut, 2004. – Część II. – S. 57-132.

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

7. Горда-Цибко О. «Апостол Андрій» Миколи Морохвського Петраховича / О. Горда-Цибко // Пам'ятки України. – №12. – 2013. – С. 60-67.

8. Жолтовський П. М. Станковий живопис / П. М. Жолтовський П. М. // Історія українського мистецтва. – Київ, 1968. – Т. 3. – С. 193-240.

9. Корніцька Лілія. Походження та іконографія образу Архангела Михаїла в контексті дослідження ікони з с. Стібно / Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівська філія.

– Львів, 2013. – С. 114-117.

10. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII століть / Л. Міляєва за участю М. Гелитович. – Київ, 2007. – 528 с.

11. Откович В. Українська народна ікона: альбом / В. Откович. – Львів : Ліга-Прес, 2010. – 100 с. іл.

12. Патріарх Димитрій (Ярема). Иконопис Західної України XII – XV ст. / Патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти. – 508 с.

13. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть / В. І. Свенціцька // Історія українського мистецтва. – Київ, 1967. – Т. 2. – С. 208-274.

14. Свенціцькая В. И. Мастер иконы XIV века «Архангел Михаил с деяниями» из села Сторонна на Бойковищине // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. – Москва, 1989. – С. 192 – 209.

15. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадіщина віків. Українське малярство XIV – XVI століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1991. – 72 с.

16. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV – XVI вв. / І. Свенціцький-Святицький. – Львів, 1929. – XVIII с. : 141 табл.

17. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія у колекції Національного музею у Львові. / О. Сидор. // Літопис Національного музею у Львові. – №1(6). – Львів, 2000. – С. 89-54.

18. Українське народне малярство XIII – XX століть : Світ очима народних митців : Альбом / Авт. - упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с. : іл.

19. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / R. Biskupski. – Warszawa, 1991. – 44 s. : іл.

20. Bogucki M. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypu / M. Bogucki. – Kraków, 2006. – 156 s.

21. Bogucki M. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypu / M. Bogucki. – [Kraków, 2006]. – 40 s.

22. Štkáč. Ikony Slowackie od XVI do XIX wieku / Štefan Tkáč. – Warszawa, 1984. – 290 s.

ТВОРИ МАЙСТРА ІКОНИ «СОБОРУ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ» ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XVII СТ. З ТРУШЕВИЧІВ НА СТАРОСАМБІРщині ТА ЙОГО СЕРЕДОВИЩА

У спадщині давньоукраїнського іконопису виділяються твори однієї стилістики, які прийнято об'єднувати навколо одного малярського осередку чи, у випадку однакового почерку, навколо одного автора. Очевидно, що до малярського осередку відносяться ті твори, що мають однакову стилістику виконання щодо моделювання фігур, трактування тла, пейзажу, архітектури тощо, однак вони можуть бути намальовані кількома майстрами.

Твори майстра, що розглядаємо відносимо до великої стилістичної групи пам'яток, яку прийнято називати риботицькою (за назвою містечка Риботичі, що знаходиться недалеко від Перемишля, насьогодні у складі Польщі). Ці твори позначені спільними прийомами малярства, часто мають однакову іконографію, що засвідчує використання спільних прорисів. Серед творів цієї великої стилістичної групи вирізняються різні авторські почерки, причому одні пам'ятки намальовані на високому фаховому рівні, в інших бачимо наївне виконання, постаті характерно деформовані та непропорційні, деталі виконані схематично, написи не мають каліграфічності. У домінуючій більшості пам'яток цієї стилістики анонімні¹, тому їхнього автора доводиться означувати за його найбільш прикметним твором.

Твори автора ікони Собору Пресвятої Богородиці з однойменної церкви в Трушевичах (Старосамбірський р-н, Львівська обл.) мають риси стилістики риботицьких майстрів, причому тих творів, які ще можна віднести до останньої третини XVII ст. Більшість з цих ікон не були введені до наукового обігу. Окрім згаданого твору з

Трушевич, з цим автором пов'язуємо ще три ікони. Це медальйони з пророками Ароном, Гедеоном, Соломоном, очевидно, з пророчого ярусу іконостасу церкви в Трушевичах, Христос і самаритянка з церкви Успіння Богородиці у Порохнику (біля Ярослава, Польща) та Триморфон з Молитовного ярусу іконостасу церкви св. Дмитрія у Стібному поблизу Перемишля (Польща). Усі ікони зберігаються в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ)². Ікони Собору Богородиці та пророків були закуплені до музею 1914 р., ікона Триморфону з Моління була подарована 1930 р. церковною громадою у Стібному, а ікона Христос і самаритянка надійшла між 1905–1907 рр., належить до перших надбань тоді ще Церковного музею.

Ікона Собору Пресвятої Богородиці представляє варіант Поклону волхвів популярного у середовищі риботицьких майстрів. У цьому взірці бачимо Богородицю сидячи на престолі на тлі стаєнки з двосхилим дахом. Богородиця підтримує обома руками Дитя Ісуса, оберненого до вохвів. Ісус у білій прозорій сорочці, благословляє старшого волхва, що припавши на коліна цілує Його стопу. За старшим королем бачимо волхва середніх літ у короні, за яким юнак у короні з мечем при боці. Усі три адоранти тримають в руках дари у посріблених посудинах. За Богородицею зліва стоїть св. Йосиф Обручник, а на горбистому тлі вдалині справа зображені ті ж волхви верхи на конях. Посередині вгорі – зірка. У цьому взірці відсутні пастухи та ангели, що традиційно виступають у середньовічних композиціях Різдва Христового. Підпис до сцени на іконі звучить як «**Собоу Престои Бѣцы**», таким чином ікона була храмовою у церкві в Трушевичах, можливо походила з іконостасу. Іконографія пам'ятки з Трушевич пояснюється тим, що свято Собору Богородиці випадає на другий день після Різдва Христового. Однак зазначимо, що в українському мистецтві XVI ст. відомі дещо інші взірці іконографії Собору Богородиці.

Іконографію поклону волхвів, що використав майстер на іконі з Трушевич запозичено із західноєвропейських творів, де вона була популярна

¹ Про підписні ікони риботицьких майстрів див.: [8, 351-370; 2, 112-120; 3, 88-98].

² Ікона Різдва Христового НМЛ і-1609 (розмір 97х83х2+11 см); ікона Христос і самаритянка НМЛ і-1390 (розмір 51х77х2 см); Триморфон з Моління НМЛ і-3818 (розмір 99х68,5х2 см).

від XV ст. В основній схемі: Богородиця з оголеним Ісусом на руках на тлі стаснки та три волхви, з яких старший, як правило, навколiшки цiлує стопу Дитятi бачимо у творах Чентiле да Фабiано, П'єтро Перуджiно, Мазаччо, Братiв з Лiмбурга, Бенотцо Гоцолi та iн. Вона вiдома i в тогочасних захiдноєвропейських гравюраx³. У гравюраx кiн. XVI – поч. XVII ст. цю iконографiю також розвивали брати Вiрiкси [12, II. 625; 13 II. 2164, 2186, 2187]. Вiдзначимо, що в українському мистецтвi подiбний вiзирець Поклону вохвiв представляє iкона середини XVI ст. з церкви Собору Богородицi в Бусовиськах [4, iл. 209], де вона також виступає храмовою, однак тут елементи iконографiї притаманнi українському середньовiчному мистецтву. Подiбну композицiю представлено також на тогочаснiй сценi Акафiсту Богородицi у фресках притвору монастирської церкви св. Онуфрiя в Лавровi на Старосамбiрщинi. З ближчих за часом виконання пам'яток i близьких за iконографiєю до iкони з Трушевичiв слiд назвати твiр середини – другої пол. XVII ст. з церкви в Лип'ю⁴ (Польща), де вiн, ймовiрно, входив в намісний ярус iконостасу. Ця пам'ятка може бути одним з старших збережених вiзирцiв iконографiї цього типу на українському ґрунтi, що потiм мала популярнiсть у риботицьких малярiв. Рiзниця полягає у розташуванні постатi Богородицi в правiй або лiвiй частинi композицiї, у тому як зображений Ісус в бiлiй сорочцi чи прозорiї, i позицiях трьох волхвiв. Старший король може цiлувати стопу Дитятi, а може стояти навпроти навколiшки зi складеним на грудях руками, як, наприклад, на iконi останньої чвертi XVII ст. з церкви у Гломчi⁵. Майстер iкони з Трушевичiв напевно знав мiсцевi прототипи цього зображення.

Ікона Собору Пресвятої Богородиці з Трушевичів виконана на високому фаховому рівні з ре-

гельним вiдтворенням деталей. Маляр вправно моделює складки тканини, майстерно передає тонку матерiю сорочки Ісуса, так, що Вiн показаний оголеним, на голові з-пiд мафорiю Богородицi виступає хвилястий край такої ж вуальної тканини. Ретельнiсть малюнку простежується у всiх деталях композицiї: зображеннi посудин у руках волхвiв, декору їхнiх посрiблених лат, у вiтвореннi трав на поземi, лещаток стилiзованої скали з темним отвором печери позаду стаснки, вола та осла пiд дахом будiвлi. Маляр має характерний почерк малюнку ликiв персонажiв, з великими широко розставленими пiдкресленими очима, дещо завуженою нижньою частиною пiд вилицями, характерно малює уста, невеликi кистi рук. Лики персонажiв з рум'янцями, об'єм легко модельований плавними пiвтонами.

Ікона з пророками з Трушевичів складної конфiгурацiї. Пiвфiгури пророкiв умищенi у трьох медальйонах, розташованих у формi трикутника. Положення фiгур свiдчить, що це була права частина пророчого ярусу iконостасу. У верхньому медальйонi зображено пророка Гедеона з руном у правiй руцi та розгорнутим сувоєм у лiвiй з написом «**сниде во тако дождъ на рѣно**» (пс. 71, 6). У лiвому нижньому медальйонi представлено пророка першосвященника Арона з майже зтертим розквітлим жезлом у правiй руцi та сувоєм iз написом «**жезъ арон[о]въ прозавши**» у лiвiй. У медальйонi, що справа намальовано пророка царя Соломона з бiлою триверхою церквою з червоними куполами та сувоєм на якому написано цитату з Приповiдок «**премъдрость созда совѣтъ хра^мъ**» (прип. 9, 1). Написи та атрибути символiчно стосуються образу Богородицi, очевидно, її зображення було у центрі цього ярусу. Стилiстика малярства пророкiв подiбна до iкони Собору Богородицi з Трушевичiв, яка все ж вирiзняється набагато вищою прецизiйнiстю виконання. Втiм на обох творах подiбний малюнок очей, завужена нижня частина ликiв, характерне моделювання волосся, що дає пiдстави приписати твори одному авторовi. Ймовiрно, вони походили з одного iконостасу.

Таку саму манеру малярства має iкона з Молiння зi Стiбного, на якiй у центрі представлено Спаса сидяти на престолi, по боках традицiйно Богородицю та св. Iвана Хрестителя в пiвобертi до Христа. Богородиця має складенi навхрест руки у молiннi, св. Iван праву руку тримає на грудях, у лiвiй має згорток з частково

³ «Коротку» схему iконографiї, як на iконi з Трушевичiв, де бачимо трьох волхвiв, Богородицю з оголеним Дитям та св. Йосифа пiд двохсхилою стаснкою представлено на дереворитi в Легендi трьох святих королiв (*Legenda Sanctorum Trium Regum*), виданiй в Моденi 1490 р.

⁴ Iсторичний музей в Сяноку. Фото iкони умищене в працi д-ра Я. Константиновича. Див.: [11, Табл. VII. – Iл. 5-6].

⁵ Iсторичний музей в Сяноку MHS/S/903. Репродукована: [10, II. 129].

стертим написом «**Сє Агн[ец] Бжний возє^алл
гр[ѣ]хи мир[а]**». Ця ікона має таку ж манеру
малюнку ликів, кистей рук, моделювання скла-
док тканин як пам'ятка з Трушевичів на підставі
чого відносимо її авторству цього майстра.

З автором ікони Різдва Христового з Труше-
вичів також пов'язуємо ікону Христос і самари-
тянка з церкви Різдва Богородиці у Порохнику.
Ця ікона видовженого по горизонталі формату,
могла бути цокольною в іконостасі або пристінно-
му вівтарі, оскільки цей сюжет часом викорис-
товували риботицькі майстри для цокольних
ікон⁶. В іконостасі ікона з таким сюжетом могла
бути під намісною іконою Богородиці, а у випад-
ку церкви в Порохнику і під храмовою Успіння
Богородиці. Нерідко цокольні ікони мали також
бічні вівтарі. Варто відзначити, що з Порохника
до НМЛ надійшло ще дві ікони кін. XVII ст., які
також за іконографією та формою дошки можуть
бути цокольними і вони є риботицької манери
малярства, очевидно, одного автора. Це
пам'ятка зі сценою Христос являється св. Пет-
ру патріарху Олександрійському та Бій Несто-
ра з Лієм⁷. Обрамлення на усіх трьох іконах од-
накове, що свідчить, що вони були з одного ан-
самблю, лише ікона Христос і самаритянка є ви-
довжена по горизонталі, а дві інші ікони набли-
жені до квадрата. По висоті пам'ятки теж тро-
хи різняться.

Ікона Христос і самаритянка виконана на-
півпрозорим фарбовим шаром, що характерно
загалом для цокольних ікон риботицьких
майстрів. Композиція ікони понизу виглядає об-
різаною. Спаситель зображений на передньому
плані у центрі сидячи ніби на краю колодязя.

⁶ Зокрема, цю сцену має також ікона з церкви в
Березові на Старосамбірщині стилістики рибо-
тицьких майстрів (НМЛ і-3767). В альбомі під ре-
дакцією В. Свенціцької та В. Отковича записано, що
ця ікона походить з церкви св. Миколая в Буцеві Мо-
стиського р-ну Львівської обл., що не відповідає за-
пису у Книзі вступу та картотеці НМЛ, де вона за-
фіксована у групі творів, що надійшли 1913 р. з цер-
кви в Березові на Старосамбірщині. Див. репродук-
цію: [5, Іл. 75].

⁷ НМЛ і-1388 (розмір 81х68 см), і-1389 (розмір
75х66,5х см). Ікона Бій Нестора з Лієм репродуко-
вана: [5, Іл. 73]. Автори подали пам'ятку як таку,
що походить з Балич, а в книзі вступу НМЛ вона
записана серед групи творів з Порохника, що над-
ійшли 11.03.1909 р. від о. Петра Бодревича.

Фігура Спаса на рівні колін обрізана і зображено
лише верхню половину отвору колодязя. Зліва
композиції зображено самаритянку у білій
намітці, темнозеленій блузі з великим білим ко-
міром та вишневій спідниці. Справа від Спаса
зображені три апостоли, очевидно, Петро, Яків
та Іван. На другому плані фризиво представлені
будівлі міста, які потрактовані подібно як на іконі
Бій Нестора з Лієм з Порохника. Позем світлий
з пагорбами. На другому плані самаритянка зоб-
ражена ще раз, у момент коли вона біжить до
міста звістити про Христа. Її постать представ-
лена у значно зменшеному масштабі. Компози-
ція ікони відрізняється від того взірця, що бачи-
мо на іконі Христос і самаритянка кін. XVII ст. з
Березова риботицької стилістики⁸, де постаті
Христа та самаритянки уміщені повністю, на
кам'яному поземі, справа від Спаса зображено
більшу групу учнів, а на тлі бачимо пагорби, по-
рослі деревами та ріку.

Зважаючи на стилістику малюнка та іконог-
рафію припускаємо, що час виконання ікон при-
падає на останню чверть XVII ст. У почерку
автора цих пам'яток вбачаємо подібні риси, що
прочитуються на храмовій намісній іконі св. Кузь-
ми і Дем'яна 1691 р. з іконостасу церкви в Кота-
ню на Лемківщині. Іконостас має дві дати 1689
р. та 1691 р.⁹, очевидно, час початку та завер-
шення праці над ним, і що важливо, підпис май-
стра – Яцентія риботицького¹⁰. Стилiстика по-
черку Яцентія, а також його походження з Рибо-
тич дозволяють припустити, що автор ікони Со-
бору Пресвятої Богородиці з Трушевичів був
також з цього осередку або був з ним пов'яза-
ний і працював приблизно в той самий час. Близь-
ка стилістична подібність почерку автора ікони
Собору Пресвятої Богородиці з Трушевичів до
творів майстра Яцентія з Риботич спричинили
до появи твердження, що ікона Різдва намальо-
вана згаданим майстром [6, Іл. 187]. На нашу
думку це твердження помилкове, оскільки ікони
майстра Яцентія (Якова) мають дещо іншу ма-
неру малярства. Майстер Яцентій мав харак-
терну манеру малювати лики, що відрізняється

⁸ Див. примітку 6.

⁹ Дати вписані на намісних іконах Христа Пан-
тократора та св. Козьми і Дем'яна.

¹⁰ Музей-Замок у Ланцуті. Ікона св. Кузьми і Дем'-
яна репродукована: [9, Іл. 170].



1. «Собор Пресвятої Богородиці». Остання третина XVII ст. с. Трушевичі (Старосамбірський р-н, Львівська обл.). Дошка, темпера. НМЛ.



2. «Пророки Арон, Гедеон, Соломон» з пророчого ярусу іконостасу. Остання третина XVII ст. с. Трушевичі (Старосамбірський р-н, Львівська обл.). Дошка, темпера. НМЛ.



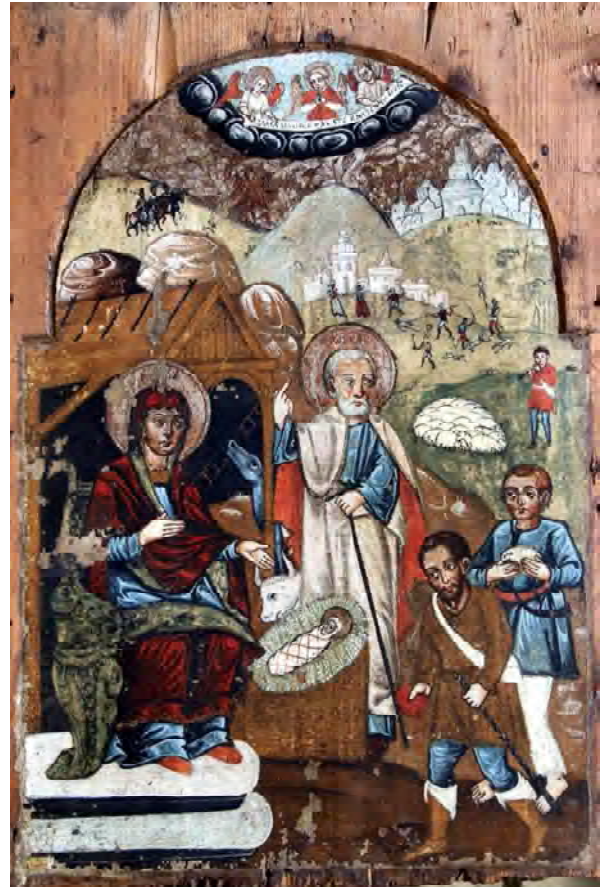
3. Центральна ікона чину Моління «Христос на престолі, Богородиця та св. Іван Хреститель». Остання третина XVII ст. с. Стібне поблизу Перемишля (Польща). Дошка, темпера. НМЛ.



4. «Христос і самаритянка». Остання третина XVII ст. с. Порохник поблизу Ярослава (Польща). Дошка, темпера. НМЛ.



5. «В'їзд Господній в Єрусалим». Остання третина XVII ст. с. Нинів Горішній (тепер с. Долішнє Стрийський р-н, Львівська обл.). Дошка, темпера. НМЛ.



7. «Різдво Христове». Остання третина XVII ст. Походження невідоме. Дошка, темпера. НМЛ.



6. «Пророки Яків та Манасія» з пророчого ярусу іконостасу. Остання третина XVII ст. Походження невідоме. Дошка, темпера. НМЛ.

від творів автора ікони Собору Пресвятої Богородиці, його почерк «м'який» у порівнянні з іконами цього майстра.

Говорячи про твори автора Собору Пресвятої Богородиці з Трушевичів варто звернути увагу на інші стилістично близькі до його почерку ікони. Це чотири твори, які припускаємо створені одним майстром: ікона В'їзд Господній в Єрусалим з церкви св. св. Івана у Ниніві Горішньому (тепер с. Долішне Стрийський р-н, Львівська обл.)¹¹, два спарені медальйони з пророками Яковом та Манасією¹², очевидно, з пророчого ярусу іконостасу (походження невідоме), ікона Різдва Христового¹³ у варіанті поклону пастухів (походження невідоме) та невелика ікона Благовіщення Богородиці¹⁴ (походження невідоме). На перший погляд твори мають ті ж прийоми моделювання постатей, що й в автора ікони з Трушевичів. Такий же малюнок ликів, дещо завужених у нижній частині, так само нарисовано кисті рук, схожий колорит та виконання пейзажу, однак твори цього автора більше графічні, він контрастніше передає світло-тінь на ликах, дещо інакше моделює ніс та очі.

Композиція ікони В'їзду Христа в Єрусалим вгорі має півокругле завершення, дошка – трапецієвидне. Підраменне поле, що оточує зображення свідчить, що ікона була оправлена в раму. Така форма дошки ікони характерна для риботицьких майстрів. Ікони цієї стилістики в іконостасі чи у пристінних вівтарях мали глибокі рами з поліхромією, різьбою та срібленням, переважно, тонованим під золото. У пристінних вівтарях глибокі обрамлення ікон вгорі могли бути трапецієвидної форми із розірваним карнизом, що притаманно бароковому мистецтву. Таким чином ця ікона ймовірно, походить із пристінного вівтаря. Композиція ікони видовжена по вертикалі, що загалом для сцени В'їзду Христа в Єрусалим не характерно. Однак тут майстер вправно спра-

вився із завданням, оскільки всі частини зображення врівноважені, малюнок доволі майстерний. У лівій частині композиції ближче до центру бачимо Спаса верхи на ослі; Христос обернений до великої групи учнів, що йдуть позаду. Навпроти у правій частині композиції в отворі міської брами представлено велику групу жителів Єрусалима різного віку із вербними галузками в руках. Високі шпилі будівель Єрусалима нагадують європейське місто. Над апостолами на пагорбі у зменшеному масштабі зображено невелике дерево, на якому юнак рве галузки, а інший йде від дерева з оберемком галузок в руках у напрямку Спаса. Таким чином на цій іконі бачимо локальні мотиви, що стосується галузок верби, а не пальми у руках тих, хто вітає Христа. На місцевому ґрунті неділя В'їзду Христа в Єрусалим має назву вербна неділя, на знак галузок, які посвячують в українських церквах на цей день. Також цікавим є відтворення мотиву із ламанням вербних галузок на другому плані. Такі другопланові жанрові композиції характерні для творчості риботицьких майстрів. Їх бачимо на іконі Христос і самаритянка з Порохника, де є не частий для цієї сцени мотив із самаритянкою, що біжить до міста оповістити про те, що пророкував їй Христос.

Подібно таку другопланову жанрову сцену бачимо на згаданій іконі Різдва Христового невідомого походження. Тут в глибині на другому плані графічно показано динамічну сцену побиття немовлят воїнами Ірода. Фігури воїнів, жінок та немовлят тут подані у значно зменшеному масштабі по відношенні до осіб першого плану. Однак помітно воїна, що наколов немовля на списа, жінок у розпачі. На передньому плані на тлі стаєнки з двосхилим дашком сидить Богородиця. Перед нею ясла, у яких лежить сповите Немовля Ісус. Таким чином ця сцена традиційніша у порівнянні із варіантом Різдва, представленим на іконі з Трушевичів. Попри відтворення сцени поклону пастухів, помітно, що майстри мали однакові взірці. На обох іконах однаково зображено драбину в отворі стаєнки та осла, що дивиться вгору. Подібно потрактовані умовні лежачі скелі. Невеликі постаті трьох вохлівів верхи на конях на іконі Різдва невідомого походження показані на другому плані над стаєнкою. У правій частині композиції біля Немовляти намальовано двох пастухів, один, що ближче до Христа середнього віку чоловік тримає шапку та

¹¹ НМЛ і-2439 (розмір 105х62х2 см).

¹² НМЛ і-3678 (розмір 30х66,5х2 см; d 23 см).

¹³ НМЛ і-2589 (розмір 100х67х2 см). Ікона надійшла з музею «Бойківщина» у Самборі, тому логічно припустити, що до музею вона потрапила із села регіону Самбірщини або Старосамбірщини. Репродукована: [5, Іл. 78].

¹⁴ Національний музей Перемиської землі в Перемишлі. МРН-1417 (розмір 57,5х39 см). Ікона надійшла 1946 р. з музею «Стрівігор» в Перемишлі.

посох, за ним юнак обіруч тримає перед собою ягня. Позаду на другому плані зображений ще один пастух біля отари овець, граючи на сопілці. Ікона виконана в доволі графічній манері, від описаних вище творів вирізняється темною карнацією, з невеликими висвітленнями. Її манера малярства близька до почерку майстрів із малярського осередку у Судовій Вишні. Однак риси ликів бачимо ті ж, що й на іконі В'їзду Христа в Єрусалим та інших творах, що пов'язуємо з цим майстром. Темний санкир на постатях цієї ікони може свідчити, що вона є давнішою у спадщині цього майстра, хоча не володіємо діапазоном його творчої діяльності, оскільки жодна з ікон, що з ним пов'язуємо, не має дати виконання. За розміром ця ікона майже така ж як й пам'ятка з Нинова Горішнього¹⁵, вгорі композиція має таке ж напівкругле завершення. Підраменне поле свідчить, що ця ікона також мала накладне обрамлення, таким чином вона могла бути в іконостасі або у вівтарі храму.

Дві інші ікони, що пов'язуємо з цим майстром виконані більше схематично. Це стосується ікони пророків Якова та Манасії та ікони Благовіщення Богородиці. Ікона пророків походить з лівої частини пророчого ярусу іконостасу про що свідчить іконографія та розташування постатей. Фігури пророків показані доколінно в дещо штитних поставах, з сувоями з написами в руках. На згортку пророка Якова читаємо: **азъ лѣсть / вицѣ / прозъ / рѣхъ тѣа**. Це слова книги Буття (Буття 28, 10-17), які алегорично стосуються Богородиці через яку Бог Син зійшов з неба на землю. На згортку царя Манасії написано: **ко / ѿси / на и / зыи / де**. Праотець і пророк Яків часто зображається в пророчому ярусі українських іконостасів або в іконографії Богородиці з похвалою. Однак Манасія трапляється рідко. У біблійній традиції відомо про Манасію сина Йосипа (внука Якова), як одного з основоположників 13 колін ізраїльського народу та про юдейського царя Манасію (696/95 – 642/41 р. до н. е.) сина Єзекиї. Цар Манасія довгий час свого правління вів несправедливе життя і навернувся до єдиного Бога під час асирійського полону. Напис на

згортку Манасії може стосуватися актуальної на час створення ікони полеміки між православними та римо-католиками про походження Святого Духа від Отця (за православними) чи від Отця і Сина (за римо-католиками).

Ікона Благовіщення Богородиці невеликого розміру. Представлено взірць іконографії, де Богородиця зображена в складному дещо маньєристичному ракурсі, сидючи за столиком із відкритою книгою, під балдахіном, обернена до архангела. Попри детальне відтворення елементів інтер'єру, ретельне моделювання складок тканини, лики архангела та Богородиці та кисті рук намальовані досить схематично. Ікона оправлена в просту прямокутну раму з профілюванням, яку бачимо також на цокольних іконах з Порохника.

За манерою малярства твори обох майстрів відносимо до 1660–1690-х рр. Враховуючи невелику кількість вцілілих підписних робіт риботицьких майстрів відкритим залишається питання про те, яким був авторський почерк тих малярів, що працювали ближче до середини XVII ст. Не зважаючи на те, що твори цих авторів мають характерні риси риботицької стилістики, все ж неможливо з упевненістю сказати, що вони належали до цього осередку. За документальними згадками про риботицьких малярів довідуємося, що осередок малярства у Риботичах функціонував принаймні від середини XVII ст. В записі Поминальника монастиря св. Онуфрія в Лаврові за 1672 р., що був опублікований ще Миколою Голубцем, відомо про маляря ієродиякона Ісайю Герасимовича, іконописця обителі Лаврів з Риботич [1, 201]. Це свідчить, що риботицький осередок малярства функціонував принаймні з середини XVII ст. і серед його вихідців були духовні особи і також про те, що були контакти між лаврівським монастирем св. Онуфрія (Старосамбірський р-н, Львівська обл.) та Риботичами. Відстань між Лавровом та Риботичами відносно невелика, зрештою велика кількість ікон риботицької стилістики були виявлені саме у церквах старосамбірщини. Дослідник Володимир Александрович опублікував записи про риботицького маляря Михайла, який працював у середині XVII ст. [7, 346], твори якого, на жаль, на сьогодні ідентифікувати не можемо. Там також подано архівну інформацію про риботицького маляря Васька (можливо, Василя Сидоровича), який працював у 1670–1680-х рр.,

¹⁵ Загалом ікони риботицьких майстрів з іконостасу та пристінних вівтарів мають у середньому такі виміри дошок, як й згадані твори з НМЛ. Це може свідчити про те, що дошки заготовлялися в одній майстерні під стандартні прориси.

а також маляра Іванка Домбровського з Риботич, що у 1678 р. разом з майстром Яцентієм приїхав на ярмарок до Самбора і зупинилися у місцевого різьб'яра [7, 347-349]. Творів з підписами риботицьких малярів Василя Сидоровича та Іванка Домбровського не виявлено. Збереглися ікони з котанського іконостасу маляра Яцентія (Якова), про якого ми згадували вище. Час його творчої праці за датованими іконами визначається на 1670–1690-і рр.¹⁶

Очевидно, що можна сказати випадково збережені твори з різних ансамблів не характеризують повністю творчості обох майстрів. Напевно до церкви у Стібному автором ікони Собору Пресвятої Богородиці з Трушевичів було намальовано не лише центральну ікону чину Моління, так само, очевидно, автор ікони В'їзду Христа до Єрусалима з Нинова Горішнього виконав не тільки один картуш із пророками до іконостаса невідомої нам церкви. Все ж представлені ікони доповнюють уявлення про спадщину українського іконопису другої пол. XVII ст., і сподіваємося, що їхні, на жаль, анонімні автори посядуть у ній належне місце.

1. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Ч. 1. – Львів, 1922.

2. Косів Р. Малярська спадщина майстра Івана

Середиського з Риботич // *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської духовної семінарії.* – Львів, 2012. – № 32-33. – С. 112-120.

3. Косів Р. Твори майстра ікон з церкви у Лімній та майстра Триморфону з церкви у Здвижені у контексті діяльності риботицького малярського осередку першої половини XVIII ст. // *Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького.* – Львів, 2014. – № 10. – С. 88-98.

4. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI – XVIII століть. – Київ, 2007.

5. Свенціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII – XX століть. Світ очима народних майстрів. Альбом. – Київ: Мистецтво, 1991.

6. Скоп Л. Українське церковне малярство: техніка та технологія XV – XVIII століть. – Дрогобич: Коло, 2013.

7. Aleksandrowicz W. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku // *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemyśl, 1994. – Т. 2. – С. 344-350.

8. Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku // *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemyśl, 1994. – Т. 2. – С. 351-370.

9. Giemza J. O sztuce sakralnej Przemyskiej eparchii. – Łańcut: Muzeum-Zamłk w Łańcutcie, 2006.

10. Janocha M. Ikony w Polsce. Od Średniowiecza do współczesności. – Warszawa: Arkady, 2008.

11. Konstantynowicz J.-B. Ikonostasy wieku XVII na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej. T. I. Część 2. – 1929 r. – Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАН України. Відділ мистецтв. (машинопис).

12. Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné. Premieré partie. Bruxelles, 1978. – Т. I.

13. Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné. Troisième partie. – Bruxelles, 1982.

¹⁶ Окрім намісних та цокольних ікон котанського іконостасу, цьому майстрові приписуємо ікону Страсті Христові 1675 р. з церкви у Волі Вижній (Історичний музей в Сяноку), що має підпис риботицького маляра Якова, процесійний двобічно мальований хрест 1689 р. з Котаня (Музей-Замок в Ланцуті) та дві ікони Страшного суду. Одна датована 1687 р. з підписом маляра Якова знаходиться в церкві архангела Михаїла в Святковій Малій (Лемківщина, Польща), інша – без підпису та дати знаходиться у церкві архангела Михаїла сусіднього села Святкова Велика. Цьому авторові атрибуємо ще низку творів. Найпізніша пам'ятка, яка з ним пов'язується – нап্রেстьольна дарохранильниця 1694 р. з авторським підписом, що знаходиться у церкві св. Дмитрія в Дешниці (Лемківщина, Польща).

Тетяна ФЕДОРІВ
(Збараж)

ІКОНИ ІСУСА ХРИСТА ТА БОГОРОДИЦІ У СТАЦІОНАРНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ ЗАМКОВОГО ПАЛАЦУ м. ЗБАРАЖА

У стаціонарній експозиції “Сакральне мистецтво Збаражчини” у трьох виставкових залах розміщено ряд ікон із зображенням Ісуса Христа та Богородиці. Це переважно ікони великого розміру, писані на дошці та полотні, типи зображення – Пантократор та Одигітрія.

Стаття є своєрідним продовженням попередніх напрацювань. Матеріал про ікони подається у вигляді каталожної статті, де вказується назва, автор (якщо відомо), інвентарний номер, датування, розмір, походження, дані про реставрацію, матеріал і техніка виконання, стан збереження, повний опис, експонування, публікації. Метою даної публікації є введення до наукового обігу музейних збірок Національного заповідника “Замки Тернопілля”.

Теоретичною основою даної публікації стали статті наукових співробітників Музею волинської ікони Вигоднік А. та Василевської С. Волинська ікона XVI – XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог та праці, що безпосередньо стосуються досліджуваної теми: Словник українського сакрального мистецтва за ред. Станкевича М., Ікона і літургія Іванчо І. Інформацію про розмір, техніку виконання, реставрацію ікон було взято з інвентарних книг “Живопис”.

Цар Слави (Ж – 69), датується 1878 (напис простим олівцем на звороті ікони) [7]; розміри – 152 x 71 см; походження – Макарчук Н.Й., м. Збараж [3]; реставрація: 1997 р., Магінський В.Д.; матеріали і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри.

Опис: Ісус Христос зображений сидячим на престолі з розкритим Євангелієм, напис: “*Прийдіть, благословенні Мого Отця, посядьте Царство, уготоване вам від закладин світу*” (Мт. 25, 34) та благословляючим жестом правої руки. Христос одягнений у архієрейсь-

ке облачення: голубий сакос, оздоблений золотим шиттям на обшлагах, низом та на горловині, золотисту митру і червоний із золотистими хрестами омофор. На ногах Христа – закриті взуття. Складки одягу модельовані темними і світлими лініями. Лик Спаса світло-вохристої карнації з підрум’яною, очі темно-сині, брови темні, ніс прямий, уста рожеві. Лик Христа обрамляють світло-русява борода та русяве хвилясте волосся. Чітко окресленого німбу немає. Довкола голови – висвітлення тла жовтою фарбою, промені світла. Фігурна спинка та ніжки престолу, крилаті голівки серафимів та херувимів, які оточують Спасителя прописані на темно-сірому тлі ікони світлими фарбами. Позем ікони темно-сірий. Обрамлення накладне у вигляді фігурної профільованої рами, золочене.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Мос Тернопілля. – Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2009. – С. 89.; Магінський В. Історія становлення та розвиток реставраційної справи у Національному заповіднику “Замки Тернопілля” // Бюлетень. Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. № 10. – 1 (10) грудень. – 2008. – С. 175-176.

Розп’яття (Ж – 75), датується XVII ст.; розміри – 109 x 81 см; походження – дар парафіян с. Решнівка, Збаразького р-ну; реставрація – 1995 р., філія Київської реставраційної майстерні Держбуду України, м. Львів, керівник Присяжна Н.М. [2, 31]; матеріали і техніка – дошка липова, левкас, темпера, золочення, різьблення; збереження – кракелюри, потертості фарбового шару, золочення.

Опис: у центрі композиції коричневий хрест з розп’ятим тілом Ісуса Христа у білому оперезанні і з терновим вінком на голові. Лик і тіло Христа світло-вохристої карнації, з відтіненням підборіддя. Німб плоский, виконаний жовтою фарбою. Позем темний з промальованими пагорбами. На тлі ікони зображений захід сонця. На хресті вміщена табличка з написом “ІНЦІ”. Тло золотисте і сріблясте, з різьбленим промінням. Хрест оточений хмариною. Обрамлення накладне у вигляді профільованої рами, золочене.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Снітовський О. Уклін тобі, мій древній граде! Фотоальбом. – Тернопіль, 2011. – С. 89.

Ісус Христос Вседержитель (Ж – 84), датується XVII ст.; розміри – 99 x 70 см, походження – дар парафіян с. Доброводи, Збаразького р-ну; реставрація – 1994 р., філія Київської реставраційної майстерні Держбуду України, м. Львів, керівник Присяжна Н.М. [2, 31]; матеріали і техніка – дошка липова, левкас, олія, золочення, різьблення; збереження – кракелюри, тріщини малярського ґрунту, потертості фарбового шару та золочення.

Опис: зображення Спаса фронтальне, поясне. Голова у легкому повороті вправо. Права рука Христа піднята у благословляючому жесті, лівою рукою – тримає “державу”. Христос одягнений у червоний хітон та синій гіматій, який накинута на ліве плече і майже повністю перекриває ліву руку. Лик світло-вохристої карнації з підрумяною, продовгуватий, високе чоло. Очі великі, сині, світлі півдуги брів, прямий ніс. Світлі борода та вуса, рожеві вуста. Хвилясте русаве волосся спадає до плечей. Німб окреслений однією графією. Тло ікони гравійоване рослинним орнаментом, золочене. Обрамлення накладне у вигляді профільованої рами, золочене.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Ісус Христос (Ж – 115), датується XX ст.; розміри – 65 x 50 см; реставрація – 2000 р., Магінський В.Д. [6]; матеріали і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри.

Опис: зображення Ісуса Христа фронтальне, поясне. Права рука Христа піднята у благословляючому жесті, у лівій руці він тримає хлібину. Христос одягнений у червоний хітон та темно-синій гіматій. Лик Христа світло-вохристої карнації з відтіненими вилицями, повіками та підборіддям. Очі великі, виразні, темно-сині, високе чоло, тонкі брови, прямий ніс, рожеві вуста. Лик Ісуса Христа обрамляють світле хвилясте волосся до плечей, світла коротка борода, вуса. Німбу немає. Тло ікони темно-коричневого кольору (Фото 1, 2).

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: публікується вперше.

Непорочне Зачаття, автор М.В. Сисаківський (М.В. Sysakowski) (Ж – 37 Т(3)КМ), датується 1881 р. [2, 31]; розміри – 83 x 66 см, походження – с. Решнівка, Збаразького р-ну [5]; матеріал і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри.

Опис: Пресвята Діва Марія зображена у повний зріст, фронтально, з легким поворотом голови вправо. У правій руці на рівні грудей вона тримає гілочку лілії, ліва рука притулена до грудей. Діва Марія одягнена у довгу світло-червону туніку, підперезану поясом та синій гіматій, який частково покриває ліву руку та постать, на голові Богородиці світлий мафорій. Драпірування одягу виконане темними смугами по основних кольорах. Лик світло-рожевої карнації, округлі темні очі, ніс прямий, брови світлі, високий лоб, рожеві вуста. Волосся світле, хвилясте, зачесане на проділ, частково сховане під мафорій. Німб у вигляді дванадцяти зірок, довкола голови висвітлення тла, жовті промені. Богородиця стоїть ногами на місяці, правою ногою топче змія, який у пащі тримає яблуко. Біля стоп Пресвятої Діви Марії зображені постаті трьох ангелів. Лики світло-рожевої карнації, риси обличчя дрібні, волосся світле, хвилясте, коротке. Одягнені у сірі, жовті та білі одяги, драпірування незначне. Ангел зліва від Богородиці тримає у лівій руці корону, справа один ангел тримає на подушці берло, а другий – розгорнуту книгу. Позем та тло ікони подані у вигляді хмарин різних відтінків сірого. Обрамлення накладне, профільоване, розписане.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Богородиця Замилування (Т(3)КМ Ж – 78), датується – 1833 р.; розміри – 86 x 72 см; походження – м. Збараж, Макарчук Н.Й. [3]; матеріал і техніка – дошка липова, левкас, рельєф, темпера, золочення, сріблення; збереження – кракелюри, незначні втрати левкасу, відсутність зовнішнього обрамлення.

Опис: зображення Богородиці поясне. На лівій руці Богородиця тримає Ісуса Христа, правою вказує на нього. Обличчя Матері і Немовляти

притулені одне до одного. Обличчя, руки і ніжки малого Ісуса, обличчя і руки Богородиці писані. Натомість одяг і корони виконані у техніці рельєфного левкасу. Одяг і мафорій Богородиці золотистий і сріблястий, краєм оздоблений геометричним візерунком. Одяг Ісуса темно-синього (або чорного) кольору з золотистою тасьмою на рукавах та горловині, візерунок геометричний. Лики світло-вохристої карнації з легкою підрум'яною, виразні очі, прямі носи, світло-рожеві вуста. Німбів немає, однак навколо голови Діви Марії та Ісуса – вінець із дванадцяти шестикутних зірок. По обидва боки від постатей імені монограми, вміщені у прямокутні рамки. Тло ікони золотисте, гравійоване рослинним орнаментом. Нижня частина ікони срібляста, без гравіювання. Під зображенням Богородиці з Немовлям на темно-коричневому тлі напис: *“Малюваний РБ 1833 застараніємъ Максима Жеребнюкъ, Поновлений р. 1889”*.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Сакральні пам'ятки Тернопільщини. – Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2009. – С. 98.; Моє Тернопілля. – Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2009. – С. 89.; Збараж – 800. – Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2011. – С. 87.

Богородиця Одигітрія (Ж – 107), датується кін. XVII – поч. XVIII ст., розміри 96 x 67 см [11]; походження: дар о. Романа Сливки [4]; реставрація – 1997 р., Магінський В.Д. [11]; матеріал і техніка – дошка соснова, левкас, темпера, сріблення; збереження – кракелюри, фрагментарні втрати фарбового шару і левкасу у нижній частині ікони, значні потертості сріблення, вертикальна тріщина на стику дощок.

Опис: зображення Богородиці поясне в легкому повороті вліво. Права рука Богородиці піднята і притулена до грудей, лівою рукою тримає Ісуса Христа, який правицею благословляє, а лівою рукою опирається на “державу”. Богородиця одягнена у червоний із зеленим виворотом мафорій, оздоблений по краях жовтою каймою, та синій хітон із золотистою каймою довкола горловини та на обшлагах рукавів. Ісус Христос одягнений у білу сорочку підперезану червоним паском і вохристий гіматій. Складки одягу виконані темними смугами по основних

кольорах. Лики рожево-вохристої карнації з підрум'яною, продовгуваті, очі великі темні, носи прямі, чорні півдуги брів, високі лоби, вуста червоні. Волосся Ісуса Христа коротке русаве, хвилясте. Німби плоскі, окреслені двома графіями. Німб Ісуса хрещатий. Монограми поміщені у два окреслені прямокутники, і знаходяться по обидва боки від постатей. Тло ікони гравійоване стилізованим рослинним орнаментом, сріблясте. Обрамлення накладне, профільоване, темно-червоного кольору.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.; Сакральні пам'ятки Тернопільщини. – Тернопіль: Новий колір, 2009. – С. 110.; Магінський В. Богородиця Одигітрія кінця XVII – початку XVIII століть (із збірки Національного заповідника “Замки Тернопілля”). // Вісник історії краю. – № 3(49). – Травень-червень, 2009 р. – С. 6.; Макаруч Н. Світ образів Володимира Магінського. // Вісник історії краю № 1(71). – 2013 р. – С. 4-5.; Володимир Магінський. Альбом. – Львів, 2012. – 95 с.; Збараж – 800. – Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2011. – С. 53.; Магінський В. Історія становлення та розвиток реставраційної справи у Національному заповіднику “Замки Тернопілля” // Бюлетень. Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. № 10. – 1 (10) грудень. – 2008. – С. 175-176.

Непорочне Зачаття (репродукція Естебан Мурільйо) (Ж – 112), датується 1881 – 1888 рр. [2, 31]; розміри – 272,5 x 124 см [9]; походження – імовірно, костел св. Антонія, м. Збараж; реставрація – 1999 р., Магінський В.Д. [9]; матеріал і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри.

Опис: в центрі композиції зображена пресвята Діва Марія в повний ріст, в легкому повороті вліво. Руки Богородиці складені на грудях. Богородиця одягнена у білий хітон та темно-синій гіматій з блакитним виворотом. Лик світлої карнації з підрум'яною, очі великі темні, ніс прямий, півдуги брів, високе чоло, вуста червоні. Голова Богородиці непокрита. Волосся русаве, хвилясте, спадає на плечі. Чітко окресленого німбу немає, довкола голови – висвітлення тла. Богородиця стоїть на хмарині, під ногами у неї місяць-серп, ріжками догори. Навколо постаті Богоро-



Фото 1. Ісус Христос. Під час реставрації.



Фото 2. Ісус Христос. Ж-115.



Фото 3. Богородиця Одигітрія. Ж-120.



Фото 4. Богородиця Одигітрія. Під час реставрації.



Фото 5. Богородиця Одигітрія. Ж-142.

диці зображені маленькі янголята та херувими. Тло ікони сірого кольору: від темного до світлішого.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.

Богородиця Одигітрія (Ж – 120), датується ХХ ст.; розміри – 155 x 98 см; реставрація – 1999 р., Магінський В.Д. [10]; матеріал і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри.

Опис: зображення Богородиці у повний ріст, у легкому повороті вліво. Права рука вказує на Ісуса Христа, якого тримає на лівій руці. Ісус Христос правицею благословляє, а у лівій – тримає закриту книгу. Богородиця одягнена у синій з темно-сірим виворотом мафорій, із зірками на раменах та чолі і золотистою тасьмою по краю, а також – у червоний хітон, оздоблений золотистою каймою. Ісус Христос одягнений у білу сорочку і жовтий гіматій. На ногах Богородиці сандалі. Лики світло-вохристої карнації, дрібні риси обличчя, лоби низькі, вуста червоні. Волосся малого Ісуса коротке, світле, хвилясте. Німбів немає. Тло ікони сірого кольору: від темного внизу, до світлого у верхній частині (Фото 3).

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: публікується вперше.

Богородиця Одигітрія (Ж – 142), датується ХVІІІ ст.; розміри – 100 x 87 см; походження – Свято-Миколаївська церква с. Бодаки, Збаразького р-ну; реставрація – 2004 р., Магінський В.Д. [8]; матеріал і техніка – дошка липова, левкас, олія, золочення, різьблення; збереження – кракелюри, втрати фарбового шару і левкасу до основи (зображення Ісуса), значні потертості золочення, реставраційні вставки.

Опис: зображення Богородиці поясне, у легкому повороті вліво. Права рука Богородиці вказує на Немовля, яке вона тримає лівою рукою. Ісус Христос правицею благословляє, а у лівій – тримає “державу”. Діва Марія одягнена у червоний із зеленим виворотом мафорій, оздоблений по краях каймою, та синій хітон з орнаментованою горловиною та обшлагами рукавів, на правому плечі та на чолі – зірка. Ісус Христос одягнений у білу сорочку та вохристий гіматій. Драпірування одяг виконане темними смугами по основних кольорах. Лики світло-вохристої карнації, очі круглі темні, носи прямі, брови довгі, лоби низькі, вуста рожеві. Волосся Ісуса темне, до плечей. Німби плоскі, окреслені двома графіями. Монограми імен поміщені по обидва боки від постатей у фігурних рамках. Тло ікони гравійоване стилізованим рослинним та геометричним орнаментом, золочене. Обрамлення накладне, профільоване, золочене (Фото 4,5).

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: публікується вперше.

Богородиця Печерська (Т(З)КМ Ж – 28) датується 1843 р. [2, 31]; розміри – 78 x 66 см; походження – передано церковною громадою с. Решнівка, Збаразького р-ну [5]; реставрація Магінський В.Д. [8]; матеріал і техніка – дошка, левкас, олія, сріблення, різьблення; збереження – кракелюри, значні потертості сріблення.

Опис: у центрі композиції зображена Богородиця, яка сидить на престолі з Немовлям Ісусом на колінах, поряд з нею постаті святих преподобних Антонія та Феодосія Печерських, котрі стоять навколішки. Богородиця одягнена у червоний мафорій, який повністю закриває її постать, на голові у неї царська корона. Ісус одягнений у білу сорочку підперезану поясом та жовтий гіматій, який перекриває ліву руку та всю постать Христа. Обидві руки Немовляти підняті у бла-

гословляючому жесті. Справа біля престолу Богородиці навколійки стоїть святий преподобний Антоній Печерський у схимі монаха, а з лівого боку – святий преподобний Феодосій Печерський, з непокритою головою. Престол на котрому сидить Богородиця з Немовлям підтримують з обох боків два ангели. Постаті ангелів представлені у повний ріст, вони одягнені у білі хітони та світло-червоні гіматії, за спинами – крила. Драпірування одяг незначне. Лики світло-вохристої карнації, риси облич – дрібні. Німби плоскі, окреслені однією графією, жовті. У німбах святих поміщені їхні імена. Монограми Ісуса Христа і Діви Марії написані на кулях (?), які у руках тримають ангели. Верхня частина ікони має гравійоване тло, із різьбленим стилізованим рослинним орнаментом, сріблене. Позем ікони темно-сірого кольору. У нижній частині напис (частково втрачений): *СЕЙ ОБРАЗ СОУР|УЖ [...] ЛЬСИМИВНЪ| БАРАБАШ.| ОБНОВИВ| БУКСА АНТОНИЙ| ДМИТРОВІЧ| КІЕВ-ПЕЧЕРС[КАЯ] [БО]ГОМ[АТЕРЬ] 1843 М. ИЮЛЯ 2 Д.*

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”. – Тернопіль, 2006. – 32 с.

У даній статті систематизовано, описано та уточнено інформацію, котра стосується ряду ікон, що представлені у експозиції Замкового палацу м. Збаража. Стаття охопила усі ікони із зображенням Ісуса Христа і Богородиці, декотрі з них публікуються вперше.

8. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 10 квітня 2004. – Ж – 142.

9. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 18 червня 1999. – Ж – 112.

10. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 19 січня 1999. – Ж – 120.

11. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 1997. – Ж – 107.

1. *Волинська ікона XVI – XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина I / Упорядники А.Вигоднік, С. Василевська.* – Луцьк: ДП “Волинські старожитності”, 2013. – 174 с., іл.

2. *Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника “Замки Тернопілля”.* – Тернопіль, 2006. – 32 с.

3. *Інвентарна книга № 1. Живопис.* 23 березня 1995 – 02 липня 1996. Ж – 187.

4. *Інвентарна книга № 2. Живопис.* 16 вересня 1996. – Ж 88-234.

5. *Інвентарна книга. Живопис.* 06 листопада 1988. – Ж 1-41.

6. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 01 березня 2000. – Ж – 115.

7. *Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої).* – 03 січня 1997. – Ж – 69.

