**УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ, З ПИТАНЬ РЕЛІГІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Науковий збірник

Випуск 25

**Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції,
присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони
м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року**

Луцьк - 2018

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

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 25. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2018. – 362 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, яка відбулася 25-26 жовтня 2018 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, декоративної різьби та монументального живопису, історії храмів і монастирів Волині. Окремий розділ присвячений історії Музею волинської ікони та його збірці.

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

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

Відповідальний за випуск: ***Анатолій Силюк***
Технічний редактор: ***Олександр Трофімук***

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

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

© Волинський краєзнавчий музей, 2018
© Музей волинської ікони, 2018
© Автори статей, 2018

Розділ І.
ДО ІСТОРІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

Лариса ОБУХОВИЧ
(Луцьк)

ЩОДЕННИК НАУКОВОЇ ЕКСПЕДИЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ 1984 РОКУ

У першій половині 80-х років XX століття в історії Волинського краєзнавчого музею відбулися масштабні наукові експедиції з виявлення, взяття на облік й збору цінних історичних і мистецьких пам'яток, що знаходилися у знятих з реєстрації і діючих культових спорудах Волинської області. Цю роботу музей продовжив з 1996 по 2012 рік. Процес передачі культурних цінностей до музею носив рятувальний характер. Адже сакральна мистецька спадщина за радянських часів зазнала найбільшого нищення особливо в закритих храмах. Натхненником, науковим керівником, а також незаперечним авторитетом, консультантом і вчителем для учасників експедиції, здебільшого молодих музейних науковців, став видатний український мистецтвознавець Павло Миколайович Жолтовський. Він робив першу атрибуцію віднайдених церковних пам'яток, яку ми ретельно занотовували у спеціальний зошит. Результатом проведеної роботи стало створення у ВКМ вагомого фонду сакрального мистецтва Волині і побудова у 1993 році широко відомого і унікального Музею волинської ікони.

Першим документом і особливо цінним джерелом інформації під час початкового опрацювання та вивчення музейними науковцями пам'яток на шляху комплектування фонду сакрального мистецтва були польові записи в щоденниках наукової експедиції.

Моє завдання як художника-реставратора ВКМ складалося з візуального обстеження церковних предметів безпосередньо в церкві, виявлення аварійних ділянок живопису і його профілактичного укріплення, а також забезпечення транспортування до музею з мінімальними втратами. За дорученням старшого в експедиційних поїздках, завідувача художнього відділу ВКМ Миколи Івановича Черенюка я вела щоденник. Це відбувалося у липні 1984 року, коли робота експедиції тривала дев'ять днів, від 9-ого до 18-ого числа (15-ого липня був вихідний). Записи виконані на семи сторінках у загальному зошиті в клітинку.

За дев'ять днів нами було обстежено 21 церкву в одинадцяти районах Волинської області. Із них 12 церков були діючими, 9 закритими (знятими з реєстрації).

У силу різних причин у шість церков ми не потрапили, тому обстеження не зробили. Це закриті храми в селах: Довге Горохівського р-ну, Мишів і Орище Іваничівського р-ну, Тумин Локачинського р-ну, Секунь і Лютка Старовижівського р-ну.

Подаю записи щоденника близькі до оригіналу з виділенням рамками списків тих предметів, які ми взяли до музею. Додаю до тексту свої коментарі, що містять подальше музейне опрацювання експонатів з присвоєними їм інвентарними номерами і нинішнім місцезнаходженням кожної пам'ятки.

За погодженістю з представниками церковної громади учасники експедиції взяли до музею 33 церковні предмети, з них 20 ікон і 13 пам'яток дерев'яної пластики (враховано парні колони і крила кіоту з села Прилісне). Крім того у селі Ворончин було взято лляні домоткані рушники, прикрашені традиційною вишивкою червоними та чорними нитками. Процес передачі закріплювався актом, на якому ставився підпис представника церковної громади, або представничого органу влади з однієї сторони та музейного працівника з іншої. Всі акти зберігаються у фондах музею.

Мені вдалося прослідкувати музейне опрацювання, привезених тією експедицією, предметів. Кожному з них, після їх наукового опису, присвоєно номер у фондовій книзі вступу (КВ) та інвентарний номер певної групи експонатів, наприклад, для ікон – це здебільшого група "І" (ікони) або "Ж" (живопис), для сакральної пластики – "РА" (фонд історії релігії та атеїзму), або "Р2" (речовий фонд – тканини та шкіра).

На 20 церковних предметів, що мають історико-культурну цінність, складено охоронні паспорти Міністерства культури УРСР. Зафіксовані пам'ятки знаходилися в діючих на той час церквах сіл Красностав, Буцин, Здомишель і Залізниця. Музей волинської ікони зберігає свої примірники охоронних паспортів з фо-

Календар експедиції:

9 липня –	Горохівський р-н	с. Піски с. Довге
10 липня –	Іваничівський р-н Локачинський р-н	с. Мишів с. Орище с. Тумин
11 липня –	Володимир-Волинський р-н	с. Красностав с. Селець
12 липня –	Старовижівський р-н	с. Секунь с. Буцин
13 липня –	Ратнівський р-н	с. Краска с. Мотка с. Здомишель с. Прохід
14 липня –	Любешівський р-н	с. Деревок с. Залізниця
16 липня –	Маневицький р-н	с. Троянівка с. Прилісне
17 липня –	Ківерцівський р-н Луцький р-н	с. Макаревичі с. Смолигів
18 липня –	Рожищенський р-н	с. Береськ с. Ворончин

Експедиція 1984 р.

9/VII

Горохівський р-н:

с. Піски (діюча церква)

Передано до музею за Актами №3691 від 9-VII-1984 р. старостою церкви с. Піски Павлюком В. С. і №3694 від 9-VII-1984 р. інспектором Держархбудконтролю Пінкевичем Г. М.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
1. Ікону «Архангел Михаїл»	І-154, експоз. МВІ
2. Ікону «Богородиця з немовлям» (Замилування), більша частина живопису втрачена	І-155, фонди МВІ
3. Царські врата	РА-3665, фонди МВІ
4. Хрест-розп’яття (дерев’яна скульптура)	РА-3663, виставки МВІ

с. Довге (закрита церква) – до церкви не потрапили

10/VII

Іваничівський р-н:

с. Мишів (закрита церква) – не потрапили .

с. Орище (закрита церква) – не потрапили, (ключі загублені, староста помер).

Локачинський р-н:

с. Тумин (закрита церква) – не потрапили, (ключі у людей).

11/VII

Володимир-Волинський р-н:

с. Красностав (діюча церква) – зробили фото:

ікона виносна «Богородиця з немовлям», XVIII ст., 98х79 (см.), різьба.

С. Селець (діюча церква) – не потрапили.

12/VII

Старовижівський р-н:

с. Секунь (закрита церква) – не потрапили.

С. Буцин (діюча церква) – зробили фото ікон:

«Богородиця з немовлям» (Замилування) XVII ст., перемальована;
«Христос-учитель» (XVIII ст. 57 на 100 (см.));
«Микола-Чудотворець».

Передано до музею за Актом № 3692 від 12-VII-1984 р. старостою церкви с. Буцин Шитюком Д. П.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
5. Ікону «Апостол Петро» XVIII ст.	І-164, фонди МВІ
6. Ікону «Апостол Іоанн» XVIII с т. (1,15 на 57)	І-165, фонди МВІ
7. Ікону «Христос – учитель» кін. XVII ст.	І-166, експозиція МВІ
8. Ікону «Богородиця Одигітрія» XVIII ст. (95 х 64)	І-163, експозиція МВІ
9. Ікону «Апостол Іаков» (покровитель акторів, пілігримів, мандрівників)	І-161, фонди МВІ
10. Царські врата, поч. XIX ст. (200 на 78)	Д-19673, повернуто громаді за Наказом Мін. Культури УРСР № 123 від 10-Х-1991 р.

13/VII

Ратнівський р-н:

с. Краска (закрита церква).

11. Скульптуру “Ангел” (дерево) передано до музею за Актом № 3694 від 9-VII-1984 р. інспектором Держархбудконтролю Пінкевичем Г. М.	РА-3660, експоз. МВІ

с. Лютка – капличка дерев’яна на кладовищі – (не потрапили, закрито).

с. Здомишель (діюча церква) – зробили фото ікон:

«Св. Петро і Павло» к. XVII ст., 85 на 111 (см.);
“Успіння Богородиці”, 122х100 (см.);
“Св. Варвара”, 91х117 (см.);
“Христос-Учитель” к. XVII ст., 110х72 (см.);
“Богородиця Одигітрія”, к. XVII ст., 110х75 (см.);
“Одигітрія”, XVIII ст., 122х78 (см.), виносна ікона;
“Одигітрія”, XVIII ст., запрестольна ікона;
“Три святителі”, к. XVII ст., 91х130 (см.);
“Св. Кирило та Мефодій”, поч. XVIII ст., 100х117 (см.);
“Євангеліє” 1780 р., Почаїв;
Хрест напрестольний XVIII ст.;
Підсвічник дерев’яний.

Передано до музею за Актом № 3694 від 9-VII-1984 р. інспектором Держархбудконтролю Пінкевичем Г. М.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
12. Скульптуру дерев'яну "Апостол Петро"	РА-3661, експоз. МВІ
13. Скульптуру дерев'яну "Апостол Павло"	РА- 3662, експоз. МВІ

с. Прохід, капличка н кладовищі

Передано до музею за Актом № 3694 від 9-VII-1984 р. інспектором Держархбудконтролю Пінкевичем Г.М.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
14. "Деісіс", сер. XVIII ст.	І-151, експоз. МВІ
15. "Зішестя в пекло", XVII ст.	І-152, експоз. МВІ
16. "Різдво Богородиці", сер. XVII ст.	І-153, експоз. МВІ

14/VII

Любешівський р-н:

с. Деревок (діюча церква)

Передано до музею за Актами № 3111 від 01-VI-1983 р. та № 30 від 24-І-1986 р.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
17. "Богородиця" (в дерев'яному окладі)	(можлива помилка) І-133, експоз. МВІ
18. "Св. Василій Великий", XVIII ст., полотно, (уніатська)	І-200, виставки МВІ

с. Залізниця (діюча церква).

Зробили фото:

Ікони: "Христос – учитель", XVII ст., 80х100 (см.);

"Одигітрія", XVIII ст., 83х120 (см), рококо, полотно, олія;

Книга "Євангеліє", 1750 р. Почаїв, 30х50 (см.);

Підсвічник дерев'яний, XVIII ст., 55х92 (см.).

16/VII

Маневицький р-н:

с. Троянівка (діюча церква 1772 р.), зберігалися ікони із с. Градиськ і с. Нова Руда.

Передано до музею за Актом № 3697 від 17-VII-1984 р. старостою церкви с. Троянівка Туриком І. С.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
19. "Богородиця", 1756 р. 120х81,5 (см.)	І-169, фонди МВІ
20. "Трійця старозавітна", кін. XVII ст., 73х97,5 (см.)	І-167, експозиція МВІ
21. "Архангел Михаїл з діяннями", сер. XVIII ст., 140х95 (см.)	І-168, експозиція МВІ

с. Прилісне (діюча церква), зберігалися ікони з с. Лишнівка і с. Карасин

Передано до музею за Актом № 3698 від 16-VII-1984 р. старостою церкви с. Прилісне Путавою А. К.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
22. Ікону “Одигітрія”, XVIII ст. 86,5x118 (см.), с. Лишнівка	І-156, фонди МВІ
23. Ікону “Покрова”, XVIII ст., 73x101 (см.), с. Лишнівка	І-157, фонди
24. Колони кіота, дерев’яні, XVIII ст., - 2 шт., с. Лишнівка	РА-3666, 3667, фонди МВІ
25. Крила кіота, дерев’яні, XVIII ст., - 2 шт., с. Лишнівка	РА-3669, 3670, фонди МВІ
26. Козирок кіота, дерев’яний, XVIII ст., с. Лишнівка	РА-3668, фонди МВІ

17/VII

Ківерцівський р-н:

с. Макаревичі, все вивезено у невідомому напрямку.

Луцький р-н:

с. Смолигів (діюча церква), є цінна ікона “Св. Варвара з житієм”, 1735 р., 84x126 (см.) – (не віддали для музею!)

18/VII

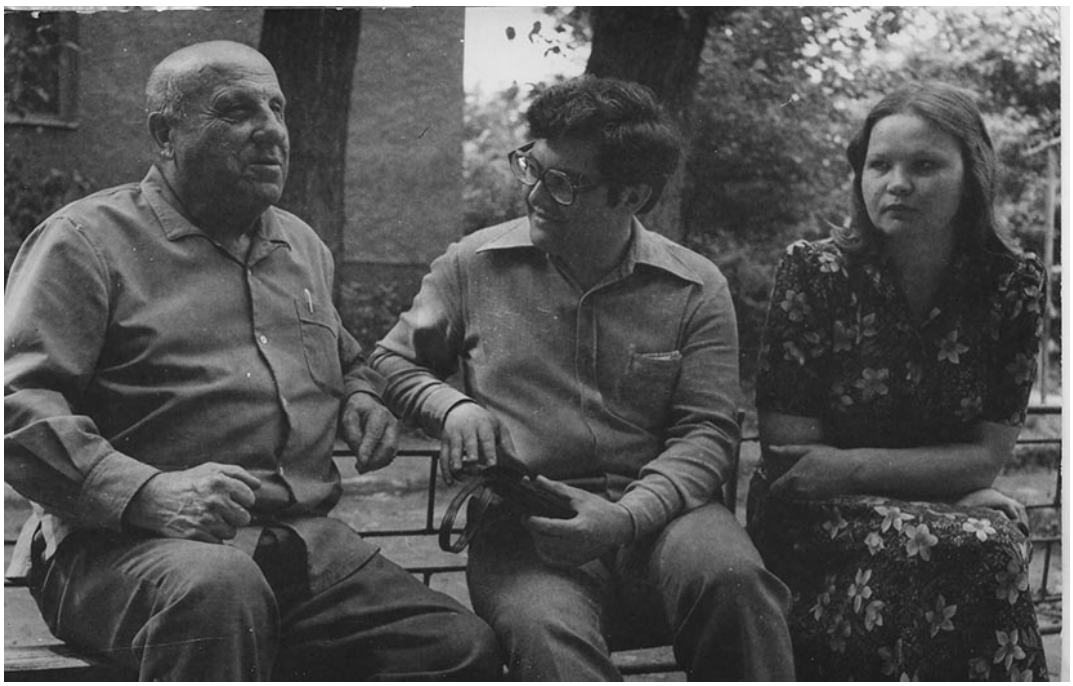
Рожищенський р-н:

с. Береськ

Передано до музею за Актом № 3699 від 18-VII-1984 р. старостою церкви с. Береськ Редьком В. В.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
27. “Одигітрія”, XVIII ст., 100x80 (см.)	І-159, фонди МВІ
28. ”Архангел Михаїл”, 1740 р.	І-160, фонди МВІ

с. Ворончин (закрита церква)

Передано до музею за Актом № 3700 від 18-VII-1984 р. головою Береської сільської ради Іванюком І. А.	Музейне опрацювання: інвентарний номер та місце знаходження
29. Царські врата, XVIII ст.	РА-3671, повернуто громаді за Наказом № 494 від 25-XII-1989 р. Мін. Культури УРСР
30. Дияконські врата зі сценою “Благовіщення”, XVIII ст.	РА-3672, РА-3673, повернуто громаді, за Наказом № 494 від 25-XII-1989 р. Мін культури УРСР
31. Ікону “Св. Георгій змієборець”, XVIIст.	І-158, експоз. МВІ
Рушники вишивані хрестиком, нитки червоні і чорні (близько 30 шт.)	Віднесено до фондової групи “Р2” (тканини, шкіра) (від Р2-1910 по Р2-1930)



1. Учасники липневої експедиції 1984 року (зліва на право): П. М. Жолтовський, С. Н. Крейнін та Л. Я. Обухович.

тофіксацією і атрибуцією цінних церковних предметів. Під питанням залишився лише один документ на виносну ікону "Богородиця з немовлям", XVIII ст. з села Красностав, Володимир-Волинського району. Один примірник охоронного паспорта (паспорти складалися в п'яти примірниках) залишався церковній громаді. Цей документ покладав на громаду відповідальність за збереженість вказаного в паспорті церковного майна. Щоб не була втраченою частина національного історико-культурного фонду України, стан пам'яток мав контролюватися певними охоронними відділами обласного управління культури. Але теперішній стан цієї справи викликає занепокоєння. Музей не раз наголошував на необхідності встановлення на державному рівні серйозної співпраці між пам'ятко-охоронними органами і релігійними структурами.

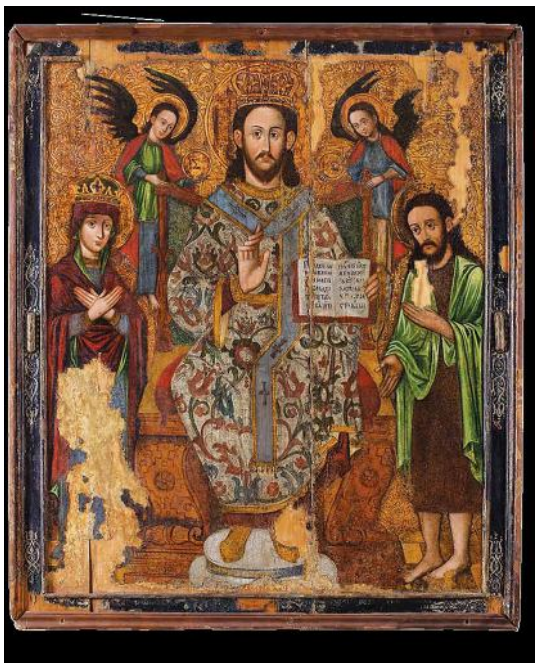
Інтенсивна робота експедиції з залученням до неї значної кількості учасників, а також велика кількість зібраного матеріалу спричинили деякі неточності в облікових записах. Та вони не міняють суті пам'яток, тим більше не применшують їхнього історико-культурного значення.

Завдяки щоденнику вдалося з'ясувати декілька дрібних помилок в музейних описах експонатів. Це стосується походження хреста з розп'яттям (РА-3663), який за актом передачі № 3694 від 9 липня 1984 року помилково записано з села Здомишель Ратнівського району. Але у Здомишлі екпедиція працювала 13 липня, а 9 липня була в селі Піски, Горохівського району, де (за записами в щоденнику) і взяла дерев'яний хрест. А у церкві села Здомишель було взято лише дві скульптури.

