

**ВОЛИНСЬКА ОБЛАСНА РАДА  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ  
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ  
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ  
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**



**Пам'яті українського мистецтвознавця ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО**

# **ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

**Науковий збірник**

**Випуск 29**

**Матеріали ХХІХ Міжнародної наукової конференції,  
присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони,  
м. Луцьк, 19–20 жовтня 2023 року**

**Луцьк - 2023**

УДК 7.04(477)+27-526.62](06)

В 67

**Волинська ікона: дослідження та реставрація.** Науковий збірник. Випуск 29. Матеріали ХХІХ Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2023 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Л. Мірошніченко-Гусак. Луцьк, 2023. 160 с., іл.

До наукового збірника увійшли доповіді й повідомлення учасників ХХІХ Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони, у яких розглядаються питання з дослідження та реставрації іконопису, висвітлюються проблеми вивчення сакрального мистецтва та його каталогізації.

Окремі повідомлення містять результати обстеження музейних предметів та приміщень, що проводилися художниками-реставраторами й науковими співробітниками Національного науково-дослідного реставраційного центру України та його Львівською філією в межах програми допомоги музейним установам України під час воєнного стану.

Видання розраховане на науковців, реставраторів, музейних працівників, викладачів і студентів різних закладів освіти, усіх, хто цікавиться мистецькою спадщиною України.

**Редакційна група:**

*Тетяна Єлісеєва*

*Людмила Мірошніченко-Гусак*

**Відповідальна за випуск:**

*Оксана Важатко*

**Конференція проведена в рамках Регіональної програми розвитку культури, мистецтва та охорони культурної спадщини в області на 2016-2023 роки.**

**Матеріали надруковані згідно з оригіналами авторських текстів.**

**У разі передруку посилання на науковий збірник обов'язкове.**

© Волинський краєзнавчий музей, 2023

© Музей волинської ікони, 2023

© Автори статей, 2023

---

---

## РОЗДІЛ I

### ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПISУ

Богдан Андрійшин (Львів)

#### ПОПЕРЕДНІ РЕЗУЛЬТАТИ ОБСТЕЖЕННЯ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ ТА ПРИМІЩЕНЬ НА ВРАЖЕННЯ КОМАХАМИ-ШКІДНИКАМИ У МУЗЕЇ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Відомо, що багато видів комах використовують як житло, їжу та субстрат для розмноження предмети з дерева, полотна, паперу, шкіри [2]. Велика частина музейних предметів виготовлені саме з таких матеріалів. Ця проблематика набуває більших масштабів, коли мова йде про ікони, які можуть бути виготовлені власне з дерева, або полотна. Окрім того, комахами-шкідниками вражаються також і скульптури і предмети декоративного різьблення. І нарешті, комахами-шкідниками вражають і дерев'яні будівлі чи елементи цих будівель. Відомо, що найчастіше дерев'яні та полотняні музейні предмети вражають комахами родин *Ptinidae*, *Cerambycidae*, *Tineidae*, *Dermestidae* [3]. Регулярні обстеження, підтримання санітарних та кліматологічних норм у музеях суттєво понижують темпи враження музейних колекцій комахами. Відтак, метою нашої роботи було провести обстеження музейних колекцій, експозиційних та фондових приміщень на наявність комах-шкідників та оцінити рівень пошкоджень музейних зразків комахами-шкідниками. Завдання дослідження були такі: 1) детально обстежити експозиційні та фондові приміщення на наявність комах-шкідників, 2) виявити музейні предмети, які піддалися ураженням шкідниками, 3) встановити найпоширеніші таксони комах-шкідників, які вражають музейні колекції Музею волинської ікони.

Дослідження проводили 31.05.2022 р. та 22.08.2023 р. Обстеження полягало у візуальному огляді музейних предметів та приміщень, щодо виявлення діяльності комах-шкідників, взяття накопичень порошку та павутини з музейних зразків, кутів стелажів, підвіконників тощо на виявлення та визначення фрагментів комах та продуктів їх життєдіяльності; заміри вологовмісту деревини й наданні рекомендацій щодо потреби у дезінсекції та укріпленні деревини (використано вологомір *DampCheck*). Особливу увагу при пошуку слідів життєдіяльності та фрагментів мертвих комах надали куткам приміщень та стелажів, місць кріплення шпуги до ікони, рельєфних заглибленнях скульптури, простору між полотном та підрамником тощо.

Обстежено два фондові приміщення та три експозиційні приміщення. Всього обстежено 16 музейних предметів на наявність комах-шкідників та необхідності укріплення деревини. Санітарний стан приміщень в нормі, активної діяльності комах-шкідників не виявлено. Натомість, у фондовому приміщенні на підвіконні було виявлено давні фрагменти та давнє буре борошно точильника меблевого *Anobium punctatum* (іл. 1).

Варто зазначити, що як і фондові так і експозиційні приміщення ретельно оглядаються та прибираються співробітниками, колекції музейних предметів систематично розподілені та зберігаються належним чином. Буре борошно у всіх обстежених предметах давнє. На деяких скульптурах та іконах виявлено давні сліди життєдіяльності та залишки комах, зокрема в одній з ікон виявлено мертвого точильника меблевого (іл. 2).

Також, на скульптурах та іконах виявлено давні численні сліди життєдіяльності точильників *Ptinidae*, вусачів *Cerambycidae*, фрагменти крил і личинок шкіроїдів *Dermestidae*. Хоругви мінімально вражені молями *Tineidae*. Окрім цього, на деяких предметах декоративного різьблення нами були виявлені отвори ос *Arosçita*, личинки яких паразитують на личинках багатьох видів комах-шкідників [1].

Таким чином, за результатами обстежень, встановили, що враження комахами-шкідниками у Музеї волинської ікони давні, проте багато предметів потребують укріплення внаслідок ушкоджень комахами-шкідниками. Найчастіше музейні предмети цього музею піддавалися групам комах-шкідників таких таксонів: *Ptinidae*, *Cerambycidae*, *Dermestidae*, *Tineidae*. Сподіваємось, наші дослідження спонукають науковців детальніше проводити обстеження колекцій цього музею.

Робота була виконана за підтримки Міжнародного альянсу із захисту культурної спадщини в зонах конфлікту ALIPH (Швейцарія), Смітсонівського інституту (США) та компанії UBER.

---

---



Лл. 1. Сліди життєдіяльності та фрагменти тіла точильника меблевого *Anobium punctatum*.



Лл. 2. Мертвий точильник меблевий *Anobium punctatum*, знайдений на іконі.

#### Список використаних джерел:

1. Querner, P. (2015). Insect pests and integrated pest management in museums, libraries and historic buildings. *Insects*, 6(2), 595-607.
2. Auer, J., Opitz, C., & Kassel, A. (2021). A new biological method to control *Anobium punctatum*, by using the parasitoid wasp *Spathius exarator*. *Journal of Applied Entomology*, 145(1-2), 73-81.
3. Бідзіля О.В. (2019). Комахи-шкідники музейних колекцій: методичний посібник з ідентифікації. ННДРЦУ. Київ. 72 с.

Мирослава Білецька-Зварич (Львів)

### ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ІКОНОСТАСА З ЦЕРКВИ СВЯТОЇ ТРІЙЦІ М. ЖОВКВА

Реставрацію іконостаса з церкви Святої Трійці м. Жовква проведено з метою не лише зберегти та відновити його первинний вигляд, але й також наголосити на історичному і мистецькому значенні пам'ятки, яка з 2013 р. входить до складу світової спадщини ЮНЕСКО. Позаду два роки кропіткої праці над 97 одиницями збереження, які в комплексі гармонійно поєднують живопис та поліхромію і створюють один неповторний ансамбль. Невперше художникам-реставраторам Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України доводиться працювати з такими видатними пам'ятками минулого, а саме: іконостас з с. Прилбичі, с. Гумніська, Богородчанський та Скелівський вівтар.

Після передачі іконостаса в Львівську філію ННДРЦУ в 2019 р., з першого погляду було зрозуміло, що ця пам'ятка знаходячись у храмі, неодноразово поновлювалася впродовж століть у різний спосіб. За зовнішнім виглядом іконостаса можна припустити, що при кожній нагоді для покращення його зовнішнього вигляду виконувалися неодноразові реставраційні втручання, серед яких: доповнення чи навпаки вкорочування окремих деталей (елементів) в намісному, апостольському і пророчому ряді, яке спричинило зміщення конструкцій горизонтальних ліній ярусів. Додаткові вкраплення у вигляді окремих різьблених сріблених елементів, змонтованих на додаткових вставках синього кольору, додавало незначного хаосу у



1. *Вигляд церкви Святої Трійці в м.Жовква.*



2. *Фото ікони «Богородиця з дитям» до реставрації.*



3. *Фрагмент лику Богородиці в процесі реставрації.*



4. Рентгенографічне дослідження ікони «Богородиця з дитям» в процесі реставрації.



5. Рентгенографічне дослідження ікони «Богородиця з дитям» в процесі реставрації.



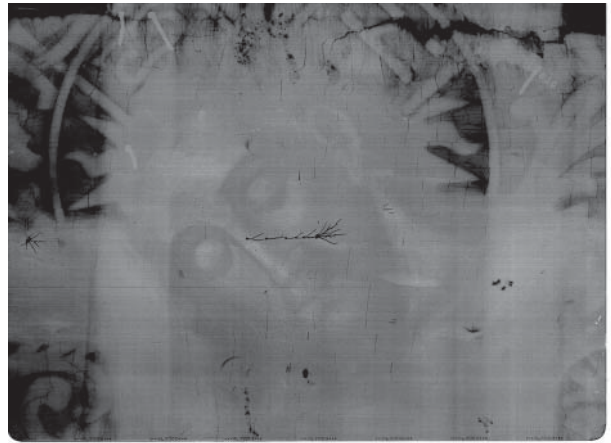
9. Рентгенографічне дослідження ікони «Христос Учитель» в процесі реставрації.



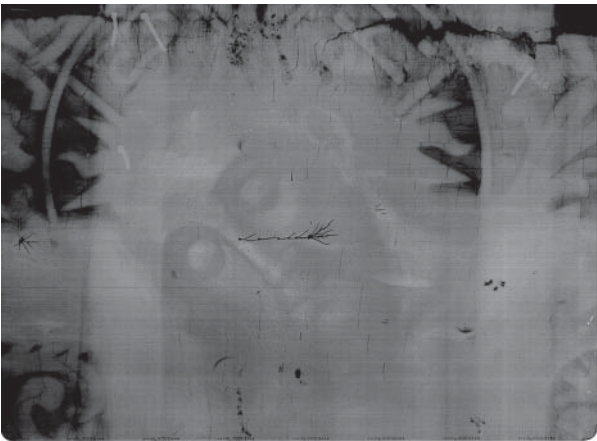
10. Рентгенографічне дослідження ікони «Христос Учитель» в процесі реставрації.



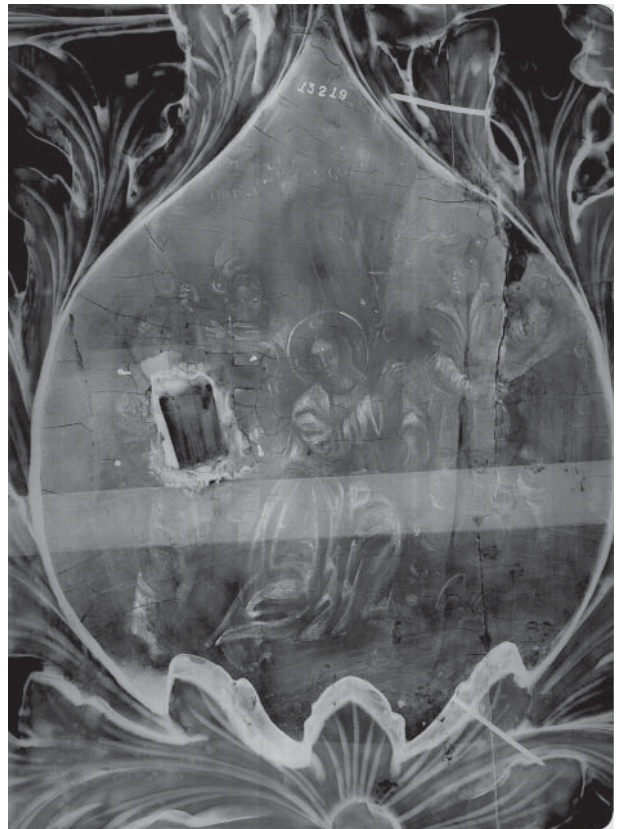
11. Рентгенографічне дослідження ікони «Христос Учитель» в процесі реставрації.



12. Фрагмент «Розп'яття» до реставрації.



13. Рентгенографічне дослідження «Розп'яття» до реставрації.



15. Рентгенографічне дослідження клейма «Хресна дорога» до реставрації.

цілісному сприйнятті іконостаса. Також можна відмітити, що сам іконостас скомплектовано з різночасових ікон та різьбленої поліхромії, які де в чому відрізняються між собою за стилістичними ознаками. Одним з найдавніших частин можна вважати намісний ряд, в якому компонуються чотири ікони, традиційно розділені Царськими та дияконськими дверима. Окрасою цього ряду є храмова ікона «Старозавітна Трійця», яка належить до «найдавнішої» групи іконостасу. Майстерне виконання в особливий спосіб живописних партій і вишукана колористична гама вказує на приналежність до «жовківської мистецької школи». Окрема важка доля спіткала ікони з цього ж ряду – «Богородиця з Дитям» та «Христос Учитель». Тут одразу помітно нерівномірність у збереженні фарбового шару, яке відбулося через несприятливі умови зберігання і подальше надмірне втручання в структуру живопису. Ще з архівних фото початку ХХ ст., стало зрозуміло, що намісні парні ікони, були додатково оздоблені металевими митрами, які до сьогодні не збереглися. На поверхні ікони подекуди проглядаються локальні втрати фарбового шару. В процесі дослідження виявилось, що можливим автором верхнього шару перемалювання парних центральних намісних ікон є Василь Петранович (бл. 1680–1759 рр.). За яких обставин і що могло стати причиною локального перемалювання достеменно невідомо. Вивчаючи ці ікони за допомогою рентгенографічного дослідження, було здійснено ще одне відкриття: лики Богородиці і Ісуса Христа, Євангеліє та кисті рук і стопи, можна віднести до давнішого походження. Окремі характерні риси ликів нижнього шару живопису добре перекликаються з зображеннями ангелів на іконі «Старозавітна Трійця». Можливо, вже у період творчості Василя Петрановича на іконі «Богородиця з дитям» відбулися перші процеси руйнування структури фарбового шару. Про це свідчить шар перемалювання, який був нанесений місцями поверх втрат авторського живопису. Петранович намагався поєднати давніший шар з додаванням незначних корективів. Зокрема, збільшено об'єм ликів, дещо змінено нахил рук та стоп Христа і Богородиці, збагачено пластику складок одягу. Поновлював ікони у характерній на той час манері, що перекликала з віаннями європейського мистецтва, де лики більш наближені до світського живопису, на протигагу нижньому оригінальному шару, де чіткіше прочитуються рівні лінії з дотриманням іконографічних канонів. Зважаючи на високу мистецьку цінність та документально підтверджене авторство Василя Петрановича, вирішено залишити верхній збережений шар живопису ікон «Богородиця з Дитям» та «Христос Учитель».

Цікавим декоративним елементом в намісному ряді є єдина оригінальна предела, яка в комплексі мала доповнювати стилізованим рослинним орнаментом конструкцію намісного ряду. Тут відкрилися збережені окремими фрагментами вкраплення кольорових лаків. В процесі роботи над іконостасом було відтворено з наближенням до оригіналу три втрачені предели, які додадуть цілісності.

Празниковий та апостольський ряд дещо відрізняється від намісного характером пошкоджень та станом збереження пізніших реставраційних втручань. Перемалювання живопису відбувалося з метою відтворення колориту та форм лише з незначними відмінностями. Непрофесійно, подекуди нелогічно, прикріплено окремі різночасові елементи поліхромної різьби, зустрічаються деталі, що могли належати зовсім до інших вівтарів чи іконостасів.

Ікона «Христос Пантократор» є домінуючою в іконостасі і створює єдиний комплекс з такими іконами як «Тайна вечеря» і «Спас Нерукотворний», стан збереження яких є значно кращим ніж намісного ряду. Основною проблемою в проведенні консерваційно-реставраційних процесів було усунення пізніших перемалювань та не авторських кольорових (тонованих) лаків. Ще до однієї різночасової окремої групи можна віднести композиційний комплекс, який складається з «Розп'яття» і Пристоячих, декорованого клеймами з зображенням сцен страсного циклу, які композиційно розміщено в різьбленому орнаменті. Окремої уваги заслуговує «Розп'яття», над яким також було здійснено рентгенографічне дослідження, що в результаті допомогло виявити раніший, добре збережений живописний шар. Площина навколо постаті Ісуса Христа також є переґрунтована і вкрита шаром золочення. З огляду на велику площу та недоцільність усунення верхнього шару поліхромії, було залишено і проведено реставраційні тонування верхнього шару.

Одним з трудоемких та складних процесів в роботі над іконостасом – видалення різночасових ґрунтових вставок (мастикувань), які переважно не відповідали естетичному сприйняттю і технологічним вимогам. В процесі роботи, було вироблено основні засади якими ми користувалися під час проведення практичної роботи – максимальне повернення пам'ятки до його первинного вигляду. Це, в першу чергу, стосувалося: скріплення рухомих частин конструкцій та ікон, доцільності підведення реставраційного ґрунту лише в окремих незначних випадках, компромісно вирішеного питання щодо нанесення нового реставраційного тонованого лаку на поверхню сріблення.

В процесі роботи над пам'яткою виникали додаткові проблеми з вирішенням долі пізніших



конструктивних доповнень у намісному ряді. Очевидно, що з часом іконостас припідняли і доповнили додатковими дерев'яними площинами, які можна спостерігати у нижній частині Царських воріт та конструкціях намісного ряду.

Провівши короткий огляд основних проблем з якими ми зіткнулися в процесі роботи, хочеться наголосити на одному важливому питанні – подальшому дбайливому збереженні пам'ятки, яка пройшла крізь віки і, нарешті, після кропіткої праці наших науковців і реставраторів здобула нове життя. Вдалося повернути ще одну перлину Західноукраїнського сакрального мистецтва завдяки професійності художників-реставраторів Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України: Мирослави Білецької-Зварич, Наталії Білостоцької, Марії Берко, Анастасії Боднар, Оксани Войтович, Олександри Гливики, Олега Глібовецького, Ольги Зінчук, Олега Карапінки, Івана Карпи, Євгена Манька, Роксолани Мокрій, Марти Москаль, Мар'яни Баліцкої, Тетяни Ющук, Олесі Бучинської-Литвиненко.

#### Список використаних джерел:

1. Откович Тарас. Іконостас церкви Святої Трійці в Жовкві (дослідження та реставрація). Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львів, 2006. № 2 (8). С. 128–35.
2. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. К.: Наук. думка, 1991. 400 с.

Олег Болюк (Львів)

### КОЛЕКЦІЯ ЦЕРКОВНИХ ТОЧЕНИХ РЕЛІКВАРІЇВ З МУЗЕЮ ШАРИША У БАРДІЄВІ: ДО ПИТАННЯ КАТАЛОГІЗАЦІЇ ФОНДУ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Питання цифрового реєстру українського традиційно-народного мистецтва у вигляді універсального каталогу збірок державних музеїв та приватних колекцій вже неодноразово порушував у публічних виступах і друкованих працях [5; 7]. Широта проблеми та зовнішні об'єктивні чинники, насамперед війна та пандемія, у сукупності перешкоджають здобути виразні результати у короткому часі. Суттєві труднощі виникають не тільки під час дослідження колекцій профільних музеїв в Україні, а й при вивченні українських збірок за кордоном [4; 6]. Попри формально-бюрократичні перепони і тривалі узгодження щодо можливості спрощеного доступу вивчити музейні фонди, для дослідника постають наступні виклики, зокрема слабе оцифрування колекції та недостовірні або ж малоінформативні атрибуції пам'яток. Усе ж простежується певний поступ у з'ясуванні провенансу, ретельному описі та популяризації артефакту традиційного мистецтва.

Пріоритетним завданням постало привернути увагу фахівців і поціновувачів української культури до малознаних пам'яток сницарства. Тож стаття присвячена невеликій колекції дерев'яних творів, які зберігаються у музеї м. Бардієва.

Музей Шариша у Бардієві (далі – МШБ) відомий своєю унікальною колекцією ікон з території українського історико-етнографічного ареалу Південної Лемківщини. Основна кількість пам'яток цієї інституції походить з церков східно-візантійського обряду низки сіл, які переважно приналежні до Бардіївського та Свидницького округів, що у свою чергу територіально входять, окрім ще одинадцяти округів, до сучасного Пряшівського краю Словаччини. Натомість у назві музею відображено історико-адміністративний, рекреаційно-туристичний регіон, який, завдяки ландшафту, поділяється на Горний Шариш з центром у Бардієві та Дольний Шариш з центром у Пряшеві.

На експозиційних площах музею у хронологічному порядку згруповано твори української церковної культури, які репрезентують насамперед розвиток іконопису, сницарства, книговидавництва та інших видів сакрального мистецтва. У 1937 р. інституція розпочала виставкову діяльність у Празі, знайомлячи поціновувачів мистецтва лише шістьма іконами [12; 13].

Колекцію цієї інституції ретельно вивчав В. Грешлик, опублікувавши низку пам'яток у монографії «Ікони Шаришського музею у Бардієві», спеціально присвяченій українському сакральному мистецтву [18], а також у праці, в якій аналізуються східнославацькі образи XVII ст. [19]. Про цю цінну збірку у своїх наукових розвідках перманентно згадують словацькі та українські вчені, зокрема А. Фріцький [17], Ш. Ткач [20], В. Александрович [1; 2; 3], М. Станкевич [14; 15, с. 300], О. Болюк [8, с. 17], Р. Косів [11], Л. Бурковська [9, с. 81]. Кожен із вчених у своїх мистецтвознавчих дослідженнях покликається на артефакти Музею Шариша у контексті власного наукового поля зацікавлення, переважно для історико-

порівняльного та мистецтвознавчого аналізу.

Мета пропонованої розвідки – увести у науковий обіг результати превентивного аналізу рідкісних пам'яток з малодослідженої галузі українського церковного мистецтва – художнього дерев'яного облаштування храмів, званого ще як сницарство. Сницарство, як вид декоративного мистецтва, що тісно пов'язаний із облаштуванням релігійних споруд, насамперед асоціюють з іконостасом, оминаючи інші, не менш важливі типи опорядження храму: престоли, кивоти, запрестольні ікони, горні сідалища, казальниці, вівтарі, сповідальниці, феретрони та ін. Вважається, що іконостас у культурі християн східно-візантійського обряду є комплексним унаочненням теософії, ідеї віри у Христа, вершиною художньої думки, яка поєднує візуалізацію учення Біблії та результат майстерності іконописців й різьбярів. Тому вівтарній перегороді між навою та святилищем присвячено найбільше досліджень з галузі сакрального образотворчого та церковно-ужиткового мистецтва. Значно менше можна побачити праць, у яких згадано інші, крім іконостасу, типи дерев'яного церковного обладнання [10]. Поодинокими є наукові розвідки, які висвітлюють євлогії (спеціальні місткості), виготовлені не з коштовних металів, а з дерева, яке використовували як доступніший і легший в обробці матеріал, відповідно не такий фінансово витратний для бідної парафіяльної громади. Зрозуміло, що дерев'яних освячених посудин у церковних практиках не вживали повсюдно, а там, де вони побутовали, зберегли в кількох екземплярах.

Неодноразово звертав увагу, що дерев'яні точені предмети літургійного призначення кінця XVIII – першої половини XIX ст. властиві облаштуванню церков саме для церков Південної Лемківщини, територія якої тепер належить Словаччині [6]. Причин чому саме виникло це явище вважаю є дві. Першою була неспроможність місцевої тогочасної громади придбати дорогі вироби з металу, тому вона шукала альтернативний спосіб облаштувати храм. Інша причина полягала у примусовому вилученні владою Австрійської імперії наявних у парафіях коштовних металів, що спонукало парафіян замовляти у лемківських майстрів точені з дерева священні церковні посудини. Подібні міркування висловив у своїх працях М. Станкевич [15, с. 348].

Зауважмо, що з-посеред технік художньої деревообробки, які використовують для виготовлення церковного обладнання, вчені мало згадують токарство порівняно з видами різьби, столярним профілюванням чи інкрустацією. Очевидно, це пов'язано з однотипним і малочисельним асортиментом токарних виробів. Найбільше точених деталей – в іконостасах, киворіях, престолах, бічних вівтарях, рідше – в процесійних іконах у вигляді стовбурів колон (фустів). На окремих з них помітний ентазис – потовщення фуста для візуального сприйняття пружності опори. Подекуди колони обрамляють арку-виріз між бабинцем та навою. В деяких храмах точені деталі є у вигляді ніжок столів, столиків, крісел, стільців, аналоїв, тетраподів, а також елементів свічників, хрестів, патериць. У багатьох церквах XIX–XXI ст., які вирізняються просторими приміщеннями, парапет хорів зазвичай не дощатий, а його формують точені балясини [8, с. 320–321]. Як більшість дерев'яного облаштування у церкві ці елементи парапетів схожі на деталі з тривких матеріалів. Наприклад, доволі часто поверхня балясин, які виточені з твердих порід, покриті фарбою з градієнтом у вигляді відливів основного кольору та зображенням прожилок мармуру, що загалом імітує цей декоративний камінь.

Серед малогабаритних церковних предметів, виточених на верстаті, особливе місце займають релікварії – спеціальні місткості (посудини) для Святих Дарів, мощей, сакральних часток, пов'язаних з біблійними подіями, культом християнських святих.

Релікварій («конфесія», ліпсанотєка, мощехранільниця) – «складень для реліквії»: ємність для зберігання часточок (мощей) канонізованих святих у вигляді раки (саркофага), кофра (скриньки, шкатулки), урни (вази, чаші з накривкою), ставротєки (хреста), таблиці, поліптіха, монстранції. До предметів особистого користування належать образки-мощевники, хрести-мощевники, енкалпіони – для носіння на шії [8, с. 423].

Релікваріїв або ж, як їх ще означають, – циборіїв, киворіїв (не плутати із киворієм-балдахіном над головним престолом) у Музеї Шариша я виявив сім об'єктів, більшість з яких зберігаються у фонді інституції, решта – на експозиції. Дирекція музею дослухалася до моєї пропозиції репрезентувати на постійній виставці усі виявлені об'єкти, як рідкісні предмети дерев'яного церковного облаштування. Сподіваюся, що найближчим часом експозицію буде доповнено цими унікальними церковними артефактами.

Невелику групу творів за їхніми конструктивно-художніми особливостями, поділяю на два основні типи: сферичний (овоїдальний) – місткість подібна до чаші-потира з накривкою й опирається на ніжку з підставкою; готизуючий – умовно прийнята назва завдяки стрімкому вертикальному силуету й дрібним точеним модульним елементам, які нагадують готичні пінаклі, що рясно прикрашають накривку ємності.



*Гл. 1. Релікварій сферичний (Інв. № Н-362, МШБ). Кінець XVIII – XIX ст., с. Микулашова Бардіївського округу Пряшівського краю.*



*Гл. 2. Релікварій сферичний (Інв. № відсутній, МШБ). XIX ст., походження невідоме.*



*Гл. 3. Релікварій сферичний (Інв. № Н-6868, МШБ). XIX ст., походження невідоме.*



*Гл. 4. Мирниця (Інв. № Н-2225, МШБ). ХІХ ст., с. Трочани Бардіївського округу Пряшівського краю.*



*Гл. 5. Релікварій готизуючий (Інв. № Н-969, МШБ). Кінець ХVІІІ – ХІХ ст., м. Свидник.*

Сферичні релікварії. Викотворений з липи циборій (Інв. № Н-362) з церкви с. Микулашова (Mikulášová) Бардіївського округу Пряшівського краю, яку перевезено у скансен Бардіївські купелі, подекуди зберіг рештки позолоти і посріблення. На основу-стопу (нодус) опирається ніжка із ентазисом, яка прикрашена двома потовщеннями, так званими перстнями. Верхня частина виготворена у вигляді яйцеподібної місткості, форму якої утворюють чаша і накривка. На їхніх боках навколо прикріплено позолочені промені, конфігурація яких почергово змінюється на трикутну і хвилясту. Ймовірно, циборій раніше увінчував хрест. Втім цього однозначно стверджувати неможливо, оскільки окремі елементи пам'ятки втрачено. (Гл. 1.)<sup>1</sup>.

Разом із заступником директора Музею Шариша Валентиною Кочовою<sup>2</sup> у фондах виявив не атрибутований артефакт, відповідно без інвентарного номера, – циборій, ймовірно ХІХ ст., у вигляді

<sup>1</sup> Усі фото публікуються вперше.

<sup>2</sup> Висловлюю вдячність Валентині Кочовій, заступниці директора Музею Шариша в Бардієві за усесторонню допомогу у зборі інформації про збірку інституції.

сферичної чаші з пазом для накривки (накривку не знайдено). Релікварій, який виготовлений з липи технікою точіння, складається з кількох частин: місткості у вигляді чаші з накривкою (накривка втрачена); ніжки з «яблуком», що нагадує балясину; нодуса (підніжжя) з округлою основою. Чаша зсередини має по краю бордюр для щільнішого тримання накривки. Подекуди на виробі залишилися рештки фарби, левкасу, очевидно, первісно він був посріблений або позолочений. Привертає увагу якісна обробка точеної посудини, що, відповідно, дозволяє припустити авторство професійного майстра (Іл. 2).

Унікальним прикладом збережених у музеї релікваріїв є предмет з інвентарним номером Н-6868. Його локація чітко не атрибутована, тому ареал походження доводиться позначати широко – Південною Лемківщиною (Пряшівщиною). Виріб виготовлений з липи технікою точіння. Релікварій складається з кількох частин: місткості у вигляді чаші з пазом для щільного приєднання накривки (накривка втрачена); нодуса – округлої основи із невеликою шухлядою, лицева частина якої становить частину цього підніжжя. До шухляди прикріплено фурнітуру у вигляді округлої ручки. Ззовні виріб покритий брунатною барвою. Саме таке функціонально-конструктивне рішення дерев'яного циборія на цьому етапі дослідження вважаю винятковим, оскільки на теренах сучасної Словаччини допоки не трапилося аналога (Іл. 3).

Згідно зі збереженими конструктивними ознаками іншим прикладом ймовірно сферичної євлогії слугує церковний артефакт зі збірки Щаришського музею – мирниця, яку музейники об'єктивно датують ХІХ ст. (Н-2225). Посудина, яка призначена для зберігання мира (елею), складалася з чотирьох виточених елементів: стопи-нодуса; ніжки з трьома потовщеннями-перстнями; чаші та накривки (втрачена). У випадку віднайдення накривки можна було б точно визначити тип релікварію. Тому до сферичних релікваріїв пам'ятку залічуємо умовно.

Предмет прикрашено розписом кіноварною барвою з поцяткованим орнаментом і сріблено. Пам'ятка походить з храму с. Трочани (Tročany) Бардіївського округу Пряшівського краю, вочевидь, з греко-католицької церкви св. Луки з 1739 р. (Іл. 4).

Готизуючі релікварії. Іншу групу становлять релікварії, які мають розвинену вертикально конструкцію, прикрашену додатково точеними модулями. Їхній силует подібний до аналогічних за функцією металевих предметів, які за художньо-стильовими ознаками приналежні до готики. Завдяки цим особливостям деякі пам'ятки характеризую як тип готизуючих релікваріїв.

Гармонійним пропорціями (h 36 см, Ø 10 см) відзначається релікварій (Н-363) з дерев'яної церкви св. Архистратига Михаїла, яка була збудована 1752 р. у с. Шеметковцях (Šemetkovce) Свидницького округу Пряшівського краю. В інвентарній картці зазначено дату – «ХVІІ ст.». Гіпотетично можна було б припустити таке датування для релікварію, який міг би зберегтися разом з існуючими іконами празникового та апостольського рядів іконостасу з ХVІІ ст. з попередньої церкви. Утім, з огляду на конструктивно-художні ознаки пам'ятки, це сумнівно. Існуючий храм у с. Шеметковцях споруджено у середині ХVІІІ ст., тож церковна громада могла придбати цю місткість для реліквій згодом.

Лаконічна конструкція високого релікварію доповнена наче нанизаними на вісь вісьмома опуклими перстнями. Ручку накривки прикрашають ще п'ять перстенців, останній з яких має виразну грушоподібну форму, що нагадує такого ж абрису церковні бані періоду рококо. Предмет, який пофарбований у червоний, білий, зелений і синій кольори, увінчує маленький мідний хрестик. Декор накривки доповнено фризом з ромбиків. Перелічені художні ознаки циборію дозволяють припустити, що його виготовили, ймовірно, наприкінці ХVІІІ – ХІХ ст. – у період запізнілих ремінісценцій рококо, особливості якого використовували в обладнанні церков горяни Карпат.

В інвентарній картці точеного з липи циборію (Н-968), який походить з неіснуючої церкви с. Нижня Полянка (Nižná Polianka) Бардіївського округу Пряшівського краю, також знаходимо запис «ХVІІ ст.». Як і попередню пам'ятку (Н-363), так і цю датую пізнішим часом – кінцем ХVІІІ–ХІХ ст., хоча вони за конструктивно-художніми особливостями є різними. Місткість для реліквій зі с. Нижня Полянка розписано червоною, жовтою і синьою барвами та, що важливо, – посріблено. Покриття поверхні дерев'яних євлогіїв срібною чи золотою барвою – явище ще рідкісніше, ніж самі точені релікварії. Як притаманно усім подібним предметам, основа-стопа є круглою. Ніжку прикрашає відносно масивний яйцеподібний перстень. На накривці верхньої та нижньої частин по колу розміщено на стовпчиках балясини, які увінчуються опуклими гудзиками. Накривку завершує рівнокінцевий хрест з точеними у вигляді балясин його частинами.

Натомість походження іншої пам'ятки – точеного релікварію (h 33 см, Ø 10,5 см) з інвентарним номером Н-969, записано у документах доволі лаконічно: «Свидник». Це утруднює пошук якому саме греко-католицькому храму Свидника належала пам'ятка: церкві св. Параскеви 1800 р. або Різдва Пресвятої Богородиці з 1845 р. Ще одним гіпотетичним варіантом може бути інша дерев'яна пам'ятка,

яку в 1960 р. перенесли у місцевий скансен – Музей української культури, – церкву св. Параскеви 1763 р. зі с. Нова Полянка. Під час інвентаризації колекції Музею у Шариші, яка проводилася згідно з записами в основному у 1957 р., працівник не зробив ретельний опис, тож питання походження цього артефакту також лишається відкритим.

Циборій зі Свидника приналежить до групи релікваріїв, які мають декоративно розвинену накривку із розміщеними по колу точеними балясинами-«пінаклями» (частково втрачено), а зверху – хрестом (втрачено). Очевидно, першовзірцями такого типу релікваріїв були аналогічні предмети з коштовних металів періоду пізньої готики. Кругла основа виробу, ніжка у вигляді колони з перстнями розписані олійними фарбами, які первісно мали насичені тони кіноварної, синьої барв. (Лл. 5).

У Музеї Шариша в Бардієві більше не виявлено точених релікваріїв. Проте вдалося зафіксувати такі пам'ятки у Музеї української культури у Свиднику – готизуючий релікварій кінця XVIII ст. (№144/66) та з колекції Музею Ставропігії у Львові, церковні твори якої виставлялися в 2019 р. у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Тут було представлено готизуючий та сферичні релікварії та ставротеку XVIII ст. невідомого походження (інв. №Кв-33788 Д-857; Кв-33803 Д-867; Кв-33804 Д-868; Кв-33812 Д-87). За конструктивно-стилістичними ознаками ці пам'ятки подібні до розглянутих з Шаришського музею, відповідно вважаю, що твори походять з Бардіївського округу Пряшівського краю.

Короткий атрибутивний аналіз точених релікваріїв, виявлених у Музеї Шариша м. Бардієва, дає підставу зробити такі узагальнення:

- розглянуті твори церковного мистецтва українців – ціннісний пласт художньої культури, який відображає усталені локальні вподобання автохтонів, – є виразним маркером етнічної ідентичності;
- вивчення пам'яток українського сакрального мистецтва важливе з багатьох причин, особливо у контексті популяризації традиційно-народної творчості у мультикультурному середовищі;
- робота над репрезентацією кращих пам'яток музейної колекції далі перебуває у процесі їх атрибуції, верифікації та уведення у науковий обіг;
- речові артефакти, які складно ідентифікувати, становлять одне із ключових питань пошуку аналогів у збірках інших музеїв та приватних колекцій, що вкотре підтверджує ідею створення цифрового міжінституційного реєстру пам'яток культури;
- функціонування єдиного реєстру артефактів української культури у майбутньому полегшить спеціалістам пошук необхідного для дослідження матеріалу серед розпорошених збірок.

#### Список використаних джерел:

1. Александрович В. Віленський слід малярських інтересів князя Костянтина Івановича Острозького. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Історичні науки*. 2011. Вип. 18. С. 113–124. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoai\\_2011\\_18\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoai_2011_18_11) (дата звернення: 30.08.2023).
2. Александрович В. Львівське середовище українських малярів першої половини – середини XVII ст. *Соціум. Альманах соціальної історії*. 2015. Випуск 11–12. С. 34–60.
3. Александрович В. Львівські малярі в перемських церковних братствах XVI–XVII століть. *Львівська Ставропігія: історія, персоналії, взаємини* / наук. ред. В. Александрович, І. Орлевич; Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів: Логос, 2017. С. 80–109.
4. Болюк О. Актуальність українсько-чеського науково-дослідного проекту «Колекція творів українського народного мистецтва у фондосховищах Національного музею у Празі: класифікація та атрибуція». *«Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем: Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: збірник наукових праць: до 160-ліття від дня народження Франтішека Ржегоржа* / НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут народознавства; Всеукраїнська громадська організація Союз Українок; Українсько-чеське товариство імені Франтішека Ржегоржа; [літ.-наук. ред.: М. Котик-Чубіньська; відповід. ред. А. Швець; передм. А. Швець; редкол. : Є. Нахлік (голова) та ін.]. Львів: Вид-во «ГАЛИЧ-ПРЕС», 2017. С. 105–111.
5. Болюк О. Колекціонер vs музейник? (на прикладі збиральництва народного вбрання). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 168–178. URL: <http://nz.lviv.ua/archiv/2019-1/23.pdf> (дата звернення: 30.08.2023).
6. Болюк, О. Проблеми атрибуції творів ужиткового мистецтва (на прикладі збірки Музею української культури у Свиднику). *Мистецька культура : історія, теорія, методологія* : тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції. (Львів, 20 листопада 2020 р.). Львів: ЛНБ ім. В. Стефаника, 2020. С. 5–7.
7. Болюк О. Сучасний стан творчих практик українського декоративно-ужиткового мистецтва (нарративи Інтернет-джерел): Питання перше: спроби класифікації корисної інформації. *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 339–343. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2018-2/9.pdf> (дата звернення: 30.08.2023).
8. Болюк О. Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України). Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2020. 520 с.
9. Бурковська Л. Принципи побудови життєвих циклів св. Миколи Мірлікійського в українському ікономалярстві

XIV–XVI ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 77–87. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/аррррр\\_2008\\_1\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/аррррр_2008_1_17) (дата звернення: 30.08.2023).

10. Ковачовичова-Пушкарьова Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви Східного Обряду на Словаччині. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. Випуск 5–6. Братислава–Пряшів: Педагогічне товариство, відділ української літератури в Пряшеві; Музей української культури у Свиднику, 1971. 519 с.

11. Косів Р. Західноукраїнські ікони на полотні з фризовим розташуванням фігур XVII – початку XVIII ст.: призначення та іконографія. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1052–1061.

12. *Пам'ятки України*. 1992. № 1. С. 43–47.

13. Словаччина. Пряшівський край. Бардіїв. 1992 р. *Прадідівська слава. Українські пам'ятки*. URL: [https://www.pslava.info/BardijivM\\_1992Bardijiv,93135.html](https://www.pslava.info/BardijivM_1992Bardijiv,93135.html) (дата звернення: 30.08.2023).

14. Станкевич М. (1995). Експедиція на Лемківщину. *Народознавчі зошити*. № 1. С. 31–33.

15. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2002. 479 с.

16. Станкевич М. Художнє деревообробництво. *Лемківщина: історико-етнографічне дослідження* / за ред. С. П. Павлюка. в 2 т. Т. 2. Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2002. С. 339–350.

17. Frický A. Ikony z východného Slovenska. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1971. 170 s.

18. Grešlik V. Ikony Šarišského múzea w Bardejove. Bratislava: Ars Monument, 2002. 95 s.

19. Grešlik V. Ikony 17 storočia na Východnom Slovensku. Prešov: AKCENT PRINT, 2002. 100 s.

20. Tkač Š. Ikony zo 16. –19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava: Tatran, 1980. 280 s.

Оксана Войтович (Львів)

### РЕСТАВРАЦІЯ ПОЛОТЕН «МАРІЯ ПРОСТРОМЛЕНА МЕЧАМИ», «СТРАСТІ ІСУСА ХРИСТА» ЗІ ЗБІРКИ ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА М. ОСТРОГА

Українська культура наповнена феноменами у різних часових періодах. Не є виключенням і малярство та іконопис. У рамках національної специфіки іконопису формувалися та виразно проявлялися локальні іконописні традиції. Так в XVI–XIX ст. сформувалась і розвинулася Волинська іконописна школа, окремим феноменом якої стала Острозька іконописна майстерня кін. XVII – поч. XIX ст. [1].

Оригінальною стилістичною ознакою острозьких ікон була манера зображення святих. Вони мали особливий тип круглоликих, привітних облич із широко відкритими очима, високим чолом, характерними пухкими рожевими губами, короткі, розширені біля перенісся брови. У комплексі такі образи справляють враження лагідних, добрих святих. Це вказує на походження майстра від непрофесійної народної течії малярства з одного боку, та засвідчує теплоту народного мистецтва з іншого.

Унікальності іконі, та і школі загалом, надає посмішка на обличчях зображених фігур, зокрема Діви Марії. Про цю стилістичну особливість острозького іконопису в мистецтвознавчій літературі можна натрапити на напівжартівливий вислів, що «в Острозі святих навчили посміхатися». Пам'ятки Острозької іконописної майстерні вирізняються емоційністю зображених: усміхнені, життєрадісні та доброзичливі обличчя святих, які в науково-популярній літературі описані як «святі, що посміхаються». Цікаво, що такі оптимістичні, життєрадісні типи облич зберігалися навіть тоді, коли маляр зображував конкретних людей. Навіть більше, зображаючи страждальні образи з глибокими переживаннями мук, лики переповнені покірною і блаженством, яке прийде після страждання.

Одним з таких зображень є сюжет «Марія простромлена мечами».

Страшний, невимовний і всеосяжний біль матері за дітям. А жінка, що віддала безгрішного Сина на муки й смерть за гріхи всього людства, мабуть, відчула у своєму серці страждання всіх матерів. Уперше пророцтво про душевні муки Марії за Сина зустрічаємо ще на початку Євангелія від Луки. «Та й тобі самій меч прошеє душу, щоб відкрились думки багатьох сердець» (Лк. 2,35)» – мовив праведний старець Симеон, зустрівши Марію у храмі, куди вони з Йосифом принесли малого Ісуса. В іконографічній традиції ці слова втілилися в образі «Скорботної Матері», а також в іконах «Пом'якшення злих сердець» та «Семистрільна». Зображення Діви Марії в скорботі неймовірно проникливі, адже передають момент її найглибшого переживання.

Ще один іконографічний вияв страждань Богородиці – ікона «Семистрільна», на якій серце Марії пронизують сім стріл як символ семи скорбот і повноти її страждань [2]. Альтернативна версія трактує кількість стріл як сукупність головних гріхів людства. Цікаво, що початкове зображення стріл поступово змінилося на сім мечів. Ікона Богоматері часто була парною до образу Ісуса Христа, якого

іноді зображали з мечем відповідно до біблійної цитати про те, що «слово – живе й діяльне, і гостріше від усякого двосічного меча» (Євр. 4, 12). Так могло відбутися перенесення цього елемента на зображення скорботної Марії, чиє серце пронизує один меч або ж усі сім. В даному випадку парним зображенням є образ Страстей Ісуса Христа. У XVIII столітті у храмових інтер'єрах на Волині з'являються ікони на тему «Христос Скорботний» чи «Христос у терновому вінку» (Ессе Номо) [3, 4].

Постать Христа виглядає тендітною, він зображений у невеликому повороті вліво, обличчя ледь нахилене до лівого плеча. На плечі накинутий блакитний плащ, кисті рук зав'язані мотузкою, зосередивши цим увагу на них. Масивний ланцюг на шиї, як згадка про арешт у Гетсиманському саду. (Подібна деталь – довгий ланцюг на шиї Ісуса, його кінець тримає римський воїн – присутня на іконі кінця XVIII ст. «Принаження Христа» Острозької іконописної майстерні) [9]. У лівій руці Христа – тонка, довга очеретина. Його лик з виразними рисами передає одухотвореність та надію на те, що страждання принесуть спасіння людству. Голову Ісуса увінчує терен, під ним – рясні краплі крові, що стікають по тілу. Терновий вінець — одне зі знарядь Страстей Господніх. На вигляд він, як зв'язані між собою колючки у формі шапки, на відміну від усталеної плетениці, якою його традиційно зображують у світовому мистецтві. Коли римські воїни «коронували» Спасителя, то був такий собі страшний жарт. Вони висміювали те, що він називав себе царем юдейським: «І вони зодягли Його в багрянцю і, сплівши з тернини вінка, поклали на Нього. І вітати Його зачали: Радій, Царю Юдейський! І тростиною по голові Його били, і плювали на Нього. І навколішки кидалися та вклонялись Йому... І коли назнуцалися з Нього, зняли з Нього багрянцю, і наділи на Нього одягу Його. І Його повели, щоб розп'ясти Його» (Мк. 15, 17-20). Це була пародія на коронування цезарів. Тільки їм на голову одягали лавровий вінець і в руки давали жезл — як символ величчя, влади, перемоги, Христу ж поклали терновий і вручили палицю. Після воскресіння Ісуса Христа терновий вінець став символізувати перемогу життя над смертю.

Парні полотна «Марія простромлена мечами» та «Страсті Ісуса Христа» потрапили у Львівську філію з Державного історико-архітектурного заповідника м. Острога. Картини надійшли на реставрацію у незадовільному стані. Обидва зображення півпостатей святих закомпоновані в овалах і виконані у досить стриманій кольоровій гамі. Такі зображення зустрічаються у настінних розписах церков XVIII ст. Підрамники прямокутної форми з хвойної породи деревини, без скосів і клинців, глухі, з'єднані в прямий шип. Деревина пошкоджена природнім старінням, на ній спостерігаються механічні пошкодження, отвори від тиблів, подряпини. Вкриті затіками, брудом пилом впресованим в деревину, павутинням, міцеліальними грибами. Непридатні до подальшого використання. Полотна провисали і на них утворились злами вздовж внутрішніх ліній лиштв підрамників, що спричинило значні осипи ґрунту з фарбовим шаром та деформацію основи. Краї по периметру втрачених ділянок основи скручені з розтріпаними нитками. Полотна ймовірно мають авторське натягнення на підрамники, зафіксовані дерев'яними тиблями. Зворотна сторона вкрита пиловими забрудненнями, брудом впресованим в структуру ниток і павутинням. Крайки полотен пошкоджені розривами з втратами фарбового шару і ґрунту. Поверхні творів вкриті пилом і брудом, впресованим в структуру фарбового шару. Лакова плівка нанесена не рівномірно, що спричинило утворення жорсткого кракелюру на темних ділянках малярства. Найбільші ділянки втрат ґрунту та фарбового шару зосереджені навколо втрат основи. У полотна «Марія простромлена мечами» частина основи (7 на 27 см) у лівому нижньому куті під лиштвом підрамника втрачена і потребує доповнення полотна. Воно дуже тонке та крихке, пошкоджене поривами, прорізами, проколами з втратою ниток основи і потребує додаткового зміцнення.

Картини потребували проведення ряду консерваційно-реставраційних заходів.

Після детального обговорення на реставраційній раді ЛФННДРЦ України та проведенні ряду досліджень затверджено програми на реставрацію.

Варто звернути увагу на роботу з основою твору «Марія простромлена мечами». У нижній частині твору, де основа потребувала доповнення полотна, цигарковий папір нанесено у два шари щоб уникнути подальших деформацій нижньої крайки авторської основи при розтяжці на робочий підрамник. Нижня

---

*\* Появі зображення «Пом'якшення злих сердець» («Семистрільна») передувала історія селянина з невеличкого містечка поблизу Вологди. Потерпаючи від тяжкої хвороби, яку не змогли вилікувати лікарі, чоловік у розпачі звернувся з молитвою до Бога. Голос увісні скерував його за зціленням до невеличкої сільської церкви Іоанна Богослова, де на дзвіниці була прихована чудодійна ікона. Церковні служителі скептично поставилися до слів селянина і двічі відмовляли йому в можливості піднятися на дзвіницю. Але, зважаючи на настирливість чоловіка та його безумовну віру в Чудо, на третій раз його прохання задовольнили. І дійсно, на сходах замість однієї з дощок ликом вниз лежав святий образ. Після молебню до Пресвятої Богородиці селянин позбувся своїх недуг.*

---





*Фрагмент. Марія простроплена мечами.  
Лик Богородиці.*



*Фрагмент. Страсті Ісуса Христа.  
Лик Христа.*



*Фрагмент. Марія простроплена мечами.  
До реставрації.*



*Фрагмент. Марія простроплена мечами.  
В процесі реставрації.*



*Фрагмент. Марія простроплена мечами.  
Після реставрації.*



*Марія простроплена мечами.  
До реставрації.*



*Марія простроплена мечами.  
Після реставрації.*



*Страсті Ісуса Христа.  
До реставрації.*



*Страсті Ісуса Христа.  
Після реставрації.*

крайка потребувала більш ретельного механічного очищення, оскільки через втрату частини основи туди поналипав впресований бруд.

Для доповнення полотна основи було підібране полотно найбільш схоже до авторського по товщині, переплетенні та кольору. Після виготовлення фігурної латки, відповідної конфігурації до втрати основи, її приклеїли до зрихлених волокон ниток основи по периметру втрати методом встик, застосовуючи водний розчин Plextol B-500. Після вкладання проклеєних волокон фторопластовим шпателем, випрасовували через фторопластову плівку за допомогою каутера. Незначні втрати авторського полотна були заповнені льняною масою.

Наступним кроком роботи було проведення підготовки полотен до дубляжу. Для даного процесу вирішено застосовувати клей Beva 371. Оскільки основа дуже пересушена і крихка, потребує еластичності найоптимальнішим є цей клей. Також з його застосуванням полотно основи буде стійкішим до коливань температурно-вологісного режиму. У не стабільних умовах зберігання застосування Beva 371 забезпечить пам'ятку від можливих рецидивів.

Для дублювання дубляжне полотно, натягнуто на робочий підрамник, слідкуючи за тим, щоб не було перекосів ниток тканини. Авторське полотно покладено на дубляжне полотно для перенесення контуру рисунку авторської основи. Окреслену ділянку проклеєно желеподібним кролячим клеєм з антисептиком, так, щоб клей не пройшов на зворотну сторону. Цей процес повторювався до утворення суцільної клеєвої плівки на основі. Після висихання нанесено клей Beva 371 (30% розчин в пініні). Після доби висихання виконано повторне нанесення клею. Останнім шаром нанесено тонкий шар Beva 371 розчиненого в пініні (1:1).

Авторську основу спочатку проклеєно кролячим клеєм, після висихання якого нанесено рівномірний тонкий шар Beva 371 (30% розчин в пініні). Після доби висихання клею на обох поверхнях авторське полотно знято з робочого підрамника і прикладено зворотом до проклеєного дубляжного полотна. Нагрітою праскою через термостійку силіконову фолію пропрасовано. Після активації клею основа стабілізована холодною праскою, притискаючи місця дублювання. Здублювавши твір на нову основу площину картини закладено пресами [5].

В результаті проведених консерваційних заходів твори забезпечені від подальших руйнівних процесів. Після укріплень місцевих відставань фарбового шару та ґрунту, вони набули доброго зв'язку з основою та між собою; вирівняно деформації основи. Знято поверхневі забруднення впресовані в структуру основи зі зворотного боку. Зашпаровано прориви, доповнено втрати основи творів. Проведено процес дублювання внаслідок чого основа ікони «Марія простроплена мечами» набула міцності. Виготовлено нові рухомі підрамники. Потоншено потемнілу лакову плівку, яка змінювала естетичне сприйняття кожного твору. Проявився світліший колорит малярства. Підведений ґрунт і виконані тонування в межах втрат авторського фарбового шару, що надало кольоровим плямам довершеності композиції. Після покриття пам'яток новим захисним шаром лаку, твори набули експозиційного вигляду.

Авторові вдалося досягти гармонійного звучання стриманої кольорової гами та за допомогою простоти композицій зосередити глядача на духовній глибині. Хочеться наголосити, що попри достатньо трагічні сюжети та зображення мук на обох полотнах, постаті святих не втрачають своєї життєрадісності, ніби вселяючи глядачеві надію. Сльози Богоматері не настільки помітні як легко підняті кутики вуст до посмішки. Христос поглядом ніби обіцяє, що після страждань приходить спасіння, що вже скоро терпіння завершиться благодаттю.

#### Список використаних джерел:

1. Острозька іконописна майстерня. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/zavershennya-volnoste-zanepad-ostrozkoyi-ikonopysnoyi-tradytsiyi/>
2. Гошук О. Скорбота матері. Католицький Вісник. №6 2015: URL: <https://credo.pro/2015/04/132317>
3. Моздир М. Українська народна сакральна скульптура в контексті зв'язків із західними сусідами. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. Львів, 2008. С. 9 – 20.
4. Культурна спадщина Рівненського краю. Рівне, 2010. С. 79
5. Войтович О., РП №1405 ж Архів ЛФННДРЦ України.

## ТВОРИ МАРКА ШЕСТАКОВИЧА У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Українська народна ікона як феномен національної культури все більше привертає увагу дослідників. На усіх етапах історичного розвитку народне наївне малярство співіснувало з професійним, однак, у певні періоди його питома вага збільшувалася. Діяльність народних майстрів активізується у кінці XVI – на початку XVII ст., що зумовлено цілою низкою суспільно-історичних процесів [7]. Подібне явище спостерігаємо й у кінці XVII – першій половині XVIII ст. У той час працює ряд малярів з яскраво вираженим авторським стилем. Їх творчість все ще мало вивчена і популяризована. Серед них – Марко Шестакович – маляр з с. Домажир поблизу Львова. Ім'я і походження майстра, рівно ж, як час виконання його творів, знаємо за низкою підписних і датованих пам'яток. Територія походження ікон Шестаковича – Турківщина, Сколівщина, Закарпаття. Виходячи з датованих пам'яток, найбільш плідною праця майстра була у 1720–1730-х рр. З його відомих уцілілих творів опублікована лише незначна частина. Найбільше їх належить колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ), поодинокі пам'ятки зберігаються в інших музеях, а також у приватних колекціях [3, с. 234, іл.171], деякі – досі перебувають у церквах, до яких вони були створені.

Атрибуція робіт Шестаковича не викликає особливих труднощів, оскільки майстер володів дуже виразним індивідуальним почерком, а декілька датованих і підписних його ікон дають підстави для ідентифікації й датування інших творів. Маляр вказував і на своє походження з с. Домажир, хоча твори не виявлені ні в самому Домажирі, ні у близьких до нього околицях. Ікони та іконостасні ансамблі домажирського маляра походять в основному з теренів Бойківщини. Найвідоміші і найбільші комплекси збереглися з церкви Введення Пресвятої Богородиці у Молдавську (тепер с. Межигір'я) Турківського району та з церкви Архангела Михаїла у Сухому Поточі на Сколівщині. Найдавніша датована ікона Шестаковича – «Страшний Суд» з Молдавська 1720 р. [12, с. 169, іл.85], найпізніша – «Спас Нерукотворний» з Сухого Поточу 1738 р. [12, с. 174, іл.87].

Марка Шестаковича «відкрив» у 1912 р. І. Свенціцький, привізши до Національного музею його ікони з експедиції на Турківщину. Твори майстра вперше експонувалися 1939 р. на виставці галицького примітиву в Національному музеї, яку влаштували І. Свенціцький та М. Федюк [1, с.10]. Ця виставка чи не вперше привернула увагу до народного малярства як до феномену національного мистецтва.

Про творчість Шестаковича, за винятком поодиноких реплік [4, с.128,129; 14], довгий час не згадувалось у літературі. Щойно у 1990 р. десяток його творів було представлено у книжці В. Отковича [7, с. 43]. У такій же кількості й майже усі ті самі пам'ятки подано в альбомному виданні, присвяченому українському народному малярству, що побачив світ 1991 р. [12, іл. 85-93]. Це видання досі залишається найповнішим репрезентантом творчості маляра.

Попри спорідненість мистецького вислову, властивого народним майстрам, Шестакович вирізняється своїм творчим почерком. Він виявляється у своєрідному характері типажу з лінійним моделюванням облич, в колориті, переважно з домінуванням теплих червоно-вохристих тонів, у розлогіх супровідних текстах, часто введених на тло ікони, або на обрамлення, що сприймаються декоративно-орнаментальним мотивом. В рисунку, побудові композицій, колористиці відчувається не лише талант майстра, а й великий досвід іконописної праці. У художньо-образній мові багатьох творів Шестаковича виразно помітний вплив гравюри. У свою чергу, тогочасна народна гравюра має виразну спорідненість з малярством – станковим і монументальним. Як влучно зауважила В. Свенціцька, характеризуючи українську народну гравюру XVII–XVIII ст., їй властива «строга структура і архітектоніка побудови композиції, цілеспрямоване відсіання лишнього, послідовне підпорядкування усіх компонентів, в тому числі й технічних прийомів, дещо статичному й урочистому вирішенню художнього образу...» [9, с. 62]. Особлива спорідненість з гравюрою простежується на іконах з Сухого Поточу, зокрема на іконі «Усікновення голови Івана Хрестителя. Бенкет Ірода» [12, с.176, 177, іл. 89].

Свої особливості має техніка і технологія ікон Шестаковича. Для іконного щита майстер використовував шпилькові породи деревини. Дошки товсті, деякі сягають 4,5 см. Грунт кладений тонким шаром, так само нанесений і фарбовий шар: на ряді ікон крізь грунт і поверхню живопису проглядається текстура деревини. Маляр працював у техніці темпери; барви не яскраві, переважно пастельних тонів; на німбах і тлі застосовував сріблення з тонуванням кольоровими лаками; на деякі тла наносив тонкі лесування (балдахін на іконі «Бенкет Ірода»). Лики модельовані лінійно, на щоках та чолі накладені



1. Марко Шестакович. «Спас Нерукотворный», 1738 р. с. Сухий Потік.



2. Марко Шестакович. «Богородиця Одигітрія», 1732 р. с. Сухий Потік.



3. Марко Шестакович. «Архангел Михаїл», 1732 р. с. Сухий Потік.

рум'янці. На намісних іконах на голові Богородиці бачимо корони, які імітують типові для того часу накладні басмові корони з фольги.

Шестакович створив свою галерею образів та сюжетних композицій, нерідко використовував вже відпрацьовану власну схему. Такими є «Богородиця Одигітрія», «Св. Юрій Змієборець», «Архангел Михаїл», «Спас Нерукотворний», «Жертва Авраама».

Про те, що Марко Шестакович користувався популярністю в сучасників, свідчать вкладні тексти на іконах, які він створював на замовлення фундаторів. У доробку майстра є зображення і самих замовників. Найвідоміша ікона Шестаковича – «Розп'яття з Симком і Свою Матковськими» з церкви Архангела Михаїла у с. Івашківці [12, с.178, 179, іл. 90]. Натомість маловідома інша ікона, яку приписуємо Шестаковичу – «Благовіщення з донатором» з церкви св. Дмитра у с. Ясіночка на Турківщині [10, с. 185].

«Розп'яття» з Івашківців представляє тип вотивного іконо-портрету. Такі ікони набувають у тому часі все більшої популярності. Для них найчастіше використовувався сюжет «Розп'яття з пристоячими», де традиційні образи пристоячих замінювалися образами замовників-донаторів, або ж вони зображувались поряд з пристоячими.

Скупими засобами майстер створює живі, виразні образи конкретних людей. Симко – молодий кремезний чоловік з характерною для тогочасної моди зачіскою «під макітру» та короткими вусами, у цеглисту каптані з великими білими гудзиками, синьому кунтуші, при боці шабля – атрибут соціального стану. Єва – у намітці, білій сорочці, червоній запасці, яку ледь видно з-під блакитного каптана. Її «портрет» з грубуватими рисами не позбавлений певної психологізації. На обличчі жінки виявляється смирення, а водночас і нелегка доля – погляд опущений додолу, невеликі уста міцно стиснуті. Ліричну ноту вносить у сцену зображення маленької дівчинки, що визирає із-за матері, ледь сягаючи голівкою її пояса. Перед глядачем – портрет благочестивої сім'ї. Цікаво, що своїх сучасників Шестакович змальовує тими самими засобами, що й персонажів традиційної іконографії, однак, тут майстер зумів досягнути іншої характеристики образів. Розлогий вкладний текст на тлі сприймається епіграфічним орнаментом і по-своєму доповнює орнаментуку хреста та обрамлення.