Михайло ПРИЙМИЧ
(Ужгород)

ІКОНИ «МАЙСТРА ІКОНОСТАСІВ З ОКОЛИЦЬ СЛАВСЬКА». ПИТАННЯ ЛОКАЛІЗАЦІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ

Незважаючи на дослідження іконопису на Закарпатті, вірніше на територіях так званого Верхнього Потисся (Закарпатська обл. України, Східна Словаччина, Саболч-Сатмар-Берег комітат Угорщини та Сатмарський повіт Румунії), на сьогодні залишається нез'ясованими ціла низка питань, зокрема, відсутня чітка систематизація та класифікація творів, а, відповідно, бачимо складності з їх періодизацією. Беручи до уваги довготривалий спільний культурний розвиток Верхнього Потисся важливе значення у вивченні мистецьких явищ на Закарпатті мають дослідження науковців із сусідніх країн.

За останній час можемо спостерігати зростання уваги дослідників до питання іконопису на південних схилах Карпат. І якщо на Закарпатті до цього питання у ХХ ст. зверталися В. Саханєв, Є. Недзельський, П. Жолтовський, Г. Логвин, то за останній час серед дослідників краю мало хто зачіпав цю тему. Зовсім інакше виглядає ситуація з дослідженнями церковного живопису в сусідніх країнах, зокрема Угорщині, де вийшла низка досліджень серед яких виділимо С. Тердіка та Б. Пушкеш, Словаччині – Ш. Ткач та В. Грешлик. Ці роботи пролили багато світла на розвиток ікон описання також і на Закарпатті.

Таким чином, метою дослідження є з'ясування питань локалізації та періодизації, вірогідно, останнього етапу розвитку візантійського, чи то метавізантійського іконопису на Закарпатті, який був у подальшому замінений творами професійних художників. Це група ікон, які відомий дослідник іконопису зі Східної Словаччини Владислав Грешлик назвав як ікони «майстра іконостасів з околиць Славська» [5], спираючись на знахідки у гірській частині сучасної Львівської області. Досліджувані твори поряд із візантійською основою уже відчували на собі помітний відблиск західноєвропейського образотворчого

мистецтва XVI–XVII ст. Разом з тим у творах цієї школи спостерігаємо вироблену стилеву єдність, в основі якої є здатність народного майстра до інтерпретації. Отже, у коло досліджень потрапив іконопис, на наш погляд, першої половини та середини XVIII ст. Попри використання назви «майстра іконостасів з околиць Славська, окреслити сам осередок іконописання дуже складно, адже ареал, на якому зустрічаємо ці артефакти, охоплює значні території. Зокрема, на південному сході – це, принаймні, Рахівський район Закарпатської області, на північному заході – округ Сніна (Східна Словаччина), на південному заході – комітат Сатмар (Угорщина), а на північному сході – Сколівський район Львівської області.

Серед храмів Закарпаття, у яких зафіксовано ікони цього типу, можемо назвати церкву св. Миколая Чудотворця с. Бистрий (зараз частина м. Свалява). Живопис цієї художньої школи добре видно при аналізі намісних ікон – Христа Учителя та св. арх. Михаїла. Манера виконання останніх характеризується площинністю та лінійністю. Особливо виразним є зображення Христа з типовим масивним носом та специфічно закрученими раковинами вух. При зображенні обличчя іконописці цієї школи відзначалися характерним перебільшенням лицевої частини, через що черепна – виглядає помітно зменшеною. На тлі ікон зауважуємо виконання характерного рослинного орнаменту, основним мотивом якого є галузка, що досить довільно в'ється на площині дошки. Рельєф декору неглибокий, адже товщина левкасу є незначною. Поряд з цими іконами на іконописі бачимо також інші за манерою письма твори, зокрема, Богородиця Одигітрія та ікони апостольського ряду, що дає підстави говорити про пізніші реконструкції іконостасу. Опираючись на форму і манеру різьблення, особливо навколо композиції «Спас Нерукотворний» та царських врат, маємо підстави говорити про датування іконостасу серединою, або другою половиною XVIII ст. [3, 113-114] Певне світло на можливий час створення цього іконостасу проливає інформація, що церква зазнала ґрунтовних перебудов у 1759 р. [2, 197-198]. З цієї причини ікони Христа та арх. Михаїла, можна б віднести до 1759-1760 рр.

Поряд з церквою у с. Бистрому (Сваляві) ціла низка творів виявлена уздовж верхів'я ріки Латориці та її приток. Зокрема, твір цього кола вда-

лося знайти у церкві Покрови Пр. Богородиці у с. Підполоззя Воловецького р-ну. Тут ікону Богородиці Одигітрії знайдено на горищі теперішньої церкви. Фрагментально збережений твір дає підстави говорити, що тут маємо справу з одним із кращих зразків виконання образу Богородиці в іконописі цієї школи. У відповідності до історичних джерел, першу дерев'яну церкву у селі згадано 1692 р. У 1733 р. у Підполоззі згадано церкву св. арх. Михайла, вірогідно, що саме про неї у 1798 р. згадуються як про трухляву [4, 338]. З цього мало що можна узнати, виокремивши певні дати і пов'язавши зі створенням тут іконопису, оскільки лише інформація під датою 1774 р., яка згадує про якісь матеріальні зміни у парохії. У цьому часі веречанський управитель (с. Н. Ворота) Венцел Гайзлер забрав парохіальну ділянку, а парохії надав нову поряд з храмом.

Дещо більше інформації можемо почерпнути з відомостей про церкву у с. Буковець Воловецького р-ну, де також збереглися ікони цієї школи. Першу достовірну інформацію про церкву у селі маємо з заповіту о. Олександра Попа, датованого 20 травня 1703 р. У документі говориться, що збудований храм і свої землі священник передає і заповідає церкві. Найвірогідніше, що саме цей храм у 1733 р. згадано, як церкву св. арх. Михайла. Це дозволяє нам пов'язати саме з цією церквою ікону «Розп'яття Господнє», яка збереглася у сучасній церкві Усіх Святих. На іконі зображено розп'ятого Христа, а по боках Марія і Марія-Магдалина з одного боку, а з іншого – св. Іван Богослов та сотник Лонгін. На рамі зображення виконано напис: «Σει ωβραзь купиль Лука/ чъ поповичъ со женою своєю полагаю и (вірогідно чади)/ зъ братаничемъ своимъ гришемъ / зъ маткою своєю Настасією н....». Напис з боку рами звучить: «...шоися мари за ѿпущеніє/ грѣхов». Додаткові підстави відносити зображення до XVIII ст. дають мотиви різьблення [3, 115], які повністю відповідають тогочасним зразкам. Тож коли припустимо, що заповіт було складено у часі спорудження храму, можемо до цього ж часу відносити створення іконостасу. Тобто, можемо говорити про іконостас першого десятиліття XVIII ст.

Обстежуючи храми верхів'їв р. Латориці, вдалося зафіксувати зразки іконопису цієї школи ще у двох селах. Серед творів необхідно назвати ікону Богородиці Одигітрії з церкви Св. Духа у с. Бистрий (зараз с. Котельниця Воловецького р-

ну). Тут у дзвінниці знаходився образ Марії з немовлям Ісусом. На жаль, твір втрачено через нерозсудливість місцевої церковної кураторії. Поряд з Богородицею зберігалось кілька ікон празникового ряду. Зображення Марії як іконографією, так і манерою виконання повністю відповідала творам зазначеної школи. З інформації про парохію відомо, що тут у 1691 р. служив священник Іван Поп. У 1733 р. тут священником згадано Івана Пинзеля, який служив у старій церкві св. Духа. За інформацією 1798 р у с. Малий Верхній Бистрий згадано церкву Св. Духа, яку було споруджено 1760 р. [4, 304-305] Саме ця дата могла б служити орієнтиром створення тут зазначеного зображення Богородиці Одигітрії, бо нова церква мала отримати 1760-х роках також і іконостас, бо на той час це була центральна церква на кілька сіл.

У сусідньому з Бистрим селі Мішкаревиця (зараз с. Біласовиця Воловецького р-ну), у церкві св. Миколая знаходився майже повний іконостас. Його було сховано у дзвінниці, однак, і цей зразок живопису громадою за мізерні кошти було продано. Про належність цього іконостасу до XVIII ст. може свідчити також різьблення, зокрема колони, які дуже нагадують колонки з іконостасу церкви с. Бистрий (Свалява). З історичних джерел про парохію, яка була філією ц. св. Духа у с. Бистрий (Котельниця), можемо взяти до уваги інформацію, що 1778 р. тут згадано про давню дерев'яну церкву, до якої 24 вересня 1749 року купив Євангеліє Микола Кориш з дружиною Фецею [4, 312-313]. Можливо, що остання дата могла б дещо говорити і про час виконання іконопису.

Живопис пределів та ікони празникового ряду цієї школи нещодавно було знайдено на дзвінниці біля нової церкви Стрітення Господнього у с. Розтока Воловецького р-ну. З ікон пределів у досить довільному стані збереглися зображення свв. Антонія і Феодосія Печерських та свв. Петра і Павла. Залишки різьблень, які залишилися на пределах виказують манеру притаманну саме творам XVIII ст. Історичної інформації про церкву у с. Нова Розтока маємо мало, зокрема, тільки спогад про дерев'яну церкву у 1788 р. [4, 335-336], яка згоріла 1812 р.

Униз за течією р. Латориці більше пам'яток цієї школи не зустрічаємо, однак, твори цієї ж манери та іконографії зустрічаються у с. Канторяноші (Угорщина), що недалеко містечка Ма-

тисалка. Саме поселення знаходиться за напрямком від Мукачева через Берегово у глибину Угорщини. Тут у церкві Покрови Пр. Богородиці було знайдено чудові образи Богородиці Одигітрії та Благовіщення [6, 114]. Про час створення чи можливе перевезення сюди ікон інформації поки що не маємо. Ці пам'ятки на сьогодні є найбільш південно-західними в ареалі зазначеної школи ікон.

На захід від долини р. Латориці ікони цих майстрів зустрічаємо у с. Буківцьова Великоберезнянського р-ну. Ікони, які тут збереглися, вражають збереженням і якістю виконання. Особливо виділяється напрестольний образ «Христос у чаші», намісні ікони арх. Михайла та св. Миколая Чудотворця. Манера письма свідчить, що тут працювали також майстри зі згаданої школи. Живопис надзвичайно вправний, особливо віртуозно художник володів лінією, якою підкреслював риси обличчя та силует рук. Саму церкву можемо датувати за написом на одвірку 1791 р. [4, 72]. Серед історичних відомостей маємо інформацію з візитаційних протоколів єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського, де говориться: «Церква: деревляна, шинглями покрита, образи всі.... Чашу тепер купили, яка тепер и благословена. Другими слабо снабжена. Посвящена св. Михаилу Архангелу, благословена от Архипрезбitera Березницкого». Наведена інформація належить до 1751 р., а зважаючи на те, що чашу благословенно у тому ж часі, можемо припустити, що і ікони можуть належати також до кінця 1740-х років. Те, що тут з'явилися деталі іконостасу, виконані 1821 р. [3, 128], лише вказує на той факт, що старий іконостас зазнав поновлень у новій церкві.

Недалеко від с. Буківцьова, на території сучасної Східної Словаччини у церкві св. арх. Михайла с. Новоселиця (Nova Sedlica), збереглася низка ікон цієї групи. Серед них можемо назвати Богородицю Одигітрію, «Розп'яття Господнє», яке має досить багато спільних рис із композицією з такої ж ікони із с. Буковець Воловецького р-ну. А коли дивитися на різьблення, то можемо говорити про аналогічні зразки, що дозволяє припустити близькість за часом у виконанні цих творів. Правда, у Новоселиці над зображенням «Розп'яття» намальовано Бога Отця, а в Буківці – Святого Духа, що дає підстави вважати ці ікони завершеними іконостасів. Вивчаючи іконостаси Закарпаття другої половини XVIII ст., можемо

зауважити зростання акценту на ієрархічності побудови вертикальних зображень, наприклад образ Марії над Христом Великим Архієреєм не зустрічається, а можливим стає виконання Трійці чи Бога Отця. Це призводить до нехтування попередньої традиції змістової єдності горизонтальних рядів. Серед інших творів можемо виділити ікону «Благовіщення» з церкви с. Новоселиця, яка фланкована колонами, що дуже схожі на згадані зразки з Бистрого (Сваляви). З намісних образів чудово збережена ікона арх. Михайла. Празникові образи – «Благовіщення», «Різдво Господнє», «Преображення», «Різдво Марії», «Принесення до Храму». Також у чудовому стані ікони апостольського ряду, правда, останні мають помітно укорочені пропорції і, вірогідно, були виконані іншим художником, ніж намісні. Про час створення цього іконопису можна говорити з більшою впевненістю, бо церква св. арх. Михайла, яка зараз знаходиться у музеї під відкритим небом м. Гуменне (Словаччина) датується 1764 р. Відповідно й іконопис, який у переважній більшості зберігся у храмі можна також датувати цим часом [3, 128].

Ікони цієї групи знаходимо і на схід від долини р. Латориці. До них можемо віднести значну частину іконопису у церкві св. Миколая Чудотворця с. Присліп Міжгірського р-ну. Увесь іконостас чудової як різьбярської, так і живописної роботи. Вірогідно, що саме про нього згадує у своєму візитаційному протоколі єпископ Михайло-Мануїл Ольшавський. Хоча у храмі зберігаються і давніші ікони, що могло б указувати, що збережений іконостас відноситься до кінця XVIII ст. На таку думку наводить пишність різьблення, що відзначається густотою та появою виразнішого рельєфу. З історичних джерел, зокрема, візитаційних протоколів 1751 р. маємо інформацію про інтер'єр: «Образами і тремя дверями правильно сооружена. Посвященна св. Николаю, благословенна от еппа Стойки...». Однак, сучасна церква датується 1797 р. [2], за написом на верхній поперечині одвірка: «За благословением отца соизволением сына, споспешествіем стаго дха, создася освященная церковь сия | року бжия 1797 дня».

Особливою пишністю декору відзначається ікона, яка увінчує іконостас – «Розп'яття Господнє». На відміну від попередніх зразків тут зауважуємо значно більше ознак бароко, зокрема, ікону вміщено в обрамлення з півциркуль-

ною аркою угорі, а також бачимо використання розірваного карнизу при виконанні завершення іконостасу. Завдяки цьому твору бачимо, що наше припущення щодо розташування попередніх ікон «Розп'яття» (у Буківці та Новоселиці) у структурі іконостасу було вірним. Особливо цінними є написи на дошках іконостасу: «Сей іконостан сооружилъ рабъ бжїи Олекса Головчинъ и за стараніємъ священнаого ерея отца Василия и Федіръ на поливицю Лазарівъ и со женами своими и со чади своими и за свое отпущеніе грїховъ и за преставшихъся родичовъ». Тобто, маємо справу із замовниками іконопису. За написом заслугою Андрія Яворського було споруджено жертovníк «...року бжїа АЧНД (1754) місяця дня ІІ (18) ноєбрія».

Написи на іконі «Страшний суд» свідчать, що її замовила парохія прислопська і заплатили за неї 40 золотих Матвій Головка та Іван Свічка у вересні 1732 р., а намалював ікону Зятюк (очевидно, місцевий майстер); образ св. Федора «...изъробивъ рабъ бжїи Фтедоръ»; ікону «Благовіщення» «...сооружі рбъ бжїи Алексей Зятюкъ | со женою своею за отп. грїх. св. р.б. АЧЛЗ (1737) мця мая дня ІІ (8)»; другу ікону «Благовіщення» «... сооружіли сщени іерей Андрей со женою своею на імя | Марією за здравіе и за отпущеніе грїховъ своихъ ро бо АЧЛС (1736) мця апля дня Д (4)» [4, 484-486]. Таким чином, з наведеної інформації можемо дійти висновку, що іконостас міг бути створений між 1732 та 1740-ми рр.

До школи названих майстрів слід віднести і живопис старішого іконостасу, який знаходиться у церкві Введення Пр. Богородиці у с. Буковець Міжгірського р-ну. Як стверджують місцеві мешканці, цей іконостас перенесено, вірогідно, з нижньої церкви св. Михаїла, яка згадується в 1751 р., як така, що має всі нові образи. Цікавий напис зберігся на жертovníку у Буківці Між «29 квітня 1760 року виконали Ісавка Черепанич та Іван Баранишенець». Названі твори за всіма ознаками належать до групи живопису, які розглядаємо у даній статті. Таким чином, всі нові образи, які згадуються у візитаційних протоколах, в обох церквах могло б указувати на роботу тут майстрів вище зазначеної школи наприкінці 1740-х рр. На належність цих ікон до одного кола свідчать намісні образи, особливо добре це проглядається в іконі Христа Вчителя. Новіший іконостас, як свідчить різьблення, готувалися

саме до церкви Пр. Богородиці 1808 р. Найвірогідніше, що на Міжгірщині цього типу іконопис був поширений значно більше, однак пізніші втручання сучасних малярів не дозволяє нам ідентифікувати інші твори через перемалювання.

Найдалше на південь іконопис цієї школи зустрічаємо у церкві св. Миколая у с. Середнє Водяне Рахівського р-ну. Тут збереглися апостольський ярус та кілька ікон, найвірогідніше, з цього ж іконостасу. Ікони потемніли, однак на них чудово видно іконографію та манеру письма. Особливо чудово руку майстра видає намісна ікона арх. Михаїла.

Серед галицьких пам'яток цього майстра треба згадати ікони з церкви св. арх. Михаїла, яка датується 1863 р., із с. Тисовець Сколівського р-ну Львівської області. Однак, навірогідніше, що тут існувала попередня церква, бо ікони з циклу страстей Господніх, які розміщено на стінах храму, датують XVII ст. [1]. Окрім того тут збереглося зображення Христа Учителя, який трошки спалений з одного боку, та дияконські врата із зображенням арх. Гавриїла. Особливий інтерес може викликати зображення Христа Великого Архієрея, який коронований короною з металу. Цікаво, що подібне зображення Христа було зафіксовано у с. Мішкаревиця Воловецького р-ну. Загалом, виглядає, що зазначене село, яке знаходиться у самих верхів'ях р. Латориці, є не так далеко від згаданого с. Тисовець сусіднього Сколівського р-ну. Це дозволило б говорити, що твори у Мішкаревиці і твори з Тисовця можуть бути пов'язані між собою не тільки часом, а, можливо, навіть одними авторами.

Цікаво, що ікони «Страстей Господніх» вписано у форму зрізаної трапеції, яку по центру увінчано іконою «Розп'яття Господнього». Коли згадаємо, що ікони «Розп'яття» увінчували іконостаси, то можемо припустити, що цей страшний цикл увінчував іконостас у попередньому храмі. Тим більше, що виконання страсного ряду бачимо у церкві св. Параскеви П'ятниці у Львові, який датується першою половиною XVII ст. Окрім того, коли подивимося на ряд храмів Марамороша як з українського, так і румунського боків, поряд з «Розп'яттям» завжди використовували додаткові композиції – «Зняття з Хреста» та «Покладення до гробу», що фактично представляє ті ж страсні сцени, правда, дещо в скороченому варіанті.

Загалом, щодо нашої теми досить цікавим є історична жупа Мараморш. Адже коли порівняємо зображення Христа з церкви св. Миколая у с. Бистрий (Свалява) і зображення Христа з церкви с. Десешті у Румунії (колишня жупа Мараморш), можемо побачити ряд спільних рис. Однак спільність виглядає тільки в іконографії, а не у виконанні, що може наводити на думку про можливість існування типових форм-разків, за якими працювали митці.

Проте питання щодо ікон “майстра іконостасів з околиць Славська” не вичерпується ареалом поширення, бо, незважаючи на приведену інформацію, залишаються нез’ясованими також хронологічні рамки цього надзвичайно цікавого явища. Адже знаючи приблизно час, в якому побутував цей живопис, можна б було шукати історичні, культурні та економічні витоки поширення іконопису цієї форми. З цієї причини з’ясування часових рамок виникнення та побутування цих творів має важливе значення для вивчення як формальних іконописних ознак, так і причин поширення на такий значний ареал. Однак, незважаючи на значну кількість матеріалу, опрацьованого дослідниками, зокрема В. Грешликом, так і не вдалося з’ясувати період поширення цього живопису. Тож нещодавня знахідка трьох, припускаємо, намісних ікон цієї групи, змогла пролити деяке світло на час побутування цього іконопису в українських Карпатах.

Отже, під обстеження потрапили ікони без паспортизації через відсутність відомостей про них у власника творів. На те, що іконопис створений для іконостасу, свідчить їх органічний зв’язок із фланкуючими колонами та карнизами, які колись творили структуру намісного яруса. Однотипність різьблення говорить про їх походження з одного іконостасу. Форма іконописного поля утворена прямокутником та половиною кола у верхній частині. Тло ікони покрито тонким шаром левкасу з нанесеним рослинним орнаментом та позолотою. На іконах збереглися пошкодження від горіння, на іконі Богородиці це бачимо на лицевій стороні, а на іконі Христа – на тильній. Окрім того, на цій іконі зауважуємо залишки авторського начерку – фрагмент кисті та голови. Окрім того на всіх іконах збереглися літургійні написи.

Ікона Богородиці-Одигітрії. Над зображенням Марії у верхній частині під верхнім карнизом в’яззю виконано напис благовістуння архан-

гела Гавриїла «БОГОРОДИЦЕ ДЄВО РАДУЙСЯ ѿБРАДОВАНАЯ»

По низу ікони світлою фарбою нанесено напис, який в місці горіння ікони прочитати не вдалося: «Σει образъ сооружилъ раб (втрачено божий ва)силій урдеивъ со женою своєю настацією из маткою свое(втрачено ю з) а свое отпущение греховъ».

Наступна ікона – це зображення архангела Михаїла, що може свідчити про походження твору з Михайлівської церкви. Однак, у зазначений час на території сучасного Закарпаття, Східної Словаччини, Північно-Східної Угорщини та Галичини церков, присвячених архангелу Михаїлу, було дуже багато. Через це визначити, у якій саме з Михайлівських церков Закарпаття чи Галичини міг постати у середині XVIII ст. цей іконостас, важко. Ускладнює пошуки ще одна особливість, притаманна розміщенню ікон в іконостасах зазначеного регіону, а саме: якщо храм було присвячено св. Миколаю Чудотворцю, крайня ліва ікона намісного ряду найчастіше зображала арх. Михаїла, що робить географію можливого походження згаданих ікон ще ширшою.

Над іконою архангела Михаїла виконано напис: «НЕБЕСНІХЪ ВОІНСТВЪ АРХИЕСТРАТИЗИ МХАЛЪ».

Під зображенням напис виконаний тим же автором, що і напис під зображенням Богородиці: «Σει образъ купилъ рабъ божи василій (ю)юконя со женою своєю полагаю и чади своими за свое отпущение грѣховъ».

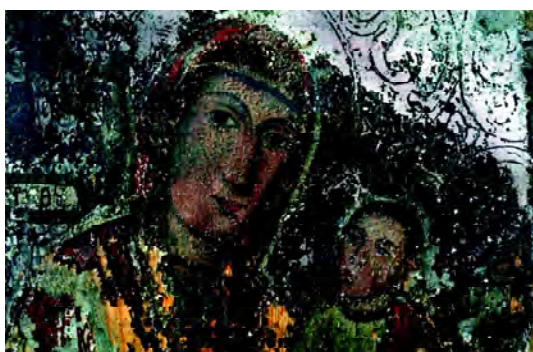
Проте найцікавішим для нашого дослідження виявився образ Христа Вчителя, адже завдяки напису вдалося визначити орієнтовну дату, до якої можемо прив’язувати роботи цієї школи, якщо так можна сказати.

Отже, у верхній частині в’яззю написано: «ПРЕЧИСТОМУ ТМ ѿБРАЗУ ПОКЛАНЯЄМСЯ».

Нижче зображення виконано напис: «Σει образъ купилъ рабъ божи: иоанъ сулима со женою своєю и..... (втрачено) и чади своими за свое отпущение грѣхвъ Р. Б. а ψ м є (1745)».

Таким чином бачимо, що ікона Христа походить із середини XVIII ст., а відтак, виходячи з єдиної стилістики різьблення і живопису, можемо датувати цим часом і весь іконопис.

Цікавими виглядають нижні написи ще з однієї причини, а саме: на двох іконах (Христос-Вчитель та Архангел Михаїл) зазначено, хто цей



1. Богородиця Одигітрія,
с. Підполоззя Волицького р-ну.



2. Розп'яття Господнє,
с. Буковець Волицького р-ну.



3. Богородиця Одигітрія, с. Буківцьова
Великобerezнянського р-ну.



4. Архангел Михаїл, с. Буківцьова
Великобerezнянського р-ну.

образ купив. На іконі Богородиці напис говорить, що цей образ «сооружил» Василій Урдеїв. Це вимагає уважнішого ставлення до цього слова «сооружил», яке у словниках класичної церковно-слов'янської мови не зустрічається, а тільки у Словнику Мікловшича, виданому в Санк-Петербурзі, Москва, Вена 1855р. За цим словником дане слово означає «збудував». Однак стосовно «образу» (ікони) вести мову про спорудження можна хіба що як про створення ікони, бо не йдеться про «спорудження» іконостасу. Ще однією особливістю є відсутність напису, що «соорудил своїм коштом», як це трапляється на інших іконах. А якщо це виконувалося на кошти якогось ктитора, то напис свідчить, хто цей образ купив. З цієї причини маємо підстави припускати, хто напис говорить про творця ікони, який не був добре освіченим, що не є дивним для середини XVIII ст. та який намагався писати культурною, або церковною, «вченою», мовою. Правда, проти цього може говорити напис «со женою своєю».

З іншого боку цікавими є прізвища Урдей та Сулима, які не характерні для Закарпаття і локалізуються більше на Галичині, зокрема, десь у околицях м. Дрогобич. Тож і зазначені ікони можна б пов'язувати з Галичиною, ти більше, що згаданий Тисовець знаходиться якраз на захід від Стрия та на південний захід від Дрогобича Львівської обл. Тому виникає питання, чи не варто було б пов'язати ці твори не зі Славськом, а з Дрогобичем.

Таким чином, іконопис розкриває час побутування даного явища, яке можемо окреслити серединою XVIII ст. З упевненістю можемо говорити про широкий ареал побутування, який охоплює територію Галичини, Закарпаття, а також суміжні території Словаччини, Угорщини та, вірогідно, Румунії. Тобто, тут маємо справу з регіоном, який у XVII–XVIII ст. був малорозвиненим в економічному відношенні, що робить окреслення якогось певного єдиного осередку іконописання досить складним завданням. Сама живописна манера іконопису вказує на провінційного майстра, який засвоїв певну схему роботи, не вдаючись до надмірної деталізації та естетизації форми.

Тож, якщо погодитися з датуванням даного іконопису серединою XVIII ст., це може мати історичне підґрунтя, бо співпадає з помітним пожвавленням духовного і культурного життя на

Закарпатті і співпадає з часом активізації діяльності єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського з упорядкування Мукачівської єпархії. Основна діяльність цього єпископа припадає на кінець 1740 – 1760-х рр., що призвело до помітних змін на Закарпатті, зокрема, у цьому часі (1744 р.) відбулося відкриття школи у Мукачеві.

Інший висновок вказує на помітне скупчення творів цих майстрів саме у верхівях Латориці, – Мішкаревиці, Бистрім (Котельниці), Підполоззі, Бистрім (Свалява), а також на верхній притоці Латориці р. Ждиніївка у с. Буковець. Цей факт потребує ще свого дослідження, з чим можна пов'язати таку активність робіт саме тут. На сьогодні ще залишається низка запитань щодо зразків на південному боці Карпат, розв'язання яких може пролити світло не тільки на цікаву сторінку культури Закарпаття, але і загалом Карпат.

1. Львів, «Шевченківський Гай» Церква Св. Арх. Михайла 1863 [Електронний ресурс]// Режим доступу до статті: // <http://decerkva.org.ua/lviv-hai-ysovets.html>

2. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Иллюстрированный справочник-каталог. У 4 т. – К. : Будівельник, 1985. – Т.2.

3. Приймич М. В. Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас / Михайло Васильович Приймич – Ужгород: Карпати-Гражда, 2007. – (Наукове видання).

4. Сирохман М. Церкви України: Закарпаття. – Льв.: 2000 р.

5. Grešlik V. Ikony 17. storočia na Východnom Slovensku. – Prešov, 2002.

6. Puskás L., Puskás B. Házad ékessége. – Budapest, 1991. – 114 old.

*Александр ЯРОШЕВИЧ
(Минск, Беларусь)*

**АЛТАРНЫЙ ОБРАЗ
«БОГОМАТЕРИ
СОКАЛЬСКОЙ» ИЗ
КОЛЛЕКЦИИ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
БЕЛАРУСИ**

В 1981 г. экспедиция Государственного художественного музея БССР вывезла из Воложинского района Минской области икону на холсте с достаточно необычным для иконописи сюжетом, в чрезвычайно повреждённом состоянии. Композиция чётко разделена по горизонтали на две неравные части: вверху изображена Богоматерь с младенцем на левой руке, напоминающая Ченстоховский иконографический тип, в богатом одеянии, внизу архитектурный ансамбль: монастырь (или крепость) с храмом и другими постройками, обнесённый каменной стеной. Его можно было бы принять за символическое изображение Ясногорского монастыря под Ченстоховом, однако сквозь потемневший лак удаётся прочесть повреждённую латинскую надпись: “(I)MAGO DEIPARAE V. MARIAE SOKALIENS(IS)” / т.е. «ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ МАРИИ СОКАЛЬСКОЙ» /. Т.о. мы имеем перед собой малоизвестное в Беларуси изображение чудотворной иконы Богоматери, находившийся в Сокальском бернардинском монастыре. Последняя являлась, в свою очередь копией с Ченстоховской иконы, написанной, согласно хронике, в 15 веке Якубом Венжином.

Образ из НММ написан на грубом крупнозернистом холсте размером 90х60 см; до реставрации трудно судить о характере и качестве живописи, однако, он, судя по всему, не поновлялся и по стилю может быть датирован первой половиной 18 века, а возможно и более ранним временем. Объяснить его появление в Воложинском регионе можно тем, что в Воложине до 1860 г. существовал бернардинский монастырь, основанный в 1683 г. белорусскими магнатами Слушками. Первый костёл был дере-



*Изображение Воложинского
бернардинского монастыря на иконе
«Богоматерь Сокальская» .*

вянным; вероятно, в одном из его боковых алтарей и находился образ Сокальской Богоматери, переданный в сельскую каплицу после постройки в 1815 г. Иосифом Тышкевичем обширного каменного костёла.

Воложинское повторение Сокальского образа не единственное в Беларуси. В деревянном костёле в Дудах, построенном в 1772 г. Зенковичами, в главном алтаре стоит подписанный чтимый образ Богоматери Сокальской в резной деревянной ризе. И это не случайно, т.к. в 18-19 веках костёл в Дудах являлся приписным (филией) к Ивьевскому, а в Ивье существовал монастырь бернардинцев, основанный в 1630 г. Николаем Кишкою. Возможно, повторения образа Богоматери Сокальской могли быть и в других бернардинских костёлах Беларуси, но без идентифицирующей подписи их вряд ли возможно отличить от повторений Ченстоховского образа.

В церковно-исторической литературе начала 20 в. сообщается о местнотимом образе Богоматери, находившемся тогда в Георгиевской церкви в Залесье. Весьма необычна история его появления: согласно легенде, холст был обнаружен вблизи Залесья в соколином (!) гнезде. Залесская церковь разрушена в первую мировую войну, изображения местнотимого образа неизвестны. Закрадывается мысль, не стала ли источником легенды Сокальская иконография?

**Уладзімір КАРЭЛІН,
Міколай МЕЛЬНІКАЎ
(Мінск, Беларусь)**

ЗАСТАЛІСЯ ТОЛЬКІ НА ФОТАЗДЫМКАХ

У перыяд з 70-х па 80-я гг. 20 ст. навуковымі супрацоўнікамі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР быў праведзены шэраг экспедыцый па выяўленню і фотафіксацыі твораў сакральнага мастацтва ў культовых установах і музейных калекцыях Беларусі. Вынікі гэтых даследаванняў у выглядзе пашпартаў з апісаннямі і фотаматэрыялаў захоўваюцца ў архіве Музея старажытна-беларускай культуры Акадэміі навук Рэспублікі Беларусь. Аднак, на сучасны момант, частка твораў іканапісу ўжо недаступна для даследчыкаў. Некаторыя з іх загінулі па прычыне пажараў, што адбыліся ў драўляных храмах, іншыя зніклі ў выніку крадзяжоў. У дадзеным паведамленні будуць разгледжаны найбольш адметныя з гэтых абразоў, фотафіксацыя якіх здзейснена аўтарамі падчас экспедыцыйных даследаванняў.

У канцы 1987 г. згарэла драўляная царква св. Параскевы, пабудаваная ў 1733 г. у в. Чарнаўчыцы Брэсцкага раёна [1]. Сярод загінуўшых абразоў вылучаецца яскравы твор старажытнабеларускага іканапісу «Цуд св. Юр'я аб зміі» (мал. 1; 1729 г., дошка, тэмпера, 150х106).

Аснову абраза складаюць чатыры сасновыя дошкі, апрацаваныя скобелем і злучаныя між сабой накладнымі шпонкамі і драўлянымі цвікамі. Кампазіцыя носіць барочны характар і вельмі дынамічная: белы конь св. Юр'я зафіксаваны ў момант скачка праз змія, якога святы, у павароце на правы бок, працінае дзідай. Св. Юры прадстаўлены ў рыцарскіх даспехах з мальтыйскім крыжам на грудзях і чырвоным плашчы, што хвалямі развяваецца за спіной. З правага боку абраза знаходзіцца ўкленчаная выява прынцэсы Елісаты ў зялёнай сукенцы з карункамі і ружовым плашчы. Вышэй, у правым вугле, змешчана башня замка, у вокнах другога яруса якой бачны постаці цара і царыцы ў каронах. У ніжнім правым вугле абраза прыведзены надпіс кірыліцай з датай яго стварэння «АЧКӨ Мц ѿКТ...», у левым ніжнім — выява чэрапа з

касцямі. Фон верхняй часткі абраза дэкараваны раслінным пазалочаным арнаментом, выкананым у тэхніцы разьбы па ляўкасу. На мяжы фона і жывапісу, з левага боку, змешчаны надпіс «ΣΒε: Μυ: Γεόργι».

На яшчэ адным творы 18 ст. з гэтай жа царквы (мал. 2; палатно, алей, 80х70) прадстаўлена выява св. Кацярыны, якая знаходзіцца на тэрасе, на фоне пейзажу. Яе постаць крыху павернута ўправа, што падкрэслена хвалістым рухам чырвонай гарнастаевай мантыі, накінутай паверх блакітнай сукенкі святой і скрэпленай на шыі металічным ланцужком. Позірк скіраваны ў левы верхні вугал абраза, дзе знаходзіцца выява св. Духа ў выглядзе голуба. Левай рукой Кацярына абапіраецца на меч, у правай трымае крыж і пальмавую сцябліну. На зваротным баку абраза быў змешчаны подпіс мастака: «Mich. Ch. Pisch.».

Таксама ў Брэсцкім раёне, у в. Прыбаравы, ад удара маланкі ў 2001 г. згарэла драўляная царква Яна Багаслова, што была пабудавана ў 1812 г. [2]. З усёй колькасці загінуўшых твораў спынімся толькі на двух парных абразях 18 ст. — Маці Божай Барунскай (мал. 3; дошка, алей, 105х68), выявы якой сустракаюцца ў многіх рэгіёнах Беларусі [3]) і Спаса Уседзяржыцеля (дошка, алей, 108х68), што захоўваліся ў прытворы храма. Асаблівасцю гэтых абразоў з'яўляецца тое, што ў жывапіснай тэхніцы выкананы толькі твары і рукі персанажаў, а іхняе адзенне, як і раслінны арнамент на фоне, створаны ў тэхніцы разьбы па тоўстаму пласту ляўкасу, што надае творам дадатковую дэкаратыўнасць.

З твораў іканапісу, што згарэлі ў 1990 г. разам з драўлянай Успенскай царквой (пабудавана ў 1865 г.) в. Мокрае Быхаўскага раёна Магілёўскай вобл., вылучаецца абраз Міколы Мірлікійскага (1748 г., дошка, тэмпера, 136х87), дзе прадстаўлена кананічная кампазіцыя з пабедранай выявай святога ў епіскапскім аблачэнні, з мітрай на галаве. Паабапал німба, на воблаках, знаходзяцца выявы Хрыста і Маці Божай. Зверху, у картушы, змешчаны надпіс «СВ. ХРВЪ НИКОЛАЙ». Фон абраза пакрыты раслінным арнаментом, выкананым у тэхніцы разьбы па ляўкасу. На зваротным баку абраза знаходзіўся надпіс, з якога выцякае, што абраз быў напісаны ў 1748 г., месяца марта (ці мая), дня 21, а ў 1944 г. па словах святара, быў паноў-

лены.

5 студзеня 2010 г. у в. Стары Крыўск Рагачоўскага раёна Гомельскай вобл. згарэў драўляны храм Свяціцеля Мікалая, які быў пабудаваны ў 1863 г. [4]. У царкве захоўваўся абраз 18 ст. (мал. 4; дошка, тэмпера, 110,5х86х2) з выявай заходнееўрапейскага варыянту Пакрава, вядомага на Беларусі як Апёка, – Маці Божая *Misericordiae* (Міласцівая). У цэнтры кампазіцыі знаходзіцца раставая выява Багародзіцы. Разведзенымі ўбачы рукамі яна падтрымлівае полы плашча, якім ахінае ўсіх, каму патрэбна яе дапамога. Пад час абследавання ў 1980 г., на абразе меліся шматлікія страты фарбавага пласту, звязаныя, хутчэй за ўсё, з вельмі тонкім слоём грунта, што характэрна для большасці абразоў Гомельшчыны.

У 1985 г. пажар знішчыў храм у в. Цімкавічы Капыльскага раёна Мінскай вобл. Храм вядзе сваю гісторыю з 1647 г., калі ўладальнік Цімкавіч Казімір Сапега пабудаваў новы драўляны касцёл [5]. У 1906 г. у касцёле быў зроблены капітальны рэмонт на сродкі князей Вайнілавічаў. Для роспісаў інтэр'еру быў запрошаны мастак з Піншчыны Францішак Бруздовіч (1861-1912). Ён вучыўся ў Варшаве (1880 – 1883), а з 1883 па 1887 г. – у Кракаўскай школе мастацтваў, у Яна Матэйкі. Сцены, слупы, бэлькі і іншыя часткі храма мастак пакрыў дэкаратыўным роспісам (мал. 5), у якім дамінавалі раслінныя матывы з кветкамі (рамонкі, валошкі, лілеі), галінкамі яблынь, дубоў, бэзу. Значнае месца ў аздабленні храма займала мастацкая коўка і разьба па дрэву Праца была завершана ў 1908 г. Мастацтвазнаўцы ацэньваюць яго жывапіс як адзін з лепшых узораў народнай традыцыі ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве Беларусі [6,7]. У 1863 г. храм быў перададзены вернікам і стаў царквой св. Мікалая. Пад час работы экспедыцыі ў 1976 г., акрамя роспісаў былі зафіксаваны і абразы. Сярод іх вылучаецца ферэтрон (двухбаковы вынасны алтарык) 18 ст. з выявамі Маці Божай Неўвядальны цвет (дошка, тэмпера, 77х60) і Тройцы Новазапаветнай, выкананымі ў стылі інсітнага мастацтва.

Рабаніцтва ў храмах і музеях не прыводзіць да знішчэння твораў сакральнага мастацтва, аднак яны ўсё-ж знікаюць надоўга, а, магчыма, і назаўсёды. Адзін з найбольш старажытных абразоў – Маці Божая Замілаванне (мал. 6; 15 ст., дошка, тэмпера, 67,5х47х1,5) – быў вывезе-

ны ў 1977 г. экспедыцыяй Акадэміі навук Беларусі на чале з В.В. Церашчатавай з царквы г. Маларыта Брэсцкай вобл. і захоўваўся ў экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры. Абраз скрадзены ў снежні 1991 г. і да гэтага часу не знойдзены. На думку даследчыкаў, маларыцкі абраз стварыў грэцкі майстар Нікас Ламбудзіс. На дадзены час у Мікалаеўскай царкве г. Маларыта знаходзіцца копія, якую ў 2008 г. выканала мясцовая мастачка Святлана Герасімчук. Па звестках з інтэрнэту, у Маларыце збіраюць сродкі на будаўніцтва храма ў гонар гэтага абраза [8].

У в. Воўпа Ваўкавыскага раёна Гродзенскай вобл. з Крыжаўздзіжанскай царквы, што на могілках, у 1990 г. былі скрадзены два абразы 18 ст. – Маці Божай Будслаўскай (мал. 7; палатно на дошцы, алей, 62,5х51,5) і св. Мікалая (палатно на дошцы, алей, 99х72). Амаль уся плошча гэтых абразоў, акрамя лікаў святых, закрыта металічнымі чаканымі абкладамі, дэкараванымі выявамі кветак на фоне рыбнай лускі. На абкладах таксама змешчаны выявы гярбоў і даты іх стварэння – «Roku A768 Aug» – на абразе Маці Божай і «R A785» – на абразе св. Мікалая.

Яшчэ адзін датаваны абраз скрадзены з царквы Нараджэння Маці Божай в. Охава Пінскага раёна Брэсцкай вобл. На ім прадстаўлены даволі рэдкі сюжэт – «Сабор Усіх Святых» (мал. 8; 1797 г., дошка, тэмпера, 83х56). Кампазіцыя абраза падзелена на тры ўзроўні. Зверху, на воблаках, змешчана выява Святой Тройцы. Крыху ніжэй, з левага боку прадстаўлены ўкленчаная ў малітоўнай позе Маці Божая і жонкі-міраносіцы за яе спіной. З правага боку знаходзіцца таксама ўкленчаны Іаан Прадцеча, аб чым сведчыць надпіс над яго галавой, разам з апосталамі, з якіх вылучаецца апостал Пётр з ключамі ў левай руцэ. У сярэднім ярусе, з правага боку, на пярэднім плане сядзяць цар Давід з гуслямі і прарок Маісей са скрыжальямі за павету. Паміж імі, верагодна, знаходзіцца першасвятар Аарон. З левага боку прадстаўлены пакутніцы-хрысціянкі з кветкавымі вянкамі на галовах, сярод якіх па атрыбутах можна вызнаць св. Варвару і св. Кацярыну. У ніжнім ярусе, з левага боку абраза, на пярэднім плане, сядзяць царкоўныя іерархі, звычайна гэта прааіцы царквы. З правага боку знаходзіцца група святых у манаскім аблачэнні, а пасяродку – двое старцаў з доўгімі сівымі



Мал. 1. Абраз «Цуд св. Юр'я аб зміі»
(1729 г., дошка, тэмпера, 150x106).
з в. Чарнаўчыцы Брэсцкага раёна.



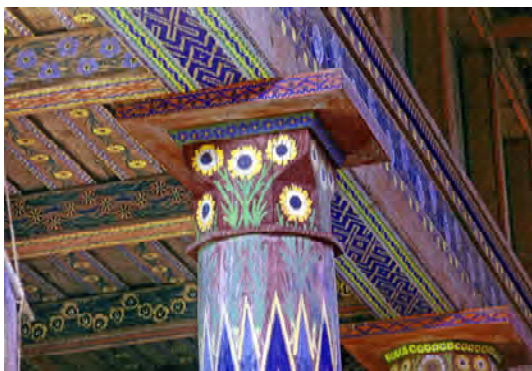
Мал. 2. Абраз св. Кацярыны
(18 ст., палатно, алей, 80x70)
з в. Чарнаўчыцы Брэсцкага раёна.



Мал. 3. Абраз Маці Божай Барунскай
(18 ст., дошка, алей, 105x68)
з в. Прыбарава Брэсцкага раёна.



Мал. 4. Абраз «Маці Божая Апёка»
(18 ст., дошка, тэмпера, 110,5x86x2)
з в. Стары Крыўск Рагачоўскага раёна
Гомельскай вобл.



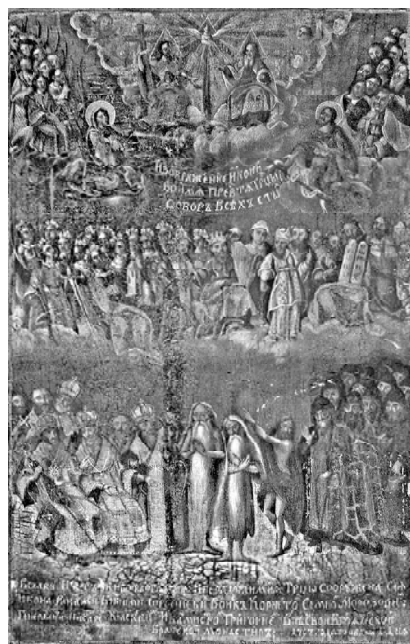
Мал. 5. Фрагмент роспісу інтэр'еру храма
ў .в. Цімкавічы Капыльскага раёна
Мінскай вобл.



Мал. 6. Абраз «Маці Божая Замілаванне»
15 ст., (дошка, тэмпера, 67,5x47) з
г. Маларыта Брэсцкай вобл.



Мал. 7. Абраз Маці Божай Будслаўскай
(18 ст., палатно на дошцы, алей,
62,5x51,5) з в. Воўпа Ваўкавыскага раёна
Гродзенскі вобл.



Мал. 8. Абраз «Сабор Усіх Святых»
(1797 г., дошка, тэмпера, 83x56) з
в. Охава Пінскага раёна Брэсцкай вобл.

валасамі і бародамі амаль да зямлі. Паміж першым і другім ярусамі змешчаны надпіс з назвай абраза: «Изображение иконы во имя пресвятой Троицы собор всех святых», а ў самым нізе абраза – яшчэ адзін вялікі надпіс (абодва надпісы аўтары падаюць у сучаснай транскрыпцыі), з якога вынікае, што «Во славу и честь Животворящей и неразделимой Троицы сооружена сия икона рабами Божьими от российских войск корнетом Семеном Морозовым, генеральным писарем Калекским и вахмистром Григорием в Пинский Богоявленный Братский монастырь 1797 года января 1 дня»

Такім чынам, даволі вялікая колькасць абразоў, якія зніклі за некалькі дзесяцігоддзяў па прычынах пажараў і крадзяжоў, сведчыць аб неабходнасці дэталёвага даследавання і фотафіксацыі, пажадана перыядычнай, нашай культурнай спадчыны, што знаходзіцца ў кульгавых установах.

1. Кулагін А.М. *Праваслаўныя храмы Беларусі*. Мн. 2007. С. 417.

2. Кулагін А.М. *Праваслаўныя храмы Беларусі*. Мн. 2007. С. 5

3. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Помнікі сакральнага мастацтва Ашмяншчыны. // *Беларусь праз прызмурэгіянальнай гісторыі: Ашмяны і Ашмянскі рэгіён: зб. навук. арт.* Мн. 2015. С. 372-376.

4. Кулагін А.М. *Праваслаўныя храмы Беларусі*. Мн. 2007. С. 380.

5. Кулагін А.М. *Праваслаўныя храмы Беларусі*. Мн. 2007. С. 604.

6. <http://nasledie-sluck.by/ru/people/164/171/>

7. Цімкоўскі І.А. «Мастакі Случчыны». Слуцк. 2006.

8. <http://news.tut.by/society/432700.html>

АБРАЗ “ЯН ХРЫСЦІЦЕЛЬ” З в. ДУБЯНЕЦ: ВЫСВЯТЛЕННЕ ПАХОДЖАННЯ НЕЗВЫЧАЙНАЙ ІКАНАГРАФІІ

Вобраз Святога Яна Хрысціцеля ў беларускім іканапісе прадстаўлены даволі шырока. Безумоўна, абразы такога сюжэту па распаўсюджанасці не могуць спаборнічаць з выявамі Божай Маці, Хрыста, Святога Міколы. Аднак у значнай колькасці храмаў, і праваслаўных, і каталіцкіх, і ўніяцкіх знаходзіліся іконы названага святога. З выявай Яна Хрысціцеля існуе шэраг кампазіцый, якія, пераважна, ілюструюць розныя эпізоды з жыцця названага святога, пачынаючы з маленства і завяршаючы яго пакутніцкай смерцю.

У артыкуле мастацтвазнаўцы А.А. Ярашэвіча праведзены агляд сюжэтаў з Янам Хрысціцелем [17], хаця, трэба адзначыць, вядомыя нам творы дазваляюць пашырыць прадстаўлены даследчыкам пералік твораў з выявай Правазвесніка. Менавіта адзін з такіх абразоў і будзе ў цэнтры ўвагі дадзенага артыкула. Аднак пра гэта гаворка пойдзе крыху пазней.

У беларускім іканапісе атрымалі пэўнае пашырэнне абразы сюжэту “Нараджэнне Яна Хрысціцеля”. Як слухна адзначае А.А. Ярашэвіч, кампазіцыя гэтых твораў падобна да ікон сюжэту “Нараджэнне Божай Маці” [17]. Звычайна, у цэнтры на ложку паказана парадзіха, якая на руках трымае толькі што народжанае немаўля. Вакол яе – людзі. Такіх твораў у беларускім іканапісе вядома не вельмі шмат, тым не менш у айчынных зборах краіны маюцца помнікі названага сюжэту. Найбольш вядомым з іх, які публікаваўся ў альбомах, з’яўляецца “Нараджэнне Яна Хрысціцеля” XVIII ст. з Мікалаеўскай царквы вёскі Вялікія Сяхновічы Жабінкаўскага раёна Брэсцкай вобласці, які зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (далей – МСБК) [11, с. 84].

Даволі шмат захавалася помнікаў, пераважна другой паловы XIX ст., на якіх прадстаўлены маленькі Ян разам з Дзевай Марыяй і дзіцяткай

Хрыстом. Творы гэтага перыяду такой іканаграфіі выкананы паводле карціны Рафаэля “Мадонна ў крэсле”. Прычына папулярнасці сярод мясцовых майстроў другой паловы XIX ст. менавіта гэтага еўрапейскага шэдэўра яшчэ вымагае асобнага даследавання, што і плануецца зрабіць у хуткім часе. Сярод твораў XVIII ст. у беларускім мастацтве таксама вядомы абразы, на якіх прадстаўлены тры вышэй названыя персанажы. Так, да іх ліку належаць абразы з в. Чарневічы Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. [9, с. 88] і з в. Стрэшынь Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. [8] (зараз абодва – у МСБК).

Прысутнічае дзіцятка Ян і на некаторых абразях з выявамі Святой Сям’і. Так, сярод беларускіх твораў вядомы прыклады, калі акрамя Дзевы Марыі, Іосіфа і Хрыста ў кампазіцыю ўключаны і маленькі Ян. Прыкладам можа з’яўляцца ікона з Гродзенскага дзяржаўнага музея гісторыі рэлігіі, якая, відавочна, створана пад уплывам карціны “Святое Сямейства з немаўлём Янам” італьянскага жывапісца Анібале Карачы (1560-1609 гг.).

Некалькі беларускіх помнікаў ілюструюць наступны перыяд жыцця Яна Хрысціцеля: Святы правёў шмат гадоў у пустэльні. Сярод захаваных абразоў маюцца творы, якія належаць да іканаграфіі “Ян Правазвеснік у пустэльні”. Пры падобнай кампазіцыі гэтыя творы адрозніваюцца выявай святога, спосабам яго паказу, атрыбутамі. Так, захаваўся абраз XVIII ст. з Ваўкавыскага р-ну, дзе Ян паказаны сярод пейзажу пустэльні: ён сядзіць, трымаючы ў руках вялізны крыж. Побач з ім размясцілася ягня, якое ў хрысціянстве сімвалізуе ахвяру для адкуплення чалавечых грахоў. Па-іншаму паказаны Ян Правазвеснік сярод пустэльні на абразе XIX ст. з Гродзенскага р-на. Тут ён паўстае ў поўны рост, трымаючы ў руках мініяцюрнае ягня [17].