Ікона "Св. Василій Великий" на полотні, виконана олійними фарбами (І-200, КВ-53917) взята, як записано в щоденнику, з діючої церкви села Деревок Любешівського району 14/ VII, 1984 р. Але за актом № 30 від 24-01-1986 р. її походження помилково приписано селу Буцин Старовижівського району.

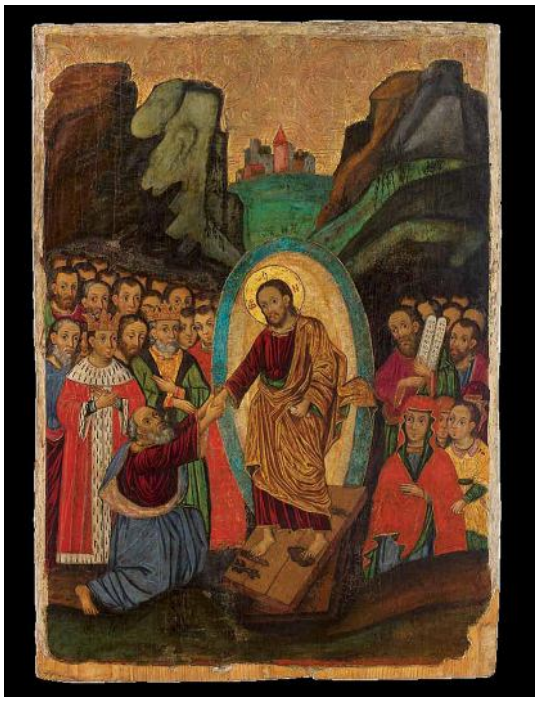
Не вдалося ідентифікувати ікону "Богородиця" в дерев'яному окладі з села Деревок Любешівського району. В залах Музею волинської ікони експонується подібна ікона (І-163), яка у фондових книгах значиться з села Буцин Старовижівського району, дерев'яні шати з неї після реставрації були зняті та зберігаються окремо у запасниках музею.

Царські та дияконські врата з села Ворончин Рожищенського району на початку 1990-их років, коли масово відкривалися зняті з реєстрації храми, музей повернув церковній громаді.



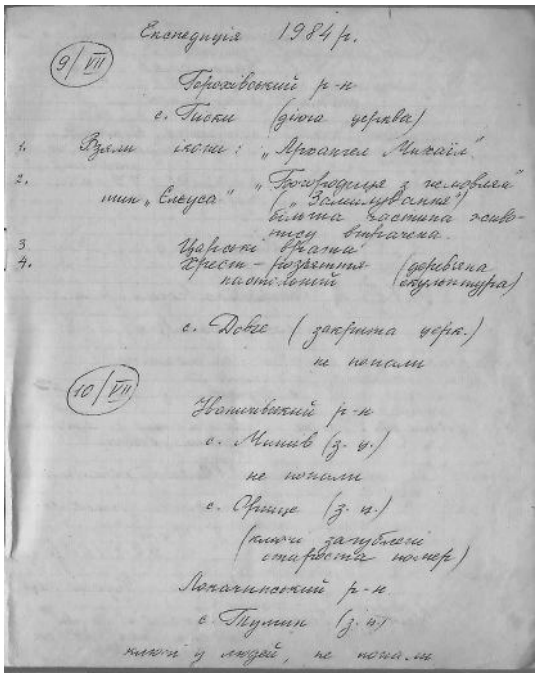
3. Ікона "Деісіс". XVII ст., виявлена 13-VII-1984 р. в с. Прохід Ратнівського р-ну.

4. Ікона "Св. Юрій Змієборець". XVII ст., виявлена 18-VII-1984 р. у с. Береськ (у щоденнику с. Ворончин) Рожищенського р-ну.



5. Ікона "Зішестя в пекло". XVII ст., виявлена 13-VII-1984 р. у с.Прохід Ратнівського р-ну.

6. Ікона ,,Архангел Михаїл з діяннями". сер. XVIII ст., виявлена 16-VII-1984 р. у с.Троянівка Маневицького р-ну.



Експедиція 1984 р.

9/VII

Горохівський р-н

с. Писки (діюча церква)

1. Взяли ікони: „Архангел Михаїл"

2. тип „Елеуса" „Богородиця з немовлям" („Замилування") більша частина живопису втрачена.

3. Царські врата

4. Хрест-розпяття настольний (дерев'яна скульптура)

с. Довге (закрита церк.)

не попали

10/VII

Іваничівський р-н

с. Минів (з. ц.)

не попали

с. Орище (з. ц.)

(ключі загублені староста помер)

Локачинський р-н

с. Тумин (з. ц.)

ключі у людей, не попали

2. Сторінка щоденника експедиції 1984 року.

Зауважимо, що основна маса церковних предметів надходила до музею в аварійному стані. Поверталися церквам лише ті експонати, ті, які були без пошкоджень.

Завдяки щоденнику вдалося провести своєрідну звірку, прослідкувати музейний шлях сакральних предметів, і заочно прозвітувати перед тими сільськими громадами, які 34 роки тому передали церковні цінності до музею. У підсумку можна сказати, що всі пам'ятки, передані до музею, були належно обліковані, майже всі відреставровані, й уже понад 20 років більша їх частина знаходиться в експозиції Музею волинської ікони або використовується на численних музейних виставках, решта зберігається у музейному фондосховищі.

Від того часу, як перераховані в цій статті церковні предмети потрапили до музею, вони стали більш доступними об'єктами наукового опрацювання та вивчення як мистецькі, історико-культурні пам'ятки духовної спадщини Волині. Матеріали про них публікувалися у збірниках щорічних Міжнародних наукових конференцій "Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації" (№ II, III, IV, V, VI, VII, XV, XVIII). Дев'ять пам'яток, придбаних у липневій експедиції 1984 року, подані на сторінках престижної книги-альбому "Музей волинської ікони", виданій в 2013 році Київським видавництвом "АДЕФ-Україна". Ці ікони зайняли достойне місце і в контексті знакових мистецтвознавчих видань по історії українського мистецтва Л. С. Міляєвої, В. С. Александровича, Д. В. Степовика та ін.

Зараз, на 25-ому році існування Музею волинської ікони, для подальшого зберігання унікальних експонатів у належних умовах потрібне невідкладне вирішення питання про розширене фондосховище для пам'яток сакральної спадщини Волині. Сподіваємося, що висока місія музею популяризувати національні надбання і зберегти їх для майбутнього України буде виконана при повній підтримці та сприянні держави.

Людмила КАРПЮК
(Луцьк)

ХАРАКТЕРИСТИКА ЗБІРКИ САКРАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ XVI – XIX СТОЛІТЬ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

У Музеї волинської ікони м. Луцька зберігаються, реставруються, досліджуються та експонуються унікальні твори сакрального мистецтва XVI – XIX ст. Ці ікони, як частина українського і світового культурного надбання, свідчать про духовність, талант, самобутність творчої манери місцевих малярів. Музейна колекція почала активно формуватися працівниками Волинського краєзнавчого музею під час науково-збиральницьких експедицій 70–80 - х роках XX ст. Невелику частину колекції можна побачити у експозиції Музею волинської ікони, відкритому у 1993 р. [1, 90-126].

Пам'яток іконопису давнього періоду на території Волині збереглася незначна кількість. Лише три ікони XV ст. можна побачити у храмах м. Каменя-Каширського та с. Тростянець Ківерцівського р-ну. Живопис цих пам'яток передає лаконічну традицію художньої мови грецького світу, однак у своєрідній місцевій інтерпретації [2].

Більшість ікон, які зберігаються у колекції Музею волинської ікони атрибутуються як пам'ятки XVII – XIX ст. і лише три – XVI ст. Вони демонструють різноманітні стилі та напрямки давнього волинського іконопису – від творів, що зберегли риси візантійської традиції до образів періоду бароко та класицизму. Найвизначніше місце серед них належить іконам «Спас у славі» першої половини (старі музейні фонди) та середини XVI ст. (с. Пілганів). В українському мистецтві ця тема поступово вибудувалася протягом кінця XIV – першої половини XV ст. і щойно у середині XVI ст. отримала свій довершений вигляд у іконописі Волині та Галичини [3, 73]. Дві ікони однакові за іконографічним та символічним змістом, але різні за рівнем виконання. «Спас у славі» першої половини XVI ст. належить до спадку народного маляра та вирізняється художньо-образним вирішенням. Масивна постать Христа з дещо завеликими стопами і по особливому виконаному, «архаїзуючого» типу ликом, є домінуючою у композиції. Традиційні геометричні форми: овал та ромб – диспропорційні. Незвичний колір одеж Христа – фіолетово-бордовий хітон та світло-зелений гіматій, а також оригінальної шестикутної форми підніжок трону відносять цей образ до самобутніх творів народної традиції [4].

Високою майстерністю виконання відзначається ікона з с. Пілганів, в окремих деталях якої можна побачити певну спорідненість з більш давнім образом. Те ж положення широко розведених стоп, низько опущені плечі, довгий хітон з вузьким фігурним клином гіматію. Привертає увагу характер лику Спаса з великими виразними очима та міцно стиснутими вустами; вираз обличчя самозаглиблений, наповнений особливою «духовною просвітленістю» [5, 13].

Період початку XVII ст. у сакральному мистецтві Волині ознаменований еволюційним розвитком іконографічної традиції, яка базувалася на здобутках візантійського стилю. Багата спадщина європейського Ренесансу поступово засвоювалася місцевими малярами. Вони, не змінюючи композиційного ладу творів, поступово вводили нові елементи їх образної передачі, однак, й надалі традиційною залишалась іконографія тих тем, які вважались канонічно уставленими. Це, передусім, Христологічна та Богородична тематика. У збірці музею образи Богородиці Одигітрії та Христа Вседержителя є домінуючими за кількістю, адже як правило вони походять з намісного ряду іконостасу, звідси й по-особливому шанобливе ставлення до них вірян.

Тема Богородиці Одигітрії є однією з найдавніших і найшанованіших у давньому мистецтві країн як східного так і західного християнських обрядів. Цей іконографічний тип є водночас найпоширенішою версією Богородичних ікон в Україні та зокрема на Волині. Іконографія ряду зображень Богородиці Одигітрії XVII ст. (с. Старий Порицьк, с. Твердині, с. Суходоли, м. Горохів, с. Буцин, с. Дорогиничі) (іл. 1) мають спільні характерні особливості: голова Богородиці покрита серпанком під мафорієм, вона підтримує Дитя, високо піднявши ліве передпліччя, видається, що Ісус сидить не на руці Діви, а на тканині мафорію [6, 15, 81, 109, 143]. Його стопи змальовані поруч одна одної, правиця піднята до шиї чи плеча Богородиці, а ліва рука вільно лежить на колінах (в окремих іконах – з сувоєм). Ісус зображений у довгій сорочечці, перепоясаній червоним поясом,

зав'язаним бантиком та гіматії, накинутим на ліве плече. Така своєрідна іконографічна версія Богородиці Одигітрії простежується у цілій низці волинських ікон не лише XVII, а подекуди й XVIII ст. Можливо, її джерелом стала ікона Богородиці з Мстиславового храму у Володимирі-Волинському, подарована місту в кінці XV ст., а з XVII ст. вона стала шанованою як чудотворна Братська. У книзі М. Теодоровича «Город Владимир Волынской губернии» подана чорно-біла фотографія з її копії XVII ст. [7, 120, 206.] Ці взірці елітарного напрямку іконопису XVII ст. репрезентують на Волині творчість не лише місцевих майстерень, а й інших найближчих регіонів. Зокрема, можна говорити про роботи так званого «Івана Маляра», пов'язаного з середовищем львівських чи жовківських майстрів [8]. У збірці Музею волинської ікони зберігаються три образи Богородиці Одигітрії (с. Суходоли, м. Горохів, с. Твердині), які ймовірно належали його пензлю, а також образ Спаса Вседержителя (с. Борочиче) (іл. 2). Ікони Богородиці ідентичні за стилістикою, авторською малярською манерою, особливо у виконанні лику, що ніби випромінює світло – виразному та ліричному, з ідеально правильними рисами. Однаковими є й орнаментальні мотиви на облямівці шат та гравійованому тлі (на іконі з с. Твердині тло втрачене), в його основі лежить симетричний орнамент з перев'язаних галузок з квіткою гвоздики. Ці твори намальовані вже у зрілому стилі українського ренесансу, професійно та вишукано, з багатою тональною градацією.

Високим рівнем виконання виділяється ікона «Христос Вседержитель» першої половини XVII ст. з м. Камінь-Каширський [9]. У свій твір невідомий автор вкладає нове розуміння канону духовної краси святого образу. Залишаючи традиційну іконографічну схему, орієнтовану на древню традицію, маляр доповнив образ новими живописними прийомами характерними для західноєвропейського малярства. Ніжний і легкий живопис зі злагодженим колоритом, ювелірна довершеність візерунку різьбленого золоченого тла та делікатне світлотіньове ліплення лику робить цей твір визначною пам'яткою мистецтва Волині. Його можна охарактеризувати словами П. Жолтовського «… завершений образ «черкаського», тобто українського типу Христа… в якому можна вбачати риси тієї ідеальної краси, прикмети якої склалися в естетичній уяві цієї епохи» [10].

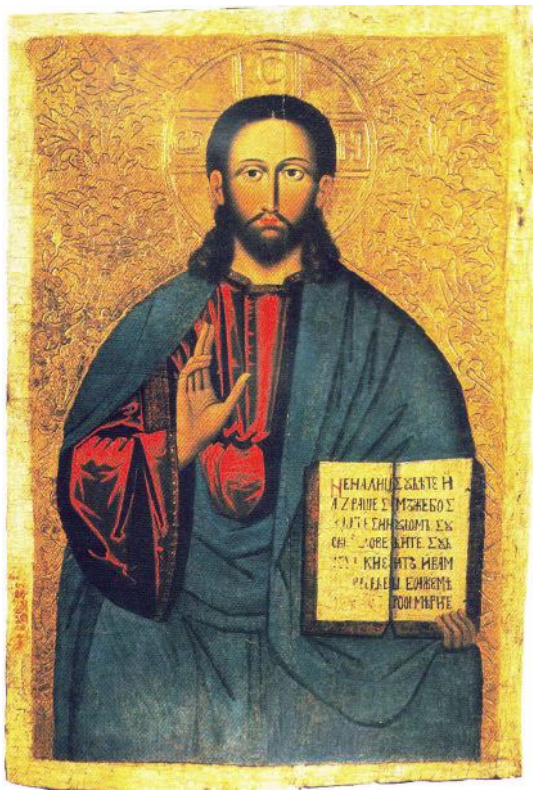
Ікони Христа Вседержителя у нижчепоясному, рідше поясному зображенні, з XVII ст. найчастіше входять до складу намісного ряду українських іконостасів, як парні до образу Богородиці. Пам'ятки цього іконографічного типу складають велику групу творів XVII – XVIII ст. Вони відтворюють не лише візантійську традицію, а й поширену з XIV ст. на теренах Волині греко-латинську [11]. Волинські маляри зображували постать Христа строго фронтально, з густими бганками драперій хітону та гіматію традиційних кольорів, червоного та синього. У трактуванні лику, як професійні іконописці так і народні, дотримувалися подібних типових рис: лик дещо видовженої форми, клиновидна роздвоєна борідка, довгий прямий ніс, невеликі червоні вуста, над якими нешерока лінія плавно опущених делікатних вус. Правиця Христа найчастіше написана з «іменословним» символом благословення, на кількох іконах (с. Деревок, с. Видерта, с. Борочиче) пальці укладені дещо по іншому, вказівний та середній поруч. У лівій руці – розгорнуте Євангеліє з текстом глави від Матвія (25: 34-35), саме цей фрагмент найбільш часто можна побачити на волинських образах. Рідко відтворюваним варіантом тексту є цитата Євангелія від Іоана (10: 7) «Аз єсмь двєрь…», яка використана так званим «Малярем з Михнівки», автором двох ікон Христа Вседержителя (с. Гішин, с. Дроздні) [12].

Незначна частина творів колекції МВІ представляє іконографічну тему Христа Вседержителя, яка є варіантом Триморфону, з зображенням невеликих півпостатей Богородиці та Івана Предтечі у верхніх кутах ікони обабіч голови Спаса. Іконографія такого типу загалом не набула поширення в іконописі Волині, але зустрічається як у XVII, так й у XVIII століттях. (іл. 3)

Волинські маляри багато уваги приділяли декоративному оформленню своїх творів, а саме – тлу та обрамленню. З початку XVII ст. майже всі ікони прикрашалися рамами подібними до живописних творів західноєвропейського живопису доби ренесансу. Вільний простір тла ікони заповнювався найчастіше золоченням з різьбленим рослинним орнаментом у вигляді симетрично розміщених стилізованих квітів, листя, переплетеного віття. Раннім прикладом подібної традиції є ікона Богородиці Одигітрії початку XVII ст. з с. Старий Порицьк, у якій широка ковчежна рама поєднана з легким симетричним рослинним орнаментом на тлі. (Іл. 4)

Особливими рисами богословського тракту-

Іл. 1. Богородиця Одигітрія. Пер. пол. XVII ст. с. Твердині Локачинського р- ну.



Іл. 2. Іван Маляр Христос Вседержитель. Пер. пол. XVII ст. с. Борочиче Горохівського р-ну.

Іл. 3. «Коло волинського іконописця 1630 р.» Христос Вседержитель. Сер. XVII ст. с. Деревок Любешівського р-ну.

Іл. 4. Богородиця Одигітрія. Поч. XVII ст. с. Старий Порицьк Іваничівського р-ну.