На іконі з Івашківців оригінальне трактування не лише образів замовників, а й самого Розп'яття. Очевидний вплив на творчість Шестаковича популярного на той час деревориту чи не найбільш наглядно виявляється якраз у його Розп'яттях. Можна гадати, івашківська ікона свого часу привернула увагу Михайла Бойчука. Збереглося фото з часу праці митця в реставраційній майстерні Національного музею у Львові у 1910–1912 рр., де на мольберті біля художника бачимо цю ікону [6]. Мабуть М. Бойчуку належить її копія, виконана темперою на картоні, що зберігається у відділі графіки НМЛ. Ймовірно, митця привабив у цій іконі відгомін візантійських традицій, її художньо-образне вирішення.

«Традиції візантійської мистецької культури проникли в українське малярство так сильно, що вони помітні і в малярстві XVII та XVIII ст., незважаючи на перевагу ренесансних і барокових тенденцій у формальному й іконографічному рішеннях образів» [8, с. 21]. Це зауваження В. Свенціцької можна проілюструвати іконами Марка Шестаковича.

Серед творів Шестаковича одним із найбільш візантинізуючих є «Страшний Суд» з Молдавська. В українському іконописі це найпізніший зразок «Страшного Суду», де присутня іконографія давніх зразків з усіма її «класичними» компонентами. Як відомо, на той час традиція зображення «Страшного Суду» занепадає й поступово, з XVIII ст., сама тема стає рідкісною. Ікона з Молдавська має ряд оригінальних трактувань: у ній поєднуються нові барокові тенденції з давніми традиціями. Майстер притримується усіх іконографічних норм, що від XVIII ст. вже зникали зі «Страшних Судів», у яких спостерігається «скорочена іконографія». На іконі Шестаковича спостерігається ряд особливих моментів, як от: персоніфікований образ смерті, деталізована сцена корчми із зображенням чоловіка, що танцює з чортом, музиканта, який грає на волинці, гравця в кості, слуги з бісом на плечі, жінки з дитиною, що бере напій з бочки, п'яниці, що сидить у кутку. Є тут особливості у зображенні народів, які згруповані за приналежністю до віросповідання: у першому ряді православні (євреї, серби, русь; у другому – римокатолики (поляки, німці) а також буддисти (калмики), у третьому – мусульмани (турки, татари, араби та маври), за ними – мадяри та кальвіністи, представлені як окрема нація.

Виходячи з датованого 1720 р. «Страшного Суду», ікони з церкви у Молдавську умовно можна розглядати як ранній період творчості майстра. У їх комплекс входить двадцять пам'яток які, крім «Страшного Суду» та «Страстей Господніх», представляють фрагмент іконостаса у складі намісних ікон, апостольського Моління, пророків та предел, а також окремі ікони, що не входили в іконостасний комплекс: двобічна ікона «Розп'яття Богородиця Страждальна», «Собор Пресвятої Богородиці» [2], «Спас – Виноградна Лоза» [5, с. 38,66].



4. Марко Шестакович. Царські врата. 1730-ті рр. с. Сухий Потік.



5. Марко Шестакович. «Архангел Михаїл з діяннями» 1720–1730-ті рр. с. Орява.



6. Марко Шестакович. «Архангел Михаїл з діяннями» (фрагмент) 1720–1730-ті рр. с. Орява.



7. Марко Шестакович. «Знищення Содому і Гоморри». Фрагмент ікони «Архангел Михаїл з діяннями», 1720–1730-ті рр. с. Орява.

Як відомо з документальних джерел, церква Введення Пресвятої Богородиці у Молдавську була збудована у першій чверті XVIII ст. [10, с. 116–118]. А тому, цілком очевидно, ікони Шестаковича створювалися до новозбудованої церкви. Як зауважив В. Слободян, на іконі Марка Шестаковича «Перенесення мощей св. Миколая» з Молдавська [12, іл. 93] зображена дерев'яна церква бойківського типу [10, с. 118]. Можливо, це і є новозбудована церква у Молдавську. З вкладного тексту на іконі «Страшний Суд» дізнаємося, що «си образи изправили ієреи доможрски и презвитер молдаскьи Феодор и Базилий...». Фрагмент вкладного тексту зберігся також на іконі апостолів ряду Моління: «благородни рабь Бжии Марко доможрски также ієреи доможрски и панове яворци...». Отже, замовниками ікон у Молдавську були домажирський і молдавський священники. Очевидно, що Марко Шестакович працював на замовлення священника свого села, який мав контакти з священником у Молдавську. Характер стосунків між ними міг бути різним. Не виключено, вони були родичами. Недарма Шестакович вказує на своє «благородне» походження.

Шестакович не уникав нововведень, диктованих часом. Він залюбки впроваджував у свій сюжетний репертуар нові теми. Такою є згадана двобічна ікона «Розп'яття. Богородиця Страждальна». Сюжет та іконографія Богородиці Страждальної із сімома мечами у серці запозичені з західноєвропейського мистецтва, в українському мистецтві розповсюджується з кінця XVII ст. Шестакович один із перших використовує цю іконографію та надає їй своє художньо-образне вирішення. Ця маленька іконка (35x20 см) вражає талановитістю автора, який мінімальними засобами зумів передати глибину внутрішньої скорботи Богоматері, водночас глибоке смирення й благородство.

Не менше виразними і художньо довершеними є ікони з церкви у Сухому Потоці. Фрагменти іконостаса з цієї церкви були перенесені до тепер існуючої церкви, спорудженої 1889 р. з давнішої дерев'яної церкви, збудованої у першій половині XVIII ст., до якої вони і створювалися [11, с. 122]. З цього іконостаса в музеї зберігається намісний ряд у складі ікон «Спас Пантократор», «Богородиця Одигітрія», «Архангел Михаїл» та Царські врата з одвірками й «Спас Нерукотворний». Збереглися також дві предели й дві парні ікони - «Богородиця нев'янучий цвіт» та «Благовіщення», які виходячи з розмірів, належали іншому іконостасу.

На обрамленні трьох ікон намісного ряду вміщений вкладний текст, що відповідно, складається із трьох частин: на першій подається ім'я замовника, («Сей образ із правил ієрей Йоан пресвітер»), на другій вміщена дата створення ікони («року божого АУЛВ, мца априля дня д») на третій – ім'я майстра («Марко Доможирській Шестакович маляр»).

По-своєму вирішує майстер оформлення Царських врат з одвірками з зображенням святих Василія Великого та Івана Златоуста і Нерукотворним Спасом, що складається з трьох частин. Мотив мальованої гнучкої галузки на ступках врат виступає на темнозеленому, майже чорному тлі, імітуючи наскрізну різьбу. Фігури зі сцени «Благовіщення» та чотири євангелісти показані у півпостаті, у великих квіткових чашах. Фігури сріблені; їх обриси передані графічно, чорним контуром, а сріблена галузка тонована під золото. Постаті Отців Церкви на одвірках стрункі, надто видовжені, наділені тією безтілесністю, що була властива давнім зображенням візантійського стилю. М'який рисунок нанесений червоною вохрою; лінії різної товщини моделюють бганки одерж. Подібний рисунок вохрою бачимо і на «Благовіщенні». Натомість, на інших іконах з Сухого Потоку, рисунок виконаний чорними лініями, з чітким контуром. Цікаво, що постаті у Шестаковича бувають вкорочених пропорцій, або, навпаки, виразно видовжених.

Не усі ікони з колекції НМЛ у музейній документації ідентифіковані як роботи Марка Шестаковича. Працюючи над каталогом творів майстра, нам вдалося встановити ще ряд пам'яток його авторства. Це, зокрема, поодинокі пам'ятки, які не належать до ансамблів з Молдавська і Сухого Потоку. Такою є ікона «Св. Архангел Михаїл з діяннями» з церкви св. Архангела Михаїла в с. Орява на Сколівщині. До традиційного складу сюжетів діянь Архангела, Шестакович вводить такі, що не зустрічаються на інших зразках на цю тему. Так, унікальною є сцена «Архангел Михаїл показався Антонію і Феодосію». Тут автор привертає увагу до шанованих київських святих, зображення яких було поширеним в іконописі того часу, особливо у іконах-пределлах. У цьому сюжеті Шестакович використав іконографію іншого сюжету, який традиційно входив до діянь арх. Михаїла – «Чудо в Хонах». У деяких композиціях звертають увагу несподівано інтерпретовані епізоди як от: падаючі стрімголов біси в клеймі «Поверження Шатанаїла», динамічне нагромадження фрагментів будівель, що падають, у сцені «Знищення Содому і Гоморри». Остання сцена має напрочуд «авангардне» графічне вирішення. Традиційні композиції майстер доповнює розповідними елементами, взятими з навколишнього життя: боротьба Архангела Михаїла з Яковом розгортається на тлі квітучого дерева і будівель, серед яких бачимо церкву, а у сцені з пророком Даниїлом, Яків тримає у двох руках великі кошки з їжею (згідно біблійної розповіді, тут замість Якова мав бути





8. Марко Шестакович. Архангел Михаїл з'являється Антонію і Феодосію Печерським. Фрагмент ікони «Архангел Михаїл з діяннями», 1720–1730-ті рр. с. Орява.

зображений пророк Авакум).

У мові підписів на іконах Шестаковича простежується бойківська говірка, як наприклад, на іконі з Оряви: «Архангел Михаїл струтив шатанайла з неба», «Св. Даниїла вержено в ров межійв льви», «Арх. Михаїл, несе Якова із кармом Данилови», «Борєся архангел Михаїл із Яковом».

Оригінальною у своєму виконанні є невелика ікона «Вознесіння Господне» з тієї ж Оряви, яка представляє цілком графічне зображення. Рисунок нанесений чорним контуром на сріблене тло за традиційною іконографією: Богородиця стоїть між двома ангелами серед апостолів. Вверху Христос у сфері піднімається на небо. Ікона у глибокій профільованій накладній рамці.

Шестаковичу можна приписати й дві ікони з церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Новошичі (Дрогобиччина), що напевно слугували пределлами в іконостасі: «Антоній і Феодосій Печерські» та «Перенесення мощів св. Миколая». Антоній і Феодосій зображені на першому плані обабіч білокам'яної триверхої церкви з зеленими і червоними дахами та невисокою дзвіницею. Святі у білих підризниках і епитрахілях та чорних чернечих одежах; в одній руці тримають розгорнені вниз сувої з текстами, іншою – вказують вгору, на сегмент неба з пів фігурним зображенням Богородиці-Оранти. Зліва, на першому плані соїть навколішках сивобородий монах, ймовірно фундатор церкви. У «Перенесенні мощів св. Миколая» на першому плані – два диякони лівою рукою тримають на плечах труну з тілом св. Миколая, у правій – кадильницю. Перед труною – диякон у червоній одежі. Зліва – велика юрба людей попереду яких стоять єпископ, цар і цариця. На другому плані ліворуч і праворуч – міські будівлі обгороджені муром, посередині – висока гора-могила увінчана хрестоподібним деревцем.

Творчість Марка Шестаковича, розвивалася не ізольовано від творчості інших народних малярів того часу. На конкретних пам'ятках простежуються творчі зв'язки майстра з його попередниками та сучасниками. Такі впливи, зокрема, простежуються на іконах анонімного майстра «Страшного Суду» 1685 р. з Дрогобича [13]. У творах народних малярів того періоду доволі чітко виявляються стилеві риси бароко, хоча значно стриманіше, аніж у професійних митців.

Гадаємо, невідомі досі сторінки творчості Марка Шестаковича – чи не найяскравішої творчої індивідуальності серед народних майстрів першої половини XVIII ст., черговий раз приверне увагу до мистецької спадщини цього іконописця, досі незаслужено маловідомого.

#### Список використаних джерел:

1. Вистава галицького примітиву XVII–XIX вв. Львів, 1939. 15 с.
2. Гелитович М. Невідомий твір Марка Шестаковича / Апологет. Богословський збірник Львівської Православної Богословської Академії Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції. м. Львів, 24 – 25 листопада 2011 р. Львів, 2011. №29. С.144–146.
3. Давня українська ікона із приватних збірок. Київ: Родовід, 2003. 336 с.
4. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 180 с.
5. Косів Р. Спас – Виноградна Лоза: ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького:

Свічадо, 2016. 88 с.

6. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького, Фонд Я. Музики, Архів, оп. 3, од. зб. 5.
7. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1990. 96 с.
8. Свенціцька В. І. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва / Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Київ: Наукова думка, 1983. С. 14–22.
9. Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра XVII–XIX веков / Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. Материалы научной конференции (1975). (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). Под общей ред. И. Е. Даниловой. Москва: Советский художник, 1976. С. 57–87.
10. Слободян В. Церкви Турківського району. Львів, 2008. 200 с.
11. Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. Львів: Місіонер, 1998. 864 с.
12. Українське народне малярство XIII–XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт. упорядн. В. І. Свенціцька, В. П. Откович. К. 1991. 304 с.
13. Федак-Гелитович М. Ікони майстра «Страшний Суд» 1685 року з Дрогобича / Апологет. Богословський збірник Львівської Православної Богословської Академії Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції. м. Львів, 24 – 25 листопада 2011 р. Львів, 2011. №29. С. 133–139.
14. Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach / Polska sztuka ludowa. 1962. N 1. S. 27–43.

Тетяна Єлісеєва (Луцьк)

## **МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ: СТВОРЕННЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ. БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК**

26 серпня 2023 р. виповнилося 30 років з дня відкриття Музею волинської ікони. Історія створення музею, непростий шлях становлення і діяльності неодноразово висвітлювалися у матеріалах міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій, наукових і науково-популярних виданнях, у засобах масової інформації. Завдяки подвижницькій роботі працівників музею – зберігачів, науковців, реставраторів, доглядачів – пам'ятки сакрального мистецтва Волині були врятовані, збережені, дослідженні, реставровані і представлені широким верствам суспільства. Створення Музею волинської ікони дало унікальну можливість відвідувачам безпосередньо «доторкнутися» до безцінних творів церковного мистецтва, які у музеї втрачають своє функціональне призначення, наділяються новим культурним змістом і продовжують існувати та використовуватися з метою духовного та естетичного виховання. Реставрація ікон, їхнє дослідження і введення у науковий обіг дозволили обґрунтувати існування волинської школи іконопису, визначити основні стилістичні напрямки, шляхи розвитку і фактори, що впливали на її формування. З другого боку, робота над пам'ятками колекції стала для провідних реставраційних інституцій України базою для розвитку теорії і практики вітчизняної школи реставрації.

Протягом всієї діяльності музею незмінними залишалися головні цілі і завдання – збереження, збирання, дослідження, експонування і популяризація сакральної спадщини Волині. Наукові дослідження співробітників музею – каталогізація колекцій, статті з іконографії, стилістики, символіки, палеографії, авторства, історії і творчого спадку іконописних осередків, проведення щорічних міжнародних наукових конференцій розкрили художній і культурно-історичний потенціал збірки, визначили її місце у вітчизняній і світовій мистецькій спадщині.

Музейна колекція давніх сакральних творів стала основою для пошуку різноманітних форм її презентації, нових експозиційних і виставкових проєктів, багато з яких стали подіями у культурному житті України. Проведення інтерактивних екскурсій, тематичних вечорів, зустрічей із сучасними іконописцями, майстер-класів, концертів духовної музики і співу, використання у роботі сучасних інтернет-технологій, популяризація своєї роботи через засоби масової інформації, активна видавнича діяльність дали можливість колективу музею крокувати в ногу з часом.

Музей має унікальний досвід співпраці з церковними організаціями у справі збереження, дослідження і популяризації сакральної спадщини Волині, а також Холмської Чудотворної ікони Богородиці. Будучи об'єктом поклоніння віруючих, ікона протягом двадцяти трьох років залишається у музеї, де створені всі умови для її збереження та пошанування.

Високопрофесійний науковий колектив музею користується заслуженим авторитетом у науковому і музейному співтоваристві.

Ключовим викликом у діяльності музею стала необхідність перебудови роботи в умовах широкомасштабного російського вторгнення та запровадження воєнного стану. Відсутність на державному

рівні законодавчого врегулювання процедури евакуації колекцій залишало це питання в особистій відповідальності директорки Волинського краєзнавчого музею, керівників підрозділів і працівників. В перший день війни експозиція музею була демонтована та схована. Працівники вимушені були перейти на дистанційну роботу та шукати нові можливості для роботи закладу. У травні минулого року музей відкрився для відвідувачів, експонуючи виставки з фондів музею, нових надходжень, відреставрованих перед війною пам'яток та творів сучасних іконописців. Завдяки фінансовій допомозі Міжнародного фонду із захисту культурної спадщини в зонах конфліктів ALIPH (Швейцарія) були закуплені спеціалізовані пакувальні матеріали, осушувачі та зволожувачі повітря, термогігрометри та багато іншого, що покращило умови зберігання колекцій.

На жаль, в умовах воєнного стану музей не зможе поновити свою експозицію і надалі проводитиме наукову, просвітницьку, виставку діяльність та локальні заходи, залишаючись осередком культурного фронту.

Пропонований бібліографічний покажчик включає доступні упоряднику статті у матеріалах наукових конференцій та наукових збірниках, монографії, науково-популярні видання, які впорядковані за алфавітом прізвищ авторів або назв творів у хронологічному порядку (за роком видання) та застосуванням наскрізної нумерації. У бібліографічний показник не увійшли публікації у пресі.

1. Василевська С. З історії музею і формування музейної колекції. Матеріали та тези наук. конф. До 130-річчя Житомирського краєзнавчого музею. 11–13 жовтня 1995 р. Житомир, 1995. С. 89–90.

2. Василевська С., Вигоднік А. Новації у співпраці музейних закладів міста Луцька. Старий Луцьк: наук. інфор. збірник. Вип. III, Луцьк. 2007. С. 189–191.

3. Василевська С., Вигоднік А. Виставкова діяльність Музею волинської ікони. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25-26 вересня 2008 р. Луцьк: Б.в., 2008. Вип. 15. С. 11–14.

4. Василевська С., Вигоднік А. Пошанування Холмського Чудотворного образу Богородиці у Музеї волинської ікони. Десять років: хроніка подій. Історія та сучасність Православ'я на Волині : мат. I наук.-практ. конф., 13–14 груд. 2010 р. Укр. православ. церква, Волин. єпархія, Волин. духов. семінарія. Луцьк, 2011. С. 138–148.

5. Василевська С., Вигоднік А. 10 років Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк 21–22 жовтня 2010 р. Луцьк, 2011. С. 125–134.

6. Василевська С., Вигоднік А. Холмський Чудотворний образ Богородиці у Музеї волинської ікони. Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимира-Волинського та Волині. Всеукраїнська наук. історико-краєзнавча конференція. м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 19–20 червня 2013р.

7. Василевська С., Вигоднік А. Маркетингова діяльність Музею волинської ікони. Волинський музей. Історія і сучасність. Наук. зб. Випуск 5. Мат. V Всеукраїнської наук. історико-краєзнавчої конф., присвяченої 23-й річниці Незалежності України та 85-й річниці створення Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк, 16 травня 2014 року. Упоряд. А. Силюк. Луцьк, 2014. С. 26–31.

8. Василевська С. І., Вигоднік А. П. Популяризація колекції Музею волинської ікони у виставковій діяльності. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання. Мат. Всеукраїнської наук.-практ. конф. (з нагоди 35-ліття заснування Музею мистецтв Прикарпаття). Музей мистецтв Прикарпаття. 8-9 вересня 2015 р. Івано-Франківськ: СІМІК, 2015. С. 101–107.

9. Василевська С., Вигоднік А. Пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони. Культурна спадщина Слобожанщини: збірка наукових статей. Число 37. Харків. Курсор, 201. С. 90–105

10. Василевська С., Вигоднік А. Місце Холмської Чудотворної ікони Божої Матері у соціокультурному просторі України. Волинський музей: історія і сучасність. Наук. зб. Випуск 6. Мат. VI Всеукраїнської наук. конф., присвяченої 90-річчю Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк, 14 червня 2019 р. Луцьк, 2019. С. 91–99.

11. Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. Тов. «Спадщина». К., Луцьк. 1998. 102 с., іл.

12. Волинська ікона XVI–XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею: буклет. Євгенія Ковальчук, Тетяна Єлісеєва. Луцьк: Медіа, 1999.

13. Волинської ікони музей. Енциклопедія Сучасної України. К., 2006. Т. 5. С. 72.

14. Волинська ікона XVII–XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони в Луцьку: буклет. ПП Пундор,

поліграфічна майстерня «Друк», 2010.

15. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони. Волинський музей. Історія і сучасність. Тези і мат. І наук.-практ. конф., присвяченої 65-річчю Волинського краєзнавчого музею та 45-річчю Колодяжанського літературно-меморіального музею Лесі Українки. 16–17 червня 1994 р. Луцьк: Ініціал, 1998. С.14.

16. Єлісеєва Т. М. Музей волинської ікони – перший музей іконопису в Україні. Про стан та перспективи розвитку музейної та бібліотечної справ в населених пунктах України. К., 2004. С. 31–32.

17. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони, 15 років діяльності. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25–26 верес. 2008 р. Луцьк: Б.в., 2008. Вип.15. С. 6–10.

18. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони в Луцьку і його роль у колекціонуванні та збереженні пам'яток сакрального мистецтва Волині. Історія та сучасність Православ'я на Волині : мат. І наук.-практ. Конф., 13–14 груд. 2010 р. Укр. православ. церква, Волин. єпархія, Волин. духов. семінарія. Луцьк, 2011. С. 148–152.

19. Єлісеєва Т. 26 серпня. 15 років від дня відкриття Музею волинської ікони в м. Луцьку (1993). Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2008 рік. Упр. культури і туризму Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; Волин. ОУНБ ім. Олени Пчілки; ред.-упоряд.: Є. І. Ковальчук, Е. С. Ксендзук. Луцьк, 2007. С. 104–109.

20. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони. До 20-річчя діяльності. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XX Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті українського мистецтвознавця Павла Жолтовського. 20-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 27–28 серп. 2013 р. Луцьк, 2013. Вип. 20. С. 6–8.

21. Єлісеєва Т. 26 серпня 20 років від дня відкриття Музею волинської ікони в м. Луцьку (1993). Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2013 рік. Упр. культури і туризму Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; Волин. ОУНБ ім. Олени Пчілки; ред.-упоряд.: Є. І. Ковальчук, А. А. Понагайба. Луцьк, 2012. С. 111–113.

22. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони у дослідженні пам'яток сакрального мистецтва. Волинський музей. Історія і сучасність. Наук. зб. Випуск 5. Мат. V Всеукр. наук. історико-краєзнавчої конф., присвяченої 23-й річниці Незалежності України та 85-й річниці створення Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк, 16 травня 2014 року. Упоряд. А. Силюк. Луцьк, 2014. С.49–55.

23. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони у збереженні та реставрації пам'яток сакрального мистецтва. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання. Мат. Всеукраїнської наук.-практ. Конф. (з нагоди 35-ліття заснування Музею мистецтв Прикарпаття). Музей мистецтв Прикарпаття. 8–9 вересня 2015 р. Івано-Франківськ: СІМІК, 2015. С. 58–61.

24. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони – візитівка нашого краю. Борис Клімчук: Я – син волинської землі. Луцьк, 2015. С. 174–175.

25. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони та його колекція у матеріалах міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація». Бібліографічний покажчик. Мат. XXV Міжнар. наук. конф., присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони. м. Луцьк, 25–26 жовтня 2018 р. Луцьк, 2018. С. 29–49.

26. Єлісеєва Т. 26 серпня 25 років від дня відкриття Музею волинської ікони (1993) – відділу Волинського краєзнавчого музею. Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2018 рік. Упр. культури Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; Волин. ДОУНБ ім. Олени Пчілки; ред.-упоряд.: Є. І. Ковальчук, А. А. Понагайба. Запоріжжя : Мега-Мікс, 2017. С. 182–184.

27. Єлісеєва Т. М. Музей волинської ікони. До 25-річчя діяльності. Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі НАОМА. 2018 р.

28. Єлісеєва Т. М. Співпраця Музею волинської ікони з ННДРЦУ у реставрації та дослідженні предметів сакрального мистецтва з музейної збірки. Наукова реставрація, історія, сучасність, шляхи модернізації. XI Міжнар. наук.-практ. Конф., 11–14 вересня, 2018 р., м. Київ. Доповіді (частина II). С. 191–193.

29. Єлісеєва Т. М. Музей волинської ікони у збереженні сакральної спадщини Волині. Культурна спадщина Слобожанщини: збірка наукових статей. Число 37. Харків. Курсор, 2018. С. 5–18.

30. Єлісеєва Т. Музей волинської ікони: історія і сьогодення. Волинський музей: історія і сучасність. Наук. зб. Випуск 6. Матер. VI Всеукраїнської наук. конф., присвяченої 90-річчю Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк, 14 червня 2019 р. Луцьк, 2019. С. 38–46.

31. Карпюк Л. Методичні принципи, засоби та форми роботи з дітьми молодшого шкільного віку у Музеї волинської ікони. Волинський музейний вісник. Луцьк, 2016. Вип. 8. С. 23–26.
32. Квасюк А., Романюк О. Реставраційна майстерня при Волинському краєзнавчому музеї. Волинська ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. II Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29 лист. 1 груд. 1995 р. Луцьк, 1995. С. 20–21.
33. Ковальчук Є. Музей Волинської ікони: створення і діяльність. Історичний аспект. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. Мат. V наук. конф., м. Луцьк, 27–28 серп. 1998 р. Луцьк: Надстир'я, 1998. С. 6–13.
34. Ковальчук Є. Музей волинської ікони та його колекція. Бібліографічний покажчик. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Мат. V наук. конф., м. Луцьк, 27–28 серп. 1998 р. Луцьк, 1998. С. 13–17.
35. Ковальчук Є. Луцький музей Волинської ікони. Пам'ятки України. 1998. № 1. С. 18–22.
36. Ковальчук Є. Музей Волинської ікони в Луцьку. Педагогічний пошук. 1998. Вип. 2/3. С. 64–66.
37. Ковальчук Є. Музей у дослідженні пам'яток сакрального мистецтва (за матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років). Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Наук. зб. мат. VI міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р. Луцьк: Б. в., 1999. С. 25–29.
38. Ковальчук Є. До питання комплектування збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Мат. VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 лист. 2000 р. Луцьк: Б. в., 2000. С. 13–14.
39. Ковальчук Є. Волинська ікона: нові знахідки. За матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 2001 року. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13–14 грудн. 2001 р. Луцьк: Надстир'я, 2001. Вип. 8. С. 7–12.
40. Ковальчук Є. Експедиції Волинського краєзнавчого музею 2002 року по дослідженню пам'яток сакрального мистецтва Волині. Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. Матеріали IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. Луцьк, 2002. Вип. 9. С. 97–99.
41. Ковальчук Є. Музей волинської ікони у дослідженні сакрального мистецтва. До 10-річчя Музею волинської ікони. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. Мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17–19 верес. 2003 р. Луцьк, 2003. Вип. 10. С. 6–9.
42. Ковальчук Є. Сакральне мистецтво Волині: сучасний стан дослідження і реставрація. Народознавчі Зошити. Двомісячник Ін-ту народознав. НАН України. Львів, 2003. Зош. 1–2 (4950). Січень-лютий. С. 342–344.
43. Ковальчук Є. Наукові експедиції Волинського краєзнавчого музею (1929–2003). Волинський музей: історія і сучасність. Мат. III Всеукр. наук.–практ. конф., присвяч. 75-річчю Волин. краєзн. музею та 55-річчю Колодяжнен. літ.-мемор. музею Лесі Українки. Луцьк, 2004. Вип. 3. С. 140–151.
44. Ковальчук Є. Нововиявлені пам'ятки сакрального мистецтва Волині XVI–XVIII ст. (За матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею, 1997–2003 років). Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Зб. наук. статей. Київ, 2004. Вип. 13. С. 214–221.
45. Ковальчук Є. Волинська ікона. До проблеми збереження пам'яток. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27–29 жовтня 2005 р. Луцьк: Б. в., 2005. Вип. 12. С. 5–8.
46. Ковальчук Є. Музеї Волині – скарбниця історико-культурної спадщини волинського краю. Новітня історія України. Волинь. Інститут біографічних досліджень. Українське наукове товариство геральдики і вексилогії. Київ, 2006. С. 266–275.
47. Ковальчук Є. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині в дослідженнях Волинського краєзнавчого музею (за матеріалами наукових експедицій 1997–2003 рр.) Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. (Серія Історичні науки. Ювілейний випуск). Луцьк, 2009. № 13. С. 336–348.
48. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2009 рр.): дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук 26.00.05 – музеєзнавство. Пам'яткознавство / наук. керівник – Гаврилук С. В./ Луцьк, 2010. 265 с.
49. Ковальчук Є. Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XX Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті українського мистецтвознавця Павла Жолтовського, 20-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 27–28 серп. 2013 р. Луцьк, 2013. Вип. 20. С. 9–29.
50. Ковальчук Є. Тема сакрального мистецтва у виданнях Волинського краєзнавчого музею 2012–

2013 років. Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. Наук. зб. Матеріали Міжнар. наук. конф. М. Львів, 6–7 грудня 2013 року. Музей Українського Католицького Університету. Львів, 2013. С. 255–257.

51. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки): монографія. Луцьк: Волин. старожитності, 2013. 296 с., іл.

52. Ковальчук Є. Музей волинської ікони в документах наукового архіву ВКМ. До питання класифікації наукових джерел. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19–20 жовт. 2016 р. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 155–158.

53. Ковальчук Є. Збереження й вивчення фонду сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею у першій половині 1990-х рр. Наук. щорічник «Історія релігій в Україні». За заг. ред. М. Капралю, О. Киричук, І. Орлевич. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського; Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди; КЗ ЛОР «Львівський музей історії релігії». Львів: «Логос», 2017. Вип. 27. Ч. 2. С. 216–225.

54. Ласкаво просимо до Луцька: путівник. Тетяна Єлісеєва, Ангеліна Вигодник.

55. Луцьк: МКФ «Християнське життя», 2007. 35–37 с.

56. Музей волинської ікони в Луцьку: путівник. Є. Ковальчук, Т. Єлісеєва. Луцьк : Медіа, 2003. 16 с.

57. Музей волинської ікони в Луцьку: буклет. Луцьк: Медіа, 2008.

58. Музей у сучасному поліетнічному світі. Другий Всеукраїнський музейний фестиваль. Дніпропетровський історичний музей імені Д.І. Яворницького. 18-22 вересня 2008. Каталог учасників. Упор.: Капустіна Н. І., Бекетова В. М., Малієнко Ю. М. Дніпропетровськ, 2008. С. 23

59. Музей волинської ікони. Альбом. К. РК: Майстер принт, 2010. 88 с.

60. Музей волинської ікони: книга-альбом. Александрович В. С., Василевська С. І., Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силюк А. М. К. : АДЕФ-Україна, 2012. 400 с., іл.

61. Музей волинської ікони: книга-альбом. Александрович В. С., Василевська С. І., Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карпюк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляєва Л. С., Силюк А. М. К.: АДЕФ-Україна, 2016. 400 с., іл.

62. Обухович Л. З досвіду роботи художника-реставратора Волинського краєзнавчого музею (30 років від започаткування реставраційної справи у ВКМ). Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XX Міжнар. наук. конф., присвяченої пам'яті українського мистецтвознавця Павла Жолтовського. 20-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 27–28 серп. 2013 р. Луцьк, 2013. С. 30–35.

**Ольга ЗІНЧУК (Львів)**

### **ПРОВЕДЕННЯ КОНСЕРВАЦІЙНО-РЕСТАВРАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ НА ІКОНІ «ПОКРОВА» XVIII (?) СТ. ІЗ ЗБІРКИ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

Розвиток українського іконопису позначений великою різноманітністю канонічних і апокрифічних сюжетів, що виконані переважно в техніці темперного чи олійного малярства на дерев'яній, полотняній чи металевій основі. Традиція вшанування Пресвятої Богородиці належить до найчисленніших іконографічно-композиційних варіантів зображення. Визначною і давньою варіацією богородичних ікон є сюжетна схема «Покрови». Завершальний вигляд іконографія Покрови набула у XIV ст.

Давні ікони під дією плин timerу часу та умов збереження втрачали свій первинний стан і вигляд, тому часто піддавалися локальним чи суцільним, часто різночасовим поновленням з боку місцевих чи запрошених майстрів.

Значний внесок у продовження віку і відновлення давніх пам'яток мистецтва, опираючись на ґрунтовні дослідження та ретельно виважені та послідовно підібрані оптимальні методи ведення консерваційно-реставраційних процесів щоденно здійснюють у плідній співпраці фахівці Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Яскравим прикладом такої співпраці є ікона на полотняній основі прямокутної форми, що виконана в техніці олійного живопису «Покрова» XVIII (?) ст. (інв. № Ж. 62) зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею. З облікової картки музею відомо, що пам'ятка надійшла до музею 10 травня 1978 року із церкви із села Підбірці Дубенського району.

«Джерелом поширення ікони на землях України була Візантія, від якої князь Володимир прийняв



1. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. зі звороту до реставрації в УФ променях.



2. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. зі звороту до реставрації в прямому освітленні.



3. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. зі звороту в процесі реставрації в прямому освітленні.



4. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. зі звороту після реставрації в прямому освітленні.



5. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони до реставрації в УФ променях.



6. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони до реставрації в прямому освітленні.



7. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони до реставрації при боковому освітленні.



8. Загальний вигляд твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони після реставрації в прямому освітленні.





9. Фрагмент твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони до реставрації в прямому освітленні.



10. Фрагмент твору «Покрова» XVIII (?) ст. з лицевої сторони після реставрації в прямому освітленні.

християнство. У перші десятиліття христової віри ікони в Київську Русь завозили, а також їх малювали прибулі сюди грецькі майстри, що розписували фресками і викладали мозаїками новозбудовані християнські святині... Поруч із приїжджими майстрами щораз голосніше про себе заявляли малярі-русичі. Їх талант самобутньо виявлявся у сприйнятті нової релігії, поєднувався з традиціями народної дохристиянської культури» [1, с. 8–9]. Завершальний вигляд іконографія Покрови набула у XIV ст.

За слушним зауваженням В. Отковича, «еволюція ікони в Україні, опираючись на візантійські традиції, сприймала імпульси суспільного буття народу, перебувала під впливом його світобачення, розуміння філософії християнства. Відтворюючи на іконах позаземне, ірреальне, малярі-іконописці мимоволі, інтуїтивно у колористичній тональності, ритмі ліній, пропорціях і динаміці фігур, наданням певних етнічних рис ликам святих, акцентуванням окремих епізодів, сюжетних ситуацій, у фрагментах архітектури, пейзажу, побутових деталях, орнаментальних мотивах творили самобутній стиль і духовну наповненість української ікони. Лихоліття історії поглинули численні пам'ятки українського іконопису» [1, с. 9].

Аналіз джерельної бази дозволяє стверджувати, що від середини XVII ст. «особливим пошануванням користувався образ Покрови, у якому втілювалася ідея надії, віра у заступництво Богоматері у земному бутті» [1, с. 10].

Твір «Покрова» XVIII (?) ст. зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею передано для проведення обстежень та виконання консерваційно-реставраційних заходів у Львівській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – ЛФ ННДРЦ України) 29 січня 2019 року.

Виконавши візуальний огляд твору, виявили, що стан збереженості пам'ятки не стабільний і потребує детального вивчення, реставраційних втручань, а також подальшого спостереження.

Згодом було здійснено відбір проб для проведення низки лабораторних досліджень (мікологічне обстеження, обстеження в УФ-променях, структурний та мікрохімічний аналіз авторського ґрунту,

мікрохімічний аналіз пігментного складу білого кольору з живопису, мікрохімічний аналіз складу лакової плівки, мікрохімічний аналіз пігментного складу тілесного кольору з живопису, мікрохімічний аналіз пігментного складу синього кольору з живопису, мікрохімічний аналіз пігментного складу зразка з перемалювання на зображенні німбу, стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (1), стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (перегрунтування), стратиграфічний аналіз шарів живопису із синьої кольорової партії живопису, стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (2), стратиграфічний аналіз шарів живопису із червоної кольорової партії живопису) [2–14].

Отже, ікона на полотні «Покрова» надійшла у незадовільному стані. Підрамник був виконаний без дотримання базових вимог, не придатний для експлуатації. Одна з основних проблем стану збереженості твору полягала у значному пошкодженні авторського полотна. Волокна полотняної основи втратили свою міцність, спостерігалися ділянки із втратами та пошкодженнями полотна, були помітні різночасові доповнення (реставраційні вставки та латки). Провівши обстеження в УФ-променях, на зворотному боці виявили різне свічення на доповнених полотняних латках, що вказувало на різний період їх підведення. Забруднення на оригінальній основі та на реставраційних вставках мали темне свічення різної інтенсивності.

Під час візуального огляду полотна було виявлено, що основа деформована та провисає. За даними мікологічного обстеження виявлено життєздатні міцеліальні гриби.

Структурний та мікрохімічний аналіз виявив присутність попередніх реставраційних доповнень ґрунту, що відрізнялися складом і колористикою від авторського. Світлова мікроскопія поряд з аналізом на водостійкість показали, що авторський ґрунт є нещільний і крихкий, що свідчить про часткову втрату в'язива.

При обстеженні твору «Покрова» у світлі видимої люмінесценції, зумовленої УФ-променями, з лицевого боку було виявлене незначне нерівномірне свічення старої, неоднорідно збереженої лакової плівки блакитного відтінку. Випади та потертості живопису мали здебільшого світліше свічення. Проглядалися темні плями пізніших реставраційних доповнень реставраційного ґрунту та фарбового шару, що спотворювали сприйняття та первинний композиційно-колористичний задум автора.

Для призупинення подальшого руйнування твору та стабілізації пам'ятки на Науково-реставраційній раді ЛФ ННДРЦ України затверджено низку послідовно обґрунтованих реставраційних заходів.

Першим етапом реставрації визначили такий комплекс заходів: антисептування твору; проведення проб на реакцію ґрунту, фарби, лакової плівки на спиртові розчини та водно-клеєві розчини; видалення аркушів старої профілактичної заклейки з поверхні; демонтаж твору з підрамника; нанесення профілактичної заклейки; повторне антисептування; поетапне видалення вставок полотна; видалення впресованих поверхневих забруднень зі звороту твору.

Очистивши поверхню полотняної основи від залишків клейових розчинів (на ділянках з різночасовими доповненнями полотняних латок) і від поверхневих нашарувань, відкрили реальний стан основи: численні розходження ниток полотна, ділянки з протертими та пошкодженими волокнами, а також локальні втрати частин основи.

Для доповнення дрібних втрат і проривів авторської основи використано лляні волокна, виготовлені методом протирання лляних ниток скальпелем. Для більших втрат основи використовували попередньо проклеєні кролячим клеєм з лицевого боку шматки полотна необхідної форми, переплетення та фактури. Застосовували метод підведення «встик». Зі зворотного боку на краях проривів скальпелем на кілька міліметрів зачищене полотно. Щоби створити основу для проклейки, полотно в місці шпарування проклеєно Plextol B-500. Plextol 1:1 з дистильованою водою, нанесли на розрив і приклали паклю, заповнюючи розрив, вигладжували ділянки шпателем. Завершивши процес, ізолювали ділянки фторопластовою плівкою та поклали піскові преси. Після успішної реалізації процесу зведення проривів і доповнення втрат здійснили стабілізацію стану полотняної основи, що дозволило приступити до подальших реставраційних заходів, зокрема до розтягування твору на робочий підрамник і дублювання твору на нову основу.

На робочий підрамник розтягнули нове дубляжне полотно, що за своєю структурою, щільністю, кольором і товщиною ниток максимально наближене до авторської основи. На дубляжному полотні виконано розмітку контурів авторської основи.

Авторську основу проклеєно:

1-й шар – желеподібний 5%-й міздряний клей з антисептиком;

2-й шар – желеподібний 10%-й міздряний клей з антисептиком і пластифікатором.

Дубляжне полотно проклеєно:

1-й шар – желеподібний 5%-й міздряний клей з антисептиком;

2-й шар – желеподібний 5% міздряний клей з антисептиком і пластифікатором;

3-й та 4-й шари проклейки виконали на авторській основі та дубляжному полотні розчином синтетичного клею типу Beva 371 у пінені 1:1, дотримуючись витримки між шарами – одна доба.

Дубляжне полотно проклеєною стороною приклали до звороту проклеєної авторської основи і пропрасували почергово теплою (не вище 60°C) та холодною прасками. Процес дублювання завершували нанесенням піскових пресів на поверхню твору.

Згодом твір демонтували з робочого підрамника методом повздовжнього розрізання смуг крафт-паперу, видаляли аркуші профілактичної заклейки.

Розтягування твору на підрамник розпочали з вирівнювання довжини діагоналей підрамника. Оскільки з'єднання частин підрамника є достатньо штивним, то не було потреби фіксувати його по кутах додатковими кріпленнями. Розтягування твору проведено навхрест, починаючи від центру кожної зі сторін в напрямку до кутів, за допомогою щипців для розтягування картин і металевих (нержавіючих) скоб з проставками з ПВХ. Проміжок між скобами 4–5 см. Кути твору загнули у спосіб, що запобігає потраплянню пилюки в складки полотна. Крайки дубляжного полотна підігнули та зафіксували на звороті підрамника. Після завершення процесу розтягування твору на реставраційний підрамник було підбито клинці підрамника.

У рівень з авторським підвели реставраційний ґрунт і приступили до етапу підбирання хімічних реагентів для потоншення лакової плівки та на видалення пізніших поновлень на живописі. Під час проведення процесу видалення записів і при потоншенні лакової плівки активно використовували результати УФ-дослідження та стратиграфічні аналізи шарів живопису.

Для видалення поновлень з поверхні живопису застосовували тампонний метод і відібрані хімічні реагенти (спирт етиловий та вода (1:1), трійник (етиловий спирт, пінен, ацетон; 1:1:1) і диметилсульфоксид). Використовуючи зазначені композити, за допомогою змінних ватних тампонів, насичених у суміші реактивів, повільними коловими рухами виконували видалення пізніших місцевих переписів з поверхні авторського живопису. Кінцеву довибірку проводили за допомогою очного скальпеля під контролем збільшувальних приладів на штативі з підсвіткою. У процесі видалення пізніших переписів дію реактивів на поверхню живопису зупиняли у потрібний момент розчином лаку в пінені 1:4.

Після завершення процесу візуально твір змінився. Навколо зображення лику Покрови відкрито частково збережену автентичну корону та промені навколо силуету її голови. Також стали помітними значні потертості та випадання авторських матеріалів, що були приховані під записами. Рисунок і підмальовок не проглядається. Твір виконано рукою народного майстра. Художник, ймовірно, наслідував сюжет, властивий іконам, що виконані за католицькими традиціями (на голові Богородиці є корона, одяг зображуваних наслідує європейські крої). Для українського іконопису впливи західноєвропейського мистецтва притаманні ще від другої половини XVI ст. По всій поверхні авторського живопису проявляється фактура основи. Тіньові та фонові партії виконані в лесувальній техніці, на світлах і півтонових партіях живопису помітний мазок пензля автора.

Втрати та кракелюр фарбового шару ідентичні з втратами та кракелюром ґрунту. Також наявні потертості фарбового шару, що помітні на тійових партіях при боковому огляді твору. Перепис видаляли також на одязі жінок, що зображені по праву руку Богородиці. Відверто декоративно виконані деталі чорного одягу, що вдало балансує колористичне вирішення темних партій.

Потоншення лакової плівки проводили тампонним методом, застосовуючи композит з етилцелюзолем + H<sub>2</sub>O 1:1 та диметилсульфоксид + пінен 1:2 на різних ділянках. Авторська лакова плівка виявилась доволі нерівномірною. Це позначилося на тривалості процесу. Реакцію призупиняли розчином дамарного лаку та пінену. Після потоншення лакового покриття барви твору проявилися, стали відкритими та насиченими.

Перед тонуванням, за допомогою широкого щетинистого флейца, на поверхню живопису в горизонтально-вертикальному напрямку нанесено захисний шар лаку (розчин лаку з піненом). Попередньо тонували твір за допомогою акварельних фарб у техніці «пуантель». Завершальні тонування з елементами реконструкції виконано за зразками аналогів твору в тон, наблизений до авторського, застосовували олійні фарби. Після висихання тонувань повторно нанесли шар лаку.

Отже, провівши перелік затверджених консерваційно-реставраційних заходів, було вирішено низку реставраційних завдань, що забезпечили стабілізацію твору та призупинили процеси старіння. Виконавши реставраційно-реконструкційний етап, відновлено первинний авторський вигляд твору та надано йому експозиційного стану.

### Джерела та література

1. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XVI–XVIII ст. Львів : «Світло й Тінь», 1999. 98 с. : іл.
2. Мікологічне обстеження пам'ятки (Заявка №1296а від 14.02.2019 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
3. Обстеження в УФ-променях (Заявка №576 від 03.10.2022 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
4. Структурний та мікрохімічний аналіз авторського ґрунту (Заявка №2488 від 26.10.2022 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
5. Мікрохімічний аналіз пігментного складу білого кольору з живопису (Заявка №2489 від 03.10.2022 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
6. Мікрохімічний аналіз складу лакової плівки (Заявка №2490 від 03.10.2022 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
7. Мікрохімічний аналіз пігментного складу тілесного кольору з живопису (Заявка №2531 від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
8. Мікрохімічний аналіз пігментного складу синього кольору з живопису (Заявка № 2530 від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
9. Мікрохімічний аналіз пігментного складу зразка з перемалювання на зображенні німбу (Заявка №2503 від 01.11.2022 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
10. Стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (Заявка №2531а від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
11. Стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (переґрунтування) (Заявка №2531б від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
12. Стратиграфічний аналіз шарів живопису із синьої кольорової партії живопису (Заявка №2531в від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
13. Стратиграфічний аналіз шарів живопису на зображенні німбу (2) (Заявка №2531г від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.
14. Стратиграфічний аналіз шарів живопису з червоної кольорової партії живопису (Заявка №2531г від 23.01.2023 р.). Архів ЛФ ННДРЦ України.

Євген Луньов (Київ), Сергій Мельник (Луцьк)

### ПРОВЕДЕННЯ РАДІОВУГЛЕЦЕВОГО ДАТУВАННЯ ДЕРЕВИНИ ОСНОВИ ХОЛМСЬКОЇ ЧУДОТВОРНОЇ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ

Радіовуглецеве датування – це фізичний метод датування біологічних останків, предметів та інших матеріалів біологічного походження шляхом вимірювання вмісту в матеріалі радіоактивного ізотопу вуглецю ( $C^{14}$ ) по відношенню до стабільних ізотопів вуглецю. Цей метод вперше був запропонований Уїллардом Ліббі, за що він отримав Нобелівську премію з хімії у 1960 році.

На теренах України цей метод почали використовувати вже з 1970-х років.

Вуглець, що є однією з основних складових біологічних організмів, присутній в земній атмосфері у вигляді стабільних ізотопів  $C^{12}$  (98,89%) і  $C^{13}$  (1,11%) і радіоактивного  $C^{14}$ , який присутній у невеликій кількості.

Ізотоп  $C^{14}$  постійно утворюється в основному у верхніх шарах атмосфери на висоті 12-15 км при зіткненні вторинних нейтронів від космічних променів з ядрами атмосферного азоту.

Співвідношення радіоактивного і стабільних ізотопів вуглецю в атмосфері та в біосфері приблизно однакове через активне перемішування атмосфери, оскільки всі живі організми постійно беруть участь у вуглецевому обміні, отримуючи вуглець з навколишнього середовища, а ізотопи, в силу їх хімічної нерозрізненості, беруть участь у біохімічних процесах практично однаково чинно.

Із загибеллю організму вуглецевий обмін припиняється. Після цього стабільні ізотопи зберігаються, а радіоактивний  $C^{14}$  поступово розпадається, в результаті його вміст в останках поступово зменшується. Знаючи вихідне співвідношення вмісту ізотопів у організмі та визначивши їх поточне співвідношення в біологічному матеріалі мас-спектрометричним методом або вимірявши активність методами дозиметрії, можна встановити час, що минув з моменту загибелі організму.

Для визначення віку з фрагмента досліджуваного зразка виділяється вуглець (шляхом спалювання попередньо очищеного фрагмента), для виділеного вуглецю проводиться вимірювання радіоактивності, на підставі цього визначається співвідношення ізотопів, яке й показує вік зразка. Зразок вуглецю для вимірювання активності зазвичай вводиться в газ, яким наповнюється пропорційний лічильник, або в рідкий сцинтилятор.

Вимірювання віку предмета радіовуглецевим методом можливо лише тоді, коли співвідношення

## Акт відбору проб

м.Луцьк

21.09.2021

Нами, комісією у складі завідувача сектору реставрації Музею волинської ікони Квасюк А.І., завідувачки Музею волинської ікони Єлісєєвої Т.М., судового експерта Мельника С.М., 21.09.2021 у приміщенні Музею волинської ікони, за адресою м. Луцьк, вул. Яроцюка, 5, з метою проведення радіовуглецевого датування, з звороту іконного щита Чудотворної ікони Богородиці Холмської було відібрано проби деревини в загальній кількості 1,16г.

З метою оптимізації процесу дослідження, надаємо короткий опис об'єкта дослідження.



**Назва пам'ятки та її короткий опис:** Холмська ікона Божої Матері Чудотворна XI – XII ст., дерево (кларис), темпера. Розміри: 96,5 x 66,5 см; товщина дошок від 1,7 до 2,5 см. Збережено 70% первинного живопису.

До Волинського краєзнавчого музею ікона надійшла 15 вересня 2000 року від Горинської Надії Гаврилівни (м. Луцьк), у родині якої вона зберігалася від 1944 року. Образ Холмської Чудотворної ікони Божої Матері є одним з найраніших та найвідоміших у християнському світі. Це одна з чотирьох апостольських ікон, якими колись володіла Київська Русь. В історії її побутування легенди й перекази переплелися з реальними історичними подіями; з нею пов'язані імена князя Володимира Великого, який першим прийняв хрещення, та його нареченої, царици Анни, князя Данила Галицького, короля Польщі Яна Казимира, російського царя Олександра III й його родини, історика Наталії Полонської-Василенко, архієпископа Іларіона (Івана Огієнка), митрофорного протодіакона Гаврила Коробчука,

який зберіг святиню для нащадків.

Упродовж століть ікона Богородиці Холмської неодноразово переходила від православних до уніатів і навпаки. Неодноразово її коронували і прикрашали дорогоцінними

штами (нині відомі імена ювелірів: Себастьян Нісевич з Любліна, 1660 р.; Свчичинський з Москви. Після 1891 р. Папа Римський Климент XII коронував її двома Золотими Коронами (1765 р.), а відтак, що святиню часто грабували, щоразу залишаючи немінучі ушкодження живопису. До наших днів збереглося кілька золотих та срібних прикрас у вигляді прямокутних пластин, прикрашених п'ятикратковими пальметами, виконаними у техніці перегородчастої емалі (дві на лівій руці Богородиці, одна – на правій) та однієї круглої пластини-копту з зображенням Т-подібного дерева з двома пташками під гілками. За аналогами їх можна віднести до ювелірних виробів з перегородчастою емаллю періоду Візантії та Київської Русі XI – XII ст. Холмській іконі Богородиці як одній з найшанованіших у Православ'ї складено особливі акафести.

Ікона ковчежна; основа її – три кипарисові дошки; на звороті видний напис чорною фарбою грецькими літерами «ΚΥΠΕΑΡΙΣΘ, ΣΒΠΡΙΘΝΟΔΙΒΑ» (зйомка зворотнього боку в інфрачервоному випромінюванні дала змогу розшифрувати решту напису, що не читався у видимому світлі: «... σιγρετ понат(ему) ЦИПРИСЪ» (реставратор В. Цитович).

З 1996 по 2009 рр. над реставрацією ікони Холмської Божої Матері працював завідувач реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею Квасюк А. І.

Додаток. Світлинні місця з яких відбирались проби на 7 арк.

 Квасюк А.І.  
 Єлісєєва Т.М.  
 Мельник С.М.

## Додаток до акту відбору проб

Світлинні місця з яких відбирались проби



Фото 1 Фото 2



Фото 3 Фото 4

 Мельник С.М.  Квасюк А.І.  Єлісєєва Т.М.

## Продовження додатку до акту відбору проб



Фото 5



Фото 6

 Мельник С.М.  Квасюк А.І.  Єлісєєва Т.М.

Продовження додатку до акту відбору проб



Фото 7



Фото 8

*Мельник С.М.* Мельник С.М. *Квасюк А.І.* Квасюк А.І. *Сліссєва Т.М.* Сліссєва Т.М.

Продовження додатку до акту відбору проб

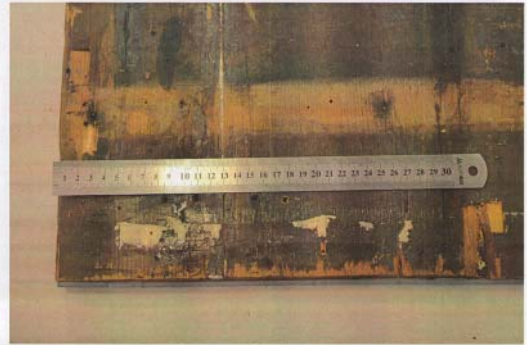


Фото 9

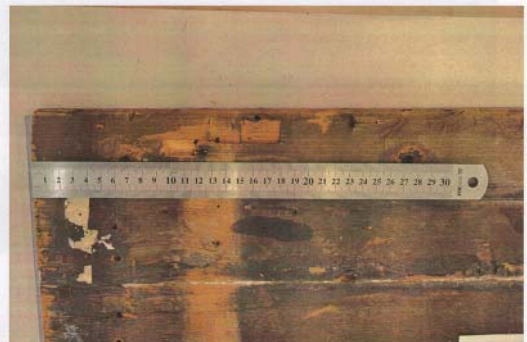


Фото 10

*Мельник С.М.* Мельник С.М. *Квасюк А.І.* Квасюк А.І. *Сліссєва Т.М.* Сліссєва Т.М.

Продовження додатку до акту відбору проб



Фото 11



Фото 12

*Мельник С.М.* Мельник С.М. *Квасюк А.І.* Квасюк А.І. *Сліссєва Т.М.* Сліссєва Т.М.

Продовження додатку до акту відбору проб

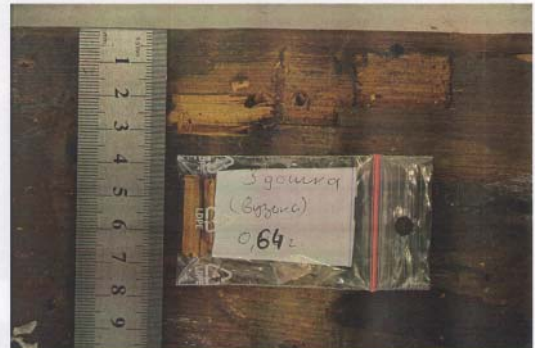


Фото 13

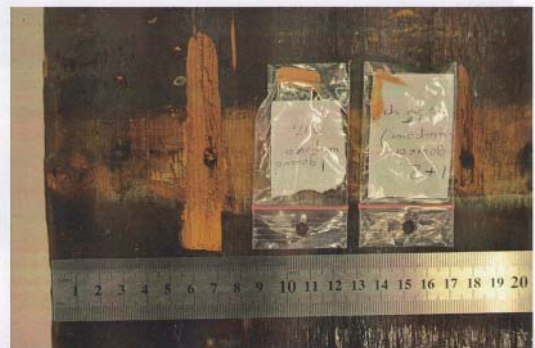


Фото 14

*Мельник С.М.* Мельник С.М. *Квасюк А.І.* Квасюк А.І. *Сліссєва Т.М.* Сліссєва Т.М.

Продовження додатку до акту відбору проб



Фото 15

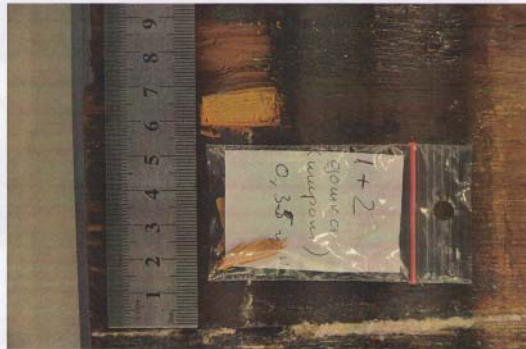


Фото 16

Мельник С.М. Квасюк А.І. Сліссєва Т.М.

28.10.21, 14:09

zsn11.jpg

Державна установа  
«Інститут геохімії  
навколишнього середовища  
Національної академії наук  
України»

Україна, МСП 03680, м. Київ-142,  
пр. Палладина, 34а  
Тел./Факс: (38-044) 423-81-57, 424-00-60  
E-mail: ign@i.com.ua



State Institution  
«The Institute of  
Environmental Geochemistry  
of National Academy of  
Sciences of Ukraine»

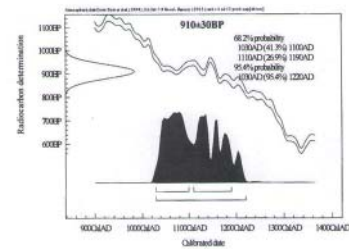
34a, Palladin ave.,  
Kyiv-142, 03680, Ukraine,  
Tel./Fax: (38-044) 423-81-57, 424-00-60  
E-mail: ign@i.com.ua

№  
На № 0178 від 26 жовтня 2021 р.

Луцьк, Волинський  
краснознавчий музей заст. дир.  
наукової роботи  
Євгенія Ковальчук.

Результати радіовуглецевого датування деревини основи Чудотворної ікони  
Богородиці Холмської

№	Прив'язка	Лабораторний й номер	Вік <sup>14</sup> C	
			BP	BC/AD
1	2	3	4	5
1	Деревина, кипарис	Ki - 20321	910±30	Середина 11 - початок 12 сторіччя

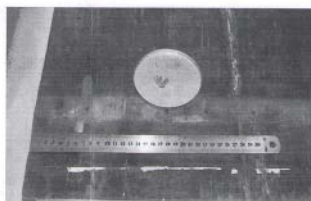
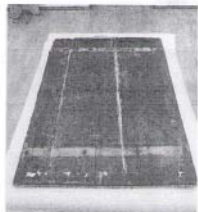


Керівник Київської радіовуглецевої лабораторії н.с. Скрипкін В.В.

26.10.2021

[https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbi#inbox/FMfcgrGkZCgqMDJkCjBvVNGJLhWxV?projector=1&messagePartId=0.1](mailto:google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbi#inbox/FMfcgrGkZCgqMDJkCjBvVNGJLhWxV?projector=1&messagePartId=0.1)

За допомогою радіовуглецевого методу визначався вік деревини, відібраної з іконних дошок згідно з фотографіями.



Деревина піддавалася стандартній хімічній обробці. Карбід літію був отриманий в ампулі з титану, що забезпечило надійний захист від забруднення стороннім вуглецем. Бензол був отриманий у кількості 0,56г, що відповідає виходу 87%.

28.10.21, 14:10

zsn13.jpg

Питома активність отриманої лінійної форми визначалася за допомогою ультра-низькофонового спектрометра "Квантулус-1220-003Т" упродовж 72 годин. Спектральний аналіз отриманих результатів засвідчив повну відсутність Радону, та інших ускладнюючих факторів.

### Висновок

Згідно з калібраційним аналізом отриманої радіовуглецевої дати можна зробити наступні висновки:

1. Дошка для ікони «Чудотворна ікона Богородиці Холмської» з вірогідністю 94% була виготовлена впродовж одинадцятого - початку дванадцятого сторіч.

Ці висновки зроблені з урахуванням місць відбору зразків відносно розташування річних кілець та особливостей калібраційної кривої для визначеного періоду.

Керівник Київської радіовуглецевої лабораторії н.с. Скрипкін В.В.

26.10.2021

[https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbi#inbox/FMfcgrGkZCgqMDJkCjBvVNGJLhWxV?projector=1&messagePartId=0.1](mailto:google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbi#inbox/FMfcgrGkZCgqMDJkCjBvVNGJLhWxV?projector=1&messagePartId=0.1)

1/1

ізотопів у зразку не було порушено за час його існування, тобто зразок не був забруднений вуглецевими матеріалами пізнішого або більш раннього походження, радіоактивними речовинами і не піддавався дії сильних джерел радіації. Визначення віку таких забруднених зразків може дати величезні помилки. За минулі з моменту розробки методу десятиліття накопичений великий досвід у виявленні забруднень і в очищенні від них зразків. Для датування із зразків хімічними методами виділяють найменш піддані забрудненню компоненти. При радіовуглецевому аналізі рослинних залишків використовується целюлоза, а при датуванні кісток, рогів та інших тваринних залишків виділяється колаген. Похибка методу в даний час може становити від 30 років. Похибка також залежить і від віку об'єкта дослідження.

В нашому випадку, при проведенні радіовуглецевого датування деревини основи Холмської Чудотворної ікони Богородиці похибка становила плюс/мінус 30 років.