Захаваліся помнікі беларускага мастацтва, якія распавядаюць пра пакутніцкую смерць Святога. Так, у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (далей – НММ РБ) знаходзіцца абраз “Адсячэнне галавы Св. Яну Правазвесніку” сярэдзіны XVIII ст. (дакладнае месца, адкуль паступіў помнік, не вядома, бо ў музейныя зборы патрапіў да ВАВ, пад час якой была старачана інфармацыя пра яго паходжанне) [5, іл. 106]. Праўда трэба адзначыць, што такі сюжэт у беларускім іканапісе пашырэнне не набыў. Гэтым, дарэчы, айчынным мастацтвам адрозніва-

еца ад рускага. Цікава адзначыць, што ў іканапісе стараабраднікаў, які, уцёкшы з Расіі, у XVIII ст. заснавалі свае паселішчы на беларускіх землях, творы такога зместу былі даволі распаўсюджанымі. Так, сярод помнікаў веткаўскай школы (у Ветках функцыянавалі іканапісныя майстэрні стараабраднікаў) захавалася невялікая абразоў гэтага сюжэту.

Аднак у беларускім сакральным жывапісе сярод помнікаў з выявамі Яна Правазвесніка найбольшую колькасць складаюць іконы “Хрышчэнне ў Іардане” (“Богаўленне”). Кампазіцыя такіх твораў з’яўляецца шматфігурнай, а сюжэт – апавядальным. Ён ілюструе эпізод з Бібліі пра хрышчэнне Ісуса ў водах ракі Іардан, здзейсненае Янам Правазвеснікам (Хрысціцелем). Пры адлюстраванні гэтай новазапаветнай падзеі ў творах мастацтва ў кампазіцыю, акрамя Хрыста і Яна, як правіла, уключаны два ці тры анёлы. Сярод помнікаў беларускага іканапісу вядомы іконы такога сюжэту XVII – XIX стст. Па ўсёй верагоднасці, найбольш ранняя з іх, якую можна датаваць першай паловай XVII ст., захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь [16]. На жаль, не вядома адкуль паходзіць гэты абраз, паколькі ў музейныя зборы ён паступіў яшчэ да Вялікай айчыннай вайны (далей – ВВВ), падчас якой была страчана кніга паступленняў са звесткамі пра названы твор.

Два творы з сюжэтам “Хрышчэнне ў Іардане”, якія даюць уяўленне пра іканапіс XVIII ст., знаходзяцца ў НММ РБ і паходзяць з храмаў Брэстчыны. Адзін з іх размяшчаўся ў святочным чыне іканастаса Міхайлаўскай царквы в. – Аброва Івацэвіцкага р-на [12, с. 113], другі – у такім жа іканастасным ярусе Прачысценскай царквы г.п. Шарашова Пружанскага р-на [3, іл. 99]. Першы з названых датуецца сярэдзінай XVIII ст., другі – другой паловай XVIII ст. Аднак датаванне апошняга, на нашу думку, з’яўляецца спрэчным: больш верагодна, што абраз быў напісаны на мяжы XVII – XVIII ст., аднак гэта вымагае дадатковага вывучэння.

Пра ўвасабленне сюжэту “Хрышчэнне ў Іардане” у мастацтве XIX ст. дае уяўленне твор з Пастаўскага р-на Віцебскай вобл., які захоўваецца ў МСБК [11, с. 86]. Дадзены абраз з’яўляецца сведчаннем таго, што іканапіс Беларусі XIX ст. развіваўся пад уплывам акадэмічнага жывапісу. У названым творы выразна прасочваюцца

рысы новай эпохі, якія сведчаць пра адыход у сакральным жывапісе нашых земляў ад папярэдніх іканапісных традыцый, характэрных менавіта для беларускай школы.

Такім чынам, абразы з выявай Яна Правазвесніка ў беларускім мастацтве прадстаўлены шэрагам твораў, якія распаўсюджваюць пра розныя этапы жыцця Святога. Аднак у дадзеным артыкуле гаворка будзе ісці пра рэдкі паводле сваёй іканаграфіі твор, які ў беларускім мастацтве прадстаўлены адзінаковым помнікам. Гэта да тыхчца абраз з в. Дубянец Столінскага р-на. Брэсцкай вобл. [7, малюнак 1]. Кампазіцыя твора ў агульных рысах нагадвае помнікі іканаграфіі “Хрышчэнне ў Іардане”: на беразе ракі стаіць Ян Правазвеснік, крыху далей – Ісус Хрыстос. Але ў дадзеным выпадку ён не прымае хрост, а толькі падыходзіць здалёк да вадаёма. Хрысціцель, які паказаны на першым плане, указвае на місію адной рукой, а ў другой ён трымае вялізны крыж з завітай вакол яго стужкай з надпісам кірылічнымі літарамі “Се агнец Божий вземляй грехи ми”.

Дадзены помнік у МСБК патрапіў з названай царквы на Брэстчыне ў 1971 г. у выніку экспедыцыі супрацоўнікаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Акадэміі навук БССР (цяпер – Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі). Абраз напісаны на дошцы тэмпернымі фарбамі. Фон абразы ўпрыгожаны вылепленым па ляўкасу арнаментам, які сваім малюнкам нагадвае помнікі са Случчыны і Усходняга Палесся. Фактычна на памежжы з гэтым рэгіёнам і быў выкананы дадзены твор, які дазваляе акрэсліць тэрыторыі распаўсюджвання арнаментаў такога тыпу.

Аднак не ляпны малюнак фону, а незвычайная іканаграфія твора прывабіла нашу ўвагу. Цікава было высветліць, ці з’яўляецца гэты абраз перайманнем якой-небудзь іншай выявы, ці ён – унікальны адзінаковы помнік з такой кампазіцыяй. Умовы функцыянавання старажытнага сакральнага мастацтва, для якога з’яўляецца натуральным выкарыстанне іканаграфічных крыніц, а таксама непасрэдна сюжэт твора, які ўспрымаецца не сімвалічным, а – апавядальным, наводзілі на думку, што ўсё ж такі маецца нейкі пратотып. Менавіта апавядальнасць выявы і навяла на думку пра тое, што першаўзо-



Мал. 1. Абраз Ян Хрысціцель, 18 ст., в.
Дубянец Столінскага р-на Брэсцкай вобл.





Мал. 3. Разгорт книгі Акафісты і каноны, Кієу, 1758.



Мал. 4. Разгорт книгі Акафісты і каноны, Кієу, 1793.

рам для абраза магла паслужыць ілюстрацыя пэўнай царкоўнай тагачаснай кнігі.

У нашых артыкулах мы ўжо неаднаразова звярталіся да гэтай праблематыкі. Так, даследаванню іканаграфічнай узаема сувязі беларускіх абразоў XVII – XVIII стст. з гравюрамі намі было прысвечана 16 публікацый [14, 15]. З папярэдняга вывучэння дадзенай тэмы было высветлена, што найчасцей мясцовыя ікананісцы ў якасці пратографу выкарыстоўвалі ілюстрацыі кніг, выдадзеных друкарняй Кіева-Пячэрскага манастыра [13]. Менавіта з даследавання кіеўскіх старадрукаў і пачалася нашая праца па выяўленні магчымай іканаграфічнай крыніцы дубянецкага абраза.

Неабходна адзначыць, што разглядаемая ікона датуецца першай паловай XVIII ст., значыць, трэба шукаць неабходную ілюстрацыю сярод кніг, якія былі створаны да гэтага часу. Аднак улічваючы тое, што датаванне з’яўляецца прыблізным, выкананым пры вывучэнні мастацкіх асаблівасцяў твора, нельга выключаць і верагоднасць таго, што абраз быў напісаны крыху пазней. Сярод выданняў Кіева-Пячэрскай друкарні даволі часта сустракаюцца ілюстрацыі з выявай Яна Хрысціцеля. Аднак большасць з іх належаць да іншай іканаграфіі. Напрыклад, у “Новым Запавеце” (1703 г.) прадстаўлены больш тыповы сюжэт “Хрышчэнне ў Іардане” [10]. Кампазіцыі такога ж зместу прысутнічаюць і ў застаўках некаторых выданняў другой паловы XVII ст.

Уцэлым трэба адзначыць, што з апрацаваных намі шматлікіх кіеўскіх старадрукаў, якія зараз захоўваюцца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь, Бібліятэцы Віленскага ўніверсітэта, Нацыянальнай бібліятэцы ў Варшаве, Бібліятэцы Троіца-Сергіевай Лаўры цікавая для нас гравюра не сустрэлася. Гэта можа тлумачыцца як тым, што ў гэты прамежак часу такія друкаваны творы не існавалі, так і тым, што кніга, у якой была надрукавана такая ілюстрацыя ў разглядаемы перыяд, нам была не даступна. Каталогі, у якіх прыведзены пералік кніг, надрукаваных у Кіева-Печэрскай Лаўры ў XVII – пачатку XVIII стст., сведчаць пра існаванне значна большай колькасці выданняў, чым мы мелі магчымасць апрацаваць. У некаторых з іх,

недаступных для нас, і магла знаходзіцца шукаемая гравюра. Аднак усё ж найбольш верагодна тое, што друкаваны твор з такой кампазіцыяй быў распрацаваны пазней за пачатак XVIII ст. Выказаць такую думку дазваляе тая акалічнасць, што друкарскія клішэ для адціскання гравюр выкарыстоўваліся працяглы час (недзе паўстагоддзі) і з іх ілюстрацыі друкаваліся для шматлікіх выданняў, а таму, калі ўжо ў XVII – пачатку XVIII ст. такая кампазіцыя існавала, то ў якой-небудзь з кніг яна б нам абавязкова сустрэлася.

Аднак нашыя пошукі не скончыліся на праглядзе кніг акрэсленага перыяду. Намі былі апрацаваны і больш познія выданні. Менавіта гэта і прынесла свой плён. Так, у “Зборніку службаў і акафістаў” за 1731 г. змешчана гравюра, якая з’яўляецца цалкам ідэнтычнай да дубянецкага абраза [4, малюнак 2]. Гэтая ж ілюстрацыя намі была выяўлена і ў больш познім кіеўскім выданні: “Акафістах і канонах” за 1758 г. [1, малюнак 3], што і пацвярджае выказаную вышэй думку пра шматразовае выкарыстанне пэўнага клішэ. У кнізе “Акафісты і каноны” за 1793 г. ілюстрацыя надрукавана з іншай дошкі, аднак яе кампазіцыя нават у самых дробных дэталях паўтарае выявы з папярэдніх выданняў [2, малюнак 4]. Такім чынам, паводле атрыманых на дадзены момант звестак, найбольш ранняя кнігай, дзе была надрукавана цікавая для нас гравюра, з’яўляецца “Зборнік...” за 1731 г.

На цяперашні час гэта дае падставы выказаць меркаванне, што недзе ў другой трэці XVIII ст. і быў напісаны абраз з Дубянца, аднак каб свярджаць гэта катэгарычна, неабходна адшукаць і апрацаваць усе папярэднія кіеўскія выданні: а раптам адпаведная гравюра ёсць у нейкім больш раннім.

Аднак цікавасць уяўляе гэта іканаграфічная ўзаема сувязь не толькі як магчымасць датавання жывапіснага твора, а – і як сведчанне культурных і мастацкіх стасункаў. Гэты прыклад з’яўляецца чарговым пацвярджаннем таго, што мясцовыя жывапісцы ў якасці крыніц актыўна выкарыстоўвалі гравюры з кніг, выдадзеных друкарняй Кіева-Пячэрскай Лаўры. Менавіта на яе карысць рабілі свой выбар шматлікія жывапісцы, ігнаруючы пры гэтым творы тыражнай графікі з “мясцовых” выдавецтваў. На фоне выяўленых ранейшых прыкладаў такой узаема сувязі (беларускі абраз – кіеўская гравюра) дад-

зена я пара твораў выглядае тыповай. Аднак сама гэтая культурная з’ява, а дакладней, яе прычыны (чаму ж менавіта мясцовыя майстры пры існаванні вялікай колькасці тутэйшых друкарняў) вымагаюць асобнага вывучэння. Асобную цікавасць гэтая сітуацыя ўяўляе ў канфесійным плане: шматлікія вядомыя нам выпадкі (і дадзены прыклад з абразом і гравюрай з выявай Яна Правазвесніка) датычацца іканаграфічнай узаема сувязі ўніяцкіх абразоў з ілюстрацыямі кніг праваслаўнай Кіева-Пячэрскай друкарні.

1. Акафісты і каноны. – Кіеў: друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры, 1758 г.

2. Акафісты і каноны. – Кіеў: друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры, 1793 г.

3. Жываніс Беларусі XII – XVIII стагоддзяў / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф.Высоцкая. – Мн.: Беларусь, 1980. – 17 с.: [164] арк. іл.

4. Зборнік службаў і акафістаў. – Кіеў: друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры, 1731 г.

5. Ікананіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф.Высоцкая. – Мн.: Беларусь, 2001. – 21 с.: [139] арк. іл.

6. Кагамлік, С.Р. Кіево-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII – XVIII ст.) / С.Р. Кагамлік. – Київ: НКПІКЗ, 2005 г. – 552 с.

7. МСБК, КП 208.

8. МСБК, КП 436.

9. Музей старажытнабеларускай культуры: альбом / Укл. А.А. Ярашэвіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 284 с.

10. Новы заповіт. – Кіеў: друкарня Кіева-Пячэрскай Лаўры, 1703.

11. Помнікі мастацкай культуры Беларусі / Укл. Б.А. Лазука. – Мн.: “Беларусь”, 2012. – 415 с.

12. Тэмперны жываніс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог / Аўтар-складальнік Н.Ф. Высоцкая. – Мн.: “Беларусь”, 1986. – 208 с.

13. Флікоп, Г.А. Влияние гравюры православных изданий Киево-Печерской Лавры на белорусскую униатскую иконопись 17-18 вв. / Г.А. Фликоп // Церковь в истории и культуре России: сборник материалов Международной научной конференции. Киров (Вятка), 22-23 октября 2010 года. – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2010. – С.309-312.

14. Флікоп, Г.А. Гравюра як іканаграфічная крыніца ікананісу: асноўныя аспекты вывучэння ў беларускай, украінскай, рускай гістарыяграфіях / Г.А. Флікоп // Церква – наука – суспільства: пытанні взаємоды. Матэрыялы Восьмоў Міжнародноў навуковаў канферэнцыі (26-28 травня 2010 р.) / Нац. Кіево-Печер. іст.-культ. запавіднік. – К.: НКПІКЗ, 2010. – с. 50-52.

15. Флікоп, Г.А. Іканаграфічныя асновы гравюры кірылічных выданняў у беларускім праваслаўным і ўніяцкім ікананісе XVII – першай паловы XIX стст. / Г.А. Флікоп // Сборник научных работ студентов высших учебных заведений Республики Беларусь “НИРС 2010” / редкол.: А. И. Жук (пред.) [и др.]. – Минск: Изд. центр БГУ, 2011. – С. 567 – 572.

16. Флікоп, Г.А. Промні веры хрысціянскай / Г. А. Флікоп // Літаратура і мастацтва. – 2013 г. – № 32. – 16 жніўня 2013 г. – С. 14.

17. Ярашэвіч, А.А. Ян Хрысціцель у беларускім мастацтве / А.А. Ярашэвіч // Часопіс “Наша вера” [электронны рэсурс]. – 2002. – № 2. – Рэжым доступу: <http://media.catholic.by/nv/n46/aboutus.htm>. – Дата доступу 24.11.2009.

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНІКИ «ЗОЛОТОГО ЛАКУ» В ПОЛІХРОМНОМУ РОЗПИСІ ХРАМОВИХ ПАМ'ЯТОК ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПЛАСТИКИ 17-19 СТ. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

У 2014 р. в науковому відділі фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України було розпочато наукову роботу за темою «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури 17-19 ст. з колекції Музею волинської ікони м. Луцька». Метою дослідження стало визначення технік поліхромного розпису згідно з хіміко-технологічними особливостями матеріалів: складу, фізико-хімічними властивостями та будовою стратиграфічної системи.

Для поліхромного розпису храмових пам'яток перехідного періоду 17-18ст. доби бароко однією з характерних ознак стилю стало широке застосування різноманітних технік кольорових лаків [3]. Технологічний прийом розпису твору в техніці кольорового лаку, вірогідно, було запозичено з середньовічних манускриптів [4]. Його особливість полягала в застосуванні шару листового золота як підкладки, поверхню якої розписували кольоровим лаком. Так, розписом в лаковій техніці імітували, наприклад, парчу.

Одним з різновидів техніки олійного золочення у 17-18 ст. стала техніка золочення на гульфарбу, коли підготовкою під позолоту слугував олійно-смоляний лак з додаванням сикативу (для скорішого застигання) у вигляді мінеральних сполук свинцю - свинцевого гльоту, свинцевого сурику або свинцевого білила. У суміші з натуральною згущеною оліфою лак називався гульфарбовим [1]. Шар гульфарби не тільки надавав тонкій позолоті більш теплого рожевого відтінку, а й захищав поверхню основи від деструктивної дії атмосферних факторів. Походження терміна пояснює Дионісій у своїх научуваннях: «Кстати, да будет тебе известно и то, что

венециане на иконы не кладут золота, а заменяют его особо пригтовленным лаком, который по-немецки называют Гольдь Фарбе, а по-нашему (греч.) золотистая краска» [2]. Тож спочатку жовтий лак, що наносився на срібло для імітації позолоти, називали гульфарбою. У більш пізній час техніка з використанням лаку жовтого кольору на металізованій підкладці зі срібла або інших сплавів набула назви «золотий лак». Саме цю техніку почали застосовувати з метою імітації позолоти, а гульфарбою став називатися шар лаку жовтого або жовтогарячого кольору, що слугував підкладкою під позолоту.

Для надання «золотому лаку» відповідного кольору застосовували барвники органічного походження - шафран, куркуму, крушину або мінеральні пігменти червоного, жовтогарячого або жовтого кольорів - ауріпігмент, кіновар тощо. Згодом застосування техніки «золотого лаку» привело до формування олійно-смоляного живопису, що набув назви «прозорого живопису». Техніка позолоти, у якій підкладкою слугував шар гульфарби, почала зватися «позолотою на гульфарбу». Завдяки високій атмосферній стійкості техніка позолоти на гульфарбу набула поширеного застосування для оздоблення екстер'єрних скульптур з металу та деревини. Оздоблення в техніках «золотого лаку» та золочення на полімент стали застосовувати, в основному, для оздоблення скульптур в інтер'єрі.

Для експериментального дослідження матеріалів поліхромного розпису волинських пам'яток храмової монументальної скульптури та декоративного рельєфу у фондах Музею волинської ікони було відібрано 16 одиниць збереження: ікони в картушах – 3 од., колонки - 7 од., царські одвірки – 2 од.; янголи-путті - 4 од. У процесі натурного обстеження в п'яти з них, тобто майже в 30% з усіх обраних, візуально було попередньо виявлено застосування техніки «золотого лаку» :

1. Кругла пристінна скульптура «Янгол-путті», початок XIX ст. Інвентарний № Ра -6887;
2. Кругла пристінна скульптура «Янгол-путті», початок XIX ст. Інвентарний № Ра-6870;
3. Пристінна тричвертна скульптура «Голівка янгола», XVIII ст. Інвентарний № С-38;
4. Елемент декоративного рельєфу «Капітель колонки», XVIII ст. Інвентарний № Д-382;
5. Елемент декоративного рельєфу «Колонка», XVIII ст. Інв. № Д-384.

Поширене застосування техніки «золотого лаку» дозволило припустити існування традиційного прийому, характерного для пам'яток Волинського регіону. Для підтвердження означеного припущення постала необхідність експериментально довести відповідність експериментальних зразків у техніці «золотого лаку» еталонам, визначитися з первісним характером матеріалів у цій техніці, з'ясувати мету її застосування та функціональне призначення.

Визначення первісності застосованих матеріалів та технік як суто технологічного аспекту здійснювалося за такими критеріями: а) морфологічними ознаками поверхні розпису; б) станом його збереженості; в) характером мікрорельєфу на зворотному боці ґрунту; г) складом матеріалів та д) особливостями будови стратиграфічної системи зразків.

Характер оздоблення та стан збереженості матеріалів поліхромного розпису визначалися в процесі натурного обстеження методом візуального аналізу. Склад мікророзривів, їх фізико-хімічні властивості та особливості будови стратиграфічної системи визначалися за допомогою комплексу методів світлової мікроскопії – мікрохімічного, термохімічного, гістохімічного, стратиграфічного аналізів з застосуванням стереоскопічного мікроскопа МБС-10.

Згідно з одержаними результатами експериментального дослідження оздоблення поверхні в техніці «золотого лаку» характеризувалося однорідною гладкою фактурою, скляним блиском та золотаво-жовтим кольором, наближеним до кольору позолоти, але трохи холоднішим від неї за тоном. Шар лаку був вкритий кракелюром. Будь-яких вставок іншого кольору, порушень однорідності поверхні або змін її фактури не спостерігалося. У проміжках по тріщинах було помітно потемніння срібної підкладки. Для всіх 5 пам'яток будова стратиграфічної системи виявилася відповідною до традиційної [5] та складалася з кількох послідовно нанесених шарів (знизу вгору):

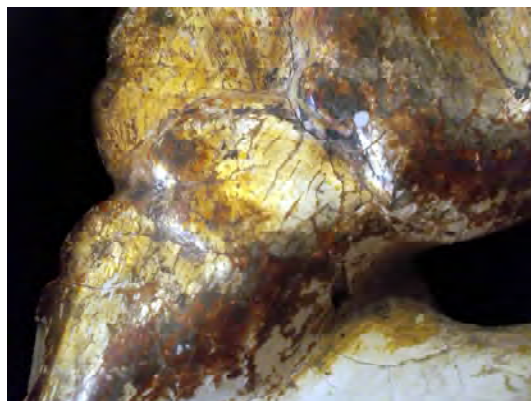
1. Ґрунт світлий, крейдиано-клейового складу, нанесений на попередньо проклеєну дерев'яну основу.
2. Підготовчий шар срібної фольги.
3. Шар олійно-смоляного лаку насиченого жовтого кольору з барвником органічного походження.

На зворотному боці ґрунту в зразках фіксувалися відбитки волокон дерев'яної основи. Будь-які ознаки більш пізнього нанесення мате-

ріалів у вигляді, наприклад, розчищення поверхні ґрунту з утворенням нерівного мікрорельєфу, перемінної товщини шарів ґрунту, наявності залишків більш ранніх шарів іншого складу, різниці дисперсності ґрунту або таких ознак, що свідчили б про різницю стану збереженості матеріалів, були відсутніми. Вищезазначені характеристики надали підстави визначити матеріали технік «золотого лаку» в усіх досліджених пам'ятках первісними.

В оздобленні трьох пам'яток: двох парних «Янголів-путті» з церкви с. Мала Глуша Любешицького району та однієї - «Голівка янгола», з церкви с. Губин, Локачинський район, - техніку «золотого лаку» було застосовано для оздоблення поверхні крил та, у перших двох, декорації пов'язок на стегнах. Будь-які інші техніки металізованих покриттів та коштовні матеріали в оздобленні поверхні цих пам'яток були відсутніми. Враховуючи, що зазвичай у більшості храмових пам'яток для оздоблення поверхні певних композиційних елементів скульптур застосовується позолота, техніку «золотого лаку» у вищезазначених трьох скульптурах можна вважати імітацією поверхні «під позолоту» та розглядати її як один з головних авторських прийомів. Цей прийом дозволив авторам здійснити художній задум із збереженням традиційної релігійної естетики, при цьому обійтися без коштовних матеріалів. Повна відсутність позолоти в оздобленні поверхні творів та застосування більш дешевої техніки «золотого лаку» свідчили про досить суттєву обмеженість в коштах та їх крайню економію. Враховуючи стилістичні особливості скульптур, виготовлених з порушенням пропорцій тіла, наївний характер створених образів та повну заміну техніки позолоти її імітацією, можна припустити виготовлення пам'яток місцевими непрофесійними майстрами в умовах невеликого села. В багатьох маленьких містечках та селах, у регіонах, особливо віддалених від адміністративного центру, якими були Волинь та Галичина, часто будівництво сільської церкви та її оздоблення в 17 - 19 ст. здійснювалося за рахунок коштів прихожан, які були досить скромними.

У двох інших пам'ятках з вищезазначених п'яти – капітель колонки та колонка (обидві з церкви с. Грудки Камінь-Каширського району) - в техніці «золотого лаку» було оздоблено відносно невеликі за площею ділянки бокових зон пам'яток та тіньові ділянки вигнутих листочків у



Ангел-путті, Інв. № С-38.

Фото 1. Загальний вигляд.

*Фото 2 . Крило. Фрагмент.
Техніка «золотого лаку».*



Колонка Інв. № Д-384.

Фото 3. Загальний вигляд.

*Фото 4. Капітель колонки. Розпис жовтою
вохрою та «золотим лаком».*



*Фото 3. Тіло колонки Інв. № Д-384. Фрагмент боку в техніці «золотого лаку»,
фронтальний бік – аналогічні деталі в техніці позолоти на полімент.*

заглибленнях, важко доступних для візуального огляду. На фронтальних поверхнях, значно більших за площею, оздоблення відповідало традиційним технікам позолоти на полімент та позолоти на золотаву вохру з використанням дійсно коштовного матеріалу - сусального золота. Зазначений розподіл надав підстав дійти до висновків, що для цих пам'яток основними прийомами декоративного розпису стало застосування технік золочення. Техніку «золотого лаку», як і в попередніх скульптурах, було застосовано для імітації коштовної позолоти, але вже на другорядних засадах. Втім, поверхні, вкриті шаром «золотого лаку», був притаманний дещо холодніший за позолоту відтінок, що надало змоги автору більш точно виявити об'ємну форму скульптурного фрагмента. Тобто, техніку було застосовано не тільки для імітації поверхні «під позолоту», а й як художній прийом, який більш активно виявляв об'ємну форму скульптури.

У двох зазначених пам'ятках для виявлення рельєфу поверхні автором був застосований традиційний прийом – комбінація позолоти на поліменті, що утворює глянцеvu фактуру в процесі полірування, з позолотою на золотаву вохру з матовою фактурою. Одночасно на бокових ділянках колонки та в тіньових зонах окремих елементів спостерігалася комбінація технік імітацій: заміна глянцевої позолоти на «золотий лак», а матової позолоти – на золотаву вохру, що свідчить про участь техніки «золотого лаку» у виявленні рельєфу в тіньових зонах скульптурного фрагмента.

Як спеціальний реставраційний захід з метою поновлення частково втраченої первісної позолоти застосування техніки «золотого лаку» було зафіксовано під час дослідження поліхромного розпису волинських пам'яток 18 ст. «Крила кіоту» зі збірки Волинського краєзнавчого музею м. Луцька та скульптурних фрагментів іконостаса Троїцької церкви 18 ст. села Чоповичі, що зберігаються в Національному художньому музеї України м. Києва. Про реставраційний характер оздоблення в техніці «золотого лаку» свідчили залишки первісних шарів оздоблення під золотим лаком та його срібною підготовкою. У жодному з 32 пам'яток колекції с. Чоповичі застосування техніки «золотого лаку» як первісного авторського прийому зафіксовано не було. Головними прийомами декорації поверхні виявилися техніки позолоти та сріблення на полімент,

позолоти та сріблення на лак з використанням коштовних матеріалів – сусального золота та срібла. Означені заходи в сукупності з професійно виконаним різьбленням свідчили про досить заможного замовника та наявність значних коштів, які дозволили залучити до роботи професійних майстрів та застосувати коштовні матеріали без їх економії.

У результаті проведеного експериментального дослідження можна дійти до наступних висновків:

1. В волинських пам'ятках храмової поліхромної скульптури та декоративного рельєфу досить широкого застосування набула техніка «золотого лаку».

2. Згідно виявлених хіміко-технологічних особливостей техніка, технологічні прийоми та матеріали відповідають традиційним.

3. Застосування техніки «золотого лаку» як первісного авторського прийому здійснювалося для а) імітації поверхні «під позолоту»; б) виявлення об'ємної форми скульптурного фрагмента; в) більшої виразності рельєфу.

4. У більш пізні періоди техніку «золотого лаку» було застосовано як реставраційний захід для імітації частково втрачених шарів первісної авторської позолоти.

Остаточні висновки щодо традицій застосування техніки «золотого лаку» в пам'ятках Волинської школи робити ще зарано, роботу слід продовжити. Єдине, що можна визначити остаточно – що для техніки «золотого лаку», яка взагалі не була головною для традиційної релігійної естетики, найбільш важливою з ознак стала її поліфункціональність, яка й обумовила поширене застосування цієї техніки в оздобленні волинських пам'яток поліхромної храмової скульптури 17 - початку 19 ст.

На закінчення можна додати, що дослідження хіміко-технологічних ознак матеріалів з поглибленим аналізом функції кожної з технік поліхромного розпису та визначенням її ролі в загальному мистецькому процесі створення пам'ятки надають додаткових можливостей виявити багатогранність традицій Волинської школи храмового мистецтва та її самобутність.

1. Виктор Петров. Практическая реставрация икон. 2.4. Золочение и серебрение // электронный ресурс: <http://iknigi.net/avtor-viktor-petrov/93456->

prakticheskaya-restavraciya-ikon-viktor-petrov/read/page-2.html

2. Ерминия, или Наставление о живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом./ пер. с греч. Порфирия Успенского. // Труды киевской духовной академии. 1868. - т. I.- С. 21

3. Преображенская Г.А. Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография.- Спб., 2011.- С. 82

4. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. - М. 1966. - С. 345.

5. Голиков.В.П. Технологические особенности восточноазиатских лаковых изделий.//Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования. - М., 2000. – С. 38.

Мирослава БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ
(Львів)

**ДОСЛІДЖЕННЯ І
РЕСТАВРАЦІЯ ПОЛОТНА
«МАТІР БОЖА» (МАДОННА З
НЕМОВЛЯМ) кін. ХІХ –
поч. ХХст. АВТОРСТВА
ФРАНЦА ФОН ДЕФРЕГГЕРА
З ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-
КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА
м. БЕРЕЖАНІ**

Робота над дослідженням і реставрацією даної пам'ятки виявилась доволі несподіваною та водночас цікавою, адже уособлювала в собі на перший погляд певну загадку. Надійшовши у Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України в документальних описах було вказано що це олійний живопис на полотні, який був потім наклеєний на картон, також було вказано і автора яким виявився Франц фон Дефреггер (1835-1921). Розпочавши перший етап роботи, який складався з досліджень, до яких входило обстеження в УФ-променях, мікрохімічні та структурні аналізи ґрунту та окремої групи пігментів та ін.

В результаті фото-фіксації та дослідження полотна «Матір Божа» було виявлено рівномірне свічення блакитно-фіолетового кольору на всій поверхні полотна.

Отже, за результатами цього дослідження, можна зробити висновок, що полотно не зазнало перемалювань, наявні лише забруднення та механічні пошкодження.

В результаті аналізу проб виявлено наявність життєздатних міцеліальних грибів у пробах: *Aspergillus* sp, *Penicillium brevi-compactum*, *Ulocladium* sp. Якісний аналіз звязуючого допоміг визначити, що воно є білкового походження (колаген). Оскільки реакція на білок була слабкою, це підтверджує попередні результати структурного аналізу і свідчить про часткову втрату білкового звязуючого. Ліпідів і полісахаридів не виявлено.

Зразок дрібнозернистий, брудно-білого кольору. Якісний аналіз показав присутність у зразку іонів виявлено Pb^{2+} , що свідчить про наявність в

ньому пігменту свинцевих білил.

Зразок синього кольору. В результаті якісного аналізу в зразку виявлено іони Fe^{3+} , що свідчить про наявність в ньому пігменту берлінської лазури.

За візуальними спостереженнями на час надходження на реставрацію перебувала у поганому стані збереження.

Основа - розмір 76x60 см., льон. Полотно фабричне тонке приклеєне на картон. Є отвори від цвяхів, присутні хвилеподібні деформації, вм'ятини у верхній частині. Є згин у лівому верхньому куті довжиною 11 см., невеликий згин у лівому нижньому куті. Краї полотна місцями виторочені, особливо вздовж верхньої горизонтальної лінії зрізу. Жорсткий невеликий згин у правій верхній частині довжиною 3 см, очевидно саме полотно колись мало інший розмір і було обрізане під певний формат. *Ґрунт*-Тонко-нанесений, білого кольору, гладкий, цупкий не еластичний, зв'язок з основою – задовільний, механічні пошкодження і втрати в місцях отворів від цвяхів. Присутній кракелюр крупно-сітчастий в основному зосереджений в центральній частині картини і в місцях деформацій полотна. Присутній кракелюр з припіднятими краями, переважно лінійний, горизонтального напрямку. Втрати ґрунту: у нижній центральній частині розміром 5,5 см. Х 2,4 см.; також зосереджені у центральній частині по зламах ґрунту.

Фарбовий шар - згідно детального візуального огляду малярство є схоже на літографію, яка була доповнена олійними фарбами. Пастозність мазків добре видно на сорочці Богородиці. Кракелюр по зламу ґрунту, переважно горизонтального напрямку. Є потертість у нижній частині розміром 0,9 см. Фарбовий шар є дуже тонким, місцями лесувальним. *Покривний шар*-тонко нанесена лакова плівка. Вся поверхня вкрита ущільненими поверхневими забрудненнями.

Картон:

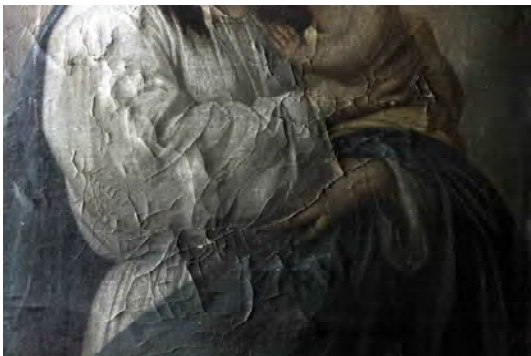
Фабричне виробництво, багатошаровий товщиною 4мм. Має світло-вохристе забарвлення. На картон наклеєне полотно. В місцях відшарування утворилися здуття, що спричинило розтріскування ґрунту з фарбовим шаром. Картон тиснений. Має дрібну текстуру. Є механічні пошкодження від цвяхів і перетиснені краї. В правій верхній частині є потертості, розміром 7,1 см. У нижній центральній частині пошкодження від діяльності жука точильника, утворилась по-



1. «Матір Божа з немовлям». Загальний вигляд до реставрації (пряме освітлення).



2. «Матір Божа з немовлям». Загальний вигляд до реставрації (бокове освітлення).



3. «Матір Божа з немовлям». Фрагмент до реставрації (бокове освітлення).



4. «Матір Божа з немовлям». Фрагмент після реставрації (пряме освітлення).



5. «Матір Божа з немовлям». Фрагмент до реставрації (бокове освітлення).



6. «Матір Божа з немовлям». Загальний вигляд в процесі реставрації (пряме освітлення).



7. «Матір Божа з немовлям». Загальний вигляд після реставрації (пряме освітлення).

тертість розміром 9 x 6,3 см. У нижньому лівому куті є інвентарний номер написаний маркером: ДІАЗ КН-1854, НВ №51 м. По всьому периметру є забруднення темного кольору. Сам твір був обрамлений у широку дубову раму яка може відповідати часу створення самої літографії.

Коли певні підготовчі етапи у роботі виконано, стало цікаво, що це за автор, якого колись так популяризували через його творчість. Поступове витіснення хатньої ікони, мальованої на дереві, зумовлено появою нових графічних технік, зокрема літографії. Починаючи з кінця XIX століття, населення надає перевагу дешевим літографічним та олеографічним образам. Друкарські центри виготовлення «машинних» ікон постійно розширюють асортимент і збільшують тиражі. На початку XX століття друк таких ікон практично витіснив мальовану ікону, яка замовлялася хіба що поштучно для храмів, на заміну тим образам, які руйнувалися часом. Стосовно поширення західноєвропейських зразків, вражає те, що церковна влада замість того, аби перешкодити поширенню таких ікон, навпаки заохочувала до придбання друкованих олеографічних полотен. Якщо повернутися до «Мадонни з немовлям» то можна лише додати,

що сам друк був майстерно доповнений пастозними і лесувальними мазками олійної фарби, що не відразу виказувало його справжнє тиражоване походження. В ході роботи над твором вдалося дослідити деякі аспекти з життя та творчості самого художника. Франц Дефрегер (Defregger) - один з кращих живописців жанру, що склав собі всесвітню славу відтворенням тірольського народного побуту. Народився в 1835 р в Тіролі. Протягом 1867–1870 років разом з Гансом Макартом і Габріелем Максом працював у майстерні Пілоті. Роботи Дефрегера швидко завоювали успіх у публіки. З 1878 по 1910 роки Франц Дефрегер обіймав у мюнхенській Академії образотворчих мистецтв посаду професора історичного живопису в класі композиції. Серед його учнів були Ловіс Корінт, Гуго Енгель. Дефреггеру особливо подобався портрет, роботи на теми селянського побуту, а також драматичні сцени боротьби Тіролю за свободу 1809 року. У 1883 р. Дефреггеру був присвоєний дворянський титул, ще за життя він був нагороджений численними призами та нагородами. Співпрацював з іншими художниками-прихильниками мюнхенської школи мистецтва, наприклад, з Рудольфом Еппом. Помер 2 січня 1921 року в Мюнхені. Зображення «Матері

Божої» на картині, виконаної художником Францом Дефреггером, в оригіналі подане в повний ріст, постать Богородиці навколо огортають хмари і хуревими, яких на літографії, що надійшла на реставрацію, цих живописних деталей не виявлено.

Приступаючи до практичної частини роботи над пам'яткою довелося одразу стикнутися з першими труднощами, а це вкладання кракелюрів ґрунту на місцях з відшарованим картоном. Наступний етап роботи виявився дуже кропітким і довготривалим через процес розшарування полотна від картону, адже в процесі роботи виявилось що сама основа (полотно) літографії з часом втратило свою міцність і в подальшому не зможе зберігатись без додаткового носія. Для того, щоб забезпечити стабільний стан зберігання, було вирішено провести процес дублювання на реставраційну основу - полотно. Поетапно розкрито авторське малярство від стійких забруднень, проведення реставраційних тонувань у місцях втрат авторського фарбового шару, дає більшу можливість відтворити первинне сприйняття колориту авторського малярства.

Підвівши підсумок проведеної роботи можна відмітити, що такий неординарний досвід в реставраційній практиці може стати ще одним прикладом доброї роботи, а для Державного історико-культурного заповідника м. Бережани гарною окрасою їхньої експозиції.

Реставрация икон. - Гродно. 1998. - С.53-54.

6. Гренберг Ю.И. *Технология и исследование призмений станковой и настенной живописи. Москва, ГНИИР, 2000. - С.62-65.*

7. Дослідження виконувались працівниками науково-дослідного відділу ЛФ ННДРЦ, біолог Осьмак Г.С., біохімік Козак О., УФ-дослідження Шкльода І.В., цифрова фіксація Кучиренко А.А.

8. Филатов В.В. *Реставрация станковой темперной живописи. - Москва.: Изобразительное искусство. 1980. - С.82.*

1. Станкевич М.Є. *Народна ікона на склі: соціологічний аспект / Михайло Станкевич // Михайло Фіголь: життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження): матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 18 – 19 жовтня 2007 р.: книга перша / відп. за випуск: Іван Миронюк / Михайло Станкевич. – Івано-Франківськ. – Галич, 2007. – С. 18 – 25.*

2. Стародубцев О.В. *Печатные иконы: история и современность [Електронний ресурс] / О.В. Стародубцев – Режим доступу: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/strdbtsv.htm>*

3. Велика Радянська енциклопедія: Дефреггер Франц фон(рос.) [Електронний ресурс] – Режим доступу http://enc-dic.com/enc_sovet/Defregger-franc-fon-13395.html

4. Сланський Б. *Техніка живопису та реставрації. – Київ «Мистецтво». 2009, -С.134, 141.*

5. *Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря.*

Наталія ПАСЬ
(Камінь-Каширський)

ЗБІРКА САКРАЛЬНИХ ПАМ'ЯТОК КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

На початку 2015 р. у Камінь-Каширському краєзнавчому музеї було відкрито нову експозицію, яка презентує збірку ікон, богослужбових книг, металопластики, церковних тканин і декоративної різьби з I пол. XVII ст. до кінця XX ст.

Колекція започаткована ще в 2002 р. під час експедиції Волинського краєзнавчого музею під керівництвом Володимира Александровича в Камінь-Каширський район. Тоді в фонди Камінь-Каширського музею були передані ікони з Осівецької церкви Св. Параскеви-П'ятниці «Святий Миколай», «Свята Параскева» та «Святий Михайл Архистратиг», датовані кінцем XIX – поч. XX ст., рукопис «Акафіст Преподобному Отцю нашому Іову Почаївському» (не пізніше 1885 р.), кілька дерев'яних підсвічників із церкви Різдва Пресвятої Богородиці, що в Камені-Каширському.

У 2005р., в день урочистостей з нагоди 25-річчя музею, громада Раків-Ліської церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці з ініціативи настоятеля о. Миколи Смолярчука передала музею на зберігання ікону «Святий Миколай» XIX ст.

У 2011 р. під час зимової експедиції в Запруддя в церкві Успіння Пресвятої Богородиці на горішці дзвіниці було виявлено шість ікон XIX ст. з іконостасу, хрест-розп'яття XIX ст. та ікону «Святий Миколай» XIX ст. в аварійному стані (іл. 1).

Образ Святого Миколая написаний у стилі народного малярства, але він має цінність з огляду на те, що є меморіальний, бо до нього молились Косачі – Тесленки-Приходьки, коли приходили до церкви на службу Богу. Адже в Запрудді на початку минулого століття проживала з родиною сестра батька Лесі Українки – Олена Антонівна Тесленко-Приходько. Сюди приїздили Олена Пчілка, Петро Антонович Косач із братом Григорієм, діти Косачів: Ольга, Лариса, Оксана, Ізидора, Микола, син Тесленків-Приходьків Юрій.

Нині ця ікона знаходиться на реставрації в Національному науково-дослідному реставрац-

ійному центрі України в Києві.

У цьому ж році настоятель Камінь-Каширської церкви Різдва Пресвятої Богородиці о. Юрій Михайлов передав у фонди музею фрагменти вівтаря I пол. XVII ст. (іл. 2), які використовувались останнім часом як горне місце: дві колони висотою 109 см, дві бічні ступки із медальйонами, на яких зображені ікони Св. Петра і Св. Павла, навершя. Він є найстаршим католицьким дерев'яним різьбленим вівтарем на Волині і походить, вочевидь, із місцевого костелу; в церкві знаходиться з I пол. XIX ст. (іл. 3). Володимир Александрович пише: «Роботою приїжджого ремісника є високопрофесійного рівня золочений вівтар з плоско різьбленими фігурами ангелів. Мабуть, з костелу в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці). Він вирішений як пластично трактована рама образу, прикрашена в'язками плодів, а скульптурний акцент дають різьблені пів фігури ангелів у завершенні» [1]. У 1637 р. князь Адам-Олександр Сангушко Кошерський із своєю дружиною Катериною Уханською склали фундацію на будівництво домініканського монастиря в Камені. Вочевидь, саме цей вівтар знаходився в костелі домініканців.

У 2013 р. до збірки були долучені церковні тканини XIX ст. із Раків-Ліської церкви: дві фелони, дві спитрахилі, плащаниця, які є пам'ятками сакрального шитва та мають мистецьку й історико-культурну цінність як твори гаптарства того періоду та як зразки церковного одягу і літургійних тканин. Всі пам'ятки потребують реставраційно-консерваційних заходів, які включають очистку від загальних забруднень, плям, пластифікацію волокон тканини, укріплення місць розривів та висипань тощо. Наразі ННДРЦУ рекомендує зберігати предмети розложеними на окремій полиці, без тиску зверху, при стабільній температурі та вологості повітря ($t = 18-20\text{ }^{\circ}\text{C}$, відносна вологість 50-55 %), без доступу шкідливих випаровувань, сонячного світла та сильного штучного освітлення.

З нагоди 100-річчя з часу спорудження Раків-Ліської церкви музею передано на зберігання ікону XIX ст. «Печерська Богородиця з предстоячими Антонієм і Феодосієм».

Металеві підсвічники, водосвятна чаша, трисвічник, представлені в новій експозиції, використовувались у Свято-Стрітенській церкві Михнівського жіночого монастиря, а металеві хрести



*Іл.1. Св. Миколай, XIX ст.,
церква Успіння Богородиці, с. Запруддя
Камінь-Каширського району.*



*Іл.2. Фрагменти вівтаря в експозиції
Камінь-Каширського музею.*



*Іл. 3. Горне місце у вівтарі церкви
Різдва Богородиці, м.Камінь-Каширський.
50-і рр. XX ст.*

– зразки ковальства XIX ст. – в Осівецькій церкві Параскеви-П'ятниці.

Навесні до колекції були долучені врятовані пам'ятки з Камінь-Каширського храму Пророка Іллі, який згорів 7 квітня 2015 р., серед яких богослужбові книги: репринтне видання 2002 р. мінеї (1893 р.), типікон 1897 р. видання, фрагменти дзвона, ковальські предмети, зокрема – стяжки.

Загалом, у збірці сакральних пам'яток Камінь-Каширського музею налічується 65 предметів.

І. Александрович В. Скульптура / Історія українського мистецтва: у 5 т./ НАН України, І-90 ІМФУ ім. М.Т.Рильського; голов. Ред.. Г.Скрипник. – К.2011. – Т.3: Мистецтво другої половини XVI ст. – с. 97.

Лілія ПОДВОРНА
(Донецьк)

СТОРІНКА З ІСТОРІЇ ЗБІРКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДОНЕЦЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ НЕОПАЛИМА КУПИНА»

Історія формування багатоманітного зібрання Донецького художнього музею, в яке входить близько п'ятнадцяти тисяч творів вітчизняного та світового образотворчого мистецтва XVI – поч. XXI ст., а також невелика колекція античного прикладного мистецтва, на різних етапах існування мала певні притаманні лише йому особливості. Вивчення історії тематичної збірки ікон музею має практичне значення для дослідження сакральних старожитностей, сприяє введенню місцевих пам'яток до міжнародного наукового обігу.

Колекцію сакрального мистецтва Донецького музею складають понад сто ікон, близько двадцяти предметів церковного вжитку (литі хрести та складні, потири, лампади, а також кілька богослужбових видань XVII–XVIII ст.). Це незначна частина музейного зібрання, але її культурно-історична цінність безперечна. Справжніми перлинами є 10 ікон, створених за традиціями ветковської іконописної школи [1].

Старообрядці або старовіри – представники релігійно-суспільного руху, що виник у сер. XVII ст. в Росії як реакція проти церковних реформ патріарха Никона. Після чергового вигнання урядом царівни Софії із Стародубщини, старообрядці попівського ладу перебираються за кордон до Польщі (зараз Гомельська обл. Білорусії), на річку Сож, притоку Дніпра. Тут у володіннях польських панів Халецького та Красильського в кінці XVII ст., емігранти знайшли гостинний прийом. “Ветка” таку збірну назву отримала територія, яку займали півтора десятка старообрядницьких слобод [2]. Згодом область набуває значення могутнього духовного й культурного центру старообрядництва та стає значним осередком своєрідного іконопису. Ветківські ікони розповсюджувались по всьому старообрядницькому світу і мали вплив на іконописців півдня



Росії, Уралу, південно-західної України, Буковини, Молдавії. При загальному проникненні чужих православ'ю принципів західного секуляризованого мистецтва старообрядництво відокремилось від «миру» й орієнтувалось у своєму мистецтві на рішення Стоглавого собору 1551 р. і пам'ятки сакральної християнської культури XVI–XVII ст. Завдяки відокремленому влаштуванню життя, плеканню давніх традицій виготовлення ікон, на Ветці формується оригінальний образотворчий стиль, що належить одночасно до української, російської та білоруської культур. Наукове осмислення ветковської ікони відкрилося з кінця 1990-х рр., насамперед, завдяки роботам мистецтвознавців Т. Є. Гребенюк [3] та Г. Г. Нечаєвої [4].

Вперше твір ветковських митців надійшов до зібрання Донецького музею у 1972 році з місцевого управління внутрішніх справ. Згодом поповнення колекції здійснювалось завдяки придбанням у приватних осіб, здебільшого у донецького колекціонера М. А. Легченкова. У 1986 р. до музею звернулись прочани Свято-Миколаївського православного молитовного дому м. Комсомольськ Донецької області. У приміщенні для богослужіння знаходилась у аварійному стані чудова ікона «Богородиця Неопалима Купина», писана по суцільній позолоті безковчежної дош-

ки, із врізаними, наскрізними, зустрічними шпонками. Відчуваючи відповідальність за збереження давнього релігійного твору, церковна двадцятка прийняла рішення передати його на збереження до музею. Того ж року ікона була відреставрована у ДОХМ реставратором Державних науково-дослідних реставраційних майстерень України С. В. Кулаковим (Київ). Атрибуцію зробила учений секретар Центрального музею давньоруської культури і мистецтва Н. І. Комашко (Москва) [5].

Мистецьки виконана сакральна пам'ятка на составний складений сюжет «Богородиця Неопалима Купина» (Вх. 514. XVIII – поч. XIX ст., 44x32.5. Дерево, левкас, позолота, темпера) відразу привернула до себе неабияку увагу фахівців і глибоко зацікавила їх.

Назва ікони походить від одного із старозавітних прообразів, що вказував на Богоматір: неопалимою купиною є побачений Мойсеєм на Синаї куш, «який горить і не згорає. Там пророк почув глас Божий, що провістив про народження Христа (Вих. 3:2). В основу фабули покладено святоотцівське тлумачення ветхозавітних подій святими Георгієм Нисським й Феодоритом [6]. Купина знаменує собою непорочне зачаття Богоматері від Духа Святого. Куш горить і не згорає – Діва народжує і перебуває Пріснودیвою, вічно Пречистою. Образ «Богородиці Неопалимої Купини» об'єктивує християнське уявлення про позачасове всесвітнє значення Божої Матері “Церкви” Софії. Автор псалмів та християнських гімнів Евраїм Сириянин (біл. 306-373) писав, що Марія подібна до тернового куша з другої книги Мойсея, неопалимого полум'ям, Діва, яка зберегла своє дівство до, під час і після пологів.

Так, ветхозавітний сюжет, використовували у ранньохристиянських співах, присвячених Пресвятій Діві [7]. Давній заповітний символ на повну силу чутний і під час сучасних церковних служб: «Якоже купина не сгораше опаляема, тако Дева родила еси». У стихирі на Благовіщення співається: «Радуйся, Купино Неопалима». Іконописне втілення давнього релігійного образу відбулося значно пізніше.