вання наділені ікони на тему «Моління». Деякі автори, аби підкреслити ідею царської величі Христа, звертаються до поширеної у сербському мистецтві з XIV ст. іконографічної схеми «Предста цариця» [13]. Богородиця, увінчана короною, стоїть обабіч возсідаючого на троні Христа у архієрейському облаченні. Дві храмові ікони першої половини XVII ст. (с. Прохід та волинська ікона невідомого походження) належать авторам різної мистецької майстерності. Однак вони виділяються не лише вправним малюнком та гармонією барв, а й особливим символічним трактуванням – постать Ісуса Христа значно більшого розміру від Богородиці та Іоана Предтечі. (іл. 5)

У волинському іконописі XVII ст. можна виділити кілька періодів які, ймовірно, були пов'язані з громадськими та конфесійними змінами у суспільстві того часу. Так, на початку XVII ст. у творчості окремих малярів прослідковується тенденція до архаїзації іконопису, причиною якої могло стати бажання православного населення до збереження своїх традицій, боротьба з впливами латинського живопису та протестантським рухом. Велика кількість творів першої половини XVII ст. походить з іконописної майстерні, яка відзначалась яскраво вираженими стильовими особливостями. Символічне ім'я провідного маляра – «Волинський іконописець 1630 р.», вперше використовує дослідник О. Сидор, на підставі датованої 1630 р. ікони «Св. Георгій з житієм» [14]. Твори з цієї майстерні умовно можна розділити на дві групи. Першу складають ікони «Богородиці Одигітрії», «Христос Вседержитель», «Покров Богородиці» та ін., виконані «Волинським іконописцем 1630 р.» та близькі їм за характером та стилістикою з с. Бобли, смт. Локачі, с. Видерта [15, 21]. Окрему групу складають ікони середини XVII ст., виконані малярами, повязаними з колом «Волинського іконописця 1630 р.». У цих пам'ятках («Христос Вседержитель», «Св. Параскева», з храмів сіл Турійського, Любомильського, Старовижівського р-нів) прослідковується значний провінційний вплив, вони близькі за стилем та характером до творів іконопису народного малярства. Строгість та навіть певна «аскетичність» живопису цього малярського кола, не характерна для першої половини XVII ст., підкреслюється й монохромною кольоровою гамою. Тут використовується лише три основних кольори та їх відтінки: вохристий, синій та білий, зрідка підкріплений чорним чи блідо-зеленим. У стилі ікон провідною рисою є графічність, маляр чіткою тонкою лінією творить абриси фігур, графічно трактує бганки, що надає загальній інтонації творів певної строгості. Творчий спадок «Волинського іконописця» можна вважати ортодоксально-консервативним, але з певними обмеженнями. Цей маляр та його коло сприймали ренесансні новації у декорі ікони. Памятки прикрашені рамами з характерними для XVII ст. «боніями», тло всіх ікон орнаментоване різьбою зі стилізованим цвітом гранату, рідше – квіткою гвоздики.

Оскільки характер малярства цього осередку передає архаїчні традиції та має мало спільного з ренесансним мистецтвом України XVII ст., можна припустити, що ікони були виконані у монастирському осередку, художники якого керувалися у своїй творчості давніми традиційними приписами.

Подібний графічний характер живопису присутній у іконах середини XVII ст. «Успіння Богородиці» та «Георгій Переможець», які належать анонімному автору, можливо з Луцька [16]. Його малярству притаманне дещо яскравіше виражені риси народного трактування форми та водночас він дотримується давніх візантизуючих норм, які вже не були панівними у волинському іконописі. Прийоми моделювання ликів персонажів в обох пам'ятках мають певний однаковий тип – дрібні риси, глибоко посаджені очі, блідо - рожеві висвітлення, гладке волосся промальоване тонкими білильними мазками. Постать вершника Св. Георгія на іконі з с. Гірка Полонка доволі статична, експресія його руху передається лише за допомогою зображення великого червоного плаща, який об'ємними бганками розвівається за спиною.

Разом з тим, у волинському малярстві середини XVII ст. утвердилися нові стильові риси, які доповнили канон цікавими живописними прийомами. В колекції музею зберігається група творів (походять з Ратнівського р-ну), які мають численну кількість спільних рис та відмічаються орієнтацією малярів на ренесансні взірці західноєвропейської традиції. «Різдво Богородиці», «Моління», «Св. Пророк Ілля», «Христос Вседержитель» показують розвиток і зміни в іконографії сюжетів у XVII ст., проте у них зберігається певна міра умовності художньої мови, яка не дозволяє іконі перетворитися у чисто живописний твір. «Різдво Богородиці» з с. Прохід виділяється багатим тонким коло-

Іл. 5. Моління. Пер. пол. XVII ст. Волинь.

Іл. 6. Різдво Богородиці. Сер. XVII ст. с. Прохід Ратнівського р-ну.

Іл. 7. Апостол Павло. Друг. пол. XVII ст. с. Борочиче Горохівського р-ну.

Іл. 7а. Апостол Варфоломій. Друг. пол. XVII ст. с. Борочиче Горохівського р-ну.

ритом, любов'ю до деталізації і своєрідним замилуванням автора своїми персонажами. Композиція ікони досить складна, багатопланова, та наповнена «етнографічним реалізмом» у зображенні сцени купелі новонародженої, деталях одеж персонажів. Треба відзначити, що цей композиційно розгорнутий твір належить талановитому та самобутньому майстру, ймовірно, автору й інших ікон. У цій групі творів простежується єдина манера письма, характерні типажі з дещо видовженими ликами, мажорна кольорова гама, орнаментальний декор тла та обрамлення. (іл. 6) «Моління» з с. Прохід характеризується витонченим і ретельним малюнком багато декорованого престолу Христа, орнаментацією його сакосу. Індивідуальні риси помітні у ликові Св. Іллі на іконі з с. Тур, незвичні й шапка-магерка на його голові та тесак у руці [17, 8]. Особливої краси іконам надає обрамлення з контрастом чорного тла та сріблясто-білого орнаменту на ньому, подібного до елементів оздоблення книжкових текстів кінця XVI – початку XVII ст. На міжрам'ї частково збереглися (не на всіх іконах) пояснюючі чи донаторські написи.

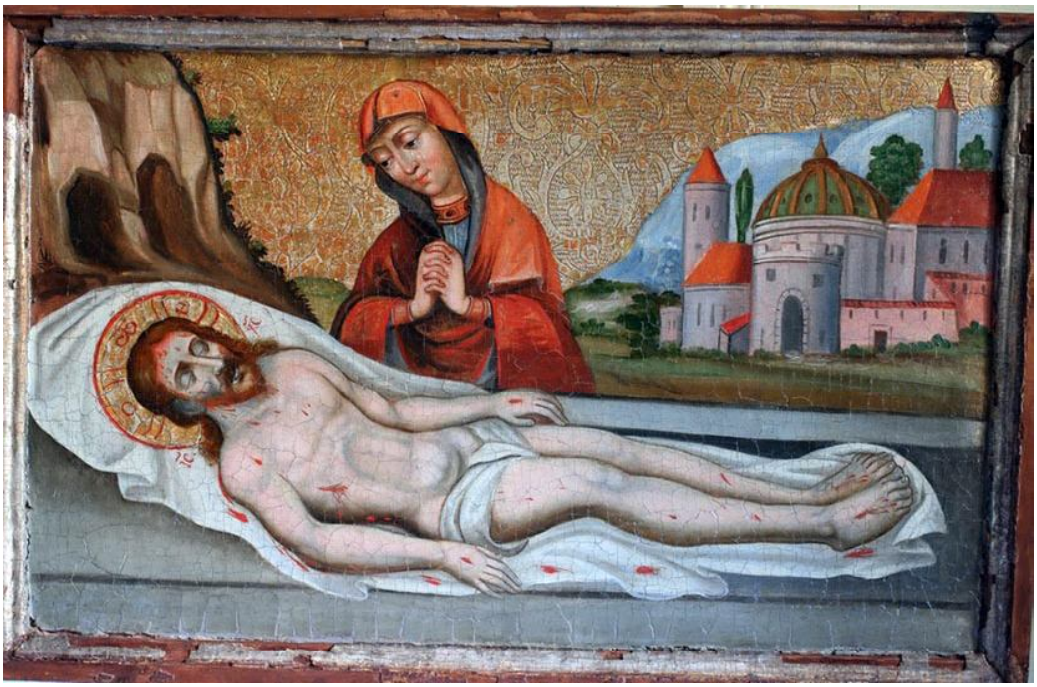
Стильові, іконографічні та колористичні характеристики творів з Ратнівщини мають багато спільного з іконами так званого «Малоритського майстра» з південних районів Білорусі, який «… слідував іконографічним канонам, володів яскраво вираженою манерою письма, любив яскраво-червоні, зелено-блакитні пігменти, вохру, золочене тло з різьбленим орнаментом, декорування полів. Йому приписують ряд творів, виявлених у різних церквах Білоруського Полісся» [18]. Видається ймовірним, що група ікон з Ратнівського р-ну Волині, який межує з Малоритським районом Білорусі, можуть належати до спільного спадку однієї майстерні. Проте залишається питання, де саме вона діяла.

Низка ікон кінця XVII – першої половини XVIII ст. походить з храмів центральної частини Волині – Ковельщини. Мистецтвознавець О. Сидор ще у 1991 р. звернув увагу на таке групування подібних за колористичною гамою та стилістичними особливостями ікон навколо одного центру [19]. Саме він висловив думку про існування у Михнівському монастирі в XVII – XVIII ст. іконописної майстерні, однак, без підтвердження письмовими джерелами важко визначити місцезнаходження малярської майстерні. Іконописці могли працювати при Михнівському монастирі або ж малярський осередок міг функціонувати у м. Ковель, «який відіграв помітну роль у мистецькому житті північних районів нинішньої Волинської області, як найактивніший його центр на цих теренах» [20].

Ікони «Маляра з Михнівки» та його кола відзначаються певними характерними рисами: монументальністю та витонченістю малюнку постатей, дохідливістю і зрозумілістю зображень, теплою та гармонійною кольоровою гамою. Малярі цього осередку не відходили від канонічних традицій, але разом з тим вони використовують головні надбання ренесансної традиції: ясні кольори, відчуття простору, живописне зображення ликів з використанням світлотіньового моделювання [21, 88]. В іконах панують теплі барви червоного, рожево-малинового, білого кольорів, ясне золото на тлі. Автор акцентує увагу на декоративному оформленні одеж в «Різдві Богородиці» з с. Сошичне, каліграфічному тексті Євангелія у іконах «Св. Миколая» з с. Чорніїв та с. Гішин, лицарському обладункові та ретельно прописаних зелено-золотих крилах у іконі «Архистратиг Михаїл» з с. Видерта. У композиції «Причащання Св. Онуфрія », «Різдво Богородиці» вводяться деталі побутового характеру. Всі ікони об'єднує аналогічний один одному декор, єдиний тип ренесансного орнаментального тла – різьблений по левкасу стилізований складний візерунок з переплетених рослинних завитків, квіткових мотивів, рідше – виноградної лози.

Більшість волинських іконописців XVII – XVIII ст., пишучи лики Ісуса Христа, Богородиці, святих, ангелів, слідують поширеній українській традиції того часу, зображуючи риси європейського типу. Живописні прийоми, якими вони користуються при цьому, роблять їх конкретними і майже портретними. У такій манері написані «Апостол Павло» та «Апостол Варфоломій» з с. Борочиче, «Св. Варвара» з с. Колмів, «Св. Миколай» з с. Дорогиничі та ін. (іл. 7)

Зібрані і збережені у музейній колекції пам'ятки представляють діяльність різних іконописних осередків та малярів, як професійних так і народних майстрів. Вони репрезентують різноманітність і багатогранність іконографічних програм, стилів виконання та майстерність художників-іконописців. Особливо високим рівнем майстерності виконання виділяється група ікон, які належать ченцю-іконописцю,



Іл. 8. «Коло Йова Кондзелевича». Оплакування Ісуса Христа. 1693 р. (?). с. Баїв Луцького р-ну.

Іл. 9. Зішестя до аду. Сер. XVII ст.
с. Прохід Ратнівського р-ну.

Іл. 10. Св. Варвара. Сер. XVII ст.
с. Старий Порицьк Маневицького р-ну.

пов'язаному з Білостоцьким Свято-Михайлівським та Луцьким Хрестовоздвиженським монастирями, Йову Кондзелевичу (1667 – після 1740 рр.). Невідомо, хто навчав його основ іконописної майстерності та знайомив з усталеними на той час живописними прийомами, але немає сумнівів, що індивідуальна творча манера іконописця склалася під впливом місцевої художньої культури [22].

Найбільш ранніми датованими творами іконописця у колекції є одвірки царських і дияконських врат 1696 р. з с. Городище Луцького р-ну. Ймовірно, ним був виконаний й «Христос Вседержитель» з іконостасу церкви цього ж села. Вишуканим малюнком, філігранним опрацюванням форм, органічною взаємодією дзвінкого колориту та композиції характеризуються ікони Св. Георгія початку XVIII ст. з с. Окорськ та с. Бобли. Автор використав змішану технологію письма, пишучи не лише темперою, а олійною фарбою, якою виконав лик та руки, завдяки чому вони виглядають по особливому ніжними і вишуканими.

Кондзелевич, як яскрава мистецька індивідуальність, не міг не впливати на художників – своїх сучасників і послідовників. Його твори були зразками для наслідування. Про це свідчить ікона «Юрій Змієборець» з церкви с. Верхнів, образ царівни майже скопійований з одноіменної роботи Йова Кондзелевича. В основі малюнка закладений реалістичний характер зображення. Композиція репрезенетує складну архітектурно-просторову будівлю на другому плані, краєвид з пагорбами і деревами. Драматичне розгортання дії, велика кількість персонажів, трактування драперій їхніх одеж свідчать про орієнтацію автора на західноєвропейський живопис.

Ряд пам'яток з колекції музею належать живописцям, які працювали разом з Кондзелевичем над замовленнями до храмів і монастирів Волині та Галичини, й майже не поступалися йому у майстерності. Серед них своєрідною стилістикою та особливим емоційним забарвленням виділяються ікони з с. Баїв «Святі Косьма і Даміан», «Оплакування Ісуса Христа» виконані у 1693 р., «Іоан Богослов» 1696 р. з с. Окорськ, «Спокуса Христа» поч. XVIII ст. з с. Городище [23, 113]. (іл.8) Не дивлячись на більш широку програму сюжетів та нові іконографічні теми західного взірця, майстри осередку дотримувалися певної символічної умовності художньої мови, яка не дозволяла іконі перетворитися на чисто живописний твір. У цих пам'ятках нерідко відтворюється наближений до реальності краєвид, що зображує архітектуру з мурами міста чи гористий пейзаж з ясною зеленню лісу. Оригінальністю та неповторністю іконографії виділяється образ «Оплакування Ісуса Христа». Автор зобразив у драматичній та скорботній темі юну і прекрасну Діву Марію з виразними рисами лику, залитому рясними сльозами. Мотив «сліз Богородиці», притаманний насамперед фольклорній традиції, ґрунтується й на низці середньовічних трактатів апокрифічного походження, присвячених Пасії [24].

Зовнішня краса образів, живописна досконалість, пластика форм, що гармонійно поєднує легкість з рельєфністю, благородство колірної гами – все це дозволяє зарахувати роботи Йова Кондзелевича та іконописців його кола до найдосконаліших творів сакрального мистецтва Волині.

У XVII – XVIII ст. нові композиційні деталі та іконографічні сюжети поширювалися на Волині завдяки західноєвропейській та українській гравюрі. Малярі нерідко буквально копіювали дереворити чи мідерити, про що свідчить численна кількість ікон з колекції музею. Про взаємозв'язок та своєрідний взаємообмін іконографічним схемами опосередковано свідчить єдина ікона на цю тему у колекції музею – «Зішестя до аду» середини XVII ст. з с. Прохід (іл. 9) На композицію твору та відтворення певних деталей мали значний вплив дереворити з київських видань Тріоді Цвітної 1631 р. В іконі присутній той же краєвид, лише доповнений малюнком фортечних мурів; дошки розбитих воріт аду під ногами Христа, тонкі лінії проміння золотої мандоли навколо нього та одежі царів – репліки з гравюр Тріоді. «Маляр з Михнівки», автор ікони «Св. Георгій» першої половини XVIII ст. чи не повністю, майже у всіх деталях, копіює гравюру, яка відповідає традиційній, усталеній іконографічній схемі, поширеній в Україні у той час. Цей твір є точною копією гравюри, знайденої серед альбомів навчальних малюнків учнів лаврської майстерні у Києві. В іконі «Св. Варвара» середини XVIII ст. з с. Старий Чарторийськ також до найменших деталей повторюється малюнок гравюри, маляр лише «одягає» її у кольорову барву. (іл. 10) Автор ікони Св. Дмитрій Солунський 1729 р. з с. Кримне запозичив основні деталі композиції з гравюр Мінеї Празничної 1638 р. чи

Іл. 11. Коронування Діви Марії. Друг. пол. XVIII ст. с. Лишнівка Маневицького р-ну.

Іл. 12. Богородиця Одигітрія. Друг. пол. XVIII ст. с. Лишнівка Маневицького р-ну.

Іл. 13. Св. Стефан. XVIII ст. Старі музейні фонди.

Іл. 14. Св. Миколай. XVIII ст. с. Дубечне Старовижівського р-ну.

Анфологіона 1651 р. львівського видання, доповнивши її двома житійними клеймами та зображенням донатора. [25, 70, 89] Вітчизняна та західноєвропейська гравюра виконувала роль своєрідного посібника чи інформатора про стан розвитку світового мистецтва. Вона сприяла поширенню нових іконографічних схем та полегшувала впровадження нових мистецьких стилів ренесансу та бароко. Манера виконання багатьох пам'яток свідчить, що автори не просто копіювали ті чи інші зображення, у них проглядається яскрава індивідуальність, творчі пошуки та водночас, прихильність до традицій середньовічного волинського малярства

У XVIII ст. поруч з традиційними зображеннями Богородиці Одигітрії нерідко поширюються досить різні композиційні та іконографічні варіанти. Спаса Емануїла маляри зображують не з сувоєм або ж просто опущеною на коліна лівою рукою, а з книгою чи державою у ній. До такого елементу іконографії звертаються як народні майстри, та і професійні. В іконах Одигітрії першої половини - середини XVIII ст. з с. Холопичі, с. Городно, м. Каменя-Каширського іконописці при змалюванні ликів повністю орієнтовані на український типаж образу Богородиці з характерними рисами: видовжений лик, м'яке округле підборіддя, невеличкі вуста, рум'янець на щоках. Ісус часто зображується як дитя з миловидними рисами лику.

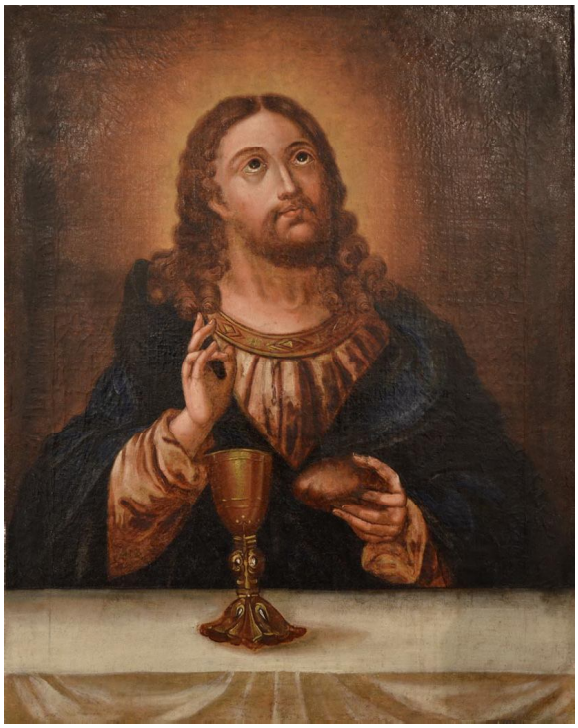
Серед богородичних ікон як у стилістичному підході, так і в яскравій колористиці, вирізняється пам'ятка середини XVIII ст. з с. Грудки. Монументальний намісний образ привертає увагу зображенням Богородиці з характерними ніжними рисами лику молодої матері. Ісус на її руках, незвично великого розміру з довгим хвилястим світлим волоссям. Особливої урочистості іконі надає багатий декор: золота панагія на масивному ланцюжку на шиї Богородиці, золотом прописані облямівка гіматію, широка горловина на хітонах Марії та Ісуса.