21.09.2021р. комісією у складі завідувача сектору реставрації Музею волинської ікони Квасюка А.І., завідувачки Музею волинської ікони Єлісеєвої Т.М., судового експерта Мельника С.М., 21.09.2021р. у приміщенні Музею волинської ікони, за адресою м. Луцьк, вул. Ярощука, 5, з метою проведення радіовуглецевого датування, зі звороту іконного щита Холмської Чудотворної ікони Богородиці було відібрано проби деревини в загальній кількості 1,16 г (Див. додаток Г).

Слід зазначити, що відбір проб здійснювався з дотриманням застережень, зазначених в п. 3.1. цієї роботи.

Відібрані проби деревини в загальній кількості 1,16 г для проведення радіовуглецевого датування були направлені до Центру колективного користування приладами (ЦККНП) НАН України «Мінералого-геохімічні дослідження» при ДУ «Інститут геохімії навколишнього середовища НАН України» (Див. додаток Д).

26.10.2021р. було отримано результати радіовуглецевого датування деревини основи Холмської Чудотворної ікони Богородиці (Див. таблицю 3) та Рис.1.

Таблиця 3

Результати радіовуглецевого датування деревини основи Чудотворної ікони Богородиці Холмської

Прив'язка	Лабораторний номер	Вік $^{14}\text{C}$	
		BP	BC/AD
<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
Дерево, кипарис	Ki – 20321	910±30	Середина 11 – початок 12 сторіччя

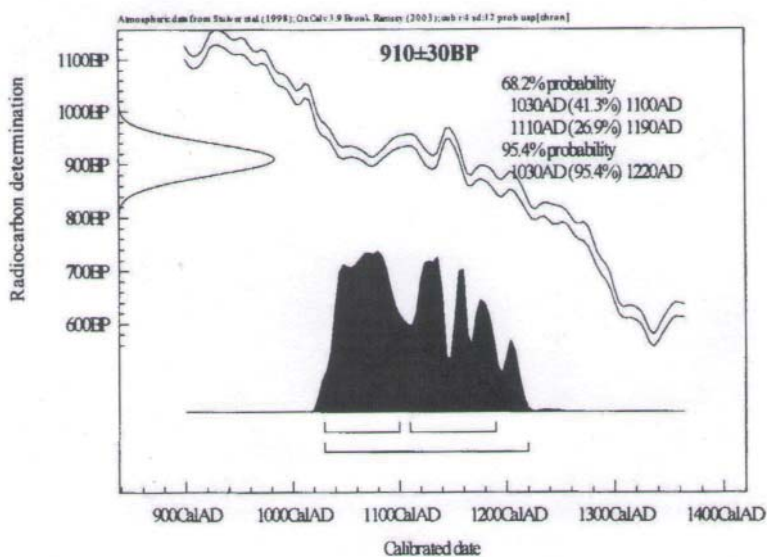


Рис.1 Калібраційна крива Холмської Чудотворної ікони Богородиці



Згідно з калібраційним аналізом отриманих радіовуглецевих дат можна зробити наступні висновки: Дошка для ікони «Холмська Чудотворна ікона Богородиці» з вірогідністю 94% була виготовлена впродовж одинадцятого – початку дванадцятого сторіч.

Ці висновки зроблені з урахуванням місць відбору зразків відносно розташування річних кілець та особливостей калібраційної кривої для визначених радіовуглецевих дат (Див. додаток Е).

Отже, підсумовуючи вищевикладене, ми приходимо до висновку, що розвиток нових технологій призводить до виникнення нових методів дослідження у мистецтвознавчій експертизі, які в свою чергу дозволяють підтвердити наукову атрибуцію, або провести переатрибуцію досі не досліджених, або досліджених не повною мірою антикварних творів живопису та графіки. А це в свою чергу дасть змогу дати вірну грошову оцінку.

**Москаль Марта (Львів)**

## **ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ХОРУГВИ СВ. МИКОЛАЙ / СВ. ВАРВАРА ТА СВ. МИХАІЛ ЗІ ЗБІРКИ КУЛЬТУРНО-АРХЕОЛОГІЧНОГО ЦЕНТРУ «ПЕРЕСОПНИЦЯ»**

Реставратори у своїй практиці не рідко стикаються із складними пошкодженнями творів на полотні. Часто до надходження в музейні колекції твори перебувають у несприятливих для них умовах, де відбуваються руйнівні процеси основи твору, ґрунту та фарбового шару. Внаслідок коливань температурно-вологісного режиму, основа пошкоджується мікроорганізмами, які розмножуючись руйнують структуру волокон полотна. Також внаслідок не належного зберігання та транспортування пам'ятки відбуваються і механічні пошкодження основи, що спричиняють його прориви, втрати та деформації. Тому, перед реставратором постає ряд завдань в зміцненні основи, усунення деформацій та доповненні втрачених частин полотна. Ускладняється виконання цих процесів, коли з двох сторін полотна є живопис, зокрема на хоругвах.

Хоругва – полотнище зазвичай із тканини, на якому з двох сторін за компоновані зображення. Полотно кріпиться до деревка безпосередньо, найчастіше коротшим боком, або за допомогою поперечки, якою тканина закріплюється зверху. Поперечка з деревком мають вигляд хреста. Деревко часто увінчується металевим або дерев'яним навершям [4, 1012]. Хоругви відрізняються розміром, композицією та змістом зображень. Живописне зображення на хоругвах є двохстороннім.

Науковці припускають, що застосування перших зображень на тканинах сягає ще часів Київської Русі. Зокрема, це були геральдичні знаки та різні знаки-символи, які зображували на стягах [2, 44]. Часто такі стяги використовувалися у військових діях, про що свідчать рисунки Радзівілівського (Кінінгзберзького) літопису, «Сказання про Бориса і Гліба». Також було і використання знамен у церковних процесіях в храмах Київської Русі. Стяги використовувалися і для віддання особливої шани в урочистих подіях. Згодом почали з'являтися геральдичні зображення на тканинах, які виконували функції військово-територіальних відзнак. В подальшому з організацією цехового ремесла в Україні в XIV-XV ст. можна пов'язувати виникнення ремісничих хоругв. Ще один вид хоругв, який набув поширення в Україні є поховальні хоругви. Так, можемо виокремити, що за своїм призначенням сформувалися різні типи хоругв: міські, військові, поховальні, церковні.

В подальшому в історії особливо широкого використання хоругви набули серед козаків, які часто застосовували їх під час бою з татарами. Козацькі хоругви були прикрашені гербами Війська запорізького, полку чи сотні; зображенням святих-покровителів козацтва; символами півмісяця, зірки, хреста та зброї. Слід зазначити, що навіть, у церкві сформувався особливий обряд за участі архієрея по освяченню козацьких військових знамен. Окрім військових хоругв в цей час набув поширення розвиток церковних хоругв, які тримали під час церковного Богослужіння в храмах. Подібно як військові хоругви символізують знамена перемоги над ворогом так і церковні хоругви знаменують перемогу Церкви Хрестової і християнства у духовній битві [2, 95].

До нашого часу збереглася унікальна хоругва XVIII ст. з зображенням св. Миколая з однієї сторони та Святої Варвари і Михаїла з іншої. Пам'ятка зберігається у культурно-археологічному центрі «Пересопниця», Рівненської обласної ради та походить зі Свято-Успенського храму 1740 р., що в с. Краєвичі, Рівненської області. Ширина хоругви 112 см., висота 186 см. Слід відзначити високу живописну майстерність автора хоругви. З однієї сторони в прямокутному обрамленні зображені трохи нижче поясу Св. Варвара з чашею та пальмовою гілкою (символи мучеництва) в руках та Св. Михаїл з терезами

(символ зважування душ та їхніх добрих і поганих вчинків). Святі представлені в пишному вбранні. У верхній частині композиції, серед хмар видніється промінь світла. Промінь світла часто зустрічається в мистецьких творах XVII-XVIII ст. Українське бароко, наслідуючи закладену ареополітиками ідею світла як головного принципу світобудови сприймає його, як необхідність освітлення духовним світлом. Нижче святих сувій з текстом.

З іншої сторони у такому ж обрамленні зображений Св. Миколай, який сидить на хмарах. В лівій руці він тримає книгу, а правою благословляє. У лівому верхньому, також з-поміж хмар художник зобразив проміння світла. З трьох сторін від середника зображені декоративні рослинні орнаментальні вставки.

З двох сторін хоругви на блакитному тлі у нижній частині твору, привертає увагу зображення символічних емблем. На стороні з постаттю Св. Миколая – зображено подушку на чаші для причастя, поверх якої тіара з вервечкою, обабіч хрест та єпископський жезл. На стороні зі Св. Варварою та Михаїлом – дарохранительниця, меч з факелом та червоний прапор. В українській культурі періоду бароко сформувалася багата алегорична мова емблем та символів. Тому не випадково окрім зображення святих присутні символічне зображення атрибутів церковного начиння [1, 142].

Хоругва надійшла на реставрацію у незадовільному стані. Полотно основи не достатньо міцне, пошкоджене поривами, прорізами, проколами з втратою ниток основи. Частина основи була втраченою і потребувала доповнення полотна. Були наявні деформації основи, значні осипи та відставання ґрунту з фарбовим шаром. Вся поверхня твору була вкрита пилом і брудом, впресованим в структуру фарбового шару, а також міцеліальними грибами.

Після проведення реставраційної ради та ряду досліджень, а саме: мікологічного обстеження пам'ятки, мікрохімічного аналізів ґрунту, складу пігментів червоного, білого та синього кольорів, а також обстеження пам'ятки у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ – променями було розпочато роботу над реставрацією твору [7; 8; 9; 10; 12].

Найважливішим першим етапом у роботі було укріплення фарбового шару, оскільки фарбовий шар та ґрунт мав поганий зв'язок з основою, був крихким і пересушеним. Укріплення проводили 5% кролячим клеєм відкритим методом. Слід зазначити, що перед укріпленням фарбового шару луски, які були приклеєні під час проведення попередніх реставраційних дій поверх живопису, було перенесено у відповідні місця з втраченим фарбовим шаром, не порушуючи колористики та рисунку твору. Також було знято нанесене під час проведення попередньої консервації профілактичне заклеювання за допомогою ватно-марлевих тампонів та дистильованої води.

Оскільки згідно з мікологічним обстеженням було виявлено розвиток життєздатних міцеліальних грибів, після укріплення твору було проведено антисептування пам'ятки 3% - м розчином катаміну АБ у пінені в розрахунку 1,25 мл. на 1 дм<sup>2</sup>.

Наступним етапом роботи було вирівнювання деформації основи, яке проводили під час повторного укріплення фарбового шару та ґрунту. Повторне укріплення фарбового шару проводилося за допомогою 8% кролячого клею. Після того, як клей проник в структуру ґрунту та фарбового шару ділянки фарбового шару пропрасовували за допомогою праски при температурі 40 - 50°C. через фторопластову плівку. Усунувши залишки вологи, на поверхню, застелену фільтрувальним папером клали пісковий прес, щоб ліквідувати деформації полотна.

Після укріплення ґрунту та фарбового шару і вирівнювань деформації основи приступили до реставрації втрат та проривів авторської основи, що було одним з найважливіших етапів у роботі. Слід зазначити, що авторське полотно тонке, не щільне, в наслідок природнього старіння ниток основи полотно втратило міцність. Основа пошкоджена механічними втручанням: прорізами, проколами, продавленнями в наслідок яких утворились деформації основи. Найбільші втрати основи 8,5x1 см. та 9x2 см., знаходиться у центральній частині твору. Менші втрати: правий верхній кут 2x1 см., нижня частина твору 2x2 см. Краї полотна по периметру твору та на втрачених ділянках основи скручені з розтріпаними нитками. Оскільки фарбовий шар на хоругві є двохстороннім і локалізується у значній мірі на краях проривів, а реставраційне полотно не повинно заходити на авторське малярство, було вирішено зробити латку методом устик з відтороченими і стоншеними нитками по периметру латки з частотою ниток, які б могли кріпитися до авторської основи не заходячи на авторський живопис. Для виготовлення фігурних латок було підібране полотно найбільш схоже до авторського по товщині переплетені та кольору. Після виготовлення фігурної латки, відповідної конфігурації з витонченими волокнами по краях, її приклеювали до втраченої основи, застосовуючи водний розчин Plextol B – 500. Після вкладання проклеєних волокон фторопластовим шпателем, випрасовували через фторопластову плівку за допомогою каутера, нагрітого до 70°C<sup>0</sup>.

Менші втрати та прориви авторського полотна були заповнені масою з витончених волокон лляного



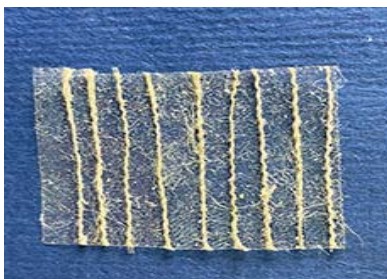
*1. Загальний вигляд пам'ятки до реставрації.*



*2. Фрагменти твору в процесі реставрації. Втрати полотна.*



3. Фрагменти тору в процесі реставрації. Підведення латки.



4. Зашиповування та способи армування проривів.



5. Фрагменти твору в процесі зняття поверхневих забруднень.



6. Загальний вигляд пам'ятки після реставрації.

полотна та клеєм Plextol B – 500 + дистильована вода (2:1). По мірі висихання Plextol B-500, місця проривів пригладжували фторопластовим шпателем, та випрасовували через фторопластову плівку за допомогою каутера, нагрітого до 70 °С.

Оскільки хоругва є великого розміру, полотно є важким, а втрати фарбового шару і ґрунту не рівномірні, для зміцнення втрат основи поверх волокон потрібно було провести армування. В реставраційній практиці є декілька видів армувань. 1. На краї проривів наклеюють нитки з розрихленими краями з періодичною частотою. Нитки повинні бути на декілька міліметрів довші за ширину прориву. 2. Армування латок та авторського полотна за допомогою тонких капронових ниток. Перевага цього виду армування є в тому, що капронові нитки тонші за лляні і дають змогу приховати фактурність процесу армування. 3. Армування за допомогою розчину клею BEVA 371 та поліестрового волокна. Саме останній метод було вирішено застосувати для реставрації основи, оскільки окрім функції зміцнення прориву, армування за допомогою поліестрового волокна несе в собі естетичну функцію, оскільки воно майже не помітне на поверхні твору.

Поліестрове волокно товщиною 20 гр/ м<sup>2</sup> попередньо вирізали на декілька міліметрів більше ніж втрачена ділянка основи та накладалося поверх попередньо заповненої лляним волокном, втраченої основи полотна. За допомогою щетинистого пензля поверх поліестрового волокна наносили розчин клею BEVA 371 у співвідношенні 1:2 зі скипидаром. Через добу після висихання латку пропрасовуємо каутером при температурі 70 °С. через фторопластову плівку. Під дією температури відбувається склейка авторського полотна та поліестрового волокна. На пропрасовану поверхню накладаємо піскові преси.

Оскільки авторське полотно дуже тонке, навантаження фарбового шару та гутну через втрати є нерівномірним, живопис є двохстороннім через що його не можливо розтягнути на підрамник для подальшого уникнення деформацій полотна було вирішено провести імпрегнацію основи твору. Цей процес проводився після очищення від поверхневих забруднень поверхні твору живопису відповідними, попередньо підібраними розчинниками.

Отже, імпрегнацію твору проводили відкритим методом застосовуючи синтетичний клей BEVA 371. Твір покладено на реставраційний щит застелений поліетиленовою плівкою з силіконовою поверхнею. Клей BEVA 371 розчиняли у пінені у співвідношенні 1:2. З ліцевої сторони за допомогою пензля рівномірно наносили теплий клеєвий розчин. Через фторопластову плівку поверхню картини пропрасовували каутером (до 68°С). По завершенню процесу на фарбовий шар поклали поліетиленову плівку з силіконовою поверхнею та мармурову плиту. Після доби висихання знявши прес та плівку виконано за допомогою каутера 68° С. через второпластову плівку вкладання кракелюру та покладено на дану ділянку прес. Через одну годину залишки клею знімали ватним тампоном змоченим у пінені.

Залишки клею знімали за допомогою ватного тампону змоченими у пінені. Залишки пінену на поверхні твору усували сухим марлевым тампоном. Процес виконували акуратно, щоб розчинник не попав в кракелюри.

Для подальшого експонування і збереження полотна на реставраційній раді було прийнято рішення з обох сторін твору у верхній частині додати шар поліестрового волокна, який має виконати функцію збереження авторського живопису при кріпленні держака хоругви.

Завершальним етапом у роботі було нанесення захисного шару лаку на поверхню живопису та тонування в межах втрат авторського фарбового шару. Після покриття пам'ятки новим захисним шаром лаку, твір набув експозиційного вигляду.

#### Список використаних джерел:

1. Гордієнко Г. Основні символи українського бароко. / «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка». Серія : Історія. За заг. ред. проф. І.С. Зуляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 2. Ч. 2. С. 141-Косів Р. Українські хоругви. Київ: Оранта, 2009. 371 с.
2. Кримський С. Б. Феномен українського бароко. Українська культура другої половини XVII-XVIII століть. Історія української культури: В 5 т. Т. 3. К.: Наук. думка, 2003. 1245 с.
3. Корогва, Хоругва. Універсальний словник енциклопедія. За заг. ред. Попович М. 4-те вид. К.: Тека, 2006. 1551 с.
4. Обстеження пам'ятки у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ – променями. Заявка № 57703.10.2022р. Архіви науково-дослідного відділу Лф ННДРЦ України.
5. Макаров А. Світло українського бароко. К.:Мистецтво, 1994. 273 с.
6. Мікологічне обстеження пам'ятки. Заявка № 1552а 07.04.2021р. Архіви науково-дослідного відділу Лф ННДРЦ України.
7. Мікрохімічний аналіз пігментного складу червоного кольору. Заявка № 2491 03.10.2022р. Архіви науково-дослідного відділу Лф ННДРЦ України.
8. Мікрохімічний аналіз пігментного складу червоного кольору. Заявка № 2494 03.10.2022р. Архіви науково-

дослідного відділу Лф ННДРЦ України.

9. Мікрохімічний аналіз пігментного складу білого кольору Заявка № 2494 03.10.2022р. Архіви науково-дослідного відділу Лф ННДРЦ України.

10. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. / упор., предм. та спец. ред. Дорофійенко І. К.: Мистецтво, 2009. 304 с.

11. Структурний та мікрохімічний аналіз ґрунту. Заявка № 2433 03.10.2022р. Архіви науково-дослідного відділу Лф ННДРЦ України.

Ірина Москалюк (Луцьк)

### ІКОНОГРАФІЧНИЙ ТИП БОГОРОДИЦІ «ЗАМИЛУВАННЯ» У ВОЛИНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ ХVІІІ СТ.

Ікони Богородиці, яка тримає на руках Богонемовля, де вони ніжно щічками притуляються один до одного, відносяться до іконографічного типу Елеуса. Історично композиція Елеуси склалася у Візантії в ХІ ст. на основі іконографічного типу Одігітрія. За популярністю ж, цей тип зображення Богородиці майже не поступається найбільш поширеному типу зображення Марії з Ісусом на руках – Одігітрії (грец. – та, що вказує шлях). В перекладі з грецької «елеуса» означає співчуття, замилування. Більш точне значення передає грецька назва – «глікофілуса», яка перекладається як «солодко любляча». Характерно, що Елеуса є найбільш ліричною темою у православному іконописі. Композиційно кожній іконі Богородиці Елеуси притаманними є особливі риси. Поширеними є такі ікони у погрудному, поясному вирішенні зображення Марії, але зустрічаються і в повен зріст, або із возсідаючою на престолі Марією. Спільне, що їх об'єднує, особлива взаємодія Матері і Дитини, які торкаються ликами один до одного із почуттям безмежної любові та відданості, з великою ніжністю та трепетом. Любов між Богом-Сином і Матір'ю, яка втілює весь рід людський, виражає любов Бога до людей і саме в цій аллюзії полягає символічне і літургічне значення ікони.

До типу Елеуси належить чудотворна ікона Богородиця Почаївська, за переказом, її намалював грецький майстер у ХVІ ст. Вона вирізняється тим, що Богородиця тримає білу хустину. Ця іконографія тут має страсний контекст, є символом оплакування Богородицею мертвого сина. Загалом, коли в іконографії Елеуси Богородиця тримає край своєї одежі або хустину, це символізує оплакування.

Наявність таких ікон сьогодні майже у кожному волинському храмі свідчить про неабияку поширеність цього сюжету у сакральному мистецтві Волині. Окрему групу становлять ікони, що оздоблені об'ємними дерев'яними золоченими шатами. А, загалом, у волинських храмах Володимирського району зберігається ціла низка творів іконопису, прикрашених саме таким чином. У музейній колекції яскравим прикладом таких ікон є образ «Богородиця Замилування» ХVІІІ ст. із с. Нудиче Любомльського р-ну з церкви Воздвиження Чесного Хреста (Фото 1, 2, 3).

Цей образ посів своє чільне місце як один із рідкісних взірців даного сюжету. Коли ікона була передана на реставрацію, музейники не сподівалися, що під дерев'яним різьбленим золоченим окладом зберігся повноцінний живописний шар. Були припущення, що під окладом можуть бути виконані іконописцем лише лики та руки святих, тобто образ від початку міг бути задуманий як підокладний. Сьогодні ж, можемо говорити про ікону у всій її красі, і про оклад (шати), який в свій час доповнював образ (Фото 4).

Вказуючий жест Богоматері на Спасителя свідчить про тип зображення – Одігітрію, але характерна прихильність один до одного ликів святих, їхня близькість, беззаперечно говорить про тип Замилування. Згідно із православною традицією, Божа Матір зображена із покритою головою. Округлої форми лик Божої Матері виписаний ретельно, із акцентом на проникливому погляді Марії. Внутрішній спокій, гідність, стриманість читаються у ній. Злегка вигнута тонка лінія брів із піднятим зовнішнім краєм, широко відкриті круглої форми карі очі, акуратний прямий ніс, маленькі зімкнуті уста, ніжний рум'янець щік – усі ці риси обличчя тонуються ледь помітними висвітленнями, що в свою чергу сприяє реалістичності зображуваного лику (фото 3). Ісус із дитячою безпосередністю простягає руки для обіймів і ніжно дивиться на Матір. Одежі Її у синьо-червоних кольорах: нижній одяг – туніка, а верхній – мафорій. Туніка по вороту і на поручах оздоблена золоченою вишивкою, а багряного відтінку мафорій, орнаментований золотою тасьмою по краю, має зелений виворіт. Ледве видніються на мафорії дві з трьох зірок – знаки Пріснодівства Богородиці. Цікава особливість, Ісус зображений в одязі, що виглядом своїм нагадує довгу підперезану сорочку, що прикриває ніжки Ісуса лише до колін. Зазвичай, Богонемовля у традиційних одягах (туніка, гіматій). Проте, на даній іконі Спаситель у сорочці світлого рожевого кольору, яка

оздоблена об'ємним золотним гаптуванням, що передає рослинні орнаменти крупного листя, пуп'янків, квітучих квітів, кульок (Фото 5). Під комірцем ледве помітний бантик. Таке незвичне зображення одерж Ісуса свідчить про наслідування, і запозичення волинським майстром західних живописних взірців у написанні образу Спасителя.

Подібне можемо бачити у роботах європейських митців починаючи з XIV–XV ст., адже композиція Елеуси отримала поширення не тільки в православному іконописі, але і в католицькій культурі. Образ Марії із Сином, що прихилився до неї щічкою, зустрічається на картинах і фресках багатьох відомих художників, до прикладу, знамениті «Мадонни» Рафаеля і Ботічеллі. Цілий ряд західних живописних робіт представляє нам широку варіативність образів Марії із Немовлям. Ісус може тримати у руках частину мафорію Богородиці, буси (момент гри з намистинами), щиглика, квіти, фрукти, ягоди вишні або винограду, книгу або ж писати книгу. Інколи маленький Ісус зображений грайливо: тримаючи Матір за підборіддя, одночасно закинувши ніжку на її руку. На таких полотнах часто Богоматір із Сином постають перед нами в оточенні вибраних святих, або ангелів. Цікаво, що ангелів теж зображають із різними предметами у руках: від квітів, музичних інструментів до символів царської влади (скіпетр і держава) на багряних подушечках тощо.

У грецькому та загалом балканському мистецтві XIII–XVI ст. розвивається особливо динамічний експресивний взірець образу Богородиці з Дитям Ісусом на руках, який у літературі має назву Звеселення Дитяти. У цьому варіанті Ісус може бути зображений лише в білій сорочці без рукавів, з оголеними руками й гомілками, може пручатися на руках Богородиці, мати одну руку із сувоєм опущену, Богородиця цей сувій підтримує своєю рукою; може мати обидві руки закинута вгору, до матері. У цій іконографії Ісус може торкати Богородицю за щоку чи тримати за підборіддя, мати неприродно закинута голову. Втім, Ісус зображений у типі Еммануїла з дорослими рисами, Богородиця має сумний вираз лику, тонкі стиснуті уста, зведені брови. Деталі іконографії: червоний сувій, червоний німб у Христа мають страсний контекст. В Україні ця іконографія не набула популярності [3].

Образ XVIII ст. «Богородиця Замилування» із с. Нудиже є унікальним для волинського іконопису, оскільки більш відомими та звичними варіантами Елеуси на Волині є ікони Богородиці Почаївської та Білостоцької. Його унікальність простежується не лише у живописній характеристиці, але й в особливому способі оздоблення. Променисті німби – чітко окреслені, золочені. Тло ікони прикрашене скромним різьбленим рослинним орнаментом. Імітуючи дорогоцінні шати, із дерева був вирізьблений об'ємний масивний оклад, золочений сусальним золотом. Аркоподібної форми завершення образу свідчить про те, що ікона могла бути призначена для намісного ряду іконостасу.

Спостерігаємо подібність іконографії нашої пам'ятки із знаменитою святинею Білорусі – Жировицьким чудотворним образом Пресвятої Богородиці (1470 року Слонімський район, Гродненська область, Білорусь); шанується православними і католиками (латинського і візантійського обрядів) (Фото 6, 7). На місці з'явлення ікони збудований Жировицький монастир [4].

Цікаво, що у Римі є копія XVIII ст. цього образу (Фото 8). У серпні 1718 року у храмі святих мучеників Сергія і Вакха в Римі, який від 1638 року був осідком прокуратора (офіційного представника) Київського Митрополита при Апостольській столиці, в ризниці на стіні під штукатуркою було виявлено ікону Божої Матері з дитям Христом на руках. Знайдена ікона була збільшеною копією ікони Божої Матері, яку шанують у Жировичах (сучасна Білорусь). Через рік, 7 вересня 1719 року, з дозволу папи Климента XI, ікону було вирізано з муру і перенесено та вмуровано над головним престолом, де вона знаходиться й сьогодні [5].

Як варіант іконографічного типу Замилування, великого поширення набув чудотворний образ Почаївської Божої Матері. Походження образу не з'ясоване. Ікона написана давнім візантійським письмом, відтак могла бути створена або у Візантії, або в Болгарії. В 1597 році монастирю її подарувала заможна вдова луцького земського судді Анна Гойська, що володіла Почаєвом у другій половині XVI століття. Вважається, що в 1559 році цю ікону Анні подарував грецький митрополит Неофіт (згодом – константинопольський патріарх) на знак вдячності за сердечний прийом у Почаєві, через який він проїздив, повертаючись із Московії. Відтоді образ став святинею дому Гойської. Переказ повідомляє, що благочестива Анна просила Пресвяту Діву про зцілення сліпого від народження брата Пилипа, сталося диво – він прозрів. Після такого чуда Гойська з хресним ходом переносить її на Почаївську гору для загального поклоніння, щедро наділяє монастир луками, родючими землями. «Богоматері Почаївській» приписують захист монастиря від татарського нападу, який стався на початку серпня 1675 р. Річ у тому, що монастир був погано укріплений, але попри те напад вдалося відбити. З 1713 по 1832 рр. Почаївський монастир належав унійному ордену василіанів. За цей період монастирські хроніки залишили записи





1. Ікона «Богородиця Замилування». XVIII ст. с. Нудиже Любомльського району, до реставрації.



2. Ікона «Богородиця Замилування». XVIII ст. с. Нудиже після реставрації.



3. Фрагмент ікони «Богородиця Замилування». XVIII ст. с. Нудиже.



4. Оклад ікони «Богородиця Замилування». XVIII ст. с. Нудиже після реставрації.



5. Фрагмент ікони «Богородиця Замилування». XVIII ст. с. Нудиже.



6. Турівський список Жировицької ікони Богородиці. XVIII ст.



7. Список Жировицької ікони Богородиці з Битенського василіанського монастиря. XVIII ст.



8. Жировицька ікона Божої Матері або «Madonna del Pascolo» в храмі святих мучеників Сергія і Вахха в Римі. XVIII ст.



9. «Почаївська Ікона Богородиці». 1757 р.  
с. Деревок Любешівського району.



10. «Почаївська Ікона Богородиці. Коронування Богородиці». 1757 р. с. Лучиці Луцького району.



11. Ян Квятковський «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р. Походження невідоме. Волинський краєзнавчий музей.



12. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



13. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



14. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



15. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



16. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



17. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.



18. Фрагмент ікони «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці». 1840 р.

про 539 випадків зцілення, приписуваних іконі Пресвятої Богородиці Почаївської. До ікони Божої Матері Почаївської звертаються за зціленням від сліпоти, застарілих хвороб, також за визволенням полонених.

Класичним взірцем для Волині є «Почаївська Ікона Богородиці» 1757 р., що походить із Покровської церкви с. Деревок Любешівського району (Фото 9). Образ реставрований 1993 року у творчому об'єднанні «Еліпс» м. Києва Ганною Волощук. Зображення Богородиці нижчепоясне, упівоберта вправо, з легким нахилом до сина. На правій руці Марії зображений Спаситель, який ніжно щочкою притуляється до Її лику, правою рукою благословляючи, а лівою – опираючись. Обов'язковим є зображення у руках Богородиці білого плату, ніжок Ісуса не видно за лівою рукою матері. Богоматір одягнена у синю туніку з коричневою тасьмою на горловині та обшлагах, червоний із синім виворотом мафорій. Увінчує голову Марії гравійована корона. Ісус одягнений у білу сорочку та вохристий гіматій. Складки одяг виконані нанесенням темно-вохристих смуг на основний колір та висвітленнями. Делікатні лики Богородиці і Христа виконані ретельно, темно-вохристої карнації із підрум'яною. В них і ніжність, і стриманість водночас. Німби плоскі, окреслені двома графіями, сріблені. Тло ікони гравійоване крупним стилізованим рослинним орнаментом, сріблене; воно гармонійно поєднується із ошатною гравійованою срібленою короною Богоматері. Обрамлення накладне, подвійне, профільоване, міжрамні смуги і внутрішній валик синього кольору, на нижній міжрамній смузі білою фарбою зроблений донаторський напис із датою створення ікони.

Наступна пам'ятка – це уже двобічний образ «Почаївська Ікона Богородиці. Коронування Богородиці» 1757 р. Походить із Свято-Троїцької церкви с. Лучиці Луцького району (Фото 10).

Іконографічна схема аналогічна. Зображення Богоматері поколінне, упівоберта вправо, зі схиленою до Сина головою. На правій руці Богородиця тримає Ісуса Христа, у лівій – білий плат. Ісус правцею благословляє, лівою рукою і щочкою притулившись до матері. Богородиця одягнена у синій хітон із орнаментованими обшлагами і горловиною, червоний із зеленим виворотом мафорій, який має жовту облямівку по краю і білу зірку. Помічаємо, що під мафорієм є ніжний світлий серпанок. Миловидні лики святих із яскравим рум'янцем, великі темні очі – широко відкриті, пухкі червоні вуста – близькі до усмішки. Ісус одягнений у білу сорочку і вохристий гіматій, орнаментовані крупним рослинним орнаментом контрастними кольорами, босоніж (тут ніжки змальовані на лівій руці Марії). Складки одяг виконані спрощено, темними смугами. Німби плоскі, накладаються один на одного, окреслені графією і червоною лінією, золочені, від німбів відходять світлі промені. Тло ікони вохристого кольору, гладке. На тлі ікони, обабіч постатей – іменні написи, виконані червоною фарбою. Обрамлення ікони наскрізно

різьблене, в основі різьби округлі тризубці, які ритмічно повторюються. Елементи різьби сріблені і золочені. Ймовірно, свого часу до ікони кріпився оклад. Про це свідчать отвори над головами і по краю одяг Богородиці.

Ще одна цікава робота – Ян Квятковський «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці» 1840 р. (полотно, олія). Походить із довоєнних фондів Волинського краєзнавчого музею. Походження невідоме, не реставрована (Фото 11).

Маляр оригінально підходить до питання вирішення композиції образу. У центрі ми бачимо саму чудотворну ікону у декоративному обрамленні (Фото 12). Богородиця обома руками підтримує Дитя, яке щічкою притулилося до її лику, у її лівій руці – білий плат. Голови увінчані коронами, як символ акту коронації шанованої чудесами ікони у 1773 році, згідно декрету папи римського Климента XIV.

Чудотворний образ підтримують витаючі у хмарах ангели (Фото 13). Зліва один із них тримає червону подушку з царськими атрибутами – короною і скіпетром (Фото 14). Справа ангел підносить до образу вінок із різнобарвних квітів (Фото 15). Вгорі – дві маленькі постаті ангелів із розгорнутою білою стрічкою на якій написано вітання архангела Гавриїла Діви Марії у Благовіщенні: «Радуйся, Благодатная, Господь съ Тобою» (Лк.,1; 28) (Фото 16). У нижній частині зображення представлена автором тема «З'явлення Богородиці на горі Почаївській». Згідно церковних переказів, воно відбулося у 1240 році. Богородиця явилася у вогняному стовпі увінчана короною та скіпетром у руці, залишивши слід своєї стопи на камені. Цей епізод відтворений у нижній частині полотна. Свідками явлення були пастух Іван Босий та один із ченців монастиря, яких маляр зобразив навколішки перед невисоким пагорбом із сяючим слідом Діви (Фото 17).

Подібна урочиста композиція, яка передає символіку прославлення чудотворного образу, ймовірно, була замовлена на честь 600-ліття явлення Діви Марії на горі Почаївській [6]. У нижньому лівому куті ікони частково зберігся авторський підпис польською мовою: «Pinxit U. Kwiatkowsk... Kowel L. U. 1840» (Фото 18).

Збережені твори свідчать, що у волинському сакральному мистецтві XVI–XVII ст. більшу популярність мали ікони Богородиці Одигітрії. Іконографія Богородиці Замилування поширюється у другій половині XVII–XVIII ст., загалом у період бароко, коли зображення святих вирізняються особливою теплою, безпосередністю, близькістю до вірян, емоційністю. Ікони Богородиці «Замилування» могли мати різну іконографічну схему. Проте, найчастіше епітет Елеуса пов'язують із зображенням Богородиці, яка тримає на руці Сина і дотуляється щогою до його щоки. Ісус обіймає матір за шию або тримає край її мафорію. У лівій опущеній руці може тримати згорток. Ця іконографія акцентує на людській природі Христа й підкреслює те, що Ісус і Богородиця знали про свої майбутні страждання. Тому ікони цього типу інколи називають Богородиця Страсна. У сцені Оплакування Богородицею тіла Христового вона часто також дотуляється щогою до його щоки. Мотив милування належить до ліричних емоційних зображень Богородиці з Ісусом. Він здобув поширення у візантійському мистецтві XII–XV ст. До цього іконографічного типу належить константинопольська ікона Богородиці Вишгородської-Володимирської початку XII ст., на якій Марія тримає Ісуса на правій руці – такі ікони називають Праворучиця (грец. – Дексіократуса). Відомо, що ця ікона мала численні повторення, що також стали чудотворними: Богородиця Ігорівська, Богородиця Білозерська, Богородиця Донська [3]. В українському мистецтві цього часу відомі різні варіанти іконографії Богородиці Елеуси, одним із яких є взірць, коли Богородиця й Ісус тримаються за руки.

#### Список використаних джерел:

1. Волинська ікона XVI–XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина I. Упорядники А. Вигодник, С. Василевська. Луцьк: ДП «Волинські старожитності», 2023. 174 с., іл..
2. Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина II. Упорядники А. Вигодник, С. Василевська. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 196 с., іл. Серія: Колекції Волинського краєзнавчого музею. Вип. 12.
3. Роксолана Косів. Українська іконографія Богородиці. Посібник. URL: <https://www.academia.edu/74400026>
4. Жировицька ікона Божої Матері в Римі. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
5. Історія чудотворної Жировицької ікони Пресвятої Богородиці в Римі у храмі Святих Сергія і Вакха. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=3c\\_W7cJljNY](https://www.youtube.com/watch?v=3c_W7cJljNY)
6. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII–XIX століть. Волинська ікона. Дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 27–28 серпня 2013 року. С. 78–93.
7. Музей волинської ікони: книга-альбом./ Александрович В.С., Василевська С.І., Вигодник А.П., Єлісеєва Т.М., Карпюк Л.А., Ковальчук Є.І., Міляєва Л.С., Силук А.М. К.: АДЕФ-Україна, 2012. 400 с.

## ІКОНА-ЦИБОРІУМ «РОЗП'ЯТТЯ ГОСПОДНЄ З ПРЕДСТОЯЧИМИ» XVIII СТ. З СЕЛА ГРИБОВИЦЯ НА ВОЛИНІ. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Ікона «Розп'яття Господнє з предстоячими» (ВКМ, РА-1429, КВ-29570) надійшла до Волинського краєзнавчого музею 30 травня 1981 року за актом № 2190 від 30. 05. 1981 р. внаслідок експедиційних пошуків сакральних цінностей у культових спорудах Волинської області. Походить вона з Покровської церкви села Грибовиця, Іваничівського (нині Володимирського) району. Церква в селі побудована зі зрубів на межі XVII–XVIII століть у традиціях українського дерев'яного зодчества. У книзі Реєстру церков Волинської губернії сказано, що церква Покровська побудована невідомо ким і коли, дерев'яна на кам'яному фундаменті з такою ж дзвіницею. За свідченнями старожилів, з 1664 року тут була каплиця, потім добудували святилище і притвор, а ще пізніше дзвіницю. Особливістю церкви є використання низького восьмерика з розвиненим заломом, що було типовим для волинського зодчества XVI–XVII століть. Порушили класичний вигляд храму пізніші добудови. Відомо, що після другої світової війни сюди були перевезені ікони з сусіднього зруйнованого села Будятичі [1]. Чи була серед них ікона «Розп'яття Господнє», не відомо, але допустимо.

Пам'ятка зберігається у Музеї волинської ікони і є у музейній колекції поміж іконних сюжетів розп'яття Ісуса Христа єдиним зразком такого роду. Ця ікона відзначається особливою конструкцією. Дерев'яний щит має прорізаний отвір з дверима. На дверях зображена євхаристична позолочена чаша, яка вказує на те, що за цими дверима зберігалось відповідне церковне начиння. Отже, це ікона-циборіум, яка за католицькою традицією використовувалася в оформленні дарохранительниці. З прийняттям Унії, православними храмами Волині були запозичені деякі елементи костельних інтер'єрів. У вівтарній частині відводилося місце, де постійно зберігалися освячені Дари Христові. Дарохранительницю розміщували на престолі, або в ніші вівтарної стіни, прикритої дверцятами, а також в окремому кивоті. «Інші назви дарохранительниці: ковчег, сіон, гробниця, перистерій, ерусалим – є похідними від її символіки та вигляду» [2, с. 123]. Традиція відома спочатку в Надсянні, а значно пізніше на Волині. Розповсюдження та побутування циборіумів на Волині мало досліджені. «Найдавніші відомі нам дарохранительниці риботицьких майстрів належать до 1690-их років. У вкладному тексті дарохранительницю 1694 року названо «цимборієм» – від латинського слова ciborium, модифікованого на місцевому ґрунті». «Зазначимо, що дарохранительниця складної конструкції та іконографії відома з творчості жовківського майстра Івана Рутковича. Її було виконано близько 1680 року для монастирської церкви у Волиці – Деревлянській (Жовківський р-н, Львівської обл.). Отже, орієнтовно тоді такі твори почали з'являтися в інтер'єрах українських церков» [2, с. 123–124].

За характером фактурного, неспокійного, різкуватого живопису грибовицьку ікону можна віднести до XVIII століття, коли мистецькі образи стилю бароко стають емоційно більш складними і життєво багатогранними. Ікона передає сентиментальну чутливість, що характерно для рококо – завершальної стадії стилю бароко. Вона знаменує нові явища в українському мистецтві другої третини XVIII століття.

### **Опис ікони до реставрації.**

Матеріал виготовлення: дві соснові дошки, одна липова шпуга, левкас, темпера, олія, сусальне золото, залізні доповнення. Розміри ікони: 64,7x85,3x2,3 (см).

Підставою для реставрації є аварійний стан пам'ятки: велика кількість дрібних втрат і загроза втрат фарбового шару, внаслідок ослаблення його зв'язку з дерев'яною основою, втрати частин дерев'яної рами на дверях циборіума, потемніння живопису, корозія та деформація металевих деталей, загальна забрудненість ущільненим шаром пилу, кіптяви, плямами воску та малярської фарби.

Основа ікони виготовлена із двох дощок, скріплених на тильній стороні однією поперечною врізною шпугою на відстані 16,5 сантиметрів від верхнього краю ікони. По середині нижньої частини ікони прорізаний прямокутний отвір з напівциркульним завершенням 45x22 (см). Отвір закритий дверима відповідної форми. Лицева сторона дверей мала накладне дерев'яне обрамлення з багетним нескладним рельєфом, покритим левкасом і позолотою. Збереглася лише права планка рами. По периметру дверей є сім дерев'яних тиблів, з допомогою яких кріпилася рама. На краях кожної сторони іконного щита є по одному тиблю. Ці чотири тиблі кріпили ікону до більшої конструкції. З тильної сторони дверей є прямокутна заглибина 5x5 (см) для замка. Поруч з нею така ж заглибина є в дошці іконного щита 2x2 (см). Зворотній бік ікони покритий ущільненим шаром бруду та плямами білої фарби. Торці ікони замальовані чорною фарбою.

Оснoву композиції ікони становить зображення розп'ятого постаті Ісуса Христа на тлі темно-оливкового неба, покритого хмарами. Обабіч Ісуса витають два ангелки з червоними набедреними пов'язками, що динамічно розвиваються. Ангели збирають у золоті чаші краплі крові Спасителя. Справа і зліва від хреста на низькому поземі зображені постаті Богородиці та апостола Іоанна. Складки їх одягу здіймаються від поривів вітру. Динамічності композиції надає різна величина постатей святих, що поглиблює просторову перспективу ікони та загостреність скорботних емоцій на ликах Марії та Іоанна. По краю іконного щита нанесена чорною олійною фарбою смуга обрамлення. Фарбовий шар ікони тонкий та має здуття і лущення багатошаровості. Велика кількість дрібних втрат фарбового шару здебільшого вертикального характеру (ширина від 0,25 до 1,5 см) оголюють дошку основи і дають підстави говорити про відсутність левкасу. На німбах Богородиці та апостола Іоанна з-під вилущень жовтої фарби, яка є пізнішим записом, проглядається сусальна позолота. На лицевій стороні ікони є десять давніх профілактичних заклеюк з цигаркового паперу.

Двері циборіума кріпляться залізними накладними завісами, деформованими та пошкодженими корозією. На місці обірваної пластини нижньої завіси, яку утримує лише один цвях, проглядається шар білого левкасу і залишки темперного живопису голубого, зеленого та червоного кольорів. На дверях олійними фарбами брунатно-зелених кольорів, зображена гора Голгофа з підніжжям дерев'яного хреста на ній, яка, очевидно, намальована пізніше. Її фарбовий шар має втрати та лущення. Замковий отвір оздоблений трикутною фігурною металевою пластиною, покритою поновлювальним фарбовим шаром. На поверхні дверей прочитується різьблення по левкасу. Його рельєф окреслює силует євхаристичної чаші. З-під втрат запису видно сусальну позолоту. Рама дверей і небо над горою Голгофою перемальовані світлорожевою олійною фарбою. Можна зробити висновок, що двері були виготовлені значно раніше, у XVII ст. Можливо, первинно вони слугували для дарохранительниці, а з часом їх використали у створенні ікони «Розп'яття Господнє з предстоячими». Не виключено також, що ікона прикривала нішу в стіні, де зберігалися Дари.

#### **Результати стратиграфічного аналізу мікропроб, узятих із структурних шарів ікони.**

Стратиграфічний та хімічний аналізи здійснили наукові співробітники ННДРЦУ Шевченко Н. та Асаулова О.

*Проба № 1.* Темно-зелена фарба з нижньої частини дверей.

Перший шар: на зворотній частині зразка фарбового шару присутні зразки металевої фольги жовтого кольору, що в основі містить золото; зразок сірувато-білого кольору з масним блиском товщиною 0,2 мм, дещо прозорий, містить велику кількість емульсійного в'язива (клей тваринного походження та олія), білий пігмент – крейда, невелика кількість чорного органічного пігмента.

Другий шар: фарбовий шар білого кольору товщиною 0,1 мм, свинцеве білило на олійному в'язиві.

Третій шар: фарбовий шар блакитного кольору товщиною менше 0,1 мм, містить пігмент індіго та свинцеве білило на олійному в'язиві

Четвертий шар: фарбовий шар брунатно-червоного кольору товщиною 0,25 мм, містить кіновар, дисперсні часточки червоної вохри, незначну домішку жовтого дисперсного пігмента у вигляді грудочок, значну частину чорного органічного пігмента на олійному в'язиві.

П'ятий шар: фарбовий шар червоного кольору, розбілений містить вохру, чорний органічний пігмент та свинцеве білило на олійному в'язиві.

Шостий шар: лак смоляний.

*Проба № 2.* Фарбовий шар рожевого кольору у верхній частині дверей.

Перший шар: фарбовий шар синього кольору, розбілений, містить індіго, свинцеве білило на олійному в'язиві.

Другий шар: фарбовий шар бежевого кольору містить крейду та поодинокі часточки кристалічного мінерального пігменту жовто-гарячого кольору на олійному в'язиві.

Третій шар: шар клею тваринного походження, бурого кольору.

Четвертий шар: фарбовий шар рожевого кольору містить кіновар та свинцево-цинкове білило на олійному в'язиві.

П'ятий шар. Лак смоляний прозорий, жовтуватий, розчинний у спирту, крихкий.

*Проба № 3.* Левкас з фарбовими шарами – авторським і перемальованням рожевого кольору з верхнього правого кута дверей (на рамі).

Перший шар: грунт товщиною 1,1 мм білого кольору з жовтувато-сірим відтінком, нанесений у кілька прийомів. Усі прошарки ґрунту відрізняються між собою співвідношенням крейди та клею: в другому та третьому прошарку в'язива більше. В усіх прошарках різна кількість округлих пустот: у





1. Загальний вигляд ікони до реставрації.



2. Загальний вигляд ікони в процесі реставрації.



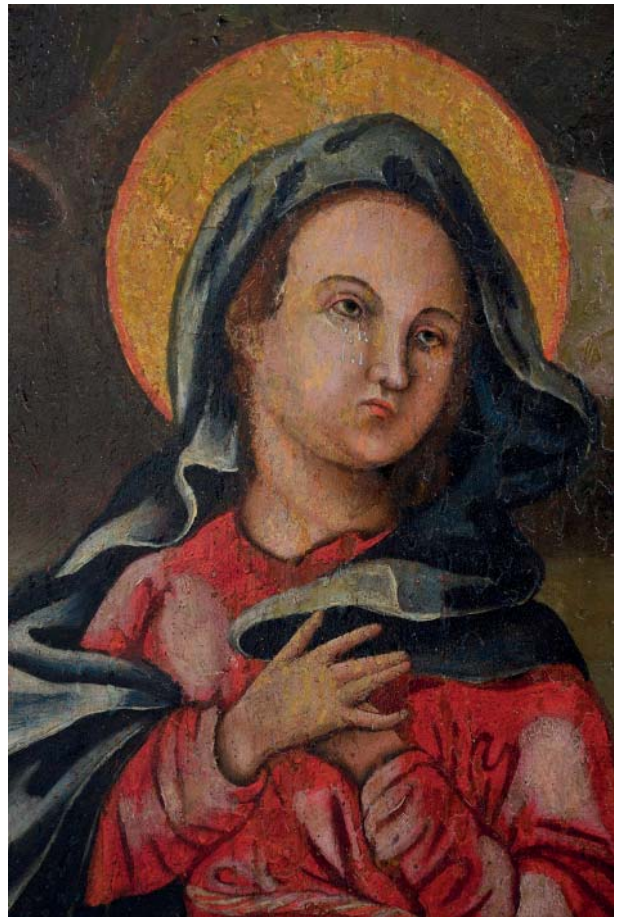
3. Загальний вигляд ікони після реставрації.



4. Фрагмент «Богородиця» до реставрації.



5. Фрагмент «Богородиця» в процесі реставрації.



6. Фрагмент «Богородиця» після реставрації.



7. Фрагмент «Хмари» зі слідами воску до реставрації.



8. Фрагмент «Ісус» в процесі розкриття живопису.



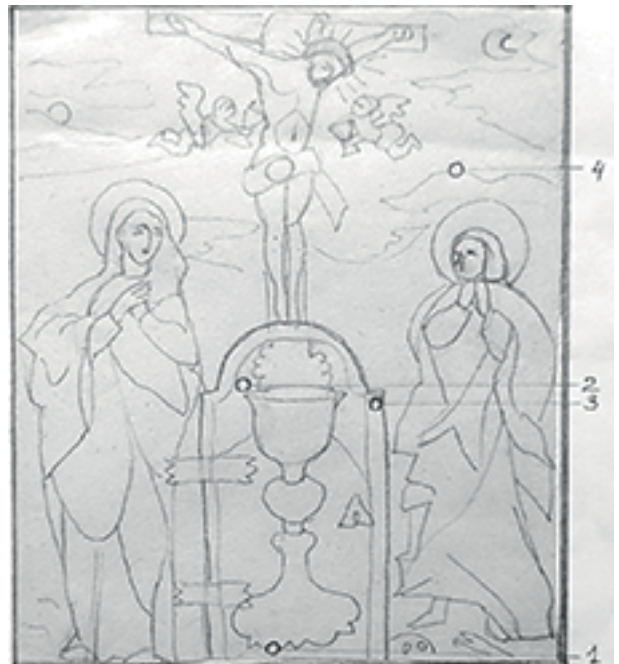
9. Фрагмент «Апостол Іоан» в процесі видалення запису на німбі.



10. Фрагмент «Чаша» в процесі видалення запису.



11. Двері циборіума в процесі видалення запису.



12. Картограма проб живопису для хіманалізів:  
1. Фарбовий шар коричневого кольору;  
2. Фарбовий шар рожевого кольору; 3. Левкас з фарбовим шаром рожевого кольору; 4. Грунт і фарбовий шар світлого рожеватого кольору.

деяких їх понад 10%. Клей тваринного походження. Грунт автентичний.

Другий шар: на поверхні ґрунту лежить полімент жовтогарячого кольору з часточок глини і вохри (болос).

Третій шар: сусальне золото.

Четвертий шар: фарбовий шар синього кольору – індіго та свинцеве білило на олійному в'язиві.

П'ятий шар: фарбовий шар бежевого кольору товщиною 0,1 мм, містить крейду, вохру на олійному в'язиві.

Шостий шар: клей тваринний буруватого кольору.

Сьомий шар: фарбовий шар рожевого кольору містить кіновар та свинцеве білило на олійному в'язиві.

Восьмий шар: лак смоляний, прозорий жовтуватий, у спирті розчинний, крихкий.

*Проба № 4.* Фарбовий шар рожевуватого кольору, взятий у правій верхній частині ікони на зображенні хмари.

Перший шар: фарбовий шар товщиною 0,8 мм, жовтогарячого кольору містить кристалічний гіпс, свинцеве білило, свинцевий сурик, вугільну чорну та незначну кількість глауконіту (голубо-синій). В'язуче з клею тваринного походження і малої частки олії.

Другий шар: фарбовий шар товщиною 0,2 сірувато-блакитного кольору містить свинцево-цинкове білило, вугільну чорну, індіго на олійному в'язиві.

Третій шар: клей тваринного походження.

Четвертий шар: фарбовий шар товщиною 0,1 мм містить цинкове білило, невелику кількість кіноварі на олійному в'язиві.

П'ятий шар: товстий шар (0,3 мм) помутнілого олійно-смоляного лаку.

Стратиграфічний аналіз показав, що авторський живопис має один, або два фарбових шари і це характеризує живописну манеру художника. Прошарки відрізняються між собою за тоном. У пробі № 4 перші два прошарки сірувато-блакитного відтінку можна вважати авторськими. Фарбовий шар рожевого кольору, який лежить на клеєвому покритті, є пізнішим поновленням країв хмари. У цій пробі не виявлено ні клеєвого, ні олійного ґрунту. Можливо, дошки були покриті олією чи клеєм. Проби № 1, 2, 3, взяті з дверей циборіума, вказують на технологію левкасного ґрунту і темперного живопису, які є автентичними. Авторський живопис покритий поновлюючими олійними фарбами. Хіманаліз показав присутність у нижньому шарі проб № 1 і 3 жовтого металізованого покриття – сусального золота та три шари запису на рамі дверей циборіума. Причиною багаточисельних втрат фарбового шару ікони могла бути відсутність ґрунту під ним або недостатнє покриття дощок основи кріпильними речовинами (клеєм та оліфою) перед процесом нанесення фарб.

#### **Реставраційні заходи.**

Видалялися старі профілактичні заклейки. Ікона дезинфікувалася 2% спиртовим розчином катаміну АБ. Фарбовий шар укріплювався 5% кролячим клеєм закритим способом. Демонтувалися двері циборіума з видаленням старих іржавих цвяхів та деформованих завісів, з подальшим їх очищенням (препарат для зняття іржі TOSO, Німеччина). Тильна сторона ікони та демонтовані двері очищалися від бруду, фарбових і воскових плям та покривалися захисним шаром воску.

На дверях циборіума видалявся шар олійного запису на зображенні чаші. Застосовувався метод відлущування під мікроскопом олійного фарбового шару від шару сусального золота з допомогою очного скальпеля. Зображення гори Голгофи, яке залишилося довкола чаші, збережене.

Вгорі, над чашею відкрилося зображення грон винограду з листям, які окреслені графією і покриті зеленими лаками по сусальному срібленню.

Видалялася верхня горизонтальна чорна смуга обрамлення (1,2–2,5 см). Відкрилося зображення правої кисті руки Ісуса (розчинник етилцелозольф).

Потоншувався потемнілий захисний шар оліфи. Допоміжні засоби: мікроскоп та очний скальпель, спирт етиловий + пінен (1:5).

Видалялися часткові записи вохрою на зображенні тіла Ісуса. Відкрився авторський зеленкуватий відтінок тіла та цятки крові на ньому (спирт етиловий + пінен, 1:4).

Видалялися записи німбів святих та двох чаш в руках ангелів. Відкрилися залишки сусального золочення (розчинник Anacrosina, Польща).

Видалялися світло-рожеві смуги олійних поновлень на краях хмар (розчинник Anacrosina, Польща).

Заповнювалися реставраційним ґрунтом врати фарбового шару на зображенні лику Богородиці.

На завершальній стадії реставрації двері вмонтовувалися на попереднє місце в структуру циборіума.

Втрати живопису тонувалися олійними фарбами. Процес тонування був досить трудомістким та часозатратним. Він проводився у декілька етапів по тонкому захисному шару реставраційного лаку, попередньо нанесеному на живописну поверхню. У 2011 році частково були видалені перші тимчасові лесувальні тонування втрат. Вони виконувалися з певною ціллю. Причиною було експонування ікони на виставці, приуроченій 15-тій річниці Музею волинської ікони у 2008 році. Реставрація ікони тоді перебувала ще на початкових етапах і презентувала тогочасну поточну роботу реставраційної майстерні. У 2023 році на завершальній стадії тонувань у нижньому лівому куті ікони, де живопис майже втрачений, проведена умовна реконструкція складок одягу та ступень ніг Марії.

Реставрація пам'ятки розпочата у лютому 2008 року і, через ряд об'єктивних причин з великими перервами, завершена у квітні 2023 року. У травні 2016 року ікона експонувалася у МВІ на виставці «Відреставровані пам'ятки» на одному з етапів реставрації. У жовтні-листопаді 2021 року пам'ятка експонувалася в Центрі культури міста Вараш Рівненської області на виставці «Цариця небесна – матір земна».

#### Список використаних джерел:

1. Грибовиця. Вікіпедія. URL uk. m/ Wikipedia.org wiki
2. Роксолана Косів. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-их років. Львів; Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019.
3. Роксолана Косів. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-их років. Львів; Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 527 с.

протоієрей Олександр Федчук (Луцьк)

### ОЗДЕНІЗЬКА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ – ВТРАЧЕНА, АЛЕ НЕ ЗАБУТА СВЯТИНЯ ВОЛИНИ

На Волині завжди існувало чимало богородичних ікон, які вважалися благодатними. На жаль, частина цих святинь з часом були втрачені й сьогодні про їх існування нагадують тільки доволі поверхові історичні довідки в тих чи інших друкованих виданнях. Разом із тим, такі ікони займали доволі важливе місце в духовному житті наших предків, а тому ці святі образи заслуговують на особливу дослідницьку увагу. Це можна сказати й про Озденізьку ікону Божої Матері, яка у свій час вважалася чи не найбільш шанованою в Луцькому повіті. Однак наразі про неї відомо тільки те, що зібрали упорядники виданого наприкінці XIX століття ювілейного збірника «Девятсотлетие Православия на Волини» [14, с. 311–312]. Відомості про Озденізьку ікону Богоматері використовували звідти й деякі сучасні автори, котрі у своїх публікаціях якраз і обмежилися тим, що вдалося знайти у вказаному збірнику. Серед таких дослідників вкажемо хіба на В. Рожка [16, с. 43–44] та прот. В. Лебеда [15, с. 176–177]. З огляду на таке, в даному дослідженні ми спробуємо звести докупи все, що наразі можна дізнатися про Озденізьку ікону передусім із доступних нам, але досі не використовуваних архівних документів, щоб бодай частково реконструювати її зовнішній вигляд та більше дізнатися про особливості шанування святині.

Про походження древньої Озденізької ікони Пресвятої Богородиці нічого певного сказати не можна. Передане настоятелем місцеве передання свідчило, що на місці Озденіжа дуже давно, ще за татарських часів, знаходилося село, яке мало іншу назву, і ця чудотворна ікона ще тоді перебувала в тамтешній церкві. Наприкінці XV століття, коли татари спалили містечко Торчин та села Острів і Застави, мешканці того неназваного села теж неминуче очікували для себе такої участі, однак, не втрачаючи надії на Пресвятую Богородицю, вони вирішили озброїтися проти ворога. Під час страшної битви з татарами попереду християнського ополчення стояв його керівник, біля якого перебувала ікона Божої Матері. Хоча татарські стріли неодноразово влучали в чоловіка та ікону, але не спричиняли шкоди, вдаряючись ніби у чудесний щит. Втрати ворога в тому бою були дуже великими, але неприятели таки зміг дотла спалити село і живцем захопити керівника ополчення, який встиг передати ікону селянам. Чоловіка було повішено на очах інших односельчан, майже всі з яких залишилися живими. Відбудовуючи село, люди назвали його Озденіж, що значило «ось де ніж» («тут ніж») – на знак згадки про різанину, що відбулася на цьому місці. Селяни влаштували невелику церкву й поставили у ній свою святиню. За часів унії православна церква була запечатана уніатами, а святий образ перенесений у домову каплицю місцевого поміщика Пилипа Олізара. Дізнавшись про це, селяни напали на його дім, відняли ікону і знову поставили її у своєму православному храмі. Згодом Пилип Олізар розпочав будівництво величезного кам'яного храму з ціллю помістити там

чудотворний образ Божої Матері, але з його смертю будівництво припинилося [14, с. 311–312].

Таке передання зафіксоване в згаданому нами збірнику «Девятсотлетие Православия на Волини», де розміщено розповіді про найбільш шановані чудотворні ікони різних повітів Волині. Звісно, коментувати події XV століття через брак будь-яких документальних свідчень не приходиться, але те, що тут пов'язане з Пилипом Олізаром, містить явні неточності. Знаємо, що граф Олізар був власником Озденіжа у другій половині XVIII – на початку XIX століття. В той час в Озденіжі вже не було ні православних селян, ні православної церкви, адже всіх підпорядковано унії ще раніше. Добре відомо також те, що припинення будівництва кам'яної церкви спричинила не смерть Олізара, який продав маєток поміщику Чарнецькому у 1805, а помер тільки в 1816 році.

Як і про церкву, перші історичні згадки про Озденізьку ікону допоки знаходимо тільки наприкінці XVIII століття. На той час святий образ уже був огорнутий народним шануванням й притягував до себе богомольців з різних околиць. Приналежність Озденізької парафії до уніатської конфесії ніяк не турбувала вже приєднаних до Православ'я мешканців навколишніх сіл, які, як і раніше, линули до святині. Особливо великим скупчення віруючих бувало в Озденіжі у десяту п'ятницю після Пасхи, коли вшановувалася Озденізька ікона. Народ безупинно прибував в Озденіж ще напередодні святкування, що в 1797 році зафіксували представники православного Луцького духовного правління [6, арк. 42].