Образ «Богородиця Неопалима Купина» від початку XVIII ст. офіційна церква, разом із рядом інших ікон, за словами тогочасних теоретиків богослов'я, «противних еству, історії й самій істині», оголошується неканонічним і підпадає під

заборону. Але серед старовірів він стає одним із найбільш поширених. У духовному житті старообрядників шануванню Божої Матері належало провідне місце. Із богородичними іконами пов'язано найбільше дивних «зцілень», «порятунків», «допомог», мрія про які завжди існувала у гнаних і стійко долаючих численні лиха людей. Потріба почитати не тільки небесне буття, а й дивне земне життя Богородиці, введення богородичних ікон у коло повсякденних турбот було своєрідною ознакою релігійного буття відданих ревнителів давнього благочестя. Молитовні тексти до служб на богородичні свята нерідко доповнювались фольклорними фантазіями, апокрифічними сказаннями, розповідями про бачення.

Генеza розповсюдженого традиційного зображення «Богородиці Неопалимої Купини» не з'ясована. За переказами, первообраз ікони був написаний на камені тієї скелі, де до Мойсея звернувся Бог з палаючого куша (Вих. 3:2). Шанування «Неопалимої купини» і появу ікон на специфічній темі пов'язують з одним із найдавніших безперервно діючих православних монастирів у світі, заснованим у IV ст. біля підніжжя гори Синай (Хорив). Спочатку святиня іменувалась монастирем Преображення або монастирем Неопалимої Купини. З XI ст., у зв'язку з поширенням шанування святої Катерини, монастир отримав нову назву “монастир Святої Катерини”. При обителі знаходиться каплиця Неопалимої Купини, побудована на місці яви дива бачення чудесного куша. Каплиця, що є однією з найдавніших монастирських будівель, має престол, розташований не як завжди над мощами святих, а над корінням купини. У каплиці немає іконостасу, який приховує вівтар від віруючих, і паломники можуть бачити під престолом місце, де росла купина. Виконуючи біблійну вказівку, кожен, хто входить сюди, має знімати тут своє взуття.

На жаль, як виглядали старі ікони «Богородиці Неопалимої Купини» не відомо. Найдавнішим твором на досліджувану тему називають сакральний твір «Неопалима Купина» XII–XV ст. з Синаю. На ньому зображено на повний зріст Богородицю, яка тримає перед себе Немовля з простертими руками. Ця композиція відповідає типу «Благодатне Небо». Семантичним підґрунтям образу є ідея Боговтілення, коли від Святого Духа у Діві Марії народився син в іпостасі Ісуса Христа: «Неописанное слово Отчее, из

тебе Богородице описася воплощаемъ...» (Кондак празника Торжества Православ'я).

Ікона Богородиці «Неопалима Купина» має і західний протограф – роботу, написану французьким художником XV ст. Ніколя Фроманом у 1475 р. для собору Святого Спасителя в місті Екс-ан-Прованс. На ній зображуються ветхозавітний пророк Мойсей із вівцями, які стоять обабіч розлогого дерева. Навпроти Мойсея – ангел, у кроні дерева – фігура Богородиці з Немовлям на руках. Згідно Святого Писання, у полум'ї Мойсею з'явився Бог-Отець. Таке зображення трактується як прообраз новозавітного Боговтілення. Дивні події явлення Бога через купину, згадуються пророком Мойсеєм навіть на його смертному одрі у благословенні дванадцяти колінам Ізраїлю, де він іменує Всевишнього «Тим, що в терновім куші пробував» (Повтор. закону 33:16).

Вважається, що на східнослов'янські землі перша ікона «Неопалима Купина» була привезена ченцями з Палестини в 1390 році. Вона була, як казали, написана на камені від «Синайської гори». За переказами вірян, до 1930 року ікона зберігалась у Московському Благовіщенському соборі Кремля. Існують згадки про перебування чудотворної, писаної на камені, ікони «Богородиця Неопалима Купина» у святих сінях царської Грановитої палати в часи царя Федора Олексійовича [8]. На честь тієї святині було побудовано храм. У церкві правилась особлива служба вшанування «Неопалимої Купини», у заголовку якої говориться «Служба сия поется в св. горе Синайской, егда кто производит и егда молния бывает страшна».

Давня традиція зображення «Неопалимої Купини» на слов'янських територіях була дослівною до ветхозавітного тексту і відповідала композиційній будові вищезгаданої синайської святині XII–XV ст. Тобто, «Неопалиму Купину» відображували у вигляді палаючого куща із вміщеним до нього образу Божої Матері типу Знамення й коліноуклінним пророком Мойсеєм перед ним.

З великою долею обачності дослідники припускають, що традиційний символіко-алегоричний лад із поясним зображенням Богородиці типу Одигитрії було сформовано на Московщині у другій половині XVI. У Ферапонтовому, Кирило-Білозерському монастирях, в іконостасі Спасо-Преображенського Соловецького монастиря збереглися ікони «Богородиця Неопалима Купи-

на», датовані XVI ст. З Росії образ прийшов на українські терени. У XVII ст. він уже був відомий на Чернігівщині. У місті Слов'янськ на Донеччині зберігається святочтима, написана у 1822 р., ікона «Неопалима Купина» [9]. До цієї святині жителі звертаються у надії врятувати місто від лиха пожеж.

У другій половині XVII ст. іконографія «Неопалимої» доповнюється чисельними символічними й емблематичними деталями. Оновлений вигляд припав до душі старовірам, які полюбили трактувати цей сюжет чи не найчастіше. Вони пояснювали символи ікони, спираючись як на особливо шанований ними Стоглав, так і на народні вірування. Це пояснює існування у старообрядницьких збірках варіативних тлумачень. Ікона «Богородиця Неопалима Купина» з колекції Донецького художнього музею відповідає традиційній складній символіко-конструктивній схемі із типовими рисами властивими ветковській школі іконопису кінця XVIII – початку XIX ст. У молитовній практиці образ дає чималі можливості для просвіщення «сердечних очей» і «пробудження розуму».

Ошатна, сяюча узороччям «Неопалима Купина» – тонко зрежисирована за колоритом робота талановитого ветковського майстра, який зумів органічно поєднати декоративність живопису, філігранну точність рисунка із глибиною сакрального змісту образу. Назва ікони вгорі написана в'яззю кіновар'ю, з каліграфічною ретельністю. У композиції, в образному рішенні панують симетрія та внутрішня завершеність, характерні для класицизму. Стиль бароко відчутний у насиченості композиції, позах персонажів, експресії складок одягу. «По-фряжськи» подано пейзажні фони окремих сюжетних ансамблів. У хитросплетінні релігійного зображення внесено елемент оповіді дидактичного та реалістичного характеру. Стилістична форма твору відбиває його глибокий образний лад і сакральну ідею. Стрижнева частина композиції образу написана у вигляді восьмикутної зірки, зіставленої з двох накладених одна на одну чотирикутних зірок із увігнутими загостреними кінцями. Нижня із зірок – червоного кольору, що символізує собою вогонь, який обіймав бачену Мойсеєм купину. Верхня – синьо-зеленого забарвлення, що вказує на природний колір листя куща. У середині восьмикутної зірки, нібито у купині, – оповита золотим саявом у полум'яно-червоних ризах Пре-

чиста Діва з Предвічним Немовлям на руках. Трирічний Ісус у блакитно-червоному вбранні благословляє світ двома перстами. На грудях у Діви – зображення Ісуса Христа у червоному архієрейському облаченні поряд із ледь окресленим зображенням архітектурної будови. Образ середового Христа символізує його народження «Від отця». Немовля на руках Богородиці нагадує про людське втілення через «спершу всіх віків Богоматір». Трирічний вік Бога Сина символізував «Триєдине Божество». Доповнює фігуративну композицію зображення тендітної білої драбинки у десниці Матері. Це алегорія на бачену святим патріархом Іаковом лествицю, «стверджену на землі і верхом сягнувши неба» – прообраз Богородиці, через яку Спаситель зійшов з небес на грішну землю та яка є для людської душі Провідницею від дольного світу до горнього (Бит. XXVIII, 12-13). У богослужбній літературі Божу Матір називають ще Горою Нерукосеченою, від котрої відколовся камінь – Ісус Христос. Натяк на ці давньозавітні події можна побачити у вигляді зображення гори біля ніжок Господнього Немовляти. Підґрунтям цього порівняння є декілька пророцтв: розтлумачене пророком Даніїлом сновидіння царя Навуходоносора про колоса на глиняних ногах, який був зруйнований каменем, що відвалився від гори (Дан. II, 31-47), пророцтво Аввакума про гору, з якої «гряде Господь» (Книга пророка Авв. III, 3-5), а також псалмів царя Давида «Гора Божия, гора тучная, гора усыренная, гора тучная. Вскую непщуете горы усыренные? Гора, южи благоволи Бог жити в ней, ибо Господь вселится до конца» (Пс. 67:16, 17). Таким чином, мистець використовує декілька ветхозавітних образів, які майже всі розкриваються в кутових сюжетах ікони.

Центр іконної композиції – абсолют сакральності. Будь-яка ікона христоцентрична. У богородичних іконах ця якість подвоєна. Специфікою «Неопалимої Купини» є акцентування ролі осереддя. Конструкція ікони ставить додатковий наголос на вищій цінності створеної системи, ієрархізує та сакралізує простір твору, визначає напрямки взаємин. Сферичні форми у сакральній традиції співвідношені з принципом неба і цариною тонкого прояву [10]. Коло несе у собі завершеність і гармонію. Воно втілює собою повноту, узагальненість, єдність, рівність й вічність [11]. Положення Божої Матері з Немовлям у центрі

кола вказує на необхідність наслідування Їй в Її любові до свого Сина і торжество ідеї Врятування людства через Любов. Навкруги Богородиці з Дитям розміщується цілий світ із підвладних їм небесних сил. Ретельно вивчаючи персонажів цього складного сакрального твору можна скласти уявлення як про містичну космографію, так і про ангелологію християнства. Щільне синьо-бірюзове коло створюють розгорнуті крила серафимів – перших серед ангельських чинів. Згідно вчення Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію», вони мають здатність звеличувати й запалювати серця, а також очищувати їх подібно блискавиці чи вогню. Ці особливі здібності семантично поглиблюють провідну ідею сакрального твору.

У кутах синьої зірки п'ять ангелів стихій, які тримають у руках притаманні їм «атрибути» – сніг, дощ, блискавку, вітер (оголена фігура ангела з трубою) тощо.

У кутах червоної зірки, представлено євангелістів у вигляді чотирьох символічних живих істот: янгол – Матфей, орел – Марк, телець – Лука, лев – Іоанн. Їх бачили у своїх видіннях пророк Єзекіїль (Книга пророка Єзекіїля 1: 10) й апостол-євангеліст Іоанн Богослов (Апок. 4:7). Така символіка відповідає давній традиції старовірів і є характерною особливістю старообрядницьких ікон. Згідно указів Синоду 1722 р., зображати євангелістів у вигляді тварин категорично заборонялось. До того ж, ікона «Неопалима Купина» має ще одну особливість, яка свідчить про її належність до іконопису старовірів. Символіка пам'ятки відповідає давньоруській традиції, яку зберегли старообрядці, але змінили ніконіанські іконописці. Знаком Марка у старовірів є орел, а Іоанна – лев, а на православних післяніконіанських сакральних творах – навпаки. Для того, щоб надати символам апостолів таємничої «незримості», ізограф пише їх тим же кольором, що і тло, але в іншій тональності. По краях зірок проходить витончено-регулярна облямівка з делікатними добірними написами чорними літерами.

Зорю накладено на восьмипелюсткову золотаво-рожеву квітку, створену з хмар, які несуть вісім крилатих ангелів-духів із атрибутами, що символізують собою дари Святого Духа. Це зображення візуалізує слова з книги пророка Ісаї: «И изыдет жезл из корене Иессеева, и цветь от корене его взыдет: и почиет на нем дух Бо-

жий, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия: исполнит его дух страха Божия: не бо славе судити иматъ, ниже по глаголанію обличит...» (Кн. Ісаї. Гл. 11:1–3). У верхній частині хмарної квітки вміщено один навпроти другого двох коліноуклінних ангелів. Ангела Роси з двома золотими чашами в руках, що, як повідує підпис, «очищення подаєть». Ангела з оголеною людиною й дарохранительницею у руках, який «привносить зной по власті Божей». Певне, це авторське художнє нагадування про четвертого Ангела з Апокаліпсису, а саме Ангела – носія погибелі від спеки. За словами Св. Андрія, цю страту можна сприймати або буквально, або під спекою розуміти «спеку спокус, щоб люди через випробування скорботами зненавиділи їх винуватця – гріх».

За вибором іконописця, вони просторово та семантично започатковують рухливих хмарний коловорот навколо чіткоокресленої гострокутної зірки осереддя. Нижче зображені постаті Ангела «огня поляща» з червоним полум'ям у десниці, якого ще вважають Духом Осяяння, та Ангела «морозу й льоду», голову якого увінчує корона – атрибут Духу Розуму. Третій ряд пелюсток передано для репрезентації Ангела грому й блискавки з храмом у правій руці. Симетрично йому справа розташовано Ангела, одягненого у золоті лицарські обладунки з символами Духу Міцності – мечем та піхвами, в руках. Поряд іде пояснювальний напис: «Ангел отсечення против верующихъ и глаголющихъ хулу». Довершують замислену автором сферичну тематично-композиційну єдність притискаючий до грудей золотаву дароносицю «Ангел гласомъ блистанія одержимыхъ» і Ангел, що вказує правцею на велике дзеркало у лівій руці. В увігнутому дзеркалі видно голого янгола з білою сурмою. Зображення квіткоподібних хмар з Ангелами є віддзеркаленням слівес Акафісту Пресвятій Діві «Радуйся, покрове миру, ширший облака» (икос 4), а також сходять до псалмів царя Давида: «Господи Боже мой, возвеличился еси зело; во исповеданіе и в велелепоту облечлся еси; одеяйся светом яко ризою, простираяй небо яко кожу; покрываяй водами превыспренняя своя, полагаяй облаки на восхождение свое, ходяй на крилу ветреню; творяй ангелы своя духи, и слуги своя пламень огненный; основаяй землю на тверди ея; не преклонится в век века» (Пс.103:3,4). Крила духовних істот виконано в

характерній для ветковських митців техніці орнаментального розпису чорною фарбою по золоченню, що нагадує чорну наводку по металу.

Буття Богородиці із Господнім Дитям серед серафімів та чотирьох священних тварин (херувимів Іезекіля й св. Іоанна Богослова) символізує слова однієї з найважливіших молитов «Чеснейшая Херувім і славнейшая без сравнения Серафим, без істления Бога-Слово рождающая». Таким чином, затверджується значущість Діви Марії як чільного елементу християнського Спасіння.

По кутах ікони написано сюжети ветхозавітних бачень пророків. У лівому верхньому – явлення Мойсею Неопалимої Купини у вигляді Богоматері «Знамення» у палаючому кущі (сюжет першого варіанту іконографії); у правому верхньому – видіння праотцю Іесею розквітлого жезла, від коріння якого «процвіте Христос»; у лівому нижньому – явлення Єзекілю «врат затворенных» і ніхто ними не пройде «только Господь»; у правому нижньому – видіння Якова, якому дано було чути слова Бога й зріти лествицю, якою піднімалися та спускалися з Неба на землю янголи [12]. Розглядаючи особливості іконографії «Неопалимої Купини» в системі іконописі ветковської школи, О. Куртасова зазначає, що іконографічні ізводи «Неопалимої Купини» змінюються. Так, у правому верхньому куті: на деяких іконах зображення серафима з щипцями і палаючим вугіллям, на інших – малюнок дерева з родоводом Ісуса Христа в медальйонах (московська ікона кінця XVIII ст.). У палехських та невянських іконографіях частіше зустрічається відтворення просто дерева або куща, іноді з розкритими квітами, а в іконах ветковської школи – зображення куща з розквітлою трояндою, у центрі якого – Немовля Христос. «Ветковська іконографія «Неопалима Купина», еволюціонує всередині себе, змінюється в часі, але сюжет у правому верхньому куті завжди залишається незмінним» [13].

У півколі вивершення композиції у золотому сайві – Творець, той що «був і буде», завжди присутній при всіх подіях життя. Як небо вкриває землю, так і купол покриває чисельні сцени й персонажів вселенських позачасових подій. Небо і земля не протиставляються, вони знаходяться у тісному єднанні. У цьому засобами іконопису розкривається сутність давнього пророцтва: «Обаче близ боящихся его спасение его,

вселити славу в землю нашу. Милость и истина сретостеся, правда и мир обლობызастеся; истина от земли возсія, и правда с небесе приниче; ибо Господь даст благодать, и земля наша даст плод свой» (Пс.84: 10-13) [14].

Півфігуру Саваофа у забороненому офіційною церквою з 1667 року вигляді «ветхололетнего мужа» зображено у біло-блакитному хітоні і білорожевому гиматії над легкими пухнастими хмарами з делікатно окресленими кокурами. Бог Отець благословляє, створений ним світоустрій двоперстним хресним знаменням обох рук. Вважається, що два персти символізують дві сутності Ісуса Христа. При цьому середній палець злегка зігнутий, що означає «умаленіє» (кенозис) Божественної природи, коли Бог став людиною. Інші три пальця сполучені на знак єднання й рівнозначності проявів Святої Трійці в єдиному Богові. Цар Небесний на іконах старовірів ставав і образною субституцією орударя у «безблагодатному світі». Ікону написано під впливом центричної іконографії, літургичний аспект якої розкривається через образ любові та єднання ревнителів церкви усіх часів зі своїм главою. Тема спадковості Дарів Святого Духа через висвячення була стражденною для старовірів, які не мали головного чину церковної ієрархії. Пошуки її відновлення у поповців стали причиною появи іконографії Христа-Первосвященника у вигляді Ангела Великої Ради з восьмикинецьним німбом – будівника Дому Премудрості у Восьмий день (Ін.14, 23) [15]. Оскільки земне життя сприймалося як життя у царстві сатани, то воно вважалося і місцем мук та кривд, що потребували з Небес припинення.

Німб Саваофа – восьмикутний, на фоні білого кола. Складається цей стародавній знак Божественної волі з накладених одна на одну двох чотирикутних зірок з увігнутими загостреними кінцями – полум'янистого й блідо-блакитного кольору. Видно лише сім кінців німбу. За словами отців церкви, така кількість кінців-променів ототожнюється з сімома умовними тисячоліттями історії людства від утворення світу. Тисячоліття символічно відповідає біблійному «віку». Бог Отець є повелителем усіх «семи віків» світової історії. Невидимий червоний восьмий кінець – то «восьмий вік», «життя майбутнього віку» у вічному Царстві Божому. Цікаво, що стрижнева восьмикутна композиція «Неопалимої Купини» тотожна колірно-конструктивній будові восьми-

кутного німбу Бога Творця. Застосована архітектоніка покликана вказувати на всеосяжну мудрість Божественного провидіння.

Символ восьмикутної зірки тісно пов'язаний з Дівою Марією. Восьмикутна зірка є емблемою Віфлеємської зірки, що сповістила людство про народження його Спасителя. Цифра вісім, у багатьох народів сприймається як знак безкінечності разом із роздвоєністю, тому її нерідко співвідносять з символом двох світів – матеріального і духовного. Традиційно восьмикутна зірка означає вічність і вихід за межі дольного світу. Богословський символізм «Неопалимої Купини» синтезує у собі основні принципи християнського Боговчення й основи духовного розуміння буття. Ікона являє собою своєрідний духовний світ – вогняну, мудру і милосердну світобудову під знаком влади Богородиці. Це дуже вирізняє цю пам'ятку серед інших сакральних творів де основними є теми особистого спасіння, домобудування чи, просто, трансцендентальне споглядання.

Відповідно до усталеної ветковської манери, при написанні домових богородичних ікон, на їх бокових полях дається зображення у повний ріст шести вибраних святих. Праворуч – Василь Великий, Григорій Богослов, Іван Златоуст; ліворуч – Ангел Хранитель, священномученик Антипа і преподобний чудотворець Марой (Марон). Подібні ікони існували як своєрідні домові сімейні іконостаси. За звичаєм підбір святих був однойменним до імен членів родини й мав патрональний характер. Обов'язковим і типовим для старообрядницьких ікон є включення до їх числа Ангела Хранителя. Святі на іконі «Неопалима Купина» із зібрання Донецького музею є найбільш популярними серед старообрядців. Вважається, що священномученик Антипа Пергамський «иже благодать иматъ от Бога целити болезнь зубную», а преподобний Марой Сирійський мав талант від Бога зіцлювати від лихоманки й «обдержання бісовського». Зважаючи на «спеціалізацію» цих святих, можна припустити і додаткову зіцлювальну направленість дії образу. Такі деталі багатих домашніх ікон немовби зігрівають їх урочистий іконопис, допомагають у дослідженні своєрідної народної релігійності християн-старовірів, яка була підкреслено цілісною, зливою з патріархальним укладом життя, а також зрозуміти особливу роль ікони у повсякденному житті старообрядців.

Стиль ветковської ікони – складне і, в багатьох аспектах, суперечне явище. Незважаючи на неодмінне акцентування старообрядцями ідеї безперервності православної традиції іконописання й характерний орієнтир на стилістику ярославсько-костромської ікони XVII ст., ізографи Ветки широко використовували досягнення майстрів Оружейної палати Московського Кремля. До того ж, ветковські мистці зазнали значного впливу із боку місцевих народних смаків, барокового іконопису та давньої української гравюри сакрального характеру. Своєрідність ветковської «Неопалимої Купини» і її очевидна відмінність від давньоруського іконного канону найяскравіше проявилось у зображеннях архітектурних фонів, ландшафтів, «побутового» середовища. Вирішення простору кутових сцен на ветковських образах дуже віддалене від середньовічних заводів. У їх виконанні автентичний майстер понехтував умовним іконним «позомом», стилізованими «деревами», надавши перевагу живописним пейзажним панорамам, побудованим «по-фряжські» – за законами лінійної перспективи. Чималу увагу автор приділяє пейзажним фонам із любовно-ретельним змалюванням рослин, будівель. Представлені таким кшталтом сюжети високої біблійної історії набувають вигляду фольклорно-побутових сцен. Зокрема, дуже зворушливо показано видіння пророка Іакова у правому нижньому куту ікони. Один із ангелів міцно притискає до себе пророка, інший, зійшовши з лестивці, стоїть розвівши руки, і ніби чекає своєї черги на сердечні обійми. Привертає увагу і сюжет у верхньому лівому сегменті. Мальовниче виглядає зеленовогняний пір'їстий куц із Богородицею Орантою по центру. Уважний майстер, відтворюючи ветхозавітні події, не забуває і про деталі, як-от мініатюрні сандалії поряд з Мойсеєм. «Рече же Моисей: мимошед увижду видение великое сие, яко не сгарает купина. Егда же виде Господь, яко приступает видети, воззва его Господь из купины, глаголя: Моисее, Моисее. Он же рече: что есть, Господи? Он же рече: не приближайся семо: изуй сапоги от ног твоих: место бо, на немже ты стоиши, земля свята есть» (Вих.3:2-5).

Колорит пам'ятки побудовано на яскравих колірних співставленнях і багатоманітних тонових варіаціях. На золотому тлі домінують відтінки червоного: полум'яний, вишневий, пурпурний. Іконописець активно застосовує і зеле-

ний, синій, жовтий, білий, вохряний кольори. Іконописці Ветки творчо сприйняли багате розмаїття яскравих барв півдня, як засобу створення образу пишного Едемського саду. Вони зберегли в іконопису давнє ставлення до світла, як сяйва Фаворського, тому широко використовували золото та його імітацію. Колір і світло в автентичних іконах еволюціонували. З роками все більше уваги приділялось відтворенню краси оточуючого «дольного» світу. Золото знайшло широке вживання і у створенні образу «Неопалима Купина». Ізограф застосував його не лише як фон. Ним щедро криті німби, ризи святих, крила ангелів, воїнські обладунки, архітектурні деталі. Золотий орнамент вкриває облачення яскравих кольорів. Золотом опрацьовані складки драпувань, ним нанесені пробіли «у перо» на опуклі частини фігур. Іконописець застосовує й такий технологічний прийом, як розділка «в проскрёб». Написавши ризи персонажів напівпрозорим лесируванням по суцільному золоченню, майстер голкою продряпав у принагідних місцях фарбовий шар. Таким чином відкрилося приховане під фарбою золото. Живопис одягу, декорований квітково-рослинним орнаментом, став пишнішим.

Художник оживляє сухувато-статичну візантійську схему малюнка: надає витонченості фігурам у нарядних шатах, посилює красу поз, обирає ефектні ракурси зображення, супроводжує живопис чисельними дрібними написами чорною фарбою, багато уваги приділяє деталям, архітектурним і пейзажним фонам. Ікона написана впевненими та елегантними тонкими лініями. Личне, як і доличне виконано мистцем високого рівня. Техніка комбінована. Інкарнат цієї ветковської пам'ятки належить до візантійської традиції. По оливково-коричневому санкірю личного письма наявні висвітлення у вохреннях і делікатні білильні штрихи-оживки. Малюнок підкреслено темно-коричневою фарбою за формою брів, повік, зіниць, крил носа. До коричневого пігменту на устах додано крапельку червоного. Строга лінійна прорисовка підкреслює супокій облич.

Вирази облич чисельних персонажів ікони не багатоскладні, їм притаманна типізація, повторюваність. Уподобаний майстром тип лику середнього Ісуса Христа буквально тиражується у ликах ангелів. Динамічні складки одягу написані в нюансах одного кольору із додаванням

до нього білил. Архітектурні споруди, змальовані в іконі, нагадують класичні палаци або храми.

Опуш, як позначка кордону між дольним та горнім, двоколірна, написана червоною та синьо-зеленою фарбами. Червона рамка, що слугувала відокремленням ковчегу, як області вічності, від полів, як небесної тверді, облямована тонким білим контуром. Золоті німби позначені по колу делікатними білими лініями. Німб Богородиці у центральній композиції – з червоно-білим обідком та контрактурою того ж відтінку червоного.

За народними віруваннями ікона «Неопалима Купина» є оберегом від пожеж, блискавки, а також від нестримних пристрастей, «вогню внутрішнього». Глибока символіко-історична сутність «Неопалимої Купини» майстерно представлена ветковським ізографом через містико-типологічне трактування старообрядницького християнства. В іконографії пам'ятки у великій мірі збережено дивовижний космологізм, що походить від прадавніх храмових розписів. Образ є нагадування про великий Божественний вогонь, коли Бог говорить з людиною, дивним сяянням зігріваючи душу. Подібні сакральні твори немов двері до мудрості божественних світів. Кожний віруючий, який зробив спробу заглибитись у дивосвіт «Неопалимої Купини», відчуває як у підсвідомості виникають слова молитви – «Воспеваю благодать Твою, Владычице, молю Тя ум мой облагодати...». Ця робота – внесок у дослідження колекції сакрального мистецтва Донецького художнього музею на прикладі одного з кращих творів ветковської іконописної школи з його зібрання.

1. Панова Т. М. Сто икон из собрания Донецкого областного художественного музея: [каталог] / Т. Панова. – Донецк : «Донбасс», 2010. – С. 3.

2. Бусева-Давыдова И. Л. Вступительная статья / И. Л. Бусева-Давыдова // Всем скорбящим радость. Православная икона XVI–XX в. в частных собраниях г. Донецка: Каталог / [авт. – сост. Зданович О. М., Гусаков Г. В.]. – Донецк: Национальный союз писателей Украины. / Журнал «Донбасс», 2007. – С. 8.

3. Гребенюк Т. Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Техничко-технологический аспект / Т. Е. Гребенюк // Мир старообрядчества. Вып. 4. Живые традиции: результаты и перспективы: комплексных исследований: материалы международной

научной конференции. – М. «Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1998. – С. 387–390 с.

4. Нечаева Г. Г. Ветковская икона / Галина Григорьевна Нечаева. – Минск: Четыре четверти, 2002. – 268 с.

5. Панова Т. М. Сто икон из собрания Донецкого областного художественного музея: [каталог] / Т. Панова. – Донецк : «Донбасс», 2010. – С. 68.

6. Петренко Т. А. О литургической надписи на пелене «Богоматерь Неопалимая Купина» / Т. А. Петренко // Русский музей представляет: Страницы истории отечественного искусства. К 75-летию со дня рождения Л. Д. Лихачевой: альманах. – Вып. 364. – СПб. : Palac Editions, 2012. – С. 130.

7. Витхамар Анника. Энциклопедия русской иконы. История, сюжеты, школы, художественные особенности / Анника Витхамар; [пер. с дат. Д. Б. Никуличевой]. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – С. 68.

8. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон / [сост. С. Снесарева]. – М.: Храм Софии Премудрости Божией в Средних Садовниках, 2006. – С. 426.

9. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон / [сост. С. Снесарева]. – М.: Храм Софии Премудрости Божией в Средних Садовниках, 2006. – С. 427.

10. Большая энциклопедия символов и знаков / [состав. А. Егазаров]. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – С. 675.

11. Символы. Знаки / ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева и др. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007. – С. 44.

12. Книга о церкви / [Лоргуэ А., Дудко М., Войнова А., Кисель В., Иличева Н.]. – К.: «Пролог», 2007. – С. 336.

13. Куртасова О. Дослідження особливостей іконографії «Неопалима Купина» в іконопису Ветківської школи / Ольга Куртасова // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. – Львів: Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії; Видавничий відділ Львівського музею історії релігії «Логос», 2015. – Кн. II. – С. 513–519.

14. Подворна Л. С. Ікона «Розп'яття Христа зі стразами апостолів» із зібрання Донецького обласного художнього музею. Досвід дослідження / Л. С. Подворна // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XVI міжнар. Наук. Конф. 4–5 лист. 2009 р. – Луцьк, 2009. – С. 91–101.

15. Подворна Л. С. Ікони Ветки у зібранні Донецького обласного художнього музею / Л. С. Подворна // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XX між нар. Наук. Конф. 27–28 серп. 2013 р. – Луцьк, 2013. – С. 212–218.

Андрій КЛИМЧУК
(Рівне)

МАТІР БОЖА КЛЕВАНСЬКА

Так склалося, що багато чудотворних ікон з римо-католицьких святинь після окупації Західної України радянською владою були вивезені поляками в глиб Польщі. Зокрема, зараз там перебувають такі відомі ікони, що походили з теренів України: Матір Божя Ченстоховська, Матір Божя Язловецька, Матір Божя Маріямпільська та інші. До числа вивезених до Польщі належить і Матір Божя Клеванська.

Передісторія чудотворного образу наступна. Юрій Чарторийський, луцький староста першим перейшов із православ'я на католицизм. Тут же він уфундує у Клевані дерев'яний костел св. Станіслава Єпископа і Мученика, свого покровителя св. Юрія і св. Анни. Коли був зведений цей костел точно не відомо, джерела подають, що це відбулося біля 1590 р. [7, 202] Така практика, коли хтось із представників якогось князівського роду переходив в католицизм і закладав у своєму місті костел не рідкість.

Син Юзефа, Микола Чарторийський у 1630 р. замінив дерев'яний костел у Клевані на чудовий мурований храм, що міг сміливо конкурувати з колегіатою в радзивиллівській Олиці. Освячував його 20 листопада 1637 р. єпископ Станіслав Лоза – біскуп аргівський, суфраган луцький. На урочистості прибуло багато людей з довколишніх місцевостей [7, 202-203].

Мурований костел в Клевані було побудовано в бароковому стилі. Контури його базилікального об'єму владарюють над низинною річною поймою з активними абрисами гостроконечних веж. Зорієнтований на захід головний фасад розчленований відповідно по трьом нефам. Середня частина, увінчана високим трикутним фронтоном, фланкується з обох боків високими чотириохскатними шатрами з невеликими залами. З фронтоном вежі об'єднуються невисокими стінками криволінійного профілю – слабка, ледве вловима ознака барочного стилю. Шість пучків вертикальних пілястр на головному фасаді суттєво скрашують його приземленість, надаючи йому стрункості і навіть певний ступінь величності. Але варто обійти костел з півдня і подивитись на нього з вітарного



боку, як це відчуття замінюється суровою масивністю об'ємів. Особливо вражає єдина напівциліндрична апсида на висоту і ширину середнього нефу з гладко оштукатуренною поверхнею і маленьким, зовсім непримітним розп'яттям посередині. Більш південніше і західніше від костелу розташувалась двоярусна кам'яна звінниця з невеликим декоративним ліхтариком на вершині чотириохскатного шатра, що її вінчає. У першому ярусі був влаштований невисокий проїзд з коробовим зводом і великим замковим каменем з лицьового боку. Зараз проїзд закладений цеглою [2, 329; 6, 265-266].

За Миколи Чарторийського Клевань став локальним осередком релігійного життя. Він спровадив до містечка, зокрема, реліквії св. Боніфатія, привезені з Риму його сином Казимиром-Флоріаном – священиком, котрий після навчання в Рим швидко отримував чергові ступені священства, доходячи до найвищих церковних звань. Найвірогідніше, це він привіз також з Риму образ Матері Божої Допомоги Вірних, який під назвою Матері Божої Клеванської швидко про-

славився чисельними чудами і оздоровленнями. Впродовж багатьох віків велася спеціальна книга, куди занотовувалися усі чуда. По смерті Миколи Чарторийського, яка настала 12 липня 1661 р. Дідичкою Клевана стала його дружина Ізабелла з Корецьких – остання представниця цього князівського роду. Вона уфундувала в родинному замку каплицю, в якій зберігалася знаменита чудотворна ікона Матері Божої [7, 206].

Слід сказати, що Клеванська Богоматір – твір пензля знаменитого Карла Дольчі. Цей флоренційський митець на початку свого творчого шляху творив в стилі караваджизму, а з 40-х рр. XVII ст. малював невеликі сентиментальні релігійні образи. На Україні окрім Клевана ще один твір майстра був у римо-католицькому храмі Св. Івана Хрестителя в Заславі – «Христос благословляє дітей».

О. Алоїз Фрідріх у своїй монографії її описав так: «Коли побожні, молячись біля цього образу, отримували особливі благодаті й коли тут діялися великі чуда, луцький єпископ Андрій Гембицький у 1639 р. призначив комісію для перевірки цих чудес. Вона складалася з о. Матея Поплавського, луцького каноніка, о. Яна Боросцюша, межирицького пароха, професора Ягеллонської Академії і Матея Пруського, ректора Луцького Колегіуму. Єпископські комісари, вислухавши свідчення серйозних свідків, визнали чудотворним представлений образ Пресвятої Діви Марії. Протокол цієї духовно комісії, окрім єпископських комісарів, власноручно затвердив Ян-Баптист де Рубіс, Апостольський нотаріус» [1, 6; 3, 257]. У 1639 р. Луцьким єпископом Єнджеєм Гембицьким була призначена комісія, в якій теж з асідав о. Ян Бросціуш, для підтвердження чудес, які відбувалися за посередництва ікони. Ікона була визнана чудотворною [3, 258; 5].

У Клевані, перед чудотворним образом Матері Божої Клеванської, розвивалася також Марійна побожність Щенсного Фелінського, прищеплена матір'ю. Коли ходив до гімназії в Клевані, у тутешньому костелі, перед вівтарем Благовіщення Матері Божої, склав умовну обітницю цноти. Першу на своїй дорозі до святості. Мав тоді 14 років. Склав її тому, що негативно оцінював поведінку деяких своїх колег, а також деяких професорів [1, 6].

Особливо помічною ікона була під час II Світової війни. В 1943 р. під час «Волинської

різні» тисячі поляків приходили до неї молитися. Одного разу упівці оточили костел. Віряни разом з ксьондзом перебували в середині храму і гаряче молилися до чудотворної ікони. Упівці відступили не заподіявши ні святині, ні людям лиха [8].

З Клевана до Польщі Матір Божу перевезла особисто Станіслава Басай. Спогади про те, як ікону перевозили лишила донька Станіслави Басай – Яніна Гіба. 17 червня 1945 р. клеванчани-поляки вирушили у довгу дорогу. Транспорт кілька разів зупиняли і перевіряли, але за щасливого збігу обставин перевіряючі не зауважили пакунка із згорнутою іконою. Майже через місяць, 6 червня подорожуючі прибули до Сквежини [4]. В Сквежині ікону було поміщено до костелу св. Миколи. Однак тут певний час її довелося переховувати. Щойно в 1950 р. Її було виставлено публічно в каплиці під хором. В 1968 р. Ікону було перенесено в головний вівтар храму. 23 травня 1992 р. Ікону було урочисто короновано [5].

1. Копровський М.-А. У родовому гнізді Чарторійських або Католицький погляд на історію Клевана // *Клеванський тракт*. – 2011. – № 8 /4 бер./ – С.6.; № 9 /11 бер./ – С.6.

2. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. (Ил.справ.-каталог). В 4 т. (Жариков Н.Л. и др.). – К.: Будівельник. 1985. – Т.3. – 336 с.

3. Nowakowski Edward. *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa*. – Kraków: nakładem autora, 1902. – 846 s.

4. Ochwat Renata. *Matka Boska Klewańska to najważniejszy zabytek Skwierzyny* // *Режим docmyny*: <http://www.gazetalubuska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20101225/POWIAT08/269560150>

5. Ks. Put Adrian. *Klewańska Pani i dawne sanktuarium w Górzycy* // *Niedziela*. – 2011. – № 32. *Режим docmyny*: <http://www.niedziela.pl/artukul/60061/nd/Klewanska-Pani-i-dawne-sanktuarium-w>

6. Rąkowski Grzegorz. *Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej. Część I: Wołyń*. – Pruszków: Oficyna wydawnicza «Rewasz». – 2005. – 465 s.

7. Stecki Tadeusz Jerzy. *Z boru i stepu: obrazy i pamiątki*. – Kraków, 1888. – 347 s.

8. *Zabrali najdroższy skarb* // *Режим docmyny*: <http://gosc.pl/doc/1889463.Zabrali-najdrozszy-skarb>

Вячеслав ШУЛИКА
(Харьков)

ИКОНОСТАСЫ ХАРЬКОВСКОЙ ИКОНОСТАСНОЙ ФАБРИКИ ФЕРДИНАНДА И ВИКТОРА СОММАВИЛЛА

В процессе исследования церковного искусства Левобережной Украины на территории Слобожанщины (совр. Харьковская, Сумская обл.; Белгородская обл. (РФ)) и примыкающих к ней землях (совр. Донецкая обл.), удалось выявить группу иконостасов белого каррарского мрамора, близких по композиционному и декоративному решению. Все обнаруженные памятники датируются рубежом XIX – XX вв. Несмотря на то, что данные иконостасы были установлены в крупнейших храмах региона и имели высокий уровень художественного исполнения, данное явление до сих пор не нашло своей исследовательской традиции, за исключением кратких краеведческих публикаций [4,9,11] и публикации автора статьи [15,16].

Композиционно иконостасы представляют собой конструкции метрического типа, центральный сегмент которой, расположенный над Царскими Вратами, повышен. По силуэту иконостасы имеют ступенчатую форму, реже прямоугольную, увенчанную тремя (реже одной) аркой. Иконы, вставленные в иконостас имеют как прямоугольный формат с верхним арочным завершением, так и круглую форму. Белизну каррарского мрамора подчеркивают колонны, выполненные из цветного камня (малахит, гранит, цветной мрамор). Иконостасы украшены резьбой в виде пальметт, аканта, плетеного орнамента, розеток, греческих крестов.

Ключом к атрибуции данной группы памятников стал великолепно сохранившийся иконостас в Михайловском храме пгт. Борисовка (ныне Белгородская обл. РФ), осмотренный автором публикации в 2008 г. На иконостасе сохранилась табличка с текстом *«Сооружен 1911 г. по благословению Архиепископа Питирима, усердием прихожан в память Святейшего Коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и Государыни Императрицы Александры Феодоровны, старанием Протоиерея*

Димитрия Добрынина, свящ. И. Высочинского, ктитора Василия Ф. Николаенко, при помощнике его Назарие П. Степаненко. Освящен в 1911 г. Иконостасная фабрика Соммавилла в Харькове».

Данный иконостас был рассмотрен в 2010 г. и курским исследователем И.А.Припачкиным [8] в контексте деятельности иконописцев сл. Борисовки.

Несмотря на широкую известность в свое время предприятия, деятельность фабрики Соммавилла до настоящего времени не исследовалась. На данный момент автору данной статьи удалось установить, что итальянские подданные Фердинанд Люзович [4] и его сын Виктор Фердинандович Соммавилла [11] (проживали в Харькове пер. Соляниковский 12 [3]) основали в Харькове иконостасную фабрику. Следует заметить, что мрамор, основной материал для производства иконостасов, привозился из Италии. Предприимчивые и талантливые итальянцы в конце XIX в. наладили доставку мрамора и изготовление иконостасов, надгробий и памятников [9]. Неовизантийский стиль, переживающий подъем в это время, способствовал распространению иконостасов, в оформлении которых подчеркивалась натуральная текстура природных материалов. Покраска и позолота отошли на второй план. Мрамор – материал первых иконостасов-темплон, стал необычайно актуален.

Отдельные факты, связанные с работами итальянцев, позволяют составить следующую картину. Ф.Соммавилла в 1891г. изготовил гранитные ступени перед входом в Харьковский римо-католический костел Успения Пресвятой Богородицы [4]. Как итальянец, Ф.Соммавилла, вероятно, исповедовал католичество. В 1904 г. В.Соммавилла взял подряд на изготовление иконостаса и надгробья в Саратове [11]. Данный факт говорит о том, что за прошедшие 14 лет фирма приобрела известность и мастера выполняли иконостасы уже далеко за пределами Слобожанщины.

На данный момент, на исторических территориях Харьковской и Екатеринославской губерний, сохранились иконостасы близкие по композиционному и декоративному решению борисовскому иконостасу. Это иконостас в Спасо-Преображенском соборе г. Сумы (после 1892), в Митрофановском храме г. Недригайлова (1913) (Сумская обл.), в церкви Иоанна Богослова в

с. Низы (1903) (Сумской р-н), в Покровском храме с. Старомихайловки (1911) (Марьинский р-н Донецкой обл.). К этой группе памятников относился и ныне утраченный иконостас Харьковского Благовещенского собора (1901). К сожалению, на вышеперечисленных иконостасах не сохранилось каких-либо авторских надписей, указывающих на место их изготовления.

По данным Сумской епархии УПЦ иконостас Сумского Спасо-Преображенского собора, сделанный из каррарского мрамора с малахитовыми колоннами был выполнен московским мастером В.И. Орловым [12]. Авторство В.И. Орлова утверждается и при описании иконостаса Харьковского Благовещенского собора [10].

Во время пребывания автора данной статьи в пгт. Борисовка, от борисовского краеведа, заслуженного деятеля культуры РФ Г.И. Охрименко, удалось записать устное предание о том, как был приобретен иконостас для Михайловского храма в Борисовке. В слободе собирались средства на постройку нового моста через р. Ворсклу. Находясь по делам в Харькове, жители Борисовки увидели в одном из храмов города великолепный мраморный иконостас и загорелись желанием иметь в своем храме такой же. На приобретение иконостаса были потрачены деньги, предназначенные для постройки моста. Иметь в своем храме роскошный иконостас считали более важным. Иконостас был заказан в Харькове из каррарского мрамора, белого и коричнево-фиолетовых цветов. Когда заказ был выполнен, иконостас по частям на волах перевезли из Харькова в Борисовку.

Сравнивая борисовский иконостас с фотографиями утраченных иконостасов Харькова, можно с уверенностью сказать, что восторг борисовцев вызвал иконостас Харьковской Благовещенской церкви (с 1914 г. собора). По характеру отделки и общему силуэту иконостасы практически идентичны, и отличаются тем, что в борисовском иконостасе три ряда, а в харьковском четыре. Как было указано выше, юбилейное издание, посвященное истории Свято-Благовещенского кафедрального собора Харькова [10] сообщает, что иконостас был выполнен московским мастером В.И. Орловым из каррарского мрамора, но после революции был утрачен. В выполнении иконостаса принимали участие борисовские мастера [10]. К сожалению, в

издании отсутствуют ссылки на источники. В других изданиях по истории Харькова приводится такая же информация и тоже без ссылок [5].

Итак, если следовать официальным данным Харьковской и Сумской епархий, иконостасы нынешних кафедральных соборов обеих епархий выполнены московским мастером В.И. Орловым. Хронологически иконостасы в Харькове и Сумах выполнены значительно раньше иконостаса в Борисовке. Но если оба иконостаса поставлены московским мастером, то почему же борисовцы заказали свой иконостас в Харькове. То, что рассказ Г.И. Охрименко верен не вызывает сомнения, т.к. на иконостасе сохранилась мраморная плита с соответствующим текстом.

Можно предположить, что московский мастер В.И. Орлов, автор мраморных иконостасов в Харькове и Сумах, был приглашен Соммавилла, как мастер, разбирающийся в тонкостях «иконостасного дела» и резьбы. Возможно итальянцы-католики, уверенно чувствовавшие себя в формах общеевропейского искусства, ощущали свою слабую компетентность в искусстве специфически православном. Формы харьковского (1901), сумского (после 1892), борисовского (1911) иконостасов очень похожи, но имя московского мастера на борисовском иконостасе не поставлено. Возможно В.И. Орлов к 1911 г. прекратил сотрудничество с фабрикой Соммавилла.

Имя московского мастера В.И. Орлова связано с именем харьковского архитектора М.И. Ловцова. М.И. Ловцов построил Благовещенский храм в Харькове (1901) и перестраивал старинный Преображенский храм в Сумах (1882-1892). В оба храма были поставлены вышеупомянутые мраморные иконостасы. Возможно смерть М.И. Ловцова в 1907 г. [5, С. 328] прервала деятельность В.И. Орлова на Слобожанщине. Данные положения требуют дальнейшего исследования.

Мастерская Соммавилла выполняла мраморную конструкцию иконостаса но иконописанием не занималась. В Борисовке иконы для иконостаса были написаны выучениками местной учебно-иконописной мастерской. Центральный иконостас Михайловского храма в Борисовке состоит из местного, праздничного и пророческого рядов. На Царских Вратах в центре помещена икона «Благовещение», сверху и снизу – об-

разы Евангелистов. Местные иконы Спасителя и Богородицы – ростовые. Спаситель изображен в хитоне и гиматии, с раскрытым Евангелием. Образ Богородицы представляет собой копию росписи В. Васнецова из Владимирского собора в Киеве. На северных диаконских вратах – св. арх. Стефан, на южных – архангел Михаил. Правее южных врат находится храмовая икона «Собор архангела Михаила». Левее северных врат – образ св. Николая Чудотворца. В киотах, примыкающих к столпам храма и соединяющих центральный и боковые иконостасы, первоначальные изображения не сохранились.

Праздничный ряд состоит из пяти икон. В центре помещена икона «Воскресение Христово», слева от нее – иконы «Рождество» и «Успение Богородицы», справа – иконы «Рождество» и «Вознесение Христово». Икона Тайной Вечери, которая, согласно канонам, должна располагаться над Царскими Вратами, отсутствует. Ее заменяет роспись, расположенная над алтарной аркой.

Пророческий ряд состоит из трех круглых по форме икон. В центре – икона Богородицы «Воплощение», над иконами Богородичных праздников – образ пророка Исаии, пророчившего о рождении Бога от Девы; над иконами Господних праздников – образ св. Иоанна Предтечи, последнего пророка, проповедовавшего о приходе Мессии. Все три иконы увенчаны мраморными крестами.

Иконостасы боковых приделов также трехрядные. Местные ряды находятся в углублениях перспективных порталов Царских Врат. Диаконские врата у боковых иконостасов отсутствуют. В перспективном портале Царских Врат северного иконостаса помещены местные иконы Спаса и Богородицы, над ними – изображения св. Бориса и Глеба. Из-за нехватки места иконы местного ряда расположили не по горизонтали, а по вертикали. Иконы второго ряда – это три праздника. Над Царскими Вратами расположена «Тайная Вечеря», слева от нее – «Вход в Иерусалим», справа «Введение во Храм». В третьем ряду, над иконой Тайной Вечери – Распятие. Первоначальные изображения, находящиеся в круглых медальонах над другими праздничными иконами, утрачены.

Иконостас южного придела решен подобным образом. Над местными иконами Христа и Бо-

гоматери помещены иконы свв. аплл. Петра и Павла. Во втором ряду расположены праздники «Крещение», «Крестовоздвижение», «Сретение». В третьем ряду в центре – «Преображение», по сторонам от которого, в круглых медальонах, оплечные изображения пороков Давида (?) и Соломона (?).

Следует заметить, что росписи и иконостас храма составляют единое целое. Об этом наглядно говорит праздничный ряд, где «Тайная Вечеря» вынесена за пределы иконостаса, на арку вимы. Иконографическая программа праздничного чина борисовского центрального иконостаса может восприниматься и как цельная, и как состоящая из двух программ. С правой стороны находятся Христологические сюжеты – «Рождество Христово», «Воскресение» и «Вознесение», икона «Воскресение» перенесена в центр всего ряда. Рождество и Вознесение – начало и конец земного пребывания Спасителя. Слева – Богородичные сюжеты «Рождество» и «Успение» – начало и конец земной жизни Богородицы. Все четыре иконы фланкируют икону Воскресения, как кульминацию пребывания Христа на земле. В южном приделе размещено четыре праздника – «Сретение», «Крестовоздвижение», «Богоявление» и «Преображение» – сюжеты, в которых подчеркивается Божественная природа Христа.

По данным ряда изданий [5, 10], борисовские мастера принимали участие в работе и над иконостасом Благовещенского собора в Харькове. К сожалению, информация, данная без ссылки в издании «Свято-Благовещенский кафедральный собор...» [10], вносит некоторую путаницу. Слобода Борисовка в XIX – нач. XX вв. прославилась как наиболее крупный иконописный центр юга империи. Известно, что кроме иконного промысла в Борисовке занимались позолотой, производством киотов, обрядом икон, резьбой, гончарством, ткачеством, но обработка мрамора была едва ли известна. А.Ю. Лейбфрейд [5], а вслед за ним издание «Свято-Благовещенский кафедральный собор...» [10] сообщают, что иконы для иконостаса Харьковского Благовещенского собора были написаны А.И. Данилевским (иконы на цинке для центрального иконостаса) и М.Д. Михайловым (боковые приделы). Скорее всего, борисовские мастера писали иконы под началом вышеупомянутых мастеров кисти. Так или ина-

че, но именно тогда борисовцы и познакомились с великолепным харьковским иконостасом, который вызвал у них такое восхищение.

Самым ранним из сохранившихся иконостасов фабрики Соммавилла является иконостас Сумского Спасо-Преображенского собора. Иконы для иконостаса были написаны В.И.Маковским, а мраморная резьба, как было указано выше, была выполнена В.И.Орловым. Иконостас центрального алтаря состоит из четырех рядов. Над местным рядом расположен ряд изображений святителей в круглых медальонах, над ним ряд ростовых фигур святителей. Иконы первого и третьего рядов имеют арочное верхнее завершение. В центре второго и третьего ряда помещена общая крупная икона «Преображение» – храмовая икона. Четвертый ряд состоит из трех круглых икон. В центре расположена икона Ветхого Деня, которую фланкируют поясные иконы пророков (?).

Иконостас харьковского Свято-Благовещенского собора по композиции был близок сумскому иконостасу, так как имел общее с ним количество рядов. Иконографическая программа, вероятно, также была приближена к сумскому иконостасу, однако качество, выявленных в процессе исследования фотографий, пока не позволяет дать окончательное заключение.

Следует заметить общую тенденцию этой группы иконостасов – располагать в центре иконостаса не деисусную композицию, а икону праздника. Так, в центре борисовского иконостаса изображено «Воскресение» а в центре Сумского иконостаса – «Преображение».

Хронологически следующим по дате выполнения, из выявленных иконостасов является иконостас в с. Низы (1903) (Сумской р-н). Данный двухрядный иконостас не сохранил аутентичного иконного убранства, однако, с полной уверенностью можно утверждать, что он состоял из деисусного и местного рядов.