На теренах Західної України іконографію церковного мистецтва XVIII ст. формували унійні тенденції, поширювані отцями василіанами. Греко-католицький іконопис серед творів мистецтва інших конфесій визначається різносторонністю сюжетів і образів, що обумовлено використанням як західних, так і східно-християнських композиційних схем. Серед них – «Богородиця – Непорочного Зачаття», «Коронування Діви Марії», «Христос – Виноградна Лоза», «Битва архістратига Михаїла з сатаною» та ін. Мотиви станкової графіки католицького світу часу пізнього середньовіччя опосередковано впливали на створення та поширення у греко-католицьких храмах оригінальних образів «Коронування Діви Марії». У колекції МВІ зберігається три ікони темперного живопису цього сюжету, що стилістично належить до латинської іконографічної традиції. У пам'ятках середини - другої половини XVIII ст. з сіл Тростянець та Лишнівка маляр відтворює ніжний і ліричний образ Діви з підкреслено юним ликом. (іл. 11) Два ангели у яскраво-червоних хітонах обіруч підтримують масивну корону на голові Марії. Ікони виділяються багатим декором різьбленого тла, зробленого у вигляді переплетених стилізованих паростків та акантового листя, й такого ж характерною різьбою на одежах. Різнить твори лише дещо більший об'єм постаті Марії та Ісуса та строга манера виконання ликів у пам'ятці з с. Лишнівка. Іконографія образів композиційно близька до чудотворної ікони Богородиці Крупецької, шанованої на теренах Білорусі з XVII ст. [26, іл. 47]. Ймовірно, ікони були написані в одній майстерні, але різними живописцями. Майстерня могла діяти у с. Лишнівка Маневицького р-ну, яке з XVII ст. до 1840 р. згадується у джерелах як містечко, що входило до складу Луцького повіту і називалося Лишня [27]. З храму с. Лишнівка, відбудованого у XVIII ст. після пожежі 1706 р., походить ще кілька оригінальних пам'яток, які об'єднанні характерними спільними рисами – глибока рельєфна різьба по левкасу не лише на тлі, а й на одежах, у колориті домінуючим є поєднання масиву срібла та золота. Майстерня могла об'єднувати кілька малярів, які виконували лише певну частину творчої роботи, різьбили декор одягу, писали пейзаж, лики. Це були живописці різного фахового рівня, звідси й різниця у стилі та характері творів. У манері, близькій до народного іконопису, виконаний «Христос Вседержитель» у зріст. Рисами барокового мистецтва у поєднанні з ідеями рококо характеризується образ «Богородиці з Немовлям». Постать Діви Марії у золоченому та сріблено одязі з пишними, крученими, заломленими формами, її шия та волосся прикрашають перлини, на голові – корона. Оголене, грайливе і пухкеньке Дитя на її руці, прикрите бганками мафорію. У руці Діви скіпетр, в руці Ісуса – другий символ царської влади – держава. Їх лики з легкими посмішками, наповнені

Іл. 15. Старозавітна Трійця. 1786 р.
с. Рудка-Козинська Рожищенського р-ну.

Іл. 16. Святі апостол Яків, мучениця Наталія, мучениця Тетяна» XIX ст.
с. Прилісне Маневицького р-ну

Іл. 17. Успіння Богородиці. 1897 р.
с. Сокіл Рожищенського р-ну.



Іл. 18. Христос з хлібом і вином. Кінець XIX ст. с. Забороль Луцького р-ну.

світлом та спокоєм. На іконі відсутнє традиційне різьблене тло, його замінюють купчасті хмари оливкового кольору. У іконографічному трактуванні твір набув рис католицької Мадонни, але в основі – це тип Богородиці Одигітрії. (іл. 12)

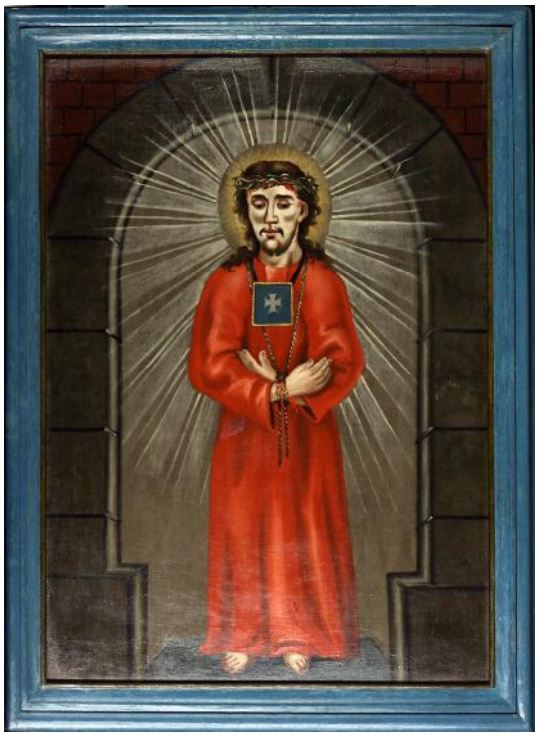
Європеїзація українського мистецтва відбувалася також завдяки участі польських митців у оздобленні православних та греко-католицьких храмів, де вони працювали на замовлення. Це було досить поширене явище, якщо йдеться про архітектуру і різьбу вівтарів у василіанських церквах XVII – XVIII ст. [28, 10]. Співпраця українських та польських митців стосувалася й живописних робіт. Прикметним явищем у цьому плані є творчість малярів Слава і Томаша Михальських з містечка Лукова (Мацеїв) на півночі Волині [29, 23 – 30]. У збірці Музею волинської ікони зберігається значна кількість творів цих іконописців, зокрема й підписаний ними апостольський ряд з зображенням донатора Іоана Лещинського [30, 160]. У творчості цих майстрів змикаються два напрямки сакрального мистецтва, поширеного у XVIII ст. на Волині, професійний живопис, традиційна в основі іконографія та народний (провінційний) стиль виконання. У їх роботах посилюється й значення декоративних елементів. Масивні рами прикрашаються ліпним по левкасу орнаментом, як на іконах «Св. Катерина» та «Св. Миколай» з сіл Хворостів і Клюйськ.

У бароковий період середини - другої половини XVIII ст. з'явилася тенденція до тіснішого зв'язку портретного та іконного малярства. В окремих творах з колекції музею можна побачити вплив світського портретного живопису. Так, рисами мужнього воїна - переможця і охоронця наділений невідомим малярем образ Св. Георгія на іконі з с. Кутрів. Це майже поколінне зображення святого у формі репрезентативного портрету воїна з атрибутами, які не лише символізують його подвиг, а й соціальний статус прототипу. Автор підкреслює конкретні речі та побутові деталі, фактурність і матеріальні якості обладунку воїна: спису у лівій руці, щита у правиці, ефесу шаблі. Він зображує юний ніжний лик святого, обрамлений довгими кучерями. Водночас, підкреслює атлетичні форми тіла святого за допомогою світлотіньового ліплення форми. Вся композиція ікони, дуже відмінна від традиційної іконографії, відповідає мистецьким уподобанням доби бароко.

Іконописці, опираючись на канонічні сюжети, нерідко зображували святих, наділяючи їх імпозантністю постави, надаючи ликам індивідуальних конкретних рис. Саме у такому стилі написані образи «Св. Стефан» (волинського походження) (іл. 13) та «Апостол Іоан» з с. Смолигів. Масштабність постатей тут підкреслюється контрастними кольорами одеж та об'ємним орнаментом на тканині білого стихаря Стефана, глибокими бганками на оранжевому гіматії Апостола.

На Волині у створені культури церковного малярства значний пласт належить іконописцям провінційного чи народного напрямку. Активне будівництво храмів на території Волині у кінці XVII – XVIII ст. викликало потребу у великій кількості іконописних творів. Зубожіння церковних парафій, які поступово стають замовниками, все частіше приводить до виконання ікон не професійними, а народними майстрами [31]. Ікони з колекції музею походять в основному з сільських церков, дуже рідко з містечкових. Отже, замовниками найчастіше були люди з демократичного середовища, про що свідчать рідкісні донаторські написи на пам'ятках. Відповідно, це й визначало сюжети та іконографічні особливості творів. Разом з тим, важливою ознакою місцевого малярства народного напрямку є поєднання давньої візантійської традиції з новітніми європейськими здобутками.

Умузейній колекції зберігається ціла низка ікон, в яких народні маляри у дещо спрощеній, фольклоризованій формі зобразили найбільш популярні образи святих: Георгія Переможця, Архістратига Михаїла, Св. Параскеву, Св. Миколая. Святий Георгій у народному середовищі шанується не лише як мученик і змієборець, але й як покровитель воїнів, землеробів та скотарів. У іконах «Св. Георгій» кінця XVI ст. з смт Голоби, XVII – XVIII століть з сіл Новосілки, Дубечне, Ставки, Вітоніж, Твердині, Гішин автори відтворюють традиційну класичну схему композиції. Ці пам'ятки об'єднані іконографічними особливостями, у яких легенда про Змієборця інтерпретується з характерним фольклорним звучанням. Дотримуючись строгості канону у зображенні сцени, кожен з авторів вносить у твір щось своє, індивідуальне, наприклад, вишивка червоно-синіми барвами на блакитному платті царівни (ікона з Новосілок) чи інша обов'язкова деталь вбрання царівни – фартушок та керсетка, майже у всіх композиціях.



Іл. 18а Непорочне зачаття. Христос у терновому вінці. XIX ст.
с. Залізниця Любешівського р-ну.

Іл. 19. Непорочне зачаття. Христос у терновому вінці. XIX ст.
с. Залізниця Любешівського р-ну.

Рисами фольклорного звучання наповнені ікони з образом Св. Параскеви. У творах XVII – XVIII ст., виконаних волинськими малярами, Свята втрачає строгу ієратичність, набирає своєрідних та оригінальних рис за стилем виконання. Ікони «Св. Параскева» кінця XVII ст. з сіл Осівці та Кримно свідчать про знання іконографії і розуміння духовної значимості образу, проте живописна майстерність виконання досить спрощена. Народний маляр із дивовижною легкістю користується широким кольоровим контуром, який окреслює кожну деталь на іконі: постать Святої, лик, постаті ангелів. Водночас, багато авторів захоплювалися декоративністю при написанні необхідних атрибутів, як то – масивний напрестольний хрест та довгий сувій з ретельно прописаним текстом у іконі волинського походження; цікаві орнаментальні мотиви на вінці, яким ангели коронують Параскеву, на іконі з с. Качин.

Св. Миколая входить до пантеону улюблених народний святих, чий образ обов'язково був у кожному храмі. Волинські маляри створили численну кількість його образів, близьких за стилістичним та іконографічним вирішенням. Нерідко ці твори різняться характером та колоритом, інколи – композицією. Святий у виконанні С. Михальського – строгий архієрей у орнаментованому золотом червоному фелоні. Ікони Миколая з сіл Чорніїв та Дубечне близькі за колоритом переважаючих теплих відтінків, однак лики написані авторами зовсім по-різному і в індивідуальній манері. У пам'ятці з Чорніїва Святий схожий на доброго дідуся з легкою посмішкою, в іконі з Дубечного, яка виконана у дещо грубуватій манері, він сивий та суворий священик. (іл. 14)

Творчість місцевих народних іконописців не була ізольованою від новітніх європейських художніх впливів. Навіть наївні за стилем виконання ікони, продовжували традицію ренесансу, поєднуючи його композиційні прийоми з традиційними. Цікавим вирішенням такого мистецького напрямку вконописній традиції є образ «Архістратиг Михаїл з діяннями» кінця XVIII ст. з с. Троянівка. Автор не наслідує традиційне зображення Михаїла у фронтальній поставі в лицарському обладунку з мечем у руці, він створює тріумфальний образ архангела, який наносить останній удар шаблею по дияволу, якого попирає ногами. Диявол наділений антропоморфними рисами, зі спотворе-

ним криком лицем. Можливо, джерелом для подібної інтерпретації теми стала гравюра Гвідо Рені чи твір іншого західноєвропейського художника XVI – XVII ст.

Народні маляри зверталися й до сюжетної тематики, опираючись на давні іконографічні джерела. Цікавим у тому плані є образ «Преображення» другої половини XVIII ст. з с. Стара Лишня, у композиції якого автор зображує три різночасові епізоди водночас. Характер живопису спрощений, лики персонажів написані однаково: округлої форми з великими круглими очима, високими лобами та короткими борідками. Виділені риси ликів лише Мойсея (невеличкими ріжками) та Іллі (світлим волоссям і борідкою). Колірна гама, як і в більшості творів малярів народної традиції, дуже скромна. Основні барви – сині, ясно-оранжеві та білі на тлі оливково-зелених пагорбів. Певної декоративності твору надає орнаментика тла. Постаті Мойсея та Іллі обрамлені різьбленим віттям, які творять своєрідні картуші навколо них.

З традицією народного малярства тісно пов'язана й творчість анонімного автора іконостасу 1786 р. з церкви с. Рудка-Козинська, частина якого зберігається у музеї. Чотири ікони намісного ряду (Христос Вседержитель, Богородиця Одигітрія, Новозавітна Трійця, Св. Миколай) свідчать про те, що їх автор орієнтувався на старі іконописні схеми, але стиль виконання цікавий наївною виразністю. Маляр використовує досягнення мистецьких виражальних засобів свого часу, використовуючи ясну палітру кольорів, «ліпить» об'ємні бганки одеж, ніжні лики. Проте, і це характерно для народного малярства, розміри зображень не завжди пропорційні. У «Новозавітній Трійці» значну частину іконного простору займає масив хмар, між постатями – величезна держава, видовжені фігури зображених мають непропорційно малі голови. (іл. 15)

За змістом та стилем виконання особливо цікавими є кілька ікон з колекції музею символіко-алегоричної тематики, яка поширюється в українському мистецтві з кінця XVII ст. «Поширення таких композицій в українській іконографії було зумовлене розвитком на Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, а також із захопленням алегоричним і символічним засобом літературного та мистецького висловлення». [32, 37] Одним із найпопулярніших символічних сюжетів став образ «Христос – Виноградна Лоза», дві ікони (1745 р. та 1747 р.) з храмів Луцького р-ну, походять з майстерні, яка локалізувалася в Острозі (або поблизу Острога в Межиріцькому монастирі) на Волині [33, 325]. Композиція побудована на усталеній традиції даної теми, Христос сидить на гробі на тлі розп'яття, оповитого виноградною лозою. Двома руками Він вичавлює виноградний сік у потир, який тримає в руках юний ангел в дияконському облаченні. Характерною рисою творів Острозької майстерні є миловидні обличчя світлої карнації та легка посмішка на ликові Христа, який позбавлений виразу мук і страждань, а наділений до певної міри оптимізмом та надією. Однойменна ікона з с. Риковичі значно меншого розміру й різниться окрім стилю, зображенням постави ангела, який навколішки, відвернувши лик, приймає кров Христа [34, 38]

Не менш цікавим є образ «Христос у потирі» 1737 р. (старі музейні фонди), він особливий за своєю композиційною побудовою та алегоричним змістом. Маляр ввів у вже поширену іконографічну програму додаткові атрибути, які оточують півпостать Христа у потирі, та пов'язані з пасійною тематикою. Це ваза з колосками пшениці, півень на колоні та плат Вероніки, ліхтар, миска з глеком та ін.. При виразній католицькій іконографії образу, його стилістичне вирішення, постать Ісуса, трактується автором у традиції іконопису східної обрядовості.

До символіко-алегоричних тем відноситься й рідкісні для волинського регіону сюжети, поширені з XVIII ст.: «Христос Недремне Око» з с. Мизово, «Христос у дискосі» з Рівненщини, дві ікони «Несення хреста», відомі на Волині під назвою «Христос Боремельський» з смт Олика та зі старих музейних фондів. Назва останнього образу пов'язана з містечком Боремель на Рівненщині, у якому з XVI ст. славилась чудесами ікона Христа на тлі тридцяти трьох хрестів. [35, 89]. Ікони символічної тематики виконані на полотні, цей матеріал як основу досить часто починають використовувати місцеві іконописці, але значного поширення іконопис на тканині на теренах Волині не набув. Іконографія цих сюжетів принесена у волинське малярство через західноєвропейську гравюру. Автори розробляють ефектне колористичне вирішення (яскраво-червоне наповнення дискосу під ногами Христа, масивні темні хрести на темному тлі), яке наповнює твори містичним трактуванням.

Ряд ікон музейної збірки, що належать іко-

нописцями XIX ст., презентують високий художній рівень майстерності живописців. Їх автори у своїх творах відображали мистецькі зміни свого часу, відповідно, були орієнтовані на академічний напрямок живопису. Високою майстерністю виконання вирізняється ікона «Святі апостол Яків, мученица Наталія, мученица Тетяна» з церкви с. Прилісне. (іл. 16) Автор відмовився від канонічності типажу святих мучеників, створивши своєрідний психологічний портрет святих. Внутрішній стан та духовна напруга образу свідчать про переплетення барокових традицій з класичними тенденціями. Ікона вибраних тезоіменних святих була знайдена на дзвіниці Свято-Троїцького храму, вірогідно написана на замовлення родини, члени якої були прихожанами храму. Ікона «Святі апостол Матвій і Праведна Єлизавета» з с. Окорськ, іншого автора, написана у тому ж стилі, лише вирізняється більш дзвінкою кольоровою гамою. Ці твори відображають мистецькі уподобання своїх замовників, а також ті формальні стильові зміни, які почали панувати у церковному малярстві. Стилістичними рисами барокового мистецтва наповнені образи на дияконських одвірках 1847 р. з с. Осівці «Архістратиг Михаїл» та «Архангел Гавриїл». З великим живописним хистом автор передає ніжні, м'яко змодельовані лики, білу туніку Гавриїла та ретельно виписані обладунки Михаїла, світле волосся Архангела, яке розвівається на вітрі та вузьку смугу плаща, який ніби летить за ним.