У XIX столітті, безумовно, шанування ікони не зменшувалося, що засвідчує ряд документів. Зокрема, в 1844 році в акті помічника Рівненського окружного начальника державного майна йшлося про народ, «який із дальніх і близьких сіл часто збирається на поклоніння до чудотворної ікони» [4, арк. 51]. Також у 1851 році Луцький протоієрей Сидір Метельський писав керуючому єпархією про вплив народу в Озденіж на поклоніння іконі Божої Матері [2, арк. 94]. У Волинській духовній консисторії стверджували, що стара Преображенська церква, що була тоді в Озденіжі парафіальною, вміщає в себе лише десяту частину богомольців, які стікалися в село для поклоніння благодатній іконі Божої Матері [3, арк. 85]. Після освячення у 1885 році в селі Свято-Казанської церкви чудотворний образ було перенесено туди.

Велич нового просторого кам'яного храму підкреслювала святість місця й ще більше привертала до Озденіжа паломників. Місцевий настоятель стверджував, що Свято-Казанську церкву для поклоніння святій іконі часто відвідувала інтелігенція, шанували образ навіть й іноземці інославносповідань. Так, у 1914 році священник Адам Нарушевич писав, що в Озденізькій церкві від біснування зцілювався місцевий німець-колоніст, тому храм шанували й німці [8, арк. 6].

Відомі й інші чудеса, звершені після молитви перед Озденізькою Богоматір'ю у XIX столітті. Зокрема, сліпонароджений мешканець Уляників Ілля Малиновський прозрів під час звершення водосвяття перед святинею. Відставний капітан Костянтин Старцевський, котрий був землевласником села Гулевичі Ковельського повіту, тривалий час страждав водяною й лікувався в лікарів Луцького військового госпіталю, які визнали чоловіка невиліковним. Однак сини привезли Старцевського в Озденіж й попросили відслужити акафіст перед іконою Божої Матері, після чого поміщик відчув себе здоровим. У 1887 році захворіла донька мешканця села Усичі Симеона Пукера, яка страждала конвульсіями, що повторювалися декілька разів на день. Не маючи коштів на лікування, батько привіз дитину в Озденіж з проханням відслужити над нею водосвятний молебень перед іконою Божої Матері. Сталося так, що у церкві не виявилось води, тому батько дівчинки, для пришвидшення справи, влив у водосвятну чашу воду, привезену ним у пляшці. Після завершення молебню хвора відчула себе здоровою, а в чаші виявилось води рівно вдвічі більше проти тієї кількості, що була туди влита Пукером. У 1889 році на дифтерит захворіла одна з доньок місцевого священника Адама Нарушевича. Хвороба швидко прогресувала й загрожувала смертю, а допомоги чекати не було звідки. На прохання отця Адама сусідський священник відслужив молебень перед чудотворною іконою й через короткий час дівчина повністю одужала [14, с. 313–314].

Зупинялися паломники, вочевидь, якщо їм треба було переночувати, в місцевих селян, а можливо й просто неба під церквою, тим паче, що основний вплив паломників бував влітку – на десяту п'ятницю після Пасхи, коли в Озденіжі був відпуст. У документах зафіксовано факт відпочинку у клуні священника близько сотні жінок-паломниць [7, арк. 31].

Як один із найбільш шанованих святих образів Луцького повіту, Озденізька Богоматір неодноразово використовувалася при організації різноманітних церковних урочистих заходів в окрузі. Зокрема, давно нечувані для Луцька урочистості відбулися в місті наприкінці літа 1890 року. 26 серпня сюди прибув архієпископ Волинський і Луцький Модест (Стрельбицький), котрий освятив новозбудовану Хрестовоздвиженську церкву. Наступного дня до неї завітав імператор Олександр III, який разом із сімейством перебував у краї на військових маневрах. До такої події в Луцьк було принесено головні

місцеві святині, серед яких й Озденізька ікона Божої Матері. Урочистим хресним ходом її доставили у Свято-Троїцький собор, де імператор, його дружина, спадкоємець престолу та інші члени сімейства мали змогу приклясти до святині. В пам'ять про відвідання монархом Волині представники Луцького Хрестовоздвиженського братства під час візиту того до Хрестовоздвиженської церкви подарували йому виготовлені на замовлення братства копії Озденізької ікони Богоматері та образу святителя Миколая Чудотворця з села Жидичин [11, с. 241]. У звіті братства за 1889–1890 рік серед видатків зазначені 20 рублів 60 копійок, «виданих секретарю Братства священику Савлучинському на сплату фотографу за знімку фотографій з ікон в с. Озденіжі та Жидичині» [11, с. 257]. Інших видатків, пов'язаних із копіюванням Озденізької ікони Богоматері, братство за звітний період не мало, з чого можна припустити, що імператору було піднесено фотокопію.

6 вересня 1907 року в Луцьк прибула ікона покровителів Волинської землі – святих Іова Почаївського, Макарія Овруцького та Феодора Острозького. Святий образ супроводжував єпархіальний місіонер ієромонах Митрофан (Абрамов), котрий очолював тут місіонерські урочистості, що тривали декілька днів. Згідно запланованої програми заходу, недільного дня 7 вересня назустріч один одному вийшло три хресних ходи – з Луцької Покровської церкви, зі Свято-Троїцького собору та з села Озденіж разом із місцевою чудотворною іконою. Об'єднавшись у домовленому місці, вони утворили один величний хресний хід, який направився до собору. «Так і відчувалося, що Цариця Небесна, сяюча знаменнями й чудесами у чудотворному образі своєму Почаївському, не тільки послала нам з Почасва на своє свято Різдва наших Волинських угодників, але благоволила й сама ошчасливити нас своїм відвіданням у чудотворному Озденізькому Образі», – рапортував про торжества благочинний протоієрей Діонісій Кирилович [12, с. 658].

У Свято-Троїцькому соборі перед Озденізькою іконою було звершено молебень з акафістом до Божої Матері, після чого розпочалася всенічна. Пізно Божественну літургію 8 вересня співали три хори – соборний, гімназичний та села Озденіж. Скоріш за все, священик Адам Нарушевич співслужив благочинному, адже відомо, що цю Літургію звершувало шість священиків й два диякони. До початку обідні в собор прибули хресні ходи з сіл Забороль, Кульчин, Боголюби та Баїв. Загалом богомольців було так багато, що вони повністю заповнили не лише собор, але й погост. Після богослужіння, яке продовжилося молебнем, грандіозний хресний хід, що розтягнувся на півверсти, із 72-ма хоругвами на чолі рушив через місто в напрямку до Забороля. Дорогою безупинно співав спільний хор півчих (чотири луцьких та озденізький).

Зі звітів духовенства знаємо, що на храмовий відпуст в Озденіжі в дореволюційні часи проходив дуже урочисто. У 1914 році парафіяльний настоятель отець Адам Нарушевич запросив у село єпархіального місіонера архімандрита Митрофана (Абрамова). Завдяки надрукованій у «Волинських єпархіальних відомостях» замітці з цього приводу знаємо, як в Озденіжі проходило святкування «десятухи» на початку ХХ століття:

«Останнім часом серед маси народу, що приходить на поклоніння в Озденіж у десяту п'ятницю, стали з'являтися різноманітні релігійні пропагандисти, які бентежили народ своїми неправильними балачками. Все це спонукало місцевого настоятеля, протоієрея Адама Нарушевича, в цьому році запросити в Озденіж на десяту п'ятницю (13 червня) єпархіального місіонера, архімандрита Митрофана, який і прибув вечором, напередодні свята.

Богомольців зібралось як звичайно багато, з'їхалися і навколишні парафіяльні пастирі.

У 8 годин вечора розпочалося всенічне бдіння, звершене священиком с. Шепля Климентом Долинським. На літію і поліелей виходив цілий сонм священнослужителів на чолі з о. Митрофаном. Оскільки обширний храм далеко не міг помістити усіх прибулих поклонників, то й літія і поліелей були звершені на церковному погості під відкритим небом. Після закінчення літії перед шестопсалмієм о. Митрофан з високого ганку храму виголосив бесіду про молитовне шанування Божої Матері.

13-го червня о. Митрофаном у співслужінні чотирьох священиків і двох дияконів була звершена літургія, а після неї молебень Пресвятій Богородиці з хресним ходом навколо храму. Наприкінці хресного ходу о. Митрофан, як і напередодні, з ганку храму виголосив бесіду, в якій закликав слухачів не піддаватися словам пропагандистів, які прагнуть спокусити руських людей у різні обманні віри.

Урочистості завершилися виголошенням установлених многоліть і читанням акафісту перед Благодатною іконою Божої Матері» [13].

Подальша доля чудотворного образу окутана мороком. Вважається, що вона зникла у вирі Першої світової війни. Відомо, що в середині 1915 року Озденіж було окуповано австрійським військом, яке залишалося тут рік. Окупанти перетворили Свято-Казанський храм у казарму, зневаживши святиню. Тільки в липні 1916 року нерегулярні православні богослужіння для російського війська тут відновилися. Тож дехто припускає, що образ був забраний або ворожим військом, або російськими солдатами, однак

це видається зовсім неймовірним, адже не можна собі уявити, щоб протоієрей Адам Нарушевич, котрий ставився до святині з величезною шанобою, залишив її в Озденіжі, евакуюючись з села в серпні 1915 року. Добре відомо, що ще в липні священник відправив церковне начиння у збитих ящиках на тимчасове зберігання у Києво-Печерську лавру [1, арк. 56–57, 73; 9, арк. 505, 510]. Дещо він забрав із собою в евакуацію. Знаємо, що в 1918 році отець Адам займався питанням повернення церковних речей із Києва, але відомостей про те, що саме йому вдалося отримати назад, нема.

Отже, логічним буде припустити, що сліди Озденізької Богоматері треба шукати десь у Києві. Після проведення російською армією в 1916 році так званого Брусиловського прориву й повернення Нарушевича в Озденіж храм не припиняв свою діяльність. Попри всі подальші складні історичні моменти, яких було вдосталь у XX столітті, нема жодних підстав вважати, що ікона могла зникнути пізніше, хоча в 1932 році в луцькій газеті «Українська нива» коротко йшлося про те, що Озденіж славиться чудотворною іконою, до якої декілька разів у рік на поклін сходяться тисячі богомольців [17]. Також не можна обійти увагою складений у 1959 році уповноваженим Ради у справах РПЦ по Волинській області А. Богдановим список храмів Волинської області, в яких є ікони, що вважаються чудотворними. Серед інших, тут названо й Озденізьку церкву з іконою Божої Матері [5, арк. 74].

Однак все ж переважає думка, що на той час в Озденіжі зберігалася вже копія чудотворної ікони. Її зображення відоме ще зі зроблених у другій половині 1940-х років фотографій внутрішнього вигляду Свято-Казанської церкви, звідки видно, що образ зберігався над іконостасом і був спускним. Як мистецька цінність ця ікона Богоматері відповідними органами не розглядалася, що свідчить про її не древне походження.

На жаль, іконописний вигляд втраченої святині залишається невідомим, хоча не втрачаються надії на те, що все ж вдасться знайти зображення ікони, яка мусила привертати до себе увагу різних ілюстраторів. Нагадаємо, зокрема, що в 1890 році Озденізьку ікону фотографували на замовлення Луцького братства.

Лише зі збірки «Девятсотлетие Православия на Волини» знаємо, що образ містив у собі «следы уязвлений от стрел татарских» [14, с. 313]. Всю інформацію для вказаної збірки в червні 1891 року повідомив благочинному озденізький священник Адам Нарушевич. Рапорт із цим «усним переданням» зберігся серед архівних консисторських справ. Виявляється, у ювілейному друкованому виданні повідомлення про Озденізьку ікону Божої Матері незначно скоротили, адже отець Адам розповідав ще таке: «Благодатна ікона Божої Матері села Озденіжа за дослідженням археологів відноситься до перших віків християнства (Богомладенець намальований із двоперстним благословенням)»; «Є привіска на іконі, на якій зображений, тисненням, чоловік із явленням йому Божої Матері і оточений великою кількістю народу»; «На цій іконі з правого боку лику Божої Матері є лик Архістратиґа Михаїла» [10, арк. 2–3].

Фактично в усіх документах свята ікона названа просто «благодатною» чи Озденізькою, що не дає змоги ідентифікувати її за типом. Тільки в одному з документів кінця XIX століття образ названий Казанським [7, арк. 53], що може пояснити й причину освячення церкви на честь Казанської ікони Богоматері.

З одного боку, це могло б дещо уточнити час появи в Озденіжі благодатної ікони, обмеживши його початком періоду масового розповсюдження списків Казанської ікони Божої Матері – XVII століття. Однак виникають питання щодо можливості появи та вшановування в Речі Посполитій копії ікони, яку пов'язують із поразкою поляків у Москві в 1612 році. Вочевидь, назвати ікону Казанською дав змогу іконописний тип святого образу – «Одигітрія». Добре відомо, що копія ікони XX століття з Озденізького храму якраз відносилася до такого іконографічного типу, однак власне Казанською, під якою розуміють скорочений варіант «Одигітрії», ту ікону назвати не можна було. Якщо припустити, що копія за виглядом відповідала озденізькій чудотворній святині, то залишається зробити висновок про те, що назву «Казанська» як для церкви, так і для ікони було обрано через те, що саме так іменувалася найвідоміша в Російській імперії ікона Божої Матері типу «Одигітрії». Прикро, але про вказану копію теж уже можна говорити тільки в минулому – в 2011 році ікону було викрадено зі Свято-Казанської церкви.

Таким чином, Озденізька ікона Божої Матері дійсно була одним із найбільш шанованих чудотворних образів на Волині. Її втрата пов'язана із Першою світовою війною, але можна подіватися навіть на те, що непізнана святиня досі зберігається десь у Києві чи іншому місці. В такому разі атрибуувати її вдалося б завдяки зовнішньому вигляду, який хоча б частково нам вдалося з'ясувати.

#### Список використаних джерел:

1. Волинський краєзнавчий музей. КДФ–22154. Книга записів прибутку і видатку грошових сум та капіталів Казанської церкви села Озденіжа Луцького повіту Волинської губернії на 1914–1918 роки. 80 арк.



2. Державний архів Волинської області (ДАВО). Ф. 35. Оп. 1. Спр. 20. Листування з Житомирським губернським духовним правлінням про будівництво церков, виділення землі під кладовища і мародерство священників за 1837–1867 роки. 614 арк.
3. ДАВО. Ф. 35. Оп. 1. Спр. 322. Укази самодержця Всеросійського з організаційних питань. Протоколи засідань консисторії. 175 арк.
4. ДАВО. Ф. 361. Оп. 1. Спр. 640. Справа за позовом Озденизької церкви до поміщика Чарнецького за повернення капіталу графа Олізара, залишеного на будівництво церкви. 302 арк.
5. ДАВО. Ф. Р-393. Оп. 3. Спр. 24. Директивні вказівки уповноваженого ради у справах руської православної церкви, кварталні звіти і листування з питань православної церкви. 193 арк.
6. Державний архів Житомирської області (ДАЖО). Ф. 1. Оп. 1. Спр. 189а (1798 р.). Про церкву с. Оздениж, переведену в унію. 69 арк.
7. ДАЖО. Ф. 1. Оп. 32. Спр. 2158. Справа про свящ. с. Озденижа, Луцького повіту, Адама Нарушевича за скаргою псал. Вижевського. 71 арк.
8. ДАЖО. Ф. 1. Оп. 44. Спр. 579. Справа про звільнення псаломщика с. Озденижа Луцького повіту Степана Орлика і призначення псаломщика с. Радошина Ковельського повіту Олексія Дединського. 22 арк.
9. ДАЖО. Ф. 1. Оп. 45. Спр. 262. Про вивезення церковного майна через воєнні обставини.
10. ДАЖО. Ф. 1. Оп. 90. Спр. 34. Рапорт благочинного протоієрея Ананії Бродовича. 3 арк.
11. Волинские епархиальные ведомости. 1891, № 7 (ч. неоф.). Отчет о деятельности Луцкого Православного Крестовоздвиженского Братства за 1889–90 братский год. С. 239–260.
12. Волинские епархиальные ведомости. 1908, № 38 (ч. неоф.). Церковное торжество в г. Луцке. С. 657–660.
13. Волинские епархиальные ведомости. 1914, № 26. С. Оздениж, Луцкого уезда. С. 443.
14. Девятсотлетие Православия на Волини. 992–1892 г. Часть I. Житомир, 1892. 619 с.
15. Лебедь В., прот. Чудотворні і благодатні ікони Луцького повіту. Церковно-історичний збірник Волинської духовної семінарії. Випуск 1. Луцьк, 2020. С.176–181.
16. Рожко В. Чудотворні ікони Волині і Полісся. Луцьк, 1998. 356 с.
17. Українська нива. Архипастирська візитація єп. Полікарпа. Село Оздениж. 1933, № 1–2. С. 5.

**Наталія Шевченко, Олена Асаулова (Київ)**

## **ДОСЛІДЖЕННЯ САКРАЛЬНИХ ТВОРІВ ВОЛИНИ В НАУКОВОМУ ВІДДІЛІ ФІЗИКО-ХІМІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ННДРЦУ: ПІДСУМОК БАГАТОРІЧНОЇ СПІВПРАЦІ**

Пам'ятки сакрального мистецтва, перш за все, є об'єктами релігійного християнського культу. Відсутність в давніх храмах належних умов зберігання: перепади температурного режиму, підвищена вологість, відсутність опалення призводили до руйнування іконопису, поліхромного оздоблення скульптур та основи з деревини. З часом, твори втрачали належну їм художню естетику: фарбові шари осипалися, втрати спотворювали святі образи, тому ікони переписувалися, поліхромія на рельєфній поверхні записувалася або поновлювалася. Більшість творів сакрального мистецтва за часів радянської влади була знищена, а ті, що залишилися, стали свідками самобутнього мистецтва України, її історії та культури, тому потребують вкрай ретельного збереження, реставрації та поглибленого вивчення. Одна з унікальних колекцій творів сакрального мистецтва зберігається у Музеї волинської ікони в місті Луцьк.

Співпраця науковців Національного науково-дослідного реставраційного центру України з музейниками Музею волинської ікони нараховує багато років. Дослідження самобутніх творів іконопису Волині розпочалося ще в далекі 90-ті роки минулого сторіччя, коли співробітники наукового відділу фізико-хімічних досліджень Лугіна Л.М. та Братушко Ю.Й. дослідили майже 30 ікон Волинської школи зі збірки Рівненського краєзнавчого музею [6]. У 1997 році разом з реставратором Цитовичем В. вони висвітили можливості застосованого комплексу методів щодо визначення складу пігментів та в'язива, виявлення авторських шарів іконопису та датування творів в матеріалах тематичної конференції [1].

Цікавою та важливою виявилася тема палеонтологічного та палеографічного вивчення крейдяних ґрунтів 20 ікон XVII–XVIII ст. Волинської іконописної школи з колекцій Волинського краєзнавчого музею (м. Луцьк), Рівненського краєзнавчого музею та Львівської картинної галереї. У процесі роботи фахівці Ю.Й. Братушко та С.А. Люльєва виявили 30 видів коколітів, які могли вважатися експертною ознакою для географічної локалізації давніх творів іконопису [2].

Значного успіху досягли реставратори та науковці ННДРЦУ, які разом з співробітниками Волинського краєзнавчого музею вивчали матеріали чудотворної ікони «Холмської Богоматері», датованої XI–XII ст. Її реставрацію здійснив завідувач реставраційної майстерні Волинського краєзнавчого музею А.І. Квасюк.

Робота тривала більш десяти років і закінчилася у 2011 році наданням іконі експозиційного вигляду, виданням каталогу та збірки статей з матеріалами конференції, присвяченої цій події. Активну участь в цій роботі приймали завідувач наукового відділу фізико-хімічних досліджень доктор хімічних наук НАНУ Братушко Ю.Й. та завідувач сектору рентгенографічних досліджень Бредіс Н.Ю.

З 2007 року дослідження сакральних творів – пам'яток іконопису та храмової поліхромної скульптури, продовжили фахівці наукового відділу фізико-хімічних досліджень – завідувач відділу Распопіна В.О., завідувач сектору рентгенографії Єфіменко Л.О. та старші наукові співробітники відділу Шевченко Н.О. та Асаулова О.В.

Методичною базою для дослідження сакральних творів іконопису та поліхромної скульптури Волині став комплекс методів, що розробили колеги ще за часів існування в м. Києві Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (1938–1990-і роки) – Лоханько В.Ю. [4,5], Каганович Р.І. [3], Жихарева Т., Терпіло В.Й., Лугіна Л.М., Братушко Ю.Й. [7]. Опрацьований ними комплекс згодом був розширений і доповнений інструментальними методами точної діагностики: ІЧ-спектроскопії, люмінесцентного, емісійного спектрального аналізів та методами поляризаційної мікроскопії, що розширило можливості науковців та підвищило рівень та об'єктивність одержаних результатів.

В теперішній час на базі наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ для визначення складу пігментів мінерального та органічного походження у процесі передреставраційного дослідження застосовують методи мікрохімічного, мінералого-петрографічного, стратиграфічного та термічного аналізів з використанням стереоскопічного мікроскопу МБС-10 у відбитому неполяризованому світлі (зб. 10-100х) та поляризаційного мікроскопу Полам Л-213 у прохідному поляризованому світлі (зб. 200-400х). В'язива органічного походження вивчають методами гістохімічного та термічного аналізів. Для діагностики покривних матеріалів залучають тест на розчинність, термічний аналіз та метод гістохімічного аналізу. Для дослідження волокнистих матеріалів застосовують метод інтерференційної мікроскопії з виготовленням постійних препаратів та метод гістохімічного аналізу. Стратиграфічну будову мікропроб вивчають методом стратиграфічного аналізу з виготовленням мікрошліфів поперечного зрізу або в поперечному зламі. У процесі проведення експертизи залучають методи точної інструментальної діагностики. Дослідження мікропроб матеріалів супроводжується фотофіксацією результатів.

Впродовж останніх 16 років темами планових наукових робіт, виконаних авторами статті, стали: «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів волинського іконопису XVI–XIX ст.» (Асаулова О.В., 2007-2009), «Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису скульптурних елементів іконостасу XVIII ст. Троїцької церкви с. Чоповичі з колекції НХМУ м. Києва» (Шевченко Н.О., Асаулова О.В., 2010-2013), «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів пам'яток волинського іконопису XVII ст. зі збірки Музею волинської ікони» (Асаулова О.В. 2014-2015), «Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури XVII–XVIII ст. зі збірки Музею волинської ікони» (Шевченко Н.О. 2014-2015), «Хіміко-технологічне дослідження матеріалів музейних предметів сакрального мистецтва XVII – початку XIX ст. – поліхромної скульптури, іконопису та декоративного рельєфу зі збірки Музею волинської ікони м. Луцька» (Шевченко Н.О., 2016-2017рр.), «Комплексне дослідження двох музейних предметів сакрального мистецтва Волині XVIII ст. – кіотів з колекції Музею волинської ікони та Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею» (Шевченко Н.О., Асаулова О.В., Єфіменко Л.О. 2018-2020рр.).

У процесі виконання планових наукових тем загалом було досліджено 21 ікона та 68 творів поліхромної скульптури та декоративного рельєфу. В кожній з відібраних мікропроб експериментально визначалися наступні хіміко-технологічні характеристики:

- стратиграфічна система нашарувань, тобто набір, кількість та послідовність матеріалів: паволоки, проклейок, ґрунтів, фарбових шарів та захисного покриття;
- морфологічні особливості матеріалів;
- фізико-хімічні властивості матеріалів;
- склад органічних в'язив та плівкоутворювачів;
- склад мінеральних речовин – наповнювачі ґрунтів, пігменти фарбових шарів органічного та мінерального походження.

Значення виконаної роботи для вирішення завдань науково-практичної роботи полягало у використанні результатів як підґрунтя для вибору реставраторами відповідних реставраційних матеріалів та розробки реставраційних програм, так як містили відомості щодо:

- хіміко-технологічних характеристик матеріалів авторського розпису, пізніх записів, реставраційних втручань та поновлень;

- місць їх локалізації;
- стану їх збереженості.

Для напрямку історичних технологій одержані результати дозволяли накопичувати та формувати базу даних щодо хіміко-технологічних традицій давнього розпису сакральних пам'яток Волині:

- технік, технологічних прийомів, палітри та структури авторського розпису по композиційних частинах;
- технологічних прийомів, що застосовувалися авторами для збагачення палітри за рахунок кольору, фактури та додаткових оптичних ефектів;
- датувальних пігментів з хронологічною прив'язкою шарів розпису до певного історичного періоду.

Поглиблене вивчення технологічних особливостей розпису та історична періодизація нашарувань розкривала одну з найскладніших проблем існування пам'ятки – історію її створення та побутування в часі та просторі, бо саме виявлений фактаж ставав реальним свідком минулої історії, на яку міг спиратися мистецтвознавчий аналіз та історичний пошук.

Результати досліджень майже щорічно висвітлювалися авторами на наукових конференціях, які проводить Волинський краєзнавчий музей на базі Музею Волинської ікони. З 2007 року співробітники наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ прийняли участь в 11 конференціях з доповідями, найбільш актуальними з яких стали наступні:

1. Асаулова О., Шевченко Н. Некоторые подходы к проблеме классификации материалов памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры при химико-технологических исследованиях. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. Луцьк, 2014. С.195–196.

2. Шевченко Н. До проблем комплексного дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури: художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису та їх зв'язок з техніко-технологічними прийомами розпису. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції... С.197–200.

3. Шевченко Н. Особливості застосування техніки «золотого лаку» в поліхромному розписі храмових пам'яток дерев'яної пластики 17-19 ст. з колекції Музею волинської ікони. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. Луцьк, 2015. С.141–145.

4. Шевченко Н. Хіміко-технологічні ознаки поліхромного розпису фрагментів іконостасів XVII – початку XIX ст. з храмів Волинського регіону (за результатами дослідження колекції храмової пластики Музею волинської ікони м. Луцька). Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016 року. Луцьк, 2016. С.86–90.

5. Шевченко Н. Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису фрагменту іконостасу XVII ст. – правої ступки Царських одвірок з колекції Музею волинської ікони. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19–20 жовт. 2017 р. Луцьк, 2017. Вип.24. С. 180–186.

6. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII–XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Луцьк, 2018. С.198-206.

7. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження дерев'яної поліхромної скульптури та предметів з декоративним різьбленням. Проблеми та методичні підходи до вирішення завдань. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м.Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Луцьк, 2018. С.194–197.

8. Шевченко Н., Асаулова О. До проблеми визначення автентичності храмових творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу Волині. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXVI Міжнародної наукової конференції, присвяченої 115-річчю від дня народження українського мистецтвознавця Павла Жолтовського, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2019 року. Луцьк, 2019. С.127–133.

Якщо на початку співробітництва йшлося про ознайомлення з колекцією Музею волинської ікони та проведенням дослідження кількох окремих творів, то у процесі співпраці завдяки високому професіоналізму фахівців музею та їх доброзичливому ставленню вдалося реалізувати ще одну мету, яка не озвучувалася внаслідок відсутності достатнього досвіду для її досягнення, а саме: накопичити результати дослідження технологічних особливостей сакральних творів колекції музею та використати

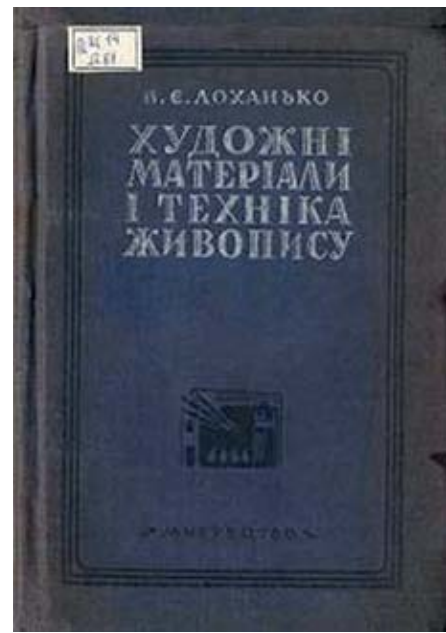
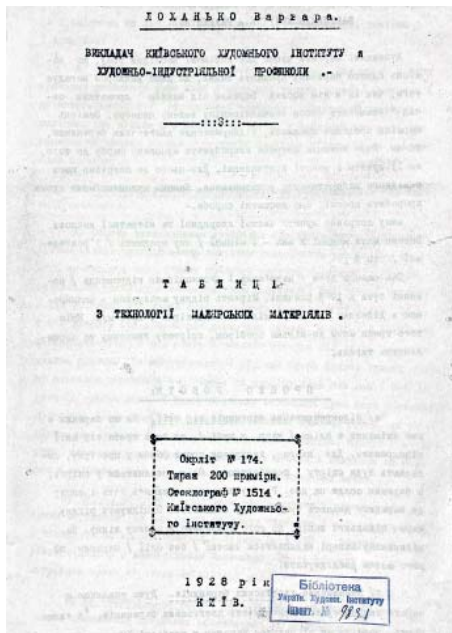


Фото 1,2. Наукові видання співробітника Державних науково-дослідних реставраційних майстерень м. Києва довоєнного часу - В.Ю. Лоханько, датованих 1928р. та 1938р.



Фото 3. Учасники наукової конференції Музею волинської ікони після доповідей, вересень 2008р.



Фото 4. Учасники наукової конференції Музею волинської ікони на екскурсії, жовтень 2011р.



Фото 5. Натурне обстеження творів іконопису та поліхромної скульптури. Науковці ННДРЦУ у фондах Музею волинської ікони, 2014р.



Фото 6. Наукова конференція, жовтень 2018р. Генеральний директор ННДРЦУ Стрельнікова С.О.



*Фото 7. Науковці ННДРЦУ разом з колегами – завідувачкою Музею волинської ікони Єлісеєвою Т.М. та завідувачем відділу історії Середніх віків України Інституту Українознавства ім. Крип'якевича НАН України Александровичем В.С., на науковій конференції у Волинському краєзнавчому музеї, жовтень 2019 р.*



*Фото 8. Круглий стіл науковців ННДРЦУ з д.і.н. НАН України Александровичем В.С. на чолі з заступником директора з наукової роботи ННДРЦУ, к.б.н. НАН України Новіковою Г.М., 2019 р.*



*Фото 9. Реставраційна рада з питань реставрації кіоту з колекції Волинського краєзнавчого музею у науковому відділі реставрації поліхромної скульптури та декоративного рельєфу ННДРЦУ на чолі з заст. директора з наукової реставрації Бичко Т.А., 2020 р.*



*Фото 10. Науковці та реставратори ННДРЦ, які працювали над дослідженням та реставрацією пам'ятки XVII ст. – вітаря з колекції Волинського краєзнавчого музею, 2020 р.*

їх для вивчення технологічних традицій Волинської мистецької школи XVII–XVIII ст. Означена мета була зумовлена певними причинами: технологічні особливості твору, як і його іконографія чи стилістика, є невід'ємною частиною єдиного цілого, а саме, загального процесу створення пам'ятника. Тим не менш, технологічні традиції, на відміну від художніх, як предмет дослідження, розглядаються лише зрідка. Результати експериментального дослідження окремо взятої пам'ятки, що використовуються для розробки конкретної програми реставрації, мають прикладне значення для практичної реставрації. Технологічне дослідження колекцій, як правило, закінчується на етапі збору емпіричних даних, що дозволяє ідентифікувати твори або датувати їх під час проведення експертизи, але також визначають характер хіміко-технологічного дослідження як прикладного, тепер вже до експертизи. Зазначений стан речей залишає осторонь невирішеними багато питань у галузі реставраційного матеріалознавства та

історичних технологій. Наукова реставрація часто або залишається на рівні ремісничої, не реалізуючи свій науковий статус, або відхиляється від свого прямого призначення у бік історичних, мистецтвознавчих чи культурологічних досліджень. Напрямок історичних технологій та матеріалознавства без належного аналізу експериментальних даних, їх глибокого осмислення, опрацювання та узагальнень залишається вузькоспеціалізованим, прикладним, позбавляючись самостійності. Згідно з результатами бібліографічного та історіографічного досліджень, проведених перед початком роботи над науковими темами [8,9,10], фундаментальне вивчення технологічних традицій виготовлення українських пам'яток, а також методичні підходи в літературі, на жаль, виявити не вдалося. Це не означає, що тема зовсім не розглядається. Вона висвітлюється й на наукових конференціях у регіонах, на місцях у музеях, за круглим столом, але на рівні постановки проблеми, а не її вирішення. Враховуючи наведені факти, поглиблене опрацювання результатів експериментальних досліджень допоможе розкрити тему вивчення технологічних традицій волинської школи храмового мистецтва періоду XVII–XVIII ст., яка охоплює кілька підтем: 1) Виявлення технологічних прийомів розпису волинських пам'яток іконопису, поліхромної скульптури та декоративного рельєфу; 2) Вивчення взаємозв'язку технологічних прийомів розпису з художніми прийомами та задумом автора; 3) Виявлення схожості та відмінностей (кореляція) технологічних прийомів поліхромного розпису скульптури, декоративного рельєфу та іконопису; 4) Виявлення традиційних технологічних прийомів поліхромного розпису фрагментів іконостасів по композиційних частинах твору тощо. Ці підтеми безпосередньо стосуються технологічних традицій і можуть бути початком великого проекту, в якому участь різнопрофільних фахівців дозволить підняти рівень дослідження до міждисциплінарного. Подібний підхід передбачає більш глибоке вивчення храмових пам'яток як носіїв національних культурних традицій. У такому контексті хіміко-технологічні характеристики матеріалів мають розглядатися не як кінцева мета дослідження, а лише як його перший етап. При подальшому аналізі отриманих даних технологічне дослідження може мати як прикладне значення, так і набувати самостійності та статусу самодостатнього наукового спрямування в науковій реставрації – напрямку історичних технологій та матеріалознавства.

Необхідно констатувати, що довготривала розробка планових тем в одному напрямку, тобто дослідницька робота з аналогічним типом пам'яток одного регіону в єдиному ключі, дозволила не тільки поглиблено опрацювати історичні відомості щодо особливостей виникнення та розвитку сакрального мистецтва Волині, давніх технологічних традицій виготовлення сакральних пам'яток та особливостей застосованих матеріалів, а й відпрацювати методику натурного обстеження матеріалів пам'яток на базі Музею, вдосконалити методичний підхід до організації та проведення дослідження матеріалів на базі ННДРЦУ та одержувати об'єктивні дані при інтерпретації результатів.

Багаторічна співпраця з колективом Музею Волинської ікони на чолі з його директором Слісєєвою Т.М., науковими керівниками Волинського краєзнавчого музею (м. Луцьк) – заступником директора з наукової роботи Ковальчук Є.І., завідувачкою відділу давньої історії Бірюліною О. Ф. та провідним фахівцем з питань мистецтвознавства сакральних творів Волині, доктором історичних наук, завідувачем відділу історії Середніх віків Інституту Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (м. Львів) Александровичем В.С., дозволили сформувати колектив однодумців та відкрила можливості здійснення міждисциплінарних проектів, обговорення цікавих, важливих та іноді спірних питань, за що автори висловлюють їм свою щирю подяку.

#### Список використаних джерел:

1. Братушко Ю., Лугіна Л., Луць В., Цитович В. Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Луцьк, 1997. С. 98–108.
2. Братушко Ю. И., Люльева С. А. Кокколиты меловых левкасов икон Волини как экспертный признак. Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. №19. М. РИО ГосНИИР. 2001. С. 17–19.
3. Каганович Р. И. К методике анализа пигментов живописи. Сообщения. Вып. 14. М.: ВНИИР, 1965г. С. 34–68.
4. Лоханько В. Ю. Хімія для художників. Підручник для технікумів. К.- Харків. ОНТВУ Видавництво «Кокс і хемія», 1932р.152с.
5. Лоханько В. Ю. Таблиці з технології малярських матеріалів. К.: Видання Київського художнього інституту, 1928р. 20с. на правах рукопису).
6. Лугіна Л. М., Братушко Ю. Й. Результати дослідження фізико-хімічними методами складу та будови живопису 30 волинських ікон (Рівненський краєзнавчий музей). Звіт 1996р. С. 24–46, архів ННДРЦУ (на правах рукопису).
7. Лугіна Л. Н., Братушко Ю. И. Роль исследований микрошлифов поперечных срезов для экспертизы живописи. Материалы V научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и

декоративно-прикладного мистецтва. М. 1999.

8. Шевченко Н. О., Асаулова О. В. Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису скульптурних елементів іконостасу XVIII ст. Троїцької церкви с. Чоповичі з колекції НХМУ м. Києва. Звіт наукового відділу фізико-хімічних досліджень за 2010–2013 рр. Архів ННДРЦУ (на правах рукопису).

9. Шевченко Н. О. Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури XVII–XVIII ст. зі збірки Музею волинської ікони. Звіт наукового відділу фізико-хімічних досліджень за 2014. Архів ННДРЦУ (на правах рукопису).

10. Шевченко Наталія. Пам'ятки храмової дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу України XVII–XVIII ст. Бібліографічне дослідження. Волинський музейний вісник: Наук. зб.: Вип. 12. Упр-ня культури, з питань релігій та національностей. Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ імені Лесі Українки; упоряд. Є.І. Ковальчук. Луцьк, 2022. С.195–206.

**Наталія Шевченко (Київ)**

### **ДОСВІД ВІРТУАЛЬНОГО ВІДТВОРЕННЯ РОЗПИСУ ХРАМОВИХ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА З ЗАСТОСУВАННЯМ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ПЕРСПЕКТИВИ ІСТОРИЧНИХ РЕКОНСТРУКЦІЙ В НАУКОВІЙ РЕСТАВРАЦІЇ**

Напрямок історичної інформатики, пов'язаний з віртуальною історичною реконструкцією об'єктів культурної спадщини, почав розвиватися ще в 90-ті роки XX ст. Його поява була обумовлена потребою створення програмного забезпечення моделювання тривимірних об'єктів [9]. Наприкінці 90-х років в Європі був реалізований ряд проектів у сфері збереження історико-культурного надбання з застосуванням технологій двох - та тривимірного моделювання, вийшла перша монографія з питань методології розробки віртуальних історичних реконструкцій [3]. Згодом, в першому десятиріччі XXI ст. поряд з теоретичними розробками спеціалістами у сфері інформатики були започатковані та згодом реалізовані практичні проекти з залученням істориків. Одним із ключових аспектів віртуальної реконструкції втрачених або реставрованих об'єктів культурного надбання став її науковий характер. Перший із засновників методико-теоретичних розробок – Жеребятьєв, неодноразово наголошував, що достовірність віртуальної реконструкції повинна базуватися на реальних фактах – докладному архівному пошуку та всебічно обґрунтованому історичному аналізі [5].

Віртуальна реконструкція історико-культурних об'єктів може розглядатися в двох напрямках: як допоміжний інструмент та як самостійне історико-інформаційне дослідження. В першому випадку метою застосування віртуальної реконструкції стає візуалізація об'єкту та його точне відтворення з побудуванням цифрової моделі в двох – або трьохмірному просторі. В разі, коли віртуальне відтворення будь-яких структурних або композиційних елементів культурного об'єкту - його конструкції чи розпису, іконографії або композиції, пізніх переробок та реставраційних втручань, стає підґрунтям для розробки теорій та гіпотез, їх підтвердження або спростування, може йтися про самостійний науковий напрям дослідження. В такому разі одержана інформація стає гнучкою системою знань, яка може змінюватися відповідно до нових фактів.

Історія свідчить, що більшість храмових творів іконопису, дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу, що перебували впродовж довгого часу в церквах, внаслідок несприятливих умов побутування регулярно поновлювалися. Їх дерев'яна або полотняна основа не витримувала випробувань часом, що призводило до часткової втрати фрагментів та потребувало їх заміни. Для відновлення зруйнованих фрагментів основи та шарів розпису залучалися не тільки досвідчені майстри. В більшості випадків робота виконувалася простими ремісниками з місцевих жителів не професійно, внаслідок чого первісний колорит творів та їх іконографія змінювалися часто до невпізнання. Спотворена неякісною реставрацією художня виразність створених образів втрачалася. Зміна власників та стильових пріоритетів також призводила іноді до суттєвої зміни композиції або зовнішнього оздоблення. В теперішній час оцінити, виявити та вивчити художні набутки давніх майстрів, мистецькі традиції та технологічні прийоми авторського розпису, скритого під записами, неможливо. Порівнювати окремі фрагменти в пошуках аналогів, викривати школу та авторство, визначати хронологічні рамки їх створення також залишається проблематичним. Висновки, одержані за результатами мистецтвознавчого аналізу лише при візуальному спостереженні, не завжди стають обґрунтованими та об'єктивними навіть в разі здійснення архівно-історичного пошуку. Часто вони базуються на припущеннях, а не на реальних фактах, тому викликають суперечки, що тривають десятиріччями.



*Фото 1. Наверсія кіоту (вівтаря) XVII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею (до реставрації).*



*Фото 2. Наверсія кіоту (вівтаря) XVII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею (після реставрації).*



*Фото 3. Віртуальна реконструкція авторської палітри розпису наверсія, попередньо датованого XVII ст.*



*Фото 4. Луцький вівтар. Віртуальна реконструкція палітри розпису наверсія. I реставраційний етап (ранній I), орієнтовно датований першою половиною XVII ст.*



*Фото 5. Луцький вівтар. Віртуальна реконструкція палітри розпису наверсія, I реставраційний етап (ранній 2), попередньо датований серединою - кінцем XVII ст.*



*Фото 6. Луцький вівтар. Віртуальна реконструкція палітри наверсія. II реставраційний етап – середній: перша половина XIX ст.*





*Фото 5. Луцький вітвар. Віртуальна реконструкція палітри розпису наверхня, I реставраційний етап (ранній 2), попередньо датований серединою – кінцем XVII ст.*



*Фото 6. Луцький вітвар. Віртуальна реконструкція палітри наверхня. II реставраційний етап – середній: перша половина XIX ст.*

Проблему розкриття первісного розпису фрагментів дерев'яних іконостасів та творів іконопису вирішує наукова реставрація. Головною умовою при реалізації цього заходу є проведення комплексного передреставраційного дослідження, у процесі якого виявляються автентичні матеріали основи, вивчаються усі складові стратиграфічної системи розпису, визначається стан збереженості автентичних матеріалів, їх характер та локалізація. Проте, розкриття первісного розпису завжди пов'язано з видаленням пізніх нашарувань, тобто з їх втратою. Одночасно й назавжди втрачається значний пласт історичної інформації щодо реального побутування пам'ятки, зменшується її значимість, як свідка історичних епох, тому прийняття рішення вимагає відповідальності, повинно бути всебічно обґрунтованим і доцільним, що, на жаль, далеко не завжди й не всіма виконується. Реставраційна програма щодо розкриття давнього розпису приймається, зазвичай, на реставраційній раді, але концептуально, в разі відсутності історико-архівного пошуку, знань давніх традицій сакрального мистецтва та неможливості здійснити поглиблене дослідження матеріалів, рішення може ґрунтуватися на суб'єктивних уподобаннях та смаках окремих спеціалістів, одержаний результат може не мати відношення до первісного вигляду твору, а залишатися лише еkleктично реалізованим проектом.

В теперішній час сучасні комп'ютерні технології дозволяють здійснювати віртуальне відтворення не тільки первісного вигляду пам'ятки, а й усіх наступних змін її зовнішнього вигляду відповідно до певних хронологічних періодів, без завдання шкоди матеріальній структурі твору або втрати будь яких його автентичних елементів. Умовами здійснення віртуальної реконструкції є обізнаність програмного забезпечення у сфері цифрових технологій. Достовірність віртуальної реконструкції забезпечується попереднім проведенням дослідження усіх елементів образної системи твору, що сформувалася під впливом часу та обумовлює її автентичність. До них відносяться авторські конструкції основи та матеріали оздоблення, нерозривно пов'язані з фактором часу, тобто змінами, що з ними відбулися у процесі побутування та комплекс неавторських елементів – втрат, реставраційних втручань, пізніх записів тощо. В цьому контексті окремо виступають переробки, продиктовані зміною стилістичних уподобань, пріоритетів, релігійних поглядів та канонів, тобто пов'язаних з іншою образною мовою певної історичної епохи.

Найбільш значущу роль у формуванні художнього образу відіграють художні елементи образотворчості, присутні на поверхні основи. Для храмових творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу вони представлені елементами рельєфного різьблення та поліхромним розписом, причому останньому належить вирішальна роль. Зміна палітри розпису, матеріалів та технік поліхромії призводить до кардинальної зміни художнього образу, а для сакральних творів – це і зміна релігійної символіки, при якій втрачається первісна ідея, зміст, а з ними і сенс існування твору в сакральному просторі храму, для якого його було створено.

Віртуальне відтворення первісного розпису перед його розкриттям у процесі реставрації дозволяє попередньо оцінити майбутній результат, обговорити його, щоб прийняти правильне рішення та, можливо,

відмовитися від радикальних заходів. В плані наукових пошуків віртуальне відтворення розпису по хронологічних періодах спрямовано на візуалізацію загального вигляду пам'ятки в різні хронологічні періоди з метою «прочитати» авторську ідею, викрити еволюцію пам'ятки у процесі її побутування, виявити стилістичні уподобання різних історичних епох та, за характером змін, розглянути історію її реставрації.

Протягом 2018–2020 років в рамках планової наукової роботи за темою «Комплексне дослідження двох музейних предметів сакрального мистецтва Волині XVIII ст. – кіоту з колекції Музею волинської ікони та вівтаря із збірки Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею», вивчалися конструктивні особливості основи фрагментів, стан їх збереженості, виявлялися автентичні матеріали розпису, що знаходилися під суцільним шаром записів, визначалися їх хіміко-технологічні характеристики, техніки та палітра розпису. Розкриття розпису фрагментів кіоту здійснили реставратори наукового відділу реставрації творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу ННДРЦУ – Дуда В., Жигалкіна Д. та Веретко Н.

Для віртуального відтворення первісного вигляду фрагментів кіоту та вівтаря був залучений професійний реставраційний фотограф наукового відділу обліку, збереження та експертизи творів мистецтва ННДРЦУ (сектор фотодокументування), спеціаліст у сфері цифрових технологій. Метою віртуального відтворення стала візуалізація первісної палітри розпису з метою ідентифікації фрагментів. Додатково, на основі дослідження пізніх записів, розроблялися і моделі розпису фрагментів по пізніх хронологічних періодах.

Враховуючи, що у процесі хіміко-технологічного дослідження матеріалів розпису на поверхні ділянок тла було виявлено до 7–12 нашарувань, а на поверхні виступаючих елементів рельєфу їх було лише 3–5, однією з проблем при створенні віртуальних версій розпису стало визначення хронологічної відповідності розпису тла до розпису виступаючих елементів рельєфу. Для вирішення цього питання версія кожної моделі поліхромного оздоблення відтворювалася згідно першого хроматичного шару, виявленого на поверхні: а) автентичного ґрунту; б) безпосередньо на поверхні кожного з подальших перегрунтувань. В разі відсутності перегрунтувань еталоном для побудови віртуальної моделі обирався хроматичний шар, присутній в більшості зразків розпису, що свідчило про кардинальну зміну характеру розпису, а не локальний ремонт. Палітра розпису окремих елементів, на яких мікропроби не відбиралися, визначалася за аналогією, тому результат віртуальної реконструкції треба вважати попереднім, а достовірність – відносною, що відтворює лише концептуальний підхід до розпису та головні принципи образної мови виконавців.

Кожна версія автентичної моделі фрагментів виконувалася у програмі ADOBE PHOTOSHOP поетапно.

На першому етапі за допомогою програмного інструменту *Laso* контурно виділялися композиційні елементи рельєфного оздоблення однакового кольору та фактури, визначені попередньо у процесі наукового дослідження та вибудовувалася графічна модель фрагментів у цифровому варіанті.

На другому етапі підбиралися аналоги кольору та фактури, подібні до палітри автентичного розпису, для «залівки» графічної моделі. Обрані аналоги програмної палітри зіставлялися з фотознімками реальної картини розпису та фотографіями мікропроб матеріалів для корекції відтінків.

У процесі третього етапу складалася пробна версія моделі фрагментів. Умовою застосування обраних аналогів була збереженість рельєфу виступаючих елементів при розфарбуванні («залівках» кольором та фактурою). Зразки програмної палітри, при яких рельєф фрагментів не проглядався, відкидалися. У разі відсутності в програмному забезпеченні аналога з необхідним кольором та фактурою на фотознімку реального розпису за допомогою інструменту «*EYEDROPPER*» обиралася ділянка з бажаним кольором. Обраний зразок переносився на ділянку графічної версії фрагменту з застосуванням програмного інструменту «*PAINT BUCKET*» для «залівки» контурного малюнку.

На четвертому етапі, після пофарбування виділених композиційних елементів та тла, здійснювалася кінцева корекція оздоблення за допомогою функцій «освітлити» й «блиск».

У процесі віртуального відтворення усі учасники проекту знайомилися з пробними версіями відтвореного розпису фрагментів. Кінцева модель кожного фрагменту затверджувалася колегіально.

Впроваджений метод віртуального відтворення продемонстрував можливості сучасних інноваційних технологій, як заходів, що: а) дозволяють розширити інформаційне поле наукової реставрації; б) сприяють вирішенню проблем атрибуції при реалізації наукових проектів з участю різнопрофільних фахівців; в) оптимізують пошук аналогів; г) запобігають помилкам при розробці реставраційної програми при розкритті первісного розпису у процесі реставрації; д) дозволяють документувати результати дослідження

на новому сучасному рівні та формувати базу даних. Участь в науковому проєкті реставраційного фотографа, що знається на методах цифрових технологій, свідчить про професійний інтерес до роботи, відповідальність та прагнення до оптимізації робочого процесу.

Автори статті висловлюють свою подяку співробітникам сектору фотодокументування на чолі з його завідувачем Солдатенко О.В., які професійно володіють комп'ютерною обробкою результатів документування реставраційних процесів, самостійно опанували та впровадили в практику роботи метод фотограмметрії та, розуміючи необхідність застосування сучасних цифрових технологій, підтримали ініціативу колег.

#### Література:

1. Бородин Л. И., Жеребятъев Д. И. Технологии 3D-моделирования в исторических исследованиях: от визуализации к аналитике. Историческая информатика. №2, 2012. С.49-63.
2. Груздева Е. А., Орлова Е. Ю. Применение цифровых технологий в изучении материальных объектов. Баландинские чтения.- 2018-Т.ХІІІ.- С.36-40.
3. Жеребятъев Д. И. Методы трёхмерного компьютерного моделирования в задачах исторической реконструкции монастырских комплексов Москвы. Монография. М., 2014.
4. Жеребятъев Д. И. Виртуальная реконструкция монастырского комплекса: источники, методы, результаты. Вестн. Моск. Ун-та., Сер.8(№6), 2012.С.47-59.
5. Жеребятъев Д. И. О методике комплексного исследования источников при виртуальной реконструкции объектов культурного наследия. Вестник РУДН, серия История России. 2010, №6. С. 68 – 74.
6. Кончаков Р. Б., Жеребятъев Д. И. Технологии трёхмерного моделирования в ракурсе исторической информатики. Круг идей: Методы и технологии исторических реконструкций. Под ред.Л.И. Бородкина, В.Н. Владимировой, Г. В. Можайевой. М., 2010.
7. Косенкова К. Б. Современные тенденции использования 3D реконструкций памятников историко-культурного наследия. М.,2014.
8. Коробов В. А. Метод визуальной реконструкции частично утраченных надписей с использованием современных технологий. /Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 2 Материалы международной научно-методической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГосНИИР 2008. Електр. ресурс. :http://maxima-library.org/mob/b/319739?format=read.
9. Румянцев М. В., Смолин А. А., Барышев Р. А., Рудов И. Н., Пиков Н. О. Виртуальная реконструкция объектов историко-культурного наследия. Журнал: Прикладная информатика №6(36). 2011. С.62-72.

Вячеслав Шуліка (Харків)

### ШТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС, ЛУЦІЙ АННЕЙ СЕНЕКА, «АФРИКАНСЬКИЙ РИБАЛКА» ТА МАЛОЧЕРНЕЧЧИНСЬКА ІКОНА ІСУСА ХРИСТА

Мабуть однією із найбільш загадкових ікон, серед тих що мають шанування на Слобожанщині, є Малочернеччинський образ Христа. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. ця ікона мала велике шанування в Харківській єпархії, що відбилося в одній із її назв «Спас Харківський». Але, після розпаду російської імперії та встановлення в Україні радянського режиму, пам'ять про цю ікону збереглась переважно в Сумській області (південна частина якої до 1939 р. була у складі Харківської губернії) та в прилеглих сучасних районах Курської обл. рф, які у ХVІІ–ХVІІІ ст. були частиною Сумського Слобідського полку, та після його скасування (1765) частиною Слобідсько-Української губернії (1765–1780) та Харківського намісництва (1780–1796).

Походження ікони [11; 26; 28] пов'язане із Сумським Успенським чоловічим монастирем (1658–1788), який знаходився в с. Мала Чернещина (або Монастирок). Як свідчив архієпископ Харківський та Охтирський св. Філарет (Гумілевський) (керував єпархією 1848–1859) [20], цей славетний свого часу монастир (відомий у ХVІІ–ХVІІІ ст. своїми іконописцями [7с.67; 20с.81; 22с.207; 29]), був ліквідований через політику секуляризації Катерини ІІ. Після скасування монастиря ченці були переведені до Старохарківського-Курязького монастиря, більшість його будівель були розібрані, а коштовне церковне начиння – книги, ризи та ікони, за свідченням св. Філарета, поділись невідомо куди [20 с.80–82]. Єдиний з храмів, який ще протягом півтора століття залишався на місці монастиря була церква Всіх Святих (1753, освячена в 1760) [20 с.80]. Крім того, збереглася монастирська дзвіниця (1762, зараз напівзруйнована) (іл.1). Саме в підвалі храму Всіх Святих, згідно церковним переказам, 30 листопада 1887 р. була знайдена ікона Ісуса Христа доволі незвичної композиції. На іконі був зображений на повний зріст оголений



1. Церква Всіх Святих Сумського Успенського монастиря (1753). Перебудована у клуб наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. Фото з відкритих джерел.



2. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з колекції О.Здановича, зараз в Преображенському соборі м.Суми. Фото з відкритих джерел.



3. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з колекції О.Здановича (тильний бік), зараз в Преображенському соборі м.Суми. Фото О.Коньок.



4. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона зі Знаменського храму с. Борки (Суджанський р-н, Курська обл.). Кінець XIX – початок XX ст. Фото В.Шуліки.



5. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з храму Різдва Христового на Гончарівці м. Суджа (Курська обл.). Кінець XIX – початок XX ст. Фото В.Шуліки.



6. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з НХМУ (м.Київ). 1912 р. Фото з видання: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. С.203.



-7. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з СОХМ. Кінець XIX – початок XX ст. Фото надане СОХМ.



8. Невідомий майстер. Малочернеччинський образ Христа. Ікона з колекції В. Козюка (м. Вінниця). Кінець XIX – початок XX ст. Фото з сайту: Ікони. «Лучшая часть моей коллекция народной иконы». Козюк Владимир. <https://shinkarchuk.livejournal.com/76934.html>



9. Невідомий майстер. Малочернеччинський образ Христа. Ікона з приватної збірки (м. Харків). Кінець XIX – початок XX ст. Фото Н.Берестюк.



10. Невідомий майстер. Малочернеччинський образ Христа. Холуй. Ікона з Троїцького храму м. Суджа (Курська обл.). Кінець XIX – початок XX ст. Фото В. Шуліки.



11. Невідомий майстер. Малочернеччинський образ Христа. Ікона з храму Різдва Христового с. Уланок (Суджанський р-н, Курська обл.). Кінець XIX – початок XX ст. Реставратори В. Шуліка, О. Сиволожський. Фото В. Шуліки.



12. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з храму Петра та Павла м. Суми. Кінець XIX – початок XX ст.  
Фото В.Шуліки.



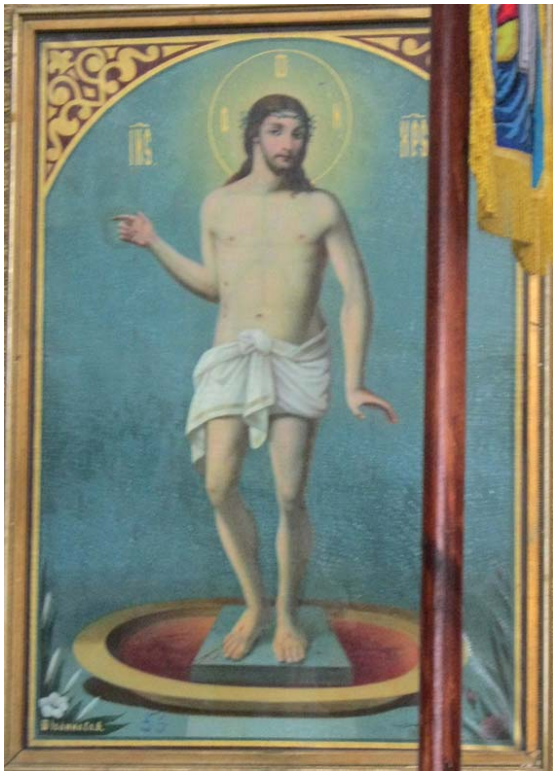
13. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з храму св. Пантелеймона м. Суми. Кінець XIX – початок XX ст. фото з видання: Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле Украинской просиявшие. Ч. II. Киев: [Б. И.], 2005. 264 с.



14. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з храму Петра та Павла м. Суми. Кінець XIX – початок XX ст.  
Фото В. Шуліки.



15. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з колекції О. Здановича, зараз в Преображенському соборі м. Суми.  
Фото О. Коньок.



16. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Ікона з храму Ахістратиґа Михаїла, м.Охтирка (Сумська обл.). 1909 р. Фото В. Шуліки.



17. Невідомий майстер. «Христос у дискосі» (Спас кровоточивий). Ікона з МВІ. Фото МВІ.



18. Невідомий майстер. «Христос у дискосі» (Спас кровоточивий) та св. Марія Магдалина. Ікона з колекції В. Козюка (м. Вінниця). Фото з сайту: Иконы. «Лучшая часть моей коллекция народной иконы». Козюк Владимир. <https://shinkarchuk.livejournal.com/76934.html>





19. Н. Зубрицький. Ілюстрація до Львівського Акафістника. 1699 р. Фото з видання: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Друк, 2003. С.177



20. Н. Зубрицький. Ілюстрація до Часослову. Унів, 1691р. Фото з видання: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Друк, 2003. С.176



21. Невідомий майстер. Ілюстрація до службника. Чернігів, 1697 р. Фото з видання: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Друк, 2003. С.177



22. Н.Зубрицький. Ілюстрація до Львівського Акафістника. 1699 р. Фото з видання: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Друк, 2003. С.121



23. Невідомий майстер. «Африканський рибалка» (вважався ймовірним портретом Л. А. Сенеки). Антична статуя. Чорний мармур, інкрустація. Париж, Лувр. Фото з відкритих джерел.



24. П. П. Рубенс. Рисунок статуї «Африканського рибалки». Чорна крейда. 1601 р. Держ. Ермітаж, СПб. Фото з відкритих джерел.