С точки зрения иконографической программы необычайный интерес представляет собой иконостас Покровского храма с. Старомихайловки (1911) (Марьинский р-н Донецкой обл.). Иконостас представляет собой пятирядную алтарную преграду. В отличие от харьковского, сумского и борисовского иконостасов, деисусный чин иконостаса в Старомихайловке, состоящий из фигур восьми апостолов не имеет в центре иконы праздника, а в соответствии с кано-

ном образ Христа (Спас Нерукотворный). Над иконой Нерукотворного Спаса помещена «Троица Новозаветная». Еще четыре апостола (Евангелисты) помещены в отдельных медальонах по краям и над деисусным чином. Под деисусным чином помещены иконы праздников с «Тайной Вечерей» в центре. Под праздничным рядом располагается ряд медальонов с миниатюрными изображениями избранных святых. Нижний – местный ряд, содержит иконы Христа, Богоматери, святителей. На диаконских дверях помещены иконы архангелов. Особый интерес Старомихайловского иконостаса представляет изображение «Нерукотворного Спаса» и «Тайной Вечери» над Царскими Вратами. До начала XIX в. такое расположение икон считалось классическим на Левобережье, на что указывал С.Таранушенко [13]. В начале XIX в. на Левобережной Украине эта традиция уходит в прошлое, сохранившись преимущественно в иконостасах Западной Украины. Спустя сто лет в иконостасе Старомихайловки мы можем наблюдать попытку возрождения этой традиции, хотя следует отметить, что такая расстановка икон в это время являлась редкостью. Иконостас фланкируют мраморные киоты, решенные в едином ансамбле с иконостасом.

Наиболее поздний из обнаруженных иконостасов этой группы сохранился в Митрофановской церкви г.Недригайлова (Сумской обл.) Данный памятник представляет собой трехрядную конструкцию, состоящую из местного, праздничного ряда, третий ряд представлен круглой иконой возносящегося Христа. В центре праздничного ряда поставлена икона Св.Троицы («Гостеприимство Авраама»).

Стилистически данную группу иконостасов можно разделить на две подгруппы. Первая подгруппа имеет ярко выраженные элементы неорусского стиля, что выражается в килевидных завершениях икон верхнего ряда. К этой подгруппе относится самый ранний из выявленных иконостасов – иконостас Преображенского собора в Сумах и иконостас находящихся недалеко от Сум с.Низы. Иконостас в Низах имеет наиболее оригинальное решение, т.к. в отличие от остальных памятников данной группы, которые имеют завершение в виде трех или одной арки/медальона, заканчивается трехлопастной аркой. Вторая подгруппа, созданная между 1901-1913 гг., решена в традициях неовизантийского



1. Иконостас Спасо-Преображенского храма г. Сумы. После 1892 г. Фото нач. XX в.



2. Иконостас Спасо-Преображенского храма г. Сумы. После 1892 г. Современная фотография.



3. Иконостас Свято-Благовещенского храма г. Харькова. 1901 г. Открытка нач. XX в. (утрачен).



4. Иконостас Свято-Иоанно-Богословского храма в с. Низы (Сумской р-н, Сумская обл.) 1903 г. Фото В.Быкова.



5. Иконостас Свято-Покровского храма в с. Новомихайловка (Марьинский р-н, Донецкая обл.) 1911 г. Современная фотография.



6. Иконостас храма Архистратига Михаила в пгт. Борисовка (Белгородская обл. РФ). 1911 г. Фото Шулики В.В.



7. Иконостас Свято-Митрофановского храма г. Недригайлово (Сумская обл.) 1913 г. Фото В.Быкова.

стиля, без использования элементов неорусского. Здесь видна стилевая эволюция, которая произошла с иконостасами харьковской фирмы Соммавилла за более чем двадцать лет своей деятельности.

Выводы.

Иконостасы харьковской фабрики Соммавилла создавались в контексте неовизантийского стиля, одной из отличительных черт которого являлось увлечение оригинальными текстурами натуральных материалов, в том числе мрамора. Рассмотренные иконостасы охватывают период 1892-1913 гг. В результате исследования следует констатировать устойчивость композиции иконостаса вне зависимости от количества рядов. Иконостасы изготавливались из белого каррарского мрамора в сочетании с камнем иных цветов. Из цветного камня изготавливались в основном колонны. Вероятно, фабрика Соммавила сотрудничала с московским мастером В.И.Орловым, которым была выполнена резьба на иконостасах в Харькове и Сумах.

Фирма Соммавилла выполняла только мраморные конструкции иконостасов, иконы писали иные мастера.

К общей тенденции следует отнести вольное расположение рядов иконостасов, отсутствие или вольная интерпретация деисисного чина. В центре иконостасов, как правило, помещена крупная икона праздника. Исключением является иконостас из с. Старомихайловка, в иконографической программе которого прослеживается стремление к возрождению украинской традиции расположения икон.

1. Багалея Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905): ист. монография. – в 2-х т. / Д.И. Багалея, Д. П. Миллер. – репринт. изд. – Х.: 1993. – 982 с.

2. Биков, В. Храмы Сумщины / В.Биков. – К.: Наш час, 2012. – 360 с.

3. Большой пожар / 1.02.1911 [электронный ресурс] / Mediaport – Электронные данные 05.09.2015. – Режим доступа: <http://starosti.mediaport.ua/news/starosti/1392> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

4. История Харьковского прихода Успения Приснодевы Марии [электронный ресурс] – Электронные данные 05.07.2015. – Режим доступа: <http://www.slovosnami.narod.ru/historyVozvedenie.htm> - сво-

бодный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета).

5. Лейбфрейд, А.Ю. Харьков: от крепости до столицы: заметки о старом городе / А.Ю. Лейбфрейд, Ю.Ю. Полякова. – Х.: Фолио, 1998. – 335с.

6. Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1991. – 223 с.

7. Охрименко, И. Г. Очерки истории Борисовского района / И.Г.Охрименко. – Т.3. – [Борисовка]: Очерки истории Борисовского района: [машинописная копия рукописи] // Личный архив И.Г.Охрименко.

8. Припачкин, И.А. Иконописание слободы Борисовки / И.А. Припачкин. – Курск: Полстар, 2009. – 323 с.

9. Приходченко, А. «Наше отношение к кладбищенским памятникам – это история варварства» [электронный ресурс]/А.Приходченко// Xpress. Сумской информационный портал – Электронные данные 05.09.2015. – Режим доступа: <http://xpress.sumy.ua/interview/culture/2633> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

10. Свято-Благовещенский Кафедральный Собор: к столетию освящения. – Х.: ООО «Дом рекламы, 2001». – 128 с. – ил.

11. Славский, Р.Е. Братья Никитины. /Р.Е. Славский. – М.: Искусство, 1987 [электронный ресурс] – Электронные данные 05.07.2015. – Режим доступа: http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_46.htm - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

12. Спасо-Преображенский кафедральный собор г. Сумы [электронный ресурс] // Orthodoxsumy. Официальный сайт пресс-службы сумской епархии – Электронные данные 05.07.2015. – Режим доступа: http://www.orthodoxsumy.narod.ru/Hram/Sumy_sobor.htm- свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

13. Таранушенко, С.А. Український іконостас // Іконостаси Слобідської України / С. Таранушенко. – Х.: ХПММС, 2011. – 152 с.

14. Церковь Михаила Архангела в Борисовке [электронный ресурс] // Храмы России– Электронные данные 05.07.2015. – Режим доступа: <http://www.temples.ru/card.php?ID=8857> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

15. Шулика, В.В. Мраморные иконостасы Харьковской фабрики Соммавила /В.В. Шулика //Пам'яткознавчі погляди молодих вчених ХХІ ст. Збірка наукових статей з пам'яткоохоронної роботи. Вип. 2. – Х.: Курсор, 2011. – С. 303-310

16. Шулика, В.В. Росписи и иконостас храма Архангела Михаила в пгт. Борисовка / В.В. Шулика // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті №3 2010. – Х.:ХДАДМ, 2010. – С. 83-88.

Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)

НОВІ ЗНАХІДКИ НА ВОЛИНІ МІДНОЛИТИХ ІКОНОК ТА СКЛАДНІВ

Військові дії на Сході України у нашому сьогоденні дещо відтиснули на другий план повідомлення про заходи, які громадськість багатьох країн світу проводить по вшануванню пам'яті жертв Першої світової війни. Відомо, що століття тому, тобто з осені 1915 року, масштабні військові операції розпочалися і на Волині. Ця війна призвела до руйнувань сотень населених пунктів, загинуло тут майже 400 тисяч солдат та офіцерів різних держав і національностей [6, 397]. Показово, що саме на Волині влітку 1916 року відбулася одна з найбільших битв Першої світової війни, що відома у військовій історіографії як Брусиловський або ж Луцький прорив. У буревії жорстоких боїв у волинських лісах та болотах сто років тому було розгромлено ряд елітних дивізій Австрії, Німеччини та Росії. Варто також пам'ятати, що серед загинувших солдат та офіцерів з обох воюючих сторін були десятки тисяч українців. Зараз та війна все ще нагадує про себе частково збереженими братськими могилами, залишками бліндажів, окопів, бетонних капонирів тощо.

Навіть у такій зовсім не типовій для бойових дій сфері, як сакральна культура, війна також залишила свої досить помітні сліди. Вони різні за змістом і формою, але водночас є переконливим матеріальним свідченням глибокої віри у Бога воїнів обох воюючих сторін. І це явище є цілком закономірним. Адже війна – це, перш за все, постійна загроза насильницької смерті від руки супротивника, а також від ран та хвороб як для військових, так і місцевого населення. Водночас, це також постійні фізичні та моральні навантаження, психологічні стреси, що змушують людину шукати захисту у Всевишнього, Пресвятої Богородиці та своїх Небесних Покровителів. Вони спонукають до віри в їх допомогу, до надії на виживання та розради в молитві [4, 54]. Так було в роки Першої та Другої світових воєн, ця ж мотивація зберігається серед сучасних українських воїнів, які беруть участь у військових діях на Сході нашої держави. Показовим у цьому

аспекті є свідчення старшого лейтенанта В.В. Гринюка з м. Ківерці, якому нещодавно за героїзм та мужність, проявлених під час військових дій на Сході України було присвоєне звання Героя України. Він в одному з своїх інтерв'ю висловив думку, що на війні навіть атеїсти починають вірити в Бога. Його слова підтверджуються численними випадками, коли наші воїни – земляки свій порятунок у складних військових ситуаціях мотивують лише Божим провидінням та молитвами рідних.

Зважаючи на багатогранність цієї теми, у матеріалі поданий опис та узагальнення лише восьми виявлених нещодавно на Волині предметів сакральної атрибутики, що мають відношення до доби Першої світової війни. Вони зараз перебувають у приватній збірці колекціонера з Луцька.

Основою для нього стала випадкова знахідка на колишніх бойових позиціях біля с. Холопичі Локачинського району, територія якого була ареною жорстоких боїв в червні – липні 1916 року, тобто під час активної фази згадуваного Брусиловського прориву. Тут в залишках зруйнованого, можливо вибухом снаряда, бліндажі були знайдені більше десятка металевих православних хрестиків, іконок та складнів, типових виробів 19 століття з елементами старообрядницької символіки. Враховуючи, що основна кількість цих іконок була виявлена в одному місці, то можна висловити версію, що вони належали групі воїнів російської імператорської армії, які загинули під час артилерійського обстрілу. Так як їх останків не було виявлено, вірогідно їх поховали, а згадані предмети особистого благочестя з якоїсь причини залишилися на місці їх загибелі. Можливо, що вони були вихідцям з місцевостей, де були впливові традиції старообрядництва. Відомо, що на цьому напрямку під час Брусиловського прориву діяли частини 53-ї піхотної дивізії 23-го армійського корпусу. Є дані, що їх склад частково був сформований з вихідців Сибіру та Уралу [10,21].

За звичаями тієї доби майже всі солдати та офіцери носили та зберігали вручені їм на прощання рідними хрестики, іконки та складні. Як відомо, серед старообрядців особливо почиталися міднолиті ікони та складні, що, на їх переконання, пройшли «очищення» вогнем, тобто були «не руками творені». Згідно розповідей сучасників, вони не молилися на «чужі ікони і но-

сили свої образки за пазухою» [3, 6]. Якщо судити із залишків матеріалу, у якому були знайдені згадувані іконки, то їх зберігали у своєрідних кожаних кисетах із шнуром, що затягував його верхівку. Отже, солдати – старообрядці свої особисті святині могли носити не лише разом з натільним хрестиком, але й у верхній кишені гімнастерки.

Як було зазначено, переважна частина з виявленої у бліндажі біля с. Холопичі особистої церковної атрибутики мала символіку старообрядництва. Зокрема, до цієї релігійної традиції може належати міднолита іконка із рельєфним сюжетом «Спас Нерукотворний», про що засвідчує чіткий напис під зображенням голови Ісуса Христа (Мал. 1). Розмір іконки 5 x 4,8 см, товщина - 0,2 мм, тильна частина іконки не зашліфована. Маленьке вушко образка без отвору, розраховане для кріплення на вузлик шнурка. Згідно технологічних особливостей іконка може бути виготовлена в середині 19 століття [3, 41]. Такого типу невеликі образки були зручними для носіння разом з натільним хрестом і досить часто зустрічаються як знахідки на місцях колишніх бойових дій Першої світової війни.

Привертає увагу ще одна знайдена у бліндажі міднолита іконка, розміром 5, 6 x 5 см. Її вушко невеличке, розміром 0,3 см, квадратне, без зображення, без отвору для шнурка, який, можливо, кріпився до вушка петелькою. Обрамлення іконки прикрашене подвійною вузькою насічкою. На іконці зображена Богородиця з немовлям Ісусом Хрестом на лівій руці, правий її відкритий перст притиснутий до грудей, вказує на Ісуса. Права рука Ісуса Христа складена у двуперсному благословінні, а ліва стискує згорнутий сувій. Обидва лики святих зображено фронтально. У верхній частині ікони чітко видні написи з традиційно скороченою назвою зображених святих (Мал. 2). На підставі аналогів можна ідентифікувати цю іконку як «Смоленська Божа Матір» [3, 118]. Час виготовлення її можливий на рубежі 18 та 19 століть. Типологія її зображень взята ще з візантійських ікон Богородиці Одигітрії. Вона відома на Русі ще з 12 століття, і нині її пізніші списки зустрічаються у православних храмах Волині. Разом з тим, ця ікона має свою особливість, що не характерна для нашого краю, а більше до центральної Росії. Зокрема, на шиях Богородиці та Ісуса Христа зображені цати, тобто, особливі прикраси у формі

півмісяця з фігурним краєм. Як відомо, культ Богородиці був більше характерним для жіноцтва, які особливо часто зверталися до неї зі своїми скорботами. Але відомо, що й серед воїнства Богородиця вважалася захисницею від всіляких бід, що засвідчене почитанням на фронті образу явленої під час Першої світової війни Матері Божої під Августовом у Східній Пруссії.

Характерним зразком металевої іконографії старообрядництва є мідна іконка із зображенням Вмч. Георгія Переможця, який списом пронизує змія. У верхньому правому куті – благословляюча Господня десниця та зірки. Над вершиною напис з ім'ям святого. Розмір іконки - 5,8 x 6,8 см. (Мал. 3). Вона без вушка, розрахована для носіння в кисеті. Виконана в техніці просічного лиття, тильна її частина не зашліфована. Тип орнаментатії кромки ікони – геометричний. За опублікованими аналогами іконка має назву «Чудо Георгія про змія», вірогідний час її виготовлення 19 століття, а за зразок була взята іконографія 16 століття [3, 60]. Як відомо Георгій, або ж Юрій Переможець здавна вважався серед православних слав'янських народів захисником від ворога, і тому традиційно іконки з його зображенням вручалися тим, хто йшов на війну.

Цікавою є також міднолита іконка із зображенням святиителя Миколая Чудотворця, який правою рукою благословляє, а лівою, що покрита омофором, тримає Євангеліє. У верхній частині її, що має овальну конфігурацію, на рівні обличчя святого, відповідно зліва та справа видно напис із назвою святиителя. Розмір іконки 5,5 x 5 см. Орнаментатія рамки ікони геометрична, через рівні проміжки розділена навскісними хрестами (Мал. 4). Квадратне вушко іконки розміром 2 x 2 см. має отвір для шнурка, лицева сторона його має зображення голови Ісуса Христа. Загальний вигляд іконки свідчить про його тривале використання, через що риси обличчя на зображеннях Ісуса Христа та святиителя Миколая проглядаються слабо. Згідно опублікованих аналогів іконка має назву «Святитель Миколай Чудотворець», вірогідний час її виготовлення 19 століття, а за зразок була взята новгородська іконографія 16 століття [3, 73]. Як відомо, святитель Миколай Чудотворець був і залишається одним з найбільш шанованих християнських святих, до якого звертаються з молитвою «про заступництво від всіляких бід та нещасть». Враховуючи міцність мідних ікон, їх охо-

че брали з собою у плавання моряки та мандрівники у далекі краї. Благословляли святим образом Миколая Чудотворця і тих, хто вирушав на війну.

Досить своєрідний сюжет відображено на ще одній міднолитій іконці. Її розмір 6 x 5,2 см., вушко без зображень, кріплення її, як і в попередньому варіанті, без отвору (Мал.5). У верхній частині іконки по центру відтворено, зважаючи на особливості, образ «Богоматері Володимирської» [3,66]. Біля неї праворуч та ліворуч зображені двоє святих без верхнього одягу, аскетичного вигляду, з молитовно складеними до Богородиці руками. Над зображенням святого зліва читається напис «Васили», можливо Василій Блаженний. Над фігурою справа напис зазначений не чітко. Знизу, ліворуч та праворуч зображено по дві фігури святих, які тримають в руках Євангелія. Вірогідно це патріархи або ж архієреї, так як написи над ними нечіткі. Зважаючи, що їх руки з Святим Письмом та погляди звернуті до силуетів в'їзних воріт, за якими видніються куполи соборів, можна зробити висновок, що тут зображено святих, покровителів Москви. У цілому сюжет даної іконки можна ідентифікувати як один з варіантів образу «Богоматері Володимирської» з предстоячими. Час її виготовлення, можливо, друга половина 19 ст. Аналога даного сюжету при підготовці цього матеріалу не знайдено.

До предметів особистого благочестя, виявлених на колишніх бойових позиціях біля с. Холопичі, належить також міднолита іконка з дворівневою композицією. Розмір її 6,2 x 5. 5 см., у чотирьох кутах видні отвори діаметром 1,5 мм. На іконці зображено відомий іконописний сюжет «Спас на престолі з предстоячими». У верхньому ряді справа від Спасителя Богородиця, а зліва - Іоан Предтеча. Про це засвідчує напис над кожною фігурою святих (Мал.6). Незважаючи на те, що зображення досить затерті від тривалого використання, чітко проглядається образ Ісуса на престолі, Богородиця з молитовно схиленою в бік Спасителя головою, та Іоан Предтеча в традиційному одязі Пустельника. У нижньому ряді іконки розміщені поясні зображення, вірогідно вибраних святих. Один з них, як можна прочитати нечіткий напис на рамці, що розділяє верхній та нижній яруси зображень, це «Никола», тобто Святитель Миколай Чудотворець. Надписи над іншими святими практично не про-

глядаються, але згідно аналога це можуть бути поясні зображення Зосими та Саватія Соловських та Леонтія Ростовського. Від типових зображень цього сюжету описаний середник відрізняється цікавою особливістю. Квадратне вушко іконки, яке зазвичай має зображення голови Спасителя, у цьому випадку прикрашене восьмипелюстковою розетою. Саме таке зображення більш характерне для старообрядницької традиції. Згідно відомих аналогів знайдена іконка може бути середником тристулкового складня [3, 205]. Час виготовлення середника складня можна вважати 18 століттям, тут були використані зразки іконографії 16 століття. Відомо, що складні такого типу мали особливе шанування серед військових. Цей звичай здавна спростерігався як в Росії, так і в Україні.

Значну увагу в згадуваній вище знахідці привертає у цілому добре збережений тристулковий міднолитий складень (Мал.7). Розмір його 11,5 x 6 см. Товщина іконок складня – 02 мм. Середник у складні зображає типову ікону «Богоматір Всіх скорботних радість», про що і зазначено над образом Богородиці [2, 72]. Разом з тим, від зображеного на аналогічному сюжеті є одна характерна деталь – замість мечя в правій руці Богородиця тримає пальмову гілку. Такий варіант ікони теж характерний для старообрядців. На створках відтворені сюжети вибраних православних свят з відповідними написами. На лівій: «Вход Господень у Иерусалим», «Сретение Господне». На правій: «Воскресение Христово (Сошествие в ад)» та «Вознесение Господне». Складень має трисантиметрове навершя з сюжетами «Спас Нерукотворный», «Трійця Старозавітна» и два херувима. У цілому складень може мати назву «Богоматір Всіх скорботних радість. Вибрані свята». Згідно аналога він може датуватися кінцем 18 – початку 19 ст. [3, 206]. Вірогідно, що такі складні, зважаючи на сюжет середника, були особливо популярні серед фронтовиків Першої світової війни.

Серед знахідок привертає також увагу двостулковий складень розміром 7 x 3, 4 см. (Мал. 8). Він виготовлений методом лиття з мідного сплаву, прикрашений емаллю та позолотою. На правій стулці складня зображений Спас з предстоячими Богоматір'ю та Іоаном Предтечею. На лівій стулці – Ангел-охоронець і Миколай Чудотворець з книгою в руках. На обороті лівої стулки зображено Голгофський хрест, а на обо-



1. Спас Нерукотворний. XIX ст.



4. Смоленська ікона Богородиці.
Рубіж XVII-XIX ст.



3. Юрій Змієборець. XIX ст.



4. Миколай Чудотворець. XIX ст.



5. Володимирська ікона Богородиці. XIX ст.



6. Спас на престолі з предстоячими. Фрагмент складня. Кінець XVIII ст.



7. Всіх скорботних радість. Вибрані свята. Тристулковий складень. XIX ст.



8. Деісус. Ангел-охоронець і Святитель Миколай Чудотворець. Двостулковий складень. XIX ст.

роті правої – рамка з рельєфною, прикрашеною емаллю округлою розеткою. У цілому цей сюжет складня був популярним серед військових та цивільних осіб, які з різних причин перебували далеко від батьківщини. Згідно аналога складень має назву «Деисус. Ангел – хранитель и святитель Никола Чудотворец». Датується він 19 століттям, виготовлений в майстернях Москви [3, 219].

У підсумку даного повідомлення варто ще раз зазначити про велике значення сакрального фактору для воїнів, які захищають свою державу, батьківщину. Непростим виявився шлях до пізнання громадськістю нинішніх часів згадані вище унікальні православні раритети – іконки та складні. Адже століття вони знаходилися в землі, можливо на місцях загибелі своїх твердих у вірі господарів. Важливо, що всі ці речі особистого благочестя були безпосередніми свідками нелегкої долі солдата у ту грізну військову добу. Водночас, окремі з них могли належати і українцям, що засвідчує про глибоку віру нашого народу в Спасителя, Матір Божу та інших святих, особливо у важкі дні воєнних лихоліть.

1. Брусилов О.О. Мои воспоминания. – Москва, 1943. – 262 с.

2. Высоцкая Н. Сакральная живопись Беларуси 15 – 18 веков. – Минск, 2007. – 218 с.

3. Гнутова С. Зотова Е. Кресты, иконы, складни. – Москва, 2000. – 132 с.

4. Гулько Г. Знахідки християнської атрибутики часів Першої світової війни на Волині. Матеріали науково – практичної конференції 11 листопада 2014 року. – Луцьк, 2014. – 120 с.

5. Гулько Г. Про знахідки фрагмента складня 18 – 19 століть в Луцьку. – Волинська ікона: Дослідження та реставрація». Матеріали 19-ї міжнародної наукової конференції 11 листопада 2014 року. – Луцьк, 2012. – 237 с. 6. Дем'янюк О. Військово – політичні аспекти розвитку Волинської губернії у 1914 – 1921 роках. – Луцьк: Твердиня, 2011. – 318 с.

7. Литвин В. Історія України. Підручник. – Київ: Наукова думка, 2008. – С.397.

8. Овсійчук В., Кравич В. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С.151.

9. Островский А. Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея. Санкт – Петербург, 2007. С.33.

10. Пасюк І. Брусиловський прорив на Волині. – Луцьк, 2006 – 95 с.

11. Русское медное литье. Выпуск 1. Сборник статей. – М., 1993. – 191 с.

12. Русское медное литье. Выпуск 2. Сборник статей. – М., 1993. – 199 с.

13. Українське православне церковне мистецтво Волині. (9 – 20 ст.) Луцьк – 2006. –

14. История Первой мировой войны (1914 – 1918). / Под редакцией Ростунова И. / Т.1. – Москва, 1975. – С.325.

15. Игумен Алипий (Светличный), Юревич Д. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле украинской просиявшие. Часть 2. – Киев, 2005. – 257 с.

16. « Икона Смоленской Божией Матери с цатой». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ikon-art.info.

ІКОНИ ЛУЦЬКОГО СВЯТО-ТРОЇЦЬКОГО СОБОРУ

У 1981 році у Луцькому Свято-Троїцькому соборі працювала науково-дослідна експедиція Волинського краєзнавчого музею на чолі з доктором мистецтвознавства П. М. Жолтовським, яка ставила на державний облік церковні предмети, що мають мистецьке або історичне значення для національної культурної спадщини [1]. В результаті складено п'ять охоронних паспортів на такі предмети:

1. Іконостас дерев'яний, кін. XIX ст. Дуб, різьба, темпера, золочення. (Перенесений до собору у 1963 році з Луцької Христо-Воздвиженської церкви, а у 1990 – повернутий назад).
2. Ікона “Воздвиження Чесного Хреста”, XVIII ст. (?). 43x103 см.
3. Ікона “Собор російських святих”, 1891 р. Дерево, левкас, темпера. 70x140 см.
4. Ікона “Богородиця Іверська”, (оклад з емалю). XVIII ст. 100x140 см. Ікона перемальована.
5. Килим домотканий, кін. XIX ст. Вовна, ткання.

Нинішнє перебування ікони “Воздвиження Чесного Хреста” та килима невідоме. Дерев'яний іконостас знаходиться у Луцькій Христо-Воздвиженській церкві, виготовлений він у Київській іконописній майстерні О. Мурашка [2, 203]. Ікона “Собор святих” знаходиться в будинку Волинської єпархії Київського патріархату, а ікона Іверської Богородиці викрадена і досі не знайдена правоохоронними органами.

Цікава історія ікони Іверської Богородиці. У 1894 році з Москви до Луцька було передано ряд ікон та церковного начиння при сприянні Луцького Христо-Воздвиженського Братства, осередок якого складався з російських військових (голова генерал-лейтенант Всеволод Панютін) [3, 23]. У заяві до Луцького Братства російське військове начальство так вказує причину московської церковної активності на Волині: “Входя в состав войска, охраняющего здешнюю окраину, движимые христианским чувством сохранить неприкосновенно в сердцах вверенных нам нижних чинов, посылаемых сюда на службу со всех концов наше-

го необъятного отечества (Камчатский, Охотский полки. – Л. О.), преданность святой православной вере, ... возымели желание возвести в городе Луцке часовню” [4, 750]. Військова каплиця, була збудована за 23 дні спеціально для ікони Іверської Богородиці у стилі архітектури Московського кремля (архітектор Артинов Г. Г., відповідальний генерал-майор Каменоградський П. А.) [5]. Ікона у срібних шатах Іверської Божої Матері (автор копії Й. С. Чириков) з Микола-Перервинського монастиря є найзначимішою з, так званих, “московських дарів” [4, 749]. Після ліквідації каплиці у 1960 році, ікону перенесли до Луцького Свято-Троїцького собору, звідки у червні 2002 року вона була викрадена.

Про художню цінність ікони можна судити лише опосередковано. На об'єкт її поставили як твір XVIII століття, пізніше перемальований, хоча, очевидно, оригінал помилково прийняли за перемальовок. У 1980-ті роки твори XIX ст. у список культурних пам'яток не включалися, крім високохудожніх. Можна зробити висновок, що ікона Іверської Богородиці не належала до таких, що мають мистецьку вартість.

Автором копії ікони Іверської Богородиці названий Чириков Й. С. Він керував іконописною майстернею ремісничого рівня у селі Мстьора Володимирської губернії. Мстьора була одним із центрів іконної промисловості Росії кінця XIX століття (інших два були в селах Холуї і Палех, за рік в Холує виготовляли 1,5 млн. ікон). Чириков належав до сільської еліти, фахової освіти не мав, відзначився мініатюрними розписами декоративно поданих ікон, які нагадували емалі, мав талант підприємця і з часом переїхав до Москви. У ті часи весь простір Російської імперії заповнила розхожа дешева ікона у псевдовізантійському стилі, яка відзначалася елементарною непрофесійністю і задовольняла попит бідної верстви віруючих, не вимогливих до стилю і рівня виконання. Передова, академічно освічена інтелігенція іронізувала з морально застарілого російського візантизму, який захищали лише прибічники ультраконсервативних, фанатичних поглядів на ікону [6], [7].

Не можна погодитися з твердженням деяких дослідників, про необхідність “московських дарів”: начебто, у кінці XIX століття на Волині “місцева культурна традиція була практично втрачена” [8, 122–124]. Волинський іконопис розвивався в контексті передового європейсь-

кого мистецтва. Але талановиті митці і видатні культурні проекти, як, наприклад, геніальний проект Адріана Прахова 1896 року для оформлення Успенського собору у Володимирі-Волинському, який ніс глибокі національні традиції, не знаходили фінансової підтримки в імперській політиці і не були реалізовані. Російська імперія не бачила сенсу в процвітанні національної культури на цих землях, її влаштовувала Волинь як занедбана окраїна "необъятного отечества". Православну церкву використовували у політичних інтересах. А "московські дари", мали заявити з гучністю і помпезністю про те, хто тут "господин" і чия культура тут повинна шануватися.

В числі "московських дарів" звіт Братства за 1895 рік згадує "больших размеров образ Спасителя Владимирского письма в ризе", який виконали "ремесленники Семен Иванович Иванов и Иван Николаевич Павлов". Ця ікона і тепер знаходиться у соборі, у правій бічній наві, біля іконостасу. Низ позолоченого окладу містить напис з датою: "Москва пожертвована жителями Марьиной Роши Мая 23 д. 1894" . У 2014 році ікону було звільнено від окладу, виконаного методом штампування, з гравіюванням, емалю та скляними прикрасами. Відкрилися частини зображення, що подані площинно, узагальнено. Зроблено висновок про те, що ікона перемальована олією. Під час пробних розчисток відкрились слабкі сліди контурів первинного живопису темперою, не стійкою до вологи, очевидно клеєвою. Отже, автентичний живопис втрачений. Врахувавши примітивний рівень запису, його темний, не чіткий вигляд про художню цінність ікони говорити не доводиться. Для того щоб продовжити перебування ікони в храмі, було виконано нове зображення лику і рук Ісуса в межах старого малюнку з виправленням його недоліків (художник Обухович Л.). За зразок бралися ікони Ісуса Христа VI–IX, пов'язані з гуманістичною течією у візантійському іконописі [9, 31-45]. Оклад ікони, виготовлений з міді та позолочений, було очищено від багатьох шарів патини, в результаті чого відкрилася добре збережена позолота (реставратор Наумова Я.). Ікону вмонтовано у новий дерев'яний з позолоченим декором кіот.

Біля північної стіни храму привертає увагу ікона "Святого Пантелеймона" у дерев'яному кіюті. Вона має посріблені орнаментовані шати з кольоровими емалю. Написана у кінці XIX

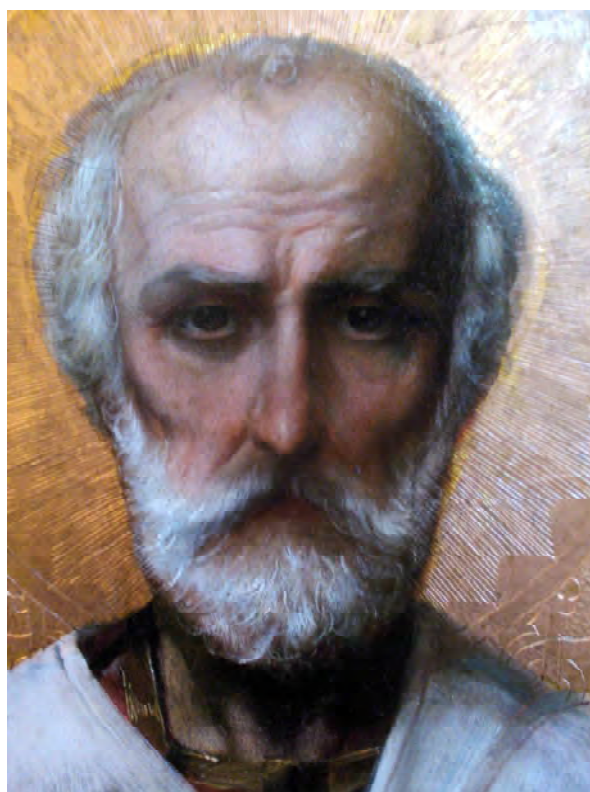
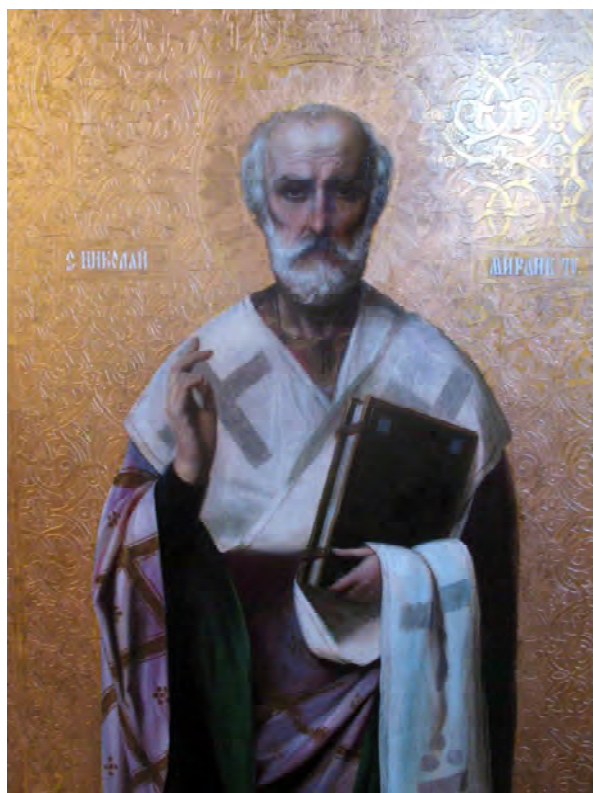
століття темперою у псевдовізантизмі. Особливо ціняться у храмі два аналойні образи святого Пантелеймона та Пресвятої Богородиці, виконані на кипарисових дошках у 1905 році в Афонському монастирі.

На початку XX століття громада спромоглася придбати ікони українського зразка, виконані олією на дошках, щедро прикрашені емалю на позолочених, різьблених по левкасу обрамленнях. Ці ікони виконано у Київській іконописній майстерні Мурашка О. І. професійними художниками у стилі реалізму з мотивами академічності. Деякі з них зараз розміщені біля південної стіни храму – "Свята Марія Магдалина", "Святий Серафим Саровський" та "Явлення Пресвятої Богородиці на горі Почаївській". Образи святого Іоносафа, єпископа Білгородського та святого Михаїла, першого митрополита Київського досить рідкісні для волинських храмів, свідчать про період національного піднесення краю. Ці два образи зазнали пошкоджень і були реставровані у 2006 – 2008 роках (реставратор Обухович Л. Я.). У 2015 році на північній стіні храму у верхньому ряду помістили щойно відреставровану ікону святого Миколая (реставратори Обухович Л. і Наумова Я.). Цей образ вражає надзвичайною майстерністю реалістичного письма, відчувається рука видатного художника, на жаль, невідомого. Слід відзначити те, що кожен образ має індивідуально вирішені, неповторні тло і обрамлення.

Іконостасну перегородку у Луцькому Свято-Троїцькому соборі виготовили у кінці XIX століття українські майстри. Вона дерев'яна, з олійним живописом і різьбленими позолоченими Царськими вратами. Мотив різьби - віртуозне переплетення гілок аканту, яке оточує чотири клейма з Благовіщенням та євангелістами. Іконостас має два основних яруси ікон, виконаних в академічному стилі на доброму професійному рівні. Перший – намісний, де справа і зліва від Царських врат розміщені ікони Богородиці і Вседержителя, за ними – архангелів Михаїла та Гавриїла, святого Миколая та Старозавітної Трійці (Гостинності Авраама). Другий ряд – празниковий, складається з таких сюжетів основних християнських свят: "Благовіщення", "Різдво Христове", "Богоявлення", "Преображення", "Воскресіння" та "П'ятидесятниця". Над Царськими вратами по вертикалі – ікони: "Таємна вечеря", "Голова Івана Хрестителя", "Вознесіння



1. Іл. 1. Ікона “Ісус Христос – Господь Вседержитель”, 1894 р.
(після реставрації).



2. Іл. 2 та іл. 3. Ікона “Св. Миколай Мирликійський”, поч. XX ст. Іконописна майстерня
Мурашка О. (фрагменти ікони після реставрації).

Господнє” та “Бог Саваоф”. Над празниковим рядом розміщено картуші з іконами первосвященника Мельхіседика – зліва та пророка Мойсея – справа [10, 18–21].

На початку 70-их років ХХ ст. над розписами собору працювала відома українська художниця Лідія Спаська, родом з Волині. Вона, отримавши престижну європейську освіту, була популярним портретистом Парижу. Нею розписана Луцька Свято-Феодосіївська церква. За переказами, у Свято-Троїцькому соборі нею виконані у верхньому ярусі трансепта (поперечної нави) дві великі багатофігурні композиції “Нагірна проповідь Христа” та “В’їзд Господній в Єрусалим”. Ці роботи були перемальовані невідомим художником у 1980-х роках.

Наприкінці 80-тих років в соборі появилися дві ікони талановитих молодих волинських художників, випускників Одеського художнього інституту, Андрія Манька та Михайла Конського. Андрій Манько успішно працював над відродженням класичного візантійського стилю і досяг неперевершених результатів. Академічний стиль Михайла Конського відзначається високою професійністю, тонкою колористикою і психологічним портретуванням. Виконана ним ікона святого Миколи Святоші - князя Луцького відтворює на своєму тлі історичний пейзаж - вид старого Луцька. Спільна робота М. Конського та А. Манька – “Голгофа”, подана в дусі сучасного модерну.

На початку 2000-х років для вівтарної частини храму сучасним волинським художником Володимиром Жупанюком було виконано три ікони: “Таємна вечеря”, “Чудесний улов риби” та “Ісус з учнями серед ниви”. Оригінально вирішує майстер пензля сакральну тему. Він пропускає її через серце широго християнина та істинного патріота рідної землі. Його епічно-релігійні твори появляються після копітких пошуків і всестороннього вивчення теми. До образу він додає картини історичних подій, пов’язує їх зі своїм філософським баченням. Подібний принцип подачі іконописної теми можна простежити у волинських житійних іконах XVII–XVIII століть. Твори Володимира Жупанюка - це самобутнє явище на ниві національної культури.

1. Закон України “Про музеї та музейну справу”. 29 червня 1995 року.

2. Ворон Б. Іконописна майстерня Олександра Мурашка: невідомі сторінки та непрості взаємини / Богдан Ворон // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали ХХ міжнар. наук. конф. М. Луцьк, 27–28 серп. 2013 р. – Наук. зб. – Луцьк : Волинські старожитності, 2013. – Вип. 20. – С. 201 – 205.

3. Бондарчук А. Братство у контексті православного собору Святої Трійці / Андрій Бондарчук // Минуле і сучасне Волині і Полісся. Свято-Троїцький собор в історії Луцька та Волині. Матеріали XVII Волинської обл. наук. конф. – Наук. зб. – Луцьк, 2005. – С. –

4. Волинські єпархіальні введомости, 1 и 11 января NN 1 и 2 1895 года. Часть неофициальная.

5. У звіті Братства стиль Луцької каплиці ікони Іверської Богоматері названо “древне-русским”, насправді ж, цей стиль принесли у Москву при будівництві Московського кремля італійські архітектори у кін. XV – поч. XVI ст., він нагадує стиль італійських замків гібеллінів, зокрема: Скалигерів у Вероні і Сфорца у Мілані, а також європейську готику. Дивує, що звіт Братства, при всій повазі до самої інституції, науковці сприймають дуже серйозно, не зважають на те, що він має пафосний, далекий від об’єктивності характер. Його тенденційність очевидна, хоча і називаються конкретні факти, є багато свідомої неправди. Зокрема, про кипарисову дошку для копії ікони Іверської Богоматері (на кипарисі написаний оригінал), та про дорогоцінне каміння, яким був прикрашений оклад (насправді, це імітація зі скла). Ікона зникла, а міф про “событие чрезвычайной важности” залишився.

6. Архимандрит Рафаил. О языке православной иконы / Сатист. – Санкт-Петербург, 1997.

7. Кн. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках / Публичная лекция. – Москва, 1916.

8. Бірюліна О. До історії пам’яток сакрального мистецтва ХІХ ст. в церквах м. Луцька / Олена Бірюліна // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали ІХ міжнар. наук. конф. – Луцьк. – 2002. – Вип. 9. – С. 122–124.

9. Степовик Д. Новий ренесанс: ікони Андрія Дем’янчука / Дмитро Степовик. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2012.

10. Ковальчук Є. Пам’ятки давнього сакрального мистецтва у Луцькому Свято-Троїцькому соборі / Євгенія Ковальчук // Минуле і сучасне Волині і Полісся. Свято-Троїцький собор в історії Луцька та Волині. – Наук. зб. – Матеріали XVII Волин. обл. наук. конф. – Луцьк, 2005. – С. 18–21. Авторка дає опис іконостасу з Луцького Хресто-Воздвиженського храму, який з 1962 до 1990 року перебував у соборі.

Степан КОСТЮК
(Тернопіль)

ФОНД ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

Наявність у збірках музеїв України предметів-артефактів сакрального мистецтва – значна заслуга, зокрема, Павла Жолтовського.

Народився майбутній науковець-дослідник (збирач-рятівник – авт.) 25.11 (08.12) 1904 року (с. Мислятин теперішнього Ізяславського району Хмельницької області). Закінчив Київський художній інститут (1932). Працював у Харківському музеї. За сфабрикованим звинуваченням – ув'язнений (1934 – 1946). Після звільнення – науковий співробітник Львівського музею народних промислів та етнографії, згодом – працівник Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Відвідував неодноразово Тернопільщину. 1967 року – керівник експедиції Тернопільського обласного краєзнавчого музею (Збаражчина та Кременеччина: паспортизував мистецькі пам'ятки Свято-Успенської Почаївської лаври). Вивчав та обліковував іконописно-скульптурні твори храмів Тернопільської області (1984 – 1986).

Автор низки монографій, наукових публікацій. Доктор мистецтвознавства (1981), лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1971), премії ім. І. Франка АН УРСР (1984).

Відійшов у вічність 30. 08. 1986 (Москва, Російська Федерація; похоронений у Львові) [1, с. 98-116; 2, с. 581].

Станом на 24 жовтня 2014 року зафіксовано п'ять позицій: “Рідкісні книги” – 2, “Науково-допоміжні матеріали” – 1, поза нумерацією – 2 [3].

Започатковує скромне зібрання (каталожна шухлядка – “Діячі культури... За алфавітом / поза Тернопільщиною/»; роздільник – “Жолтовський П.М.” – С.К.) монографічне видання – “Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.” (Київ: Наукова думка, 1988; ТКМРК – 2112).

У збірнику матеріалів наукової конференції “PRZESZŁOSC PRZYSZŁOSCI” (Замосць,

2006/2007. – Т. IV. – С.253- 260) подано “Музейні експедиції Павла Жолтовського по Волині” (ТКМРК – 10250).

Сторінки спогадів знаходимо у збірнику (Вип. 11) “Матеріали XI міжнародної наукової конференції “Волинська ікона: дослідження та реставрація”...” (Луцьк, 2004).

Спогади про П.М. Жолтовського 25 листопада 1994 року написала співробітниця Тернопільського обласного краєзнавчого музею Марія Бучик – “Яким я запам'ятала Павла Миколайовича Жолтовського”. Подаємо скорочений виклад мовою оригіналу (білий крейдяний папір, два листки, 29х20 см; ТКМНД – 15322; публікується вперше): “Було це влітку 1985 року. Павло Миколайович приїхав до нашого музею, оскільки цікавився селянською архітектурою наших подільських сіл. При розмові виявилось, що він хоче зафотографувати селянські хати під солом'яними стріхами. А недавно перед тим я побувала у відрядженні в с. Лучка і бачила там декілька старих, не заселених, селянських хат; сказала про це Павлові Миколайовичу. Наш директор, Венедикт Антонович, відразу, не відкладаючи на потім, скерував так, що ми втрьох тут же опинилися в музейному автобусі...”

Тільки побачили перші двори, Павло Миколайович по-молодечому вийшов з автобуса...

Треба було бачити, з якою любов'ю глядив він залишки стін, виліплених колись з теплої подільської глини, скільки тепла тоді було в його очах... Ми оглянули тоді щось 5 чи 6 селянських дворів і повернулися назад до Тернополя. Павло Миколайович ще “прочитав” нам декілька старовинних картин, зашифрованих римськими знаками...”.

Недавно отримано першу книгу “Жолтовський Павло. Вибрані праці. – Т.1: Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки. – Харків: Видавець Савчук О.О., 2013. – 608 с.; 353 іл. – Серія “Слобожанський світ”. Випуск 6”. У виданні згадуються уродженці Тернопільщини: Ізраїль бен Еліезер /Бешт/ (с. 23, 24, 534), Яків Струханчук (с. 50, 51, 117, 122, 255, 257-259, 353, 360, 576).

Зафіксовано с. Окопи на Борщівщині (с. 534), смт Почаїв (с. 113, 431, 589), с. Росохуватець (с. 257), міста: Кременець (с. 431, 586) та Тернопіль (с. 10, 258, 591).

Зазначено терміни: “Тернопільська /Тернопольская/ область” (с. 354, 592), “Тернопільщина” (с. 257, 592).

“Пам’яткознавчий покажчик” містить посилання: “Бережанська гімназія” (с. 257, 594) та “Почаївська лавра /Свято-Успенська Почаївська лавра, Тернопільська обл./” (с. 32, 601).

Висновки. Належить упорядкувати напрацювання Павла Жолтовського на Тернопіллі та видрукувати окремим виданням.

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

2. Левенець Л. *Жолтовський Павло Миколайович // Тернопільський Енциклопедичний Словник /Любов Левенець. – Тернопіль: ВАТ ТВПК “Збруч”, 2004. – Т. 1. А – Й. – 696 с.*

3. *Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею.*

Євгенія КОВАЛЬЧУК
(Луцьк)

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ВОЛИНСЬКОГО ІКОНОПИСУ У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ УКРАЇНИ

У статті зроблено спробу проаналізувати історіографію проблеми та джерельну базу до вивчення творів волинського іконопису у збірці Національного музею народної архітектури і побуту України (НМНАПУ), зокрема документи з групи джерел, які зберігаються у фондах музею і класифікуються як спеціальна фондова документація (акти прийому надходжень на тимчасове чи постійне зберігання, угоди, інвентарні картки, договори дарування, які оформляються при прийомі колекції або пам'яток, ін.).

В українській історичній науці, мистецтвознавстві й музеєзнавстві тема історії комплектування музейних збірок є мало дослідженою, що засвідчує необхідність її подальшого комплексного вивчення. Музейні предмети, об'єднані всередині збірки за певними ознаками класифікації, створюють колекцію, яка визначається, як сукупність музейних предметів у складі фондів, зв'язаних спільністю однієї чи кількох ознак й таких, що представляють науковий, художній чи пізнавальний інтерес як єдине ціле. У нашому дослідженні обмежимося аналізом такої групи музейних предметів, як волинська ікона у збірці Національного музею народної архітектури і побуту України (НМНАПУ). В 1970–1980-х роках у складі фондів Державного музею народної архітектури та побуту України (ДМНАПУ) (нині – НМНАПУ) сформувалася збірка творів сакрального мистецтва з Волині, в якій можна виділити колекцію ікон. Різні за часом створення, походженням, іконографією вони представляють волинську школу іконопису.

Метою нашого дослідження є історіографічний огляд проблеми та аналіз шляхів комплектування творів волинського іконопису у збірці Національного музею народної архітектури і по-

буту України.

Збірка іконопису музею є мало дослідженою. Вона згадується у виданнях в цілому про музей та публікаціях окремих авторів. Першим окремих волинських ікон збірки музею торкнувся у своєму дослідженні волинського іконопису Олег Сидор [1, 18–21]. Так, характеризуючи волинське малярство XVI–XVII ст., він атрибутивав ікону «Георгій Змієборець» середини XVII ст. як роботу волинського іконописця 1630 року. Загальну характеристику культового живопису з фондів Музею народної архітектури і побуту України зроблено у публікації В. Бойченко в матеріалах міжнародної наукової конференції «Українська культова архітектура у світовому контексті», присвяченій 2000-річчю Різдва Христового та 400-річчю храму св. Архистратига Михаїла [2, 93–95].

Твори волинського іконопису зі збірки музею були введені до наукового обігу також через експозиції тематичних виставок. Найбільш повно колекція волинської ікони була представлена на виставці сакральних пам'яток присвяченій 2000-річчю Різдва Христового під час згаданої вище ювілейної конференції в Києві.

Важливе значення має цілісне вивчення колекції, уточнення атрибуції творів. Першим етапом музеєзнавчого дослідження є каталогізація музейних предметів. У 2003 році в рамках вивчення творів волинського іконопису в музейних збірках України науковий співробітник Музею волинської ікони відділу Волинського краєзнавчого музею Людмила Карпюк підготувала каталог творів волинського іконопису XVII–XVIII ст. зі збірки Державного музею народної архітектури та побуту України, який був опублікований у науковому збірнику матеріалів X міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» [2, 200–206].

До каталогу увійшла 41 ікона XVII–XVIII ст. Дослідниці вдалося в результаті порівняльного аналізу встановити авторство окремих ікон. Зокрема образи «Старозавітня Трійця» (Ж-2265), «Юрій Змієборець», «Вознесіння» / «Зішестя Святого Духа» (ЦН-473) були віднесені до малярського осередку «Волинського іконописця 1630 р.». Фрагменти іконостасу з зображеннями апостолів, привезені зі Старовижівського району Волинської області були атрибутовані, як твори Слава Михальського, можливо у співпраці з Томашем Михальським [3, 200]. Л. Карпюк

провела важливу попередню роботу для введення творів волинського іконопису зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України до загального каталогу волинської ікони в музейних збірках України. Дані матеріали слугуватимуть показником та основою для подальшого детального вивчення пам'яток [3, 200–206].

Неодноразово до аналізу творів волинського іконопису зі збірки НМНАПУ зверталася дослідниця Любов Бурковська. Так, зокрема, їй вдалося уточнити атрибуцію окремих творів іконопису, дати їх розгорнуту порівняльну характеристику. Дослідницею було зроблено детальний аналіз ікони «Георгій Змієборець» середини XVII ст. (Інв. № Ж–1656, 133, 54 117 см, соснова дошка, клеєва темпера, різьблення по левкасу), яку вона слідом за Л. Карпюк* та О. Сидором відносить до малярського осередку волинського іконописця 1630 року [4, 258; 5]. Ікона до музейної збірки надійшла у 1972 році з Волинської області зі значними втратами фарбового шару по всій поверхні, подекуди з ґрунтом. У фондовій документації музею вказано, що ікона походить із Західного Полісся, більш точна територіальна локалізація походження пам'ятки відсутня. Реставрація твору здійснена 1979 року на кафедрі художньої реставрації Київського державного художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) реставратором В. Монастирецьким. Ікона неодноразово виставлялася на виставках.