Ікона «Успіння Богородиці» 1897 р. з с. Сокіл написана малярем школи академічного живопису з усіма визначальними композиційними реаліями та живописно-образними рішеннями. Основою для твору автор обрав оцинковане залізо, яке у XIX ст. зрідка використовували окремі іконописці. (іл. 17). «Різдво Богородиці» другої половини XIX ст. з с. Дубечне є копією невідомого автора народної традиції з одноіменної фрески російського художника Т. Неффа, написаної у 1848 р. до Ісаакієвського собору Санк-Петербурга. Виконана в реалістичному академічному стилі, ікона відзначається нетиповими для сакрального живопису елементами. Відсутні зображення деталей інтер'єру, їх замінює масивна завіса та малюнок профілів декору стіни. Над головами Святих Іоакима й Анни немає німбів, ледь помітний він лише над дитям. Автор акцентує увагу, у першу чергу, на реалістичному трактуванні постатей, об'ємності фігур, драпірувань одягу. Окремі деталі передають картину тогочасного життя, це елементи вбрання жінок – намітка на голові повитухи та «лейбик» поверх їїсорочки.

Узбірці музею зберігається незначна кількість пам'яток XVIII – XIX ст., виконаних на полотні, вони потрапили з колишніх греко-католицьких храмів та костелів Волині. Твори волинських малярів, які виконували замовлення цих громад, виділяються вільною інтерпретацією іконографічних схем, творчим підходом до першоджерел, бажанням утвердити власне бачення того чи іншого образу. Тим самим вони наблизили своє малярство до характеру релігійних картин, зберігаючи структуру ікони в цілому. Така своєрідність місцевого храмового мистецтва виходила з географічного положення Волині. Перебуваючи у складі Речі Посполитої, вона існувала на стику двох культур – західної і східної [36, 78]. Серед ікон на полотні більшість творів належать малярам, які є типовими представниками народної течії, однак, вони дотримувалися традиційних іконографічних джерел. Працюючи на межі народного і професійного малярства, вони створили образи, у яких спрощена композиція та недоліки художньої майстерності надолужуються активним колоритом і наївним реалізмом у відтворенні сцен. Цікавим прикладом подібної творчості є ікони XVIII ст. «Свята Катерина» з с. Дорогиничі, «Василій Великий» с. Буцин, хоругви з двостороннім живописом «Розп'яття. Богородиця Мати Милосердя» з с. Гута-Камінська, «Непорочне Зачаття. Христос у терновому вінці» з с. Залізниці (іл. 18). У композиціях домінують відтінки червоних, синіх та вохристих кольорів, які світлими плямами виділяються на сіро-синьому тлі. Зображення переважно потрактовані площинно і графічно.

Своєрідною стилістикою, близькою до народного бароко, наповнений образ XVIII ст. «Св. Варвара» з с. Мильці. Твір вражає монументальним розміром, об'ємністю форм Святої, безпосередністю трактування традиційної для того часу іконографічної теми. Експресивна виразність образу досягається за рахунок ясних та дзвінких кольорів олійної фарби. Автор використовує західний варіант композиції, зобразивши Варвару з масивним мечем, на який вона опирається, у верхніх кутах ікони – потир та херувими з ніжними дитячими ликами.

Поряд з іконами класичної традиції у храмах Волині у XIX ст. можна побачити твори, що

були створені під впливом католицького мистецтва, автори яких були орієнтовані на європеїзований сакральний живопис. У збірці музею зберігається невелика група таких пам'яток, вони були передані у 1940-х роках з Олицького замку. До їх числа входить три пасійних образи: «Суд Пілата», «Шестя на Голгофу» та «Несення хреста». Невідомий художник, опираючись на графічні джерела латинського світу, надзвичайно емоційно веде розповідь, яка посилена активним червоним кольором на одежах Христа, плащах римських воїнів, рожевими сполохами на тлі.

Семантика європейської картини зберігається у іконах, які написані народними іконописцями для місцевих храмів, використовуючи при цьому за взірці живописні твори або ж їх граверні зображення знаменитих європейських художників. Так, у «Святому сімействі» (смт Олика) невідомий маляр використовує як взірець фрагмент полотна «Мадонна з зеленою подушкою» Андреа Соларі, італійського художника XVI ст., доповнивши його зображенням Св. Іосифа. Автор полотна прагне показати зовнішні прикмети юності Марії та похилого віку Іосифа, зосереджує увагу на їх психологічному стані. Автор ікони XVIII ст. «Жертвоприношення Авраама» з с. Залісоччя копіює однойменне полотно Рембрандта 1635 р., він намагається передати ту ж гру світла і тіні, завдяки чому постаті приваблюють погляд, жах у ликові Авраама та урочистий спокій у ликові ангела.

Елементи традиційного іконопису у поєднанні з живописними прийомами притаманні іконі «Христос з хлібом і вином» кінця XIX ст. з церкви с. Забороль. Іконографічним джерелом твору є картини західноєвропейського релігійного живопису на тему «Тайна вечеря». З часом сюжет дещо трансформувався та закріпився його скорочений варіант, але значного поширення так і не набув. Місцевий майстер, ймовірно, використав як іконографічний взірець популярну російську гравюру 1839 р. художника В. Салабанова або ж кольорову літографію першої половини XIX ст. Обраний зразок відповідав релігійній естетиці православних храмів того часу. На іконі Ісус Христос написаний в академічній манері європейської релігійної традиції, типажі з якої запозичалися православними іконописцями. Він вражає спокоєм та лагідною добротою лику. (іл. 19)

Як бачимо, збірка сакрального живопису Музею волинської ікони свідчить про багатогранність давнього волинського малярства. Майстри, які працювали на теренах Волині, переосмисливши візантійську іконописну стилістику, ренесансні та барокові ідеї, створили свій особливий стиль, зрозумілий різним прошаркам населення. Твори місцевих малярських осередків вирізняються демократичністю та фольклоризацією сакрального змісту, у них знайшли відображення світогляд та смаки місцевого населення.

Значна частина колекції сакрального живопису ще чекає на реставрацію, а отже, у перспективі – нові цікаві дослідження для загальної характеристиці волинського малярства, яке є оригінальною й своєрідною сторінкою в історії українського мистецтва.

---

1. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929-2012 роки.) / Євгенія Ковальчук // Луцьк, «Волинські старожитності», 2013. – 294 с.

2. Чабан А., Петрушак П. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI ст. з церкви Різдва Богородищі в Камені-Каширському / Анастасія Чабан, Павло Петрушак // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17 – 19 вересня 2003 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2003. – С. 36 – 38. Обухович Л. Особливості ікони «Богородиця Одигітрія» XV ст. с. Тростянець Ківерцівського р-ну та характер ускладень в реставраційних роботах / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 – 30 жовтня 2007 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2007. – С. 99 – 102

3. Жишкович В. Лемківська середньовічна ікона : особливості іконографії та художня самобутність. / Володимир Жишкович // Християнська сакральна традиція: віра, духовність. Мистецтво. Матеріали І Міжнародної наукової конференції. м. Львів, 23 – 24 листопада 2009 року. Журнал «Апологет» – Львів, 2009. 240 с.

4. Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25 – 26 вересня 2008 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – С. 18

5. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі» / Марія Гелитович // Друкарські кунтуштu. – Львів, 2005. – 93 с.

6. Волинська ікона XVI – XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина 1. Луцьк. – 2013. – 172 с.

7. Теодорович Н. Городъ Владимиръ Волынской

губерніи въ въ связи съ исторіей волынской иерархіи. Історичний опис. Репринтне видання. – Луцьк, 2008. – 248 с.

8. Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свєнціцька // Київ, 1966 р., 156 с. Зілінко Р. Іван маляр – автор ікони Спаса 1629 року з Кам'янки-Бузької: до питання про творчу спадщину художника. / Роман Зілінко // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції. 25 – 27 вересня. 2013 р. – Львів, 2013. С. 246 – 253

9. Волинські ікони XVI – XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина І.... С. 27

10. Жолтовський П. Розвиток національних рис в українському мистецтві (друга половина XVI – перша половина XVII ст.). Живопис / Павло Жолтовський // Нариси з історії українського мистецтва. Київ. – 1966. С. 62-66

11. Жишкович В. Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV – XV ст. / Володимир Жишкович // Пам'ятки України. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https:// issuu.com/culture.ua/docs/pu_1-2_2011/31

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

13. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. - Спб.: Мифрил, 1995. - С. 78.

14. Сидор О. Забута школа малярства / Олег Сидор // Волинь. №1. - Луцьк, 1991. – С. 25.

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

16. Волинські ікони XVI – XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина І. ... С. 51, 61

17. Карпюк Л. Ікона «Св. Пророк Ілля» з колекції Музею волинської ікони у контексті сакрального мистецтва / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2017 року: Науковий збірник. Випуск 24 – Луцьк, 2014. – 258 с.

18. Сакральная живопись Белоруси Сидор XV – XVIII веков. Минск. 2007. С. 12 – 13

19. О. Забута школа малярства / Олег Сидор // Волинь. №1. - Луцьк, 1991. – С. 25

20. Александрович В. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII – XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI – XVIII століть. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 2 – 3 листопада 2006 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2006. – С. 7 – 9.

21. Карпюк Л. Твори XVII – XVIII століть «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX іжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2012 року: Науковий збірник. Випуск 19 – Луцьк, 2012. – 237 с.

22. Откович Т. Творча спадщина Йова Кондзелевича і майстрів його кола у збірці Музею волинської ікони в Луцьку / Тарас Откович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 21-22 жовтня 2015 року – Луцьк, 2015 – С. 35 -45.

23. Сидор О. Важлива знахідка (група ікон з церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Баїв / Олег Сидор // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25 – 26 жовтня 2008 року: Науковий збірник. Випуск 15 – Луцьк, 2008. – 216 с.

24. Кмет І. Божа матір у пасійних сюжетах української апокрифіки. Електронний ресурс. Режим доступу: htt://www.lviv-orthodox.net.ua/

25. Карпюк Л. Графічні взірці у волинському іконописі XVII – XVIII ст. / Людмила Карпюк // Культурна спадщина Слобожанщини. Збірка наукових статей. Число 37 – Харків, 2018 р. – 217 с.

26. Сакральны живопіс Беларусі XV – XVIII векав. Минск. 2007. 219 с.

27. Златогорський О., Охріменко Г., Охріменко В., Пальоха О. З історії села Лишнівки Маневицького району // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Історія сіл і міст Західного По¬лісся. Маневиччина: матеріали XIII Волинської наукової історико-краєзнавчої конференції. – Луцьк, 2004.

28. Ковальчик Є. Польські дослідження українського сакрального мистецтва. / Єжи Ковальчик // Україно – польські культурні взаємини. Випуск 2 – Київ, 2008 р. – С. 3 – 21.

29. Александрович В. Малярі та різьбярі Лукова (Матієва) у XVIII столітті. / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 – 30 жовтня 2007 року: Науковий збірник. Випуск 14. – Луцьк, 2007. – 144 с.

30. Єлісєєва Т. Донаторські ікони в експозиції Музею волинської ікони /Тетяна Єлісєєва// Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу, м. Львів, 3 – 5 травня 1995 року: Науковий збірник. Частина 2. – Львів, 1995. – С. 159 – 161

31. Берлач О.П. Народна течія в іконописі Волині XVII ст. на прикладі ікони «Різдво Христове».

Образотворче мистецтво. [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.visnik.org/pdf/v2013-01-15-berlach.pdf

32. Жолтовський П. Художнє життя на Україні. XVI— XVIII ст. / Павло Жолтовський // — Київ, 1983. – 177

33. Бондарчук Я. Художні особливості Острозької іконописної школи на прикладі аналою з житієм Св. Миколая др. пол. XVII – поч. XVIII ст. / Ярослава Бондарчук // Питання мистецтвознавства та музейної атрибуції. Електронний ресурс. Режим доступу: https://eprints.oa.edu.ua/2924/

34. Василевська С. Композиція «Христос – виноградна лоза» на волинських іконах XVIII століття / Світлана Василевська // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13 – 14 грудня 2001 року: Науковий збірник. Випуск 8 – Луцьк, 2001. – 169 с.

35. Вигодник А. Ікони «Христа Боремельського» на Волині / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року: Науковий збірник. Випуск 21. – Луцьк, 2014. – 350 с.

36. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII – XIX століть / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27 – 28 серпня 2013 року: Науковий збірник. Випуск 20. – Луцьк, 2013. – 325 с.

Тетяна ЄЛІСЄЄВА
(Луцьк)

МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ ТА ЙОГО КОЛЕКЦІЯ У МАТЕРІАЛАХ МІЖНАРОДНИХ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ «ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ» Бібліографічний покажчик.

У 1994 році Волинський краєзнавчий музей на базі Музею волинської ікони започаткував проведення щорічних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація», були видані 24 наукові збірники матеріалів. На сьогодні конференції перетворилися у всеукраїнський науковий форум з міжнародною участю, який об'єднав зусилля музейників, науковців, реставраторів у вивченні пам'яток сакрального мистецтва Волині та України. Проведення конференцій є також важливим фактором сталого динамічного розвитку всього дослідницького процесу у музеї.

Велика увага у матеріалах конференції приділялася питанням формування музейної колекції сакрального мистецтва у різні часові періоди; науковцям, що стояли у витоків її створення; історії і діяльності Музею волинської ікони.

Результатом роботи колективу музею з наукової систематизації фондових колекцій стала публікація у збірниках конференцій каталогів творів темперного і олійного живопису XVI-початку XIX ст., пам'яток декоративної різьби і скульптури XVIII-XIX ст., мідного старообрядницького лиття XVIII-XIX ст., ікон у срібних окладах XVIII-XX ст., пізньої російської та української хатньої ікон XVIII – початку XX ст. Каталогізація стала підгрунтям для подальшого дослідження давнього сакрального мистецтва, введення у науковий обіг раніше невідомих творів, виявлення художньої специфіки і своєрідності аналізованих пам'яток, розширення уявлення про художні традиції регіону. Важливим етапом у вивченні волинського іконопису як унікального явища української культури стали публікації працівників з іконографії, стилістики, авторства, палеографії, історії і творчого спадку малярських осередків Волині.

Починаючи з 2000 р., коли до Музею волинської ікони була передана Холмська Чудотворна ікона Богородиці XII-XIII ст., окремий розділ матеріалів конференцій присвячений історії, іконографії, реставрації та пошануванню Чудотворного образу у наш час.

Співпраця Музею волинської ікони з Національним науково-дослідним центром України та його Львівською філією стала базою для вивчення матеріально-технічних характеристик волинських ікон. Результати, опубліковані у матеріалах конференцій, дають можливість зробити певні узагальнення щодо складу ґрунтів, інкарнату, найбільш вживаних пігментів, техніки золочення та сріблення; провести порівняльний аналіз для визначення приналежності творів до певних історичних періодів та майстрів. Неодноразово у збірниках конференцій друкувалися матеріали з реставрації та збереження пам'яток волинського іконопису, використання сучасних технологій у дослідженні сакральних творів.

Музей волинської ікони та його колекція викликають безперечний інтерес у вітчизняних і зарубіжних дослідників давнього малярства. У збірниках конференцій друкуються матеріали про тенденції розвитку волинського іконопису у контексті української і світової мистецьких традицій, іконографічні та стилістичні особливості волинського іконопису, вплив західноєвропейської гравюри на іконографію волинських ікон, життєвий і творчій шлях окремих іконописців, діяльність малярів та малярських осередків Волині, тощо.

Через опубліковані матеріали музей звертається до всіх, кого цікавлять музейні зібрання, історія та культура рідного краю. Публікації репрезентують музей, привертають до нього увагу, розповідають про зміст експозицій та колекцій, новітні надходження та наукові пошуки.

Пропонований бібліографічний покажчик містить 274 матеріали, що висвітлюють історію і діяльність Музею волинської ікони та наукове опрацювання його колекцій, надруковані у 24 збірниках міжнародних наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація» (1994-2017 рр.). Перелік публікацій впорядковано за алфавітом прізвищ авторів у хронологічному порядку (за роком видання) із застосуванням наскрізної нумерації.

Бібліографічний покажчик укладено згідно

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

Александрович Володимир

1. Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XV століття / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 5-13.

2. Александрович В. «Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студії над творчістю майстра на Волині / Володимир Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 6-23.

2. Александрович В. Традиції мистецької культури княжої доби у Волинських іконах XVI століття / Володимир Александрович // 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. 36-43.

3. Александрович В. Ансамбль ікон передвівтарної огорожі середньовічних храмів Волині / Володимир Александрович // 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. 26-34.

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

5. Александрович В. «Готичний епізод» історії волинського малярства початку XVI століття / Володимир Александрович // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 22-25.

6. Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах / Володимир Александрович // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 25-33.

7. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині / Володимир Александрович // 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.27-35.

8. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11 – С. 60-68.

9. Александрович В. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII-XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI-XVIII століть / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 7-12.

10. Александрович В. Малярі та різьбарі Лукова (Матієва) у XVIII столітті / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 23-30.

11. Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса / Володимир Александрович // 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. 18-31.

12. Александрович В. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 17-27.

13. Александрович В. Царські врата 1601 року церкви Святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та Володимирський малярський осередок на зламі XVI-XVII століть / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці

утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 38-47.

14. Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 12-39.

15. Александрович В. Відтворення символу // Критика. – 2001. – Число1-2/39-40 / Володимир Александрович // Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Наук. зб. – Луцьк – С. 19-22.

16. Александрович В. Не зафіксованого походження ікона збірки Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 36-48.

17. Александрович В. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви Пророка Іллі у Кам'яні-Каширському / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 14-25.

18. Александрович В. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 49-59.

19. Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття / Володимир Александрович // 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. 36-50.

20. Александрович В. Неопубліковані волинські ікони у фондах музею-заповідника «Олеський замок» / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 33-43.

21. Александрович В. Два волинських «Благовіщення» XVIII століття та їх аугсбурзький графічний контекст / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 81-87.

22. Александрович В. Малярство середньовічного Луцька / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 3-23.

23. Александрович В. «Богородиця з Емануїлом» з церкви Святого Миколая у Кам'яні-Каширському / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 3-19.

24. Александрович В. Пізньосередньовічні волинські ікони Богородиці з Емануїлом / Володимир Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 61-73.

Асаулова Олена

25. Асаулова О. Хіміко-технологічне дослідження матеріалів сакральної пам'ятки XVII ст. – ікони «Святий Георгій-Змієборець» / Олена Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 73-76.

26. Асаулова О. Хіміко-технологічне дослідження матеріалів сакрального твору кінця XVIII ст. – ікони «Архангел Михаїл»/ Олена Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 176-179.

27 Асаулова О., Шевченко Н. До проблем дослідження пам'яток волинського іконопису: хіміко-технологічний аспект / Олена Асаулова, Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 143-150.