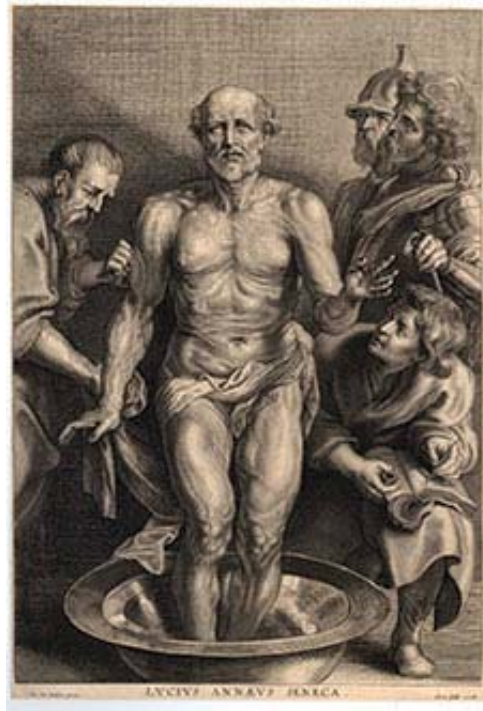
25. К. Галле. «Смерть Сенеки». Гравюра за рисунком П. П. Рубенса. 1605 р. Фото з видання: 240–243



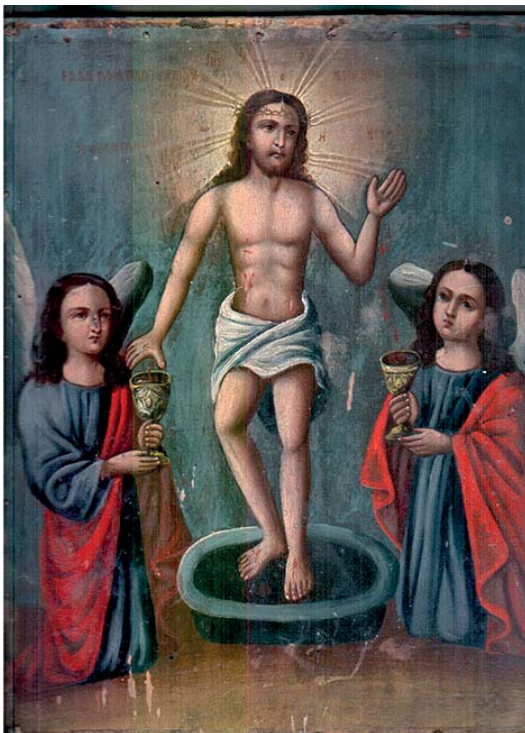
26. П. П. Рубенс «Смерть Сенеки». 1612–1613 рр. Прадо, Мадрид. Фото з сайту: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-seneca/b067f605-a563-483b-8efe-4058a8338ea3>



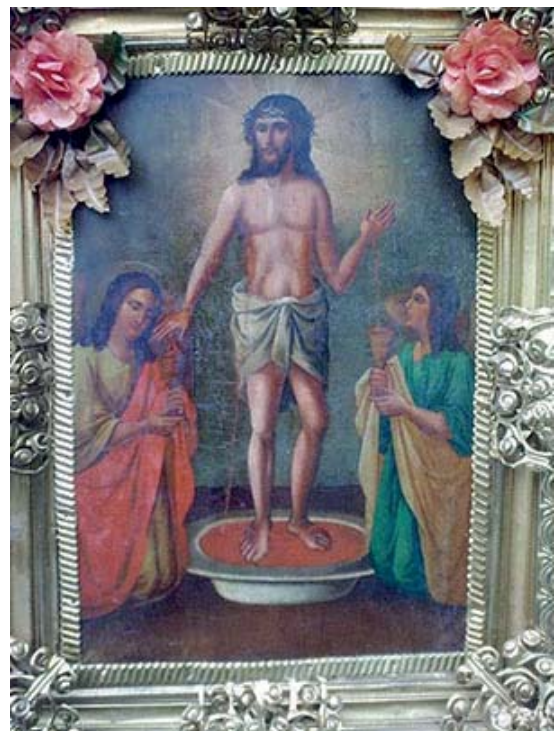
27. П. П. Рубенс «Смерть Сенеки». 1612–1613 рр. Пінакотекка, Мюнхен. Фото з відкритих джерел.



28. О. Воег Молодший. «Смерть Сенеки». Гравюра за рисунком П. П. Рубенса. Середина XVII ст. Британський музей, Лондон. Фото з сайту: The British Museum. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_R-4-71](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-4-71)



29. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Борисівка, кінець XIX – початок XX ст. Фото з відкритих джерел.



30. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Борисівка, кінець XIX – початок XX ст. Фото з відкритих джерел.



31. Невідомий майстер. Малочернечинський образ Христа. Борисівка, кінець XIX – початок XX ст.  
Фото з відкритих джерел.

Христос в терновому вінці та в білому лентіоні, який стояв у великому блюді, наповненому кров'ю. Ліва рука Христа була зображена опущеною до низу, права рука, зігнута у лікті, вказувала у бік. Христос спирається на ліву ногу, права нога – зігнута в коліні. З ран на руках та ногах Христа точилася кров, яка стікала у блюдо. Написи на іконі: «Азь есмь хлѣбъ животный, иже сшедый съ небесе: аще кто снѣсть отъ хлѣба сего, живъ будетъ во вѣки» (Ін.:6,51); «Аще не снѣсте плоти Сына Человѣческаго, ни піете крове Его, живота не имате въ себѣ» (Ін.:6,53). На тлі ікони була зображена завіса, що розділена навпіл. Цю завісу можна трактувати в контексті розірваної завіси Храму в момент смерті Ісуса Христа на хресті (Мт.:27,51; Євр.:10,20).

Знахідка ікони відбулася за вказівкою мешканки Малої Чернеччини Анісії Панченко, яка за десять днів до того, під час важкої хвороби, бачила уві сні ікону Христа, що лежала серед побутового мотлоху в церковному підвалі. Цікавим є те, що староста Всехсвятської церкви, який опікувався підвалом, ніколи до цього цієї ікони не бачив. Після здобуття ікони А.Панченко зцілилась, про що особисто дала свідчення архієпископу Харківському та Охтирському Амвросію (Ключарьову) (керував єпархією 1882–1901). 12 вересня 1888 р. за вказівкою Харківської духовної консисторії, ікона була поставлена для поклоніння у храмі [2бс.188]. У 1892 р., під час епідемії холери, ікону привозили до м.Суми, а з 5 серпня 1904 р. наказом Священного синоду (№7607) були започатковані хресні ходи з іконою із Малої Чернеччини до Великої Чернеччини [11]. Наприкінці 1920-х – початку 1930 рр. церковну парафію Малої Чернеччини було ліквідовано, церкву середини XVIII ст. перебудували в будинок культури [11; 12с.264]. Подальша доля ікони була невідомою, з часом про неї почали забувати.

Ситуація змінилась у 2012 р. Згідно повідомлень в пресі, донецький колекціонер Олег Зданович у 2009 р. в с.Токарі (Сумської обл.) придбав старовинну ікону Спаса Малочернечинського [11; 16] (іл.2). Сучасне с.Токарі утворилось в своїх кордонах завдяки злиттю декількох населених пунктів, зокрема й Малої Чернеччини. Зі слів колекціонера, стара ікона довгий час зберігалась у коморі, загорнутою в ганчір'я. Доктор мистецтвознавства Ірина Бусева-Давидова (москва), що опікувалась колекцією О.Здановича, атрибутувала цю ікону, як ймовірний втрачений оригінал чудотворного образу. На те, що це саме та ікона, крім розміру та віку (за припущенням І. Бусевої-Давидової ікона була створена у др. пол. XVIII ст.), вказували спеціальні ручки-кіляця, які були прилаштовані до дошки ікони з тильного боку. Саме ці ручки свідчили, що ікону могли переносити хресними ходами. Оскільки даних про хресні ходи із списками чудотворної ікони немає, наявність ручок стало головним аргументом у визнанні ікони з колекції О. Здановича в якості оригінала (іл.3). Того ж 2012 р. колекціонер передав ікону спочатку до

Святогірської Успенської лаври (Донецька обл.), де ікона була виставлена протягом декількох місяців, а потім до Сумської єпархії УПЦ, де вона була признана тою самою чудотворною іконою, що була втрачена, та поставлена у Сумському кафедральному Преображенському соборі [11; 16]. Здобуття втраченої ікони визвало хвилю зацікавленості в широких колах, про що свідчать численні публікації в друкованих виданнях та в Інтернеті [11; 16; 23]. Деякі з авторів публікацій достатньо критично ставились до зображення Христа на іконі, вказуючи на Його дивну («танцюючу») позу та неаскетичний вираз лику [23]. Після передачі ікони до Сумської єпархії УПЦ, нарівні із історичною назвою ікони стала вживатись назва «Хліб життя» (згідно напису на іконі (Ін.:6,51)), хоча автору публікації ця назва не зустрічалась в історичних джерелах. Серед історичних назв ікони фігурувало: «Спас Малочернечинський» або «Малочернетчанський» (по місцю здобуття ікони), «Спас Кровоточивий» [26, с.188], «Спас Харківський» (по назві губернії), «Живоносний источник» (напис на деяких борисівських списках). Певну плутанину із точною назвою ікони додає й те, що на більшості списків ікони назва взагалі відсутня.

Протягом 2003–2010 рр. автором цієї статті були здійснені поїздки до так званої Східної Слобожанщини (історичні терени Слобідської України, зараз в складі РФ), де був зібраний цікавий науковий матеріал з історії церковного мистецтва Слобожанщини XVIII – початку XX ст. Серед ікон, які були виявлені в м.Суджа та в навколишніх селах (зараз Курська обл.), особливу групу пам'яток склали саме ікони Малочернечинського Спаса (всі датуються кінцем XIX – початком XX ст.) (іл.4,5,10,11).

На теренах Сумської області подібні зображення були виявлені переважно в м.Суми та в м.Охтирка (іл. 2, 7, 12–16). Південніше міста Охтирка, тобто на теренах сучасної Харківської області, ця іконографія ймовірно не отримала широкого розповсюдження. В приватних колекціях м.Харкова була виявлена лише одна ікона цієї іконографії, але її походження, на жаль, не є відомим (іл. 9).

Серед музейних збірок України, ікони цієї та подібної до неї іконографії зберігаються в фондах Національного художнього музею України (Київ) (далі НХМУ) [18, с.203] (іл.6), Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького (далі СОХМ) (іл.14), Музею волинської ікони (Луцьк) (далі МВІ) [6; 13] (іл.17). Крім того, ікони цієї іконографії були виявлені в приватних збірках Харкова (іл.9) та Вінниці (колекція Володимира Козюка (іл. 8, 18)).

На жаль, іконографії Малочернечинського Спаса майже не було приділено окремих наукових розвідок. У 2005 р. Національний художній музей України видав альбом «Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ» [18]. В цьому виданні була опублікована ікона Малочернечинського Спаса, як неатрибутований твір, під умовною назвою «Христос у дискосі» (105x54,5) із датуванням 1912 р. [18 с.202, 203, 254]. Згідно із каталожними даними, ця ікона була передана музею митною службою (2003) [18с.254]. На жаль, Лариса Членова у вступній статті до альбому не згадала цю ікону.

Того ж 2005 р. у Києві був виданий другий том серії «Чудотворні та місцево шановані ікони Святої Русі, що на землі Українській просіяли» [26]. Це популярне церковне видання (УПЦ) довідкового характеру, подає стисло інформацію про Малочернечинську ікону та її шанований список, який зберігається в Пантелеймонівському храмі м.Суми. Автори тексту пов'язують композицію ікони із видінням прп. Ніфонта єпископа Кіпрського (IV ст.), згідно якого, під час літургії прп. Ніфонт бачив отрока Христа, який стояв на дискосі, ангели служили йому, а Херувими та Серафіми закривали його своїми крилами. Під час освячення Святих Дарів, один із ангелів заколов Отрока ножом, Його кров злив у потир, а тіло положив на дискос. Присутні на літургії причастилися кров'ю та тілом Христа. Після богослужіння Отрок-Христос знов став живим та вознісся на крилах ангелів [26 с.189]. Детальне життя прп. Ніфонта увійшло до Четв'їх Міней св. Димитрія (Туптало) єп. Ростовського (створено між 1684–1705 рр.; перше видання (першої частини), надруковане у 1689 р. в Києво-Печерській лаврі), що дійсно могло мати вплив на посилення духовних переживань, пов'язаних із Євхаристією в середовищі богословів та іконописців кінця XVII–XVIII ст.

Говорячи про походження композиції ікони, автори видання посилаються на гравюри в старих правильниках та акафістниках, але без конкретних посилань на джерело. Зазначають лише те, що на гравюрах Христос зображений дзеркально по відношенню до Малочернечинської ікони, та те, що біля Христа зображені ангели із потирами, які збирають його кров [26 с.188].

Подібні гравюри були оприлюднені в монографії Володимира Стасенка (Львів, 2003) «Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст....» [14]. Мова йде про ксилографію Никодима Зубрицького 1699 р. із Львівського Акафістника [14 с.177], яка за композицією нагадує Малочернечинський образ (іл.19). Тут зображено оголеного Христа, який стоїть у великому блюді. Руки Христа підняті до гори, з ран на руках та на ребрі витікають потоки крові, які падають у блюдо. Над головою Христа напис: «Тѣло Христово Прїимѣте, Источныка Безсмертнаго Вкусѣте» (койнонікѳн Великодня). На

жаль, В.Стасенко не коментує це зображення, але згідно рубрикації видання, відносить цю ксилографію до типу так званих адоративних зображень. Хоча з боку конфесійної приналежності ченця-гравера Н.Зубицького це не дуже коректно (бо в православній традиції не має поняття адорації), дійсно ця та інші приведені в монографії гравюри могли з'явитись під впливом католицьких зображень, пов'язаних саме із адорацією. Разом із цим дереворізом, у монографії В.Стасенка оприлюднені ще декілька гравюр XVII ст., які мають більш опосередковане відношення до композиції Малочернечинської ікони. Це ілюстрація Н.Зубрицького до Часослову (Унів, 1691) [14 с.176], де оголений Христос зображений в терновому вінці, в лівій руці тримає великий хрест, праву руку приклав до рани на ребрі, з якої стікає кров у великий потир. Над головою Христа текст «Яды Мою Плоть и Пияй Мою Кровь Имають животь вѣчный» (Ін.6:53) (іл.20). Інші гравюри, скоріше за змістом, ніж за композицією, наближені до образу Кровоточивого Спаса, презентують поясні зображення Христа у потирі. Перший дереворіз було надруковано у Службнику Чернігівського видання у 1697 р. [14 с.177] (іл.21), другий, авторства того ж Н.Зубрицького, з Акафістника Львівського друку 1699 р. [14 с.121] (іл. 22). На обох дереворізах постать Христа, що занурена у потир, зображена з піднятими угору руками. На ксилографії Н.Зубрицького з рук Христа падають потоки крові, кисть правої руки складена в благословляючому жесті. Зображення Христа в потирі фланкують хмари, по кутам композиції в хмарах зображені херувими (цю гравюру дійсно можна пов'язати із видінням прп. Нифонта). На Чернігівському дереворізі, по сторонам від Христа, зображені Голгофський хрест, повитий лозою винограду (зправа) та очерет (зліва) (натяки: на «скіпетр»-тростину Христа (Мф.27:27–30); на стійкість у вірі (Лк.7:24)). В верхніх кутах зображені херувими. Над постаттю Христа стрічка із текстом: «Сия Чаша Новый Завѣтъ Есть Въ Моей Кровиѣ» (1Кор.11:25). Очевидним є те, що хоча перший дереворіз Н.Зубрицького в загальних рисах і нагадує композицію Малочернечинського образу Христа, він, та тим паче інші згадані ксилографії, не є прямим протографом цієї ікони. Але вони безпосередньо пов'язані з ним через граничне євхаристичне забарвлення.

Серед останніх публікацій, дотичних до іконографії Малочернечинського образу цікавими є статті Марти Москаль (Львів, 2016) [13] та Світлани Василевської (Луцьк, 2022) [6], які присвячені іконі з умовною назвою «Христос у дискосі» з колекції МВІ. Ця ікона була передана у 2012 р. з м.Костопіль (Рівненська обл.), на жаль, провенанс цієї пам'ятки невідомий, ікона й зараз чекає на атрибуцію. Ікона з МВІ дійсно нагадує Малочернечинський образ (іл.17), на що вказує С.Василевська, але постать Христа подана у дзеркальному відображенні. До того ж, ікона має додаткові деталі у вигляді янголяток на хмаринках обабіч Христа, що збирають Його кров у потири. На тлі ікони, як і на більшості списків ікони з Малої Чернеччини, зображена розділена завеса (Мт.27:51; Євр.10:20). С.Василевська справедливо вказує на застосування в якості зразка для написання ікони західноєвропейської гравюри, наводячи приклад використання гравюри антверпенського гравера Ієроніма Вірікса (1553–1619) в українському іконописі та пов'язує цю іконографію із зображеннями Спаса Емануїла на дискосах. На жаль, яка саме гравюра була використана для написання ікони з МВІ, авторка статті не дає відповіді [6]. М.Москаль також пов'язувала розповсюдження іконографії «Христа у дискосі» із гравюрами, вважаючи найбільш ранньою гравюрою згаданий вище дереворіз Н.Зубрицького (1699) [13]. Щодо розповсюдження образів Христа такої іконографії, автори публікацій крім Слобожанщини вказують на Поділля, колишній Бершадський р-н Вінницької обл. [6; 13с.240] та на ікону з кафедрального собору м.Івано-Франківська (але, судячи з оприлюдненої світлини, це Борисівська ікона із Слобожанщини) [13 с.239]. Подільська ікона, яка була наведена в якості приклада у статті М.Москаль, походить з колекції іконопису В. Козюка [10] (іл.18). С.Василевська звернула увагу на «дискос», на якому стоїть Христос, вірно вказала, що він більше схожий на патену, аналог дискоса без ніжки, який використовується в католицькій літургійній практиці [6].

Серед оприлюднених В. Козюком ікон зі своєї колекції, дві ікони дотичні до іконографії Малочернечинського Спаса. Одна ікона дводольна, має зображення Христа Кровоточивого та св.Марії Магдалини (саме її оприлюднила в своїй статті М. Москаль [13] (іл.18)). За іконографією схожа на ікону з МВІ, але має відмінності: 1. Тло світле, градієнтне, блакитного кольору; 2. Немає роздвоєної завеси, замість неї зображені хмари у вигляді гірлянди; 3. Позем кольору паленої вохри; 4. Ангели, що збирають кров Христа у потири, зображені сидячи на колінах на поземі. Друга ікона з колекції В.Козюка є саме списком Малочернечинської ікони Христа та походить із Слобожанщини [10] (іл.8).

Автори публікацій, аналізуючи іконографію Малочернечинського Спасу та подібних до нього образів, однозначно пов'язують ці іконографії з невідомою гравюрою-прототипом. Дійсно, на початку XVI ст. в образотворчє мистецтво Східного Християнства поступово проникають композиції західноєвропейського походження. Якщо протягом століть еталонним мистецтвом християнського світу вважалося мистецтво Візантії, то після падіння імперії (1453) поступово змінюється й вектор впливу.

Болгарський мистецтвознавець А.Челенгіров, у своїй статті [25] зазначав, що Альбрехт Дюрер став першим художником Західної Європи, який задав новий вектор впливу в мистецтві у напрямку Захід – Схід [25 с.328]. Дослідник вказував, що поодинокі випадки використання елементів західної іконографії були й до А. Дюрера, але всі вони були значно переосмислені та перероблені [25 с.329]. У 1498 р. нюрнберзьким видавцем Кобергером був виданий Апокаліпсис, ілюстрований гравюрами А.Дюрера. Вплив цієї графічної серії відчувався в Європі до XVII ст., композиціям А.Дюрера наслідували Лукас Кранах (Вереснева Біблія Мартіна Лютера), Ганс Гольбейн Молодший та багато інших ілюстраторів [25с.331]. Саме це видання, ймовірно, стало першим відомим джерелом натхнення західноєвропейського походження для грецьких православних іконописців. За композиційними схемами гравюр А.Дюрера (через відтворення композицій іншими ілюстраторами, ймовірно Г.Гольбейном) в другій половині XVI ст. були виконані фрески монастиря Діонісіат на Афоні. Ці фрески вважаються першим втіленням теми апокаліпсису в східнохристиянському мистецтві [25с.333–334]. Поступово західноєвропейські твори мистецтва, переважно гравюри або естампні відтворення живописних творів, займають важливе місце серед робочого матеріалу православних іконописців.

Олексій Тарасов у своїй монографії «Ікона та благочестя...» [15] присвятив окремий розділ проблемі використання європейських художніх зразків в іконописі [15 с.295–311]. Він вказував, що вже з XVI ст. грецькі іконописці, які опинились за межами Османської імперії (Крит, Венеція, Південна Італія, Іонійські острови) використовували зразки західноєвропейського (переважно італійського) живопису [15 с.305]. Наслідування та рустикалізація європейських зразків стала причиною з'явлення цілої плеяди нових іконографічних типів, таких як «Живоносне джерело», «Усіх скорботних радість», «Несподівана (Нечаяна) радість» [15 с.301], «Моління про Чашу», «Христос у терновому вінці», «Коронування Божої Матері» та ін. [15 с.304]. Вчений наводить низку імен майстрів ренесансу, маньєризму та бароко, гравюрні відтворення картин яких були виявлені серед «робочого матеріалу» іконописців Греції, Болгарії, московії (згодом російської імперії). Серед них імена Рафаеля, Парміджаніно, Рембрандта, П.П.Рубенса, Г.Рені, Тінторето, Я.Басано, М.Раймонді, Я.Брегеля, А.Дюрера, Л.Кранаха та ін. Крім того, саме з цим явищем вчений пов'язує появу темного тла в іконах [15 с.304], посилення ролі пейзажу, використання складних за конфігурацією форм дощок (овал, хрест, восьмикутник тощо) [15, с.305].

З початку XVII ст. використовувати західноєвропейські гравюрні зразки почали й українські майстри: гравери та іконописці. Цей процес був настільки потужний, що впливав на сусідні країни. А.Чилінгіров вказував, що саме київські майстри вплинули на цей процес в Сербії та Воєводині [25, с.341], але, на жаль, не навів прикладів такого впливу. У 1623 р. у друкарні Києво-Печерської лаври були видані Бесіди Іоанна Златоуста, з ілюстраціями, які були створені за мотивами Апокаліпсису А.Дюрера [7, с.26] (ймовірно, як й в Афонських розписах, через пізні репліки з гравюр А.Дюрера). У 1645 р. у тій самій типографії була видана Лицева Біблія, яку прикрасив 134 ксилографіями гравер Ілля. Гравюри Лицевої Біблії є в свою чергу репліками ілюстрацій Біблії Піскатора (Антверпен, видавалась у 1639, 1643, 1646, 1650, 1674 рр.) [19, с.145] або більш ранньої ілюстрованої Біблії Герарда де Йоде (Антверпен, 1585). А.Чилінгіров зазначав, що за мотивами гравюр Біблії Піскатора була розписана Київська церква св. Трійці [25, с.341]. Ймовірно, мається на увазі Троїцький собор Густинського монастиря (розписаний у 70-х рр. XVII ст.) [19с.178–179]. Процес цитування творів західноєвропейського мистецтва українськими майстрами тривав і в наступних століттях (про вплив західноєвропейської гравюри на іконопис Слобожанщини XIX – XX ст. в статті В.Шуліки [27]).

Повертаючись до образу Христа з Малої Чернеччини, автором цієї статті було встановлено, що протографом цієї ікони також стала західноєвропейська гравюра, але не релігійного сюжету із зображенням Ісуса Христа. Образ Малочернеччинського Спасу є переробкою цілком світського сюжету, який був пов'язаний із давньоримською історією.

У 1594 р., на пагорбі Есквілін, у Римі, була знайдена антична статуя з чорного мармуру, яка зображала оголеного літнього чоловіка із венами що здулися (іл.23). Цю скульптуру у 1613 р. придбав кардинал Шипіоне Боргезе, який зберігав її на своїй віллі у Римі. До того статуя зберігалась в Палаццо Альтепс. У 1601 р. була проведена реабілітація скульптури: вона була додатково відполірована, додані окремі деталі (пояс з алебастру – Чиміно, емалеві очі – Мороне, таз з африканського мармуру – Дель Зоппо). Статую атрибутували, як твір Олександрійської школи II ст. (125 р.) (існує й інша версія атрибуції, згідно якій статуя була виконана на теренах Італії). У 1807 р. скульптура була придбана для Музею Наполеона (Лувр) у Парижі, де й зберігається дотепер [3].

Поширення неостоїцизму наприкінці XVI ст. (філософський рух, який намагався поєднати ідеї стоїків з християнським віровченням) викликала нову хвилю зацікавлення творами Луція Аннея Сенеки

(4–65). Хоча у XVI ст. не було відомо жодного зображення філософа, деякі археологічні знахідки античних скульптур, ототожнювали саме із його образом. Знайдена на пагорбі Есквілін скульптура викликала асоціації саме із сценою смерті римського філософа-стоїка, релігійні та філософські погляди якого співпадали з християнським світобаченням. В християнській традиції Л. Сенека, нарівні з Платоном та Аристотелем, вважається протохристиянським автором та, можливо, й таємним християнином. Згідно Тациту (55–117), Л.Сенека за наказом імператора Нерона покінчив життя самогубством. Філософ відкрив собі вени на руках, але коли побачив, що кровотеча занадто слабка відкрив вени й на ногах, але й те не прискорило смерть, тоді він прийняв отруту та занурив тіло в гарячу воду, щоб прискорити кровотечу [1, с.234]. Так антична статуя невідомої людини на декілька століть стала «портретом» філософа (слід зазначити, що є й інша назва цієї скульптури «Африканський рибалка»). Окрім того, Пітер Пауль Рубенс, під час свого перебування на початку XVII ст. в Італії, придбав античну мармурову голову [1:236,242], яка теж вважалась портретним зображенням Л. Сенеки. У 1626 р. цей бюст художник, ймовірно, продав герцогу Бекінгему, але до того з нього були зроблені численні копії [1:239]. Протягом XVII–XVIII ст. були знайдені ще бюсти з схожими обличчям, відомі зараз як зображення Псевдо-Сенеки.

У 1601 р. П. П. Рубенс, знаходячись у Римі, виконав рисунок «Африканського рибалки»/«Сенеки» (Держ. Ермітаж, СПб (іл.24)) для видання творів філософа, яке готував його друг, один з засновників неостойцизму Юст Ліпсій (1547–1606). За рисунками П.П.Рубенса були виконані гравюри, які увійшли в якості ілюстрацій до видання творів Сенеки Ю. Ліпсія 1605 р. (іл.25). Гравюри (у дзеркальному відтворенні) виконав Антверпенський гравер Корнеліус Галле (1567–1650). Зображення «Африканського рибалки» та голови «Сенеки» були розміщені в умовних нішах, які викликали асоціації із формою книжкового блоку. Таким чином зображення Л.Сенеки як би виходило з книги. Цей прийом був новаторським, оскільки саме видання Ю.Ліпсія стало першим виданням творів античного автора, яке було проілюстроване «автентичними» портретами, а ілюстрації композиційно були пов'язані як з текстом так із всією композицією книжкового блоку [1с.240–243].

Слід вказати, що й сам П.П.Рубенс був захоплений Л.Сенекою, а образ філософа неодноразово з'являвся в його картинах. Л.Сенека народився у м. Кордубі (сучасна Кордова) в Іспанії та був надзвичайно шанований в Іспанії та в Іспанських Нідерландах, де саме мешкав П. П. Рубенс, тобто тема Л.Сенеки була надзвичайно актуальна в середовищі, де працював художник. У 1611–1612 рр. П. П. Рубенсом була виконана картина «Чотири філософи», де художник зобразив себе, свого брата Пилипа, свого друга Яна Ваверіуса та Ю.Ліпсія, який сидить під бюстом Л.Сенеки, що належав П. П. Рубенсу (Палаццо Пітті. Флоренція) [24]. У 1612–1613 рр. П.П.Рубенс написав дві картини, які були присвячені смерті Л.Сенеки (1: Національний музей Прадо (Мадрид) [1с.234; 2] (іл.26); 2: Стара Пінакотека (Мюнхен) (іл.27). Картина була задокументована з 1637 р., коли Мануель де Галлегос цитував її в поетичній композиції в палаці Буен-Ретіро [4]). Основою композиції обох картин стала та ж сама статуя «Африканського рибалки», а голова Сенеки була зображена за мотивами античної мармурової голови, що належала художнику. В середині XVII ст. за мотивами картини П. П. Рубенса Олександром Воегом Молодшим (Антверпен, бл. 1635 – після 1695) була зроблена гравюра (дзеркальне відтворення), яка була оприлюднена Корнеліусом Галле Молодшим (Антверпен, 1615–1678) (Британський музей, Лондон) [5] (іл.28). Крім того, у 1638 р. році антверпенським гравером Лукасом Форстерманом (1595–1675) був виданий ще один портрет Л. Сенеки за рисунком П. П. Рубенса з античної голови [1, с.237–240].

Саме гравюрні відтворення образу смерті «Сенеки» П. П. Рубенса стали основою для іконографії Малочернечинського Спасу та інших подібних за композицією ікон Христа. Це є надзвичайно цікавим, тому що зазвичай в якості зразка для ікони обиралася гравюра з сюжетом на християнську тему. У випадку з Малочернечинським образом відбулась сакралізація цілком світської композиції, яка з невідомих причин в когось викликала асоціації із Христом.

Це положення змінює ієрархію зразків, тому що, як показав огляд публікацій, дереворіз Н. Зубрицького 1699 р. [14, с.177] вважався ймовірним протографом Малочернечинської ікони (іл.19), але його композиція теж наслідувала гравюру К. Галле (положення ніг у тазі) (іл.28), хоча Н. Зубрицький творчо переробив верхню частину постаті Христа. Тобто дереворіз Н.Зубрицького не був протографом для Малочернечинського образу та подібних до нього ікон, тому що на іконах постать Христа передана ближче саме до творів П.П.Рубенса ніж до згаданої києвографії.

Ікона з МВІ (іл.17) презентує постать Христа відповідно до гравюри К. Галле (тобто дзеркально по відношенню до оригіналів П.П.Рубенса) (іл.28), але арочна ніша замінена на роздвоєну пурпурову завісу із золотими китицями. Так само зображена постать Христа в подільській іконі (Христос, Марія Магдалина) з колекції В. Козюка (іл.18).



Малочернеччинський образ Христа наслідує позу Сенеки не дзеркально, як на гравюрах К. Галле та О. Воета, а саме так, як її зображував П. П. Рубенс, в чому і є різоча відмінність цього слобожанського образу.

З боку іконографії Малочернеччинські ікони Христа можна поділити на декілька типів:

Тип 1, (іл.4–10) найбільше розповсюджений, ймовірно, найбільш найближчий до еталонного зображення. Тут Христос зображений на темному тлі, за постаттю Христа зображена зелена (не пурпурова, як на іконі з МВІ) роздвоєна завіса із золотою бахромою та китицями. Христос стоїть не у самому тазі, а на підніжжі, яке, в свою чергу, занурене в таз із кров'ю. Шрифтові групи розміщені в німбі Христа та дугоподібно описують його постать із правого боку. Найменування ІИС ХРС (подані саме в такому варіанті) фланкують німб Христа, написання в німбі О СΩΝ (О зверху). Ікони цього типу були виявлені: в колекції НХМУ [18, с.154] (іл.6), колекції СОХМ (іл.7), в Знаменському храмі с. Борки (іл.4) та в Різдвањському храмі м. Суджа (іл.5) (Курська обл.), в приватній колекції В. Козюка (Вінниця) (іл.8) [10], в приватній колекції у Харкові (іл.9). Ікона з колекції В. Козюка була невірно атрибутована, як витвір подільських іконописців, а на іконі з Харкова зображений темновохристий позем, який трошки відрізняє її від загальної групи. Ікона з СОХМ не має написів ІИС ХРС та О СΩΝ. До того ж, всі ікони, крім Харківської, написані на полотні, харківська – на дерев'яній дошці. Темне тло цих ікон (як і ікони з МВІ) встановлює умовний зв'язок із оригіналом П. П. Рубенса, де постать помираючого Л. Сенеки зображена саме на темному тлі.

Те, що саме цей тип найбільш відповідає першоджерелу, підтверджують ікони-п'ядниці цієї ж іконографії, які були написані в Холуї (зараз Іванівська обл. рф) та завезені на Слобожанщину для продажу. Відомо, що холуйські майстри на початку ХХ ст. виконували зображення шанованих ікон на замовлення багатьох монастирів та єпархій імперії, а ці ікони, в свою чергу, слугували об'єктами молитовної пам'яті, яку увозили із собою прочани після паломницьких подорожей. Ікони такого типу були виявлені автором цієї статті в Петропавлівському храмі м. Суми та в Троїцькому храмі м. Суджа (іл.10) (Курська обл.). Обидві ікони були декоровані фольгою борисівськими майстрами (Слобожанщина), що підтверджує знаходження цих ікон саме на Слобожанщині до 1917 р.

Тип 2 (іл.11) є продовженням типу 1, де аналогічне зображення Христа розміщене на золотому тлі. Особливістю зображення є відсутність завіси, іменування Христа перенесено в центр верхнього поля. Поля ікони декоровані рельєфним монохромним ромбоподібним орнаментом. Автором статті була виявлена одна ікона такого типу, яка походить з с.Уланок (Курська обл.) (ікона була досліджена та реставрована 2012 р. В. Шулікою та О. Сиволожським). Ця ікона, яку можна датувати початком ХХ ст. імітує ікону в шатах. Характерною є імітація орнаментальної чеканної «плетінки» на полях. Такі плетінки, елемент так званого «селянського стилю», були розповсюджені в декоруванні церковних металевих виробів після скасування кріпосного права (1861). Зацікавлення т.з. «селянським стилем» пов'язують саме з інтересом до традиційної селянської культури (в московитському варіанті), як частина т.з. «російського стилю».

Тип 3 (іл.12–15) найбільш варіативний, тому що кожна з виявлених ікон має індивідуальні риси. Але загальною рисою, яка об'єднує їх в один тип є наявність позему, який вирішений у вигляді підлоги поділеної на квадрати (іноді розфарбовані під шахову дошку) та більш стримане зображення завіси, де відсутня бахрома та китиці. У м. Суми було виявлено декілька ікон початку ХХ ст. такого типу. Напис О СΩΝ у німбі (СΩ зверху, згідно грецькій традиції). Перша ікона, яка зберігається в Пантелеймонівській церкві (іл.13), є місцево шанованим образом, про що є згадка у літературі [26]. За загальною композицією та розміщенню шрифтових груп найбільш наближена до типу 1, але написана на золотому тлі, та має декоровані «плетінкою» поля.

Дві інші ікони походять з церкви Петра та Павла, написані на темному тлі. Одна ікона має надписання ІИС ХРС над постаттю Христа (як у типі 2), поля оздоблені золотим орнаментом-плетінкою (іл.12). Друга ікона наближена до типу 1 (іл.14). Орнаментальне декорування полів ікони (плетінка) могло з'явитись під впливом декору окладу. На жаль, даних про оклад (чи він був, та якщо був коли його встановили) Малочернеччинської ікони Христа немає. Про оклад та ікону з колекції О. Здановича буде нижче.

Тип 4 (іл.16) характеризується кольоровим (блакитним) тлом та додатковими деталями у вигляді квітів (лілеї та троянди), які розташовані обабіч позему та орнаментованими верхніми кутами ікони. Роздвоєна завіса відсутня. Зображення квітів має посилення до образів Саду з «Пісні над піснями», образи квітів широко використовувалися українськими богословами ХVІІ–ХVІІІ ст. Так червона троянда (ружа) символізувала Страждання Христа. Лілія (крин) символізувала Богоматір та Христа, а у «Пісні над піснями» неодноразово пов'язується з образом Жениха: «Куди твій коханий пішов, о найвродливіша з жінок? Куди спрямував твій коханий? Бо ми пошукаємо його із тобою. Мій коханий пішов до садочка свого,

в квітники запашні, щоб пасти в садках і збирати лілеї. Я належу своєму коханому, а мені мій коханий, що пасе між лілеями» (Пісн.6:1-3), та «Його личка як грядка бальзаму, немов квітники запашні! Його губи лілеї, з яких капає мирра текуча!» (Пісн.5:13) (переклад І. Огієнка). В проповідях А.Радивиловського червоний та білий крин символізує Воскресіння Христа [8]. В XIX ст. в храмах Слобожанщини ще зберігались видання А.Радивиловського, які могли вплинути на семантичну структуру нових ікон [21, с.294]. В процесі дослідження була виявлена лише одна ікона цього типу в храмі Архістратиґа Михаїла в м.Охтирка (Сумська обл.). Цікавою деталлю ікони є те, що іконописець замість євангельських цитат у лівому нижньому куті зробив просто посилання на джерело: «С̄ Іоанна. Гл.6.», а у правому куті вказав рік створення ікони – 1909.

Тип 5. представлений творами борисівських майстрів кінця XIX – початку XX ст. (іл. 29–31) Слобожанський борисівський іконописний осередок (зараз Белгородська обл. рф. Детально про борисівську ікону [17]), визначний за кількістю створених ікон, зазвичай оперативно реагував на появу нових шанованих образів, та був представлений на усіх слобожанських ярмарках, де можна було придбати ікони. На відміну від ікон попередніх типів, які були створені для храмових інтер'єрів, виявлені борисівські ікони мають невеликий формат, та були написані як для дому, так й для невеликих сільських церков. Борисівські майстри подають Малочернечинський образ варіативно, як в прямому, так й в дзеркальному відображенні. Часто іконописці доповнювали постать Христа додатковими зображеннями ангелів на колінах, які збирають кров Христа у потири. Роздвоєна завіса на задньому плані була іноді взагалі відсутня, або мала червоний колір. Щодо характеру зображення, то образ Малочернечинського Спаса у виконанні борисівських іконописців набув характерний саме для цього іконописного осередку вигляд (кольорова гама, трактовка ліку, складок тощо). Написи на іконах також значно відрізнялись від написів на іконах попередніх груп. Так поширеним варіантом був напис «Живоносный источник», «Образ Малочернетчинского Спасителя», «Ядый мою плоть и пияя мою кровь иматъ животь вѣчный» (Ін:6:34). Іноді на одній іконі можна одночасно зустріти два типи написів.

Ікона Малочернечинського Спаса, що була передана О.Здановичем до Сумської єпархії УПЦ (іл. 2, 3, 15) викликала у автора цього дослідження багато запитань щодо автентичності твору і точності його датування. На жаль, шати кінця XIX – початку XX ст. закрили живопис ікони (іл.2), що зробило неможливим прийти до остаточного висновку. Гіпотеза І. Бусевої-Давидової, щодо датування ікони другою половиною XVIII ст. вимагала уточнення, до того ж експертний висновок не давав однозначної відповіді щодо атрибуції твору. Допомогу в цьому питанні автору статті надала сумська художниця-реставраторка Олександра Коньок, яка за дорученням Сумської єпархії УПЦ виконувала реставрацію цієї ікони. Фото ікони без шат підтвердило припущення автора статті. Ікона була написана на полотні, натягнутому на підрамник, але згодом його перетягнули на дошку меншого розміру, ймовірно, для монтування в шати. Оклад мав менший розмір, полотно, на якому була написана ікона, було загнуте разом із фарбовим шаром на торці дошки. Під час порівняння ікони із окладом було встановлено, що оклад не відповідає всім деталям ікони. На ньому відсутнє зображення завіси, але доданий скелястий пейзаж та орнаментовані поля. В дробниці, яка розташована на нижньому полі є напис (із граматичними помилками): «Коія Мало Чернетчанскаго обра за Спасителя». Під окладом виявилась ікона кінця XIX – початку XX ст., яку за іконографією можна віднести до типу 3 (іл.15). Ікона має особливості у вигляді червоно-коричневого позему, який не має поділення на квадрати, в нижній частині напис «Копія Мало-Чернетчанскаго образа Спасителя», що підтверджує створення ікони після 1887 р. Тотожність написів на іконі та окладі та точний розмір прорізів може свідчити, що оклад був зроблений саме для цієї ікони, але через ймовірну помилку у розмірі полів окладу, розмір самої ікони довелося змінити.

Представлені результати дослідження дозволяють стверджувати про наявність на Слобожанщині оригінальної іконографії Христа, яка протягом бл. 30 років (1887–1917) отримала значний розвиток, про що свідчить варіативність виявлених списків. Списки ікони, крім борисівських, незважаючи на розбіжності в деталях, демонструють чітку іконографічну схему, яка була створена на основі гравюрних відтворень творів П. П. Рубенса, присвячених смерті Л. Сенеки. Малочернечинська ікона Христа та ікони подібної іконографії з Поділля та МВІ є прикладом перетворення історичної композиції на витвір сакрального мистецтва, причому Малочернечинська ікона найбільш наближена саме до оригінала П. П. Рубенса. На жаль, до сьогодні не вдається вказати час появи ікони-протографа на Слобожанщині, яка, й досі залишається втраченою.

#### Список використаних джерел:

1. Bütter N., Heinen U. Peter Paul Rubens Barocke Leidenschaften. München: Hilmer Verlag, Herzog Anton Ulrich-

Museum Braunschweig, 2004. 352 p.

2. La muerte de Séneca. Museo Del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-seneca/b067f605-a563-483b-8efe-4058a8338ea3>
3. Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275490>
4. Pérez Preciado J. J., Vergara A. Rubens. Exhibition Guide, Museo Nacional del Prado. 2010 p. 14.
5. The British Museum. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_R-4-71](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-4-71)
6. Василевська С. Ікона «Христос у дискосі» з колекції Музею волинської ікони. *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Випуск XX. Матеріали історико-краєзнавчої конференції «Суспільно-історичний розвиток християнства». Рівне: 2022, с.152-156
7. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
8. Звездина Ю. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретация. *Иконописная мастерская Ковчег* – <http://archive.ec/VRBi5>
9. Ікона Господа «Спас Кровоточивый (Мало-Чернетчинский)». Каталог ікон на сайті PravIcon.com. <http://pravicon.com/icon-674>
10. Ікони. «Лучшая часть моей коллекция народной иконы». Козюк Владимир. <https://shinkarchuk.livejournal.com/76934.html>
11. Історична довідка про Малочернетчинський образ Христа Спасителя «Хліб Життя». Православна Сумщина. <https://portal-pravoslavie.sumy.ua/svyatini/malochernetchinskij-chudotvornij-obraz-hrista-spasitelya-hlib-zhittya/istorichna-dovidka-pro-malochernechchinskij-obraz-hrista-spasitelya-hlib-zhittya.html>
12. Корнієнко О.М. Зруйновані храми Сумщини. Мартиролог втрачених святинь. Книга пам'яті Сумської області. Том 2. Суми: Ярославна, 2007. 328 с.
13. Москаль М.. Ікона «Христос у дискосі» XVIII ст.: іконографічні дослідження та реставрація. *Матеріали X міжнародної науково-практичної конференції «Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації»* м. Київ. 24–27 травня 2016 р. Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Київ: ННДРЦУ, 2016. С. 239–242.
14. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Друк, 2003. 334 с.
15. Тарасов О.Ю. Ікона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. Москва: Прогресс-Традиция, Культура, 1995. 495 с.
16. Українець знайшов унікальну чудотворну ікону. Рідна країна. Світоглядний портал. 19 липня 2012 р. <https://ridna.ua/2012/07/ukrajinetz-znajshov-unikalnu-chudotvornu-ikonu/>
17. Українська ікона: Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть: альбом /автор проекту, упорядник ієродиякон Януарій (Гончар), автор тексту Вячеслав Шулика. Київ: Майстер Книг, 2019. 660 с.
18. Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. передм. А. Мельник, авт. ст. Л. Членова. Хмельницький: Галерея, Київ: Арганія Нова, 2005. 256с.
19. Уманцев Ф. С. Мистецтво Давньої України. Київ: Либідь, 2002. 326 с.
20. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Т.1. Харьков: Райдер, 2004. 328 с.
21. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Т.2. Харьков: Факт, 2005. 432 с.
22. Фомин П.Г. Церковные древности села Бездрик, Сумского уезда. Фомин П.Г. *Церковные древности Харьковского края*. Харьков: ХЧМГУ 2011. С. 196–208.
23. Фулеров Е. В Сумах появилась спорная икона. Медиа портал АТС. 21.08.2017 <https://creativpodiya.com/posts/57647>
24. Четыре философа, Питер Пауль Рубенс – описание картины. [https://muzei-mira.com/kartini\\_gollandia/1866-chetyre-filosofa-piter-paul-rubens-opisanie-kartiny.html](https://muzei-mira.com/kartini_gollandia/1866-chetyre-filosofa-piter-paul-rubens-opisanie-kartiny.html)
25. Чилингиоров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства. *Древнерусское искусство: зарубежные связи*. Москва: Наука, 1975. С. 325 – 342.
26. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле Украинской просиявшие. Ч.П. Киев: [Б. И.], 2005. 264 с.
27. Шулика В. В. Гравюра как иконографический образец в иконописи Слободской Украины вт. пол. 19 нач. 20 ст. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006-2007 н. р.* Харків: ХДАДМ, 2007. С. 124–140.
28. Шулика В. В. Чтимые иконы Слободской Украины середины XIX – начала XX в. Происхождение, распространение, списки. Пам'яткознавчі погляди молодих вчених XXI ст. Збірка наукових статей з пам'яткоохоронної роботи. Вип. 1. Харків: Курсор, 2010. С. 288–295.
29. Шулика В.В. Слобожанський іконостас другої половини XVII ст.: деісусний ярус *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20.10.2017 р. Луцьк: ВКМ, МВІ, 2017. С. 122–128.

---

---

## РОЗДІЛ II

### МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Вітольд Бобрік (Люблін)

#### СПИСОК ПАРАФІЙ ЛУЦЬКОЇ ДІЄЦЕЗІЇ ЛАТИНСЬКОГО ОБРЯДУ В МЕЖАХ ЯНІВСЬКОЇ (ПІДЛЯСЬКОЇ) РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ДІЄЦЕЗІЇ, ЗАСНОВАНОЇ 1818 Р.

У 1795 р. внаслідок третього поділу Речі Посполитої терени Луцької римо-католицької дієцезії увійшли до складу Росії, Австрії та Пруссії [1, с. 73]. Частина її, розташована на лівому березі Західного Бугу, була зайнята австрійцями [5, с. 108; 6, с. 40, 46, 49]. Подальші зміни державної приналежності цих територій відбулися в результаті Наполеонівських воєн. Згідно з Шенбруннським мирним договором, укладеним 14 жовтня 1809 р. між Францією та Австрією, ці землі були приєднані до Варшавського князівства [6, с. 119], утвореного двома роками раніше імператором Наполеоном I Бонапартом [6, с. 104-106]. Своєю чергою, згідно з російсько-австрійсько-пруською угодою, укладеною 3 травня 1815 р. під час Віденського конгресу, території колишньої австрійської частини Луцької дієцезії увійшли до складу Царства Польського, пов'язаного персональною унією з Російською імперією [6, с. 153-155].

Спершу парафії, розташовані в австрійській частині Луцької римо-католицької дієцезії, були включені до Люблінської дієцезії, заснованої папою Пієм VII (1800-1823) на підставі булли «*Quemadmodum Romanorum Pontificum*» від 23 вересня 1805 р. [1, с. 74]. Через тринадцять років цей же папа заснував Янівську (Підляську) дієцезію, виділяючи її зі складу Люблінської дієцезії. Адміністративний поділ Римо-католицької церкви в Королівстві Польському було здійснено на підставі булли «*Ex imposita nobis*» від 30 червня 1818 р. [3, с. 25], яка враховувала положення Конституції від 27 листопада 1815 р. Зокрема, стаття 14 Основного закону встановлювала що кількість дієцезій латинського обряду має відповідати кількості воєводств [9, с. 10]. Межі Янівської дієцезії визначалися кордонами Підляського воєводства з центром у Седльцях. Столицею нової дієцезії став Янів, званий Підляським або Біскупським, який раніше був резиденцією луцьких римо-католицьких єпископів [3, с. 25-27]. Останнім із них був Адам Нарушевич, який помер 8 липня 1796 р., і його тлінні останки були поховані в місцевій колегіаті Пресвятої Трійці [8, с. 560], котра після заснування Янівської дієцезії була піднесена до гідності катедри [3, с. 25].

Янівська дієцезія нараховувала 117 парафій, з яких 51 в період до поділу Речі Посполитої належала до Луцької дієцезії, 37 до Краківської, 22 до Познанської, 4 до Холмської і 3 до Плоцької [3, с. 26]. Дві парафії з Луцької дієцезії – Лосиці та Стара Весь – мали філії [1, с. 77]. За часів існування Речі Посполитої Луцька дієцезія охоплювала терени, розташовані в межах Великого князівства Литовського та Корони Польської. У першому випадку йшлося про Берестейське воєводство, в якому було 16 парафій, включених до Янівської дієцезії. До неї входили також 35 парафій, розташованих на території колишнього Підляського воєводства, яке було частиною Корони Польської. З них 25 знаходилися в межах Дорогичинської землі, а 10 – Мельницької [1, с. 77; 2]. На теренах, які раніше належали до Луцької дієцезії латинського обряду, також здійснювали душпастирську опіку римо-католицькі ордени. Реформати мали свої монастирі у Білій та Венгрові [4, с. 344; 7, с. 5, 57]. В останньому місті також проводили свою діяльність варфоломіти (бартошки) [7, с. 56]. Домініканці мали монастирі в Янові і Тересполі [4, с. 340; 7, с. 29, 50]. Бернардинці мали свій осередок у Кшесліні [7, с. 31-32]. У Лісній і Влодаві існували монастирі паулінів [4, с. 343-344; 7, с. 32-36]. Серед жіночих згромаджень лише сестри милосердя мали монастир у Білій [4, с. 357; 7, с. 8].

---

---

**Таблиця**  
**Парафії Луцької дієцезії латинського обряду, включені в склад**  
**Янівської (Підляської) римо-католицької дієцезії, заснованої 1818 р.**

Парафія	Філія	Територіальна приналежність в часи існування Речі Посполитої		
		Берестейське воєводство	Підляське воєводство	
			Дорогичинська земля	Мельницька земля
Biała (Біла)	-	+	-	-
Bordziłówka (Бордзилівка)	-	-	-	+
Ceranów (Церанів)	-	-	+	-
Czerwonka	-	-	+	-
Górki	-	-	-	+
Horbów (Горбів)	-	+	-	-
Huszcza (Гоща)	-	+	-	-
Huszelew	-	-	-	+
Jabłonna	-	-	+	-
Janów (Янів)	-	+	-	-
Knuchówek	-	-	+	-
Kodeń (Кодень)	-	+	-	-
Komarówka	-	+	-	-
Kosów (Косів)	-	-	+	-
Koźuchówek	-	-	+	-
Leśna (Лісна)	-	-	-	+
Łomazy (Ломази)	-	+	-	-
Łosice (Лосиці)	Nadynów	-	-	+
Małowa Góra (Малівка)	-	+	-	-
Miedzna (Мідна)	-	-	+	-
Międzyrzec (Межиріччя)	-	-	-	+
Mokobody (Мокободи)	-	-	+	-
Mordy (Морди)	-	-	+	-
Nieciecz	-	-	+	-
Niemojki	-	-	+	-
Opole (Ополе)	-	+	-	-
Ostrówki	-	-	-	+
Paprotnia (Папротня)	-	-	+	-
Piszczac (Піщац)	-	+	-	-
Pratulín (Пратулін)	-	+	-	-
Prostyń	-	-	+	-
Przesmyki	-	-	+	-

Rossosz (Россош)	-	-	-	+
Rozbity Kamień	-	-	+	-
Rusków	-	-	-	+
Sarnaki (Сарнаки)	-	-	-	+
Skibniew	-	-	+	-
Skrzeszew	-	-	+	-
Sławatycze (Славатичі)	-	+	-	-
Sokołów (Соколів)	-	-	+	-
Stara Wieś (Стара Весь)	Wyszków	-	+	-
Sterdyń	-	-	+	-
Suchożebry	-	-	+	-
Terespol (Тереспіль)	-	+	-	-
Węgrów (Венгрів)	-	-	+	-
Wirów (Вирів)	-	-	+	-
Wisznice (Вишничі)	-	+	-	-
Włodawa (Володава)	-	+	-	-
Wołyń (Воїнь)	-	+	-	-
Wyrozemy	-	-	+	-
Zembrów	-	-	+	-

Джерела: Aleksandrowicz P. *Diecezja siedlecka czyli podlaska. Siedlce, 1971, s. 66-67; De Perthées K. Mapa Szczegulna Woiewodztwa Podlaskiego. 1795.*

#### Література

1. Aleksandrowicz P. *Diecezja siedlecka czyli podlaska. Siedlce, 1971.*
2. De Perthées K. *Mapa Szczegulna Woiewodztwa Podlaskiego. 1795.*
3. Dmowski R. *Unitis Viribus. Diecezja podlaska w II Rzeczypospolitej. Warszawa, 2013*
4. Jemielity W. *Zgromadzenia zakonne rzymskokatolickie w północno-wschodniej Polsce. Studia Teologiczne Białystok Drohiczyn Łomża. № 20. 2002.*
5. Kukiel M. *Dzieje polityczne Europy od rewolucji francuskiej. Londyn, 1992.*
6. Kukiel M. *Dzieje Polski porozbiorowe (1795-1921). Londyn, 1993.*
7. Maroszek J. *Klasztory Podlasia. Źródła kultury i świadomości narodowej, Białystok, 1995.*
8. Platt J. *Naruszewicz Adam Tadeusz Stanisław. Polski słownik biograficzny. Red. E. Rostworowski. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977. T. 2.*
9. *Ustawa Konstytucyjna Królestwa Polskiego. Dziennik Praw. № 1. 1816.*

Наталія Ганусевич (Збараж)

#### ПОПОВНЕННЯ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА: ДОСЛІДЖЕННЯ, АТРИБУЦІЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ

До Державного реєстру національного культурного надбання включають колекції – книжкові пам’ятки – організовані зібрання одиничних книжкових пам’яток чи книжок, що лише в сукупності мають властивості цінного історико-культурного об’єкта, а є ще одне визначення колекції – книжкової пам’ятки – це зібрання одиничних книжкових пам’яток, що становить цінний для держави (світу) історико-культурний об’єкт. Також є визначені критерії відбору кожного екземпляру – для нас найбільш актуальний хронологічний [4].

Кожного року фондів колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля» поповнюються сакральними експонатами, які передаються із релігійних громад. Із церкви св. Покрови Пресвятої Богородиці (1868, мурована) с. Нижчі Луб’янки, яка знаходиться у Збаразькій міській громаді Тернопільського району було передано невеликого формату книгу (екземпляр дефектний). За сукупністю науково-дослідних, пошукових заходів з метою визначення їх наявності та культурної цінності визначаємо

чи передана книга є об'єктом культурної спадщини. За хронологічним методом, однозначно так, такою технікою книги вже не друкуються, але потрібно визначити тираж даного видання та його цінність.

Щоб зберегти ще на багато років церковні книги у фондах Національного заповідника «Замки Тернопілля» була створена колекція «Стародруки та книги релігійного змісту», яку поповнюють з кожним новим екземпляром. Фондові працівники в загальному описують кожну книгу, проводять її фотофіксацію та заносять дані в інвентарну книгу та картку, яка оформляється на кожний експонат. У фондових приміщеннях створені умови для їх зберігання (шафи, в яких кожна книга лежить на полиці окремо) з дотриманням температурно-вологісного режиму.

Встановлення бібліографічних відомостей є лише першим етапом атрибуції книги. Вона складається з блоку зшитих чи склеєних у корінці аркушів паперу, та зовнішнього покриття у вигляді обкладинки, оправи, окладу чи палітурки. Історико-культурну цінність може мати будь-який елемент матеріальної конструкції книги – сам матеріал аркушів (пергамен, тканина, незвичний сорт паперу, його товщина, забарвлення); формат аркушів (надзвичайно великий чи дуже маленький, мініатюрний, чи, наприклад, незвичної форми); мистецьке використання різних шрифтів, у т. ч. використання нових гарнітур шрифтів; архітектоніка побудови книги або дизайн видання; художнє оформлення (мініатюри, гравюри у вигляді портретів, сюжетних ілюстрацій, заставок, кінцівок, ініціалів; виливні прикраси тощо); оздоблення оправи рукописної книги чи стародруку, конструктивні особливості, матеріал та художнє оформлення обкладинки (стиль, майстерність, колір, сюжет тощо) [2, с.156].

Визначити, яке саме видання перед вами не завжди легко, особливо, коли примірник дефектний. Наприклад, коли відсутній титул, або не має останніх аркушів, де надрукована інформація про назву книги, її автора, видавництво та рік друку (подається в цифровій нумерації). Також важливо пам'ятати, що літочислення є від Різдва Христового і від створення світу, які різняться між собою числом 5508, а якщо вказується місяці з вересня по грудень то на 5509 [5, с.14].

Ідентифікація дефектних примірників видань або окремих фрагментів, що не містять титулу, назви, відомостей про час та місце друку називається атрибуцією. Для цього використовуються як спеціальні методичні посібники, так і друковані каталоги, наукові дослідження, альбоми орнаментики та філіграней, словники граверів, електронні ресурси, зокрема, бази даних та повнотекстові копії [3].

Атрибуцію книги розпочинаємо з візуального огляду, а саме: визначаємо формат книги, її розмір, якість паперу, шрифти, кольори друку, наявні філіграні, печатки, написи. Також фіксуємо чи була книга реставрована, хоча б частково, а особливо чи є зміни, які важко повернути (формат, кількість аркушів, вставки - наново надруковані зошити).

Даний книжковий блок був майже цілий, але аркуші знищені жучком, відсутній титульний аркуш та не має палітурок.

В рамках наукової роботи заповідника в частині «вузька спеціалізація» досліджуючи стародруки з допомогою ряду методів проводиться атрибуція кожного екземпляру для подальшого збереження, консервації, каталогізації та популяризації. Збереження фонду – єдиний спосіб забезпечення повноцінної й різнобічної інформації для майбутніх поколінь дослідників.

Книга церковна «Служебник» кін. XIX ст.

15,5X11X2,5 см.<sup>80</sup> 160+70+16=246 арк. 15 рядків на арк. Ініціал-1 см. Шрифт -2 мм.

Походження: Акт № від 24.07.2023р. передано с. Нижчі Луб'янки Збарзького р-н, віддав о.Михайло Коцкович

Реставрація: відомостей не має, виготовлена палітурка.

Техніка і матеріали: папір, друк. Оправа, картон.

Опис: книга церковна «Служебник». Надрукована церковнослов'янською мовою в два кольори, оздоблений рослинними та сюжетними заставками (рис.4,5). Служебник - богослужбна книга для священнослужителів православної церкви з текстами релігійних відправ на кожен день згідно з порядком їх проведення і церковним календарем. Містить три літургії: святих Василя Великого, Івана Золотоустого і Літургію Передосвячених Дарів, а також священнічі, вечірні й ранкові дияконські молитви і причастя. До основної частини звичайно додається церковний календар і літургічні співи (тропарі, кондаки, задостойники), стихи (прокімени, алілуарії, причасні), кінцеві поминання

Експонування: Збарзький замок, фондосховище

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [1]

Стан збереження: *примірник дефектний – відсутні аркуші, а деякі порвані, пожовклі з слідами восу, краї надірвані. Обкладинка картонна.*

Церковна книга містить три літургії: святих Василя Великого, Івана Золотоустого і Літургію



Рис 1. Гравюра на 237 арк. Чаши і Дискос.

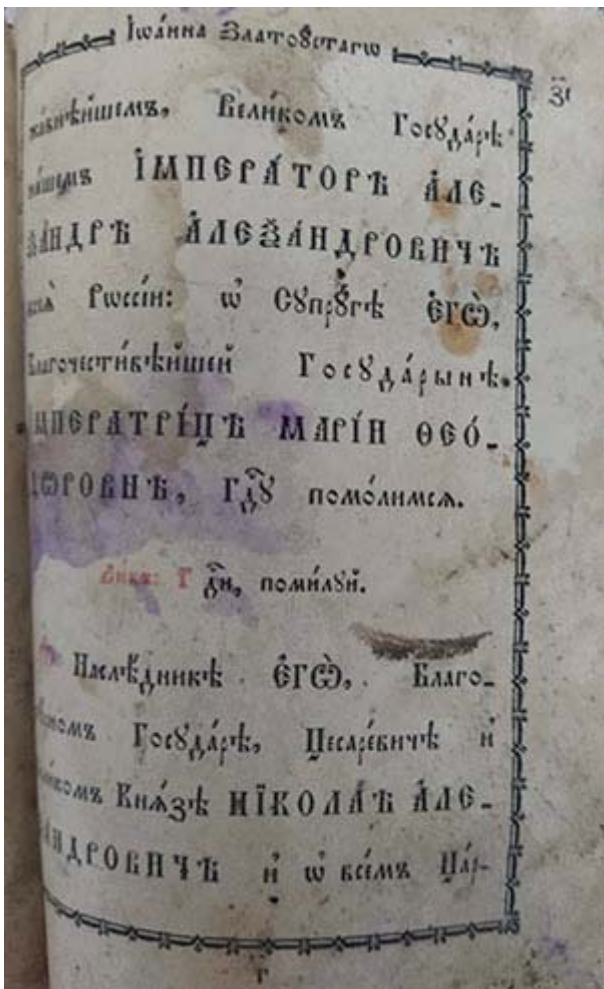


Рис 2. арк. 177. Молитва за правлячого імператора.



Рис 3. Гравюра св. Іоана Златоуста.





Рис 4. Рослинна заставка.

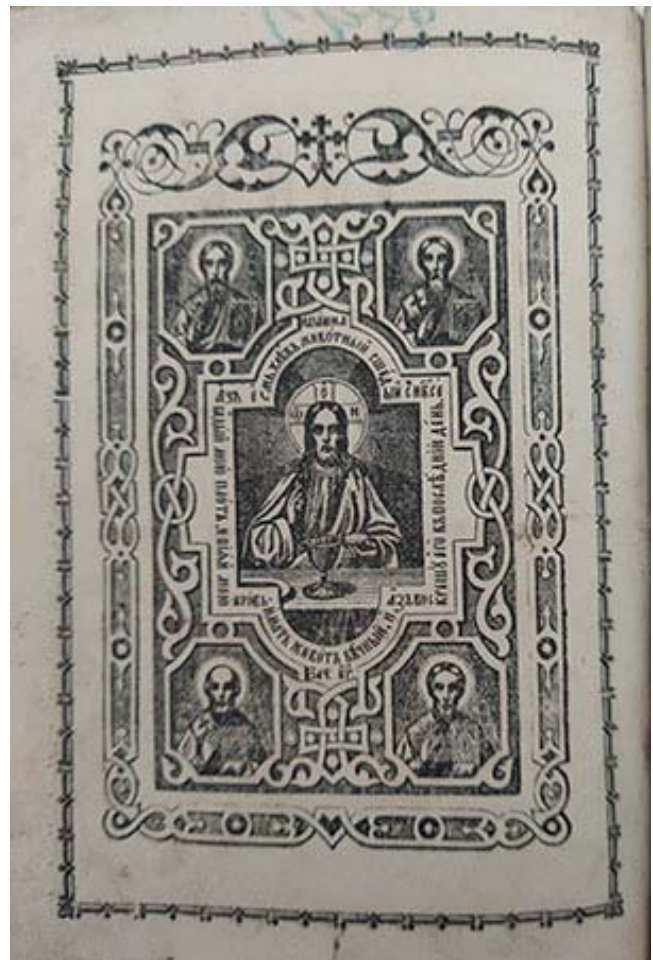


Рис 5. Заставка гравюра.