У своїх дослідженнях Л. Бурковська торкається ще кількох ікон зі збірки музею, а саме: «Преображення Господнє» середини XVII ст. [6, 102–111], «Різдво Христове» другої половини XVI ст. [7, 100–107], «Успіння Богородиці» середини XVII ст. [8, 69–77], «Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає Сатану» середини XVIII ст. [9, 94–98], «Вознесіння господнє. Зіслання Св. Духа на апостолів» середини XVII ст. [10, 61–64].

Ікона «Архангел Михаїл з небесним воїнством перемагає Сатану» була привезена експедицією музею в 1975 році з с. Яревище Старовижівського району (Інв. № ЦН-482; 69X58, дошка, темпера, тиснення в левкасі, сріблення). Пройшла комплекс реставраційних робіт. Авторка стверджує, що образно-стильові особливості досліджуваної ікони виявляють певні аналогії з творами Слава Михальського, який працював на Волині в середині XVIII ст. [9, 94].

Ікона «Вознесіння господнє». «Зіслання Св.

Духа на апостолів» середини XVII ст. теж походить з церкви села Яревище Старовижівського району Волинської області (Інв. № – ЦН-475 87x64 см, соснова дошка, левкас, клеєва темпера). Реставрована у реставраційній майстерні НМНАПУ. Дослідниця порівнює її з двома іншими іконами з Музею волинської ікони в Луцьку «Зішестя Св. Духа на апостолів» початку XVII ст. з Михайлівської церкви с. Окорськ Локачинського району, яка належить пензлю народного майстра та «Вознесіння Господнє» XVII ст. зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Л. Бурковська стверджує, що досліджувана ікона є свідченням відображення давніх мистецьких традицій у волинському мистецтві XVII ст. і, водночас, в іконі виразно помітні ознаки подальшого переосмислення стильових принципів волинського іконопису XVI ст. [10, 64].

Дослідницею проаналізовано особливості семантики та стилю волинських ікон «Успіння Богородиці» та «Преображення Господнє» середини XVII ст., шляхи формування іконографії сюжету в контексті візантійського та давнього українського мистецтва. Монументальна, урочиста.

Таким чином, історіографія теми представляє порівняльний аналіз досліджень, стосується атрибуції і характеристики творів. Проведемо далі аналіз джерельної бази до вивчення творів волинського іконопису у збірці Національного музею народної архітектури і побуту України (НМНАПУ). Так, розглянемо групу джерел, яка зберігається у фондах музею і класифікуються як спеціальна фондова документація (акти прийому надходжень на тимчасове чи постійне зберігання, угоди, інвентарні картки, договори дарування, які оформляються при прийомі колекції або пам'яток, ін.). Ми ставили собі завдання – виявити шляхи надходження пам'яток. Робота утруднена тим, що у фондах музею відсутні наукові паспорти на музейні предмети даної групи. В обліково-фондовій документації, зокрема в картках інвентарного опису в більшості випадків відсутнє джерело надходження музейних предметів, а в окремих випадках і час.

Ми вибрали дану групу джерел не випадково: по-перше, вона є менш доступною для дослідників; по-друге, документи ці невідомі і вводяться до наукового вжитку вперше. Джерельна база вивчення сакральних пам'яток не лише у НМНАПУ, але й в цілому в музейних збірках

України за рідким виключенням не була предметом спеціального дослідження, а тому нині є актуальним не лише аналіз, але й визначення специфіки джерел у дослідженні колекцій музейних збірок.

Попередньо розглянемо дефініції окремих видів фондової документації, як джерел до вивчення наукової теми у профільних і музеєзнавчих дослідженнях. Багатим джерелом інформації слугують акти прийому та видачі музейних предметів. Перші є нормативними документами, що підтверджують факт передачі представникові музею предмета музейного значення від його власника для зарахування до фондів музею на постійне або тимчасове зберігання. Використані у дослідженні проблеми акти прийому дають змогу прослідкувати процес надходження і переміщення пам'яток. Вагомим джерелом відомостей про мистецьку збірку НМНАПУ є книги наукової інвентаризації (інвентарні книги), які ведуться за певними групами музейних предметів. Запис у книгу наукового інвентаря здійснюється за спеціально визначеною формою, яку подає картка наукового опису (інвентарна картка, науковий паспорт), що є суттєвим джерелом для вивчення). У документах міститься матеріал про окремі предмети і групи предметів, порядок їх надходження в музей і включення у різні фондові підрозділи. Починаючи з 1990 року, інвентарні картки замінені науковими паспортами. Вони містять більш повну наукову інформацію, яка доповнюється подальшим вивченням музейного предмета. У науковому паспорті подано назву й автора пам'ятки; час та місце створення, ін. Однак, на групу музейних предметів, яка стала предметом нашого дослідження, немає наукових паспортів, а лише інвентарні картки, які заповнені у 1970–1980-х роках тобто в часі надходження цих предметів до музею. В інвентарних картках інформація подана неповна. Так, в більшості випадків відсутні зовсім або подані загальні відомості про походження музейних предметів (Волинь або Західне Полісся), є помилки в атрибуції, зокрема у назвах іконографічних сюжетів, відсутні детальний опис, розміри і т. ін.

Важливим у визначенні джерелознавчої цінності музейного предмета має супутня інформація, накопичена в процесі комплектування фонду, зокрема, обставини придбання, первісне середовище побутування та ін. Ці дані, зібрані

разом з предметом, можуть бути використані в його комплексному дослідженні. У нашому випадку пам'ятка сакрального мистецтва як образотворче джерело використовується поруч з супутніми писемними джерелами.

Для визначення походження творів, шляхів їх надходження до музею довелося шукати інші писемні джерела. Окремим важливим блоком джерел при вивченні сакральних пам'яток є спеціальна документація науково-збиральницьких експедицій, яка зберігається у науковому архіві або фондах музею. Це так звана польова документація: польовий опис, польовий щоденник, що доповнюється реєстром світлин (порядковий номер негативу, місця, часу і сюжету світлин). Ми віднайшли у фондах НМНАПУ (Пирогово) польові описи експедицій, в яких зафіксовано склад експедицій, маршрут, передачу пам'яток, в тому числі й сакрального мистецтва до музею.

Зробимо на основі польових описів експедицій кількох ДМНАПУ по Волинській області за 21.01.–10.02. та 30.09.–9.10. 1971 р. та 13.05.–26.05.1985 р. аналіз надходжень пам'яток сакрального мистецтва.

Експедиції носили збиральницький характер. Тематика збору не була строго означена. Твори культового мистецтва, зокрема, іконопису збиралися, випадково, якщо вони потрапляли в поле зору науковців. Знаходили їх в основному у закритих або діючих культових спорудах. Пам'ятки передавалися до музею органами місцевої влади або церковними громадами безкоштовно. Траплялись випадки, коли твори купувалися в окремих осіб.

Так, з організованих у 1971 році двох польових експедицій НМНАПУ по Волинській області, лише перша (21 січня – 10 лютого) поповнила збірку сакральних пам'яток 2 іконами на склі та 2 літографіями з церков сіл Самари та Крива Нива Ратнівського району.

Польовий опис № 778. експедиції по Волинській області 13–26 травня 1985 року подає 47 пам'яток сакрального мистецтва переданих до музею. Це твори церковного шитва, металопластики, дерев'яного різьблення, темперного і олійного живопису. Пам'ятки передані з церков сіл Заріччя Ковельського, Лудин та Березовичі Володимир-Волинського районів та смт. Локачі. Варто відмітити, що в церкві с. Березовичі зберігалися речі з закритої церкви с. Бобли Турійського району, які й були передані до му-

зею. Окрім того як уточнено по інвентарних картках окремі пам'ятки були куплені у приватних осіб у м. Володимирі-Волинському. Робота утруднена тим, що у фондах музею відсутні наукові паспорти на музейні предмети даної групи фондів. В обліково-фондовій документації, зокрема в картках інвентарного опису в більшості випадків відсутнє джерело надходження музейних предметів, а в окремих випадках і час.

Аналізуючи джерела комплектування фондової збірки, зробимо висновок, що основним шляхом надходження пам'яток волинського іконо-

пису до фондів НМНАПУ були наукові експедиції, проведені музеєм у 1970–1980-х роках по Волинській області. Саме в ті роки була зібрана колекція волинської ікони, яка нині нараховує більше півсотні пам'яток.

Відтворимо за польовими описами надходження пам'яток у вигляді таблиць. Збережено форму запису і терміни оригіналу.

Скорочення:

ОФ – обмінний фонд.

НД – науково-допоміжний.

Ж – живопис

Таблиця 1.

Польовий опис № 17
експедиції по Волинській області
21 січня – 10 лютого 1971 року.

Склад експедиції:

1. Орел Л.Г. – зав. сектором побуту.
2. Михайленко Г. І. – науковий співробітник.
3. Скорик – науковий співробітник.

№ п/п	Назва предмету	Місцевість	Документ обліку	Інвент. №
1.	Ікона на шклі. Богоматір з дитям (побита)	с.Крива Нива Самарійська сільська рада, Ратнівський р-н	Угода №149 від 29.1.1971р. Акт № 237	НД-118
2.	Ікона на шклі. Ісус Христос	с.Крива Нива Самарійська сільська рада, Ратнівський р-н	Угода №149 від 29.1.1971р. Акт № 237	НД-116
3.	Ікона на папері. Бог-отець	с.Крива Нива Самарійська сільська рада, Ратнівський р-н	Угода №149 від 29.1.1971р. Акт № 237	
4.	Ікона на папері. Антоній і Феодосій	с.Самари Ратнівський р-н	Акт №240 від 4.2.1971р.	

Фонди Національного музею народної архітектури та побуту України (Пирогово).

Таблиця 2.

Опис № 38

польової експедиції по Волинській області
(з 30.09. по 9.10. 1971 р.)

Склад експедиції:

1. Бондаренко Г.О.
2. Бендюг Т.А.
3. Чала Л.О.
4. Орел Л.Г. (начальник).

Творів сакрального мистецтва не виявлено.

Таблиця 3.
Польовий опис № 778
експедиції по Волинській області
з 13.05. по 26.05. 1985 р.

Придбано 84 експонати на суму 634 крб.

№ п/п	Назва предмету	Місцевість	Документ обліку	Інвент. №
1.	Одяг священнослужителів (пояс, риза, епітрахіль, інше)	с. Заріччя Ковельський р-н	Акт № 7552–7550 від 22.05. 1985 р.	НД-11458–11469
2.	Фігура дерев'яна. Розп'яття І. Христос.	с. Заріччя Ковельський р-н	–	НД-11476
3.	Підсвічник 1 кр.підст.	–	–	НД-11470
4.	Підсвічник	–	–	НД-11471
5.	Євангеліє	–	–	НД-11472
6.	Євангеліє	–	–	НД-11473
7.	Мінея	–	–	НД-11474
8.	Служебник	–	–	НД-11475
9.	Ікона. Микола Чудотворець	с. Лудин Володимир-Волинського р-ну	Угода № 7506 Акт № 7553 від 24.05. 1985 р.	НД-11517
10.	Ікона. Богоматір	–	–	НД-11518
11.	Ікона. Пантократор Спас. XVII ст.	–	–	Ж-2222
12.	Ризи (2 шт.)	–	–	
13.	Ікона. Трійця	–	–	Ж-2221
14.	Риза	с. Лудин Володимир-Волинського р-ну	Угода №7508 Акт № 7554 від 24.05. 1985 р.	НД-11479
15.	Риза	–	–	НД-11480
16.	Ікона. Архангел Михаїл	–	–	ОФ-31
17.	Ікона. Юрій Чудотворець	–	–	ОФ-31
18.	Ікона. Жінка	–	–	ОФ-32
19.	Ікона. Чоловік з хрестом	–	–	ОФ-33
20.	Корогва (6 шт.)	–	–	НД-11481-11485
21.	Хрест дерев'яний з розп'яттям	–	–	НД-11486
22.	Лампадка (2 шт.)	–	–	НД-11488-11489

№ п/п	Назва предмету	Місцевість	Документ обліку	Інвент. №
23.	Спітрахіль	—	—	
24.	Покровець			
25.	Підсвічник			
26.	Риза			
27.	Спітрахіль			
28.	Пояс			
29.	Дзвін			
30.	Хрест			
31.	Ікона на металі. Богоматір	—	—	
32.	Ікона. Богоматір	с.Березовичі Володимир- Волинського р-ну (речі з церкви с.Бобли Турійського р-ну)	Угода №7502 Акт №7549 від 25.05. 1985р.	ОФ-34
33.	Ікона. Ісус-вчитель	—	—	ОФ-35
34.	Ікона. І. Хреститель	—	—	ОФ-36
35.	Ікона. Богоматір	—	—	ОФ-37
36.	Ікона. Микола Чудотворець	—	—	ОФ-38
37.	Ікона. Житіє сцени	—	—	ОФ-39
38.	Ікона. Стрігання	—	—	НД-11513
39.	Ікона. Ісус Христос	—	—	НД-11514
40.	Ікона. Богоматір	—	—	Ж-2223
41.	Ікона. Христос з гілкою	сmt. Локачі	Угода № 7301 Акт № 7548 від 26.05. 1985р.	Ж-2220
42.	Ікона. Преображення	—	—	НД-11521
43.	Ікона.	—	—	НД-11522
44.	Ікона. З трьома святими	—	—	Ж-2219
45.	Ризи	—	—	
46.	Ікона. Богоматір	сmt. Локачі	Угода № 7504 Акт № 7548 від 26.05.1985р.	НД-11523
47.	Царські врата	—	—	НД-11522

Фонди Національного музею народної архітектури та побуту України (Пирогово).

*У каталозі Л. Карпюк є помилка в інвентарному номері твору. Правильно – інв. № Ж-1656.

**Дякую працівникам фондів Національного музею народної архітектури та побуту України за допомогу.

1. Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століть / Олег Сидор // *Образотворче мистецтво*. – №2. – 1988. – С. 18–21.

2. Бойченко В. Колекція культового живопису з фондів музею / В. Бойченко // *Українська культова архітектура у світовому контексті. Матеріал міжнар. наук. конф., присвяченої 2000-річчю Різдва Христового та 400-річчю храму св. Архистратига Михаїла*. К. 2001. – С. 93–95.

3. Карпюк Л. Матеріали до каталогу творів волинського іконопису XVII–XVIII ст. зі збірки Державного музею народної архітектури та побуту України / Людмила Карпюк // *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Наук. зб. Матеріали X міжнар. наук. конф., 17–19 верес. 2003 р. – Луцьк : Надстир'я, 2003. – Вип. 10. – С. 200–206.

4. Бурковська Л. Волинська ікона “Георгій Змієборець” середини XVII ст. зі збірки іконопису Національного музею народної архітектури та побуту України / Любов Бурковська // *Наук. зб. Державного історико-культурного заповідника м. Острога “Історія музейництва, пам’яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі на Волині”*. – Острог, 2011. – Вип. 4. – С. 255–261.

5. Бурковська Л. Волинська ікона “Георгій Змієборець” середини XVII ст.: джерела іконографічної традиції та особливості стилю / Любов Бурковська // *Наук. зб. Державного історико-культурного заповідника м. Острога “Історія музейництва, пам’яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині”*. – Острог, 2011. – Вип. 3. – С. 254–259.

6. Бурковська Л. Волинська ікона «Преображення Господнє» середини XVII століття зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту України в контексті розвитку іконографічного сюжету / Любов Бурковська // *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво* [Голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2010. – Чис. 4. (32). – С. 102–111.

7. Бурковська Л. Волинська ікона Ікона «Різдво Христове» другої половини XVI століття (З колекції Національного музею народної архітектури та побуту України) / Любов Бурковська // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2011*. – К. : Музична Україна, 2010. – Вип. 3. (12–13). – С. 100–107.

8. Бурковська Л. Волинська ікона “Успіння Богородиці” середини XVII століття зі збірки НМНАПУ / Любов Бурковська // *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. [Голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2011 – Чис. 4 (36). – С. 69–77.

9. Бурковська Л. Волинська ікона «Архангел Михайл з небесним війством перемагає Сатану» середини XVIII ст.: особливості іконографії сюжету / Любов Бурковська // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XX міжнар. наук. конф., 27–28 серп. 2013 р. / Музей волинської ікони [та ін.]*. – Луцьк : «Волинські старожитності», 2013. – Вип. 20. – С. 94–98.

10. Бурковська Л. Волинська ікона «Вознесіння господнє. Зіслання Св. Духа на апостолів» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту України / Любов Бурковська // *Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XIX міжнар. наук. конф., 24–25 жовт. 2012 р. / Музей волинської ікони [та ін.]*. – Луцьк, 2012. – Вип. 19. – С. 61–64.

**Юрій МАЗУРИК,
Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)**

НОВІ ЗНАХІДКИ ЕНКОЛПІОНІВ НА ВОЛИНІ У 2015 РОЦІ

За останні роки на території Волинської області були нерідкими знахідки енколпіїв. Енколпій, як відомо, це складений хрест для зберігання частини мощей святого, який зображений на одній зі сторін хреста. За будовою вони складаються з двох, з'єднаних шарнірами, частин, які називаються аверсом і реверсом. Між ними є порожнина, де й зберігалися реліквії. Коли половинки склалися, то енколпій закривався штифтом. Можливі розміри цих виробів були різними – від 2,2 x 4 см до 7 x 12 см [4,67]. Носили їх в давнину замість натільного хреста, а іноді й разом з ним, особливо на війні або ж під час поїздок за межі рідного краю. Всього за останні кілька років, за попередніми даними, фонди музеїв та збірки приватних колекцій Волині поповнили більше 100 таких знахідок і датуються вони 12–16 століттями. Це засвідчує про популярність цих предметів особистого благочестя серед волинян періоду середньовіччя. Є підстави вважати, що частина з них була виготовлена на території історичної Волині, майстрами з Володимира, Дорогобужа, Луцька, Угрюзка тощо.

Енколпії складають окрему групу пам'яток дрібної пластики і безумовно, є прекрасними джерелами для дослідження історії мистецтва і, християнства. Маючи різні етнографічні, епіграфічні ознаки та неоднакову ремісничу техніку виготовлення, вони часто передають іконографію та символіку, яка нині малозрозуміла або практично втрачена для пізнання [4,65]. Крім цього, значної шкоди цим унікальним предметам церковного християнського вжитку, як свідчать навіть візуальний огляд таких знахідок, зараз завдають сучасні форми обробітку землі – перш за все плуги та лушпильники нового типу. Тому переважна частина знайдених за останні роки енколпіїв виявлені пошкодженими. Проте навіть у такому вигляді вони є надзвичайно цікавими предметами сакральної культури, які потребують уважного вивчення і введення у нау-

ковий обіг.

До таких унікальних знахідок, що характеризують технічний та мистецький рівень давніх майстрів, а також богословські уявлення волинян тих часів, належать три випадкові знахідки хрестів – енколпіїв на території північної Волині. На цей час вони перебувають у збірках приватних осіб м. Ковеля. Перший з них був знайдений на полі біля с. Нова Вижва Старовижівського району, всі чотири рамена хреста вигнуті назовні від удару по центру, можливо, плугом (Додатки 1 - 2). Це верхня, основна частина енколпіїв, тобто його аверс, друга його половинка відсутня. Розмір знахідки у його нинішньому, дещо зігнутому вигляді – 9,5 x 6, 7 см. Обриси зображень святих на енколпіїв не чіткі, він темно-сірого кольору, патина на ньому збережена частково. Написів на хресті немає. Згідно описаного в науковій літературі аналога, можна вважати, що це фрагмент хреста -енколпіїв «Розп'яття Христове. Богоматір Куп'ятицька». Датуються він 12 століттям, виготовлений із мідного сплаву методом лиття. В центрі лицеві половинки енколпіїв зображене «Розп'яття Христове». На кінцях рамен хреста у медальйонах - погрудні зображення предстоячих Богородиці та апостола Іоана Богослова. На верхньому медальйоні над головою Ісуса Христа – невідомий святий [2,23]. У цілому цей фрагмент енколпіїв є унікальною знахідкою, виробом давньоруських майстрів 12 століття і вартий введення у науковий обіг.

Друга знахідка виявлена на городі у с.Верба Ковельського району. Це енколпій, обидві ступки якого, тобто аверс і реверс, збереглися без значних пошкоджень (Додаток 3). Розмір його 6,4 x 4,5 см, виготовлений він, як і попередній, з мідного сплаву методом лиття. Так як енколпій ще не піддавалася реставрації, то не всі сюжети, зображені на ньому, чітко проглядаються. Разом з тим, згідно схожого аналога, описаного фахівцями, можна вважати, що це виріб давньоруських майстрів 12 століття. За сюжетом - це «Розп'яття Ісуса Христа. Голгофський хрест». На верхній ступці в центрі - «Розп'яття Христове», а на перекладинах хреста – погрудні зображення святих. На верхньому рамені, можливо, – чотириконечний хрест. Сюжет на нижній частині верхньої ступки закритий патиною. На іншій ступці, реверсі, зображення восьмираменного хреста з перехресними пере-



1. Аверс фрагмента хреста-енколпіона , знайденого біля с. Нова Вижва Старовижівського району. 12 ст. Фото А. Квасюка.



2. Реверс фрагмента хреста-енколпіона , знайденого біля с. Нова Вижва Старовижівського району. 12 ст. Фото А. Квасюка.



3. Аверс хреста-енколпіона , знайденого біля с. Вербка Ковельського району. 12 ст. Фото Г.Гулька.



4. Реверс хреста-енколпіона , знайденого біля с. с. Вербка Ковельського району. 12 ст. Фото Г.Гулька.



5. Аверс фрагмента хреста «псевдо» -
енколпіона , знайденого біля с. Тойкут
Ковельського району. 16 ст.
Фото А. Квасюка.



6. Реверс фрагмента хреста «псевдо»
енколпіона , знайденого біля с. Тойкут
Ковельського району. 16 ст.
Фото А. Квасюка.

кладами в центрі (Додаток 4). На бічних та верхніх кінцях хреста – монограми [2,23]. Описана вище знахідка потребує реставрації та детального вивчення. Особливу її цінність складає те, що, за всіма ознаками, стулки енколпіона ще не відкривалися і там, можливо, зберігаються залишки мощей.

Третій хрест знайдений на полі біля с. Тойкут Ковельського району. Це, так званий, псевдоенколпіон, тобто хрест, що зберігає обриси енколпіона, навіть має штифти знизу та зверху, але вже не мав другої стулки (Додаток 5). Розмір його 7.7 x 6,2 см. Хрест також виготовлений з мідного сплаву, методом лиття і має механічне пошкодження в перехресті рамен. Внаслідок цього центральна фігура зображеного в ріст святого у хітоні на енколпіоні проглядається недостатньо для точної ідентифікації. Поясні зображення святих на кінцях рамен у медальйонах квадратної форми відображені більш чітко. На зворотній частині хреста жодних зображень не проглядається, вона покрита щільною патиною (Додаток 6). Згідно описаних в науковій літературі схо-

жих хрестів, в центрі його може бути зображений архангел Сихайл «з мерилом та зерцалом». Псевдоенколпіони з таким сюжетом мали новгородське походження, були розповсюджені у 14 – 15 століттях і, як правило, копіювали іконографію більш ранніх часів [2,26]. Безсумнівно, що і ця знахідка є унікальною, так як свідчить про можливі церковні та торгові зв'язки Волині з далеким Новгородом. Символіка цього хреста потребує подальшого вивчення та більш чіткої персоніфікації зображених на ньому святих.

Отже, описані вище хрести – енколпіони, незважаючи на різний ступінь збереженості, все ж є унікальними виробами давньоукраїнських майстрів, цінними предметами сакральної культури. Як речі особистого благочестя волинян доби середньовіччя, вони засвідчують також про кремлі богословські аспекти у християнській вірі жителів північного регіону Волині.

1. Высоцкая Н. Сакральная живопись Беларуси 15–18 веков / Н. Высоцкая. – Минск, 2007. – 218 с.

2. Гнущова С. *Кресты, иконы, складни* / С. Гнущова, Е. Зотова. – Москва, 2000. – 132 с.
3. Гулько Г. Про знахідки фрагмента складня 18–19 століть в Луцьку. – *Волинська ікона: Дослідження та реставрація*. Матеріали 19-ї міжнар. наук. конф. 11 лист. 2014 р. – Луцьк, 2012. – 237 с.
4. Кучінко М. *Культура Волині та Волинського Полісся* / М. Кучінко, Г. Охріменко, В. Савицький. – Луцьк, 2008. – 324 с.
5. Овсійчук В. *Оповідь про ікону* / В. Овсійчук, В. Кравич. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 151.
6. Островский А. *Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея* / А. Островский. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 33.
7. *Русское медное литье. Сборник статей.* – М., 1993. – Вып. 1. – 191 с.
8. *Русское медное литье. Сборник статей.* – М., 1993. – Вып. 2. – 199 с.
9. Рожко В. *Хрести історичної Волині. (9–20 ст.)* / В. Рожко. – Луцьк – 2012. – 178 с.
10. Игумен Алипий (Светличный). *Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле украинской просиявшие* / Игумен Алипий (Светличный), Д. Юревич. – Киев, 2005. – Ч. 2. – 257 с.

Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

З ІСТОРІЇ ЦЕРКВИ с. РОСТАНЬ ШАЦЬКОГО РАЙОНУ

Село Ростань розміщене в північній частині Шацького району, недалеко від кордону з Білоруссю.

Вперше в документах згадується у другій половині XVIII ст., як «Вулька Хрипська». В 1791 році у селі уніатами була побудована церква Пресвятої Трійці. Її освячення відбулося 30 вересня 1791 року. У головному вівтарі знаходився образ Пресвятої Трійці. Окрім нього було ще два вівтарі – Св. Йосифа та Пресвятої Богородиці. Іконостасу в церкві не було, але обхід кругом вівтаря був можливий. У візитації церкви в 1793 році зазначено, що храм у доброму стані. Церква відносилась до Холмського деканату [1].

Після III поділу Польщі у 1795 році с. Вулька Хрипська та його населення увійшли до складу Володимирського повіту Волинської губернії. Згідно клірової відомості церкви сусіднього села Пулець від 23 грудня 1796 року, жителі села Вулька Хрипська були приписані до Св. Михайлівського храму с. Пулець і церква с. Вулька Хрипська як приписна не значиться. З цього можемо зробити висновок, що храм не був переданий православним. На той час в селі був 31 двір і 196 жителів [2].

Підтвердженням цьому є візитація костелу в м. Опалин за 1820 рік, де повідомляється, що частина населення с. Вулька Хрипська належала до ордену Паулінів влодавських. На той час власником села був Станіслав Ейсмонт. В населеному пункті тоді розміщувалась велика дерев'яна католицька каплиця, що була приписною до костелу в м. Опалин. Каплиця знаходилась в доброму стані, крита гонтами. Мала чотири вікна, підлога і стеля - дерев'яні. У дерев'яному вівтарі був образ Св. Трійці, намальований на полотні. Були також два бічні вівтарі – з правого боку – Св. Йосифа, з лівого – Св. Себастьяна. В каплиці було 4 лавки, 2 конфесіали і 2 ікони [3].

Село Вулька Хрипська було свідком французько-російської війни, про що свідчив дубовий хрест з написом 1812 року, який стояв на перехресті біля клубу.

Населений пункт був власністю різних поміщиків. У 1830-х рр. село належало поміщиці Целінській [4].

У 1841 році частиною села володіли Осип та Іван Ейсмонти [5].

На 1854 рік власником частини села був поміщик Вержиковський, у якого на 26 дворах проживало 203 жителі. Крім того, тоді було 20 дворів державних селян, де проживало 152 жителі [6].

Як бачимо, довгий час власниками села були польські поміщики, які підтримували свій костел.

По розпорядженню Волинського Єпархіального начальства в 1873 році римо-католицький кладовищенський костел був переданий православним і став Св. Георгіївською кладовищенською церквою, яка стала приписною до Св. Михайлівського храму в с. Пулець. Дерев'яна церква була прямокутної форми, з двосхилим дахом і невеликим по центру куполом. В 1875 році до церкви добудовано квадратну трьох'ярусну дзвіницю [7]. Коли радянська влада в 1980-х рр. розбирала дзвіницю, на її брусах виявлено напис: «ЗАЛОЖЕНА 1875 ГОДА МАЯ 1-ГО ПРЕ СВ. СТЕФАНОМ МАЛЕВИЧЕ. ПОСТРОЕНА МАСТЕРОМ ДАНИИЛОМ КАРАМАЧОМ.»

Св. Георгіївська церква весь час була приписною до церкви с. Пулець і обслуговувалась пулецьким священиком. Богослужби проводились раз на дві неділі [8].

Село Вулька Хрипська належало до Пульмівської волості Володимир-Волинського повіту. На кінець XIX ст. там було 52 будинки і 337 жителів. Велика земельна власність належала Катерині Сластовніковій – 1386 десятин [9].

8 липня 1890 року в селі відкрито церковно-парафіальну школу [10].

У школі в 1895-1896 рр. навчалось 76 хлопчиків, асигнування на школу було 135 рублів. Виконувала обов'язки вчителя I-го відділу селянка Марія Шишкіна, домашньої освіти, з оплатою 50 рублів. Обов'язки вчителя II-го відділу виконував унтер-офіцер запасу армійського піхотного полку Гаврило Денисюк, домашньої освіти, з оплатою 40 рублів [11].

На 1911 рік в с. Вулька Хрипська нараховувалось 112 дворів і 851 житель. Село відносилось до 5-го поліцейського стану [12].

В період I Світової війни значна частина жителів села була евакуйована вглиб Росії.

По закінченні I Світової війни територія Во-

лині була завойована Польщею. Церква і надалі залишилась приписною до Св.Михайлівської церкви с. Пулемець. В 1930-х рр. при церкві було створено церковне братство в пам'ять Св.Великомученика Георгія. Опікуном братства з 1936 року був житель села Лончук Карпо. Церква була застрахована на 3,5 тис.злотих. В цей період останній ремонт проводився у 1937 році [13].

Після Ризького мирного договору польський уряд зобов'язався гарантувати мовні та релігійні права українців у Польщі. З цього приводу зберігся документ «Декларація жителів повіту Любомля, Пульма, Вульки Хрипської, Острів'я, зібрані при проведенні шкільного плебісциту про мову викладання у школі». Документ датований 14 березня 1925 року. В декларації йдеться про прохання жителя с. Вулька Хрипська Миця Данила (батько учня Петра) ввести в існуючій публічній школі у селі українську мову навчання. Але й надалі викладання в школі велось на польській мові [14].

У період панування Польщі з 1919 по 1939 рр. найбільшим власником землі був К.Гродке, якому належало в селі 635 га. [15].

Після відновлення держави, польський уряд надавав землі на Волині військовим, які воювали на Сході. В с. Вулька Хрипська 11 осадників отримали 231 га найкращої землі [16].

Так в селі знову побільшало католиків. 15 січня 1930 року ними освячено в селі католицький цвинтар. Землю подарував осадник Войцех Джистек, дерево на огорожу – місцевий землевласник Віктор Гутовський [17].

В с. Вулька Хрипська до 1939 року діяла публічна школа на 5 відділів, де навчалось 155 православних учнів. Протягом тижня проводилось 8 годин уроків релігії. Вчителем був псаломщик Осницький Олександр. На 1937 рік в селі було 114 дворів і проживало 918 православних [18].

Село Вулька Хрипська було окуповане німецькими військами 22 червня 1941 року, визволене – 22 липня 1944 року [19].

По закінченні II Світової війни, в 1946 році, радянська влада перейменувала с. Вулька Хрипська на с. Ростань, яке стало центром сільської ради.

З кінця 1950-х рр. радянська влада розпочала масове зняття з реєстрації релігійних об'єднань та закриття приписних храмів, що не мали свого постійного священика. Храм в с. Ростань в період війни не зазнав значних по-

шкоджень і громада Руської православної церкви була узаконена 14 березня 1945 року. Громаді дозволялось керувати церковним майном і будівлями. Була обрана «двадцятка» з 25 чоловік. Храм обслуговував священик із с. Пулемець Флегонт Зінкевич. В 1945 році складений опис церковного майна. В історичній довідці записано, що храм збудований з соснових брусів, на дубових підвалинах, без фундаменту. Розмір храму – 11,35х7,28 м. Прибудована в 1875 році дзвіниця розміром 7х5 м. В описі записано три дзвони – вагою по 176, 79, 35 кг. В церкві був Антимінс, освячений 12 липня 1912 року єпископом Приамурським та Благовещенським Євгенієм для «Сибирского стрелкового полка». Вірогідно, що ця храмова святиня опинилась тут після I Світової війни. В описі записано 53 ікони, але не вказані оклади і час виготовлення. Згадуються Євангелія «синодального видання», одне з яких, « в металическом переплѣте с иконами позолоченными», а також два хрести, один з них позолочений. В 1948 році члени «двадцятки» с. Ростань проходять реєстрацію в Уповноваженого по справах релігії.

Через декілька років місцева влада здійснює спробу призупинити діяльність храму, шляхом визнання його непридатним для богослужінь. В Технічному акті обстеження Ростанської церкви від 23 травня 1951 року записано, що нижні підвалини і стропила згнили, але церква визнана придатною для експлуатації. В листопаді 1951 року після тривалої хвороби голови «двадцятки» Дрозда К.Р., новим керівником обрано Вирвича І.В.

Рішенням Волинського облвиконкому №952 від 25 серпня 1961 року церква в с. Ростань була знята з реєстрації, тобто, закрита. В рішенні було записано перебудувати її під клуб, але церква багато років використовувалась як склад колгоспу [20].

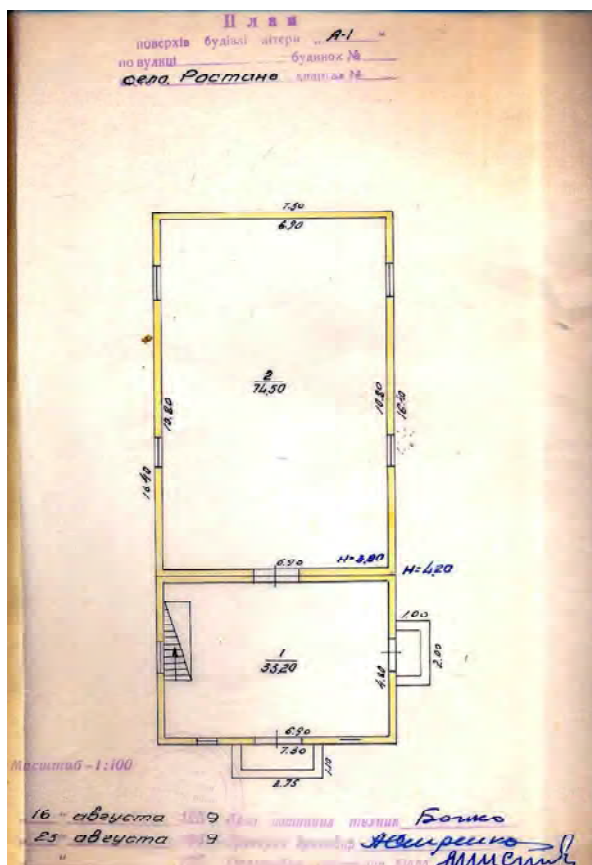
З часом споруда храму була доведена до аварійного стану. У 1982 році з Луцька в Любомльську райраду прийшло розпорядження щодо демонтуювання церкви. Місцеве населення відмовилось виконувати цю роботу, після чого до цієї справи залучили солдатів військової частини. Спочатку був знесений дах храму, та після отриманих травм деякими солдатами, подальше руйнування було припинене. У 1983 році церква уже була розібрана. Залишилась тільки прибудована до неї дзвіниця, яку пізніше теж розіб-



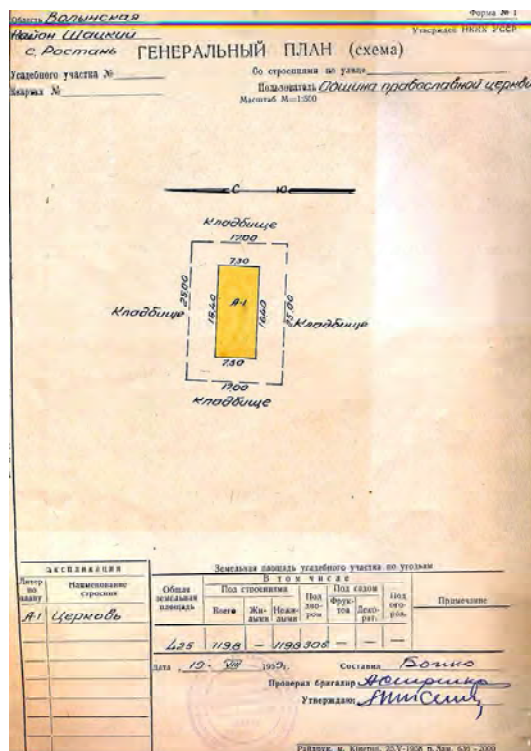
1. Св.Георгіївська церква в с. Ростань
Шацького р-ну. 1982 р.



2. Св.Георгіївська церква в с. Ростань
Шацького р-ну. Кін.1940-х рр.



3. План церкви в с. Ростань.1959



4. Генеральний план церковної території в
с. Ростань 1959 р.



5. Церква в с. Ростань 2015 р.



6. Іконостас в церкві Св.Георгія в с. Ростань Шацького р-ну. 2011 р.



7. Ікона Св.Георгія в церкві с. Ростань. 2011 р.Єдина реліквія, що збереглась зі старої церкви.

РАДА І СКАРЖАХ РЕЛІГІЙ ПРИ РАДІ МІНІСТРІВ УРСР
УПОВНОВАЧЕНИЙ РАДИ В СКАРЖАХ РЕЛІГІЙ ПО ВОЛИНСЬКІЙ ОБЛАСТІ
МІСЦЕ. Х. ШАЦЬКОГО РАЙОНУ, 8
НАД. № 2-31-82

№ 81/84.82. 48/80

на № _____

СОВЕТУ ПО ДЕЛАМ РЕЛИГИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
УПОВНОВЕЩЕННЫЙ СОВЕТА ПО ДЕЛАМ РЕЛИГИИ ПО ВОЛИНСКОЙ ОБЛАСТИ
МОНРА. А. Луки 22, ул. Пискаревки 1.
тел. № 2-31-82

Голові виконавчого Листоношного районної Ради народних депутатів
с.Шаць-Центр А.І.

Надійшло Вам лист в протоколу № 4 §39 і §40 постанови Ради з питань релігій при Раді Міністрів СРСР від 31 березня 1982 року про виконання звернених мушкетерів спомоду в селах Куземця та Ростань.

Додаток: на 2-х аркушах.

Уповноважений Ради з питань релігій по Волинській області
Командарук Зми 2282-2283. 21 01 82 р.

З.С. Машон
4.04.82
13/13.31

ВЫПИСКА
из протокола № 4 заседания Совета по делам религий при Совете Министров СССР
31 марта 1982 г. г. Москва

СЛУШАЛИ: 33

Предложение Совета по делам религий при Совете Министров Украинской ССР от 18 сентября 1981г., протокол № 9 о сносе захоронения молельного здания в с.Ростань Листоношного р-на Волинской области на территории для дальнейшего использования.

ПОСТАНОВИЛИ:

Принять предложение Совета по делам религий при Совете Министров Украинской ССР о сносе захоронения молельного здания в с.Ростань Листоношного р-на Волинской области на территории для дальнейшего использования.

№ 4050
12.04.82г.

ПЕЧАТЬ СОВЕТА

1981. 10. СЕПТЯБРЬ. 2. 285 828-96

8. Документ. Вказівка про розібрання церкви в с. ростань 1982 р.

рали.

Після проголошення незалежності України, громада села вирішила побудувати новий храм. Було вибрано старосту громади Оніщука А.А., і під його керівництвом розпочато будівництво. В березні 1993 року було закладено камінь і висвячено місце під будівництво храму. Освячення проводив протоієрей Кирило Прилепа, настоятель храму с. Острів'я. Стараннями Оніщука А. та парафіян храму, будівництво було закінчене через три роки. Допомагали у будівництві храму голова колгоспу Вовк М.М., лісничий Расевич Я.А., голова сільради Дрозд О.Л. У 1996 році розпочалось богослужіння у храмі. Перший рік на служби приїжджав о. Кирил, в 1997-1998 рр. служби вів о. Петро Границький.

Освячення храму відбулось 26 жовтня 1998 року на свято Ікони Божої Матері Іверської за участі єпископа Симеона. Настоятелем храму призначено ієрея Олександра Клекоцюка, який служить тут і понині.

Новозбудований дерев'яний храм і надалі став називатись Св.Георгіївським. Церква пофарбована ззовні і всередині, за пожертвування парафіян зроблені розписи, закуплено начиння, виготовлено іконостас. Встановлено чотири дзвони, відлиті в м. Нововолинськ. Антимінс підписаний єпископом Симеоном 16 травня 1998 року.

Церква має приписні села: Хрипськ, Перешпа, Красний Бір. При храмі діє недільна школа. До церкви повернута ікона Св. Георгія із старого храму, інша ікона знаходиться в храмі с. Піща.[21]

У 2010 році церква зазнала пограбування. Однак, не знайшовши нічого зі старих речей, грабіжники лише порозкидали книги, ікони та начиння [22].

Новозбудована церква знаходиться в 100 метрах на захід від попередньої, але вже за територією кладовища. По розповідях старожилів, на схід від старої церкви на кладовищі стояв мурований стовп-каплиця, залишився тільки фундамент. Поблизу місця, де знаходилась стара церква, збереглась велика кількість надмогильних католицьких пам'ятників.

При вході в Св. Георгіївський храм, на дошці розміщений напис: «Свято-Георгіївський Божий храм збудований в 1998 році під керівництвом старости Оніщука Андрія Андрійовича на пожертвування парафіян сіл: Ростань, Хрипськ, Пере-

шпа та хутора Красний Бір».

1. Бобрик В. Стан церков у забужанській частині Холмського унійного деканату у світлі візитації 1793 року / Вітольд Бобрик // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2007. – С. 124–126.; APL ChKGK, снр. 135.

2. ДАВО. Ф.35, оп.5, сн.1, арк. 72.

3. Koscioly i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewódstwa Ruskiego. – T.22. – Kraków, 2014 - s.187.; ДАЖО, Ф.90., оп.1, снр.457. С. 1–6, 13–14.

4. Лазарук В. Світязь / В.Лазарук. – Луцьк, 2002. – Т. 1. – С. 194.

5. Там само. – С. 199.

6. Клірова відомість Св. Михайлівської церкви с. Пулемець за 1854 р.; ДАВО. – Ф.35. – Оп. 5. – Снр.31, арк. 333–335.

7. 900-летие Православия на Волыни. – Ч. 2. – Житомир, 1892. – С.101.

8. Переверзев Н. В. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии / Н. В Переверзев. – Житомир, 1914 г. – с. 69.

9. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся/ О. Цинкаловський. – Т. 1. – Вінніпег. – Канада, 1984. – С. 178.

10. ДАВО. – Ф.35. – Оп.5. – Снр.88, арк. 949–956.

11. Волынские епархиальные ведомости. – 1897. – С. 249.

12. Список населённых мест. Консультация поверенных. Волынская губерния. – 1911 г.; ДАВО. – Ф.35. – Оп.5., – Снр. 88, арк. 949–956.

13. Клірова відомість Св. Михайлівської церкви с. Пулемець за 1937 р. . ЛКМ. КДФ-3867.

14. ДАВО. – Ф. 454 – Оп. – 2 – Снр.387.

15. Domański B. Powiat Lubomłski / Ą. Domański. – Lubomł, 1936. – S. 10.

16. Popek, L. Osadnictwo wojskowe na Wołyniu. – Lublin, 1998.- s. 39.

17. Лазарук В. Світязь / В. Лазарук. – Луцьк, 2002. – Т. 1. – с.330.

18. Клірова відомість Св. Михайлівської церкви с. Пулемець за 1937 р. – С. 10, 16. ЛКМ. КДФ-3867

19. ДАВО. Р-66. – Оп. 4. – Снр.14, арк. 224.

20. ДАВО. Ф.393. оп.4. сн.5, ст. 6-7. Гулько Г. До питання історії православної церкви на Волині. Шацький р-н (1945-1990 р.)./ Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2011. – с.177.

21. с. Ростань. Св. Георгіївська церква. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sh-orthodox.org.ua/rostan.html>.

22. Газета «Експрес». – № 98. – 09-16.09. 2010. – С. 12.

Paweł SYGOWSKI
(Lublin, Polska)

**CERKIEW WE WSI WISZNIÓW
KOŁO LUBOMLA W XVIII W., W
ŚWIEŁLE DOKUMENTÓW
WIZYTACJI DEKANATU
LUBOMELSKIEGO UNICKIEJ
DIECEZJI CHEŁMSKIEJ Z
ARCHIWUM PAŃSTWOWEGO
W LUBLINIE¹**

Wież Wiszniów (Вишнів) położona jest 3 km na południe od centrum Lubomla, po południowej stronie międzynarodowej szosy Lublin – Kowel (E 373), 16 km na wschód od przejścia granicznego pomiędzy Ukrainą a Polską w Jagodzinie. Niewielka odległość od Lubomla sugeruje, że wieś mogła zostać założona w czasach Rusi książęcej, jako wieś pełniąca różne usługi dla rezydującego w mieście księcia. Po przyłączeniu ziemi chełmskiej do państwa polskiego wieś weszła w skład dóbr królewskich – do starostwa lubomelskiego. Wówczas także jej mieszkańcy – kmiecie i bojarzy pełnili „posługę” dla zamku starościńskiego².

Cerkiew prawosławna w Wiszniowie wzmiankowana jest w wykazach podatkowych ziemi chełmskiej Królestwa Polskiego w XVI wieku, począwszy od 1510 r.³ W 1620 r. już unicki tutejszy paroch – Feodor, dostał zaproszenie na soborzyk biskupi protopopii lubomelskiej unickiej diecezji chełmskiej⁴. W czasie powstania Chmielnickiego, diecezja chełmska została w styczniu 1650 r. dekretem króla Jana Kazimierza oddana prawosławnym, ale już w lipcu 1651 r., po zwycięstwie wojsk Korony nad kozakami pod Beresteczkiem, diecezja została przywrócona unitom⁵. Kilka lat później, za zasługi dla Rzeczypospolitej, król Jan Kazimierz nadał w 1658 r. starostwo lubomelskie hetmanowi Janowi Wyhowskiemu. 16 parafii znajdujących na terenie starostwa stanowiło większość parafii dekanatu lubomelskiego, liczącego wówczas 20 parafii. Wyhowski na terenie starostwa wprowadził prawosławie, które trwało tu także po jego śmierci (1664 r.), aż do roku 1668, za czasów kolejnego starosty lubomelskiego – hetmana Pawła Tetery. W 1668 r., po objęciu starostwa przez Dymitra Jerzego Korybuta Wiśniowieckiego, została przywrócona na



*Cerkiew we wsi Wiszniów koło
Lubomla w XVIII w.*

tym terenie unia⁶. Starosta ten dbał o cerkwie na tym terenie, nadając wielu z nich w 1669 r. dokumenty funduszowe, w tym także cerkwi w Wiszniowie. Wiśniowiecki ufundował ponadto dwie kolejne parafie unickie na terenie starostwa – w Bereźcach i Zhoranach – nadał im uposażenie oraz przekazał szereg sprzętów do ich wyposażenia⁷. Po umocnieniu się tradycji unickiej w Rzeczypospolitej został m. in. sporządzony „Regestr Cerkwiów” unickiej diecezji chełmskiej – w 1696 r., w którym to rejestrze wymieniona jest także cerkiew wiszniowska⁸.

Starostwo lubomelskie zostało około 1777 r. przekazane przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego hetmanowi wielkiemu koronnemu Franciszkowi Xaweremu Branickiemu⁹. Dobra te zwane „Hrabstwem” były w rękach Branickich do 1849 r., kiedy przejął je rząd carski¹⁰.

Więcej o cerkwi w Wiszniowie dowiadujemy się z akt wizyt biskupich i dziekańskich unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w., przechowywanych w Archiwum Państwowym w Lublinie. Zachowały się wizytacje z lat 1721, 1759, 1773, 1779, 1787 (po łacinie) i 1793¹¹. Brak wizytacji z 1740 r. i z 1787 r.¹² (po polsku)¹³. Wizytacje te są dosyć krótkie, z wyjątkiem tej z 1793 r., nieco obszerniejszej. Brak w nich informacji o planie i wyglądzie bryły cerkiewnej, o wyposażeniu ikonowym i rzeźbiarskim cerkwi. Można przyjąć, że było to dosyć oczywiste i dla istoty wizytacji nie aż tak istotne. Zapisy dotyczą głównie stanu zachowania świątyni, jej wyposażenia w naczynia, szaty, księgi liturgiczne i inne sprzęty.

Cerkiew w Wiszniowie p.w. śś. Kosmy i Damiana była drewniana i zapewne tradycyjnie trójdzielną (babiniec-kruchta, nawa i prezbiterium).

Potwierdza to obecność 3 drzwi i 5 okien (z kratami żelaznymi). Co prawda w opisie świątyni z 1806 r.¹⁴ odnotowane, że jest ona mała, dwudzielna, ale dodano później, że ma ona też babiniec z usytuowaną nad nim dzwonnica, który jest tej samej szerokości co i nawa. Cała cerkiew miała około 15 m długości i 5,50 m szerokości. Część określona jako babiniec to zapewne przedsionek, z którego do nawy prowadziły drzwi. Dzwonnica usytuowana nad babińcem-kruchtą odnotowana jest już w omawianych wizytacjach z XVIII w. Takie rozwiązanie jest na tym terenie (i nie tylko na tym terenie) tradycyjne, stosowane co najmniej od XVII do XVIII w. Być może przy prezbiterium była zakrystia, skoro z 1773 r. nakazano umieścić w niej lawaterz, ale nie wspominają o niej inne wizytacje. Może była dobudowana później, w związku z przekształceniem wnętrza (zob. niżej). Nad nawą znajdowała się „kopuła”, choć nie wiadomo co w opisie z 1806 r. to znaczyło. Była to raczej faktyczna kopuła, a nie wieżyczka na dzwonek sygnaturki, gdyż takiego w żadnej z wizytacji nie odnotowano.

W 1721 r. zanotowano, że cerkiew jest Dobrze opatrzona, co może oznaczać, że niedawno była remontowana, co sugeruje, że jej powstanie można datować na 4 ćwierć XVII w. Brak wizytacji z 1740 r. powoduje, że nie mamy informacji o stanie cerkwi przez blisko 40 lat. W kolejnej zachowanej wizytacji, z 1759 r., biskup Maksymilian Ryłło zanotował, że stan cerkwi był dobry, ale po upływie 14 lat (1773 r.) kolejny wizytator (bazylianin, Ks. Faustym Kaube) określił świątynię już jako starą i nakazał pobożnym Parochianom Dachy cerkiewne należycie zreparować. Zalecenie to zostało wykonane, gdyż kilka lat później zanotowano, że świątynia jest w Dachach nowo reperowana. Dobry stan cerkwi potwierdza wizytator w 1793 r. Świątynia ta po zajęciu Wołynia przez Rosjan, przejęta na prawosławną¹⁵, była z czasem remontowana i stała jeszcze w 1877 r.¹⁶ Jednak już wcześniej zastąpiła ją nowa, wybudowana w latach 1862-1868 w stylu rosyjskim, ze środków Skarbu na nowym miejscu¹⁷. Świątynia ta jest użytkowana do dziś¹⁸.