Баран Олександр

28.Баран О. Датування реплік гравюри Теодора Раковецького із зображенням панорами

міста Холма у публікаціях другої половини XIX – першої половини XX ст. / Олександр Баран // 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. 154-157.

Бендюк Микола

29. Бендюк М. Волинські ікони «Непорочне зачаття» та «Коронування Богородиці» / Микола Бендюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 46-51.

Бідзіля Тетяна

30. Бідзіля Т. Образ Богородиці у волинському іконописі / Тетяна Бідзіля // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 26-31.

Бондаренко Геннадій

31. Бондаренко Г. Сакральні пам'ятки Волині у краєзнавчій літературі / Геннадій Бондаренко // 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. 190-192.

Братушко Юлія

32. Братушко Ю., Цитович В. Фізико-хімічні дослідження деяких ікон, що відносять до спадщини Й. Кондзелевича / Юлія Братушко, Володимир Цитович // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 16-19.

33. Братушко Ю., Цитович В., Тимченко Т. Технологічні дослідження ікони «Богоматір Холмська» / Юлія Братушко, Володимир Цитович, Тетяна Тимченко // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 48-52.

34. Братушко Ю., Люльєва С. Нанопланктонная идентификация меловых левкасов волынской иконы / Юлия Братушко, Светлана Люльєва // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С .53-56.

Бредіс Наталія

35 Бредіс Н. Дослідження ікони «Богоматір Холмська» методами неруйнівної рентгенодіагностики / Наталія Бредіс // 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.93-94.

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

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

Бурковська Любов

38.Бурковська Л. Волинська ікона «Вознесіння Господнє. Зіслання св. Духа на апостолів» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України / Любов Бурковська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 61-64.

39. Бурковська Л. Ікона «Розп'яття з пристоячими» середини XVII ст. з церкви Св. Йосифа в селі Бірки Любомльського району Волинської області / Любов Бурковська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 22-26.

40. Бурковська Л. Волинська ікона «Старозавітна Трійця» середини XVII ст. з колекції Національного музею народної архітектури і побуту України / Любов Бурковська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 24-29.

41. Бурковська Л. Волинська ікона «Введення до храму Пресвятої Богородиці» середини XVII ст. Особливості іконографії і стилю / Любов Бурковська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 63-70.

42. Бурковська Л. Волинська ікона «Богородиця з Еммануїлом» (1677): особливості іконографії та образності / Любов Бурковська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 74-80.

Бурлака Ольга

43. Бурлака О., Михайловська Л. «Святий Микола з житієм» – відреставрована пам'ятка з колекції Національного художнього музею України / Ольга Бурлака, Лусіне Михайловська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 65-67.

Бухало Гурій

44. Бухало Г. Пречиста повернулася знову. Тепер – на Волинь. (Спогад) / Гурій Бухало // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 142-143.

Вавринюк Анжей

45. Wawryniuk A. Matka Boska Chełmska ikoną ludu polsko-ukraińskiego pogranicza / Andrzej Wawryniuk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 164-170.

Василевська Світлана

46. Василевська С., Вигодник А. Ікони XVII-XVIII ст. з експозиції Музею Волинської ікони / Світлана Василевська, Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 118-135.

47. Василевська С., Вигодник А. Низькохат О., Єлісєєва Т. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник, Олена Низькохат, Тетяна Єлісєєва // 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. 143-183.

48. Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // 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. 86-91.

49. Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. Мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 143-151.

50. Василевська С. Композиція «Христос – виноградна лоза» на волинських іконах XVIII століття / Світлана Василевська // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13-14 грудн. 2001 р. – Луцьк: Надстир'я, 2001. – Вип.8. – С. 38-40.

51. Василевська С., Вигоднік А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 143-151.

52. Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Вип.10. – С. 194-199.

53. Василевська С., Вигоднік А. Російська ікона кінця XIX – початку XX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Вип.10. – С. 130-138.

54. Василевська С., Вигодник А. Ікони на полотні XVIII – XIX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 108-113.

55. Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею

/ Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // 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. 62-72.

56. Василевська С. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 49-52.

57 Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею (ікони на полотні) / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 78-88.

58.Василевська С., Вигоднік А. Виставкова діяльність Музею волинської ікони / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // 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. 11-14.

59. Василевська С., Вигодник А. Пам'ятки сакрального мистецтва з храмів Рожищенського району у збірці Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // 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. 119-122.

60. Василевська С., Вигодник А. 10 років Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 125-133.

61. Василевська С., Вигодник А. Матеріали до каталогу волинської ікони XVI-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Світлана Василевська, Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 202-214.

62. Василевська С. Євхаристична тематика на волинських іконах XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони / Світлана Василевська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 44-52.

63. Василевська С. Характеристика ікон Христа Вседержителя з колекції Музею волинської ікони / Світлана Василевська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 45—51.

Вигодник Ангеліна

64.Вигодник А. Вивчення євангельських текстів на іконах волинської школи іконопису / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. наук. конф., присвяченої 90-річчю П. М. Жолтковського, м. Луцьк, 23-24 лист., 1994. – Луцьк, 1994. – С. 25-28.

65.Вигодник А. Датовані і підписані ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею /Ангеліна Вигодник // 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. 48-50.

66. Вигодник А. Сюжет «Коронування Богородиці» на волинських іконах XVII-XVIII ст. (на основі пам'яток із колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волині) / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстиря, 1998. – С. 85-90.

67. Вигодник А. Ікони «Покрову Богородиці» в збірці Волинського краєзнавчого музею / Ангеліна Вигодник // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13-14 грудн. 2001 р. – Луцьк: Надстир'я, 2001. – Вип.8. – С. 31-34.

68. Вигодник А. Ідентифікація написів на сувоях «Пророків» XVIII ст. Йова Кондзелевича / Ангеліна Вигодник // 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. 59-62.

69. Вигодник А., Карпюк Л. Житійні ікони XVII-XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Ангеліна Вигодник, Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук.

конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 67-73.

70. Вигодник А. Іконографія образу «Спас на престолі з ангелами» І пол. XVII ст. з Каменя-Каширьского / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75.

71. Вигодник А. Авторські підписи на волинських іконах / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 53-58.

72. Вигодник А. Особливості іконографії Пілганівської ікони Богородиці XVIII ст. / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 119-123.

73. Вигодник А. Ікони «Христа Боремельського» на Волині / Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 89-95.

74. Вигодник А. Донаторські написи на іконах XVII–XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони в Луцьку/ Ангеліна Вигодник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 52-57.

75. Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина І. / Упорядник А. Вигодник, С. Василевська. – Луцьк: «Волинські старожитності», 2013. – 174 с. – іл.

76. Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина ІІ. / Упорядники А. Вигодник, С. Василевська. – Луцьк: «Вежа друк», 2015. – 194 с. – іл.

77. Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина ІІ. . Живопис західноєвропейської традиції XVIII-XIX ст. Каталог. Частина І. (електронний варіант) / Упорядники А. Вигодник, С. Василевська. – Луцьк 2017 – 152 с.

Волощук Анна

78. Волощук А., Макарова Т. Реставрация фрагмента пророческого ряда иконостаса из церкви села Локачи / Анна Волощук, Татьяна Макарова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С.158-160.

Гаврилюк Олександр

79.Гаврилюк О. Нова праця про безцінну пам'ятку українського сакрального мистецтва / Олександр Гаврилюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11.– С. 145-146.

Гаврилюк Світлана

80.Гаврилюк С. Документи XIX – початку XX століття про ікону Холмської Божої Матері / Світлана Гаврилюк // 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. 100-102.Гіл

Гіл Анджей

81.Gil A. Geneza nowoźyltnego kultu ikony Matki Boskirj Chelmskiej / Andrzej Gil // 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. 106-112.

82.Gil A. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej pod Beresteczkiem 1651 r. / Andrzej Gil // 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. 87-89.

83. Gil A. Jbraz Matki Boskiej Chełmskiej w opisie z początku XVIII wieku / Andrzej Gil // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 142-144.

Горлицька Надія

84. Горлицька (Коробчук) Н. Спогади про Холмську Чудотворну ікону / Надія Горлицька (Коробчук) // 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. 18-19.

Голіков Валерій

85. Голиков В., Жарикова З., Обухович Л. Комплексное экспериментальное исследование волынской иконы «Спас» начала XVII в. /Валерий Голиков, Зоя Жарикова, Леся Обухович // 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. 84-92.

Голуб Віктор

86. Голуб В. Особливості реставрації прикрас з Чудотворної ікони Холмської Богородиці / Віктор Голуб // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 105.

87. Голуб В. Особливості реставрації прикрас з Чудотворної ікони Холмської Богородиці / Віктор Голуб // 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. 97-104.

Гулько Генадій

88.Гулько Г. До історії комплектування фондів Музею волинської ікони (1981-1984 року) / Генадій Гулько // 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. 136-138.

89. Гулько Г. Митрополит Корінфський Іоасаф і Волинь / Геннадій Гулько // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 186-195.

90. Гулько Г. До історії Свято-Феодосіївського храму в місті Луцьку (1945–1990 рр.) / Геннадій Гулько // 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. 285-295.

Давидова Галина

91. Давидова Г. Чудотворна ікона Холмської Богоматері (Бібліографія) / Галина Давидова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 152-156.

Дацюк Ірина

92. Дацюк І. Волинська ікона XVII-XVIII ст. Традиції і новаторство / Ірина Дацюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 69-71.

93. Дацюк І «Богородиця Одигітрія» в іконописі Волині (композиційний аналіз) / Ірина Дацюк // 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. 54-55.

94.**Експертний висновок про результати наукової атрибуції та грошової оцінки пам'ятки культури** // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф. , м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 217-241.

Єлісєєва Тетяна

95. Єлісєєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – першої половини XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // 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. 17-19.

96. Єлісєєва Т. Каталог царських врат кін. XVI - поч. XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 48-56.

97. Єлісєєва Т. Збірка предметів декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С.

133-138.

98. Єлісєєва Т. Каталог декоративної різьби та скульптури XVII-XVIII століть зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // 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. 92-101.

99. Єлісєєва Т. Матеріали до каталогу декоративної різьби та скульптури XVII-XVIII століть з фондів Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С. 151-157.

100. Єлісєєва Т. Збірка пам'яток волинського іконопису / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Вип.10. – С. 10-16.

101. Єлісєєва Т. Твори Каспера Списацького у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 113-116.

102. Єлісєєва Т. Стиль рококо у декоративному різьбленні на Волині у другій половині XVIII ст. / Тетяна Єлісєєва // 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. 80-84.

103. Єлісєєва Т. Ренесанс і бароко у декоративній різьбі на Волині XVII-XVIII ст. / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75.

104. Єлісєєва Т. Образ Святого Онуфрія у волинському іконописі XVIII ст. / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 72-76.

105. Єлісєєва Т. Музей волинської ікони, 15 років діяльності / Тетяна Єлісєєва // 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.

106. Єлісєєва Т. Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII–XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 126-131.

107. Єлісєєва Т. Волинські ікони Святого Миколая з житієм / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 68-72.

108. Єлісєєва Т. Музей волинської ікони. До 20-річчя діяльності /Тетяна Єлісєєва // 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.

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

110. Єлісєєва Т. Іконографічна програма одвірок царських і дияконських врат 1696 р. з с. Городище Луцького району / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 3-15.

Єршова Катерина

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

112. Слота (Єршова) К. Спогади про реставрацію ікони Йова Кондзелевича «Святий великомученик Георгій» біля 1730 р. з села Окорськ Локачинського району Волинської області / Катерина Слота (Єршова) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV

Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 51-53.

Єфіменко Любов

113. Єфіменко Л. Про рентгенографічне дослідження ікони «Моління про чашу» з фондів Музею волинської ікони / Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 174.

114. Єфіменко Л. Виявлення прихованих зображень методом рентгенографії на прикладі ікони «Христос Боремельський» із фондового зібрання Музею волинської ікони / Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 77-78.

115. Єфіменко Л. Метод музейної рентгенографії при виявленні прихованих зображень в творах іконопису Волині / Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 97-99.

116. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження фрагментів іконостасу с. Городище. До питання авторства Йова Кондзелевича / Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 36-45.

117. **Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали.** Науковий збірник – Луцьк: МП «Пульс», 2010. – 237 с., іл.

118. **Ікона Холмської Божої Матері. Документи і публікації** // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С.47-87.

Звездіна Юлія

119. Звездина Ю. Прославительные символы в иконе «Коронование Богоматери» из собрания Волынского краеведческого музея и духовных текстах XVII – начала XVIII века / Юлия Звездина // 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. 58-62.

120. Звездина Ю. Розарий в церковном искусстве XVI-XVIII веков и образ «Богоматерь Барская» из собрания Музея волынской иконы / Юлия Звездина // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 40-44.

Зінчук Ольга

121.Зінчук О. Дослідження та реставрація скульптури «Непорочне зачаття» XVIII ст. з церкви із с. Окорськ Локачинського району Волинської області із збірки Музею волинської ікони / Ольга Зінчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 201-206.

122. Зінчук О. Ікона «Святий Миколай» XVII ст. (?) із фондової збірки Волинського краєзнавчого музею у м. Луцьк. Дослідження та проведення консерваційних заходів / Ольга Зінчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 60-64.

123.Зіньчук О. До питання зняття старих профілактичних наклейок з давніх ікон із збірки Волинського краєзнавчого музею / Ольга Зінчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 91-96.

Златогорський Олексій

124.Златогорський О. Образи Холмської Божої Матері в романі Р. Федорова «Ворожба людська» / Олексій Златогорський // 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. 112-113.

Кальченя Галина

125. Кальченя Г. Сюжет спокуси Ісуса Христа в пустелі у зображальному мистецтві. Походження сюжету та його символізм / Галина Кальченя // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 65-75.

Карелін Володимир

126. Карэлін У., Мельнікау М. Абразы Маці Божай Холмскай на Беларусі / Уладзімір

Карэлін, Мікалай Мельнікау // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 140-142.

Карпюк Людмила

127. Карпюк Л. Малярські осередки на Волині XVII-XVIII ст. /Людмила Карпюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації Тези та мат. наук. конф., присвяченої 90-річчю П М. Жолтковського, м. Луцьк, 23-24 лист. 1994. – Луцьк, 1994. – С. 15-18.

128. Карпюк Л. Каталог ікон волинської школи іконопису XVI-XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею /Людмила Карпюк // 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.35-47.

129. Карпюк Л. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 року» / Людмила Карпюк // 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. 58-59.

130. Карпюк Л. Особливості живопису майстрів середовища «Волинського іконописця 1630 року» / Людмила Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13-14 грудн. 2001 р. – Луцьк: Надстир'я, 2001. – Вип.8. – С.21-24.

131. Карпюк Л. Образ «Святої Варвари» у волинському іконописі XVII-XVIII століть / Людмила Карпюк // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002. – Вип.9. – С. 41-42.

132. Карпюк Л. Творчість Слава і Томаша Михальських на Волині у середині XVIII ст. / Людмила Карпюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Луцьк: Б.в., 2003– Вип.10. – С. 58-60.

133. Карпюк Л. Матеріали до каталогу творів волинського іконопису XVII-XVIII ст. зі збірки Державного музею народної архітектури та побуту України / Людмила Карпюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Луцьк: Б.в., 2003. – Вип.10. – С. 200-206.

134. Карпюк Л. Образ «Св. Великомучениці Параскеви» у волинському іконописі XVII-XVIII ст. / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 87-89.

135. Карпюк Л. Образи святих великомучениць у волинському іконописі XVII-XVIII ст. / Людмила Карпюк // 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. 49-50.

136. Карпюк Л. Традиція зображення образу Римської Богоматері на Волині у XVII-XVIII ст. / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в. 2007. – Вип.14. – С. 77-79.

137. Карпюк Л. Ікони «Богоматір нев'янучий цвіт» з колекції Волинського краєзнавчого музею / Людмила Карпюк // 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. 55-57.

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

139. Карпюк Л. До питання історії культу Богоматері Римської у Луцьку / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 112-116.

140. Карпюк Л. Образ Спаса в тернії у релігійному живописі Волині XVIII століття / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 89-93.

141. Карпюк Л. Твори XVII-XVIII століть «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола. / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р.

– Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 89-93.

142. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII-XIX століть / Людмила Карпюк // 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. 78-86.

143. Карпюк Л. Вплив західноєвропейської гравюри на іконографію творів «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола /Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 76-80.

144. Карпюк Л. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста» з малярської спадщини «Волинського іконописця 1630 року» /Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 76-80.

145. Карпюк Л. Ікона «Страшного Суду» з колекції Музею волинської ікони / Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С .39-44.

146. Карпюк Л. Ікона «Св. Пророк Ілля» з колекції Музею волинської ікони у контексті українського сакрального мистецтва /Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 81-87.

Квасюк Анатолій

147. Квасюк А., Романюк О. Реставраційна майстерня при Волинському краєзнавчому музеї / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // 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.

148. Квасюк А., Романюк О. До питання атрибуції ікони «Апостол» зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 66-68.

149. Квасюк А., Романюк О. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 34.

150. Квасюк А., Романюк О. Холмська Чудотворна ікона Божої Матері. Повернення з небуття / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // 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. 14-18.

151. Квасюк А., Романюк О. Перший етап реставрації та дослідження Чудотворної Холмської ікони Божої Матері / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9. – С.43-48.

Ковальчук Євгенія

152. Ковальчук Є. Павло Жолтковський і експедиції Волинського краєзнавчого музею / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації Тези та мат. наук. конф., присвяченої 90-річчю П. М. Жолтковського, м. Луцьк, 23-24 лист., 1994. – Луцьк, 1994. – С. 11-13.

153. Ковальчук Є. До проекту програми охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 56-59.

154. Ковальчук Є. До питання музейного і церковного співробітництва у збереженні і дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 68-69.

155. Ковальчук Є. Музей Волинської ікони: створення і діяльність. Історичний аспект / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 6-13.

156. Ковальчук Є. Музей Волинської ікони та його колекція. Бібліографічний покажчик / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання

історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 13-17.

157. Ковальчук Є. Музей у дослідженні пам'яток сакрального мистецтва (за матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років) / Євгенія Ковальчук // 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.

158. Ковальчук Є. До питання комплектування збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї / Ковальчук Є. // 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.

159. Ковальчук Є. Волинська ікона: нові знахідки. За матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 2001 року / Євгенія Ковальчук // 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.

160. Ковальчук Є. Музей волинської ікони у дослідженні сакрального мистецтва. До 10-річчя Музею волинської ікони / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. X наук. конф., м. Луцьк, 17-19 верес. 2003 р. – Вип.10. – С. 6-9.

161. Ковальчук Є. Павло Жолтовський і Волинь / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 5-11.