Рис 6. «Службник», кін XIX ст.

Передосвячених Дарів, а також священнічі, вечірні й ранкові дияконські молитви і причастя.

Службеник отримав свою назву від того, що у собі містить Літургію Божественної служби. Для того, щоб священник або диякон знали, коли на Вечірні та Утрені належить їм вимовляти ті чи інші молитви. Крім показаного змісту, службеник має ще додаткову частину, що містить у собі чини і молитви, які іноді здійснюються разом із службами денного кола.

Службеник – одна з найпоширеніших церковних книг. Ця книга передруковувалась багато разів протягом XVIII та XIX століття. Більшість видань цієї книги не рідкісні та коштують недорого.

Для нефахівця відрізнити Службеник від іншої церковної книги найпростіше за ілюстраціями та колонтитулами. У виданнях службовця XVII та XVIII століття обов'язково присутні ілюстрації-гравюри дискоусу та потиру [6] (рис.1), тому оглядаючи кожен аркуш книги на 237 бачимо зображення дискоусу та потиру, арк.175 зображення гравюри святого Іоанна Златоустого (рис.3), але інші гравюри, а саме св.Василія Великого та Григорія Двоєслова - відсутні. По тексту також зустрічаються колонтитули **літургія**, **златоустого** та інші типові для таких книг. Аналізуючи зібрані факти можемо зробити висновок, що даний екземпляр книги, який досліджуємо є «Службеник», але скорочений, або пізнішого року видання. Даний факт підтверджується записом про спогад в молитві імператорів (рис.2). На даному аркуші згадується імператор Олександр Олександрович з дружиною Марією та цісаревич Миколай Олександрович. Згадка про батьків пояснює те, що вони ще при владі, а цісаревич тільки спадкоємець. Імператор Олександр Третій правив (1881-1894 рр.), а це вказує на кін. XIX ст. Проаналізувавши ряд фактів, можна з впевненістю визначити назву книги та приблизні роки видання, тим самим зрозуміти і цінність даного експонату. Так, як на аркушах не зустрічаються ні печатки, ні посторінкові написи більшої інформації з даної книги неможливо знайти. Тому описавши її стан, фондовий працівник для забезпечення її збереженості може виготовити футляр з некіслотного паперу та чекати нагоди, щоб реставратор зміг їй надати експозиційного вигляду, тобто провести весь спектр відновлювальних робіт.

Отже, книга «Службеник» кін. XIX ст. була масово тиражована, невеликого формату екземпляри найчастіше використовувались для індивідуального читання молитов. Палітурки тоді оздоблювались тисненими зображеннями святих та Матері Божої. Їх покривали золотом, а бокову частину аркуша прокрашували кольором для того, щоб книга виглядала ціннішою та довше зберігалась. На сьогодні дана книга цінна тим, що можна побачити, як друкували того часу, які використовували шрифти, заставки, гравюри, а також тип паперу. Ці факти і на сьогодні визначають її цінність, тому що таких книг чим далі все менше, або в дуже знищеному стані та потребують реставрації.

#### Література да джерела:

1. Інвентарна книга №3. Група: «Книги». – Збараж: НЗ «ЗТ», 18.06.2023. С.21
2. Ковальчук Г. Специфіка атрибуції та експертизи рідкісних книг./ Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей. Матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 24 – 25 жовтня 2019 р. / Ред. кол.: В. Г. Чернець (голова), В. В. Карпов (відп. ред.) та ін. Київ : НАКККіМ, Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. 292
3. Бондар Н.П. Практичне заняття «Специфіка опису кирилических стародруків та навиків атрибуції дефектних примірників та фрагментів». - Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/node/3325>
4. Греськів О. Книжкові пам'ятки в ретроспективному фонді бібліотеки, як об'єкти Державного Реєстру Національного культурного надбання: нормативно-правові та організаційно-методичні засади. — Режим доступу: <https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2017/JRN/PDF/18.pdf> — Дата перегляду: 17.08.2023 р.
5. Простейшие основы идентификации издания кирилловской печати. - Режим доступу: <http://www.raruss.ru/slavonic/slav5/1669-slavonic-leekbez.html>
6. Церковные книги. - Режим доступу: [https://antik-book.ru/cerkovnye\\_knigi](https://antik-book.ru/cerkovnye_knigi)

Людмила Карпюк (Луцьк)

### КОЛЕКЦІЯ НАДБАНИХ ХРЕСТІВ ХVIII–XX СТ. ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ.

У Волинському краєзнавчому музеї зберігається колекція металевих кованих фігурних надбаних та надвратних христів ХVIII–XX ст., у якій нараховується 27 предметів. Пам'ятки були передані до музею з волинських храмів впродовж 1982–2008 рр. Більша частина христів була знайдена під час наукових

експедицій по діючих і закритих культових спорудах Волині, окремі з них – передані приватними особами.

У вивченні українського церковного мистецтва, на жаль, не дістало ще належного наукового висвітлення і художньої оцінки таке оригінальне явище, як кування надбаних, придорожніх і надгробних хрестів. Кількість наукових праць з цієї теми є незначною. Подібні дослідження можна розділити на два періоди, перші публікації з замальовками чи описами церков, увінчаних кованими хрестами, з'являються на початку ХХ ст. Це начерки та розвідки, які стосуються як певних регіонів України, так й окремих міст чи сіл. У 1904 р. в періодичному виданні «Археологическая летопись Южной России», була опублікована стаття художника С. Яремича «Наглавные кресты 17–18 веков киевских церквей» [1]. Наступна публікація, яка стосувалася зазначеної теми, з'явилася у 1921 р. в «Збірнику Секції мистецтв» Українського наукового товариства. У ньому була опублікована посмертна стаття мистецтвознавця Гуцала О. «Надбанні хрести українських церков XVII–XVIII ст.» [2]. Його розвідка була доповнена цікавим історичним та художнім матеріалом авторства Модзалевського В., історика та етнографа у статті, опублікованій того ж року [3].

У червні 1924 р. під керівництвом Д. Щербаківського, на той час заступника голови Всеукраїнського археологічного комітету, була проведена студентська експедиція до містечка Бориспіль під Києвом. Її метою було обстеження та опис п'яти старовинних церков, але лише три з них особливо зацікавили дослідників. За результатами поїздки була опублікована доповідь-реферат, в якій детально описана не лише архітектура храмів, церковне начиння, а й надбанні хрести, та подані їх малюнки [4].

На особливу увагу заслуговує дослідження архітектора та історика мистецтва В. Січинського «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст.», опублікована у Львові в 1925 р. Цінною частиною публікації є малюнки значної кількості не лише архітектурних деталей, дверей, залізних замків, а й надбаних хрестів [5].

Починаючи з 90-х років минулого століття можна констатувати активний інтерес науковців та музейників до розвитку як ковальського ремесла у різних регіонах України, так і конструктивних, іконографічних та стильових особливостей обов'язкового атрибуту місцевих храмів – надбаних хрестів.

Найбільш ґрунтовним дослідженням, що стосується розвитку ковальства, є монографія 1991 р. Боньковської С.М. «Ковальство на Україні (XIX – початок ХХ ст.)». У своїй роботі авторка, поряд з історією розвитку сучасного художнього ковальства, розглядає види і форми кованих надбаних хрестів та їх художні особливості різних регіонів України [6].

На початку 2000-х років ряд музеїв України презентували виставки, на яких експонувалися ковани хрести. Ймовірно, саме тому з'являються нечисленні публікації, в яких подається коротка характеристика музейних колекцій. Так, у довідці А. Коржевої, повідомляється про колекцію Українського католицького університету. «Колекція надбаних хрестів УКУ нараховує 19 металевих кованих фігурних хрестів, зібраних на Львівщині й Тернопільщині священником Ростиславом Гладяком. Покійний отець не вів опису колекції, тому залишив дуже скупі відомості, особливо щодо датування» [7].

Коротку характеристику колекції хрестів «Музею Івана Гончара» публікує Козленко Р. У ній подається короткий опис колекції пам'яток з Західної України, які представлені у музеї. Зазначається, що вона є невеликою і лише частково представляє типологічні види хрестів в Україні [8].

Таким чином, розглянувши опубліковані матеріали, які вивчають церковні ковани хрести, як складову частину архітектури храму, можна зробити висновок, що обрана тема є актуальною і сьогодні. Метою цієї роботи є дослідження художніх та стильових особливостей надбаних хрестів з колекції Волинського краєзнавчого музею.

Традиція встановлення великого розміру хреста на церковних куполах сягає давніх часів, і є характерною та обов'язковою для християнських храмів. Він є своєрідним культовим символом та орієнтиром для вірян. Однак, археологічні дослідження не дають відповіді на питання, чи встановлювалися ковани металеві хрести на найдавніших храмах України X–XIV ст. Можливо, саме тому, внаслідок відсутності кованих залізних хрестів серед археологічних знахідок, український історик та археолог М. Ю. Брайчевський приходиться до висновку, що на перших християнських храмах хрести не встановлювалися або були дерев'яними [9].

Велика кількість культових споруд X–XIII ст. була знищена або частково зруйнована монголо-татарською ордою. Дерев'яні церкви Волинсько-Галицького князівства цього періоду, не збереглися внаслідок недовговічності будівельного матеріалу. Кам'яні храми, які вціліли на Русі, протягом століть неодноразово перебудовувалися або поновлювалися. Але свідчення про те, що їх куполи були увінчані залізними хрестами, збереглися. Так, наприклад, львівський купець і мандрівник Мартин Груневег, оглядаючи Софію Київську в 1584 р., занотовує у своєму щоденнику: «...купол, покритий свинцевою бляхою, ще має хрест» [10]. Однак, він нічого не пише про його форму та конструкцію.



1. Фрагмент ікони «Святі Антоній і Феодосій Печерські». Середина XVIII ст.



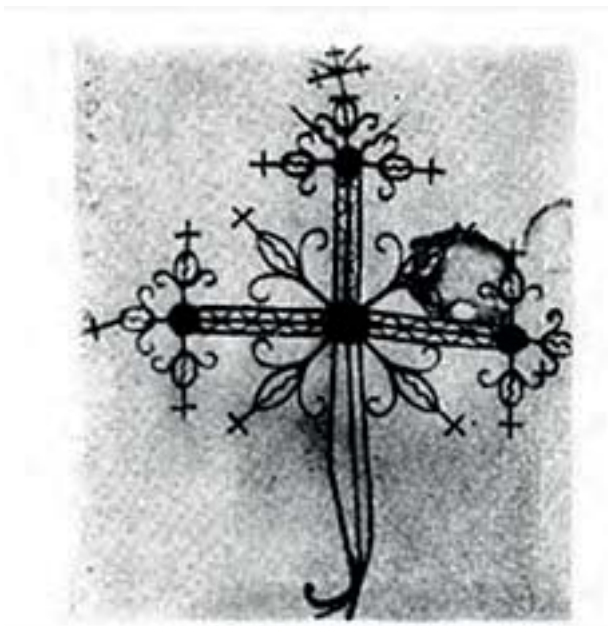
2. Хрест надбаний. XVIII ст. Церква Покрови Богородиці с. Пірванче Луцького р-ну (колишній Горохівський р-н)



3. Хрест надбаний. Кінець XVIII – початок XIX ст. Церква Св. Дмитрія с. Журавники Горохівської громади Луцького р-ну (колишній Горохівський р-н).



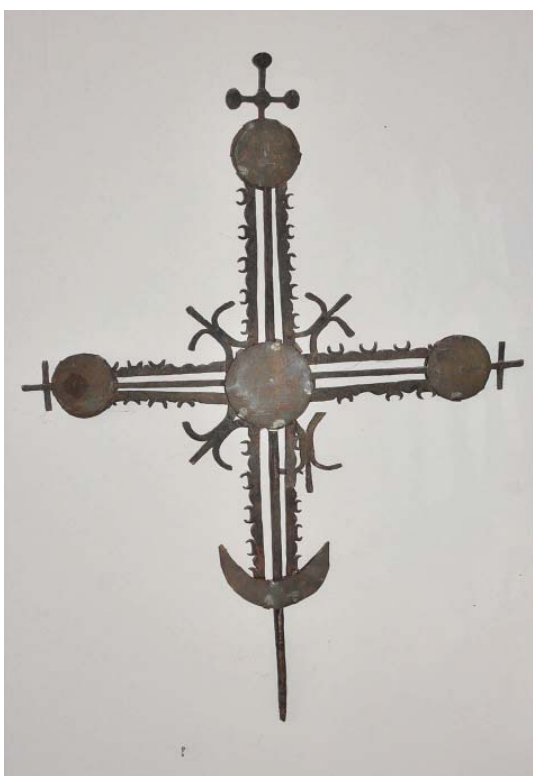
4. Хрест надбаний. Кінець XVIII – початок XIX ст. Волинь



5. Хрест надбанний. Кінець XVII ст. м. Луцьк, Хрестовоздвиженська церква. Фото з книги Лацук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. Львів, 1992.



6. Хрест надбанний. Перша половина XIX ст. Церква Св. Трійці с. Городище Городищенської громади Луцького р-ну (колишній Луцький р-н).



7. Хрест надбанний. XVIII ст. Церква Успіння Богородиці с. Старий Прицьк Павлівської громади Володимир-Волинського р-ну (колишній Іваничівський р-н).



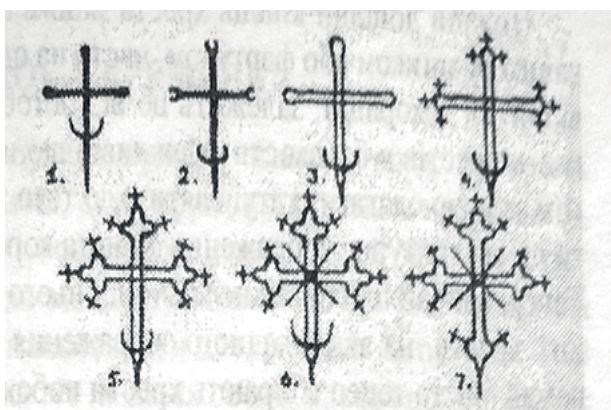
8. Хрест надбанний. Кінець XVIII ст. Церква Архістрати́га Михаїла с. Кримне Дубечнівської громади Ковельського р-ну (колишній Старовижівський р-н).



9. Хрест надбанний. Кінець XVIII ст. Церква Різдва Богородиці с. Сусваль (колишнє с. Жовтневе) Оваднівської територіальної громади Володимирського району (колишній Володимир-Волинський р-н)



10. Хрест надбанний. Кінець XVIII ст. с. Видраниця Ратнівський р-н.



Таблиця 1.  
Залізні хрестики над придорожними хрестами на Любомльщині і Ковельщині

11. Фото таблиці з книги Маслоу Л. Придорожні хрести північно-західної Волині. Журнал «Церква і нарід». Кременець, 1937. ч. 8.



12. Хрест надбанний. Кінець XIX – перша половина XX ст. Церква Арх. Михаїла с. Лунів Локачинської територіальної громади Володимир-Волинського району (колишній Локачинський р-н).

Виготовленням хрестів займалися майстри ковалі. Дослідники вважають, що серед металообробних цехів ковальські були одними з перших, що утворилися у містах Західної України. Так, 1376 р. організували своє цехове братство ковалі Старого Самбора, 1371р. – Перемишля (тепер територія Польщі). Цехова металообробка була розвинена й у Львові, найстаріша міська книга (написана не раніше 1381 р.) вже містить інформацію про міських майстрів по обробці металу [11, 163].

Про існування подібних цехових організацій засвідчують й актові книги волинських міст, але з дещо пізніших часів. В актовій книзі Луцька 1638–1640 рр. зафіксоване ім'я райця і цехмістра луцького ковальського цеху Йона Михайловича [12]. У містечку Мізоч на початку 1760-х років діяв об'єднаний цех, до якого входили майстри металообробних та деревообробних професій. У документі перелічуються слюсарі, ковалі, котлярі [13]. (У XVII ст. Мізоч відносився до Луцького повіту Волинського воєводства). Таке об'єднання ремісників різних професій було характерним для невеликих міст, особливо на Волині. Так, у Ковелі, на зламі XVII–XVIII ст. відомо про цех римарів, слюсарів, ковалів та ін. [14]. Матеріальна база ковальського ремесла була доволі простою, її основу складали горно, міхи, молоти, молотки, кліщі, ковадло й інший традиційний інструмент. Розташовувалися кузні, як правило, у передмісті [13].

Цікавим джерелом до вивчення іконографії надбаних хрестів є живописні та графічні зображення XVI – XIX ст. давньої храмової архітектури. Іконопис Волині не багатий на подібні замальовки, в колекції Музею волинської ікони присутні лише кілька подібних творів. На тлі ікони «Св. Антоній і Феодосій Печерські» середини XVIII ст. з с. Хворостів Любомльського р-ну змальований багатокупольний храм, кожен з куполів увінчаний чотириконечним масивним хрестом (іл. 1). Луцькі церкви і костели з хрестами на маківках ми бачимо на іконі «Св. Каетан Театинський» середини XVIII ст., масивний хрест на куполі – на іконі «Страшний суд», написаній на межі XVIII–XIX ст. Але не слід забувати, що подібні твори (мініатюри літописів, гравюри на стародруках, ікони, плани міст, тощо) підпорядковані внутрішнім законам графічного мистецтва, творчій уяві художників та значному впливові західноєвропейських зразків. Тому не завжди достовірно передають характер тогочасної архітектури та окремих деталей декору. Як зазначає В. Січинський, в зображенні окремих, особливо залізних елементів, малярі донесли до нас своєрідні риси української творчості та окремі зразки зарисованих елементів з тогочасного оточення [5, 49].

Надбанні хрести XVIII–XIX ст. з музейної колекції характеризуються простотою конструкції, в основі якої – центральна двохвісна симетрія, збагачена досить скромними оздоблюючими елементами. Умовно колекцію можна розділити на дві основні групи: хрести із заокругленими кінцями, часто у формі трилисника, та так звані «хрещаті» хрести з меншими хрестиками на кінцях.

Конструкція надбаних хрестів твориться двома взаємно перпендикулярними гнутими прутами, причім, нижня частина хреста, зазвичай, довша за верхню. Перехрестя, а також кінці хреста оздоблювалися декоративними елементами: залізними кружальцями, прямими, ламаними та хвилястими прутиками. Під хрестом, як правило – півмісяць. Така основна форма хрестів, що ми розглядаємо, їхній «каркас».

Надбанні хрести, як невід'ємний елемент української церкви, а значить й українського народного мистецтва, разом з ним зазнають впливів світових мистецьких стилів. Так, барокові форми у професійному мистецтві – архітектурі, іконописі, графіці, відповідно змінюють трактування конструкції хреста. Архітектоніка його прямолінійних елементів збагачується гнутими формами як геометричного, так і рослинного характеру. Кутовий простір хрестів другої половини XVIII ст. майже весь заповнюється видовженими, орнаментально розвиненими формами променів. На кінцях променів і бічних пуклях (кружальце – медальйон, металеве, випукле) з'являються хрестики, трилисники, ліри, зірки, тощо [6, 75].

До найбільш давніх музейних хрестів, ймовірно, відносяться пам'ятки, передані музею з церкви с. Пірванче Горохівського р-ну (РА – 1407, РА – 1408), (іл. 2). Хрести виготовлені за традиційною технологією, методом гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Нижня частина стрижня хреста дещо довша за верхню та за рамена. Верхня частина стрижня і рамена мають декоративне завершення кінців у вигляді об'ємного трилисника. Місце перехрестя замасковане залізним кружальцем-пуклею. Викінчення рамен хреста покриті залізними фігурними пластинами. Простір поміж прутами, які утворюють схему хреста, заповнений хвилястими прутиками. Від середохрестя відходять чотири хвилястих прутики – промінці, загострені на кінцях. Конструкція та стиль виконання засвідчує роботу одного майстра-коваля, однак, неможливо визначити місцезнаходження його майстерні.

У колекції присутні кілька так званих «пустотілих» хрестів (з незаповненою серединою) з викінченнями у вигляді трилисника. Подібний тип декоративної конструкції був поширений не лише у XVIII ст., а й часто використовувався ковалями у першій половині XIX ст., але трилисники вже не закривалися пластинами металу. Прикладом є хрести, виготовлені на межі XVIII–XIX ст. з церков

с. Журавники Горохівського району, с. Дубечне Старовижівського району, с. Линів Локачинського району (іл. 3). А також два хреста першої половини XIX ст. невідомого волинського походження, які, ймовірно, належать одному майстру (РА – 7107 РА – 7108). У його виконанні конструктивна основа хрестів більш полегшена, декорування спрощене, а простір поміж прутами нічим не заповнений (іл. 4). Ще один волинський хрест того ж часу (РА – 7106), виготовлений з торсованого (крученого навколо своєї осі) прута, який закрутисто вигнутий у вигляді трилисника на раменах і доповнений додатковими оздоблюючими елементами. Середохрестя прикрашене символічним солярним знаком у вигляді плаского металевого кільця з чотирма невеликими плескатими промінчиками. Подібний мотив «сонця» також присутній на хресті з с. Журавники, але проміння тут коване у значно більшому масштабі, розширене назовні, з потрійним закінченням.

У першій половині XIX ст. відбувається полегшення конструктивної основи хрестів, осі яких значно вужчають. Орнаментальне оздоблення у вигляді хрестиків чи трилисників на викінченнях рамен і стержня хреста, своїми тонкими графічними обрисами візуально розвантажує і ніби полегшує їх конструкцію. Прикладом подібного ковальського народного мистецтва Волині є хрест на Хрестовоздвиженській церкві у Луцьку. «Його, ймовірно, було споруджено під час останньої реставрації цієї пам'ятки архітектури, що припадає на 1887 р. Хрест має висоту близько двох метрів, щирини рамен – 160 см. Зроблено його із товстих залізних штаб. За типом композиції – це рівнокінцевий хрест, кожне з рамен якого складають три паралельні залізні смуги. Між ними розташовано хвилясті залізні стрічки. На кінцях трьох рамен і в центрі – бляшані круги. Між раменами від центру відходять чотири квіткоподібні мотиви – «пуп'янки» з двома «завитками». Менші «пуп'янки» з такими ж додатками розміщено на кінцях хреста. На центральному рамені, між ними, є ще спіралеподібні «паростки». Художній твір позначено гармонійністю частин, поступовістю нарощування ритму елементів, чергуванням лінійних контрастів. . . . .» [15], (іл. 5). На жаль, у своєму повідомленні автор не зазначив подальшу історію цього хреста. Однак, його атрибутування є не зовсім правильним. Така легкість, мереживність, поєднання рослинного мотиву в основі та незначного геометричного, притаманні хрестам більш раннього часу. Відомо, що після пожежі 1761 р. у Луцьку, Хрестовоздвиженська церква була відбудована у 1774 р. У 1795 р. храм передали православній громаді і вона стала соборною. Можливо, саме тоді цей хрест і прикрасив його купол.

Орнаментальне оздоблення надбанних хрестів із колекції музею представлено в основному прикрасами геометричного характеру – кружальцями, хрестиками різних форм, прутиками: хвилястими та прямими. Прикраси рослинного характеру практично відсутні, окрім кількох варіантів. У трьох хрестах межі XVIII – XIX ст., що передані з с. Городище Луцького району, ми бачимо доволі спрощену форму квітки (лілеоподібної, багатопелюсткової), яка прикрашає заокругленої форми рамена (іл. 6).

На хресті XVIII ст. з церкви с. Старий Порицьк Іваничівського району водночас використані мотиви рослинного та геометричного характеру, що є доволі рідкісним для Волині (іл. 7). Підсилюючи принцип ажурності, площини стержня і рамен декоративно оздоблені деталями мережаної форми у вигляді «хвильки», яка чергується з півмісяцем. Простір між прутами рамен заповнений прямим стержнем, що є типовим для хрестів того періоду. Кутовий простір між усіма раменами заповнений елементами, подібними до геометризованого трилисника. Місце перехрестя та закінчення рамен замасковане залізними випуклими пуклями. Стрижень увінчаний значного розміру хрестом з округлими завершеннями. Пуклі на раменах також закінчуються хрестиками, але традиційної форми і меншого розміру.

Чи не найпоширенішим декором волинських металевих хрестів є хрещате оздоблення, коли кожне з рамен хреста декорується хрестами, ними ж, великими чи маленькими, прикрашається кутовий простір. Подібна ozdoba поступово розвивається шляхом видовження або розширення обох осей, що дає можливість розміщення нових хрестиків на їх закінченнях. Таку конструкцію мають хрести з церков сіл Кримне (іл. 8), Тупали, Дорогиничі, Сусваль (колишнє с. Жовтневе) (іл. 9). Пуклі на раменах і при завершенні стержня доповнюють маленькими чотирикінцевими хрестиками, розміщеними за принципом одноосової дзеркальної симетрії. Майже тотожні пам'ятки з Ратнівського району зберігаються у колекції Національного музею народної архітектури та побуту України. Але конструкція дещо ускладнена. У двох кованих «хрещатих» хрестах простір між прутами рамен і стержня заповнена характерним для XVIII ст. декором, у вигляді «хвильки», з гнutoго тонкого хвилястого прута [16], (іл. 10).

Практично невід'ємним елементом надбанних хрестів є півмісяць (ріжками догори) в основі вертикального рамена. Цей елемент має глибоке змістове навантаження. Він символізує і віфлеємські ясла, куди поклали маленького Христа, і хрестильну купіль, і чашу Євхаристії, і якір надії – хресний дар Христа, і корабель церкви [6, 81].

Крім храмів, кованими хрестами увінчували дзвіниці, церковні ворота, монастирські брами,



придорожні каплички. Хрести встановлювалися громадами в честь пам'ятних подій, на місці колишніх монастирів чи майбутніх церков, як межові і придорожні знаки. Наприклад, дослідник історії Волині, О. Цинкаловський у своїй розвідці зазначає, що у Володимирі залізний хрест на дубовій підставці був встановлений на місці, де колись стояв Михайлівський монастир [17].

Визначний дослідник давньої церковної архітектури Західної Волині Леонід Маслов у своїх працях відмітив цікаву особливість придорожніх хрестів північних повітів Волині. Кожний з них завершувався невеликим залізним хрестом. «Залізні ті хрестики, ковані місцевими ковалями по усталеній народній традиції, мають багату і різноманітну, хоч сталу, здавна означену форму (іл. 11). Починаючи від найпростішого хрестика, збитого з двох кавалків заліза з розплюснутими кінцями, попри цілу їх гаму, кінчаючи найбільш розвиненим, з вибагливо вигнутими лініями і великою кількістю маленьких хрестиків. Всі вони мають свій характер, своє власне обличчя, властиве тільки для цього роду хрестиків. Помимо своєї різнородности на придорожніх хрестах волинської півночі вони повторюються дуже часто, однак ідентичних кованих хрестів надбаних – немає, принаймні я ніде не зустрівач і навіть тільки зближені форми зустрічаються рідко» [17].

У колекції музею присутня невелика група хрестів XIX ст., які, ймовірно, є саме тими, надхресними, про які пише Л. Маслов. Вони невеликого розміру (найвищий – 77 см), силуетно трактовані, утворені суцільно кованими полосами заліза. Як правило, вони мають хрещаті (гнуті або з додатковою перетинкою, що формує хрест на кінці), округлі викінчення стержня і рамен або у формі пуп'янка. У деяких місцях перехрестя закриті пуклею, а в основі – обов'язковий півмісяць. Ніжка має загострену основу (іл. 12).

Ковані металеві предмети неймовірно міцні, довговічні, надійні, мають однорідний склад і структуру. Однак, існує обмеження розміру і товщини прутів, з якими працювали ковалі, адже надання металу необхідної форми – досить складна робота. При виготовленні кованих хрестів волинські майстри використовували традиційну для XVIII–XIX ст. технологію, з'єднуючи деталі конструкцій технікою пайки, товсті пруту з'єднували грубим клепаанням та гвіздками, обхватами-кільцями.

#### Джерела та література

1. Білокін С. Доба Центральної Ради. URL: <https://www.s-bilokin.name>
2. Білокін С. Матеріали з історії мистецтва в архіві В. Л. Модзалевського. URL: <https://chtyvo.org.ua> › authors › Bilokin\_Serhii
3. Модзалевський В. Надбанні хрести Українських церков XVII–XVIII вв. URL: <https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua>
4. Ходак І. Втрачені храми Борисполя (за експедиційними матеріалами Поліни Кульженко і Марії Вязьмітіної 1924 року). Сіверщина в історії України. Наукове видання. Випуск 13. Ніжин, 2020. URL: <http://nz-hlukhiv.com.ua> › sivershuna\_2020.
5. Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України у XVI – XIX ст.». Львів, 1925. URL: Academia.edu. <https://www.academia.edu>
6. Боньковська С. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ, Наукова думка. 1991. 112 с.
7. Коржева А. Надбанні хрести. Ребрендинг / Надбанні Хрести. Я Галерея. URL: <https://yagallery.com> › rebr..
8. Козленко Р. Надбанні хрести. «Музей Івана Гончара». URL: [honchar.org.ua](http://honchar.org.ua) <https://old.honchar.org.ua>
9. Брайчевський М. Утверждение христианства на Руси. Київ, 1988. С. 20
10. Ісєєєч Я. Мартин Груневег і його опис Києва. Всесвіт. 1981, № 5. С. 209 URL: <https://www.uknol.info> › Records › Martyn\_Grunevig\_i.
11. Волошенко В. Витоки художнього металу Львова (досвід міських металообробних цехів XIV–XVIII ст.) Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 31 URL: <https://zenodo.org> › record › files
12. Штанько О. Луцькі ремісничі цехи-корпорації в середині XVII ст. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: історичні науки. Луцьк, 2016. Вип. №13(338). С. 10–17.
13. Фелонюк А. Статут цеха Мізоча 1763 року. Острозька давнина. Науковий збірник. Випуск 2. Остріг, 2013. С. 219–230.
14. Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XV століття. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. Луцьк, 1996. С. 5–13.
15. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. Львів, 1992. С. 96
16. Ковальство – тематична виставка в експозиції. 2012 р. Україна Споконвічна. URL: <https://etnoua.info> › novuny
17. Маслов Л. Придорожні хрести північно-західної Волині. Журнал «Церква і нарід». Кременець, 1937. ч. 8. URL: <https://www.hroniky.com> › news › view › 16542-pry

## АРХІВ О. ЦИНКАЛОВСЬКОГО ПО ДОСЛІДЖЕННЮ І ВИВЧЕННЮ ДУХОВНОЇ СПАДЩИНИ НА ТЕРЕНАХ ЛЮБОМЛЬЩИНИ ТА КОВЕЛЬЩИНИ

Ім'я відомого археолога і науковця Олександра Цинкаловського, уродженця м. Володимира, знане і пошановане на Волині. Важко повірити, але так було, що одна людина за декілька десятиліть об'їздила всю історичну Волинь, зібравши сотні тисяч експонатів, серед них рукописи, стародруки, ікони, церковні архіви, археологічні матеріали і ін. і передав їх у Львівський Архів історії унії та музеї Польщі.

В післявоєнний період, проживаючи в Польщі до останніх днів свого життя, а помер в 1983 році, він, який щиро любив Україну і рідну Волинь, старався опублікувати свій науковий доробок. На жаль, війна знищила багато його досліджень 1930-х років. Але залишилось те, що він передав в НТШ, архів історії унії, створений митрополитом Андреем Шептицьким, в музеї Польщі.

Внаслідок багатолітньої подвижницької праці, обстеживши усі глухі закутки нашого краю, він описав 1442 населених пункти, досліджував архіви старих церков, робив знімки, проводив розкопки, збирав і описував старі (часто рукописні) книги, ікони і відправляв у музеї Луцька, Кременця, Любліна, а найбільше до Львова, у Львівський національний музей [2, 3].

Найбільшою його працею є краєзнавчий словник «Стара Волинь і Волинське Полісся», який виданий в двох томах Інститутом дослідів Волині в Канаді в 1984 і 1986 роках. Цій праці вчений присвятив все своє життя [4].

Світлини, які не ввійшли в краєзнавчий словник були також надруковані Інститутом дослідів Волині в книзі «Старовинні пам'ятки Волині» в 1975 році де опубліковано 81 світлину з території Великої Волині, де в основному були фото церков, каплиць і костелів. В кінці цієї книги є бібліографія наукових праць професора О. Цинкаловського [5].

Заслуговує на особливу увагу також його праця «Матеріали до передісторії Волині і Волинського Полісся» на польській мові, яка вийшла у Варшаві обмеженим тиражем. Один із примірників був подарований автором Волинському краєзнавчому музею [8].

У книзі «Ріка Прип'ять і її допливи», яку він видав у Канаді під псевдо Антін Бужанський, автор описує географічну зону Полісся. На підставі археологічних досліджень автор поставив собі за ціль відтворити історію заселення Полісся, один із відомих шляхів, відомий під назвою «Із варяг у греки». Книга доповнена «Археологічною картою водного шляху «Дніпро-Прип'ять-Буг» в IX-XII ст. [1].

Його наукові праці друкувались в багатьох журналах Польщі, Канади і навіть декілька виголошені на конференціях 1940-41 років в СРСР.

Про самовіддану працю О. Цинкаловського були в газеті «Радянська Волинь» статті працівника облдержархіву В.Рожко [3].

Відомості про матеріали передані О. Цинкаловським, які зберігаються в Центральному історичному архіві м. Львів подано у статті Н. Шестакової з м. Львів [7, 33–35].

Взимку 1933 року у архів унії було відправлено Цинкаловським кілька посилок з Волині: це документи, рукописні книги, метрики, фотографії і ін. Восени того ж року він зробив для архіву «Описи церковної старовини і сучасного стану парохій» на Поліссі і Волині [7, 33–35].

В 1934 р. О. Цинкаловський зібрав для Архіву історії унії велику кількість матеріалів, серед них описи та фотографії церков Любомльського і Ковельського повітів, документи церков з сіл Новосілки, Сомин, Галиноволя, Пульмо, Яревище, Стара Гута [7, 33–35].

У 1935 році Олександр Цинкаловський зробив дарунок рідному місту видавши книгу «Княжий град Володимир».

Ознайомлюючись з архівом О. Цинкаловського в Центральному історичному архіві м. Львів в фонді 408, оп.1, спр. 1188. Греко-католицький митрополичий ординаріат, м. Львів, Т.ІІ, з його чорновими записами у розділах Любомльщина, м. Камінь-Каширський, Ковельщина, Горохівщина, Володимирщина і частково Холмщина, на 225 аркушах виявлено багатий матеріал про археологічні об'єкти, окремі археологічні знахідки, плани городищ.

Також особлива увага звернута на архітектуру храмів, церковні архіви, рукописи, книги, ікони. По можливості він робив записи кутків і урочищ населених пунктів [6].

Записи зроблені ручкою, раніше олівцем, на окремих листах українською мовою, рідше польською. Відмітки коли зроблені записи немає, але можемо стверджувати, що вони зроблені з 1929 по 1939 рік.

Завжди в своїх записах автор виділяв те, що мало українські традиції. Будучи щирим українцем, що

не подобалось польській владі, він навіть часто друкував свої статті під псевдо «О. Волинець».

Ці чорнові записи дають можливість мати ширше уявлення, що ще збереглося в церквах на той час із старовини і дає можливість ідентифікувати те що є сьогодні в храмах і музеях. На жаль в цих чорнових записах не вказано, що ним придбано і куди передано, але такі записи є в іншому фонді.

### **Документи з чорнових записів О. Цинкаловського.**

#### **Любомльщина**

#### **с. Галиноволя, Любомльський повіт на р. Вижівці.**

#### **Церква.**

Церква мала деревляна, трохзрубна була колись крита гонтою. Тепер бляха проржавіла і від дощу протікає. Починають гнити підбанники. Іконостас I-й ярус образи на полотні десь кінця XVIII ст., другий ярус мальовані на дошках в доброму стані (на дошках) з кінця XVII ст., третій ярус малі образи також з XVII ст. Запрестольний образ М.Б. на дошці XVII ст. Книжки почаївського друку з XVIII ст. Архіву нема. XIX ст. Дзвонів нема. Церква приписана до с. Старої Гути. Ст. 56.

#### **с. Головно (гміна). Любомльщина.**

#### **Церква**

В селі нова мурована церква з окремою мурованою дзвіницею. Церква синодального стилю – кругла з одною банею, дзвіничка чотирикутна на взір волинських деревляних дзвоничок.

Стара церква була недалеко від неї. Під час пожеги старої церкви, яка була деревляна й крита гонтою згорів великий архів, образи і багато книжок між якими не бракувало й рукописних.

На могилах нова синодального стилю дзвіничка побудована бувшим тут священиком. ст. 91, 91 v.

#### **с. Стара Гута, пов. Любомльський, гм. Головно**

#### **Церква**

Церква перебудована зі старої в XIX ст., яка була на тому ж місці. Стара церква була побудована кораблем і крита гонтою.

Образи на полотні з XVIII–XIX ст.

Книжки почаївського друку з XVIII ст.

Архіву нема. Ст. 62

#### **с. Рувно або Рівне, гм. Гуца – Любомльщина**

#### **Церква**

Нова, деревляна, синодального типу на місці старої – старовини нема. Архіву нема. Ст. 64

#### **с. Радехів – гм. Любомль – Любомльщина**

#### **Церква**

Церква велика мурована з XVIII ст. Бувший монастир о.о.августинів.

В церкві під хорами мурована таблиця з датою 1753 коли той костел був освячений. На подвір'ю священика сліди мурів і льохи з бувшого монастиря. Сама церква зовсім пуста ні старих книжок, ні образів, ні архіву. Ст. 65

#### **с. Пульмо. Любомльщина гм. Пулемець.**

#### **Церква**

Церква нова, синодального стилю, велика. В ній образи: – Св. Миколая запрестольний на дошці по різаному тлі (золоченому) і такий же деревляний золоченій ризи з XVII ст. – решта образів XIX ст. Іконостас новий. Архіву нема. Ст. 66

На цвинтарі капличка побудована зі старої церкви, крита дахівкою, чотирикутна (нецікава). В ній кілька образів кінця XVIII ст. ст. 66 v

#### **с. Піща – Любомльщина**

В церкві образ Іони якій має себе «во чреві» кита. Ст. 68

#### **с. Нудижи, гм. Головно, Любомльщина**

#### **Церква**

Церква нова на місці старої, котра перероблена і перенесена на цвинтар.

Церква нова, деревляна, велика, синодального стилю, покрита бляхою, в ній за винятком кількох образів з кінця XVIII–XIX ст. все нове.

Книжки: – Євангелія львівського друку в гарних окладках, виложених мідяними прикрасами - ангелами з 1690 р.

Капличка на цвинтарі крита гонтою, однозрубна з апсидою в дуже лихому стані (тече). В капличці переховуються образи з XVIII ст. зі старої нудизької церкви.

Один з образів датований 1766 р. Там же образ Христа на різаній дошці (тло золото в квітах) десь з

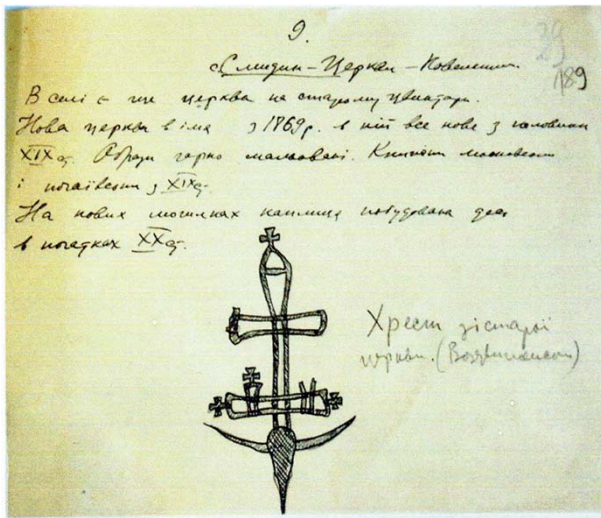


Фото 1.

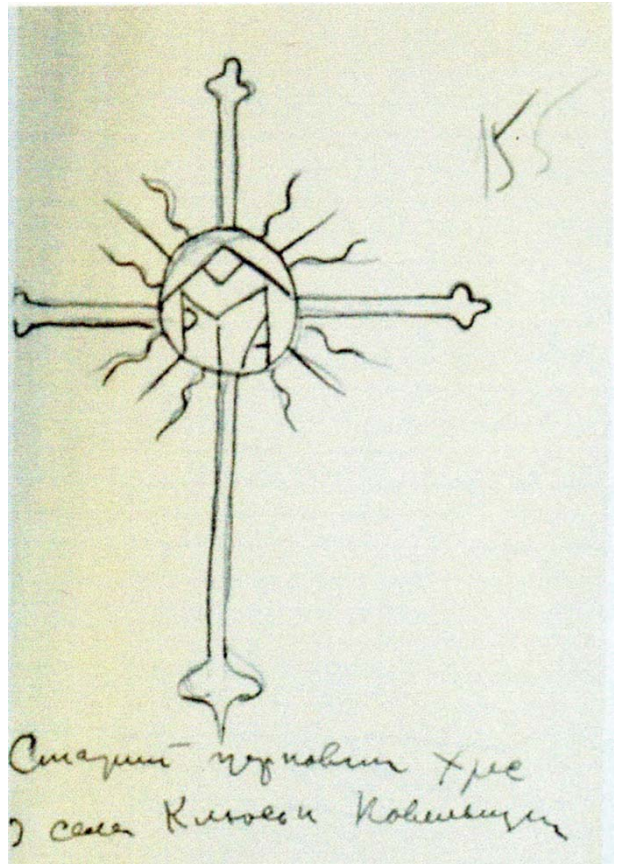


Фото 2.

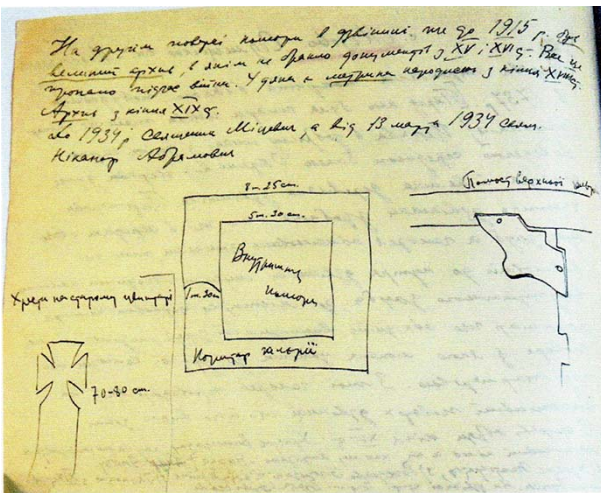


Фото 3.

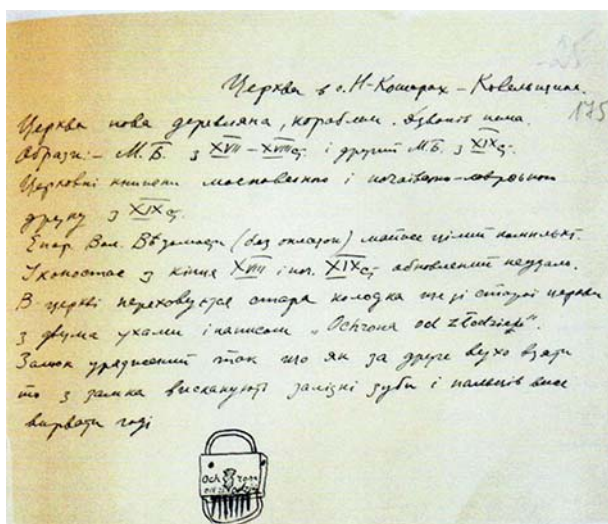


Фото 4.

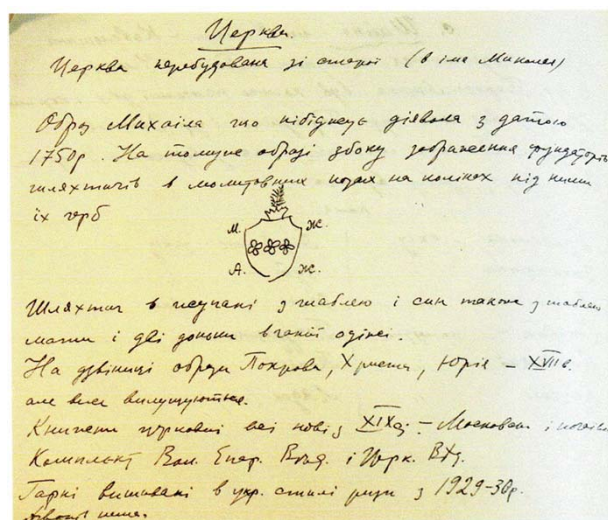


Фото 5.

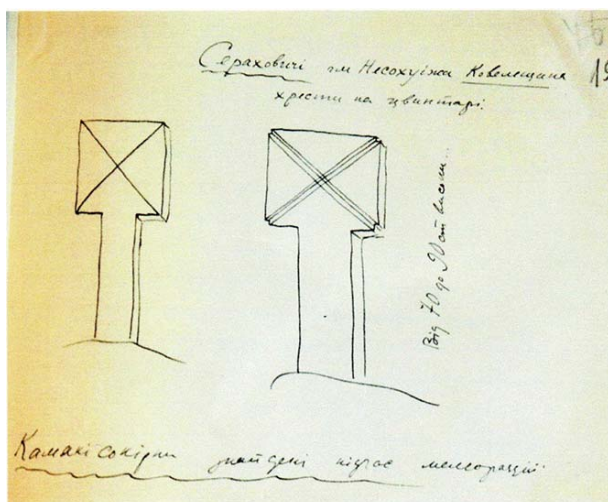


Фото 6.

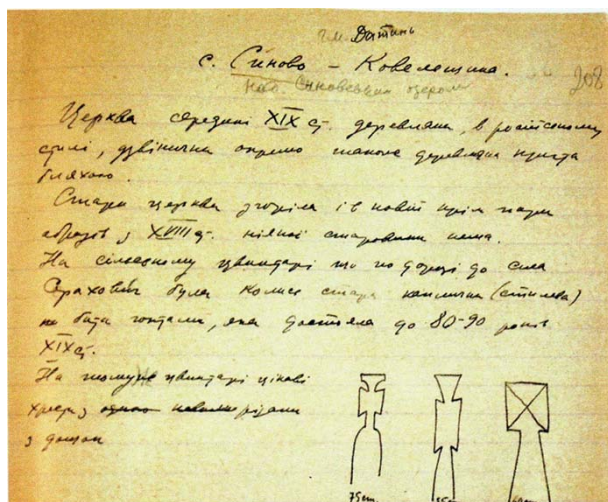


Фото 7.



с. Машів, коло Любомля – церковця XVI ст.  
прототип трьохподільної церкви того часу.

Фото О. Цинкаловського.



с. Острів'я на Любомльщині – церква, навколо  
могили т.з. «Крижі».

Фото О. Цинкаловського.



*с. Згорани - церква XVII ст.  
Фото О. Цинкаловського.*

кінця XVII ст. Архіву нема. Дзвони нові (в новій церкві). Ст. 71, 71 v.

**с. Машів – гм. Любомльська**

**Церква**

Церква стара, деревляна, тризрубна. Перший зруб не типова дзвіничка, дах над середнім зрубом двускатний та вивищується над двома дзвіничками і вівтарю. Церква є дуже вітха і очевидно мало ремонтвана. Тепер обшальована дошками, дах залізний, поржавілий, протікає. Дзвонів нема.

Образи XVIII ст. Гарний образ св. Миколая письма візантійського письма.

Книжок церковних брак.

Архіву нема (помяник XVII- XVIII ст.)

В селі є кілька римо-католицьких монахинь, ніби який кляштор заснований на землі яку місцевий поміщик вмираючи подарував на сільсько-господарську школу. Ст. 72.

**с. Згоряни – Любомльщина – (гміна)**

**Церква**

Церква тризрубна деревляна, кожний зруб критий двускатним дахом. Дах на середнім зрубом вищий від даху над бабинцем і вівтарем. Коло церкви деревляна дзвіничка. Церква й дзвіничка криті бляхою. До того як церква так і дзвіничка були криті гонтою.

Іконостас новий гарний – триярусний.

Образ св. Дмитрія на дошці різаній в квіти, навколо самого образу сцени з життя св. Дмитрія – багато етнографії і стародавніх палат і церков (XVII ст.)

Образ Св. Михаїла також на дошці, на золоченім тлі, а навколо сцени життя св. Михаїла також багато етнографії і старих веж і палаців.

Запрестольний образ Христа десь з середини XVII ст. – дуже добре виконаний на дошці на золотім різаним у квіти тлі.

У священика є Євангелія 1630 року Львівського друку. Архіву нема. Дзвонів нема. Ст. 74, 74 v.

**с. Забужжя; гм. Гуща – Любомльщина**

**Церква**

Церква на цвинтарі, мала деревляна, крита гонтою з такоюж деревляною окремо стоячою дзвіничкою. В церкві образи з XVIII ст. (кінця) стол.

Книжок нема, так що їх приходиться позичати в інших парафіях. Архіву нема. Дзвіничка цілком зруйнована. Сама церква будована в XIX ст. – і архітектура не цікава. Ст. 76, 76 v.

**Ковельщина**

**с. Смидин – Церква (Чесного Хреста) (Ковельщина)**

Церква стара перебудована ( а властиво піднесена) з ще старшої, у якій під час ремонту відкинута опасання і фартухи що йшли навколо. В 1858 р. прибудовано (додано) зі сходу прибудівку про що є вирізано напис на одвірку. Церква з одною банею ще й тепер накрита гонтами тільки сама баня побита залізом. Вівтар також будований новий, бо до перебудовки був він низький і мав іншу форму. Склепіння до бані виведено з дерева цимбринами, які все звужуються до верху, а на низові сходяться с стінами будови.

Церква ще міцна, хоч дуже стара, але в доброму стані. Під час Світової війни був тут шпиталь і багато речей і образів згинуло. Архів загинув цілком. В архіві були старі грамоти, пергаміни, метрики

т.т. Ще перед 1914 р. до с. Смідина приїздила наукова експедиція київських студентів з професором на чолі для оглядин старовини. Під час світової війни і перебування в с.Смідині учителів У.С.С. оден з учителів забрав з церкви образ М.Б. якій був дуже почитаний і по переказам привезений чумаками з Яс, які привозили сіл до с. Смідина.

Ще й тепер ця церква уявляє з себе правдивий музей. За винятком 2-3 образів на полотні з XVIII-XIX ст. Всі мальовані на дошках і можна їх віднести до XVI-XVII, а навіть XV в. Намальовані вони в старовизантійському стилі. Примітивні залізні і точені дерев'яні підсвічники. Оригінальний залізний хрест зі старої церкви примітивної роботи.

#### **с. Смидин – Церква**

Образи: - В східній прибудовці церкви образи Ісуса Христа і Д.М. (на дошці) на золотому полі. Коло Христа з обох сторін апостоли (по 6), а коло Д.М. пророки. Образи ці можемо віднести до XVI ст. Там же образ Михаїла (на дошці) з XVI-XVII ст. і ще один образ М.Б. з XVII ст.

В середній частині церкви два образи Мук Христових десь з XVII-XVIII ст (образи дуже великі). Ет... в убраннях. Іконостас в 3 яруси, з якого забрано образ М.Б. (з Яс).

Закліросні образи Воздвиження Хреста і Варвари дуже старі (XV) в доброму стані і доброго письма. Воїни при Константині в руських шоломах з пиками, вдалину княжі палати. Навколо фігури св. Варвари образи мук з багатим етнографічним впливом – одіж з XV- XVI в., доми, предмети.

Другий ярус маленькі образи мучеників і сцени їх мук. (також багато етнографії).

Третій ярус: посередині Христос-пантократор оточений ангелами. По обидві сторони цього образа образи апостолів з написами зверху, написи архаїчні і гарні.

Образи в I-му ярусі Христа і М.Б. були подвійні, так що можна було їх засусвати.

В вітварі образи: Христа і М.Б., XVI, плащаниця мальована на полотні з XVI-XVII ст.

В комірці образ М.Б. десь XVI ст. (облуплюється).

На стрисі гарна кругла дарохранительниця (дуже велика) і кілька ангелів і Христос з дерева.

Церква після війни і перебування шпиталю ще не освячена в ній не відправляється. Книжок і документів зовсім нема.

#### **с. Смидин – Церква – Ковельщина**

В селі є ще церква на старому цвинтарі. Нова церква в ім'я ... з 1869 р. в ній все нове з половини XIX ст. Образи гарно мальовані. Книжки московські і почаївські з XIX ст.

На нових могилах каплиця побудована десь в початках XX ст. Фото 1. ст. 187-189 в.

#### **с. Клюск гм. Турійськ – Ковельщина**

##### **Церква**

Церква стара і дуже вітха – кораблем і обита дошками. Дзвіниця дуже стара і окремо від церкви. Побита гонтою-стильова, стрих вже впав ... в 1932 р. і будована при допомозі сокири. Має вигляд чорної вежі. По переказам стара церква (до ...) була там де тепер школа.

Образи: - М.Б. з XVII ст. на дошці по срібному тлі з узорами. Решта з XVIII-XIX ст. Офона з написами латиною: – «Pod twoju miłost przybigajem Bogorodyce Divo». На церковному стрисі точені з дерева апостоли Петро і Павло (великі фігури). Книжки з XVIII і XIX ст. друк Почаїв. Стара Минея 1623 р. друкована в друкарні Соболя.

В селі побудована нова, велика дерев'яна церква. Стару мають розібрати. Священик Соколов – росіянин. Фото 2. Ст. 154.

#### **с. Дольськ, гм. Турійськ Ковельщина**

##### **Церква**

Церква мурована, кругла, невелика з одною банею, при ній чотирикутна мурована дзвіниця (окремо від церкви).

Образи: – Великий старовинний і гарний образ М.Б. оправлений в срібну золочену ризу на срібному тлі (гладкому) а по ньому розкидані золоті зорі (XVIII). Іконостас XIX ст. Другі образи XVIII ст. уніяцькі. Образ св. Миколая на дошці XVII ст. на золотому різаному тлі з ..., реставрований в 1907 р. Образ заслуговує на велику увагу. Об. Св. Варвари, XVIII ст. (на дошці). Книжки нові, одна з XVIII ст. Виленського друку. Хрести з XVIII ст. Дзвонів нема. Архіву нема. Ст. 157 в

#### **с. Бобли – Ковельщина, гм. Турійська.**

##### **Церква**

Церква на старому місці. Образи з XVII ст. і XVIII ст. добре мальовані. На стрисі старі райські двері зі ... Іаковом. Архів з кінця XIX ст. в церковній комірці в хаотичному стані звалений разом зі сміттям. Книжки з XVII і XVIII ст. переважно Київського друку. Минея друк Соболя, «Вънецъ Христовъ». і т.п. В

церковній комірці неповний комплект Єпар. вол. Вѣдом. і Церковная Вѣдом. (в доброму стані). Ст. 162.

**с. Седлище (гміна) Ковельщина.**

Церква дерев'яна синодального стилю, архітектурою нецікава. Дзвони нові.

Образи на стирі церковнім і на дзвіниці: - Св. Михаїла, Воскресення Хр. Трійці з XVII ст. Повний комплект Вол. Єпар. Вѣд.

Метрики від 1785 року і від початку XIX ст. інші книжки церковні.

Повний комплект Церковних Вѣдомостей. Служба по українські. Ст. 166.

**с. Милянєвичі – Ст. Коширської гм. – Ковельщина**

**Церква**

Церква дерев'яна велика в російському стилі (В ім'я Покрови) разом з дзвіницею. Всередині розмальована олійними фарбами. На стінах намальовані образи, як офіри окремих людей з Милянєвич, про що є на кожному образі напис, що це офіри такого то, або такої то.

Іконостас великий новий, недоброго письма.

Книги: - Тріодь 1688 р. Львів Успін. Друк. З вписом: - «Дал до храму Терентій Стодкевич з жоною своєю Пугачувною до церкви в містечку Милянєвичах за щасливого панування Августа за держави Е.П.М. Ковельського до храму Покрови за отця Таси... року #АΨ».

Анфологіон #АХНА, в ньому запись що в 1811 р. згоріла Вознесенська церква в Милянєвичах. Впис годі прочитати є він з року #АХз.

Решта книжок пізніші вилинського (XVIII ст.), почаївськ. і московського видання.

На дзвіниці старі образи з XVII- XVIII ст. в доброму стані. Там же скриня з розкиданими документами XIX і XVIII ст.

Дзвони з XVIII ст.

В церкві (тепер) залишився запрестольний бораз М.Б. і образ Петра і Павла з XVII ст. ст. 172.

**с. Мізово, Седлищанської гм. Ковельщина**

Церква трьохбанна покрита бляхою, побудована в 1737 р. (Перед нею була стара церква там де тепер плебанія). Церква в доброму стані з дуже гарно виведеною середньою банею. Окремо від церкви дуже стара й велика дерев'яна дзвіничка. Парторова частина дзвінички зроблена так, що в середині є зруб а галерея обшальована дошками, так що ввійшовши до нутра дзвінички мусимо обходити комора. Коритар що обходить внутрішній зруб поділений на поверх з якого можна увійти до другої комори що над партеровою. З тої галереї провадить вхід на властивий поверх дзвіниці що його видно зовні.

В церкві образи кінця XVII ст. : - Христа Виноградаря, над самим Христом маленький німб а на ньому вирізано: - Нарка + Andrey.

2) Христос Пантократор, 3)Рождество Богородиці, 4) Свята Трійця, 5)Іконостас з XIX ст. в три яруса. На дзвіниці старі Царські Врата ...

На другому поверсі комори в дзвіниці ще до 1915 р. був великий архів в яким не бракло документів з XV і XVI ст. Все це пропало після війни. У дяка є метрика народжень з кінця XVIII ст. Архів з кінця XIX ст.

До 1934 р. священик Міневич, а від 13 марта 1934 свящ. Ніканор Абрамович.

Фото 3. Ст. 173, 173 v.

**Церква в с. Н.-Кошарах – Ковельщина**

Церква нова дерев'яна, кораблем. Дзвонів нема. Образи: - М.Б. з XVII - XVIII ст. і другий М.Б. з XIX ст. Церковні книжки московські і почаївсько-лаврські друку з XIX ст.

Єпар. Вол. Вѣдомости (без окладок) майже цілий комплект. Іконостас з кінця XVIII ст. і поч. XIX ст. обновленно неудало.

В церкві переховується стара колодка ще зі старої церкви з двома ухами і написом «Ochrona od z/// odzieju». Замок уряджений так що як за друге вухо взяти то з замка вискакують залізні зуби і пальців вже вирвати годі. Фото 4. Ст. 175

**с. Яревище – Ковельщина, гм. Кримно**

Церква як то видно з документів, що переховуються у священика побудована в 1444 р. і була наділена землями в кількості 280 десятин, яка то власність потверджується привілеєм Iana Kazimiczka з року 1767. Як видно з того привелею землі ці були надані до церкви яревищанської кн. Олександром Сангушком (привілей переховується у священика).

Тепер церква користає з 33 h. Землі тому що як то видно з паперів спізнилася з опротестуванням її відібрали. Разом з тим розпочали аналогічний процес за землі в с. Нова Вишва, але з таким самим результатом.



Сама церква вже перебудована, але трехзрубний характер заховала, крита бляхою.  
Дзвіничка окремо – дуже стилева – недавно зремонтвана досить добре. Дзвонів нема.  
Образи з XVIII і XIX ст.  
На церковному стрісі образи зі старої церкви. Архіву нема. Ст. 179, 179 v

### **с. Шайно – гм. Кошари-Ковельщина**

#### **Церква**

Церква побудована зі старої ( в ім'я Миколи). Образ Михаїла що побіджує діавола з датою 1750 р.  
На тому ж образі збоку зображення фундаторів шляхтичів в молитовних позах на колінах під ними їх герб.  
Шляхтич в жупані з шаблею і син також з саблею мати і дві доньки в гарній одіжі.  
На дзвіниці образ Покрова, Христа, Юрія – XVII в. але вже вилущуються.  
Книжки церковні всі нові з XIX ст. - московські і почаївські. Комплект Вол. Спар. В'їд і Церк. В'їд.  
Гарні вишивані в українському стилі ризи з 1929–30 р. Дзвонів нема. Фото 5. Ст. 180 v

### **с. Торговище гм. Маціївська – Ковельщина**

Церква нова на місці старої, але була мала і дуже вітха так що коли будували нову, то стара стояла в середині нової. Нова побудована хрестом. Мальована в доброму стилі. Разом зі дзвіницею.  
Іконостас новий гарного письма.  
Образи: - св.. Миколая, XVIII ст., Христа з XVII ст., Покрова, XVIII ст.. Кілька офон примітивного виконання.

Книжки: Євангеліє львівського друку 162(?) р. і другі книжки дефектовні з , XVII; XVIII ст. Дзвонів нема.