Jeśli chodzi o wyposażeniu cerkwi, to informacje o tym są też dosyć skromne, szczególnie, jak było wspomniane, jeśli chodzi o ikonostas i ikony. W 1721 r. wizytujący świątynię biskup chełmski Józef Lewicki odnotował że jest ona w weszrodku w Ołtarzach y Obrazach porządna. Na pewno był tu wówczas jeszcze ikonostas i na pewno był tu już jakiś ołtarz boczny. O jego obecności świadczy

odnotowanie w wyposażeniu dwóch skórzanych antepediów wybijanych w złote kwiaty (1759) – jedno zapewne przy ołtarzu wielkim, a drugie przy ołtarzu bocznym. Niektóre ikony były zdobione srebrnymi koronami, których było 4. Jedna z ikon, zapewne Matka Boska z Dzieciątkiem, cieszyła się lokalnym kultem, o czym świadczyły 4 srebrne tabliczki, których liczba z czasem nieznacznie wzrosła – do 7 (1793 r.). Jakies prace przy zmianie wyposażenia rozpoczęto przed 1773 r. Dopiero wówczas w czasie wizytacji odnotowano obecność oddzielnie stojącego bocznego ołtarza, na wzór którego wizytator nakazał wykonać drugi. Ołtarz taki wkrótce sporządzono, tak że wizytator w 1787 r. odnotował tu już przyzwoite trzy ołtarze – czyli główny i dwa boczne. Wskazuje to też na wcześniejsze zastąpienie tradycyjnego ołtarza głównego na środku prezbiterium ołtarzem barokowym. Brak tradycyjnego ołtarza potwierdza informacja z roku 1793, w której dodano, że obchód wokół ołtarza głównego można co prawda wykonać, ale z trudnością. Świadczy to o tym, że ołtarz ten był przysunięty blisko ściany wschodniej.

Taki układ wnętrza z trzema ołtarzami wskazuje, że ikonostas musiał być usunięty. Potwierdza to także odnotowana (1793 r.) obecność monstrancji (zob. niżej), w która z umieszczoną w niej częśćka prosfory, musiała być eksponowana na ołtarzu głównym, tak, żeby była widoczna dla wiernych dla adoracji, a ikonostas w tym przeszkadzał. Po III rozbiórze Polski i zajęciu Wołynia przez Rosjan (1795 r.) na jego zachodnich terenach (dawny dekanat lubomelski) zlikwidowali oni od razu unię, zastępując ją prawosławiem w wersji moskiewskiej. Wiązało się to też ze zmianami wyposażenia w cerkwi. Wprowadzono wówczas z powrotem stary ikonostas, który był przechowywany gdzieś na strychu lub w dzwonnicy. Jego obecność w cerkwi wymienia inwentarz z 1806 r., w którym opisano go jako ikonostas niewielki, stary, symetryczny – z carskimi wrotami i parą wrót diakońskich, z dwoma głównymi ikonami namiestnymi i z ikonami 12 Apostołów. W ołtarzu głównym (zapewne jeszcze tym barokowym) była duża ikona świętych Kosmy i Damiana. W ołtarzach bocznych umieszczone były stare ikony – w prawym Zbawiciela, zdobiony jedną koroną srebrną, a w prawym Matki Boskiej z Dzieciątkiem – z dwoma koronami srebrnymi¹⁹. Świadczy to o co najmniej sięgającej 4 ćwierci XVII w. ciągłości budynku cerkiewnego, jak i o tym, że część starego wyposażenia malarskiego była nadal

używana.

Inną z sugerowanych przez wizytującego cerkiew w 1773 r. ks. Faustyna Kaubę zmian we wnętrzu, oprócz dodania wspomnianego drugiego ołtarza bocznego, była ta, aby Kryłos które wcale jest nie przystojny usunąć, a na jego miejsce wstawić konfesjonał i ławeczkę przystojną.

Wśród wyposażenia w naczynia i sprzęty liturgiczne odnotowano w 1721 r. obecność cynowej Puszeki pro Venerabili, dwóch kielichów – cynowego i srebrnego – z patenami, gwiazdami i łyżeczkami. Cynową puszkę wizytator kazał wymienić na srebrną (1759), co wkrótce nastąpiło, gdyż takowa była już w 1773 r. Miała ona, tak jak duża część odnotowywanych wówczas puszek, tylko czasę srebrną, zaś stopę tombakową. Kielich cynowy nakazano skasować (1773), ale był tu on jeszcze w 1806 r. Nowością w wyposażeniu była Monstrancja z Melchisedesem srebrna cała wyślacana (1793), także odnotowana jeszcze w 1806 r. W 1721 r. krzyż ołtarzowy był duży, cynowy, cynowe były też mirnice podwojne, które nakazano zastąpić troistymi (1773). Odnotowano też obecność lampy mosiężnej i po parze lichtarzy cynowych i mosiężnych. Większość lichtarzy była wówczas drewnianych, a także żyrandole były drewniane i dla tego rzadko wymieniane w wizytacjach. Z innego wyposażenia warto wymienić popularne w cerkwiach unickich dzwonki do Elewacyi (ołtarzowe), których ilość wzrosła tu z czasem – od jednego (1721) do 4 (1793). W 1721 r. na dzwonnicy nad babińcem były 4 dzwony y klepadło (semantron), w 1759 r. – 6 dzwonów, w 1773 jeden z nich był rozbity – pozostałe 5 odnotowano w kolejnych wizytacjach. Dotrwały one do 1806 r. Wówczas w inwentarzu podano daty odlania trzech z nich – 1722, 1723 i 1748 r., (2 były bez dat)²⁰ W 1759 r. wizytujący cerkiew biskup Maksymilian Ryłło nakazał wykonać chrzcielnicę na Wodę święconą dla chrzczenia dzieci, jednak nie odnotowują jej późniejsze wizytacje. W tej wizytacji biskup odnotował obecność jednej chorągwi, w 1773 r. były tu już dwie chorągwie z malowanymi obrazami, a w 1779 r. już 4 chorągwie.

Z kompletu ksiąg liturgicznych te najważniejsze były drukowane. Ich miejsce wydania podawano tylko przy tych, które powinny być unickie. Drukarnie, przynajmniej niektóre, z których wyszły księgi wymieniono w inwentarzu z 1806 r.²¹ Z niego wiemy, że odnotowywana w wizytacjach Ewangelia – oprawna w zielony aksamit i srebrne dekoracje – była wydana we Lwowie w 1644 r., jeden Służebnik

(Mszał) był stary lwowski, prawosławny, drugi wileński, unicki z 1690 r., trzeci uniowski z 1747 r. i kolejny – supraski. Zostały one zastąpione po wprowadzeniu prawosławia Służebnikiem moskiewskim z 1795 r. We Lwowie były wydane: Apostoł z 1666 r., Oktoich z 1686 r. i jeden z Triodionów z 1717 r.; z Poczałowa był Czasosłow z 1760 r. i Tryfologion z 1771 r. Początkowo oba Triodiony i Irmologion były pisane, zastąpione z czasem drukowanymi (1779).

Kolatorem parafii w Wiszniowie był król, a faktycznie byli nimi starostowie dzierżawiący dobra królewskie, zaś praktycznie najczęściej wyznaczeni przez starostów dzierżawcy. Problem ten jest stosunkowo mało rozpoznany. Interesującym przyczynkiem do tematu kolatorstwa w dobrach królewskich są działania wspomnianego już wyżej Dymitra Jerzego Korybuta Wiśniowieckiego, który w 1669 r. nadał fundusze dla kilku parafii starostwa (w tym dla Wiszniowa) i założył też dwie kolejne parafie. Była to jednak sytuacja, jak się wydaje, rzadka. To proboszcz i parafianie w dobrach królewskich musieli bardziej dbać o stan i wyposażenie świątyni. Sytuacja zmieniła się koło roku 1777, kiedy dobra lubomelskie przeszły w ręce Branickich – odtąd to do ich przywileju należało dbanie o parafię.

W Wiszniowie parochowie zmienili się stosunkowo często: w wizytacji w 1721 r. nie odnotowano proboszcza, w 1759 był nim nie wymieniony z imienia ksiądz Lelikowicz²², w latach 1773 i 1779 r. proboszczem był ks. Bazyli Teodorowicz (w 1779 r. miał 31 lat), w 1787 i 1793 r. – ks. Jan Laurysiewicz. Duchowny ten pochodził ze znanej w diecezji chełmskiej rodziny księży unickich, urodzony w 1759 r., wyświęcony został przez biskupa Ryłłę w 1782 r., wówczas także otrzymał od kolatora – hetmana wielkiego koronnego Franciszka Xawerego Branickiego – prezentę na stanowisko proboszcza w Wiszniowie. Wizytator w 1793 r. odnotował, że proboszcz ten jest m. in. pilny w usłudze duchownej²³. Ponadto parafia do usługi miała wówczas także diaka, liczącego lat 20 z górą, który czytać i pisać po rusku i po polsku umiał. Po zajęciu Wołynia przez Rosjan ks. Laurysiewicz, jak odnotowano to w dokumentach z 1796 r., przeszedł z wyznania unickiego na wyznanie grecko-rosyjskie i pozostał dzięki temu w Wiszniowie²⁴.

Parafię unicką Wiszniowie początkowo tworzyła tylko jedna wieś (1721 r.), a w 1759 r. oprócz Wiszniowa odnotowana w parafii była już sąsiednia

wieś Kocury. W całej parafii było wówczas 216 parafian. Z 1793 r. pochodzą dokładniejsze dane – w obu wsiach tworzących parafię w 163 osadach mieszkało 600 sposobnych do spowiedzi parochian i 200 niesposobnych (czyli dzieci).

Rozważana powyższe, mimo skromnego zakresu informacji podanych w wizytacjach, wzbogacając dotychczasową wiedzę o parafii Kościoła wschodniego w Wiszniowie.

1. *Dzieje cerkwi w Wiszniowie w XIX i XX w. były już opisywane przez. O. Ostapiuka – zob.: O. Остапюк, 3 історії церкви Косми і Дем'яна в с. Вишнів. Любомльського району [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 12, Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року, Луцьк 2005, s. 135-141.*

2. *Lustracja województwa ruskiego, podolskiego i belskiego 1564-1 565, cz. 1 (oprac. K. Chłapowski, H. Żytkowicz), Warszawa-Lódź 1992, s. 51.*

3. *A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin-Chełm 1999, s. 237.*

4. *I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej, Lublin 2008, s. 132.*

5. *A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja, Lublin 2005, s. 84-86.*

6. *A. Gil, Hetman Jan Wyhowski jako fundator cerkwi w Nudyżu koło Lubomla na Wołyniu [w:] Аолінська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 13, Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року, Луцьк 2006, s. 100.*

7. *P. Sygowski, Cerkiew św. Dymitra Мęczennika 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; П. Ситовський, Церква св. євангелиста Луки в с. Городне біля Любомля у XVIII ст. та Любомльський деканат унійної Холмської єпархії – в світлі матеріалів Державного архіву в Любліні [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 18, Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2011 року, Луцьк 2011, s. 163-170.*

8. *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. 49.*

9. *P. Sygowski, Unickie cerkwie Lubomla w XVIII-wiecznych opisach wizytacyjnych w Archiwum Państwowym w Lublinie [w:] Пам'ятки сакрального*

мистецтва волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 13-14 грудня 2001 року, Луцьк 2001, s. 121.

10. *O. Остапюк, op. cit., c. 136.*

11. *Archiwum Państwowe w Lublinie [dalej: APL], Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [dalej: CHKGK], sygn. 101 (1721 r.), k. 76v-77; sygn. 110 (1759), s. 108-109; sygn. 118 (1773), k. 41v-42v; sygn. 126 (1779), k. 26; sygn. 134 (1787), k. 25v; sygn. 136 (1793), s. 15-18. Przy omawianiu różnych zagadnień związanych z opisywanymi cerkwiami, dla przejrzystości tekstu, nie będą one opatrywane przypisami tylko odesłaniem w tekście do roku wizytacji.*

12. *APL, CHKGK, sygn. 106 (1740 r.) – zachowały się wizytacje do 11 cerkwi (k. 4-19, 22), sygn. 114 (1787 r.), k. 129-155v (brak wizytacji 3 cerkwi Lubomla i cerkwi w Wiszniowie).*

13. *Wszystkie wizytacje diecezji chełmskiej w XVIII w. sporządzane były w języku polskim, z wyjątkiem jednej z 1787 r. dotyczącej dekanatu lubomelskiego, spisanej po łacinie (27 parafii – bez cerkwi Lubomla) i 3 parafii dekanatu ratneńskiego. Wizytacja z 1787 r. sporządzona w języku polskim (APL, CHKGK, sygn. 114) nie jest wersją polską wersji łacińskiej – wersja polska jest dużo bardziej obszerniejsza.*

14. *O. Остапюк, op. cit., c. 135.*

15. *ДАВО, Ф.35, Он. 5, Сп. 1, Клірова відомість за 1796 р.*

16. *O. Остапюк, op. cit., c. 137.*

17. *Rok 1868 jako data budowy cerkwi za: Девяти-сотлєте православія на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія свєденія о приходяхъ Волинской епархиі, Житомир 1892, с. 58-59; datowanie takie powtórzone przez W. Słobodjana (В. Слободян, Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель [в:] Вісник, ч. 4, Львів 1996, с. 81). Фактычны час будовы церкві zob.: O. Остапюк, op. cit., c. 137.*

18. *Cerkiew nie jest odnotowana w katalogu zabytków Ukrainńskiej SRR (Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, т. 2, Киев 1985, с. 94-98).*

19. *O. Остапюк, op. cit., c. 135.*

20. *Tamże*

21. *O. Остапюк, op. cit., c. 136.*

22. *Z Wiszniowa pochodził wyświęcony przez biskupa F. F. Wołodkowicz w 1742 r. do parafii w Peresolowicach koło Hrubieszowa ks. Antoni Lelikowicz – zob.: W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku, Lublin 2005, s. 48.*

23. *APL, CHKGK, sygn. 136, s. 15.*

24. *O. Остапюк, op. cit., c. 135.*

Andrzej GIL
(Lublin, Polska)

BAZYLIAŃSKA CERKIEW W PODDĘBCACH KOŁO ŁUCKA. PRZYCZYNY I KONTEKSTY FUNDACJI

Zachowana w Poddębcach (Піддубці) koło Łucka na Ukrainie murowana pobazylikańska cerkiew pod wezwaniem Opieki Matki Bożej jest interesującym przykładem unickiej architektury sakralnej, charakterystycznej niegdyś dla ziem ruskich polsko-litewskiej Rzeczypospolitej. Mimo zainteresowania badaczy i stosunkowo licznej literatury przedmiotu, nie udało się wyjaśnić przekonująco okoliczności powstania tej świątyni. Ponadto, w obecnych uwarunkowaniach konfesyjnych, cerkiew poddębicka funkcjonuje w oderwaniu od swej rzeczywistej historii. Parafia w Poddębcach przynależy bowiem do Łuckiego Dekanatu Podmiejskiego Eparchii Wołyńskiej Ukraińskiej Cerkwi Prawosławnej, która odrzuca całe katolickie dziedzictwo tego regionu.

Wieś Poddębce na przełomie średniowiecza i okresu nowożytnego znajdowała się w posiadaniu przedstawicieli rodziny Hulewiczów. Ród ten pochodził z Rusi Czerwonej, a pojawił się na Wołyniu w początkach XV wieku, gdzie stosunkowo szybko osiągnął wysoki status materialny i społeczny. W XVI wieku Hulewiczowie rozrodzili się szeroko po całym województwie wołyńskim, tworząc kilka gałęzi rodowych¹. Wieś Poddębce należała do ich linii dołżeckiej. U schyłku przynależności Wołynia do Wielkiego Księstwa Litewskiego jako jej właściciel wzmiankowany był Roman Hulewicz (sporządził tamże swój testament, uwiarygodniony w dniu 12 czerwca 1565 roku przez Jarofieja Hojskiego, rotmistrza królewskiego)². Z kolei, już po przejściu Wołynia w granice Korony Polskiej, w 1570 roku podatek z tej wsi spłacił Hrehor Fedorowicz Hulewicz, chorąży wołyński (pełnił swój urząd w latach 1566-1590)³. Wynika z tego, że Poddębce miały wówczas co najmniej dwóch panów, co było typowe dla rozdrobnionej własności rodowej.

Stan taki potwierdzony jest w 1629 roku, kiedy to jako dziedzice tej wsi występują Roman i Piotr oraz Iwan Hulewiczowie. Dwaj pierwsi byli synami chorążego wołyńskiego Hrehorego Hulewicza oraz

jego żony Aleksandry z Dolskich, i należało do nich 8 dymów. Natomiast Iwan (w którym upatrywać należy potomka wzmiankowanego wcześniej Romana) posiadał 16 dymów, ponadto w jego części Poddębców położona była prawosławna cerkiew i leżący przy niej szpital. W 1638 roku w miejscowości tej żyła jeszcze Aleksandra Hulewiczowa z oboma synami – Romanem i Piotrem, którzy sami weszli w związki małżeńskie i doczekali się potomstwa⁴. Po wybuchu powstania kozackiego, Poddębce uległy, jak i cały Wołyń, ogromnym zniszczeniom. W okresie tym jako właściciel części tej wsi wzmiankowany był książę Stefan Świętopełk Czetwertyński (wchodziła ona w skład należącej doń włości nowoczetwertyńskiej). Drugą część Poddębiec trzymał wówczas w posiadaniu kolejny z Hulewiczów, Andrzej⁵. Odgrywał on w środowisku szlachty wołyńskiej pewną rolę publiczną. Pełnił urząd cześnika kijowskiego, nadto powoływany był częstokroć na świadka przy okazji uwiarygodniania testamentów i innych zapisów. Był też członkiem prawosławnego bractwa przy cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Łucku⁶. Andrzej Hulewicz trwał mocno przy ortodoksji, będąc jednym z czołowych przedstawicieli szlachty wołyńskiej tego wyznania. Na tym polu współpracował blisko z księciem Wacławem Świętopełkiem Czetwertyńskim oraz Danielem Bratkowskim, zwłaszcza podczas przygotowań do zainicjowanego przez króla Jana III Sobieskiego tzw. „colloquium amicabile” (Lublin, 1680), mającego przywieść do zgody oba wschodnie Kościoły⁷. Jednakże, mimo zaangażowania religijnego dziedzica Poddębców, nie ma żadnych świadectw źródłowych, aby w miejscowości tej istniał wówczas prawosławny monaster.

Andrzej Hulewicz niewątpliwie był klientem politycznym księcia Wacława Świętopełka Czetwertyńskiego, z którego rodziny wyszło dwóch znacznych hierarchów Cerkwi prawosławnej przełomu XVII i XVIII wieku. Jego bratanek Hrehory (zakonne imię – Gedeon) był prawosławnym biskupem łucko-ostrogskim, a po opuszczeniu Polski udał się na służbę rosyjską, gdzie został metropolitą kijowskim. Za jego zgodą metropolia kijowska podporządkowana została patriarsze moskiewskiemu. Z kolei syn Wacława, Stefan (zakonne imię – Sylwester) został najpierw przełożonym monasteru w rodowej Czetwertni, a później biskupem białoruskim⁸. Sama jednak diecezja łucko-ostrogska przyjęła unię z Kościołem łacińskim

w 1702 roku za władcy Dionizego Żabokrzyckiego. W ciągu najbliższych kilku-kilkunastu lat wszystkie parafie, monastery i inne instytucje cerkiewne tej eparchii stały się katolickie w obrządku wschodnim⁹.

W początkach XVIII wieku Poddębce stały się własnością Jerzego i Rozalii z Leduchowskich Olszańskich. Jerzy Olszański, starosta owrucki i podkomorzy łucki¹⁰, przyczynił się do ufundowania i wybudowania istniejącej do dzisiaj cerkwi oraz nieistniejącego monasteru bazylianów. Jak się wydaje, akt ten sprzął się z dążeniem ówczesnego unickiego biskupa łuckiego i ostrońskiego Teodozego Rudnickiego do zmanifestowania tak znaczenia zakonu bazylianów, jak i specyficznej dla tego okresu pobożności Maryjnej, realizującej się poprzez rozwój kultu Jej obrazów w szeregu sanktuariów. Władca Teodozy Rudnicki związany był z Wołyniem tak przez urodzenie, jak i swą kapłańską i zakonną posługę. Wstąpił do bazylianów i piął się stosunkowo szybko w hierarchii zakonu, będąc przełożonym monasteru w Poczajowie, rektorem w kolegium w Hoszczy oraz od 1724 roku archimandrytą kaniowskim. W 1730 roku został biskupem łuckim i ostrońskim i pełnił ten urząd aż do swej śmierci w 1751 roku¹¹. W okresie, kiedy sprawował godność archimandryty kaniowskiego miały miejsce dwie koronacje cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny, które musiały wywrzeć nań pewien wpływ. W dniu 15 sierpnia 1727 roku uwieńczono koronami obraz Matki Boskiej Podkamieńskiej z klasztoru dominikanów w Podkamieniu. Dokonał tego łaciński biskup łucki Stefan Bogusław Rupniewski, a w uroczystości brał także udział poprzednik Teodozego Rudnickiego, unicki władca łucki Józef Wyhowski. Rok później miało dojść do koronacji ikony Matki Boskiej Żyrowieckiej z monasteru bazylianów w Żyrowicach, co planował metropolita Lew Kiszka. Jednakże jego choroba i zgon uniemożliwiły dokonania tego aktu. Ostatecznie koronacja tego obrazu miała miejsce w dniu 19 września 1730 roku, a dokonał jej unicki metropolita kijowski Atanazy Szeptycki. Ze wszystkimi tymi hierarchami katolickimi obrządku wschodniego Rudnicki miał stosunkowo ścisłe związki. Sam też w kilkanaście lat później, w dniu 8 września 1749 roku wziął udział w koronacji obrazu Matki Boskiej Różańcowej w kościele dominikanów w Łucku¹². Stąd zapewne jego inicjatywa – podtrzymana i popierana przez Olszańskich – związana tak z założeniem bazylińskiego monasteru w Poddębcach i

wzniesieniem reprezentacyjnej świątyni, jak i z zaprowadzeniem tamże szerszego kultu ikony Matki Boskiej. Jak już wspomniano, w miejscowości tej nie ma wcześniejszych śladów ani wspólnoty mniszej, ani śladu czci Maryjnego obrazu. Oba te elementy, tworzące później charakterystyczny krajobraz religijno-kulturowy tej części Wołynia były, jak można przypuszczać, rezultatem współpracy dziedzica Poddębic i unickiego hierarchy.

Początki obecności wizerunku Matki Boskiej w Poddębcach sięgają końca lat 20. XVIII wieku, o czym świadczy księga cudów z lat 1728-1773. Dwukrotnie sprawę tego obrazu badały stosowne komisje – w 1728 roku z inicjatywy biskupa Józefa Wyhowskiego, i kolejny raz w 1754 roku, uznając go za cudowny. Kult Matki Boskiej z cerkwi w Poddębcach, wbrew intencjom jego promotorów, miał jednak zasięg lokalny, o czym świadczy i stosunkowo ograniczony zestaw pieśni, krążących wśród katolików Wołynia, i skromna liczba stosownych grafik, popularyzujących to właśnie przedstawienie¹³.

Obecność bazylianów w Poddębcach wiązać można – wbrew przypuszczeniom niektórych badaczy, sytuujących powstanie monasteru w tej miejscowości na wiek XVII – właśnie z próbą zaszczerpienia nabożeństwa do Matki Boskiej w Jej czczonym w miejscowej cerkwi obrazie¹⁴. Placówka została powołana w 1730 roku, kiedy to biskup Teodozy Rudnicki zaprosił do Poddębic bazylianów¹⁵. W 1739 roku utworzono nową prowincję bazylianów – Kongregację Opieki NMP, zwaną potocznie ruską, polską lub koronną. W jej skład wszedł także monaster poddębicki. Z racji na to, że była to mała liczebnie placówka, podporządkowano ją wkrótce klasztorowi w Łucku przy tamtejszej cerkwi katedralnej, jednocześnie obniżając jej status do rezydencji¹⁶. Przez cały okres funkcjonowania tak w ramach katolickiej metropolii kijowskiej obrządku wschodniego, jak i struktur Cerkwi unickiej w ramach imperium rosyjskiego, był to monaster liczebnie mały (w 1780 roku 7 zakonników). Ostatecznie został zlikwidowany przez władze carskie wraz z kasatą unii w 1839 roku (cerkiew monasterską pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny odebrano unitom jeszcze w lipcu 1797 roku)¹⁷.

Cele, jakie postawili sobie i fundatorzy i bazylianie wraz z władcą Teodozym Rudnickim, wymagały wystawienia okazałej świątyni murowanej, która byłaby godną oprawą dla poddębickiego obrazu.

Łucki władca wydał w marcu 1736 roku przywilej erekcyjny dla nowej cerkwi, dwa miesiące później (18 maja) poświęcił jej kamień węgielny, a już 16 grudnia 1740 roku przekazał ją formalnie bazylianom. Zakończenie budowy świątyni miało miejsce w 1745 roku, chociaż dotyczy to jej rozwiązań architektonicznych, a nie wnętrza. Małżonkowie Jerzy i Rozalia Olszańscy obdarzyli w 1741 roku bazylianów stosownym przywilejem, zgodnie z którym otrzymywali oni plac pod przyszłą cerkiew i klasztor oraz ziemie orne, sianożęci i 12000 złp wraz z prawem warzenia piwa w swoim browarze. Fundusz ten został uzupełniony donacją Antoniego Jerzego Trypolskiego, podkomorzego kijowskiego w wysokości 24000 złp¹⁸.

Zapewne, według ustaleń Andrzeja Betleja, świątynię projektował i wznosił jezuicki architekt Paweł Giżycki. Świadczy o tym szereg analogii z jego dorobku, a także zaangażowanie w inne przedsięwzięcia w Łucku i jego okolicach. Paweł Giżycki odwoływał się tu m.in. do spuścizny Pawła Fontany, inspirując się, zwłaszcza w odniesieniu do planu poddębickiej cerkwi, wzniesionym przez włoskiego architekta kościołem w Ostrowie Lubelskim¹⁹.

Prace nad wykończeniem wnętrza cerkwi trwały przez następnych kilkanaście lat²⁰. Zbiegło się to ze śmiercią promotora przedsięwzięcia, biskupa Teodozego Rudnickiego (1751) i fundatora Jerzego Olszańskiego (1756). Cerkiew poświęcona została ostatecznie dopiero w 1762 roku, korzystając jednak z hojności wielu donatorów²¹. Wzniesiono ją na planie krzyża greckiego, z lekko kolistymi aneksami pomiędzy jego ramionami. Ośmioboczna nawa środkowa przykryta jest kopułą. Każde ramię krzyża flankowane jest dwiema wieżyczkami z kopułami. Do wschodniego ramienia krzyża przylega prostokątne prezbiterium. Całość tworzy imponujący przykład architektury barokowej, charakteryzujący się lekkością i malowniczością. Do kompleksu cerkiewnego wchodził także niezachowany monaster oraz ogrodzenie, z którego pozostała tylko główna brama.

Dominantę wnętrza cerkwi stanowił ołtarz główny z cudownym obrazem Matki Boskiej, nad którym znajdowało się namalowane na sklepieniu przedstawienie Archijereja z apostołami. Oprócz głównego było jeszcze sześć innych ołtarzy: dwa z ikonami namiestnymi (Zbawiciela i Najświętszej Marii Panny), oraz świętych: Bazylego, Onufrego, Mikołaja i Jana Ewangelisty. Nad wejściem od strony

wschodniej umieszczono chór muzyczny z organami i gankiem dla kapeli. Całość dopełniały ambona, ławki i konfesjonały²². Program ołtarza głównego uosabiał tradycję Cerkwi wschodniej, tworząc rodzaj zredukowanego ikonostasu. Z kolei bazyliański charakter świątyni podkreślał ołtarz patrona zakonu²³.

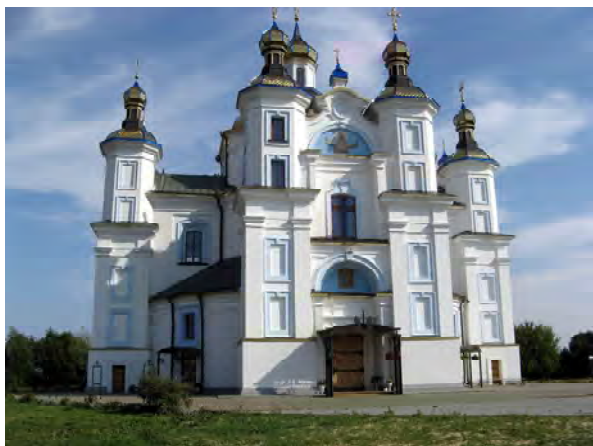
* * *

Bazyliańska cerkiew w Poddębicach jest interesującym przykładem barokowej architektury sakralnej, czerpiącej z dorobku mistrzów włoskich, zaadaptowanej na potrzeby Cerkwi katolickiej obrządku wschodniego w Rzeczypospolitej XVIII wieku. Stanowiła jeden z elementów zespołu monasterskiego bazylianów, realizujących w tym konkretnym przypadku misję szerzenia kultu cudownego obrazu Matki Boskiej wśród wiernych obu katolickich obrządków Wołynia. Jej budowa i ostateczne wykończenie realizowane były w toku ponad dwudziestoletniego procesu, zakończonego wstępnie, jak można przypuszczać, w 1762 roku, ale w pełni nieukończonego. Tak pojęta funkcja ideowa poddębickiej cerkwi, będącej piękną zewnętrzną formą dla przechowywanej w niej nadprzyrodzonej i świętej treści, wpisywała się w ówczesną praktykę Cerkwi unickiej, realizowaną w takich sanktuariach jak żyrowickie czy chełmskie, także administrowanych przez bazylianów. Jednakże w tym konkretnym przypadku inicjatywa fundatorów i kościelnego promotora nie zakończyła się pełnym sukcesem. Kult obrazu Matki Boskiej z Poddębicz zachował swój regionalny charakter, a jedynym rezultatem ich wysiłków pozostała do dzisiaj ta wspaniała świątynia.

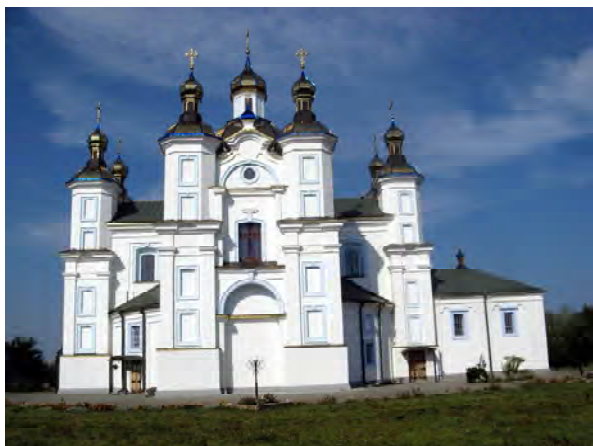
1. Н. Яковенко, *Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна*, Київ 2008, s. 150-152.

2. В. Собчук, *Від коріння до крони. Дослідження з історії князівських і шляхетських родів Волині XV – першої половини XVII ст.*, Кременець 2014, s. 269, przyp. 1.

3. A. Jabłonowski, *Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym*, t. 8, *Ziemie ruskie. Wołyń i Podole*, Warszawa 1889 [= *Źródła dziejowe*, t. 19], s. 14 [„Pan Hrehor Uliewicz chorąży ziemi wołyńskiej z imion swych Poddubiecz z przedmieścia łuckiego, Wielhosczy i części Rażnickiej, Dolskiej, Boryskowskiej, Huchowskiej i Bakowieckiej oddał: z dym. 59, ogrod. 16 po gr. 4, ogr. 25 po gr. 2, koła młyn. 1, kół. wiesn. 2,



Ilustracja 1. Bazylińska cerkiew w Poddębcach. Fasada. Widok od północnego-zachodu. Foto Autor, 2015.



Ilustracja 2. Bazylińska cerkiew w Poddębcach. Widok od południa. Foto Autor, 2015.



Ilustracja 3. Zespół monasterski bazylianów w Poddębcach. Brama główna. Foto Autor, 2015.

bojar. 1”]; *Urzędnicy wołyńscy XIV-XVIII wieku. Spisy*, opr. M. Wolski, Kórnik 2007 [=Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku. Spisy, red. A. Gąsiorowski, t. 3, *Ziemie ruskie*, z. 5, *Urzędnicy wołyńscy XIV-XVIII wieku*], s. 128; Z. Anusik, *Własność ziemska w województwie wołyńskim w 1570 roku*, „Przegląd Nauk Historycznych”, 2011, r. 10, nr 1, s. 58, przyp. 103.

4. О. Баранович, *Залюднення України перед Хмельниччиною*, т. 1, Волинське воєводство, Київ 1931, s. 55; M. Dowbyszczenko, *Na rozdrożu religijnego wyboru: dramat rodziny Hulewiczów. Hulewiczowie w religijnych ruchach końca XVI – pierwszej połowy XVII wieku*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej”, 3 (2005), s. 67, przyp. 4.

5. Національно-визвольна війна в Україні 1648-1657. Збірник за документами актових книг, упор. Л. Сухих, В. Страшко, Київ 2008 (сплату подымного з Пoddębців obu właścicieli – ks. Stefan Świętopelk Czartoryski: 1649, s. 426, 1650, s. 452, 1652, s. 615, 1653, s. 707, 1654, s. 738; Andrzej Hulewicz: 1652, s. 619, 1655, s. 808); M. Dowbyszczenko, *Cerkiew unicka na Wołyniu w dobie wojen kozackich w latach 1648-1667*, w: *Ruchy religijne na Wołyniu w XVI i w XVII wieku*, red. A. Gil, Lublin 2013, s. 36-51.

6. Історія Луцького братства та братського монастиря 1617-1833 років, упор. М. Довбищенко, Луцьк 2014 [=Архів Української Церкви, серія 2, Джерела, вивиск 1], s. 299, 331. Autorzy spisu urzędników województwa kijowskiego wyrazili wątpliwości, co do możliwości sprawowania przez Andrzeja Hulewicza urzędu cześnika kijowskiego. Jednakże w świetle przywołanych wcześniej źródeł są one nieuzasadnione. *Urzędnicy województw kijowskiego i czernihowskiego XV-XVIII wieku. Spisy*, opr. E. Janas, W. Kłaczewski, Kórnik 2002 [=Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku. Spisy, red. A. Gąsiorowski, t. 3, *Ziemie ruskie*, z. 4, województw kijowskiego i czernihowskiego XV-XVIII wieku], s. 24.

7. W dniu 9 grudnia 1679 roku przedstawiciele bractwa łuckiego wydali deklarację wierności prawom Cerkwi prawosławnej w związku z planami zjednoczeniowymi króla Jana III Sobieskiego (wniesioną w początkach 1680 roku do ksiąg grodzkich włodzimierskich). Wśród kilkudziesięciu osób podpisani byli: „Wacław Światopelk xiążę na Starej Czwertni Czwertyński, chorży żytomirski, poseł graeci ritus woiewodztwa wołyńskiego, Daniel Bratkowski, podstoli braclawski, poseł graeci ritus ejusdem palatinatus Wolhyniae, Andrzej Hulewicz na Poddubcach, cześnik kijowski, poseł graeci titus”. *Історія Луцького братства та братського монастиря 1617-1833 років*, s. 353-354. Zob. także: R. Kozyrski, *Hierarchia kościelna a sejmikująca szlachta. Na podstawie dokumentów sejmikowych ziemi chełmskiej 1648-1717*, „Teka Komisji Historycznej OL PAN”, 2006, 1, s. 70.

8 A. Mironowicz, *Sylwester Czetwertyński biskup białoruski*, Białystok 2004, s. 99-130; Ks. M. Bendza, *Inkorporacja metropolii kijowskiej do patriarchatu moskiewskiego*, w: *Autokefalie Kościoła Prawosławnego w Polsce*, red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, P. Chomik, Białystok 2006, s. 104-114.

9. L. Bieńkowski, *Organizacja Kościoła wschodniego w Polsce*, w: *Kościół w Polsce*, t. 2, *Wiek XVI-XVIII*, red. J. Kłoczowski, Kraków 1969, s. 858; В. Живов, *Из церковной истории времен Петра Великого: исследования и материалы*, Москва 2004, s. 230-244.

10. *Urzędnicy wołyńscy XIV-XVIII wieku*, s. 173; *Urzędnicy województw kijowskiego i czernihowskiego XV-XVIII wieku*, s. 305.

11. L. Bieńkowski, *Lubieniecki (Rudnicki-Lubieniecki) Teodozy h. Sas (ok. 1698-1751)*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, s. 608-609.

12. K. R. Prokop, *Sylwetki biskupów łuckich*, Biały Dunajec-Ostróg 2001, s. 155; D. Wereda, *Biskupi unickiej metropolii kijowskiej w XVIII wieku*, Siedlce-Lublin 2013, s. 211-215.

13. X. Wacław z Sulgostowa [E. Z. Nowakowski], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, Bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902, s. 527-528; B. Lorens, *Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743-1780*, Rzeszów 2014, s. 384.

14. *Wołyńskiak* [J. M. Giżycki], *Spis klasztorów unickich bazylianów w województwie wołyńskim*, Kraków 1905, s. 82; М. Ваврик, *Напис розвитку і стану Василянського чина XVII-XX ст. Топографічно-статистична розвідка*, Рим 1979, s. 201.

15. В. Александрович, *Нові джерелні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині – середині XVIII століття*, „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, вип. 11, *Матеріали XI міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 3-4 листопада 2004 року, Луцьк 2004, s. 120.

16. B. Lorens, *Bazylianie prowincji koronnej*, s. 32, 40, 43.

17. M. Radwan, *Carat wobec Kościoła Greckokatolickiego w zaborze rosyjskim 1796-1839*, Roma-Lublin 2001, s. 277.

18. В. Александрович, *Нові джерелні матеріали*, s. 120; П. Троневиц, *З історії Покровської церкви и Піддубця*, „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, вип. 16, *Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, присвяченої 105-й річницї від дня народження Павла Жолтовського, 70-й річницї утворення Волинської області та 810-й річницї Галицько-Волинського князівства*, м. Луцьк, 4-5 листопада 2009 року, Луцьк 2009, s. 148.

19. A. Betlej, *Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 143-144; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich*

Rzeczypospolitej 1596-1914, Kraków 2003, s. 160-161; J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006, s. 123.

20. *W 1754 roku prace były jeszcze kontynuowane. Cathalogus monasteriorum et personarum Provinciae Protectionis B. V. Mariae Ordinis S. Basilii Magni. Anni 1754*, w: М. Ваврик, *Напис розвитку і стану Василянського чина*, s. 112.

21. *Przykłady donacji ze strony szlachty wołyńskiej w artykule: П. Троневиц, З історії Покровської церкви*, s. 148-150.

22. *Opis według wizytacji cerkwi z 1799 roku w pracy: В. Александрович, Нові джерелні матеріали*, s. 120. *Przy dekoracji wnętrza świątyni pracował zapewne malarz-bazylianin Genady Onsakowski, wzmiankowany w Poddębcach w latach 50. XVIII wieku. B. Lorens, Bazylianie prowincji koronnej*, s. 389.

23. *Istotnym elementem uzupełniającym ten wątek programu cerkwi była rycina, wykorzystywana do promocji kultu ikony Matki Boskiej z Poddębców, autorstwa Jana Masiewskiego, gdzie występowali bazylikańscy mnisi. X. Wacław z Sulgostowa [E. Z. Nowakowski], O cudownych obrazach w Polsce*, s. 527.

Вітольд БОБРИК
(Седльце, Республіка Польща)

СТАН ЯНІВСЬКОЇ КОЛЕГІАТИ У 1919 РОЦІ

Янів Підляський (інше найменування – Янів Єпископський) [34, с. 119], який за часів Речі Посполитої не мав у назві прикметника, це давнє містечко, що належало луцьким римо-католицьким єпископам. Перед локацією воно називалося Порхів [5, с. 420-421]. Зараз цей населений пункт має статус села, проте зберігся давній урбаністичний уклад. Янів розміщений на сході Польщі, за 33 км на північний захід від Тересполь, 37 км на схід від Лосиць і 21 км на північ від Білої Підляської, поблизу кордону з Республікою Білорусь, що проходить неподалік по річці Західний Буг. Цей населений пункт належить до Більського земського повіту, який є частиною Люблінського воєводства. У часи Речі Посполитої Янів був розташований в кордонах Берестейського воєводства, яке входило до складу Великого князівства Литовського [25, с. 383; 18, с. 313].

У 1423 році великий литовський князь Вітовт надав село Порхів Луцькому римо-католицькому єпископству. Завдяки єпископові Янові Лосовичу [43, кол. 986], ординарію дієцезії у 1463-1468 роках [17, с. 427; 29, кол. 517], цей населений пункт став осідком луцьких єпископів. У 1465 році Казимир Ягеллончик надав селу міське право. Тоді також – від імені єпископа Лосовича – виникла нова назва населеного пункту [43, с. 986]. Після третього поділу Речі Посполитої Янів опинився в кордонах Австрії. Терени Луцької римо-католицької дієцезії, що на лівому березі Західного Бугу, увійшли до складу Західної Галичини, яка називалась також Новою Галичиною [3, с. 55, 67; 27, кол. 592]. У 1809 році в результаті підписання Шенбрунського мирного договору ця провінція була включена до складу Варшавського князівства [19, с. 119]. Через шість років, згідно з рішеннями Віденського конгресу, ці землі стали частиною Царства Польського, держави, об'єднаної персональною унією з Російською імперією [19, с. 153-155]. У серпні 1915 року під натиском німецько-австрійських військ російська армія залишила терени Царства Польського [30, с. 287-291]. У листо-

паді 1918 року Янів опинився в складі відродженої Польської держави.

Терени Луцької римо-католицької дієцезії, котрі увійшли до складу Західної Галичини, були приєднані до Люблінської дієцезії, утвореної 23 вересня 1805 р. буллою папи Пія VII «*Quemadmodum Romanorum Pontificum*» [45, кол. 23-24]. Однак через тринадцять років дієцезія була поділена. З її північної частини, до складу якої входили землі давньої Луцької дієцезії [3, с. 77], на підставі булли «*Eximpositanobis*» від 30 червня 1818 року було виокремлено Янівську або Підляську дієцезію [21, кол. 129]. Така реорганізація була пов'язана з необхідністю пристосування кількості римо-католицьких дієцезій до числа воєводств. Цю вимогу визначала 14 стаття Конституції Царства Польського, наданої 27 листопада 1815 року царем Росії і королем Польщі Олександром I [41, с. 10]. Межі Янівської дієцезії покривалися з кордонами Підляського воєводства, столицею якого було місто Седльце. Осідком нової дієцезії було обрано давню резиденцію луцьких єпископів [3, с. 75]. Після Січневого повстання 1863-1864 років цар Олександр II своїм указом від 22 травня 1867 року скасував Янівську дієцезію, а її землі приєднав до Люблінської дієцезії. Це рішення було юридично затверджене лише 30 грудня 1889 року папою Левом XIII [21, кол. 129]. У новій політичній ситуації папа Бенедикт XV своєю буллою «*Commissum humilitati nostrae*» від 24 вересня 1918 року відновив Янівську дієцезію [9, с. 39]. Ординарієм відновленої дієцезії став Генрик Пшемськецький, котрий отримав архієрейські свячення 17 листопада 1918 року. Урочисте введення єпископа на престол відбулося у Янові 5 січня 1919 року [8, с. 123; 28, кол. 720; 38, с. 68-69]. Через декілька років папа Пій XI своєю буллою «*Pro recte tuti dioecesis regimine*» від 24 січня 1924 року переніс столицю дієцезії з Янова до Седльця. Відповідно це спричинило зміну назви церковно-адміністративної одиниці. Нову назву – Седлецька або Підляська дієцезії – офіційно запровадила папська булла «*Vix dum Poloniae unitas*» від 28 жовтня 1925 року [9, с. 54; 21, кол. 129].

Янівська колегіата, котра понад півстоліття виконувала функції кафедрального собору, була зведена у 1714-1728 роках. Її будівництво розпочав єпископ Олександр Виговський, а завершив єпископ Стефан Богуслав Рупнівський [43,

кол. 986; 7, кол. 1056; 4, кол. 598; 20, с. 115]. Проте ці дати вимагають верифікації. Муровану тринефну базиліку Пресвятої Тройці з пресвітерієм, скерованим на південь, зведено у бароковому стилі з фасадом із двома вежами. У 1746 році єпископ Францішек Антоній Кобельський заснував при храмі Берестейську колегіатську капітулу у складі семи прелатів і восьми каноніків, котра існувала до 1818 року [27, кол. 596; 40, кол. 221]. Завдяки старанням єпископа Яна Станіслава Вітвіцького у Янові в 1684 році було засновано духовну семінарію [12, кол. 729], якою опікувалися Отці спільного життя (лат. *Institutum Clericorum Saecularium in Communi Viventium*), котрих у народі називали бартошками або комуністами. У 1782 році керівництво у ній перейшло до дієцезіального духовенства. У 1940 році духовна семінарія була перенесена до Седлець [43, кол. 986].

У Янові при монастирі Отців домініканців (лат. *Ordo Praedicatorum*), який входив до складу Польської провінції, існував ще костел Святого Івана Хрестителя [25, с. 502]. Цей храм був зведений у 1790-1801 рр., після спалення попереднього шведами під час Другої північної війни (1655-1660 роки). У 1864 році російська влада скасувала монастир домініканців [43, кол. 986], а костел був перетворений на православну церкву [37, с. 472]. Після залишення росіянами теренів Царства Польського храм знову перейняли католики латинського обряду [1]. Греко-католики мали у Янові дерев'яну церкву Святих Косми і Дам'яна, котра в часи Речі Посполитої входила до складу Володимирської єпархії [18, с. 313]. Після розпаду Польсько-Литовської держави храм опинився у складі Холмської єпархії [13, с. 177-178]. Парафія перестала існувати в результаті ліквідації Унійної Церкви у Царстві Польському [15, кол. 134]. Греко-католицьку церкву в Янові перейняли православні ще перед офіційною ліквідацією унії, котра відбулася 23 травня 1875 року [24, с. 118-119]. Опис репресій янівських греко-католиків помістив у своїй праці «Мартирологія, тобто мучеництво Святої Унії на Підляшші» («*Martyrologium czyli męczeństwo unii św. na Podlasiu*») [33, с. 91-98] місцевий латинський парох о. Юзеф Прушковський [10, кол. 571-572]. Після видання 17 (30) квітня 1905 року царем Миколою II указу про віротерпимість тутешні греко-католики у переважній більшості перейшли на латинський

обряд [2, с. 6]. У 1921 році серед 3360 мешканців Янова 1557 осіб задекларували себе як римо-католики, 92 особи – як православні, троє – як греко-католики, один – як протестант, а 1707 осіб записались як юдеї [36, с. 41].

Інформація про Янівську парафію після відновлення Підляської дієцезії міститься у протоколі канонічної візитації, проведеної 7-11 червня 1919 р. єпископом Генриком Пшездзєцьким [2, арк. 5-9]. Візитація розпочалася напередодні свята Зіслання Святого Духа [2, арк. 6 зв.]. У третій день свят традиційно впродовж багатьох років відбувався відпуст Св. Віктора Мученика [2, арк. 6 зв.]. У 1859 році мощі святого були передані до Янівської кафедри єпископом Беніашином Шиманським, ординарієм дієцезії в 1856-1867 роках [3, с. 101; 22, кол. 216; 32, с. 157]. У відпустових урочистостях, які відбувалися під час візитації, брав участь папський нунцій Акілле Ратті [2, арк. 6 зв.], майбутній папа Пій XI, який займав папський престол з 6 лютого 1922 року до 10 лютого 1939 року. Цей священнослужитель був призначений апостольським нунцієм у Польщі 6 червня 1919 році. Це призначення означало підвищення рангу представництва Апостольської Столиці при польському уряді. Вже понад рік о. Акілле Ратті перебував у Варшаві як апостольський візитатор. Територіально його юрисдикція поширювалася на лише на римо-католицьку Варшавську митрополію, але також на Росію і держави, які виникли внаслідок розпаду Імперії Романових. Єпископське свячення нунцій отримав 28 жовтня 1919 року у кафедральному соборі Святого Івана Хрестителя у Варшаві [11, кол. 758-759].

У візитаційному протоколі також подано інформацію про стан Янівської кафедри [2, арк. 7 – 7 зв.]. В роки Першої світової війни була пошкоджена східна вежа костелу [2, арк. 7]. Проте ці пошкодження виникли не в результаті військових дій. У 1917 році пожежу спричинили німецькі солдати [2, арк. 86 зв.]. У тексті також згадується пожежа з 1893 року [2, арк. 5 зв. – 6]. У той час костел зайнявся від палаючих будівель, у яких перебувала російська повітова адміністрація [2, арк. 87 зв.]. У 1915 році з дзвіниці, окремо розташованої на захід від костелу, росіяни, що відступали, забрали чотири дзвони [2, арк. – 7 зв.]. Головний неф базиліки був покритий черепицею, а бічні – оцинкованою бляхою. Підлога у нефах була дубова, а у пресвітерії – марму-

рова. З обох боків пресвітерію знаходились захристії. У захристії, розташованій зі східної сторони храму, гвинтові сходи провадили до єпископської ложі, яка раніше була сполучена з єпископським палацом. Цей перехід був ліквідований після того, як російська адміністрація зайняла ці будівлі. У храмі знаходилося дев'ять дерев'яних вівтарів. У головнім вівтарі був поміщений образ Пресвятої Тройці авторства Йозефа Бухбіндера [2, арк. 7], художника, що жив у 1839-1909 роках, головним напрямом діяльності якого було релігійне малярство [44, кол. 1147-1148]. До інтер'єру костелу входило також дванадцять образів авторства Францішека Смуглевича [2, арк. 7 зв.], котрий намалював для кафедрального собору Св. Юра у Львові «Нагірну проповідь» [14, кол. 463-464; 35, с. 374]. Значну частину доробку цього художника, що жив у 1745-1807 роках, становили полотна релігійного змісту, виконані для потреб римо-католицьких костелів і греко-католицьких церков, розпорошених на території Речі Посполитої. Ці твори Смуглевич часто малював за допомогою своїх учнів [35, с. 376].

У підземеллі колеґіати поховано трьох луцьких римо-католицьких єпископів: Францішека Антонія Кобельського, Антонія Еразма Воловича і Адама Нарушевича. Про поховання перших двох ієрархів не згадується у візитаційному протоколі [2, арк. 7 зв.]. Єпископ Кобельський, ординарій в 1739-1755 роках, помер 27 січня 1755 року у Янові [39, с. 148], а його наступник, єпископ Волович – 6 липня 1770 року у Варшаві [6, кол. 909]. У Янові 8 липня 1796 року помер єпископ Нарушевич, який тут перебував після зайняття Волині росіянами [31, с. 560; 42, кол. 763]. У підземеллі Янівського костелу був похований також єпископ Юзеф Тваровський, суфраган Янівської дієцезії у 1857-1867 роках, котрий помер 19 січня 1868 року в Янові [23, кол. 1188]. Тут також було поховано серце єпископа Фелікса Лукаша Левінського, першого ординарія Янівської дієцезії, котрий помер 5 квітня 1825 року у своєму маєтку Свенте на Куявах. Його тіло спочило у підземеллі кафедрального собору у Влоцлавку [16, кол. 902; 26, с. 241].