162. Ковальчук Є. Волинська ікона. До проблеми збереження пам'яток / Євгенія Ковальчук // 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.

163. Ковальчук Є. Започаткування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. –С. 73-75.

164. Ковальчук Є. Волинь у пошануванні Павла Жолтковського. До 105-ї річниці від дня народження / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 6-9.

165. Ковальчук Є. Теоретико-методологічні засади комплектування фонду сакрального мистецтва (з практики Волинського краєзнавчого музею) / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 149-155.

166. Ковальчук Є. Спеціальна фондова документація – джерело до вивчення фонду сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею // Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 181-184.

167. Ковальчук Є. Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї / Євгенія Ковальчук // 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.

168. Ковальчук Є. Слово про вченого. До 110-річниці від дня народження П. М. Жолтовського / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 6-9.

169. Ковальчук Є. Музей волинської ікони в документах наукового архіву ВКМ. До питання класифікації наукових джерел / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 155-58.

170. Ковальчук Є. Тема Йова Кондзелевича у виданнях Волинського краєзнавчого музею. До питання бібліографії / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф.,

м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 54-60.

Коваль Елеонора

171. Коваль Е., Митківська Т. Оцінювання ушкодженості мікроміцетами ікон зі збірки Музею волинської ікони / Елеонора Коваль, Тетяна Митківська // 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. 102-106.

Кондратюк Тетяна

172.Кондратюк Т., Митківська Т., Жданова Н. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблем біопошкоджень / Тетяна Кондратюк, Тетяна Митківська, Неля Жданова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С.72-74.

173. Кондратюк Т., Жданова Н., Захарченко В., Наконечна Л. Аспекти екологічної оцінки грибів, які пошкоджують твори іконопису / Тетяна Кондратюк, Неля Жданова, Валентина Захарченко, Лідія Наконечна // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996.– С.74-78.

Кондрацюк Пьотр

174. Kondaciuk P. Nie znane obrazy Miatki Bożej Chelmkiej w kościołach rzymskokatolickich na Zamojszczyźnie / Piotr Kondaciuk // 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. 104-106.

175. Kondraciuk P. Św. Kajetan ze zbirów Muzeum Krajoznawcego w Łucku. Analiza ikonograficzna obrazu / Piotr Kondaciuk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 35-38.

176. Kondaciuk P. Ikona «Św. Św. Joachima i Anny» ze zbiorow Wołyńskiego muzeum krajoznawczego w Łucku jako przykład kształtowania się ikonografii Nepokalanego poczęcia Najświętszej maryi Panny w malarstwie cerkiewnym / Piotr Kondaciuk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 84-89.

178. Kondraciuk P. Nieznana publikacja o obrazie Matki Boskiej Chełmskiej / Piotr Kondaciuk // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 1710-176.

Корнієнко Вячеслав

179. Корнієнко В. Реконструкція напису-посвяти на іконі XVIII ст. з образом Св. Миколая з Музею волинської ікони / ВячеславКорнієнко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 45-46.

Косиняк Леся

180.Косиняк Л. Ікони на тему «Юрій Змієборець» у творчому розумінні малярів Стефана Поповича Медицького та Йова Кондзелевича / Леся Косиняк // 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. 64-68.

181. Косиняк Л. Іконографічний сюжет «Різдво Богородиці» у малярстві Волині та Галичини XVII-XVIII століть /Леся Косиняк // 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. 56-58.

Косів Роксолана

182.Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV-XVII ст.: традиції та впливи / Роксолана Косів // 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. 41-49.

183. Косів Р. Ікони «Спас Виноградна Лоза» 1720-1740-х рр. з Бродів, Озерної та Поділля і твори спільної стилістики у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Роксолана Косів // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX

Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 93-96.

Кукєр Елжбєта

184. Cukier E**.** Odrębność stroju Żyda Jefoniasza w XVII – wiecznej ikonie Zaśnięcia Matki Boskiej z Pilchaniwa w zbiorach Muzeum ikony wolyńskiej w Lucku (WKM-138, WYM. 86x118 cm). Przyczynek do badań nad wizerunkami Jefoniasza w zachodnioruskich ikonach Zaśnięcia Matki Boskiej / Elzbieta Cukier // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 65-67.

Лабай Марта

185. Лабай М., Баліцка М. Ікона «Святий Миколай» зі збірки Музею волинської ікони: атрибуція, спроби датування та реставрація пам'ятки / Марта Лабай, Мар'яна Баліцка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 175-184.

Лебедь Вадим

186. Лебедь В. Холмська чудотворна ікона Божої Матері / Вадим Лебедь // 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. 87-92.

Лінинський Андрій

187. Лінинський А. «Святі Іван Богослов та Кирило Александрійський» – консервація та реставрація ікони 1691 року з околиць Луцька / Андрій Лінинський // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 65—67.

Магінський Володимир

188. Магінський В. Порівняльний аналіз пам'ятки живопису «Богородиця Одигітрія» XVIII ст. КН.-2324, Ж-107 фондової збірки Національного заповідника «Замки Тернополя» м. Збараж з волинською школою живопису XVII-XVIII ст. / Володимир Магінський // 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. 82-85.

Март Христина

189. Mart K. Wokół jednego zabytku. Assekuracya jego królewskiey mości dana Maryi, w swoim obrazie Chełmskim list kroła Jana Kazimierza / Krystyana Mart // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 137-139.

Мельник Ірина

190. Мельник І. Реставрація ікони XVI ст. «Юрій Змієборець» зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Ірина Мельник // Сакральне мистецтво Волині. Наук. зб. мат. IX міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовт. – 1 лист. 2002 р. – Луцьк, 2002 – Вип.9.– С.57-58.

191. Мельник І. Ікона «Богородиця з дитям» з с. Грудки Камінь-Каширського району. Результати попереднього техніко-технологічного дослідження / Ірина Мельник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11.– С. 135-137

192. Мельник І. Ікона Богородиця з дитям з с. Грудки Камінь-Каширського району після реставрації / Ірина Мельник // 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. 53-54.

Мельник Віктор

193. Мельник В. Надпортальна фреска XIII століття Вознесенської церкви в Лужанах поблизу Чернівців й образ Святого Юрія Змієборця у малярстві Галицько-Волинського князівства / Віктор Мельник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 28-30.

194. Мельник В. Трансформація внутрішнього простору собору Івана Богослова в Луцькому замку протягом XII—XIV століть / Віктор Мельник // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 6-11.

Митківська Тетяна

195. Митківська Т., Коваль Е. Ушкодження грибами царських врат з колекції Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Митківська, Елеонора Коваль // 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.75-78.

196. Митківська Т., Коваль Е. Мікологічна експертиза деяких ікон зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Митківська, Елеонора Коваль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 38-43.

197. Митківська Т., Коваль Е., Регеда Л. Результати мікологічних досліджень деяких пам'яток сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Митківська, Елеонора Коваль, Любов Регеда // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 159-163.

Міляєва Людмила

198.Міляєва Л. Ікона Холмської Богоматері – Redivius phoenix –очима Якова суші / Людмила Міляєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С.45-47.

Москаль Марта

199. Москаль М. Ікони з зображенням Святих воїнів в колекції Волинського краєзнавчого музею / Марта Москаль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф. , м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 71-75.

Москалюк Ірина

200. Москалюк І. Тема ангелів на іконах Богородиці XVII – поч. XIX ст. з колекції Музею волинської ікони / Ірина Москалюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 88-99.

Низькохат Олена

201. Низькохат О. Образ Спаса Вседержителя на іконах з колекції Волинського краєзнавчого музею / Олена Низькохат // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С.90-92.

202. Низькохат О. Деісусні композиції у волинському іконописі XVII і XVIII століть. (на основі пам'яток з колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волині) / Олена Низькохат // 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. 50-51.

Новікова Галина

203. Новікова Г., Бредіс Н. Техніко-технологічні дослідження та їх роль у вивченні ікони «Богородиця Холмська» / Галина Новікова, Наталя Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 76-79.

Обухович Лариса

204. Обухович Л. Йов Кондзелевич та ікона «Св. Юрій Змієборець» з с. Бобли на Волині / Лариса Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С.27-28.

205. Обухович Л До питання автопортрета Йова Кондзелевича / Лариса Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 34-39.

206. Обухович Л. Волинська ікона XVII ст. «Св. Георгій Змієборець» з села Ворончин Рожищенського району/ Лариса Обухович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 151-155.

207. Обухович Л. Феномен ікон празничного ряду іконостасу з села Перванче Горохівського району Волинської області / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовт. 2012 р. – Луцьк, 2012. – Вип.19. – С. 97-101.

208. Обухович Л. З досвіду роботи

художника-реставратора Волинського краєзнавчого музею (30 років від започаткування реставраційної справи у ВКМ) / Лариса Обухович // 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. 30-35.

209. Обухович Л. Волинські ікони зі старих музейних фондів. Метод реставрації, який не пройшов випробування часом / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 80-85.

210. Обухович Л. Ікона «Святі Яким та Анна» з села Новосілки Турійського району Волинської області в контексті творчості Йова Кондзелевича / Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 21—31.

Огнєва Олена

211. Огнєва О. «Відроджена з попелу» / Олена Огнєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С.144-145.

212.Огнєва О. Музей как пространство толерантности и доверия / Олена Огнєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 255-256.

Онуфрійчук Микола

213.Онуфрійчук М. Холмська ікона Божої Матері в переказах і легендах / Микола Онуфрійчук // 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. 21-22.

Остапюк Олександр

214. Остапюк О. З історії Різдво Богородичної церкви с. Хворостів Любомльського району / Олександр Остапюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 157-162.

215. Остапюк О. З історії Хресто-Воздвиженської церкви с. Нудиже Любомльського району / Олександр Остапюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 205-211.

Откович Зоряна

216. Откович Зоряна, Сойка Лідія (Львів). Реставрація ікони XVII ст. «Святий Ілія та Єлисей» зі збірки Волинського краєзнавчого музею / Зоряна Откович, Лідія Сойка // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та мат. IV наук. конф., м. Луцьк, 17-18 груд. 1997 р. – Луцьк, 1997. – С.88-94.

Откович Тарас

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

Павленко Олександра

218. Павленко О. Дослідження умов зберігання та стану збереження ікон у музеях волинського регіону / Олександра Павленко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 164-171.

Павличко Ярослава

219. Павличко Я. Пам'ятки церковного мистецтва Рожищенщини на сторінках наукових видань Волинського краєзнавчого музею / Ярослава Павличко// 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. 148-151.

220. Пам'яті Бориса Клімчука // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С.

347-348.

Пась Наталя

221. Пась Н. З історії Свято-Іллінської церкви у м. Камені-Каширському / Наталя Пась // 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.74-76

Петрушак Павло

222. Петрушак П., Чабан А. Колористичні особливості волинського малярства XVI – XVII століття на прикладі вибраних ікон з околиць Луцька / Павло Петрушак, Анастасія Чабан // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. Наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 68-70.

223. Петрушак П., Чабан А. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах XVI-XVII століть / Павло Петрушак, Анастасія Чабан // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 62-66.

224. Петрушак П., Чабан А. Ікона Богоматері Боголюбської XVII століття / Павло Петрушак, Анастасія Чабан // 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. 92-94.

Позіховська Світлана

225.Позіховська С. Бердичівські видання «Coronacya cudpwnego obrazu…» як джерело до вивчення Холмської Богородиці / Світлана Позіховська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11.– С. 89-105.

226. Позіховська С. До питання про коронацію чудотворного образу Матері Божої Холмської / Світлана Позіховська // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 35-38.

Познікін Андрій

227. Познікін А. Особливості дослідження, атрибуції, наукової інвентаризації та зберігання іконопису / Андрій Познікін // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 88-93.

Пуцко Василь

228. Пуцко В. Волинські ікони «Спас в силах» / Василь Пуцко // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13-14 грудн. 2001 р. – Луцьк: Надстир'я, 2001. – Вип.8. – С. 15-19.

229. Пуцко В. Волинський іконопис XIII-XIV ст.: основні тенденції розвитку / Василь Пуцко // 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. 16-27.

230. Пуцко В. З історії волинського іконопису першої половини XVII ст. / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 70-73.

231. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра / Василь Пуцко // 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. 30-40.

232. Пуцко В. Фольклоризація давнього волинського іконопису / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С.5-7.

234. Пуцко В. Окорська ікона Зішестя Святого Духа на апостолів (До питання про джерела іконографічної схеми) / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 лист. 2006 р. – Луцьк: Б.в. 2006. – Вип.13. – С. 46-49.

235. Пуцко В. Камінь- Каширська ікона Богородиці: іконографія і стиль /Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 17-23.

236. Пуцко В. Холмська ікона Богородиці – святиня давнього Києва /Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м.

Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 134-137.

237. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII – XVIII ст. До постановки питання / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 10-13.

238. Пуцко В. Волинський іконопис як історико-культурне явище / Василь Пуцко // 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. 51—54.

239. Пуцко В. Місце Волині у розвитку українського іконопису / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 52-54.

240. Пуцко В. Проблеми регіональної характеристики волинського іконопису / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С. 55-59.

241. Пуцко В. Сюжетний склад волинського іконопису XVII ст./ Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 58-62.

242. Пуцко В. Ліснянський кам'яний рельєф – відтворення ікони Холмської Богородиці // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIV Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2017 р. – Луцьк, 2017. – Вип.24. – С. 104-108.

Пушкар Наталія

243.Пушкар Н. Ще один документ до історії Жидичина / Наталія Пушкар // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11.– С.106-108.

244. Пушкар Н. Один епізод з музейного життя / Наталія Пушкар // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 258-259.

Ременяка Оксана

244.Ременяка О. Іконографічні інтерпретації «Чуда Георгія зі змієм» в волинському іконописі / Оксана Ременяка // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Наук. зб. мат. V наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1998 р. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – С. 81-85.

245. Ременяка О. Ікона Холмської Божої Матері / Оксана Ременяка // 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. 19-20.

246. Ременяка О. Ікона Богородиці Холмської – знак і знамення / Оксана Ременяка // 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.85-87.

247.Ременяка О. Публікації у польських та російських виданнях кінця XVII-XIX століть, пов'язані з іконою Богородиці Холмської / Оксана Ременяка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 109-110.

248. Ременяка О. До питання історії Холмської Чудотворної ікони Божої Матері / Оксана Ременяка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 110-113.

249. Ременяка О. Хранителі ікони Богородиці Холмської / Оксана Ременяка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 142—148.

250. Ременяка О. Хранителі ікони Богородиці Холмської. Всеволод Волканович / Оксана Ременяка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 222-230.

Ромашко Валентина

251.Ромашко В., Волощук А. Лигинова Е. Применение растворов кожного клея в реставрации волынских икон XVI-XVIII веков / Валентина Ромащенко, Анна Волощук, Элеонора Логинова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук.

конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 97-99.

Сидор Олег

252.Сидор О. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Баїв) / Олег Сидор // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. Мат. XV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 25-26 верес. 2008 р. – Луцьк: Б.в., 2008. – Вип.15. – С. 113-119.

Сиговський Павло

253. Sygowski P. Ikona matki z Dzieciatkiem tzw. «Czesnochrestska» z Hrubieszowa na tle dziejów diecezji Chelmskiej kościola wchodniego / Pawel Sygowski // 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. 70-78.

253. Sygowski P Dekoracyjne metalowe sukienki na jbrazie Matki Boskiej Chełmskiej / Pawel Sygowski // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 144-151.

Скоп-Друзюк Галина

254. Скоп-Друзюк Г. Ікона «Старозавітня Трійця» 1640 року з с. Річиці / Галина Скоп-Друзюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С .66-72.

Скоп Лев

255. Скоп Л. До проблем іконографії твору «Целованіє Іоакима та Анни» кін. XVII ст. з с. Новосілки / Лев Скоп // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та мат. III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12-13 груд. 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 23-24.

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

257. Скоп Л. Про деякі своєрідності волинського іконопису доби бароко / Лев Скоп // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 жовт. 2011 р. – Луцьк: Б.в. 2011. – Вип.18. – С. 42-43.

Скоп Петро

258. Скоп П. Ікона «Адорація Холмської Богородиці» з колекції Львівського музею історії релігії / Петро Скоп // 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. 103-104.

Соловка Оксана

259. Соловка О. Святий Онуфрій в галицькому і волинському іконописі / Оксана Соловка / 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. 14-15.

Тимків Любомир

260.Тимків Л. Різновиди сюжету «Старозавітна Трійця» на іконах XVII-XVIII ст. з Волині / Любомир Тимків // 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. 55-57.

Тихонова Маргарита

261.Тихонова М. Католицька матриця з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького: до питання атрибуції / Маргарита Тихонова // 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. 87-93.

Трембіцький Анатолій

262. Трембіцький А. Жолтковський Павло Миколайович: хроніка життєвого і творчого шляхів (08.12.1904 – 30.08.1986) / Анатолій Трембіцький // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16. – С. 11-14.

Тоцький Леонтій

263. Тоцький Л. Акафіст Богородиці Холмській брата Віктора як поетичний твір / Леонтій Тоцький / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 275-276.

Тоцька Олеся

264. Тоцька О., Тоцький Ігор. Холмська Чудотворна ікона Божої Матері в системі класифікацій Богородичних ікон / Олеся Тоцька, Ігор Тоцький // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXI Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 16-17 жовт. 2014 р. – Луцьк, 2014. – Вип.21. – С. 19-21.

прот. Цап Миколай

265. прот. Цап М. Митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук: життя і пастирське служіння / прот. Миколай Цап // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2010 р. . – Луцьк: Б.в. 2010. – Вип.17. – С. 138-141.

Цитович Володимир

266. Цитович В. Дослідження ікони XI-XII ст. «Богоматір Холмська» в ультрафіолетових променях / Володимир Цитович // 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. 95-99.

267. Цитович В. До проблеми датування ікони «Богоматір Холмська» / Володимир Цитович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3-4 лист. 2004 р. – Луцьк: Б.в., 2004. – Вип.11. – С. 138-142.

Шевченко Наталія

268. Шевченко Н., Асаулова О., Обухович Л. Ікона «Свята великомучениця Параскева» 1749 року з міста Камінь-Каширського Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу / Наталія Шевченко, Олена Асаулова, Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XIV міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 29-30 жовт. 2007 р. – Луцьк: Б.в., 2007. – Вип.14. – С. 102-104.

269. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження матеріалів волинського іконопису методами світової мікроскопії / Наталія Шевченко, Олена Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XVI міжнар. наук. конф., присвяченої 105-й річниці від дня народження П. Жолтовського, 70-річниці утворення Волинської області та 810-річниці Галицько-Волинського князівства, м. Луцьк, 4-5 лист. 2009 р. – Луцьк: Б.в. 2009. – Вип.16 – С. 58-61.