Решти архіву, з XIX ст. (Рукописні ноти всіх служб з XVII ст. унія.) Метрики з половини XVIII ст. уніат. Ст. 182 v.

### **с. Сіконь, Секонь, або (місцеве) Сикунь – Ковельщина**

Серед місцевої людності є перекази про замок кн. Курбського і про його великий портрет, який був у місцевій церкві а пізніше був перенесений до дому священика, якій погорів. Є також перекази про перебування в селі Т. Шевченка який ніби то намалював образ М.Б. якій ... в цвинтарній церкві запрестольний, але очевидно Т. Шевченко тільки реставрував, а не намалював образа М.Б., бо образ в каплиці є безумовно раніший. Є то мальовило типове XVIII ст. на золотім фоні тиснені квіти М.Б. в короні має два шрами на лиці і намиста. Слід образу поділений на квадрати і в кожному з них очевидно були постаті шляхтичів в молитовних позах, але їх замальовано срібною фарбою, лишилися лише дві такі постаті (мініатюри) в двох квадратах. На могилах характеристичні дерев'яні хрести.

Архів церковний загинув підчас пожегу плебанії, а решту спалили німці під час окупації 1916 р. ст. 192, 192 v.

### **с. Сераховичи – Ковельщина**

#### **Церква**

Церква нова на місці старої. Архив від кінця XVIII ст. (частина). Книжки XIX ст. Всі Вол. Спарх. В'їдом. і Церковні В'їдомости.

Образи з XVIII ст. Цікавий образ Р.Х. – Стодола з волами а коло неї свята родина з Христом поодаль стоять два поліщуки в місцевих убраннях і постолах. Фото 6. Ст. 195 v.

### **м. Ратно – Ковельщина**

Церква в старому Ратні з поч. XVIII ст. Архів з 1860 р. до 1932. Цілий комплект Вол. Спарх. В'їд. Образ М.Б. з XVII ст. Райські врата ... Іаков (як в ...) у священика ... книжки подій і документів роду Гловинських з 1779 р. там є спомин про російське військо з 1812 р. ст. 198 v .

### **с. Воля к/м Вижви – Нової Ковельщина**

#### **Церква**

Церква стара (дуже) дерев'яна, трохзрубна крита бляхою, але вже дуже вітха так що стіль прогнула і висла завалюючи церкву всередині. Вікна всі повибивані. Дзвіниця дерев'яна дуже велика і висока окремо від церкви дуже стильова – крита гонтою. В церкві книжок нема ніяких, документів також.

Образи з XVIII ст. на полотні дуже понищені. Царські двері «Древо Єсеєво» в доброму стані. Сам Єсей в боярській шапці з червоним верхом сини його також в таких самих шапках (а не корони як звичайно).

В церкві цій (що належить до парохії Нової Вижви) давно вже не відправляється і є вона лише притулком для сов, що живуть тут. Ст. 204, 204 v.

### **с. Нова Вижва - церква**

Церква велика дерев'яна будована хрестом, крита бляхою, з одною банею, коло неї окремо дерев'яна

окремо стояча дзвіничка також крита бляхою. В самій церкві: Іконостас великий новий, образів ... мало. Є з XVIII ст. нецікаві. Над бічними дверима церкви образ Преображення Господня на дошці дуже гарного письма. Христос в Червоному саяві на скелях. Образ той є дуже характерний для XV або початку XVI ст. В церкві приховуються документи з XVI ст. на церковні землі. Ст. 205 в.

#### с. Мільці – Ковельщина

В місцевого керівника вселюдної школи аматора збірка старовини ...

7) Рукописний фрагмент (листок пергаменту) Євангелії писані в два стовпці.

8) Образ (ікона) Св. Михаїла на дошці. Св. Михаїл має шолом з червоним страусовим пір'ям. Ст. 206.

#### с. Синово – Ковельщина гм. Датинь

Церква середині XIX ст. дерев'яна, в російському стилі, дзвіничка окремо також дерев'яна крита бляхою.

Стара церква згоріла і в новій крім пари образів з XVIII ст. ніякої старовини нема.

На сільському цвинтарі то по дорозі до села Серахович була колись стара капличка (стильова) бита гонтами, яка достояла до 80-90 років XIX ст.

На цьому ж цвинтарі цікаві хрести різані з дощок. Фото 7. Ст. 208.

Інформація подана з чорнових записів заслуговує на проведення повторної експедиції для можливого виявлення описаних раритетів.

#### Джерела та література:

1. Бужанський А. Річка Прип'ять та її допливи. Старі водні шляхи між доріччям Чорного моря і Балтиком. Інститут дослідів Волині. Канада-Вінніпег, 1966.
2. Корзанюк М. Кому ж виводити ... Газета «Радянська Волинь» від 5 квітня 1989 р. С.3.
3. Рожко В. Дослідник Волині. Газета «Радянська Волинь» від 4 липня 1991 р.; Рожко В. З якого ми роду і кореня. Газета «Радянська Волинь».
4. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся. Т. I. Інститут дослідів Волині. Канада-Вінніпег, 1988; Т. II. Інститут дослідів Волині. Канада-Вінніпег, 1986.
5. Цинкаловський О. Старовинні пам'ятки Волині. Канада-Торонто, 1975.
6. ЦДІА м.Львів. Фонд 408, оп. 1, спр. 1188. Греко-католицький митрополичий ординаріат, м.Львів. Чорнові записки до дослідження Цинкаловського О. про археологічні об'єкти. с. 225.
7. Шестакова Н. Цинкаловський Олександр та архів історії унії. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції. м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 р. Луцьк, 1998. С. 33–35.
8. Sunkałowski A. Materiały do pradziejów Wołynia i Polesia Wołyńskiego. Warszawa, 1961.
9. ЦДІА м.Львів. Фонд 408, оп. 1, спр. 1188. Греко-католицький митрополичий ординаріат, м.Львів. Чорнові записки до дослідження Цинкаловського О. про археологічні об'єкти. с. 225.

Григорій Охріменко, Світлана Локайчук (Луцьк)

### ДАВНЬОРУСЬКІ ВИРОБИ З ЕМАЛЛЮ

До найвишуканіших напрямків давнього золотарства належить емальєрне – в техніках перегородчастої та виїмчастої емалей (рис. 5: 1; рис. 6: 1, 2). У період Київської Русі, особливо в XII–XIII ст., воно досягало вершин досконалості. Найдавніші зразки подібних прикрас з'явилися на Волині в часи кельтів (III–I ст. до н. е.), римських впливів (II–IV (V?) н. е.).

Один із найдавніших скарбів з емаллю на теренах Східної Європи знайдено в Красному Борі в Мінській губернії. Він може бути датованим приблизно V ст. н. е. Його опис та досить якісні рисунки артефактів зроблені білоруським археологом Л. Поболем [17, с. 100–113].

У Середньому Подніпров'ї вироби з емаллями відомі з IV–V ст. Серед знахідок Чорної могили були скляні браслети та посуд з емаллями. Про це писав, зокрема, В. Хвойка [22, с. 60]. Під час розкопок у Києві у кінці XIX ст. справжньою сенсацією стало відкриття В. Хвойкою емальєрних майстерень. Вони виявлені поблизу Десятинної церкви та на Флоровській горі. Разом із залишками виробництва емалей, знайдено докази виготовлення кольорового скла та скляних браслетів, відкопано великі шматки емалевої маси, що знаходилися в тиглях та горнах [22]. Очевидно, майстри, які там працювали, вміли готувати скляну емальєву масу з різною кольоровою гамою.

Емальєрна справа була пов'язана не лише з виготовленням скла, але й полив'яної кераміки, мозаїчної смальти, для яких використовували скляний порошок [19, с. 390]. Як вважав Б. Рибаків, перегородчасті

емалі, ймовірно, виготовлялися, крім Києва (рис. 1: 1), також у Галичі, на півночі Русі. Припускаємо, що на території Західної Волині майстри-емальєри працювали у Володимирі, Любомлі (?), Перемилі (?) (рис. 2: 3, 4; рис. 3: 1–3; рис. 4: 1, 3; рис. 5: 2, 3). Ці припущення ґрунтуються на знахідках простеньких виробів з емаллями нижчої якості: хрестиків, підвісок, перстенів, – знайдених у сільській місцевості тодішніх поселень Горохівського, Локачинського, Володимир-Волинського, Луцького районів (дані В. Савицького).

Потрібно зауважити, що мистецтвознавці почали вивчення емалей ще з середини ХІХ ст. Цим займався І. Забелін, пізніше Н. Кондаков, які публікували скарби, досліджували техніку, художні особливості давньоруських емалей [8; 9]. Увагу цьому особливому напрямку ремесла приділяв відомий радянський історик, академік Б. Рибаків, називаючи його «вершиною руської ювелірної майстерності» [19, с. 379].

Набагато раніше значних успіхів у виготовленні емалей досягли стародавні єгиптяни, греки, римляни. Візантія переживала розквіт емальєрства у VIII–IX ст. Звідти перейняли та творчо його розвинули давньоруські ювеліри, котрі виготовляли прикраси для князівського двору, бояр, багатих купців, ними оздоблювали книги, церковне начиння тощо. Ймовірно, емальєрне мистецтво спочатку було освоєне в Києві, а згодом поширювалося також на Волині та Галичині. Припускають, що такі майстерні могли бути в Галичі (прямої вплив з Візантії), Володимирі, навіть Перемилі та в інших містах. Проте ці припущення потребують підтвердження. Вироби з емаллями в межах Великої Волині знаходять не часто. Зауважимо, що вони різного походження (імпортні, привезені з майстерень інших міст, місцевого виробництва) та неоднакової якості. Один з них – бронзовий енкалпійон, прикрашений емаллями з обох боків, походить із Хмельниччини. При його виготовленні використано світлі, сині, червоні кольори. З Галича відомий, ймовірно, візантійський золотий колт, прикрашений емаллями з обох боків; виріб надзвичайно тонкої роботи. Прорис іншого колта з цього ж міста опублікував свого часу Ярослав Пастернак [15, с. 179]. Біля м. Рівне кілька років тому виявлено невелику прикрасу у вигляді багатопроменевої зірки.

За даними місцевих краєзнавців, на Західній Волині знайдено артефакти з емаллями давньоруського часу в таких пунктах, як:

- 1) поблизу с. Бубнів Володимирського р-ну – квадрофольний хрест в емалях;
- 2) Ківерцівський р-н Волинської обл. – хрест в емалях (обпалений);
- 3) біля с. Жидичин Луцького р-ну – перстень в емалях, хрестики з виїмчастими емаллями жовтого кольору;
- 4) неподалік с. Мар'янівка Луцького р-ну – іконка в емалях розмірами 4х5см з жовтими, зеленими кольорами та інші предмети, зокрема перстені, хрестики;
- 5) поблизу с. Рованці Луцького р-ну – в уроч. Панське Поле знайдено енкалпійон більших розмірів з емаллями. Його фото опубліковано в альбомі В. Нечитайла та А. Нечитайла під № 31 (?). Автори подають його як волинський енкалпійон з виїмчастою емаллю і датують ХІІ ст. [14, с. 5];
- 6) біля с. Красне на Дубенщині – хрест в емалях (16 см висоти) та велика іконка;
- 7) с. Острожець Дубенського р-ну – енкалпійон в емалях;
- 8) Рівненщина (без локалізації) – вже згадана прикраса – зірка з багатьма променями в емалях; багато натільних хрестиків різних конфігурацій зі вставними емаллями та ін. (фото з сайту Violyty);
- 9) с. Городище на Хмельниччині – бронзовий енкалпійон розміром близько 4 см з емаллями з обох боків (знаходився в скарбі) [16, с. 27, рис. 8: 2; 10, с. 115, рис. 15: 2].

Енкалпійони, прикрашені в особливий спосіб, нерідко траплялися на Галичині: В. Александрович в книзі «Мистецтво Галицько-Волинської держави» подає бронзовий енкалпійон з емаллями явно місцевого (простішого) виробництва зі Звенигорода [1, с. 125]. У ході дослідження городища поблизу с. Городище Шепетівського р-ну Хмельницької обл. в складі скарбу № 16 М. Каргер виявив згадуваний бронзовий енкалпійон в емалях з основаним візерунковим мотивом – «традиційних городків» [16, с. 27, рис. 8: 2]. Аналогією цього артефакту Г. Піскова вважає енкалпійон зі Звенигорода (на одному боці зображено розп'яття, другий оздоблений перегородчастими емаллями [18, с. 92, рис. 4: 11]. На думку авторки, обидва вироби київської роботи і були привезені на ці землі [16, с. 27].

Частіше на Русі релікварії виконувалися з бронзи, як наприклад, невеликий хрест ХІІ ст. з розп'яттям із Звенигорода – позолочений, з перегородчастими емаллями [18, с. 90; 1, с. 125], хрести з Ізяслава [16, с. 26], енкалпійон початку ХІІ ст. із зображенням Емануїла на перехресті, що походить з Галича [11, с. 619–622].

Під час перегляду наявних зразків хрестів-релікваріїв з теренів Західної України, та й загалом Південної Русі, складається враження, що імпортні християнські вироби з'явилися тут досить рано – у VIII (?) або IX–X ст. Вони чітко відрізняються формою, способом виготовлення, сюжетами [10, іл. IV;



Рис. 1. Енколпіони, оздоблені емалями: 1 – Хмельниччина; 2 – південь Ківерцівського району Волинської обл.



Рис. 2. Давньоруські вироби з емалями: Рівненська обл.; 2–5 – Волинська обл.



Рис. 3. Давньоруські вироби з емалями: 1, 4 – Рівненська обл.; 2 – Київська обл.



Рис. 4. Давньоруські вироби з емалями з Волинської обл.



Рис. 5. Колти з емаллями: 1 – емаль на сріблі; 2 – Волинська обл.

іл. V; іл. VII: 1–3; іл. XV: 1, 2]. Хоча швидко налагоджувалося і місцеве виробництво, у т. ч. хрестів з емаллями, невеликих хрестиків (і не лише в Києві), перстенів, накладок тощо.

Важливим є питання про те, хто був ініціатором виготовлення предметів особистого благочестя та церковного вжитку. Як пише В. Александрович, численні церковні пожертви з боку князів вказують на існування великих княжих золотарських майстерень [1, с. 60], імовірно, не лише в Києві, Чернігові, а й в Галичі, Володимирі, Звенигороді тощо. Напевно, розквіт золотарства тривав і в часи Данила Галицького, Володимира Васильковича (останній правив близько двадцяти років). Як відомо з Галицько-Волинського літопису, Володимир Василькович до багатьох церков передавав цінні дари, наприклад, Спасопреображенському собору в Чернігові – Євангеліє, оковане сріблом з перлами, на оправі якого прикріплено образ Спаса з емаллю. Найщедріші дари отримала церква Святого Георгія в Любомлі, зокрема Євангеліє, яке «окував золотом і камінням дорогим із перлами, ... Деїсуса на ньому викувано із золота, образки великі з емаллю... та ще інше Євангеліє, обтягнуте золототканим єдвабом, і образок він вложив на книзі з емаллю з двома святими мучениками Глібом та Борисом» [6, с. 253–255; 1, с. 59–60]. Ці приклади підтверджують наявність розвинутого місцевого волинського емальєрства. Про виробництво ювелірних та релікварних предметів із перегородчастими емаллями в давньому Галичі йдеться у дослідження О. Білик «Походження галицьких перегородчастих емалей» [4, с. 205–217]. Проаналізувавши знайдені на території Галицької землі артефакти, авторка дійшла висновку, що на другу половину XII ст. припадає розквіт місцевого виробництва емалей.

В Іпатіївському літописі сповіщається, що в період Володимира Васильковича вироби з емаллями розсилалися, імовірно, з Володимира по містах Галичини, в Чернігів, Київ, де ці ремесла зникли через татарську навалу [19, с. 390].

На Русі розвивалися не лише виїмчасті, а й більш досконалі – перегородчасті емалі, які були досить складними до виконання. За словами Б. Рибаківа, «вершиною руської ювелірної майстерності було виготовлення перегородчастих емалей» [19, с. 379]. Процес оздоблення виробів емаллями був трудомістким. Для накладки емалі на предмет майстер наносив різцем рисунок, по контуру якого «напаював у десяті долі міліметра золоті смужки якими обмежувалися окремі вічка, котрі заливалися рідкими емаллями різних

кольорів» [3, с. 338].

Відзначається, що давньоруські перегородчасті емалі суттєво відрізнялися від візантійських кольоровою гамою (у них домінували бордовий, білий, синій кольори), особливостями зображень, технікою виконання. У такій техніці виконувалися дорогі золоті вироби: колти, діадеми, ланцюжки з медальйонами, рясни, бляшки, що нашивалися на одяг, хрести, іконки, оклади книг тощо. Відомі сюжети з емалями на перстеннях: зображення русалок, «дерева життя», птахів, жіночих голівок, рослинних орнаментів, іноді святих [3, с. 339].

До унікальних шедеврів належить золота діадема із згадуваної Сахнівки Черкаської обл., котра складається з семи кіотців, на середньому з яких показано «Вознесіння А. Македонського» [7, с. 461]. Інші кіотці діадеми оздоблені стилізованим рослинним орнаментом. Ще одна діадема XII ст. походить із Києва (теж зі семи кіотців) містить зображення святих (т. зв. «Деїсус»). Подібна композиція в тій самій техніці перегородчастої емалі виконана на золотій гривні XII–XIII ст. із с. Кам'яний Брід на Житомирщині [7, с. 461].

У книзі Б. Рибаківа «Русское прикладное искусство X–XIII веков» вміщено зразки шедеврів емальєрства того часу, зокрема й київських майстрів (або візантійських), виконані в техніці перегородчастої емалі. Це золоті колти, які датуються XII ст., з зображеннями птахів, з Київського державного історичного музею [20, с. 36, № 37]; золотий медальйон з образом Матері Божої кінця XII ст. [20, с. 37, № 38]; орнамент на срібному окладі ікони Богоматері XIII–XIV ст. [20, с. 76, № 98]; золоті колти XII ст. із зображенням двох птахів, а посередині – дерево життя [20, с. 100, № 143]; золота підвіска XII ст. у формі «сіонця» (з зображенням євангелістів) зі скарбу, знайденого в Києві 1887 року на території Михайлівського золотоверхого монастиря (крім емалей, ця річ прикрашена сканню та зерню) [20, с. 93, № 125]; медальйон початку XIII ст. із зображенням Богоматері, відкритий в 1900 р. в с. Сахнівка Канівського уїзду (техніка перегородчастої емалі та зерні) [20, с. 30, № 31]; золоті рясни та колти XII ст., знайдені на Княжій Горі (м. Родень) Черкаського уїзду [20, с. 47, № 55] та інші.

Релікварії періоду Давньої Русі трапляються в різних частинах України. Так, під час археологічних розвідок в Середньому Подніпров'ї знайдено мідний енколпійон «литої роботи». Лицеві його сторони покриті позолотою «з перегородками» з кілець та окантовок – з зображенням кругів і хрестиків. Висота хрестика – 8,8 см, ширина – 3,6 см, товщина – 1,2 см, вага – 55 г. [5, с. 196–199]. Окремі вироби в емалях подано в часописі «Антиквар», зокрема золоті колти XI–XII ст. та енколпійон XII–XIII ст. з музею «Платар» [2, с. 3, 88], хрест XII ст. з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника [2, с. 113].

Відомо, що в Києві існувало виробництво бронзових натільних хрестиків з жовтою емаллю, форми для відливки яких знайдено на Княжій Горі (м. Родень). Варто відзначити, що хрестики з жовтою емаллю траплялися в курганах разом з арабськими диргемами 913 р.

Про досягнення руських емальєрів писав чернець Теофіл з Падеборна ще в X ст. У давньому трактаті Теофіла про художні ремесла згадуються вироби з Русі, підмічено ретельність виконання емалей, різноманітність черні [13]. Загалом вироби, оздоблені емалями, з'являються в XI ст., тобто після офіційного прийняття християнства в Київській Русі. Хоча знайомство з емалями на Русі, можливо, почалося, як пише Б. Рибаківа, ще в IX–X ст. Принаймні тоді з'явилися тут золоті колти, прикрашені емалями, які надходили, зокрема і з верхнього Дунаю, Рейну.

У той час у Візантії зафіксовано розквіт емальєрства. Навіть імператор Костянтин Багрянородний займався цією справою [19, с. 394]. До того ж, як відзначалося, в відомій Чорній могилі знайдено скляні браслети, посуд з емалями [22, с. 60].

На Волині знаходять окремі прикраси з емалями, які датуються кельтським періодом, або римськими впливами, також у Середньому Подніпров'ї у IV–V ст. н. е. виготовлялися речі в емалях. Проте розквіт виробництва емалей фіксується в Києві в XI–XII ст.; такі вироби знаходять і в скарбах.

У досліджуваній темі привертають увагу особливості кольорів та якості емальєрних виробів давньоруських, грузинських, візантійських майстерень. Як відзначає В. Хардаєв, історія розвитку емальєрства в цих країнах мало вивчена, хоча цей вид мистецтва цікавив багатьох дослідників з Грузії, Західної Європи, України, США, Росії. Особливої уваги заслуговує праця Т. Макарової «Перегородчатые эмали Древней Руси» [12], яка стосується технології цього ремесла. Ці ж питання частково опрацьовані у статті В. Хардаєв «К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции МИДУ» [21, с. 193–204]. Автор відзначає, що «поява цього неперевершеного щодо технічної досконалості та художньої цінності виду мистецтва», яке активно розвивалося у Візантійській імперії з VI до XIII ст., тобто мало багатомісячну історію, аж поки не стало

зразком для давньоруських золотарів. У Візантії емалевий декор використовувався на коронах, очіллях, ряснах, персях, браслетах, сережках, іконках, хрестиках, медальйонах та ін. Треба відзначити, що на Русі розвиток емальєрства відбувався, ймовірно, швидкими темпами та охоплював широкий асортимент виробів [21, с. 194]. Прикметно, що грузинські пам'ятки з перегородчастими емаллями здебільшого мали культове призначення [21, с. 195].

Отже, кількість виробів з емаллями, зібраних останнім часом на теренах Волині та Галичини, зростає. Їх можна поділити на привізні (з Візантії, Кавказу) та місцевого виробництва, які часто є досить оригінальними. Усе це вкладається в загальну картину високого рівня успіхів давньоруських емальєрів загалом і волинських майстрів різних напрямків зокрема. Перегородчастою емаллю прикрашались переважно золоті вироби, як-от: медальйони, колти, натільні хрестики, енколпіони, накладки, персні тощо. На них емаллями в різних кольорах передавалися рослинні орнаменти, фантастичні звірі, птахи, святі та інше. Артефакти з емаллями датуються переважно X–XIII ст. Імовірними містами, де розвивалося емальєрство, крім Києва та Чернігова, могли бути Галич, Володимир та інші центри князівств.

#### Список використаних джерел:

1. Александрович В. С. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. 132 с.
2. Антиквар. № 3 (61). 2012. 147 с.
3. Археологія Української РСР: у 3-х т. Т. 3. Київ: Наукова думка, 1975. 501 с.
4. Білик О. В. Походження галицьких перегородчастих емалей. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 39. 2017. С. 205–215. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2017\\_39\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_39_24)
5. Бодянский О. Знахідки епохи Київської Русі у Надпоріжжі. *Середні віки на Україні*. Київ, 1971. № 1. С. 196–199.
6. Галицько-Волинський літопис. Львів: Червона калина, 1994. 253 с.
7. История Украинской ССР. Киев: Наукова думка, 1981. Т.1. 496 с.
8. Кондаков Н. П. История и памятники византийской эмали: из собрания А. В. Звенигородского.. Санкт-Петербург, 1892. 395 с.
9. Кондаков Н. П. Русские клады: исследование древностей великокняжеского периода. Санкт-Петербург, 1896. 214 с.
10. Кучинко М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. 328 с.
11. Лукомський Ю., Петегрич В. Рідкісний енколпій XII ст. з княжого Галича. *Записки НТШ*. Т. 235: Праці археологічної секції. Львів, 1998. С. 619–622.
12. Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. Москва: Наука, 1975. 135 с.
13. Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах». Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. Вып. 7. Москва, 1963. URL : <https://vitroart.ru/articles/articles/210>.
14. Нечитайло В. В., Нечитайло А. В. Каталог энколпионов Древней Руси XI–XIV ст. Киев, 2009. 131 с.
15. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр. Краків: Львів. 1944. 348 с.
16. Піскова Г. О. Скарби стародавнього Ізяслава. *Археологія*. 1988. № 61. С. 16–26.
17. Поболь Л. Скарб речей з емаллю з Красного Бору. *Середні віки на Україні*. № 1. 1971. С. 100–113.
18. Ратич О. О. Літописний Звенигород. *Археологія*. 1973. № 12. С. 87–94.
19. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. Москва: Изд-во АН СССР, 1948. 792 с.
20. Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Ленинград: Аврора, 1971. 128 с.
21. Хардаев В. М. К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции МИДУ. *Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки»*. Київ, 2011. С. 193–204.
22. Хвойка В. В. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена (по раскопкам) / передрук 1913 р. Киев, 2008. 158 с.

Петро Троневи́ч (Луцьк)

### ТАСМНИЦЯ ПРИТВОРУ КОСТЕЛУ СВЯТОЇ ТРІЙЦІ В ЛЮБОМЛІ

З історичних джерел достеменно відомо про фундацію польським королем Ягайлом костелу святої Трійці в місті Любомлі в 1412 році.

Мурований костел святої Трійці був збудований упродовж 1412–1414 років за повелінням польського короля Владислава II Ягайла. Королівським привілеєм упродовж цих років кошти отримані зі всіх податків

містечка Любомля направлялися на будівництво костелу. Причина спорудження його саме тут досить проста – великий любитель полювання Ягайло заготовляв у цих місцях м'ясо диких звірів для свого війська напередодні Грюнвальдської битви і дуже їх після цього уподобав. Після завершення будівництва костелу польський король щедро роздавав йому чергові привілеї під час чи не кожного із своїх приїздів. Ягайло розпорядився надавати на утримання плебана, слуг костельних й інші потреби плебанії десятину збіжжя від ланів усіх господарів Любомля й належних до нього сіл староства, медову данину, десятину з озерної риби, а також дозволив вільну рубку лісу й безкоштовний помол зерна в усіх млинах. Особливо дозволено було плебанові збудувати на костельній землі корчму й вільно продавати різні напої.

Троїцький костел у Любомлі був зведений із цегли готичною системою кладки та розташовувався на невеликому підвищенні в межах міської оборонної стіни. Упродовж віків споруда неодноразово горіла й ремонтувалася. Проте від пожеж руйнувався лише дах костелу, через що мінялося його покриття – з гонтового на черепицю і навпаки. У 1641 році з південного боку від костелу була збудована окремо стояча барокова дзвіниця. Таке її датування тепер підтверджується матеріалом побудови – жолобчастою цеглою, яка використовувалася лише до кінця XVII ст., проте вже з порядовою, а не готичною системою кладки.

У 1731 році до костелу спереду прибудували ще один об'єм із притвором – бабинцем у більш складних формах із архітектурним декором фасадів – пілястрами, тягами та карнизами. Стару й нову частину об'єднали спільним дахом і штукатуркою в один об'єм, після чого весь храм набув барокового вигляду.

У 1764 році, після проведення чергового ремонту з поновленням архітектурного декору, до костелу і дзвіниці додали важливі барокові елементи - високі фронтони з волютами й чотирипелюсткової форми віконцями по їх центру.

Костел святої Трійці в Любомлі на тепер є найстарішою збереженою мурованою пам'яткою католицької церкви на Волині.

Повертаючись думками до часів короля Ягайла, під час поїздки в Любомль у жовтні 2022 року, я замислювався над питаннями: Яким же був побут польського короля в цьому волинському містечку? Де б він міг зупинитися на проживання під час своїх мисливських вояжів? Як його сприймали місцеві православні українські жителі, яких він зобов'язав платити податки не на православну церкву, а на фундовану ним польську католицьку плебанію?

Судячи зі щедрих обдарувань Ягайлом Троїцької костельної плебанії, я припускав, що місцем проживання польського короля в Любомлі могла бути саме вона. Адже там було все необхідне для цього – безпечне місце для ночівлі, їжа і храм для складання молитви. Останнє було дуже важливим для богобоязливого короля, який навіть у воєнні походи брав із собою наметову каплицю.

Проте я приїхав до Любомля з метою архітектурних обстежень його унікальної пам'ятки костелу святої Трійці, а жоден із будинків плебанії натепер не зберігся, тому дав спокій вільним думкам і зосередився на роботі. Отже чудового ще теплого дня золотої волинської осені, на милому мені Поліссі, я насолоджувався оглядом цікавезної історичної споруди, збудованої і реконструйованої упродовж 1412-1764 років. Це було саме те заняття, яке радили мені лікарі для подолання наслідків захворювання, викликаного пригніченим станом через жахливі моменти першого півріччя війни.

Троїцький костел постав переді мною в усій своїй історичній красі. Стара частина храму після реставраційних робіт 1970-1980 років очистилася від штукатурки, відкрила готичну кладку червоної цегли й відновила первинні прорізи вікон. Пізніша частина вражала бароковими фронтонами. Поряд височіла барокова дзвіниця.

Поза безліччю всіх цікавих деталей основного об'єму костелу мою цікавість викликав досить великий двоповерховий притвор, прибудований до вівтаря з боку колишньої плебанії. Судячи з цегляної кладки він будувався одночасно з костелом і мав окремий вхід із території плебанії. Щоправда натепер до цього входу прибудували невеликі сени. З протилежного від входу боку на кожному з поверхів притвору збереглося по одному вікно. Вікно першого поверху значно більше, як видно із не збереженої над ним лучкової перемички, воно було розширене до більших розмірів уже в пізніші часи. Очевидно, що це вікно було близьке за розміром до віконця на другому поверсі й теж нагадувало бійницю.

Досить велике двоповерхове приміщення притвору з віконцями й зовнішнім входом якимось не дуже відповідало своєму визначенню в одній із історичних довідок як приміщення ризниці та скарбниці. Хоча загальновідомо, що під час воєн прихожани переховували свої цінності в храмах.

Тоді подумалося, що остаточну відповідь на первісне призначення притвору можна буде отримати після обстеження його інтер'єрів.

Кімната притвору на першому поверсі натепер використовується під ризницю. В її інтер'єрі крім





*Фото 1.*



*Фото 2.*



*Фото 3.*



*Фото 4.*



*Фото 5.*



Фото 6.



Фото 7.

вікна і вхідних дверей є ще двоє дверей. Одні з них на вході до вітваря, а інші, значно менші, закривали вхід до сходинок на другий поверх де колись була скарбниця.

Прохід по сходинок на другий поверх досить вузький, проте перед дверима скарбниці є невеличкий тамбур із нішою. З цього ж тамбуру в костельній стіні зроблений арковий проріз через який добре проглядається вітвар із престолом. Через цей проріз на сходинок і в тамбур також проникає світло з костелу, що може пояснювати одну з причин його влаштування.

Прямокутна в плані кімната скарбниці на другому поверсі притвору теж із склепінчастими перекриттями, вона тепер не використовується. Голі отиньковані стіни й маленьке віконце в стіні праворуч нічим особливим не дивували. Проте несподівано для себе відмітив наявність отвору в склепінні при її торцевій стіні. Це ж може бути слід димоходу від опалювальної печі?! Подібні отвори, для прикладу, збереглися у В'їзній та Стировій вежах Луцького замку.

Однак, якщо в приміщенні скарбниці була піч, тоді вона могла використовуватися як житлове приміщення. А це вже викликає інші думки і запитання про те, хто і коли міг використовувати скарбницю для свого проживання.

Відразу пригадалися походи короля Ягайла під Грюнвальд у 1410-му та на Луцьк у 1431 роках, під час яких він дуже багато молився. А також повідомлення про опочивальню польського короля в Луцьку, під час з'їзду монархів у 1429 році, в якій його сон охороняв вартовий воїн.

Адже проріз у вітвар костелу дозволяв мешканцю приміщення скарбниці прямо із тамбуру вільно провести вечірню й ранкову молитви перед його престолом. А ніша в тамбурі могла бути місцем для чергового королівського охоронця. Інші охоронці могли перебувати в кімнаті ризниці першого поверху притвору. Тобто, кімната скарбниці могла бути опочивальнею короля Ягайла під час його перебування в місті Любомлі.

Звичайно, що думка про опочивальню польського короля при фундованому ним костелі святої Трійці в Любомлі натепер є гіпотетичною. Щоб її підтвердити або заперечити необхідні подальші дослідження слідів присутності або ж відсутності печі в названих приміщеннях притвору, а також детальні обстеження всіх приміщень та архітектурних елементів притвору на предмет варіантів їх можливого використання в XV ст..

Отже, питання щодо місця проживання польського короля Ягайла під час його перебування в місті Любомлі поки що залишається відкритим...

### Використана література

1. Олександр Остап'юк. З історії костьолу Св. Трійці в м.Любомлі. Сакральне мистецтво Волині. Матеріали ІХ Міжнародної наукової конференції. Луцьк, 1 листопада 2002 р. Луцьк, 2002. С.69-76.
2. Пам'ятка архітектури 1412 р. – костел в м. Любомлі Волинської обл. Акт обстеження. Львів, 1972. Архів управління містобудування та архітектури Волинської облдержадміністрації №133.
3. Історична довідка на пам'ятку архітектури ХV століття – костел св. Трійці в м.Любомлі Волинської області. Київ.1969 р. Архів управління містобудування та архітектури Волинської облдержадміністрації №133.
4. Mięczyślav Orłowicz. Ilustrowany przewodnik po Wołyniu. Luck, 1929. S.170-171.

протоіреї Владислав Фульмес (Луцьк), Юлія Гордієнко (Луцьк)

## ШТРИХИ ДО ЖИТТЄПИСУ ВИДАТНОГО ХОЛМЩАКА СЕМЕНА ВАСИЛЬОВИЧА ЛЮБАРСЬКОГО

До числа активних учасників громадсько-політичного та церковного життя в Холмщині належить Семен Васильович Любарський – відомий український церковно-національний діяч, народний учитель, посол до Сейму Польщі, член Холмсько-Підляської духовної консисторії.

Любарський Семен Васильович народився 20 травня 1878 року у сім'ї Василя Любарського та Софії з дому Сендецької, у містечку Тишівці (Томашівський повіт Люблінського воєводства). Освіту здобув в учительній семінарії в Холмі, які закінчив у 1898 році [6, с. 3].

Свою громадську діяльність Семен Любарський розпочинав як народний учитель, згодом друкував статті з історії та етнографії Холмщини [6, с. 3; 9]. Спочатку вчителював на Грубешівщині, в Дубенці, де його старший брат Антоній Любарський був священником, пізніше – в Скригічині. Використовуючи на той час новітні методики навчання він виховував дітей за власною програмою в українському дусі, згодом проводив нелегальні курси української мови для дорослих, здійснював підготовку здібних учнів до вищої школи, займався організацією українського громадсько-освітнього та культурного життя краю, чим здобув собі шану і любов серед українського населення в Холмщині [6, с. 3].

У 1908 році Семен Любарський одружується з мешканкою Скригічина Марією Андріївною Кушмірук, після чого це село стало рідним осідком сім'ї Любарських.

У часі Першої світової війни Семен Любарський був мобілізований, закінчив фельдшерську школу та служив у російській армії санітаром на фронті. З огляду на воєнні події у 1915 році він разом з населенням Холмщини емігрує в росію. Весною 1917 року Семен Любарський ініціював збори переселенців з Холмщини, які написали резолюцію до Української Центральної Ради, щоб колишня Холмська губернія увійшла до складу України [6, с. 3; 9; 21]. Окрім цього, він проводив активну організаторську діяльність серед холмщаків в евакуації: був членом обраного на київському з'їзді Холмського губерніального виконавчого комітету, пізніше у 1917 році став депутатом Української Центральної Ради [9], був уповноваженим представником Української Центральної Ради на Грубешівщині [4; 21] та ін.

У листопаді 1918 – лютому 1920 року і червні – вересні 1920 року був заарештований та інтернований польською владою [9].

Повернувшись до Скригічина, у міжвоєнній Польщі Семен Любарський брав активну участь в українському суспільно-політичному русі: у 1921 році був делегатом першого Українського народного з'їзду Холмщини і Підляшшя [9]; у 1922 році став співорганізатором Українського виборчого комітету, увійшов до ЦК Виборчого блоку національних меншин, від якого у тому ж році був обраний в окрузі № 28 (Красностав – Грубешів – Янів) послом Сейму Польщі [4; 7, с. 289; 9; 21], отримавши підтримку 25 566 голосів виборців [9]. І-й Сейм був обраний 5 листопада 1922 року, відкритий 21 листопада 1922 року і діяв до 23 листопада 1927 року [7, с. 289].

Як парламентарій Семен Любарський послідовно відстоював права українців у Польщі, вносив інтерпеляції стосовно бюджетних, шкільних, церковних та інших справ [4; 16, с. 4]: у 1924 році був обраний до президії Українського народного комітету Холмщини і Підляшшя; у 1920-тих роках був одним з головних діячів українського просвітницького товариства «Рідна Хата»<sup>1</sup> [9] та ін.

Свою активну громадсько-політичну і культурно-просвітницьку діяльність Семен Любарський

<sup>1</sup>«Рідна Хата» – історичне просвітнє товариство на Холмщині, Підляшші (1920–1940 р.р.). Головні діячі товариства «Рідна Хата»: Антін і Павло Васиньчуки, Я. Войтюк, С. Любарський, С. Маківка, І. Пастернак, О. Рочняк, К. Сошинський (незмінний секретар) та ін.

продовжував протягом 1930-их років. На цей час припадає один із найтрагічніших періодів в історії Української Православної Церкви на території Польщі ХХ ст. – акції ревіндикації<sup>2</sup> на Холмщині і Південному Підляшші [3, с. 4]. Так у липні 1938 року, після акції руйнування низки православних церков на Холмщині та Південному Підляшші, Семен Любарський входив до складу делегації мирян, яка мала передати меморіал польській владі з проханням припинити переслідування населення православного віросповідання в Польщі [9]. Однак згодом акції переслідування тільки посилювалися. Влітку 1939 року Семена Любарського разом з низкою інших громадських діячів Холмщини заарештували й ув'язнили у таборі в Березі Картузькій [5, с. 3; 9; 16, с. 4; 21], де він перебував до початку Другої світової війни у вересні того ж року.

Після звільнення та повернення до Скригічина, разом з становленням німецької окупації краю, він активно працює над відновленням і організацією Православної Церкви [5, с. 3; 16, с. 4]. Для українського населення Холмщини і Підляшшя, яке протягом віків перебувало під владою інших держав і зазнавало утисків з боку чужих йому релігійних центрів, церква часто була єдиним і легальним виразником їх етнічної самобутності та захисником національних інтересів.

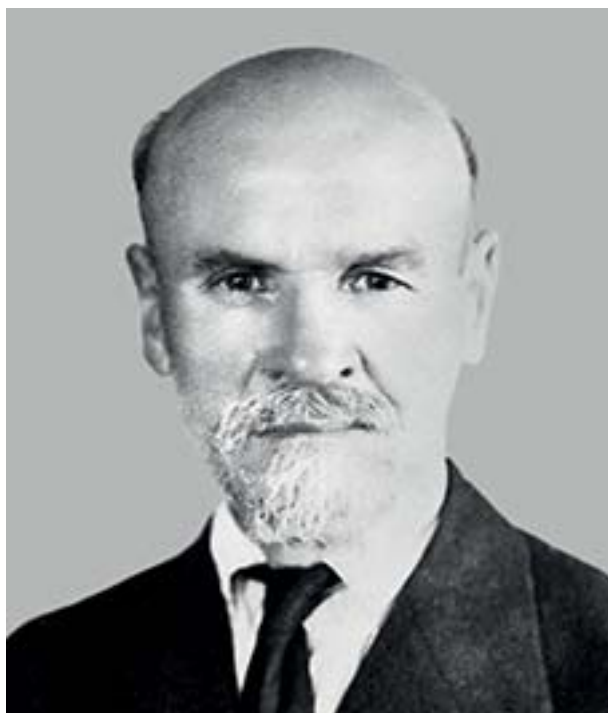
Коли з'явилася надія на поліпшення ситуації в церковно-релігійному житті, українське населення Холмського краю та його лідери головні зусилля спрямували на відродження Холмської єпархії та надання їй національного виразу. На зборах українських діячів Холмщини 5 листопада 1939 року було обрано Тимчасову церковну раду, до якої окрім священників та інших світських осіб увійшов і Семен Любарський [5, с. 3; 8, с. 299; 14, с. 428–430]. 13 листопада 1939 року Тимчасова церковна рада запропонувала кандидатуру професора Варшавського університету Івана Огієнка на єпископа Холмського. 9 жовтня 1940 року у Яблочинському монастирі митрополит Діонісій Валединський здійснив чернечий постриг Івана Огієнка з іменем Іларіон, наступного дня він був висвячений на диякона, а 11 жовтня – на ієромонаха. Цього ж дня, після Літургії він був возведений у сан архімандрита. Урочисте наречення архімандрита Іларіона у єпископа Холмського і Підляського відбулося 19 жовтня 1940 року, а наступного дня – в соборі Різдва Пресвятої Богородиці він був висвячений митрополитом Діонісієм Валединським та іншими архієреями на єпископа. 3 листопада 1940 року відбулася урочиста інтронізація владики Іларіона на Холмську кафедру.

Діяльність владики Іларіона на посаді керуючого Холмсько-Підляської єпархії була спрямована на розбудову церкви на національних традиціях [14, с. 430]. Консисторія розширювала парафіяльну мережу, зокрема було повернуто кафедральний собор Різдва Пресвятої Богородиці в Холмі, відновлювала та будувала нові церкви, запроваджувала нові форми богослужіння, вдосконалювала роботу своїх підрозділів, які були покладені в основу структурної побудови Консисторії, а її підрозділи відповідали головним напрямкам роботи.

Спочатку Семен Любарський очолював пресо-видавничий відділ (за іншими даними – місійно-законовчительний) [19, с. 16], згодом – був секретарем консисторії Холмсько-Підляської єпархії та брав активну участь у всіх важливих подіях в житті єпархії. Крім цього, він був заступником голови Ділового Комітету відновлення Холмського православного кафедрального собору [1, с. 10; 2, с. 3], очолював друкарню й опікувався бібліотекою [4], заснував музей імені Михайла Грушевського у Холмі і був його керівником [4; 9; 21] та ін.

Однією з найбільш знаменних подій кінця ХХ ст. було віднайдення ікони Богородиці Холмської. 27 вересня 1943 року на свято Воздвиження Чесного і Животворчого Хреста Господнього прибули до Холма з чудотворною іконою протоієрей Антін Юнак, що перебував у Києві, і професор Всеволод Волканович, заступник посадника міста Києва. Вони негайно зустрілися з архієпископом Іларіоном і передали йому чудотворну ікону Холмської Богоматері. Ікону спочатку було розміщено в Андріївській церкві в архієпископській палаті в Холмі, де перед цією іконою духовенство звершувало молебні та богослужіння. Звістка про повернення ікони Холмської Богоматері швидко розійшлася по Холмщині і велика кількість вірних прибувала, щоб помолитися перед чудотворною іконою [20, с. 4–5]. Семен Любарський брав участь в урочистостях, присвячених поверненню на Холмщину ікони Божої Матері, зокрема мав можливість звернутися до народу й молоді з промовою, в якій розповів про історію Холмської ікони та її значення для Української Православної Церкви й національної слави [17, с. 173]. Окрім цього, Семен Любарський разом з духовенством та іншими вірянами залишався на варті біля ікони на усю ніч [17, с. 174]. 3 жовтня 1943 року Чудотворну ікону Холмської Божої Матері було урочисто перенесено з Андріївської церкви

<sup>2</sup> Ревіндикація – акція руйнування православних церков на Холмщині і Південному Підляшші під приводом примусового навернення православних Польщі до римо-католицької віри, здійснена у 1937-1938 роках.



*1. Любарський Семен Васильович.*



*2. Світлина, подарована Семену Любарському на згадку про організацію церковного хору в с. Скригічин.  
1938 р. Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.*



3. Турковичі. Каплиця-церква в день відпусту 2 (15) липня 1938 року напередодні зруйнування. Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.

Храмове свято в Турковичах на Холмщині, яке щороку відзначалося на Положення Ризи Пресвятої Діви Марії, мало в собі впродовж довгих років, а зокрема останніх 20-ти років польського панування не тільки характер релігійний. Це свято було тут спонтанним національним виявом відродженої після 1918 року Холмської землі. Щороку в Турковичах на 15 липня з'їжджалася українська еліта Холмщини: священство, церковно-громадянські діячі, інтелігенція, селянство. Не оминав ні разу цього свята своєю присутністю сеніор українського церковно-громадського руху на Холмщині Семен Любарський, який послідовно популяризував цю місцевість, видаючи при цьому брошури про «Турковицький Образ Божої Матери» і про «Турковицький монастир».



4. Руїни Більської церкви, знищеної поляками 11.08.1938 р.  
Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.



5. 26.08.1940 р. Холм. Професор Іван Огієнко вертається зі собору після молебня з дорученою грамотою. Позаду нього – Семен Любарський. Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.



6. Пречиста. Кафедральний собор Різдва Пресвятої Богородиці. Холм. 1940 р. Вгорі з прапором – Семен Любарський. Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.



7. Члени Консисторії Православного Собору в Холмі.



8. Любарський Семен з друзями. Джерело: власний архів Гордієнко Ю. А.

до Холмського кафедрального собору архієпископом Іларіоном «у супроводі 22-х священників та 5-х дияконів, у присутності численних віруючих як місцевих, так і прибулих» [17, с. 168].

Семен Любарський публікував багато матеріалів в українській періодиці з історії, шкільництва, церковного життя, краєзнавства, етнографії Холмщини і Підляшшя та ін. [8, с. 389–390; 13, с. 14–15; 15, с. 274; 16, с. 4]. Зокрема, у 1943 році на святкуваннях з нагоди 65-ти річчя з дня народження та 45-ти річчя з початку громадської діяльності Семена Любарського було проведено збір коштів (вдалося зібрати 7 тисяч злотих) у фонд видання його праць [18, с. 3]. Сьогодні відомо про кілька його праць: брошури «Турковицький монастир» [11] та «Турковицький образ Божої Матері» [10], видані у 1930 році у Варшаві; «Холмські легенди й оповідання» [5, с. 3; 12], видані у 1940 році у Краківському українському видавництві; «Холмські святі крипти та їх історія» написані 1942 року та вміщені до 50 тому «Записок НТШ» й видані у 2013 році [21].

Помер Семен Любарський 9 липня 1944 року в Скригічині Грубешівського повіту на Холмщині [16, с. 4]. Щодо його смерті у відкритих джерелах є низка припущень: зокрема про природну смерть, про вбивство зі сторони поляків і зі сторони радянської армії [21]. 11 липня 1944 року у Дубенці відбувся похорон Семена Любарського, на який прибули представники від митрополита Іларіона й місцевого духовенства, а також від усіх українських установ Холмщини [16, с. 4].

За час свого життя Семену Любарському вдалося зібрати чималу бібліотеку. Відомо, що його дружина Марія Андріївна Любарська разом з дітьми у 1944 році у рамках обміну населення переселилася на Волинь. Сюди вона також привезла бібліотеку Семена Любарського. Однак, згодом, коли розпочалися переслідування причетних до становлення української церкви з боку радянської влади, частину книг було знищено, а велику кількість церковної літератури (як згадують нащадки – «...навантажили цілу підводу...») було передано у храм Архистратига Божого Михаїла у м. Рожище.

Таким чином, Семен Васильович Любарський залишив помітний слід в історії Холмщини, адже відіграв велику роль в національно-церковному і культурно-освітньому відродженні цього краю та Православної Церкви.

#### Список використаних джерел:

1. Високопреосвященніший Владика Іларіон і відновлення Холмської Єпископії. Український Православний Вісник. Холм. 1941. Ч. 1. С. 8–10.
2. Відновлення Холмського Православного Собору. Український Православний Вісник. Холм. 1941. Ч. 2. С. 3.
3. Всегоренко Н. Польський терор на Холмщині в 1918–1922 рр. Голос. Часопис полонених українців. 1940. Ч. 16. С. 4.
4. Гуцал П. Любарський Семен Васильович. URL: <https://esu.com.ua/article-59761> (дата звернення – 30.08.2023).
5. Для добра Церкви і народу. Холмська земля. 1943. Ч. 25. С. 3.
6. Життя і праця Семена Любарського. Холмська земля. 1943. Ч. 25. С. 3.
7. Зайцев О. Українці в Сеймі та Сенаті Польщі (1922–1939). Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2022. 326 с.
8. Кубійович В. Українців в Генеральній Губернії 1939–1941. Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1975. 666 с.
9. Любарський Семен Васильович. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD\\_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення – 30.08.2023).
10. Любарський С. Турковицький образ Божої Матері. Варшава: Друкарня Синодальна, 1930. 8 с.
11. Любарський С. Турковицький монастир. Варшава: Друкарня Синодальна, 1930. 16 с.
12. Любарський С. Холмські легенди й оповідання. Краків, 1940. 66 с.
13. Любарський С. Церква на Холмщині. Наш світ. 1925. Ч. 4. С. 14–15.
14. Макар Ю., Горний М., Макар В. Від депортації до депортації. Суспільно-політичне життя холмсько-підляських українців (1915–1947). Дослідження. Спогади. Документи. Том 2. Чернівці: Букрек, 2014. 900 с.
15. Павлюк І. Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917–1939, 1941–1944 рр. Львів: Каменяр, 2001. 285 с.
16. Пам'яті Семена Любарського. Нова доба. Берлін. 1944. № 31 (154). С. 4.
17. Ременяк О. Хранителі Ікони Богородиці Холмської. Художня культура. Актуальні проблеми. 2012. С. 165–176.
18. У 45-ті роковини громадської праці. Холмська земля. 1943. Ч. 25. С. 3.
19. Утворення Холмсько-Підляської Духовної Консисторії. Український Православний Вісник. Холм. 1941. Ч. 1. С. 16.
20. Чудотворна ікона Богородиці в Холмі. Холмська земля. Ч. 41. 1943. С. 4–5.
21. Янішевський С. Семен Любарський: видатний холмщак. URL: <https://www.hroniky.com/news/view/15633-semen-liubarskyi-vydatnyi-kholmshchak> (дата звернення – 30.08.2023).



## KAPLICA UNICKA W JABŁONCE KOŁO MANIEWICZ, JAKO REAKCJA NA DZIAŁANIA ROSJAN WOBEC CERKWI PO ZAJĘCIU WOŁYNIA W 1795 R.

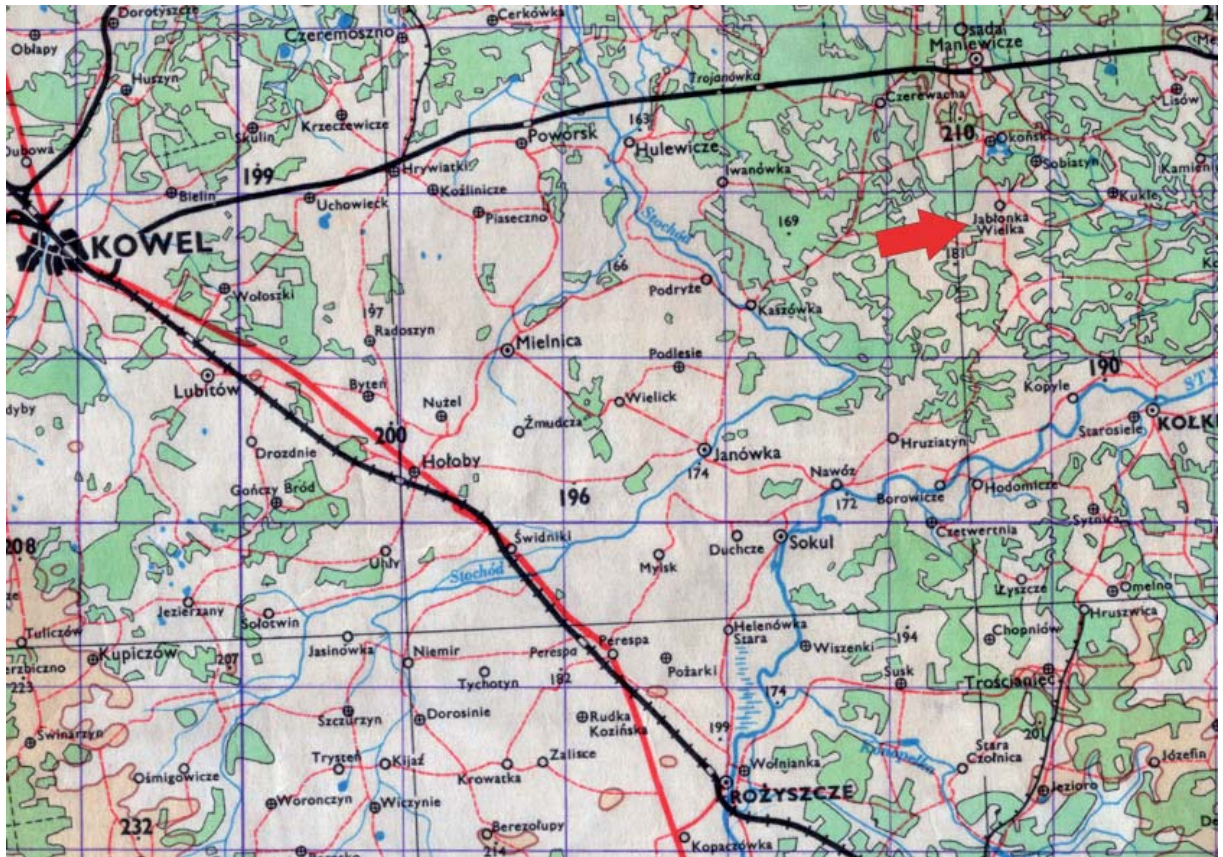
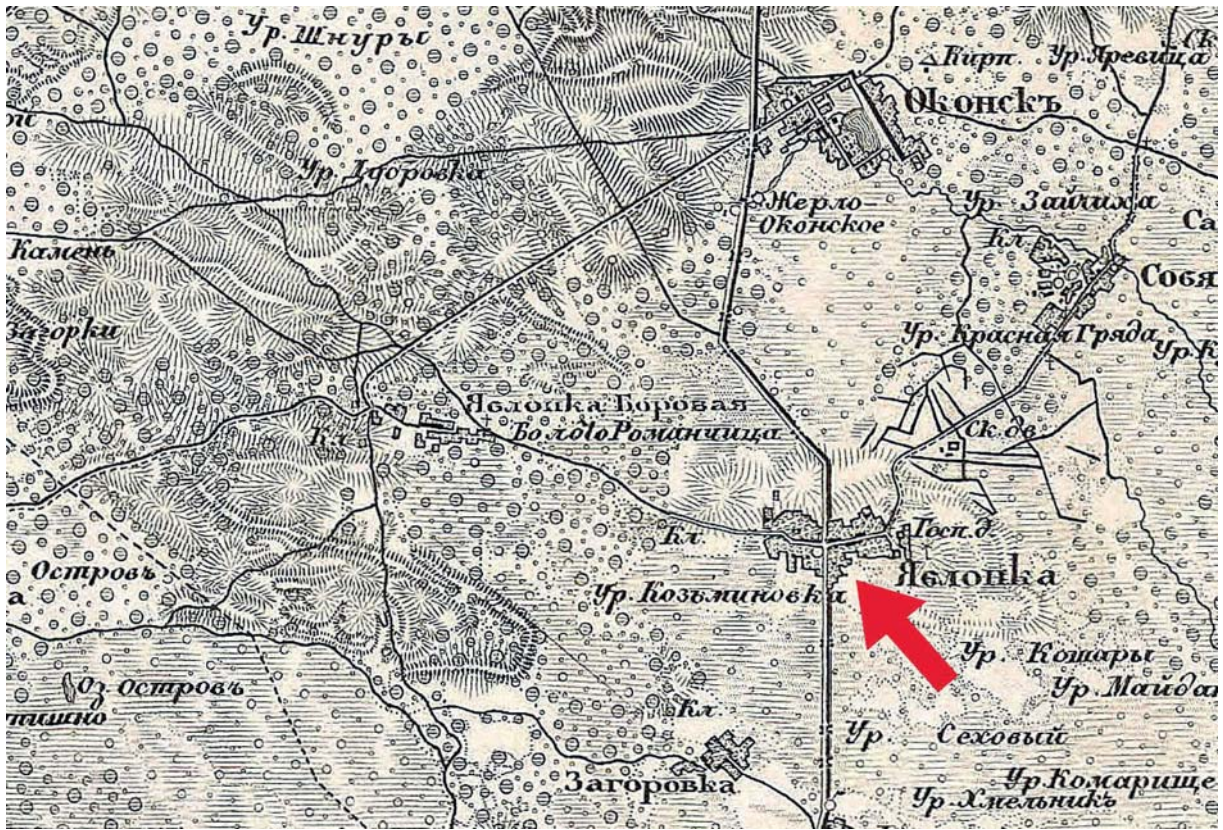
W 1794 r. wojska rosyjskie wkroczyły na teren Wołynia w celu stłumienia powstania kościuszkowskiego. Już wówczas Rosjanie wprowadzali swoich prawosławnych duchownych do parafii unickich. Jedną z pierwszych takich sytuacji miała miejsce w dekanacie kaszogrodzkim, we wsi Jabłonka (Jabłonka Wielka). Wieś ta położona jest około 60 km na pn. od Łucka, około 60 km na wsch. od Kowla i ok. 8 km na południe od współczesnych Maniewicz [il. 2]. W odległości 4 km na zach. położona jest wieś Jabłonka Borowa zwana współcześnie Jabłonką Małą. Wsie te w XVII i XVIII w. należały do rodu Kaszowskich herbu Janina. W 1696 r. parafia w Jabłonce, jak wspomniano wyżej, wchodziła w skład unickiej protopopii kaszogrodzkiej – jako jedna z 27 jej parafii. Po podziale tego dekanatu w 1715 r. między diecezje chełmską i łucką, Jabłonka znalazła się w unickiej diecezji łuckiej. Rosjanie po III rozbiórce Rzeczypospolitej wprowadzili na terenie Wołynia nowe podziały administracji cerkiewnej. Parafia w Jabłonce znalazła się na terenie nowego dekanatu kaszogrodzkiego, w unickiej diecezji łuckiej – utworzonej w 1798 r., które miały już nowe granice. Nowy dekanat kaszogrodzki składał się z 24 parafii i dotrwał do 1828 r., w którym to roku został podzielony między dekanaty kowelski i kamienio-koszyrski, w nowoutworzonej unickiej diecezji litewskiej. Cerkiew unicka na terenie Carskiej Rosji została zlikwidowana w 1839 r.

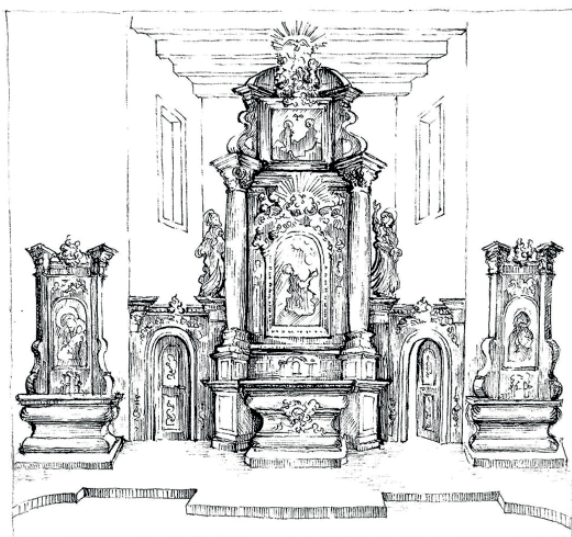
Pod koniec XIX w. Jabłonka Wielka, Jabłonka Mała (Borowa), Zagurówka i Dołżyca należały do Moszyńskich. Wsie te leżały na terenie guberni wołyńskiej, w powiecie łuckim, na pograniczu z powiatem kowelskim, w gminie Kołki [il. 1]. W Jabłonce Wielkiej stała nowa, wzniesiona w 1875 r., drewniana cerkiew parafialna pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża Świętego. Na początku XX w. w wsi tej mieszkały 603 osoby w 92 domach, a w Jabłonce Borowej (Małej) 174 mieszkańców w 33 domach.