Рукопис обсягом у дев'ять сторінок [2, арк. 5-9], на якому стоїть дата 10 червня 1919 року, підписав єпископ Генрик Пшездзецький і канцлер о. Юліан Ристер [2, арк. 9]. Протокол знаходиться у фондах Дієцезіального архіву у

Седльцах. Він зберігається у другому томі актів парафії Янів Підляський, що містить документацію з 1919-1945 років [2]. Однак це лише копія візитаційного протоколу. З тексту випливає, що оригінал підписав також апостольський нунцій о. Акілле Ратті [2, арк. 8 зв.]. В опублікованому нами візитаційному протоколі осучаснено принципи правопису. Уніфіковано теж написання прізвищ. Розкрито загальноновживані скорочення, які для читачів з-поза меж Польщі не обов'язково повинні бути зрозумілими. Була також виправлена дата смерті єпископа Адама Нарушевича. У протоколі було помилково подано, що він помер 6 липня 1793 р., а не 8 липня 1796 року.

1. *Archiwum Diecezjalne w Siedlcach, Akta kościoła filialnego pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Janowie Podlaskim.*

2. *Archiwum Diecezjalne w Siedlcach, Akta Parafii w Janowie Podlaskim kolegiata, t. 2.*

3. *Aleksandrowicz P. Diecezja siedlecka czyli podlaska. W 150 rocznicę erekcji (1818-1968). Przyczynki i materiały do dziejów diecezji siedleckiej czyli podlaskiej. – Siedlce, 1971.*

4. *Brzozecki S. Rupniewski Stefan Bogusław // Encyklopedia Katolicka. – T. 17. – Lublin, 2012.*

5. *Chlebowski B. Palmirski A. Janów // Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – T. 3. – Warszawa, 1882.*

6. *Dębowska M. Wołłowicz Antoni Erazm // Encyklopedia Katolicka. – T. 20. – Lublin, 2014.*

7. *Dębowska M. Wyhowski Aleksander // Encyklopedia Katolicka. – T. 20. – Lublin, 2014.*

8. *Dmowski R. Biskup ordynariusz podlaski Henryk Przeździecki (1873-1939) szkic do bibliografii // Prace Archiwalno-Konserwatorskie. – Zeszyt 15. – Siedlce, 2006.*

9. *Dmowski R. Unitis Viribus. Diecezja podlaska w II Rzeczypospolitej. – Warszawa, 2013.*

10. *Gigilewicz E. Pruszkowski Józef // Encyklopedia Katolicka. – T. 16. – Lublin, 2012.*

11. *Gigilewicz E. Wilk S. Pius XI // Encyklopedia Katolicka. – T. 15. – Lublin, 2011.*

12. *Gigilewicz E. Witwicki Jan Stanisław // Encyklopedia Katolicka. – T. 20. – Lublin, 2014.*

13. *Gil A. Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja. – Lublin, 2005.*

14. *Gombin K. Smuglewicz Franciszek // Encyklopedia Katolicka. – T. 18. – Lublin, 2013.*

15. *Kania J. Chełmska diecezja. Diecezja unicka // Encyklopedia Katolicka. – T. 3. – Lublin, 1989.*

16. *Kasabula T. Lewiński Feliks Łukasz //*

Encyklopedia Katolicka. – T. 10. – Lublin, 2004.

17. Kłoczowski J. Łosowicz Jan // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 18. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973.

18. Kolbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. *Struktury administracyjne*. – Lublin, 1998.

19. Kukiel M. *Dzieje Polski porozbiorowe*. – Londyn, 1993.

20. Kumor B. Rupniewski Stefan Bogusław // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 32. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1989-1991.

21. Kumor-Mielnik J. Siedlecka diecezja // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 18. – Lublin, 2013.

22. Kumor-Mielnik J. Szymański Beniamin // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 19. – Lublin, 2013.

23. Kumor-Mielnik J. Twarowski Józef // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 19. – Lublin, 2013.

24. Lewandowski J. Na pograniczu. Polityka władz państwowych wobec unitów Podlasia i Chełmszczyzny 1772-1875. – Lublin, 1996.

25. Litak S. Kościół łaciński w Rzeczypospolitej około 1772 roku. *Struktury administracyjne*. – Lublin, 1996.

26. Manteufflowa M. Lewiński Feliks Łukasz // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 17. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1972.

27. Modzelewska B. Łucka diecezja. *Diecezja katolicka* // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 11. – Lublin, 2006.

28. Niebelski Z. E. Przeździecki Henryk // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 16. – Lublin, 2012.

29. Nowicki T. Łosowicz Jan // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 11. – Lublin, 2006.

30. Pajewski J. Pierwsza wojna światowa 1914-1918. – Warszawa, 1991.

31. Platt J. Naruszewicz Adam Tadeusz Stanisław // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 22. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977.

32. Prejs R. Szymański Piotr Paweł w zakonie Beniamin // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 50. – Warszawa-Kraków, 2014.

33. Pruszkowski J. *Martyrologium czyli męczeństwo unii św. na Podlasiu*. – Część I. – Woodbridge, 1983.

34. Rospond S. *Słownik etymologiczny miast i gmin PRL*. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1984.

35. Ryszkiewicz A. Smuglewicz Franciszek // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 39. – Warszawa-Kraków, 1999-2000.

36. *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Opracowany na podstawie wyników pierwszego powszechnego spisu ludności z dn. 30 września 1921 r. i innych źródeł urzędowych. Województwo lubelskie*. – Warszawa, 1924.

37. Слободян В. Церкви Холмської Єпархії. –

Львів, 2005.

38. Stopniak F. Przeździecki Henryk Ignacy // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 29. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1986.

39. Szczygielski W. Kobielski Franciszek Antoni // *Polski Słownik Biograficzny*. – T. 13. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967-1968.

40. Tylus S. Kobielski Franciszek Antoni // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 9. – Lublin, 2002.

41. *Ustawa Konstytucyjna Królestwa Polskiego // Dziennik Praw Królestwa Polskiego*. – T. 1. – Warszawa, 1816.

42. Wolska B. Naruszewicz Adam // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 13. – Lublin, 2009.

43. Wrzeszcz M. Janów Podlaski // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 7. – Lublin, 1997.

44. Wzorek J. Buchbinder Józef // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 2. – Lublin, 1989.

45. Zahajkiewicz M. Lubelska diecezja // *Encyklopedia Katolicka*. – T. 11. – Lublin, 2006.

Додаток

Henryk Przeździecki

Doktor świętej Teologii

Z Bożego zmiłowania i Stolicy Apostolskiej łaski

Biskup Podlaski

Protonotariusz Apostolski ad instar

Wizyta kanoniczna w parafii Janowskiej

Dziwny Bóg w sprawach swoich: mocarzy strąca z tronów ich, a upokorzonych podnosi i wywyższa. Sądząc po ludzku nie można było mieć żadnej nadziei, że zniszczone przez schizmatyką Rosję biskupstwo podlaskie kiedyś powstanie, że zepchnięta do rzędu świątyń parafialnych katedra janowska znowu będzie matką kościołów diecezjalnych, że zdruzgotany tron biskupi w Janowie znowu dźwignie się z gruzów i że z niego znowu spływać będzie błogosławieństwo pasterskie na wiernych Kościołowi katolickiemu Podlasiaków. A jednak wszystko to się stało i Nas niegodnych Pan Zastępów użył za narzędzie do przeprowadzenia tych planów swoich, bo dziwny Bóg w sprawach swoich i upokorzonych podnosi, a wywyższa. Janów Podlaski czyli Biskupi, niedaleko rzeki Bug położony, jest to miasteczko bardzo dawne, bo pamięta czasy Witolda, wielkiego księcia litewskiego, tylko że wówczas było wsią i nazywało się Porchowem. Około 1428 roku Witold wieś Porchów z wybudowanym w niej kościołem parafialnym pod wezwaniem Świętej Trójcy podarował biskupom

łuckim. Gdy Tatarzy za czasów Jana Łosowicza, szóstego biskupa łuckiego, spalili Łuck, biskup ten zamieszkał w Porchowiu, który na mocy przywileju królewskiego w 1465 roku, wyniósł do rzędu miast i od imienia swego nazwał Janowem. Odtąd Janów był ulubioną siedzibą biskupów łuckich, którzy tu wybudowali sobie wspaniały zamek. Na tym zamku 8 lipca 1796 roku zmarł nasz znakomity uczony, historyk, biskup łucki ksiądz Adam Naruszewicz i został pochowany w podziemiach janowskiego kościoła. Pierwszy drewniany kościół w Janowie wybudował Witold, wielki książę litewski, w 1428 roku, obecny zaś wspaniały kościół murowany Świętej Trójcy wzniesli około 1714 roku Aleksander Wyhowski i Stefan Rupniewski, biskupi łuccy. Był on początkowo kolegiatą, później od roku 1818 do 1867 – katedrą biskupów podlaskich.

Gdy rząd rosyjski postanowił zniszczyć unię i zadać cios śmiertelny katolicyzmowi obrządku łacińskiego na Podlasiu, w 1867 roku wywiózł biskupa Beniamina Szymańskiego na wygnanie do klasztoru Ojców Kapucynów w Łomży, diecezję Podlaską zniósł, a katedrę zamienił na kościół parafialny, obsługiwany przez proboszcza i wikarego. Odtąd katedra dzieli smutny los diecezji. Szereg proboszczów: księża Józef Pruszkowski, [Jan] Pasek, [Szymon] Pióro, [Julian] Szulborski zostają przez rząd usunięci, jako szkodliwi prawosławiu, unici bywają biczowani tuż u progów katedry, a kościół katedralny z polecenia rządu zostaje pozbawiony przez władzę diecezjalną lubelską, której oddano pod zarząd diecezję podlaską, z cenniejszych naczyń i aparatów liturgicznych, tak że staje się jedną z najuboższych świątyń w diecezji. Ale nie koniec na tym: w 1893 roku kościół od płonących zabudowań przylegających do niego, zapala się i gdyby nie przytomność umysłu ówczesnego proboszcza księdza Juliana Szulborskiego i odwaga granicząca z narażeniem życia mieszkańców Janowa i unitów, dla których kościół janowski był źródłem ożywczych ich wiary, byłby się zamienił w kupę gruzów. Ksiądz [Julian] Szulborski skorzystał z tego pożaru i po długich zabiegach u władz rządowych uzyskał pozwolenie na odrestaurowanie świątyni, co szczęśliwie skuteczniał, zabezpieczając w ten sposób byt jej na długie lata.

Los kościoła janowskiego i parafii znacznie poprawił się po ogłoszeniu ukazu tolerancyjnego w 1905 roku, przeszło 12 tysięcy unitów w parafii janowskiej zaczęło jawnie wyznawać swą wiarę katolicką. Proboszczowie, mając rozwiązane ręce,

leczą samą świątynię z ran zadanych jej przez schizmę. Ksiądz [Bolesław] Stypułkowski odnawia organy, ksiądz Karol Dębiński, kanonik katedry lubelskiej, restauruje kościół z zewnątrz, ogradza cmentarz i grunt plebański w 1907 roku, ksiądz Stefan Galusiński odnawia go wewnątrz w 1908 roku i stara się o sprawienie najniezbędniejszych aparatów i naczyń liturgicznych; ksiądz Ludwik Kalicki o ile może przyozdabia kościół wewnątrz, powiększa cmentarz grzebalny, nabywa dom i ogród dla wikarego; ksiądz Marceł Pliszka broni przed rabunkiem najeźdźców niemieckich, i jemu również zawdzięcza kościół swe uratowanie od pożaru wzniesionego przez Niemców. Wreszcie w 1918 roku zmartwychwstaje diecezja podlaska i kościołowi janowskiemu przywrócona zostaje dawna jego godność kościoła katedralnego. Wprawdzie z powodu zajęcia wszystkich gmachów diecezjalnych, najpierw przez wojska niemieckie, a obecnie przez instytucje państwowe polskie, choć w dniu 5 stycznia 1919 roku odbyliśmy uroczysty ingres do kościoła janowskiego jako katedry, dotąd musimy mieszkać w Siedlcach, mamy jednak w Bogu nadzieję, że to się wkrótce skończy i że niedługo zamieszkamy przy naszej katedrze w Janowie Biskupim. W dniu 7 czerwca 1919 roku, w wigilię Zielonych Świątek, przybyliśmy z wizytą kanoniczną w otoczeniu całej naszej Kapituły do parafii janowskiej i zabawiliśmy tu do 11 tegoż miesiąca, odprawiając uroczyste nabożeństwo, bierzmując, głosząc słowo Boże, katechizując dzieci, wnikając w potrzeby moralne i materialne parafian. Wizytę pasterską w Janowie naznaczyliśmy na Zielone Świątki, dlatego żeby być na odpuszcie św. Wiktora Męczennika, którego relikwie tu sprowadził 19 czerwca 1859 roku Nasz ostatni poprzednik biskup Beniamin Szymański. Na odpust ten przybywają do Janowa liczne tłumy ludu wiernego tak z Podlasia, jak i z Bugu.

Dnia 9 czerwca zaszczycił Janów swoją obecnością zaproszony przez Nas Jego Eksceleńcja Wizytator Apostolski ksiądz Achille Ratti, który nie tylko odprawił w dzień św. Wiktora uroczystą sumę w intencji by wiara diecezjan janowskich była równie gorąca, jak wiara ich przodków, abyśmy jak najprędzej mogli rozpocząć proces beatyfikacji męczenników podlaskich za wiarę, ale nawet raczył pomagać nam w udzielaniu sakramentu bierzmowania. Ogółem do sakramentu bierzmowania przystąpiło 2130 osób. Nadto podczas pobytu w Janowie instalowaliśmy czterech nowych

kanoników katedralnych, a mianowicie: księdza Ludwika Kalickiego, księdza Jana Rudnickiego, księdza Józefa Kobylińskiego i księdza Antoniego Pobożego.

Parafia janowska graniczy od wschodu z parafiami Malowa Góra i Pratulin, od zachodu z konstantynowską, od północy z niemirowską i wysokolitowską, od południa z bialską. W jej skład wchodzi miasto Janów, wsie: Ostrów, Werchliś, Kajetanka, Wólka Polinowska, Jakówki, Romanów, Peredyło, Pawłów Nowy, Pawłów Stary, Buczyce Nowe, Buczyce Stare, Bubel Stary, Bubel Granna, Bubel Łukowska, Gnojno i folwarki: Plac i Wygoda. Parafia liczy 6500 dusz.

Kościół katedralny pod wezwaniem Świętej Trójcy jest murowany z dwoma wieżami na szczycie, z których jedna została uszkodzona podczas wojny, naw ma trzy; nad główną nawą dach kryty dachówką, a nad bocznymi – blachą cynkową. Cały kościół sklepiony, w nawach podłoga dębowa, a na prezbiterium posadzka marmurowa. Na prezbiterium tron – stalla biskupia i stalle kanonickie. Po obydwóch stronach prezbiterium zakrystie; z zakrystii, znajdującej się po stronie ewangelii, schody kręcone prowadzą do łoży biskupiej, która niegdyś łączyła się z mieszkaniem biskupim. Połączenie to od czasu zabrania pałacu biskupiego na użytek rządowy zostało zniesione.

Ołtarzy drewnianych zrobionych stolarską robotą – 9, a mianowicie: wielki z obrazem Świętej Trójcy, pod tytułem której wzniesiony jest kościół – pędzla [Józefa] Buchbindera; po stronie lekcji: w kaplicy ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej, dalej w nawie ołtarze św. Wiktora Męczennika z relikwiami tegoż świętego; św. św. Apostołów Piotra i Pawła i św. Barbary Panny i Męczennicy. Po stronie ewangelii w kaplicy Najświętszego Sakramentu ołtarz Pana Jezusa Ukrzyżowanego, dalej ołtarze św. św. Szymona i Judy, patronów diecezji podlaskiej, św. Jana Nepomucena i św. Erazma. Wszystkie obrazy ołtarzowe są ładne, lecz czyjego pędzla niewidoczne. W ścianach prezbiterium dwa pomniki: biskupa Feliksa Łukasza Lewińskiego, zmarłego w 1825 roku, i Antoniego Kobielskiego zmarłego w 1775 roku.

Na ścianach zawieszono 12 olejnych obrazów pędzla [Franciszka] Smuglewicza przedstawiających męczeństwo Apostołów. Pod kościołem spoczywają zwłoki 3 biskupów: [Adama] Naruszewicza, [Feliksa Łukasza] Lewińskiego i [Józefa] Twarowskiego.

Organy i chrzcielnica, jak również konfesjonały,

są w zupełnym porządku, to samo powiedzieć można i o całym kościele. Zakrystia w aparaty i bieliznę zaopatrzona bardzo ubogo. Niektóre ornaty i kapy mają w sobie kawałki dawnej cennej materii. W szafach zakrystii znajdują się 2 monstrancje, 2 puszki na komunikanty i 6 kielichów – wszystko to w dobrym stanie. Na boku od kościoła stoi dzwonnica, na której były 4 duże, piękne dzwony, zabrane w 1915 roku przez Rosjan. Cmentarza kościelnego we właściwym [tego] słowa znaczeniu kościół nie posiada, gdyż przejścia naokoło między kościołem a budynkami go otaczającymi w żadnym razie cmentarzem nazwać nie można.

Jest jeszcze w Janowie murowany kościół poddominikański, okolony murem z dzwonnica służącą jednocześnie za bramę na cmentarz kościelny, z której dzwony zabrali uchodzący Rosjanie. Kościół ten niegdyś zamieniony był przez Rosjan na cerkiew prawosławną, ale obecnie poświęcony na kościół katolicki. Jest to niewielki gmach murowany, jednonawowy, z dwoma zakrystiami, kryty blachą, z posadzką terakotową. Ołtarz ma jeden tylko z bardzo ładnym obrazem Zmartwychwstania Pańskiego.

Na cmentarzu grzebalnym, otoczonym parkanem drewnianym, podzielonym uliczkami na kwatery, jest kapliczka murowana, kryta dachówką, z posadzką terakotową. W niej przy jednym znajdującym się tam ołtarzu na życzenie parafian odpowiadają się pogrzeby i nabożeństwa żałobne.

W Rokitnie i Klonownicy są 2 kościoły murowane, które niegdyś były kościołami unickimi, później prawosławnymi, a obecnie znowu powróciły do katolików. Wreszcie we wsi Komarno w parku miejscowego dziedzica jest kaplica murowana będąca prywatną własnością, odprawia się tutaj od czasu do czasu msza święta.

Odpusty bywają odprowadzane: w III dzień Zielonych Świątek, to jest uroczystość św. Wiktora, na dzień ten jest odpust zupełny, nadany przez Piusa IX, dokument odpustu jest, nadto w uroczystość św. św. Szymona i Judy, patronów diecezji i we wszystkie uroczystości Matki Boskiej, lecz dokumentów nie ma.

Dla proboszcza, wikarego i służby kościelnej są 3 domy, z których dwa murowane, wszystkie w dobrym stanie, jak również i zabudowania gospodarcze w dobrym stanie. Do proboszcza należy 6 morgów gruntu ornego i młody sad owocowy, wszystko ogrodzone płotem drewnianym.

Przy kościele istnieje wiele kółek żywego różańca,

towarzystwo i bractwo Trójcy Świętej. Wszystkie te stowarzyszenia zorganizowane przez księży [Karola] Dębińskiego i [Stefana] Galusińskiego, dzięki pracy ich następców, funkcjonowały wzorowo, lecz w czasie wojny zaczęły się rozluźniać. Obecnie za staraniem dzisiejszego proboszcza znowu powracają do dawnego normalnego stanu. Szkół w parafii jest 10, w Janowie religii uczą miejscowi księża, po wsiach – nauczyciele. Dzieci wykazały dobrą znajomość katechizmu.

Proboszczem już po raz drugi jest ksiądz Ludwik Kalicki, dziekan dekanatu janowskiego i kanonik katedralny kapituły podlaskiej, urodzony 15 stycznia 1866 roku, wyświęcony w 1889 roku, kapłan znany z gorliwości i pracy na polu kościelnym i społecznym. Wikariuszem [jest] ksiądz Grzegorz Śnitko, lat 25, wyświęcony w 1917 roku, kapłan przykładny i pracowity.

Organista Władysław Lewiński, człowiek trzeźwy, moralny i pobożny, w Janowie pracuje od 1907 roku; gra bardzo dobrze i prowadzi chór, który bezwarunkowo jest najlepszym w diecezji. Kościelnym jest Ludwik Pruska, trzeźwy, sumienny, od lat 20 pełni obowiązki przy kościele. Służba domowa księdza proboszcza [jest] pracowita i przykładna. Biblioteki kościelnej nie ma. Archiwum dziekańskie i parafialne utrzymane w porządku, jak również Akta Stanu Cywilnego i księgi rachunków kościelnych.

Po osobistym sprawdzeniu wszystkiego co wyżej napisane, poleciliśmy na wieczną rzeczy pamiątkę sporządzić ten protokół i uprosiwszy Jego Ekscelencję księdza Wizytatora Apostolskiego, by go na pamiątkę swego pobytu w Janowie wraz z Nami podpisać raczył, wydajemy następujący mandat i dekret.

1. Wyjednać za Naszym pośrednictwem u Stolicy Apostolskiej dokumenty odpustów.

2. Polecamy księdzu proboszczowi założyć bibliotekę parafialną używszy na założenie jej, w braku funduszy innych, pieniędzy z kasy kościelnej.

3. Niech organista założy chór z dziatwy parafialnej.

4. Ponieważ mieszkańcy wsi Rokitno zwrócili się do Nas z prośbą o utworzenie tam parafii, polecamy księdzu proboszczowi, aby jako zainteresowany proboszcz i jednocześnie jako dziekan dekanatu janowskiego, sprawę tę na miejscu zbadał i w czasie najkrótszym przedstawił Nam gotowy projekt samodzielnej parafii w Rokitnie.

Opuszczając parafię janowską dziękujemy

serdecznie jej czcigodnemu proboszczowi księdzu kanonikowi [Ludwikowi] Kalickiemu za gorliwość i prawdziwie apostolską pracę w parafii i za trud, jaki na skutek Naszego polecenia na siebie przyjął chętnie i nadal ponosi przy organizowaniu instytucji diecezjalnych w Janowie, a polecając Jego i całą parafię janowską szczególniejszej opiece Najświętszej Bogarodzicy, z całego serca udzielamy wszystkim i każdemu poszczególnie Pasterskie błogosławieństwo.

Dan w Janowie, dnia 10 czerwca 1919 r.

+ Henryk biskup

Kancierz
Kanonik Kapituły Podlaskiej
ksiądz Julian Ryster

ХРАМ СВЯТОГО АНТОНІЯ – ПАМ'ЯТКА ЕПОХИ БАРОКО МІСТА ЗБАРАЖА

В Україні бароковий стиль розвинувся у другій половині XVIII століття, коли країна була розділена між сусідніми державами. Такий поділ спричинив до різноманіття барокової стилістики. Одним із поширених зразків бароко на західно-українських землях – римо-католицький храм Святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика у Збаражі.

Ключові слова: храм, капітель, бароко, пам'ятка архітектури, вівтар, скульптура, фігури, орден.

Доба бароко в Україні припала на період, коли країна була роздerta між міцними сусідніми державами. Тому Правобережна Україна мала зразки бароко, що йшли з католицького центру світу - Риму та Польщі. Бароко в перекладі з італійської означає «чудернацький». Великого значення в цей час набули церемоніали, етикет, ушляхетнення образу життя й зовнішнього вигляду людини. Ці постулати знайшли своє відображення в мистецтві. Основні риси стилю бароко — парадність, урочистість, пишність, динамічність. Особливо необхідно відзначити прагнення до синтезу мистецтв — взаємопроникнення архітектури, скульптури, живопису й декоративного мистецтва [16].

Однією з найяскравіших пам'яток і найдавніших храмів міста Збараж є римо-католицький костел святого Антонія. Велична і витончена споруда вражає своєю красою та довершеністю. Відчувається щедра рука фундатора та вишуканий смак його замовника. Це пам'ятка національного значення та один з унікальних сакральних об'єктів Національного заповідника «Замки Тернопілля».

Ще на початку XVI століття князь Юрій Збаразький, власник міста, краківський каштелян став першим фундатором дерев'яного храму під покровом Святого Юрія. Після смерті князя будівництво продовжили наступні власники міста - князь Януш Вишневецький і його дружина Євгенія з роду Тишкевичів [5, 1]. В 1675 р. монастирський комплекс було знищено турецьки-

ми військами Ібрагіма Шишмана [3, 74] і лише в 1746 р. розпочалось будівництво нового кам'яного храму.

Його фундатором став князь - Станіслав Потоцький. Будівельними роботами керував проєктант і виконавець Ян Ганц, архітектор з міста Кнурова, що в Сілезії [9, 22]. В 1752 р. костел був посвячений під назвою св. Антонія і Святого Юрія і відданий для користування [15, 13] римо-католицькій громаді міста. Повністю закінчений і обладнаний костел освятив другого серпня 1755 р. Луцький єпископ Антоній Еразм Воллович [11, 456].

Костел мурований з каменю в стилі бароко, тринавна базиліка з видовженим на схід прямокутним в плані вівтарем і увігнутою конфігурацією завершеного щипцем фасаду. Костел перекритий системою хрестових склепінь [4, 174]. Архітектура храму відрізняється просторовим розмахом, плавністю й складним поєднанням криволінійних форм, злиттям об'ємів у динамічну масу і багату на скульптурний декор вівтарних частин і фігур з дерева (часто позолочених). Інтер'єр зберіг залишки автентичного пишного декору в стилі «квітучого» бароко — сильно розкріповані складно-профільні карнизи, позолочені різьблені капітелі коринфського ордеру, спарені пілястри. На стінах і склепінні фрагментарно збереглись фрескові розписи XVIII століття в стилі ілюзорного живопису [14, 84].

У 1750 р. в костелі працював львівський різьбяр Антон Осінський, автор декору дев'яти вівтарів та цілого ряду дерев'яних скульптур святих і ангелів, що знаходилися в головному вівтарі. В храмі було ще дванадцять бокових, що давало змогу відправляти Богослужіння священникам одночасно біля тринадцяти вівтарів [4, 191], які так як і колони були покриті сусальним золотом [5, 10]. Шість вівтарів в правій і лівій наві в деталях відрізняються між собою в основному різними за формою аттиками, на яких частково збереженні скульптури. Однак вівтар однієї нави, як у дзеркалі повторюються у другій. Це наводить на думку, що вони могли бути виготовлені в подвійній кількості і симетрично розміщені в обох навах. [8, 25]. Усі вівтарі одного типу — чотириколонні з розірваними фронтонами, сильно креповані антаблементами і різноманітними за формою аттиками, на яких розміщені майстерно виконані дерев'яні скульптури: крилаті путті, бюсти або в повний ріст. Фігурні

статуї трактовані широко, автор свідомо видовжує їх пропорції, деформує окремі частини з метою надати їм більшої експресії, виразності і мальовничості. [1, 6].

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 (10800 польських злотих) і покритв позолотою Мацей Міллер із Львова за 5 300 злотих [12, 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. Вівтар був поділений на два поверхи, або яруси. В нижньому ярусі було двоє дверей, які були входом до монашого хору (за головним вівтарем). Посередині був вівтар, де знаходився Табернакулум, оздоблений балдахіном. Зверху над ним скульптурно зображений агнець Божий – овечка на Книзі з сімома печатками. Дарохранильницю із Святими Дарами закривав образ Святого Станіслава (єпископа) із Щепанова (Польща), в оздобленій рамі рослинним орнаментом – котарою (В іконографії зображується Святий Станіслав в єпископському вбранні, з понтифікалом. Його атрибути: меч, пальма мучеництва, інколи – орел, символ Польщі).

В центрі вівтаря знаходилась ікона Святого Антонія з Падугі, яка була обрамлена срібним окладом (сукенкою). Над нею знаходилась ікона із зображенням Святого Юрія - змієборця, покровителя першого храму, що будувався за князя Юрія Збараського на початку XVII століття. Зверху над іконою в еліпсі із промінчиками сонця (слави Божої) був розміщений Святий Дух у вигляді голуба. Вівтар був високий, аж до самого карнизу, увінчували фігури шести ангелів (з них тільки одна пара залишилася в храмі, іще одна пара ангелів знаходиться в житомирському храмі Святого Яна з Дуклі, декілька ангелів, можливо навіть із бокових вівтарів знаходяться в Олеському замку). На вівтарі розміщувались шість фігур Святих і шість колон по три з кожного боку. Зверху над колонами знаходились люнети (півколо) і розвернені були одне до одного,

або вивернуті на зовні. Фігури знаходились в парах, це було в традиціях францисканських храмів. По праву сторону найближче до Святих Дарів розміщувалась фігура Святого Франциска і поліву сторону Святого Домініка. В руках Святого Франциска був хрест (пропорційний до фігури) і Євангеліє (оскільки вона була основою його життя). Святий Домінік зображений з розгорнутою книгою в руках, так як він був засновником ордену проповідників, можливо це був Збірник його проповідей. Далі Святий Бонавентура з Маньореджіо (один із генералів ордену, відновник святого життя) з іншого Тома з Аквіна (знаний домініканець), далі Апостоли: Святий Павло, а з іншого боку Святий Петро. На даний час в нашому храмі збережено дві фігури Святого Франциска і Святого Домініка, доля фігури Святого Петра невідома, фігури Святого Томи, Святого Бонавентури і Святого Павла знаходяться у фондах Збараського замку. Балюстрада закривала вхід до вівтарної частини. Це невисока прикрашена огорожа, яка обрамляє головний вівтар і складається з фігурних стовпчиків (балясин). Під час радянського часу вівтар був знищений, на даний час його можна зібрати на відсотків 50% із збережених елементів.

В приміщенні монашого хору знаходились дві великі фігури, які не були видні прихожанам храму, тому що їх закривав головний вівтар. З правої сторони фігура Святого Франциска, з лівої – фігура Святого Бернардина із Сієни (йому за життя три рази пропонували бути єпископом, але він вибрав чистоту францисканського життя).

На даний час головний вівтар не реставрований, до 2013 року він складався із деяких елементів старого вівтаря, центральна ікона Святого Антонія копія тої що була колись і згоріла на початку XVIII століття. Вона знаходиться між чотирма колонами, які зверху прикрашені декоративною капітеллю з волютами у підніжжі скульптура ангела, по бокам майже в повний ріст скульптури святих. З правої сторони скульптура монаха-францисканця, а з лівої сторони – Святого Домініка, а посередині метрові скульптури ангелів і ще по дві колони з кожного боку з невеликими скульптурами ангелів на них. Саме ці невеликі скульптури ангелів відрізняються своєю експресією художнього формотворення це видно з тунік (складки на них нагадують зім'ятий

папір чи бляшаний лист [7, 97]), положенням рук і заглибленим поглядом. Їх і відносять до роботи Антона Осінського, а також ще два віттарі і амвон.

Віттар Святого Петра з Алькантари (францисканця). Він знаходиться з північної сторони під другою аркою святині. Побудований у 1758 році був за фундації Антона Рожнецького (800 злотих) і присвячений Святому Петру з Алькантари [12, 102]. Це католицький святий, чернець-францисканець, один з ініціаторів аскетичної реформи в ордені. У 1540 році на капітулі в Пласенсії з ініціативи Петра Алькантрійського в ряді монастирів був прийняті нові правила, що включали в себе суворі аскетичні практики. Однією з цих практик було ходіння босоніж у певні періоди року, що принесло ченцям, які дотримуватися правил Петра Алькантрійського, прізвисько босонігі, яке згодом стало символом вищої міри аскетичного життя в різних чернечих орденах. Даний віттар також присвячено (дедиковано) Святому Кастанові і Святій Вікторій Діві мучениці. Рік по тому віттар був помальований поліхромно в кольорах: рожевий, коричневий, оливковий і був позолочений і покритий сріблом. Архітектура подібна з віттарем Свято Івонни. Має цоколь і завершення над двома колонами люнетів вивернених на зовні, де знаходились фігурки ангелів (роботи А.Осінського, які позицією тіла виражають захват, подив, інші можуть бути радісними чи усміхненими). В 1856 році був образ замінений на новий. На верху збережена постать чоловіка в хмарі (можливо це Святий Кастан з Цієни, співзасновник ордену клериків-регулярних театинів). Остання реконструкція віттаря в 30-х роках XX століття. Кольори бронза і зелень (оливковий). Віттар роботи майстра А.Осинського, або під його керівництвом.

Віттар Святого Івонна знаходиться з південної сторони під другою аркою святині. Віттар Святого Іво в 1756 році був побудований за фундації Миколая Гіжицького і його дружини Марціани (800 злотих) [12, 13]. Було кілька Святих, які носили такі імена, один із них Іво з Хельори [13, 157], був юристом, був висвячений на священника і належав до третього ордену Святого Франціска, покровитель бідних, вдів і сиріт. Під час виконання своїх обов'язків Іво приділяв особливу увагу нужденним людям, тому він здобув популярність серед простих людей, які нази-

вали його "адвокатом бідних". Іво вів скромне, аскетичне життя. Організовував лікарні, дитячі будинки і притулки для бездомних і бідних. у 1303 році – помер.

В 1857 році даний віттар також був присвячений (дедикований) Святому Миколаєві (Один з найпопулярніших святих в християнському світі. Фігурує в багатьох народних переказах, як заступник покривджених). Рік по тому віттар був помальований поліхромно в кольорах: рожевий, коричневий, оливковий і був позолочений і покритий золотом і сріблом за фундації Миколая Гіжицького (720 злотих) [10, 194]. В верху між хмарками (Хормунга)там могла бути експресивна фігура св.Іоанна з В'янеї, пароха з Арса [2].

Остання реконструкція віттаря в 30-х роках XX століття. Кольори бронза і зелень (оливковий). Віттар роботи майстра А.Осинського, або під його керівництвом. Можливо між колонами знаходились фігури Святої Рози з Ліми - перша католицька свята, що походить з Америки, домініканська черниця її батьками були Гаспер Флорес і Марія Оліва. При хрещенні її нарекли Ізабеллою, однак зважаючи на делікатність, кликали Розою. Це ім'я вона і отримала при миропомазанні. Вона була оголошена блаженною папою Климентом IX, в 1667, і канонізована в 1671 Климентом X. Роза стала першою із жителів Американського континенту, які так вшановані. Святу Розу зображають із вінком троянд на голові. А з другої сторони віттаря фігура Святої Рози з Літербо, яка належала до третього францисканського ордену [12, 108].

З правої сторони в центральній наві знаходиться - **амвон**. Оригінальні сходи по яких піднімався священник для читання Біблії. Амвон (казальниця) символізує корабель з якого Ісус Христос вчив народ. Амвон – один з головних компонентів облаштування християнського храму. Це значне підвищення, звідки читали Святе письмо, проповідували, зачитували послання. Сучасний тип амвону сформувався в XVI столітті – прикріплений на певній висоті до стіни, опори з входом по сходах. Амвон складався з корпусу, тобто з казальниці з парапетом, наплічника і балдахіну. Корпус мав форми виступаючі, опуклі, з підвішеними різьбленими прикрасами – з так званою «шишкою». На балдахіні є зображення голуба, а зверху – скульптура. Крім об'ємного, фігурного різьблення часто оздоблювався орнаментом [6, 12].



1. Віттар Матері Божої Збаразької.



2. Віттар Святого Івонна.



3. Віттар Святого Петра з Алькантари.



4. Віттар Святого Франциска.



5. Храм Святого Антонія.

Амвон виготовлений у 1755 році Антоном Осінським на кошти Галецького (950 злотих) [12, 14]. У 1757 р. амвон був позолочений майстром Матвієм Міллером, за 900 злотих [12, 110]. Під час пожежу 1790 року майже не був пошкоджений. 1913 році він був законсервований, складається з багато профільованого кошика. Семи сторонній кошик з балюстрадою. Прикрашений верх дерев'яним чотирикутним балдахіном, оздоблений рослинними елементами, в кольорах рожевих, бронзових, тобто коричневих і зелених. Під куполом балдахіну вміщувалась фігурка голуба з розпростертими крилами, що символізувала Святого Духа. Зверху знаходились дві пари

ангелів на люнетах, а посередині фігура Владислава з Гельньова (Матвія Бридицького), знаного проповідника, який поширював культ Страстей Господніх. Його проповіді були в основному про муку Господню. Це один із францисканських святих живучих в XVI столітті в Польщі. Він мав дар левітації, коли говорив проповіді.

На самому кошику Амвона зверху на перилах знаходились чотири скульптурні зображення фігур святих виконані в дереві. Це можливо Святий Августин і Святий Амбросій з Мідіолану, Святий Леон великий і Святий Григорій, так зазвичай в таких парах вони були співставленні. На даний час скульптури не збережені. Поколу чотири рельєфи різьблені з дерева: перший це фрагмент Євангельської сцени чудо ловлення 153 рибини «Лов риби у Генисаретському озері» [2], другий - розмова Ісуса з Нікодимом, книжником, який приходив запитати - Як може людина народитися по-новому? (чи «Христос у Гетсиманському саду»). Третя сцена показує нам Ісуса і чоловіка на колінах, можливо це сцена зцілення. А четверта не збереглася, можливо це розмова Ісуса з фінікійкою, жінкою ханаянкою, яка просить про вигнання злого духа зі своєї дочки. Ісус вражений вірою цієї жінки зцілює її доньку. Дані сцени знаходяться в профільованих рамках.

Як бачимо дані вітварі костела високої художньої якості і стилістично вони між собою подібні - дерево, різьба, поліхромія (краска яка наноситься на левкас (суміш клею і крейди). Вітварі мають завершення півкругле оформлення, ікони складну фігурну раму, постаті фігур, в традиційній для бароко, букві "S", все це виразно вказує на стиль бароко. На деяких бокових вітварях знаходилось по два престольні образи, тому ці вітварі мали дві назви. На вітварях центральної нави було по два образи – в центральній ніші і один над нею. В інших бокових було по два образи, в центральній ніші – один з яких опускався під престол, а інший знаходився в ніші.

Вітварі були позолочені чотирьохколонні (колони розміщені діагонально по відношенню до фронтальної площини вітварів, два вітварі центральної нави двохярусні, здебільшого другий ярус втрачений. Однак вітвар однієї нави, як у дзеркалі повторюються у другій. Це наводить на думку, що вони могли бути виготовлені в подвійній кількості і симетрично розміщені в обох навах. В усіх вітварях відсутні престольні ікони, тому назва більшості вітварів залишається поки

невідома. Сім вівтарів виконав Львівський скульптор А.Осінський: Святого Онуфрія (1757), Ченстоховської Матері Божої (1759), Святої Анни (1759), які згоріли разом з головним вівтарем під час пожежі у 1789 році і Святого Івонна (1756), Петра з Алькантари (1758), які частково збережені. До пожежі в костелі три вівтарі роботи А.Осінського, а саме вівтар Св.Антонія і два бокові – Св.Франциска і Юзефа були встановлені у 1790р. майстрами школи Осінського.

На центральних колонах храму розміщені два вівтарі, які розвернені не до центру храму, а до його виходу, обличчям до людей. Отець Луціан Хозер провів аналіз вівтарів на основі архівних даних і в своїй праці запропонував варіанти нової реставрації вівтарів із максимальним збереження елементів минулої архітектурної величі храму. Ця спроба реконструкції була проведена у 2002 році о.Ципліаном, тому що на 80% збережені оригінальні кольори вівтарів (легкі рожеві і оливкові) і частини різьби в дереві.

Хоча вивчаючи архівні документи даного храму і дослідження різних науковців і мистецтвознавців, які описують інтер'єри і проводять спроби реконструкції і реставрації знищених часом вівтарів, в нас не завжди є можливість атрибутувати деякі фігури, зокрема фігури Святих, що не збереглися і ангелочків, які можливо знаходяться у різних музеях [9, 52].

Як бачимо костел Святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика є одним із цінних зразків бароко на західноукраїнських землях. Досліджуючи його історію вивчаючи унікальну архітектуру зустрічаємо ще багато цікавих загадок, які ховаються у цих старовинних стінах храму. Добре що реставраційні роботи проводяться не спішно, тобто в силу обставин вони протяжні у часі. Тому що кожний відновлений елемент це цілий фрагмент нашої історії. Саме тому можна визнати, що інтер'єрний ансамбль костелу в Збаражі є цінною пам'яткою архітектури, скульптури і монументального живопису на території Західної України в другій половині XVIII століття, цікавим зразком синтезу мистецтв того часу.

треставрація» ф 104, №2, Оз.зб №87 (Місцева оцінка збереженого декору і інтер'єру костелу Святого Антонія, фото)

3. Збараж.800. – Тернопіль : ТОВ “Новий колір”, 2011. – 132с.

4. Мандрик О. Є. Храми міста / О. Є Мандрик // Рушник, літературно-мистецький збірник. – Збараж : Обрій, 2006. – Випуск 2. – 211 с

5. Перець Е. М. Костел оо.Бернардинів в м.Збаражі. Історико-краєзнавчий нарис/ Е. М.. Перець. – Збараж, 1992. – 14 с.

6. Словник українського сакрального мистецтва. /ред.М.Станкевича. –Львів, 2006. – 287 с.

7. Стецько В. І. З питань дослідження та атрибуції творів Антона Осінського зі збірки Тернопільського краєзнавчого музею / В. І. Стецько // Матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції – Тернопіль, 2013. – С. 96–100

8. Сьомочкін І. Монастир бернардинів у Збаражі / І. Сьомочкін // Галицька брама: Збараж. / Гол. ред. Шишка О. – Львів: Вид-во “Центр Європи”, 2004р. – № 1–3 (109 – 111). Січень-лютий-березень. С. 24–25.

9. Betlej A. Kościół oo. Bernardynów w Zbarażu / R. Betlej A. –1995. – 175 s.

10. Kachel Jozef. Dzieje kościoła I klasztoru Ojców Bernardynów w Zbarażu (1628-1946) / Jozef Kachel. – Kalwaria Zebrzydowska, 2001. – 602 с.

11. Klasytopy bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. / Dyjeło zbiorowe pod redakcją Ks.Heronima Eug. Wyczawskiego OFM. – Kalwaria Zebrzydowska: „Calvarianum”, 1985. – 681s.

12. Lucjan Piotr Hozier OFM. Kościół Ojców Bernardynów w Zbarażu. –Kalwaria Zebrzydowska, 2005. – 140 с.

13. Mój święty Patron. /red. ks.W. Zakrzewski. – Lublin: wydawnictwo kurii biskupiej, 1988. -398s.

14. Rakowski G. Przewodnik krajoznawczo-histeryczny po Ukrainie zachodniej. Dolina Serety od Tarnopola do Trembowli. Cz.1. – s. 150–153.

15. Szustakowski M. Wspomnienia Zbaraskie i inne / M. Szustakowski–Wrocław, 2006. – 560 s.

16. Барокко в Україні // [електронний ресурс]: <http://www.ebk.net.ua>

1. Архів Львівського інституту «Укрзахідпроект-треставрація». – Ф. 104, №1, Оз.зб №86 (Ансамбль споруд монастиря отців Бернардинів в м.Збаражі Тернопільської області XVII–XVIII століття)

2. Архів Львівського інституту «Укрзахідпроект-

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.

Бендюк Микола – художник-реставратор Державного історико-культурного заповідника м. Острога, м. Острог.

Білецька-Зварич Мирослава – завідувач науково-дослідним реставраційним відділом Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Львів.

Бобрик Вітольд – кандидат історичних наук, ад'юнкт Природничо-Гуманітарного Університету в Седльцах, м. Седльце, Республіка Польща.

Бурковська Любов – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ.

Ганусевич Наталія – 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.

Гіль Анджей – професор Католицького Люблінського Університету, заступник директора Інституту Центрально-Східної Європи у Любліні, м. Люблін, Республіка Польща.

Горда-Цибко Ольга – художник-реставратор I категорії 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 Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Київ.

Зінчук Ольга – художник-реставратор Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Львів.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру

досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Климчук Андрій – краєзнавець, журналіст, редактор інтернет-порталу „Віртуальна Польща”, 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.

Косів Роксолана – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, м. Львів.

Костюк Степан – директор Тернопільського обласного краєзнавчого музею, м. Тернопіль.

Лінинський Андрій – завідувач реставраційним відділом Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в м. Коломиї, м. Коломия.

Мазурик Юрій – головний спеціаліст відділу охорони культурної спадщини управління культури Луцької міської ради, м. Луцьк.

Мельник Віктор – кандидат історичних наук, асистент кафедри „Реставрації та реконструкції архітектурних комплексів” Інституту архітектури НУ „Львівська політехніка”, м. Львів.

Мельников Микола – науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Обухович Лариса – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Остапюк Олександр – директор Любомльського краєзнавчого музею, м. Любомль.

Откович Тарас – кандидат мистецтвознавства, завідувач Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, м. Львів.

Пась Наталія – директор Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь-Каширський.

Подворна Лілія – провідний науковий співробітник Донецького обласного художнього музею, м. Донецьк.

Приймич Михайло – кандидат мистецтвознавства, м. Ужгород.

Пуцко Василь – заступник директора з наукової роботи Калузького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

Флікоп-Світа Галина – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу стародавньобілоруської культури Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Ходак Ірина – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, м. Київ.

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 художнього музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Малярство середньовічного Луцька	3
БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ Волинська ікона „Старозавітна Трійця” середини XVII ст. з колекції Національного музею народної архітектури і побуту України	24
КАРПЮК Людмила, м. Луцьк Ікона „Воздвиження Чесного Хреста” з малярської спадщини „Волинського іконописця 1630 року”	30
ОТКОВИЧ Тарас, м. Львів Творча спадщина Йова Кондзелевича і майстрів його кола у збірці Музею волинської ікони в Луцьку	35
БЕНДЮК Микола, м. Острог Волинські ікони „Непорочне зачаття” та „Коронування Богородиці”	46
ПУЦКО Василь, м. Калуга, Росія Місце Волині у розвитку українського іконопису	52
ПУЦКО Василь, м. Калуга, Росія Проблеми регіональної характеристики волинського іконопису	55
ЗІНЧУК Ольга, м. Львів Ікона „Святий Миколай” XVII ст. (?) із фондової збірки Волинського краєзнавчого музею у м. Луцьк. Дослідження та проведення консерваційних заходів	60
ЛІНИНСЬКИЙ Андрій, м. Коломия „Святі Іван Богослов та Кирило Александрійський” – консервація та реставрація ікони 1691 року з околиць Луцька	65
ГОРДА-ЦИБКО Ольга, м. Львів Волинська ікона „Святий Юрій Змієборець” XVIII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (дослідження і реставрація)	68
АСАУЛОВА Олена, м. Київ Хіміко-технологічне дослідження матеріалів сакральної пам’ятки XVII ст. – ікони „Святий Георгій-Змієборець”	73
ЄФІМЕНКО Любов, м. Київ Виявлення прихованих зображень методом рентгенографії на прикладі ікони „Христос Боремельський” із фондового зібрання Музею волинської ікони	77

ХОДАК Ірина, м. Київ

Експедиції Данила Щербаківського: кілька зауваг до каталогу волинських ікон
Національного художнього музею України 79

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

МЕЛЬНИК Віктор, м. Львів

Стінопис скельного монастиря у Бакоті 86

ШЕВЛЮГА Олександра, м. Київ

Образ „Христос на троні” в українських низьких іконостасах 89

ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів

Ікони „Архангел Михаїл з діяннями” у колекції Національного музею у
Львові імені Андрея Шептицького 100

КОСІВ Роксолана, м. Львів

Твори майстра ікони „Собору Пресвятої Богородиці” останньої
третини XVII ст. з Трушевичів на Старосамбірщині та його середовища 108

ФЕДОРІВ Тетяна, м. Збараж

Ікони Ісуса Христа та Богородиці у стаціонарній експозиції замкового
палацу м. Збаража 116

ПРИЙМИЧ Михайло, м. Ужгород

Ікони „Майстра іконостасів з околиць Славська”. Питання локалізації та періодизації 122

ЯРОШЕВИЧ Александр, г. Минск, Беларусь

Алтарный образ „Богоматери Сокальской” из коллекции
Национального художественного музея Беларуси 129

КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь

Засталіся толькі на фотаздымках 130

ФЛІКОП-СВІТА Галіна, г. Мінск, Беларусь

Абраз „Ян Хрысціцель” з в. Дубянец: высвятленне паходжання незвычайнай іканаграфіі 135

ШЕВЧЕНКО Наталія, м. Київ

Особливості застосування техніки „золотого лаку” в поліхромному розписі
храмових пам'яток дерев'яної пластики 17-19 ст. з колекції Музею волинської ікони 141

БІЛЕЦЬКА-ЗВАРИЧ Мирослава, м. Львів

Дослідження і реставрація полотна „Матір Божа” (Мадонна з немовлям)
кін. XIX – поч. XX ст. авторства Франца фон Дефрегера з Державного
історико-культурного заповідника м. Бережани 146

ПАСЬ Наталія, м. Камінь-Каширський

Збірка сакральних пам'яток Камінь-Каширського краєзнавчого музею 150

ПОДВОРНА Лілія, м. Донецьк Сторінка з історії збірки сакрального мистецтва Донецького художнього музею: ікона „Богородиця Неопалима Купина”	153
КЛИМЧУК Андрій, м. Рівне Матір Божа Клеванська	161
ШУЛИКА Вячеслав, г. Харьков Иконостасы Харьковской иконостасной фабрики Фердинанда и Виктора Соммавилла	163
ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк Нові знахідки на Волині міднолитих іконок та складнів	170
ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк Ікони Луцького Свято-Троїцького собору	176
 РОЗДІЛ III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	
КОСТЮК Степан, м. Тернопіль Фонд Павла Жолтовського у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї	180
КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк Історіографія та джерельна база дослідження творів волинського іконопису у збірці Національного музею народної архітектури і побуту України	182
МАЗУРИК Юрій, ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк Нові знахідки енкаліпснів на Волині у 2015 році	189
ОСТАПЮК Олександр, м. Любомль З історії церкви с. Ростань Шацького району	193
SYGOWSKI Paweł, Lublin, Polska Cerkiew we wsi Wiszniów koło Lubomla w XVIII w., w świetle dokumentów wizytacji dekanatu lubomelskiego unickiej diecezji chełmskiej z Archiwum Państwowego w Lublinie	198
GIL Andrzej, Lublin, Polska Bazyliacka cerkiew w Poddkbcach koio Jucka. Przyczyny i konteksty fundacji	202
БОБРИК Вітольд, м. Седльце, Польща Стан Янівської колегіати у 1919 році	207
ГАНУСЕВИЧ Наталія, м. Збараж Храм Святого Антонія – пам’ятка епохи бароко міста Збаража	214
АВТОРИ ЗБІРНИКА	219

**УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 22

**Матеріали XXII міжнародної наукової конференції
м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року**

Видано в авторській редакції.

**Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен,
географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.**

Виготовлення оригінал-макету:

Олександр Трофімук

Здано на виробництво 25.09.2015 р. Підписано до друку 15.10.2015 р.
Формат 60х68 1/8. Гарнітура Times.
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 25. Обл.-вид. арк. 36,2.
Накладом 300 прим. Вид. № 243.
Ціна вільна. Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

В – 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 22. Матеріали XXII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2015. – 226 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 21–22 жовтня 2015 року в м. Луцьку.

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

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

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