W 1800 r. dekanat kaszogrodzki w unickiej diecezji łuckiej, był wizytowany przez ks. Teodora Połuchtowicza – dziekana ratneńsko-zarzeckiego, który jako „Generalny Wizytator” delegowany był przez ks. Stefana Lewińskiego – „Łuckiego Cerkwi Unickich Biskupa y Kawalera”. Dnia 5 lutego ks. Połuchtowicz wizytował kaplicę p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Jabłonce. Jego relacja z wizytacji odbiega nieco od pozostałych tekstów wizytacji cerkwi w tym dekanacie, dosyć tradycyjnych w konstrukcji tekstu. Wynikało to z sytuacji, którą wizytator zastał w Jabłonce. Tekst wizytacji został zatytułowany: *Akt Wizyty Generalnej Kaplicy Jabłoneckiej po zabraniu Cerkwi Parochialnej tameczney przez Kapłanów Religii Grecko Rosyjskiej panującej*. W dalszym tekście wizytator poinformował, że cerkiew została zabrana *mocą broni y Żołnierzy do tego użytych w Roku 1794, ze wszystkimi sprzętami*. Reakcją na taką sytuację ówczesnego kolatora, właściciela wsi – Karola Boguckiego, cześnika chełmińskiego, było wystawienie unickiej kaplicy – swoim kosztem, na terenie własnego folwarku. Ksiądz Połuchtowicz zanotował, że kaplica została ufundowana *dla wygody Duchowney tak miejscowego Dziedzica [sic !] iakoteż pozostałych Parochian tamecznych w wyznaniu Unitskim ... w Diecezy Unitskiej, w Dekanacie Kaszogrodzkim*. Zgodę na wzniesienie kaplicy wydał 20 lutego 1795 r. ks. Symeon Hryniewicz – „Officyał Generalny Ostrogski”. Inicjatywa Boguckiego świadczy też o dużym zbliżeniu obrządków unickiego i rzymskokatolickiego, które nie przeszkadzało rzymsko katolikom uczęszczać do świątyni unickiej, szczególnie kolatorom parafii, których byli opiekunami.

Elementem kolejnych działań Rosjan na zajmowanych terenach Rzeczypospolitej było usuwanie unickiego duchowieństwa. Część księży unickich na terenie Wołynia przeszła na prawosławie, część opuściła swoje parafie z własnej woli, ale część została usunięta. Potwierdza to też informacja o tym, że w kaplicy jabłoneckiej najczęściej liturgię sprawował ks. Bazyli Metelski, lat 79, *przedtem Paroch Wsi Ostrowiec, który po przyłączeniu Parochji y Parochian do panującej Greko-Rosyjskiej Religii bez miejsca ostawszy się, mieszka nacyjęściey we Dworze Jabłoneckim*. Ponieważ *Włościanie w wyznaniu Unitskim będący* byli pozbawieni *Regularnego Duchownego*, ks. Połuchtowicz przeznaczył do opieki nad tą parafią ks. Teodora Jarmołowicza – administratora parafii p.w. św. Mikołaja w Gródku koło dawnych Maniewicz (ob. Прилісне). Ogłoszenie tej decyzji zostało zlecone ks. Janowi Czaykowskiemu – ówczesnemu *Poddziekanowi Kaszogrodzkiemu*.

Kaplica parafii jabłoneckiej, p.w. Podwyższenia Świętego Krzyża, została wzniesiona na terenie folwarku dworskiego. W czasie wizytacji określona jako *nowa*, raczej nie prezentowała się okazale i miała skromne wyposażenie. Był to budynek drewniany, zapewne konstrukcji zrębowej, na planie prostokąta – o długości *10 sążni* (około 17 m) i szerokości *4 sążni* (około 8 m), miała deskową podłogę i deskowy sufit, a dach (przypuszczalnie dwuspadowy, kalenicowy), kryty był słomianą strzechą i zwieńczonym drewnianym krzyżem. Wizytator zanotował, że *Stoi rzeczona Kaplica na południe*, czyli jest skierowana prezbiterium w kierunku południowym. Do jej wnętrza prowadziło dwoje drzwi, a światło wpadało przez trzy okna. Wskazywać może to, że kaplica





zapewne składała się z jednoprzestrzennej nawy połączonej z prezbiterium, do której prowadziły od północy jedne drzwi, oraz z zakrystii przylegającej od południa, dostępnej z zewnątrz.

Wyposażenie wnętrza w przeważającej większości również ufundował ówczesny kolator. *Ołtarzyk większy ścienny*, czyli przysunięty do ściany zamykającej prezbiterium, miał *prostą* mensę, na której stały: obraz Matki Boskiej (zapewne z Dzieciątkiem), *Cyboryum* (tabernakulum) bez zamka oraz krzyż ołtarzowy z *Passią drewnianą malowaną*. Po jego prawej stronie stał ołtarz boczny z ikoną *Błogosławionego Jozafata Męczennika*, a po lewej drugi ołtarz boczny z obrazem *Trzech Królów*. Ikona św. Jozafata Kuncewicza to obraz zdecydowanie podkreślający unickość kaplicy. Biskup Maksymilian Ryłło w czasie wizytacji diecezji chełmskiej w latach 1759-1762 zalecał wprowadzanie tej ikony. Po likwidacji unii Rosjanie usuwali z wyposażenia cerkiewnego ikony o ikonografii zachodniej, w tym świętych zachodnich popularnych w tradycji unickiej, a szczególnie ikony św. Jozafata. W kaplicy w Jabłoncu, oprócz obrazów na ołtarzach, na ścianach wisiało jeszcze 10 innych ikon. Nie było *Wrót carskich*, czyli tego istotnego fragmentu ikonostasu, który pozostawiano jeszcze wówczas w niektórych cerkwiach, dla zachowania tradycyjnych elementów liturgii. Brak ikonostasu i wprowadzenie układu trzech ołtarzy takiego jak w kościołach – głównego i dwóch symetrycznie ustawionych w przejściu z prezbiterium do nawy ołtarzy bocznych – to w tym czasie rozwiązanie układu wnętrza dosyć często stosowane w cerkwiach unickich. Układem ołtarzy próbowano czasem nawiązywać do ikonostasu łącząc ołtarz główny dwoma przejściami z ołtarzami bocznymi, lub umieszczając przejścia po obu stronach ołtarza głównego [il. 3]. Odejście od ikonostasu na rzecz takiego układu ołtarzy, związane było z wprowadzeniem przejętego z tradycji łacińskiej kultu Eucharystii – w Puszcze pro Venerabili (na prosofore), a z czasem (już w XVIII w.) w monstrancji – z odpowiednio dostosowanym do prosofory melchizedechem. Monstrancja musiała być widoczna w czasie eksponowania jej na ołtarzu głównym do adoracji, a to utrudniał ikonostas, który zaczęto z czasem coraz bardziej redukować. W nowo wznoszonych w 2 połowie XVIII w. cerkwiach na terenach eparchii chełmskiej, włodzimiersko-brzeskiej i północnych fragmentach diecezji metropolitalnej (kijowskiej), zamiast ikonostasu zaczęto stosować już czasem układ oddzielnych ołtarzy – głównego i bocznych. W kaplicy w Jabłoncu ołtarze te były jeszcze bardzo proste – mensy z postawionymi na nich ikonami. Zapewne z czasem zastąpiono je bardziej rozbudowanymi architektonicznie i rzeźbiarsko ołtarzami.

Wyposażenie w sprzęty liturgiczne i szaty – *nowosporządzone* – było skromne. Składało się na nie: 1 felenion, 3 alby, 2 humerały, 1 korporał, 1 pasek, jedne mirnice, 1 dzwonek ołtarzowy, 2 pary lichtarzy *cynowych małych*. Z wyposażenia cerkwi zajętej przez duchownego prawosławnego udało się uzyskać tylko 1 chorągiew starą z *Obrazem* oraz *Ewangelię* razem z *Epistolami staroświeckiego druku*. Pozostał księgi to *Msza Poczaïowski średni* (unicki), *Tryfoły większy i mniejszy*, *Triod*, *Oktoich* i *Trebnik* – *wszystkie drukowane*. Przy kaplicy nie było dzwonnicy i dzwonów – *prócz pożyczonych*. Wizytator odnotował, że potrzebne do sprawowania liturgii *Wino Hostye y Kadzidło Dwór ... daie*. Przy kaplicy nie było cmentarza – cmentarz *ustronny, z figurą krzyżową* – położony był około 100 sążni od zabudowań wsi.

Parafia nie miała *Funduszy y Dokumentów*. *Grunta y Łąki przedtym Cerkiew miała, teraz nie*, gdyż te zapewne przejęła parafia prawosławna. Wizytator polecił starać się o stałego *parocha*, *przypomnieć się* [do kolatora] o *Fundusze*, odzyskać plebanię, założyć bractwo, sporządzić *regestr parochian*, zacząć prowadzić *Buchalterię* parafialną.

Akcję wprowadzania duchownych prawosławnych na Wołyniu przez wojsko kontynuowali Rosjanie jeszcze przed podpisaniem traktatu rozbiorowego w 1795 r. W kwietniu tego roku wysłali oni prawosławnych duchownych do kolejnych parafii na Wołyniu, w celu nakłaniania unitów do przechodzenia na prawosławie. Tego typu działania na terenie dekanatu kaszogrodzkiego odnotowano w Karasinie, Liszniówce i Hrywie, gdzie akcję tę wspierało, tak jak poprzednio, wojsko. Mimo to szereg parafii na Wołyniu, także w tym dekanacie pozostała przy unii, do czasu jej ostatecznej likwidacji na terenie Cesarstwa Rosyjskiego w 1839 r.

Dzieje parafii unickiej w Jabłonce do czasu likwidacji unii w 1839 r. są niewątpliwie warte zbadania. Bardzo interesujące byłby ustalenie jak wyglądała taka współobecność wiernych i duchownych unickich i prawosławnych, i jakie były dalsze dzieje kaplicy i unitów w Jabłonce po likwidacji Cerkwi unickiej na terenie Cesarstwa Rosyjskiego. Odpowiedzi na te pytania może dać duża szersza kwerenda w archiwach ukraińskich i rosyjskich – w miarę możliwości ich przeprowadzenia.

1. P. Sygowski, A. Gil, *Dekanat kaszogrodzki na tle dziejów Cerkwi unickiej na Wołyniu XVII – pierwszej połowy XIX w.* [w:] Rocznik Onstytutu Europy Środkowo-Wschodniej, t. 5 (2007), Lublin 2007, s. 204-205; Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (dalej – SGKP), t. 3, Warszawa 1882, s. 902.

2. W. Kołbuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku*, Lublin 1998, s. 278.

3. A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 186.

4. ДАВО, *Луцька уніатська генеральна духовна консисторія* (dalej – ЛУГДК), ф. 382, оп. 2, спр. 22, к. 1-374 (wizytacje cerkwi unickiej diecezji łuckiej – 1800-1821 r.); ф. 382, оп. 2, спр. 32, к. 1-421 (wizytacje cerkwi dek. kaszogrodzkiego, pow. kowelskiego, unickiej diec. łuckiej – 1800 r.). Unicka diecezja łucka była wizytowana też w 1820 r. – ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 1, сп. 57 (w tym także dekanat kaszogrodzki).

5. P. Sygowski, A. Gil, op. cit., s. 213.

6. SGKP, t. 3, Warszawa 1882, s. 345.

7. *Десятицотълетіе православія на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія свѣденія о приходохъ Волинской епархіи*, Житомир 1892, с. 370-371.

8. SGKP, t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 622.

9. Ks. Teodor Połuchtowicz ur. w 1762 r., za czasów Rzeczypospolitej został w 1789 r. proboszczem parafii unickiej p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Ratnie (jednej z trzech parafii tego miasteczka), zob. – Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej – APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej – ChkGK), sygn. 129, k. 8; już wówczas był wizytatorem diecezjalnym, zob. – *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596- 1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum* (oprac. M. Trojanowska), s. 93 (sygn. 135).

10. ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 1, спр. 32, к. 71, 74v; ф. 382, оп. 2, спр. 22, к. 1. Za czasów Rzeczypospolitej ks. Stefan Lewiński był biskupem sufraganiem metropolii kijowskiej, zob. – W. Bobryk, *Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku* [w:] *Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej*, t. 2 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 77.

11. ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 1, сп. 57, к. 3; ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 2, спр. 22, к. 338-338av.

12. Herbarze wymieniają kilka rodów o nazwisku Bogucki, ale o różnych herbach. A. Boniecki odnotowuje wołyńską gałąź Boguckich herbu Krzywda, ale brak wśród nich Karola Boguckiego – cześnika chełmińskiego, zob. – A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 1, s. 340.

13. ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 2, спр. 22, к. 338a.

14. A. Gil, *Chełmska diecezja unicka*, op. cit., s. 185.

15. Ks. Bazyli Metelski wyświęcony był w 1754 r. do parafii we wsi Ostrowcu [?], przez Sylwestra Lubienieckiego Rudnickiego – biskupa łuckiego i Ostrogskiego, zob. – D. Wereda, *Biskupi unickiej metropolii kijowskiej w XVIII wieku*, Siedlce - Lublin 2013, s. 344.

16. W. Kołbuk, op. cit., s. 276.

17. G. Rąkowski, *Przewodnik po Ukrainie Zchodniej, cz. 1, Wołyń*, Pruszków 2005, s. 108.

18. Ks. Jan Czaykowski, ur. 1759 r., za czasów Rzeczypospolitej wyświęcony przez biskupa pińskiego – Gedeona Horbackiego, w 1783 r., za biskupa chełmskiego Teodozego Rostockiego, przeniesiony do diecezji chełmskiej, do parafii w Wielicku, w dekanacie kaszogrodzkim (APL, ChkGK, sygn. 136, s. 178-179).

19. ДАВО, ЛУГДК, ф. 382, оп. 2, спр. 22, к. 338av.

20. P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane)* [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, Łańcut 2003, s. 333.

21. P. Sygowski, *Cerkiew pw. Św. Michała Archaniola w Zaczerneczcu w XVIII w. i jej unicki ikonostas* [w:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24, Матеріали ХХІV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року*, Луцьк 2017, с. 232-239

22. A. Gil, op. cit., s. 183-184.

## РОЗДІЛ ІІІ

### КАТАЛОГІЗАЦІЯ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Карпюк Людмила (Луцьк)

#### КАТАЛОГ НАДБАННИХ І НАДВРАТНИХ ХРЕСТІВ З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

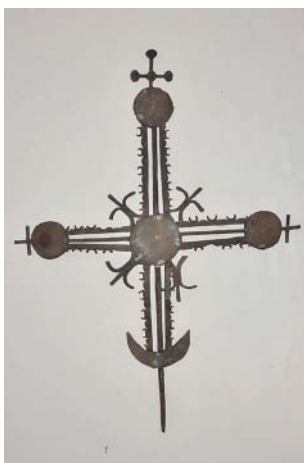
Колекція металевих кованих фігурних надбанних та надвратних хрестів XVIII–XX ст., що зберігається у Волинському краєзнавчому музеї, нараховує 27 предметів. Колекція пам'яток, що походять з волинських храмів, формувалася впродовж 1989–2008 рр.

Волинські надбанні хрести характеризуються простою конструкцією, в основі якої – центральна двохвісна симетрія, збагачена досить скромними оздоблюючими елементами. Схема металевих кованих хрестів утворена двома взаємно перпендикулярними прутами, при чому нижня частина хреста зазвичай довша за верхню. У колекції присутні як «пустотілі» хрести, вироблені за допомогою гнуття одного або двох суцільних прутів, так і «однолінійні», з однієї кованої смуги заліза. Як правило, місця перехрестя замасковані залізними кружальцями-медальйонами. Такі ж кружальця використовували для оздоблення кінців хреста. Орнаментальне оздоблення надбанних хрестів з колекції ВКМ представлене в основному прикрасами геометричного характеру – кружальцями, хрестиками різних форм, хвилястими чи прямими прутиками. Значна кількість експонатів має завершення кінців у формі трилисника. Досить багато пам'яток декоровані у середохресті та на раменах невеликими хрестиками, так звані «хрещаті» хрести. Простір поміж прутами, які утворюють схему хреста, у більшості – нічим не заповнений. Майже на всіх надбанних хрестах над ніжною, при основі, прикріплений півмісяць. Ця деталь має глибоке символічне значення, згідно богословського трактування, це й образ віфлеємських ясел, куди поклали маленького Ісуса, і хрестильна купіль, і чаша Євхаристії, і корабель церкви.

Волинські майстри при виготовленні металевих кованих хрестів, з'єднуючи деталі конструкцій, використовували техніку пайки, товсті прутки з'єднували грубим kleпанням та гвіздками, обхватами-кільцями.

Надбанні хрести з колекції ВКМ не реставровані. Невелика частина пам'яток, ті що були представлені на виставках, пройшли перші етапи реставраційних робіт, часткове очищення від корозії і консервацію.

#### КАТАЛОГ НАДБАННИХ ХРЕСТІВ



**ВКМ РА – 1437**

**XVIII ст.**

**139 x 98**

**Походження:** церква Успіння Богородиці с. Старий Порицьк Павлівської громади Володимирського р-ну (колишній Іваничівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прутів. Нижня частина стрижня дещо коротша за верхню. Зовнішня сторона прутів стрижня і рамен оздоблена мережаної форми деталями у вигляді «хвильки», яка чергується з півмісяцем. Простір між прутами рамен заповнений прямим стержнем. Кутовий простір між усіма раменами заповнений металевими декоративними елементами, подібними до геометризованого трилисника. Місце перехрестя замасковане залізними випуклими кружальцями-медальйонами – пуклями. Такі ж пуклі, дещо меншого розміру – на завершених рамен та стрижні хреста. Пуклі на раменах оздоблені невеличкими чотириконечними хрестиками, пуклю на стрижні увінчує чотириконечний хрестик з округлими завершеннями рамен. В основі хреста, на ніжці, розміщений півмісяць, ріжками догори.

Хрест не реставрований, метал покритий іржею.



**ВКМ РА – 7103**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**211 x 156**

**Походження: церква Св. Дмитрія с. Журавники Горохівської громади Луцького р-ну (колишній Горохівський р-н).**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю. Простір поміж прутами, нічим не заповнений. Нижня частина хреста значно довша за верхню. Рамена мають завершення у вигляді трилисника. Середохрестя прикрашене широким плоским кільцем, від якого відходять чотири суцільнолиті промені, розширені назовні, з тризубцевим завершенням. Ніжка хреста загострена, приєднана до стрижня методом припаювання.

Хрест не реставрований, метал покритий іржею. Трилисник на одному з рамен розламаний.



**ВКМ РА – 1816**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**115 x 63**

**Походження:** церква Покрови Богородиці с. Дубечне Дубечнівської громади Ковельського р-ну (колишній Старовижівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднуються у ніжку та утворюють в основі стрижня півмісяць, ріжками догори. Простір між прутами, нічим не заповнений. Нижня частина хреста значно довша за верхню. Рамена мають завершення у вигляді трилисника. Середохрестя замасковане пуклями, з'єднаними великим квадратним кованим гвіздком.

Кутовий простір між раменами хреста заповнений прутиками – «променями», скомпонованими по три елемента.

Хрест має незначне забруднення, покритий іржею.



**ВКМ РА – 1807**

**Кінець XVIII ст.**

**96 x 64**

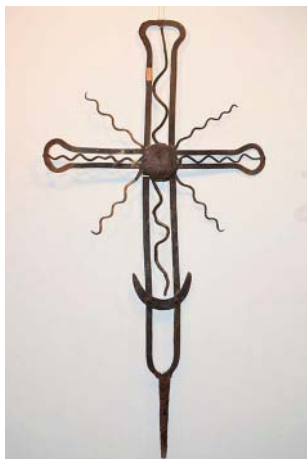
**Походження:** церква Архістрати́га Михаїла с. Кримне Дубечнівської громади Ковельського р-ну (колишній Старовижівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прутів, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Простір між прутами рамен заповнений прямим стержнем. Місце перехрестя закрито пуклями. Такі ж пуклі, дещо меншого розміру – на завершенні рамен та стрижні хреста. Пуклі з'єднані і закріплені на прутах хреста кованими гвіздками. Рамена та стрижень оздоблені невеличкими чотириконечними хрестиками, по три на кожному фрагменті, з'єднані за допомогою техніки припаювання. Кутовий простір між раменами хреста заповнений чотириконечними хрестиками, у яких стрижень в основі значно довший за верхній фрагмент. В основі хреста, над ніжкою, розміщений півмісяць, ріжками догори.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію, у центральній пуклі – дірка. Відсутні три декоративні хрестики: один – у нижній частині середохрестя, два – на бічних сторонах рамена хреста.



**ВКМ РА – 4687**

**XVIII ст.**

**123 x 62**

**Походження:** Михайлівська церква с. Окорськ Затурцівської сільської громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Сторони стрижня значно довші та ширші за сторони рамен. Стрижень і рамена мають округлі завершення кінців. Простір між прутами рамен і стрижня заповнений гнутими хвилястими прутами – «хвилькою», з'єднані за допомогою техніки припаювання. Середохрестя закрите пуклею, яка не виходить за межі рамен. Від середохрестя відходять чотири хвилястих прутики «хвильки». В основі стрижня, високо над ніжкою, двома гвіздками закріплений півмісяць, ріжками догори.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію.



**ВКМ РА – 1407**

**XVIII ст.**

**154 x 78**

**Походження:** церква Покрови Богородиці с. Пірванче Луцького р-ну (колишній Горохівський р-н)

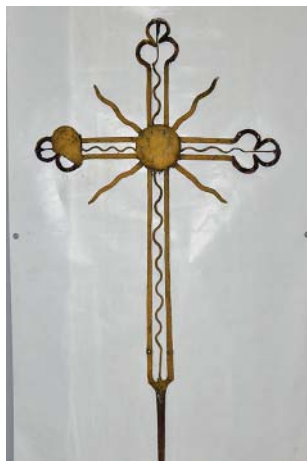
**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.



Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Нижня частина стрижня дещо довша за верхню та за рамена. Верхня частина стрижня і рамена мають декоративне завершення кінців у вигляді об'ємного трилисника, покриті тонкими листами металу, на взірець розетки-пуклі. У нижній частині стрижня – округла пукля. Простір між прутами рамен і стрижня заповнений гнутим хвилястим тонким прутком «хвилькою». Середохрестя закриті об'ємною пуклею, від нього відходять три (четвертий, у верхній частині, втрачений) хвилястих прутки – промінці, загострені на кінцях.

Хрест не реставрований, покритий жовтою фарбою - бронзівкою. Метал з корозією. Листи металу на пуклях мають тріщини та дірки.



**ВКМ РА – 1408**

**XVIII ст.**

**154 x 78**

**Походження:** церква Покрови Богородиці с. Пірванче Луцького р-ну (колишній Горохівський р-н)

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Нижня частина стрижня дещо довша за верхню та за рамена. Верхня частина стрижня і рамена мають декоративне завершення кінців у вигляді об'ємного трилисника. На них – отвори, для кріплення металевих листів (не збереглися). На пруті нижньої частини стрижня – також кілька отворів. Простір між прутами рамен і стрижня заповнений гнутим хвилястим тонким прутком «хвилькою». Середохрестя закриті об'ємною пуклею, від якої відходять чотири хвилястих прутки – промінці, загострені на кінцях.

Хрест не реставрований, покритий жовтою фарбою - бронзівкою. Метал з корозією. Листи металу на пуклях рамен та стрижня втрачені, окрім невеликого шматочка на рамені.



**ВКМ РА – 6706**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**103 x 62**

**Походження: церква Святої Трійці с. Городище Луцького р-ну.**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів прямокутного профілю, які у нижній частині з'єднані у ніжку. Нижня частина стрижня дещо довша за рамена. В основі стрижня – плоске кружальце. Ніжка у нижній частині має різьблення гвинтовою лінією. На заокруглених завершеннях рамен та заокругленій верхній частині стрижня, гвіздками прикріплені декоративні елементи у вигляді стилізованої чотирипелюсткової «лілії». Розміщені по три деталі з трьох сторін під прямим кутом одна до одної.

Середохрестя має круглі отвори для кріплення пуклі, яка втрачена.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію, втрачена пукля, на одному рамені відсутня нижня «лілія».



**ВКМ РА – 1897**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**106,7 x 56**

**Походження: церква Архистратига Михаїла с. Тупали Луківської територіальної громади Ковельського р-ну (колишній Турійський р-н).**

**Не реставрований.**

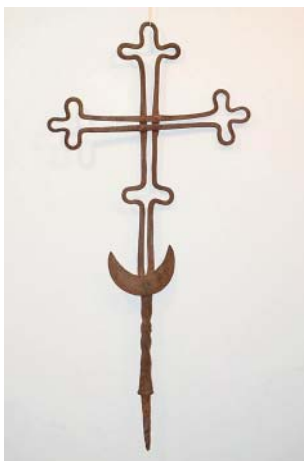
**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднані у ніжку, загострену в основі. Форма хреста симетрична, стрижень і рамена – рівновеликі, заокруглені на кінцях.

На завершенні стержня припаяний чотириконечний симетричний хрест з заокругленими плескатими кінцями рамен і стрижня, його середохрестя прикрашене невеликого розміру пуклею. Такого ж розміру пуклі на раменах великого хреста. Рамена декоровані двома чотириконечними хрестиками з заокругленими плескатими кінцями рамен і стрижня. Нижня частина стрижня хрестиків утворює декоративну петлю. Хрестики розміщені за принципом одноосової дзеркальної симетрії.

У середохресті – масивна пукля. Усі пуклі двобічні, з'єднані за допомогою обхватів (кілець). У нижній частині стрижня – два отвори для кріплення півмісяця (втрачений).

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію..



**ВКМ РА – 7107**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**98 x 46,2**

**Походження: Волинь**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які в нижній частині з'єднуються у ніжку. Конструктивна основа доповнена, за допомогою гнуття прута, декоративними трилисниками на завершенні рамен і стрижня. Рамена та стрижень у середохресті з'єднані за допомогою клепаання та гвіздків. В основі хреста – півмісяць, під ним торсований (кручений навколо своєї осі) прут, який переходить у списоподібну ніжку.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію.



**ВКМ РА – 7108**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**85,7 x 59**

**Походження: Волинь**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів прямокутного профілю, які у нижній частині з'єднані у ніжку методом спаювання. Конструктивна основа доповнена, за допомогою гнуття прута, декоративними трилисниками на завершенні рамен і стрижня. Рамена та стрижень у середохресті з'єднані за допомогою клепаання і 4-ох

гвіздків. На нижній частині стрижня, над ніжкою, заклепаний великий гвіздок. В основі стрижня, над ніжкою – обмежувач у вигляді невеликого кільця дахоподібної форми.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію.



**ВКМ РА – 6866**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**68,5 x 48,5**

**Походження:** церква Різдва Богородиці с. Мала Глуша Камінь-Каширської територіальної громади Камінь-Каширського району (колишній Любешівський р-н)

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих прутів квадратного профілю, які у нижній частині з'єднані у ніжку. Простір між прутами, нічим не заповнений. Форма хреста симетрична, стрижень і рамена – рівновеликі, заокруглені на кінцях. Раменах та верхівка стрижня оздоблені невеличкими рівновеликими чотириконечними хрестиками типу «мальтійські», по три на кожному рамені, приєднані за допомогою гвіздків.

В основі хреста, на ніжці, розміщений півмісяць, ріжками догори.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію. Відсутні три декоративні хрестики: один – у верхній частині стрижня, два – на бічних сторонах рамен хреста.



**ВКМ Д - 619**

**Початок XIX ст.**

**105,5 x 67,5**

**Походження:** церква Св. Іова с. Дорогиничі Локачинської територіальної громади

**Володимирського району (колишній Локачинський р-н).**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений шістьма (по три) взаємно перпендикулярними кованими прутами прямокутного профілю, які у нижній частині з'єднані у ніжку. Використані прутки різної товщини, бічні – ширші за внутрішні. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена.

Рамена та верхівка стрижня оздоблені металевими пластинами у вигляді стилізованого трилисниками, до яких припаяні по три невеликих плоских хрестики. Усі декоративні деталі припаяні та заклепані гвіздками. Кутівий простір між раменами хреста заповнений чотирма чотириконечними хрестиками, на довгому стрижні. Деталі закріплені масивними гвіздками на прутах хреста. В основі хреста, над нішкою, розміщений півмісяць, ріжками догори, закріплений трьома гвіздками (на кожному пруті).

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію. Відсутні три декоративні хрестики: один – у верхній частині стрижня, два – на бічній стороні рамен.



**Перша половина XIX ст.**

**80,4 x 45**

**Походження: Волинь**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих торсованих прутів, які у нижній частині з'єднані у ніжку. Простір поміж прутами, нічим не заповнений. Форма хреста симетрична, нижня частина стрижня дещо довші за верхню. Конструктивна основа доповнена, за допомогою гнуття прута, декоративними трилисниками на завершенні рамен і стрижня. Рамена та стрижень у середохресті з'єднані грубим клепанням одним гвіздом. Середохрестя прикрашене плоским металевим кільцем з 4-ма невеликими плоскими промінчиками. Елементи декору з'єднані між собою за допомогою обхватів (кілець) та гвіздків.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію.



**ВКМ РА – 6704**

**Кінець XVIII – початок XIX ст.**

**99 x 52, 5**

**Походження:** церква Св. Трійці с. Городище Городищенської громади Луцького р-ну (колишній Луцький р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття одного суцільно кованого прута прямокутного профілю, який у нижній частині утворює ніжку. Нижня частина стрижня дещо довша за рамена. В основі стрижня – плоске кружальце. Ніжка у нижній частині має різьблення гвинтовою лінією. На заокруглених завершеннях рамен та заокругленій верхній частині стрижня, гвіздками прикріплені декоративні елементи у вигляді стилізованої чотирипелюсткової «лілії». Розміщені по три деталі з трьох сторін під прямим кутом одна до одної.

Середохрестя має чотири отвори для кріплення пуклі, яка втрачена.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію, втрачена пукля. На одному рамені відсутня центральна «лілія», на стрижні відсутні бічна та центральна «лілії».



**ВКМ РА – 2230**

**Кінець XVIII – перша половина XIX ст.**

**104 x 78, 5**

**Походження:** церква Арх. Михаїла с. Линів Локачинської територіальної громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прямокутних прутів. Простір між стержнем і раменами заповнений прямими прутами, оздобленими на завершенні гнутими V – подібними елементами. Закінчення стрижня та рамена гнуті у вигляді трілисника. В основі хреста – півмісяць ріжками догори, приєднаний за допомогою техніки припаювання. Всі прутки з'єднані між собою грубим клепанням та гвіздками.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. Метал покритий сріблянкою.



**VKM PA – 6705**

**Перша половина XIX ст.**

**66 x 54,5**

**Походження:** церква Св. Трійці с. Городище Городищенської громади Луцького р-ну (колишній Луцький р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прямокутних прутів, заокруглених на верхівках. Простір між прутами заповнений прямим стержнем. На стрижні є кілька отворів прямокутної форми. Рамена та верхівка стрижня оздоблені невеликими стилізованими шестипелюстковими квітами на довгих ніжках. Місце перехрестя було замасковане пуклею. Такі ж пуклі – на завершенні рамен та стрижні хреста. Збереглася лише одна – на рамені.

В основі хреста, над ніжкою, розміщений півмісяць, ріжками догори. Всі прутки та декоративні деталі з'єднані між собою за допомогою припаювання та гвіздків.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. Втрачені центральна і бічна пуклі, деталі квіткового декору на стрижні та одному з рамен.



**VKM D – 620**

**XIX ст.**

**71 x 76,5**

**Походження:** церква Св. Іова с. Дорогиничі Локачинської територіальної громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прямокутних прутів. Простір між прутами заповнений прямим стержнем. Композиція хреста симетрична, стрижень і рамена – рівновеликі, верхівки мають овальну форму. Прути рамен та стрижня закриті суцільними металевими пластинами, окрім овальних завершень.

Кутовий простір між раменами заповнений гнутими хвилястими серповидними прутами, які спаяні з двох частин. Місце перехрестя замасковане об'ємними пуклями.

Всі пруту з'єднані між собою методом припаювання.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію.



**ВКМ РА – 7098**

**Кінець XVIII ст.**

**49,7 x 40**

**Походження: церква Різдва Богородиці с. Сусваль (колишнє с. Жовтневе) Оваднівської територіальної громади Володимирського району (колишній Володимир-Волинський р-н)**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбанний чотириконечний, утворений за допомогою гнуття двох взаємно перпендикулярних суцільно кованих плоских прутів, які у нижній частині з'єднуються у ніжку. Композиція хреста симетрична, стрижень і рамена – рівновеликі. Місце перехрестя закрито пуклею. Такі ж пуклі, дещо меншого розміру – на завершених раменах та стрижні хреста. Пуклі на раменах та стрижні оздоблені чотириконечними хрестиками, по три на кожному фрагменті, з'єднані за допомогою техніки припаювання. Кутовий простір між раменами хреста також заповнений чотириконечними хрестиками. В основі хреста, над ніжкою, розміщений півмісяць, ріжками догори.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. У центральній та бічній пуклі відсутня частина металевої пластини. На стрижні відсутній один хрестик. Хрест покритий бронзівкою.





**ВКМ РА – 6750**

**XIX ст.**

**75 x 43,3**

**Походження:** церква Св. Трійці смт. Олика Олицької територіальної громади Луцького р-ну (колишній Ківерцівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза з ковчезним обрамленням по периметру. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена. Викінчення стержня і рамен заокругленої форми, плескаті. Закріплені на металевих смугах методом припаювання та клепання з цвяхами.

Кутовий простір між раменами хреста закритий пуклею від якої відходить чотири «блискавки». В основі хреста, на стрижні – пукля, того ж розміру що й між раменами. Деталі закріплені масивними гвіздками.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. Відсутня одна «блискавка» у нижній частині.



**ВКМ РА – 2229**

**XIX ст.**

**77 x 36,5**

**Походження:** церква Арх. Михаїла с. Линів Локачинської територіальної громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена. Викінчення стержня і рамен заокругленої форми, плескаті, з цвяхами.

Кутовий простір між раменами хреста закритий пуклею, привареною до хреста. В основі хреста, на стрижні над ніжкою, розміщений півмісяць, ріжками догори, закріплений масивним гвіздком. Такі ж гвіздки є на викінченнях рамен і стрижня. Ніжку від основи хреста відділяє обмежувач у вигляді квадратної пластини.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. Відсутня частина півмісяця. Хрест покритий сріблянкою.



**ВКМ Д - 616**

**Кінець XIX – початок XX ст.**

**67,7 x 42**

**Походження: церква Воздвиження Хреста м. Луцьк (колишнє с. Теремне Луцького р-ну)**

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка: метал, кування.**

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза квадратного профілю. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена. Викінчення стрижня і рамен мають оздобу у вигляді невеликих хрестовидних трилисників, по три деталі на кожному фрагменті, що, відповідно, формує хрест на кінцях. Прути у середохресті з'єднані грубим клепанням, деталі приварені. На стрижні і раменах – симетрична оздоба у вигляді гнутих С-подібних елементів, прикріплених методом клепання.

В основі хреста – масивний півмісяць з тонкого металу.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію. Відсутні окремі частини декору трилисників.



**ВКМ РА – 6827**

**XIX ст.**

**56,5 x 45,5**

**Походження:** церква Св. Трійці с. Прилісне Прилісенської громади Камінь-Каширського р-ну (колишній Маневицький р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза, стрижень трішки ширший за рамена. Викінчення стрижня і рамен хрещатої форми, хрести заокруглені на кінцях, плескаті.

Кутовий простір між раменами хреста закритий пуклею, привареною до основи. Від пуклі відходять чотири широких коротких промені.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію. Відсутнє одне рамено на викінчені рамена хреста. Хрест покритий сріблянкою.



**ВКМ РА – 6988**

**XIX – перша половина XX ст.**

**69,5 x 37**

**Походження:** церква Покрови Богородиці Любешівської територіальної громади Камінь-Каширського району (колишній Любешівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена. Викінчення стрижня і рамен заокругленої форми, плескаті. На викінченнях рамен і стрижня заклепані гвіздки. Рамено прикріплене до стрижня методом клепання з масивним гвіздком.

Хрест не реставрований, метал має значну корозію.



**ВКМ РА – 6849**

**Кінець XIX – перша половина XX ст.**

**55 x 21,8**

**Походження:** церква Арх. Михаїла с. Гута Заболотівської громади Ковельського р-ну (колишній Ратнівський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з двох тонких суцільно кованих смуг заліза. Стрижень складається з двох частин, з'єднаних за допомогою техніки клепання та двох гвіздків. Форма хреста симетрична, стрижень значно довший за рамена. Викінчення стрижня і рамен цибулиноподібної форми, плескаті. Рамено прикріплене до стрижня методом клепання з масивним гвіздком.

Викінчення стрижня – зігнуте. В основі хреста, на стрижні над ніжкою, розміщений півмісяць, ріжками догори. Хрест не реставрований, метал має незначну корозію.



**ВКМ Д - 618**

**Кінець XIX – перша половина XX ст.**

**47,5 x 30,4**

**Походження:** церква Св. Іова с. Дорогиничі Локачинської територіальної громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.**

**Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбаний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з широкої суцільно кованої смуги заліза. Форма хреста симетрична, рівнокінцева. Викінчення стержня і рамен плескаті, ковані у формі мальтійського хреста.

Загострену внизу ніжку від основи хреста відділяє обмежувач у вигляді квадратної пластини.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію. Верхня частина стрижня та одне з рамен – погнуті. Хрест покритий сріблянкою.

27.

**ВКМ РА – 2228****Кінець XIX – перша половина XX ст.****43 x 18,5**

**Походження:** церква Арх. Михаїла с. Линів Локачинської територіальної громади Володимирського району (колишній Локачинський р-н).

**Не реставрований.****Матеріал та техніка:** метал, кування.

Хрест надбанний (надвратний), чотириконечний. Одноосьова конструкція хреста виконана з тонких суцільно кованих смуг заліза. Форма хреста симетрична, стрижень дещо довший за рамена. Викінчення стрижня і рамен заокругленої форми, плескати. Рамено прикріплене до стрижня методом клепання з масивним гвіздом.

Хрест не реставрований, метал має незначну корозію, був покритий сріблянкою.

**Олена Семенович (Рівне)**

### **ЗБІРКА РІЗЬБЛЕНИХ ЦАРСЬКИХ ВРАТ ХVІІІ–ПОЧ. ХІХ СТ. В КОЛЕКЦІЇ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

Рівненський обласний краєзнавчий музей (надалі РОКМ) володіє чималою колекцією музейних предметів сакральної декоративної різьби, що є яскравим явищем української мистецької спадщини.

Колекція дерев'яного різьблення РОКМ була зібрана його працівниками під час наукових експедицій по обстеженню храмів Рівненської області.

Початок формування збірки покладено у 1972 р., коли Рівненський краєзнавчий музей (надалі РКМ) розпочав систематичне дослідження пам'яток сакрального мистецтва на території Рівненщини в рамках комплексної експедиції, що проводилася в межах тогочасної державної політики щодо рухомих пам'яток історії та культури, які знаходилися у діючих та знятих з реєстрації культових спорудах. Відтоді експедиційні обстеження храмів Рівненщини проводилися майже кожен рік аж до 1991 р. [1, с. 39]. Науковим консультантом був знаний в Україні мистецтвознавець П. Жолтовський.

За цей період (майже 20!!! років) музей поповнив свою колекцію понад 70 чудовими зразками дерев'яного різьблення, які недостатньо вивчені та не представлені суспільству. Ці пам'ятки переважно не реставровані. Лише поодинокі експонати після реставрації прикрашають експозицію РОКМ.

Одним з головних напрямків у науковій діяльності та представленні колекцій широкому загалу РОКМ є каталогізація, оцифрування та внесення в електронну базу даних фондів збережень.

У 1996 р. завідуючим художнім відділом музею В. Луцем було укладено каталог ікон Волині ХІІІ–ХVІІІ ст. із колекції РОКМ, куди увійшли поодинокі зразки сакрального різьблення [2]. У 2018 р. автором даного дослідження було сформовано каталог зразків дерев'яної скульптури та декоративного різьблення ХVІІІ – поч. ХІХ ст., які були зібрані працівниками музею під час експедиційних досліджень 1972–1991 рр., що зберігаються в РОКМ [4]. Увага даного дослідження зосереджена на окремій групі сакральних

різьблених пам'яток, а саме на царських вратах, які становлять цікаву, але, на жаль, нечисельну групу (5 одиниць) музейних предметів.

Царські врата – це двостулкові двері з фігурним верхом, прикріплені до дерев'яних стовпців. Царські врата – вхід у Свята Святих, вівтар, через них можуть заходити тільки священники й тільки у визначені літургією моменти. Відповідно до символіки вівтаря, вони втілюють вхід у Царство Боже [5].

До фондів РОКМ вони надійшли з експедицій початку 1970-х та початку 1980-х рр. Датуються дані зразки орнаментальної різьби по дереву XVIII – поч. XIX ст.

Дане дослідження оформлене у вигляді каталогу, який містить інформацію про колекцію різьблених царських врат, які входять до збірки музейних предметів РОКМ.

Каталог містить наступну інформацію: назву, дату створення, фондівий номер, походження, обставини надходження до музею, розмір, техніку та матеріали виконання, стан збереження та стислий опис музейного предмета.

## КАТАЛОГ

### 1. Царські врата (фото 1)

- XVIII ст.;
- РОКМ КН 470/VIII д 511/1-2;
- Церква Різдва Богородиці с. Федорівка Гощанського (нині Рівненського) району);
- Експедиція РКМ 1972 р.;
- Акт №555/80 від 1972 р.;
- Розмір:

ліва стулка – 201x56,5x2,5 см;

права стулка – 200,5x45,5x2,5 см;

- Матеріал, техніка: дерево, олія, позолота, різьба, живопис;
- Збереження: живопис і різьба потріскані, частково різьба обламана, розійшлася по швах;
- Опис: царські врата тонкої та майстерної роботи в традиції українського рококо.

Дві стулки об'єднані колонкою, декорованою наскрізною різьбою у вигляді переплетення синіх планок та стилізованих чотирипелюсткових квітів, покритих позолотою. На кожній стулці розміщено по три фігурні клейма, обрамлені наскрізним рослинним орнаментом і розлогого листя аканта та стилізованих чотирипелюсткових квітів. У двох верхніх клеймах зображено сцену Благовіщення, у чотирьох нижніх – євангелістів зі своїми символами за написанням Євангелій. Знизу кожної стулки чаші для причастя, з яких проростає розлоге листя аканта. До стулок прикріплені залізні клямки.

### 2. Царські врата (фото 2)

- Кін. XVIII – поч. XIX ст.;
- РОКМ КН 1471 а/VIII Ж 106, КН 1471 б/VIII Ж 107;
- Церква Святого Миколая с. Острожець Млинівського (нині Дубенського) району;
- Експедиція РКМ 1980-х рр.;
- Акт №3673/205 від 5.09. 1983 р.;
- Розмір:

ліва стулка – 156x41,5x3 см;

права стулка – 181x44,5x3 см;

- Матеріал, техніка: дерево, різьба, фарба, позолота;
- Збереження: левкас і фарбовий шар затерті, клейма у лівій стулці потьмяніли;

Опис: врата з фігурним завершенням у вигляді корони. Дві стулки об'єднані планкою. У кожній стулці по три клейма, декоровані наскрізною різьбою у вигляді переплетення листя аканта з виноградними гронами. Бокові планки чорного кольору.

У верхній частині у клеймах зображено сцену Благовіщення. У середніх клеймах зображені євангелісти Лука з символом Телець та Марк, який тримає книгу в лівій руці та перо в правій. Голова повернута до лева, що знаходиться за спиною. У нижніх клеймах зображені євангелісти Матвій, голова якого повернута до Ангела та Іоан з символом Орлом.

### 3. Царські врата (фото 3)

- Кін. XVIII – поч. XIX ст.;



1. Царські врата XVIII ст. Церква Різдва Богородиці с. Федорівка Гоцанського (нині Рівненського) району).



2. Царські врата кін. XVIII – поч. XIX ст. Церква Святого Миколая с. Острожець Млинівського (нині Дубенського) району.



3. Царські врата кін. XVIII – поч. XIX ст. Параскевська церква с. Тинне Рівненського району.



4. Царські врата XVIII ст. Церква Покрови Богородиці с. Річниця Зарічненського (нині Вараського) району.



5. Царські врата XVIII ст. Параскевська церква  
с. М'ятин Гоцанського (нині Рівненського) району.

- РОКМ КН 469/VIII д 510/1-2;

- Параскевська церква с. Тинне Рівненського району;

- Експедиція РКМ 1972 р.;

- Акт №554/79 від 1972 р.;

- Розмір:

ліва стулка – 205х61,5х3,5 см;

права стулка – 212х61,5х3,5 см;

- Матеріал, техніка: дерево, різьба, залізо, олія, позолота;

- Збереження: левкас, фарбовий шар і позолота затерті. На лівій стулці втрата двох листків аканта в рамці. Врата дуже забруднені, живопис на картушах потрісканий, наявні сліди від цвяхів.

- Опис: дві стулки врат об'єднані позолоченим валиком-планкою. На кожній стулці розміщені по три фігурні чотиригранні клейма, обрамлені наскрізним рослинним орнаментом із розлогого листа аканта, виноградних грон, квітів та бутонів. У клеймах зображено зверху сцену Благовіщення – Богородицю та Архангела Гавриїла, у середніх та нижніх клеймах – євангелістів Марка, Луку, Матвія та Іоана за написанням Євангелій. Знизу кожної стулки прямокутні рамки із чотирилистником аканта і квіткою всередині. Рами стулок блакитного кольору.

Врата поновлені, ширші, ніж були раніше, боковини нові.

#### 4. Царські врата (фото 4)

- XVIII ст.;

- РОКМ КН 642/6//VIII д 521;

- Церква Покрови Богородиці с. Річиця Зарічненського (нині Вараського) району;

- Експедиція РКМ 1973 р.;

- Акт №771/157 від 11.10. 1973 р.;

- Розмір:

ліва стулка – 170х30х3 см;



права стулка – 173x42x3 см;

- Матеріал, техніка: дерево, різьба, левкас, живопис;

- Збереження: фарби місцями потріскані, обсипалися. Левкас затертий. Клейма заклеєні папером.

- Опис: дві стулки об'єднані фігурним валиком червоного кольору. У кожній стулці по три клейма, декоровані наскрізною різьбою у вигляді переплетення рослинного орнаменту з листя аканта, квітів та виноградної лози з гронами винограду. У клеймах зображення сцени Благовіщення та чотирьох євангелістів. Стулки чорного кольору, клейма жовтого, квіти та грона винограду – червоні.

#### 5. Царські врата (фото 5)

- XVIII ст.;

- РОКМ КН 14747a/VIII д 556, КН 147476/VIII д 557;

- Параскевська церква с. М'ятин Гошанського (нині Рівненського) району;

- Експедиція РКМ 1983 р.;

- Акт №3676/208 від 5.09. 1983 р.;

- Розмір:

ліва стулка – 204x43,5x3,5 см;

права стулка – 18,6x40,5x3,5 см;

- Матеріал, техніка: дерево, левкас, різьба;

- Збереження: дерево потріскалося. Фарби місцями обсипалися, клейма погано проглядаються.

- Опис: врата з фігурним завершенням у вигляді корони. Дві стулки об'єднані золотистою планкою, прикрашеною фігурними завитками. У кожній стулці по три клейма, декоровані наскрізною різьбою у вигляді виноградної лози з гронами винограду. У клеймах зображення Богородиці Марії, Архангела Гавриїла та чотирьох євангелістів. Бокові рамки темнобордового кольору.

Отже, незважаючи на незначну кількість, збірка царських врат РОКМ є надзвичайно цінною та унікальною, оскільки презентує розвиток орнаментальної різьби Рівненщини зазначеного періоду. Сьогодні цей вид сакрального мистецтва все ще потребує всебічного висвітлення в науковій літературі та глибшого і більш розширеного дослідження.

#### Список використаних джерел:

1. Луц В. Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею. Родовід, № 8. Рівне, 1994. С. 38–52.

2. Луц В. Ікони Волині XIII-XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею. Каталог. Ч. 2. Рівне, 1996. 259 с. РОКМ КН 21267/VIII Д 3350.

3. РОКМ. Інвентарна книга №1/21. Дерево, скульптура (історія релігії).

4. Семенович О. Пам'ятки сакральної дерев'яної скульптури XVIII – поч. XIX ст. у збірці Рівненського обласного краєзнавчого музею. Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Збірник наукових праць. Вип. XVI. Матеріали наукової конференції «Наша спадщина: де минуле зустрічається з майбутнім». Рівне: ПП Дятлик М., 2018. С. 194–208.

5. Студницький Р. Врата іконостасів у церквах Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: іконографія, типологія, художньо-стилістичні особливості. Вісник Львівської національної Академії мистецтв. Збірник наукових праць. Вип. 20. Львів, 2009.

## IN MEMORIAM

### РІК БЕЗ АНАТОЛІЯ КВАСЮКА



Життя рухається вперед, приносячи нові події, нових людей, нові почуття. Але в пам'яті назавжди залишаються ті, з ким довгий час плідно працювали, хто допомагав порадами, хто підтримував у скрутні хвилини і чий життєвий оптимізм додавався іншим щиро і повно. Тому і є непоправною втратою для нашого колективу відхід у засвіти завідуючого реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею Анатолія Івановича Квасюка.

Ще у 90-і роки ХХ ст., залишивши гучну столицю, прийшов у музей спеціаліст реставраційної справи найвищого ґатунку, який завдяки своєму професіоналізму і працелюбності, зміг власноручно порятувати десятки давніх образів колекції. Волинській культурі просто повезло, що така унікальна людина прижилася у нашому краї, полюбила його всією душею і до останніх днів переживала за збереження високого сакрального надбання. Квасюк мав тверде переконання, що всі цінні мистецькі речі мають бути в музеї, де їх зможуть порятувати, зберегти, продемонструвати і достойно пошанувати. Душевно і трепетно він дивився на

кожну збережену давню пам'ятку, тішився новими знахідками. Двічі активно організовував підготовку і перевезення експонатів з старих у нові приміщення. Саме його творча інженерна думка направлена була на раціональне і безпечне транспортування крихких пам'яток іконопису і дерев'яної різьби. Як зробити кріплення, як правильно зав'язати вузол, як розмістити річ у залі музею. Ці, на перший погляд, прості речі насправді дуже важливі у музейній практиці. І саме завдяки старанням Анатолія Івановича ми впродовж років успішно реконструювали експозицію і втілювали різноманітні виставкові проекти у Луцьку, Києві, Вараші, Червонограді, Чернігові, Дніпропетровську, Колодяжному. Квасюка можна цілком оправдано назвати людиною енциклопедичних знань, яка тримала у голові дані про художників, про новинки реставраційного процесу. На своїх сторінках комп'ютера він збирав інформацію про все, що колись би згодилося у роботі. А з якою любов'ю він облаштував свою майстерню, своє робоче місце. Кожен інструмент поміщався у власноруч зроблений пристрій чи підставку. Він не втомлювався прикупляти технічні новинки, розуміючи, що вони згодяться комусь і після нього. І планів було ще багато... Завдяки йому реставраційна майстерня ВКМ має сучасні мікроскопи, фотоапарати, хімікати. Анатолій Квасюк був майстром золоті руки, бо вмів працювати з різними матеріалами. Він ніколи не сказав: «Я не знаю, як це зробити» і справді робив якісно і надійно.

Анатолій Іванович вмів говорити з людьми, вмів слухати і переконувати у важливості того чи іншого рішення. Колекціонери давали свої надбання на виставки і це збагачувало наші проекти. Неоціненним є приклад порятунку в утаємничених умовах і пізніша передача до музею Холмської Чудотворної ікони Богородиці. Сьогодні цей образ став символом нашої державності, духовним оберегом незалежності і свободи. Ця тисячолітня святиня об'єднує віруючих різних віросповідань, засвідчуючи вічні цінності правди, любові і добра. Анатолій цілком заслужено увійшов в новітню історію і зображений поряд з такими величними постатями як Володимир Великий, Данило Галицький, Митрополит Іларіон, Яків Суша на сакральній картині В. Жупанюка «Холмська Богородиця у подіях та фактах», яка експонується у музеї і привертає увагу всіх відвідувачів музею.

Анатолій Квасюк був удостоєний високого звання Заслужений працівник культури України, нагороджений почесними церковними орденами. Це було для нього важливо і відрадно, що його праця

була достойно оцінена ще прижиттєво і він зміг своєю щоденною працею йти далі у великій справі порятунку нашого духовного багатства. Будучи людиною щоденної роботи, він не любив публічності і пафосу, але з великим інтересом любив вести бесіди з цікавими людьми, науковцями, реставраторами, колекціонерами. Його слова, як досвідченого майстра реставратора, залишилися на кадрах кінохроніки, на сторінках преси і вони стануть у нагоді для початківців цієї відповідальної справи.

У пам'яті всіх, хто знав Анатолія Івановича Квасюка, він залишиться людиною непересічною і особливою, великим патріотом України, неперевершеним умільцем реставрації, усміхненим, доброзичливим і щирим. Вічна наша пам'ять цій світлій людині, нашому колезі і другу.

---

---

---

## АВТОРИ ЗБІРНИКА

**Андрішин Богдан Олегович** – молодший науковий співробітник Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Асаулова Олена Володимирівна** – старша наукова співробітниця наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Білецька-Зварич Мирослава Василівна** – художниця-реставраторка вищої категорії, завідувачка науково-дослідного реставраційного відділу Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Болюк Олег Миколайович** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України.

**Вітольд Бобрік** – кандидат історичних наук, Інститут досліджень культурної спадщини Європи, Польща.

**Войтович Оксана Василівна** – художниця-реставраторка вищої категорії Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Ганусевич Наталія Зигмундівна** – наукова співробітниця Національного заповідника «Замки Тернопілля».

**Гелитович Марія Йосипівна** – кандидатка мистецтвознавства, завідувачка відділу давнього українського мистецтва Національного музею імені Андрея Шептицького.

**Гордієнко Юлія Анатоліївна** – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри іноземних мов гуманітарних спеціальностей Волинського національного університету імені Лесі Українки; старший викладач кафедри гуманітарних та практичних дисциплін Волинської православної богословської академії.

**Сліссєва Тетяна Миколаївна** – завідувачка Музею волинської ікони.

**Зінчук Ольга Олегівна** – художниця-реставраторка Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Карпук Людмила Альбертівна** – старша наукова співробітниця Музею волинської ікони.

**Локайчук Світлана Михайлівна** – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри історії та культури української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Луцьов Євген Сергійович** – кандидат геологічних наук, науковий співробітник Інституту геохімії, мінералогії та рудоутворення імені М.П. Семенюка НАН України.

**Мельник Сергій Михайлович** – судовий експерт Міністерства Юстиції України.

**Москалюк Ірина Петрівна** – старша наукова співробітниця Музею волинської ікони.

**Москаль Марта Андріївна** – магістр, художниця-реставраторка Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Обухович Лариса Ярославівна** – художниця-реставраторка, завідувачка сектору реставрації Музею волинської ікони.

**Остапук Олександр Дмитрович** – директор Любомльського краєзнавчого музею.

**Охріменко Григорій Васильович** – кандидат історичних наук, заслужений працівник освіти України.

**Семенович Олена Леонідівна** – завідувачка сектору обліку музейних цінностей КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненської обласної ради.

**Троневиц Петро Олексійович** – історик, краєзнавець.

**Федчук Олександр Миколайович** – протоієрей, кандидат історичних наук, проректор з наукової роботи Волинської духовної семінарії УПЦ.

**Фульмес Владислав Степанович** – протоієрей, доктор філософії, доцент, проректор з наукової роботи Волинської православної богословської академії.

**Шевченко Наталія Олександрівна** – старша наукова співробітниця наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

**Шуліка Вячеслав Вікторович** – художник-реставратор, кандидат мистецтвознавства/доктор філософії (PhD), доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, голова секції Реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України, член консультативної ради з питань охорони культурної спадщини Департаменту культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації.

**Sygowski Pawel** – historyk sztuki, Lublin, Polska.

---

---

## ЗМІСТ

РОЗДІЛ І  
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ**Андрішин Богдан, м. Львів**

Попередні результати обстеження музейних предметів та приміщень  
на враження комахами-шкідниками у Музеї Волинської ікони ..... 3

**Білецька-Зварич Мирослава, м. Львів**

Особливості реставрації іконостаса з церкви Святої Трійці м. Жовква ..... 4

**Болюк Олег, м. Львів**

Колекція церковних точених релікваріїв з Музею Шариша у Бардієві:  
до питання каталогізації фонду українського сакрального мистецтва ..... 9

**Войтович Оксана, м. Львів**

Реставрація полотен «Марія простромлена мечами», «Страсті Ісуса Христа»  
зі збірки Державного історико-культурного заповідника м. Острога ..... 15

**Гелитович Марія, м. Львів**

Твори Марка Шестаковича у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького ..... 20

**Єліссєва Тетяна, м. Луцьк**

Музей волинської ікони: створення і діяльність. Бібліографічний покажчик ..... 26

**Зінчук Ольга, м. Львів**

Проведення консерваційно-реставраційних заходів на іконі «Покрова» XVIII (?) ст.  
із збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею ..... 30

**Луньов Євген, м. Київ, Мельник Сергій, м. Луцьк**

Проведення радіовуглецевого датування деревини основи Холмської Чудотворної ікони Богородиці ..... 36

**Москаль Марта, м. Львів**

Особливості реставрації хоругви Св. Миколай / Св. Варвара та Св. Михаїл  
зі збірки культурно-археологічного центру «Пересопниця» ..... 41

**Москалюк Ірина, м. Луцьк**

Іконографічний тип Богородиці «Замилування» у волинському іконописі XVIII ст. .... 47

**Обухович Лариса, м. Луцьк**

Ікона-циборіум «Розп'яття Господнє з предстоячими» XVIII ст.  
з села Грибовиця на Волині. Дослідження та реставрація ..... 55

**Федчук Олександр, м. Луцьк**

Озденизька ікона Божої Матері – втрачена, але не забута святиня Волині ..... 61

**Шевченко Наталія, Асаулова Олена, м. Київ**

Дослідження сакральних творів Волині в науковому відділі  
фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ: підсумок багаторічної співпраці ..... 65

**Шевченко Наталія, м. Київ**

Досвід віртуального відтворення розпису храмових творів сакрального мистецтва  
з застосуванням цифрових технологій:  
перспективи історичних реконструкцій в науковій реставрації ..... 71

**Шуліка Вячеслав, м. Харків**

Пітер Пауль Рубенс, Луцій Анней Сенека, «Африканський рибалка»

та Малочернечинська ікона Ісуса Христа ..... 75

**РОЗДІЛ II****МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА****Бобрик Вітольд, м. Люблін, Польща**

Список парафій Луцької дієцезії латинського обряду в межах Янівської (Підляської)

римо-католицької дієцезії, заснованої 1818 р. .... 92

**Ганусевич Наталія, м. Збараж**

Поповнення фондової колекції Національного Заповідника: дослідження, атрибуція та збереження ..... 94

**Карпюк Людмила, м. Луцьк**

Колекція надбаних хрестів XVIII–XX ст. Волинського краєзнавчого музею..... 98

**Остапюк Олександр, м. Любомль**

Архів О. Цинкаловського по дослідженню і вивченню духовної спадщини

на теренах Любомльщини та Ковельщини ..... 106

**Охріменко Григорій, Локайчук Світлана, м. Луцьк**

Давньоруські вироби з емаллю..... 114

**Троневиц Петро, м. Луцьк**

Таємниця притвору костелу Святої Трійці в Любомлі ..... 119

**Фульмес Владислав, Гордієнко Юлія, м. Луцьк**

Штрихи до життєпису видатного холмщача Семена Васильовича Любарського ..... 123

**Sygowski Paweł, Lublin, Polska**

Kaplica unicka w Jabłonce koło Maniewicz, jako reakcja na działania Rosjan

wobec cerkwi po zajęciu Wołynia w 1795 r. .... 129

**РОЗДІЛ III****КАТАЛОГІЗАЦІЯ ТВОРІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА****Карпюк Людмила, м. Луцьк**

Каталог надбаних і надвратних хрестів з колекції Волинського краєзнавчого музею..... 133

**Семенович Олена, м. Рівне**

Збірка різьблених царських врат XVIII – початку XIX ст. в колекції

Рівненського обласного краєзнавчого музею..... 149

**IN MEMORIAM**

Рік без Анатолія Квасюка ..... 154

**АВТОРИ ЗБІРНИКА** ..... 156

ВОЛИНСЬКА ОБЛАСНА РАДА  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ  
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ  
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ  
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ВОЛИНСЬКА ІКОНА:  
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 29

Матеріали XXIX Міжнародної наукової конференції,  
присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони,  
м. Луцьк, 19–20 жовтня 2023 року

Видано в авторській редакції.

Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен,  
географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.

Технічний редактор: *Олександр Трофімук.*  
Виготовлення оригіналу-макету: *Олександр Трофімук.*

Здано на виробництво 05.10.2023 р. Підписано до друку 16.10.2023 р.  
Формат 60x68 1/8. Гарнітура Times.  
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 28,2. Обл.-вид. арк. 40,1.  
Вид. № 512.  
Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).  
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України  
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

**Волинська ікона: дослідження та реставрація.** Науковий збірник. Випуск 29. Матеріали ХХІХ Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2023 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Л. Мірошніченко-Гусак. Луцьк, 2023. 160 с., іл.

До наукового збірника увійшли доповіді й повідомлення учасників ХХІХ Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони, у яких розглядаються питання з дослідження та реставрації іконопису, висвітлюються проблеми вивчення сакрального мистецтва та його каталогізації.

Окремі повідомлення містять результати обстеження музейних предметів та приміщень, що проводилися художниками-реставраторами й науковими співробітниками Національного науково-дослідного реставраційного центру України та його Львівською філією в межах програми допомоги музейним установам України під час воєнного стану.

Видання розраховане на науковців, реставраторів, музейних працівників, викладачів і студентів різних закладів освіти, усіх, хто цікавиться мистецькою спадщиною України.

**УДК 7.04(477)+27-526.62](06)  
В 67**