270.Шевченко Н. Особливості застосування техніки «золотого лаку» в поліхромному розписі храмових пам'яток дерев'яної пластики 17–19 ст. з колекції Музею волинської ікони / Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовт. 2015 р. – Луцьк, 2015. – Вип.22. – С.141-145.

271. Шевченко Н. Хіміко-технологічні характеристики поліхромного розпису фрагментів іконостасів XVII – початку XIX ст. з храмів волинського регіону / Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наук. зб. мат. XXIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовт. 2016 р. – Луцьк, 2016. – Вип.23. – С. 86-90.

272. Шевченко Н. Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису фрагменту іконостасу XVII ст. – правої стулки Царських одвірок з колекції Музею волинської ікони / Наталія Шевченко // 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.

Янкова Дарія

273.Янкова Д. Основні тенденції орнаментального оформлення тла українських ікон XVII ст. (на прикладі ікон з Волинського краєзнавчого музею) / Дарія Янкова // 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. 68-71.

Ярашевіч Олександр

274.Ярашэвіч А. Абразы Тамаша Міхальскага у Музеі старажытнабеларускай культуры / Аляксандр Ярашэвіч // 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. 58-59.

Розділ ІІ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ

ІІ. 1. Іконопис

Валентина КУХАР
(Львів)

ДО ПИТАННЯ ПРО ФОРМУВАННЯ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ІКОНОПИСНОЇ ТРАДИЦІЇ

Витоки іконописної спадщини традиційно дошукують у святого Луки. Канони створення оборазів і звернення до іконічних зображень були надзвичайно важливими моментами релігійного життя та складали поважну сторінку діяльності церковних соборів. Ще у язичницькі часи зародилася традиція пошановувати ідолів у обмеженому просторі печери чи капища чи споруди. У фігурі ідола стародавні люди намагалися відобразити свою систему уявлень про світ та довкілля. У християнстві, як стверджує Мілко Георгієвич [1], первісно було прийнято створювати фрескові полотна на стінах сакральних споруд. Згодом зароджується звичай увіковічнення релігійних поглядів у мозаїчних полотнах, а ще пізніше настінні монументальні зображення переносяться на окремі ікони. Часто у основу іконічного зображення складали настінні картини. Ікони ж з часом набували форм живописних полотен чи мозаїчних зображень.

Візантійська іконописна традиція увібрала у себе здобутки александрійської, елліністичної, автохтонної та перської традицій. Александрійська культурна спадщина століттями проросла стабільним у митецьких середовищах зверненням до техніки «фаюмського портрета». Сутнісно ми можемо дошукатися у ній стійкість грецької античної традиції. Доречно згадати: проекція живучості грецької культури на європейському континенті має чимало розв'язок: шліфування традиції у форматах аполонівського та діонісійського протистоянь, спроможність орієнтації на довготривалу перспективу і гнучка адекватність реакцій, м'яка експансивність, чутливе сприйняття запозичень, виважене ставлення до героїзму, який передбачав стратегічне мислення, військову доблесть та дидактичне уміння дати добру пораду. Пройшовши через горнило випробувань героїчної доби, грецька спадщина зуміла прорости благодатною парослю еллінізму. Перенесенню монументального фрескового живопису на мікроплощинну форму ікони маємо так само приписати запозиченням у еллінів.

Грецькі впливи традиційно визнаються фундаментальними факторами формування римської культури. Але живучість та життєдайність культурних здобутків еллінів, Еллади та еллінського світу зрідка пов'язується зі значимістю для європейських нащадків антіохійської культури. Антіохійський тип культури отримав топосну консолідаю в географічних рамках Сирії та північного Єгипту, що виникла на основі уламків імперії Олександра Македонського та поєднала у собі александрійські, елліністичні, візантійські, та перські впливи. Зіткнення із римською культурою було викликом антіохійській автохтонності. Регіон представляє один із найбільш ранніх християнських центрів, що зберіг оригінальну самобутність давньоєгипетської спадщини та глибинну лояльність до грецької культури. Одним із потужних центрів цієї культури стало місто Дафна, що гирлі Нілу. Ранні мартирологи св. Павла розглядають Антіохію як зону його сфери впливів. Павло і Петро, відповідно, вважаються вагомо пошановуваними святими у землях антіохійських християнських впливів. Культ св. Миколи – один із провідних культів православного українства традицію так само споріднює антіохійську, болгарську та вітчизняну культурні традиції. У критичні моменти доби пізньої Римської імперії антіохійська церква визнає одним з найбільш пошановуваних святих Климента Александрійського, що помер 220 р. Антіохійська монофізитська спадщина витримала випробування арабською експансією, хоч, водночас, до певної міри, створила підгрунтя арабській експансії на європейський континент. У Антіохійському патріархаті свято Вознесіння Господнього прийнято відзначати у день св. Іллі (2 серпня). Дуже правдоподібно, що на якомусь із етапів розвитку української православної релігійної традиції св. Ілля мав витіснити

язичницький культ Перуна. В Україні одну з найдавніших традицій започаткування мають саме Іллінські церкви (для прикладу, в Києві, Чернігові, Сумах, Дубно, Суботові тощо).

Символічний світ антіохійської культури виник під знаком подвійного кодування. Як і належить колоніальній культурі, щоб приховати свою автохтонність під «культурною маскою» слід було використовувати символи – «риба», «пальма», «голуб», «змія», «дракон» тощо. Розрізнення у візантійській культурі понять «василевс» і «василіск», цілком вочевидь, мають антіохійські корені. Василевс – монарх із спадковою владою у стародавній Греції, у Візантії василевсами називалися лише константинопольські імператори. Аристотель визначення «василевс» використовував для означення титула правителя, обраного народом або визнаного народом добровільно на відміну від правителя-тирана, який силоміць опанував владу (Аристотель, «Політика», кн.3).

Особливістю антіохійської культури є вклинення язичницької рецесії в юліанську епоху. Повернення до архаїчних культурних форм результатом мало оптимізацію культових практик. Іконічні форми, практиковані в антіохійській культурі, стали фундаментальними формами ейдосів, сприйнятими візантійською культурою та культурами слов'янського світу. Як стверджує В. Головей, за Платоном, художник не наслідує божественну ідею, а лише її видимі втілення, і тим самим далеко стоїть «від царя і від істини» [2, с.126].

Стіни синайського монастиря св.Катерини доносять до нас одне із перших зображень класичних біблійних сюжетів – Благовіщення. Архангел Гавриїл несе благодатну вість Діві Марії про народження сина, якому судитиметься стати месією. Звістка традиційно підносить Марію – засобом інтронізації на іконах майстрів того часу часто виступає не лише оббите пурпуровим драпом чи оздоблене різьбою крісло, але й міський стафаж, що вказує на міць оборонних позицій майбутньої Божої матері. Серед класичних сюжетів сцени Благовіщення – Марія, що розмовляє з Гавриїлом, виказуючи у візантійсько-елліністичному дусі йому свою розгубленість та непевність. Дві великі ікони, що зображують архангела Гавриїла (XII ст.) та Діву Марію (XII ст.), відтворюють колоритну гаму плекання та передачі благодатної новини доносять до нас два полотна з охридським варіантом сюжету Благовіщення (Охридський музей ікони). Самобутній колорит сприйняття іконічних зображень вміло закладедий автором через домінування червоного кольору. Металеві шати ікон доносять до глядача первинний варінт рамкового клеймування. Металева облямівка прикрашена коштовними каменями. Від XIV с. клейма у візантійській традиції стають вагомою частиною іконографії.

Сюжет «Благовіщення» закріпює у живописній традиції зображення святої Марії з архангелом Гавриїлом. «Архангел Гавриїл» з Дальови семантично дуже споріднений з охридським «Архангелом Гавриїлом». Маємо констатувати композиційний розрив сюжетів «Архангел Гавриїл» і «Діва Марія». Прагнення виносити та народити дитину – результат «божественної волі» та власного рішення майбутьої святої. Не буде перебільшенням сказати - обидва зображення привертають увагу вишуканістю колористичного рішення, досконалою композицією, м'яким рисунком.

Якщо вести мову про решту ікон Благовіщення, що датуються XIV ст. та належать до охридської школи іконопису – вони відзначаються колоритністю фарб та умілою композиційністю [Табл. 245;246]. Полотна пропонують подивитися на розвиток сюжетних колізій через призму фундаментального Ренесансу. Консолідуючим центром картин стають червоні плями. З потужно розправленим крилами назустріч Діві Марії мчить пурпуровий архангел Гавриїл. Він сповільнить свій рух лише для того, щоб знайти порозуміння з Марією. Голова архангела оповита золотистим німбом, волосся укладене за грецьким каноном (до речі, цілком співмірно із унікально витонченою зачіскою з картини «Ангел – золоте волосся» (XII ст.)). Права рука персонажа переконливо доносить оптимістичне наповнення символічної звістки. Фігура архангела рвучко і невпинно лине – рух з прискоренням підкреслюють коричневуваті крила, підсилені брунато-голубим відтінком. Цей унікальний примхливо насичений брунатий відтінок ікони безумовний здобуток автора ікони Благовіщення. Хітон Гавриїла у надрукавній частині має вузьку стяжку червоно-жовтого клаву. Марія сидить на орнаментованому троні й ні стверджує, ні заперечує своє материнство. Марія радше готова сприйняти вістку – на знак цього над троном розвівається червона стрічка. Стрічка, кумач чи полотно у структурі українського іконопису посідає дуже поважне місце, ці предмети символізують –

вість, знамено, похвалу, славу. Перекинуті через будівлі, башти та мури вони вказують, на зв'язок, контакт, зближення, єднання, перемогу. Ікона відворює сюжет благодатного діалогу між архангелом та Дівою, що сидить на зеленому витончено орнаментованому троні.

Інша ікона охридсько-антіохійської стилістики звертається до цього ж сюжету. Розрізнити ікони допомагає доба їх створення. У першому випадку майбутня Мати Божа постає сидячою на різьбленому дерев'яному троні драпірованому червоною оббивкою. У другому – вона сидить на двох пуфах, що символізують турецьку експансію. Ще правда, трон Богородиці – дещо нижчий. Проекція міських споруд – вища. Червоне полотнище, як символ благої вісті, провисає між будівлями. Брунатий колір на картині значно пожвавлює це полотно. Марія сидить вже не на означеному червоним троні, а на двох пуфах червоного та чорного кольорів, що дозволяє припустити, що картина з'явилася на світ з-під пензля художника вже після 1395 р., коли Охрид потрапив під владу турків. Кольористика «волі»-«неволі» відображена червоно-чорними кольорами. У празниковому чині Благовіщенського собору Московського Кремля зберігається ікона Андрія Рубльова Благовіщення (1405), основою створення якої послужила канонічна ікона Благовіщення (Охрид, 1395-1405). Російські мистецтвознавці пов'язують Благовіщення з сербськими впливами, порівняння стилістики зображень благовіщенських ікон І пол. XIVст. та охридської (1395-1405) виразно виказують на антіохійську композиційність мислення автора.

Аналог цієї картини із фондів Охридського музею ікони російському мистецтвознавцеві В.Д.Лихачову вдалося відшукати у московських музейних фондах [6]. Хоча В.Д.Лихачов вважає за доцільне доводити сербське походження полотна «Благовіщення» з московського державного музею зображальних мистецтв ім. А.С.Пушкіна, ікона XIV ст., цілком очевидь, з охридсько-антіохійським підгрунтям. Особливістю цієї ікони є фігурування у ній поняття «поголос» («чутка»). Перекинутий над вежами кумач оздоблений темною широкою і вузькою паралельними смугами – і стосунки «чоловік-жінка», і вагітність, і материнство завжди оповиті людськими пересудами.

Канонічним охридським зображенням можемо вважати Успіння Богородиці. Цей біблійний сюжет у рецепції охридської малярської школи [7, табл. 511] датується і половиною XIV ст. Організуюче тло картини світиться німбами довкола ликів святих. Св. Павло з щирою скорботою припадає до ніг померлої. Брунатий колір тонко пожвавлює картину. Чаруюче полонить золото німбів усіх, хто прийшов попрощатися із Богоматр'ю. В.Овсійчук та Д.Крвавич стверджують, що XI-XII ст. у Києві була намальована картина прототип якої доніс до наших днів монастир св.Катерини, що на Сінаї. Описуючи переміщення цієї картини автори зазначають, що картина спочатку шляхом викрадення перемістилася до Новгорода, а а тепер місцем свого перебування має Третьяковську галерею [8, с. 250]. Інтуїція підказала дослідникам, що у основі православних канонічних зображень, можливо константинопольський чи болгарський зразок. Тепер ми маємо підстави висловити припущення про охридсько-антіохійські корені цієї іконописної традиції.

Улюблений тип зображення Матері Божої в українській іконописній традиції – Одигитрія (провідниця в дорозі). Але загалом візантійський іконопис багатомантніший, ніж римський, у плані репрезентації образу діви Марії. Це і – Елеуса, котра відзначається замилуванням з піднесенням скорботності, Психосострія – рятівниця душ, Пелайонітиса – звеселення дитяти, Перивлептос – прекрасна, що часто зображувалася на фоні красивого краєвиду, Агіосотериса – побожна, що терпеливо віддається молитві, Епіскепсис – наглядова, Прокінесис – поклоніння, Горюєпископ – скоропослушниця.

Охридська ікона Ісуса Христа (1262-1263 рр.) з похвалою належить чи не до найдраматичнішого періоду в істої слов'янства (монголо-татарське завоювання, литовська експансія, жорсткі лещата польсько-московського притистояння, загроза турецького поневолення). Обличчя Христа строге і зосереджене. Сорочка кроєна-перекроєна швами. Знаменитий декоративний клав на стику лицьового полотна сорочки та її рукава відсутній. Слов'янство – наче стоїть перед новим випробуванням. Слов'янство намагатиметься вирватися з глухого кута експансії внутрішніми духовними засобами - у тому числі й шляхом заснування Віслицької колегіати [5].

XIV ст. - «темне століття» візантійської іконописної традиції. Монголо-татарська експансія, литовське «оксамитове проникнення, татарські набіги, 1395 р. Охрид потрапляє під

Благовіщення, І пол. XIV ст.
Музей охридської ікони.

Благовіщення, XIV ст.
Охридська школа.

владу турків – Богородиця Одигитрія з Охридського музею ікони – відповідно стає більш заглибленою у сумовиті переживання. Гостроту почувань Богородиці у візантійському живописі підкреслюють гострі складки вохристого мафорія довкола жіночого обличчя. Як і у волинській іконописній школі рукави часто оздоблені подвійним клавом. Ісус Христос на руках у матері зображувався у вохристо-червоному хітоні, доносячи насиченість випробувань, що невдовзі випадуть на його долю.

Дослідники чимало ведуть полеміки довкола трактування «другого південнослов'янського впливу», що постав як наслідок піднесення болгарської та сербської культур у ІІ половині XIV – першій половині XV ст., еміграції діячів болгарської та сербської культур у центральнослов'янські землі [3; 4; 9]. Мова про охридсько-антіохійську лепту в становлення слов'янської візантистики не йшлася. Тема порушена й слід сподіватися вона знайде належне висвітлення.

1. Галерија на икони-Охрид. – [б.м.; б.д.].

2. Головей В.Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми творчої репрезентації. Луцьк, 2012.

3. Гординський Св. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. – Мюнхен, 1990.

4. Жаборюк А.А. Український живопис на тлі доби середньовіччя. – Київ-Одеса, 1978.

5. Жишкович В. Українсько-візантійське малярство Віслицької колегіати: іконографічна та стильві особливості // Пам'ятки України. – 2011. – № 1-2. –С. 12-21.

6. Искусство Византии IV-XV веков/ Под ред. В.Д.Лихачева. – Ленинград, 1986.

7. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. Таблицы. – Москва, 1986.

8.Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000.

9.Овсійчук В. Українське малярство X-XIII століть: Проблеми кольору. –Львів, 1996.

Василь ПУЦКО
(Калуга)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА В НОВГОРОДІ: ЗДОГАД ЧИ ДІЙСНІСТЬ?

Про міграцію волинських майстрів іконопису та їх творів поза межі Україні поки важко говорити, хоча це ніяк не виключено, бо йдеться про звичайний культурно-історичний процес. Привід розглянути таке явище трапився завдяки твору, котрий походить з новгородської церкви Бориса і Гліба «в Плотниках», давно відомий фахівцям, серед яких існує розбіжність щодо визначення часу виконання. Йдеться про ікону «Євангельські сцени» або «Земне життя Христа» /розміром 158 х 128 см, котра містить 25 композицій, вміщених до складу п'яти рядків /іл. 1/. Христологічні сюжети за хронологією розташовані від Богоявлення до Вшестя. Від того часу, як твір був вилучений з церкви у 1931 р., він привертав увагу різних дослідників, котрі його датували від кінця XIII до XVI ст. Перші з них насамперед звертали увагу на архаїчність іконографії і вбачали подібність до книжкової мініатюри. Пізніші – наполягали на відголос палеологівського мистецтва та палеографічні ознаки супроводжуючих написів XV ст.

Враховуючи дані історіографії ікони, доводиться таки обминути численні згадки без будь-якої аргументації на користь пропонованого датування. В. М. Лазарєв вважав, що живописний стиль ікони випадає з «іконописного» напряму новгородського мистецтва початку XV ст. й свідчить про тривалість давніх традицій [1, 94-95]. Докладний опис з іконографічним аналізом міститься у колективній праці, присв'яченій новгородському іконопису XV ст. [2, 66-67, 201-205, 400-409. № 6]. Е. С. Смирнова, стверджуючи, що композиції твору «примыкают к низовым течениям новгородского искусства первой половины XV в.», визнає, що вони «занимают среди них обособленное положение». Помічена виключність в тому, що «рисунок аморфен; упрощенные обьемы фигур, групы горок уподоблены тягучей, медленно оплывающей массе», «замкнутая композиция каждого клейма выявлена меньше, чем обычно в новгородской иконописи: в общем построении иконы словно возникает слабо пульсирующее движение, перетекание масс. Следует подчеркнуть при этом, что позы персонажей остаются замершими, реальное движение фигур не изображается [2, 66]. Відрізняється від новгородських творів й спосіб виконання: «Специфична в «Земной жизни Христа» и трактовка ликов: их рисунок дан беглыми штрихами, глаза часто полузакрыты, взгляды не акцентированы, в отличие от острых, буравящих взоров в большинстве новгородских икон, особенно народного слоя» [2, 66]. Здавалося б, наведених ознак досить, аби не наполягати на приналежності ікони до власне новгородської мистецької спадщини. Але все, що опинилося в Новгороді звикли вважати місцевими творами, навіть в разі, коли вони сприймаються зовсім чужими.

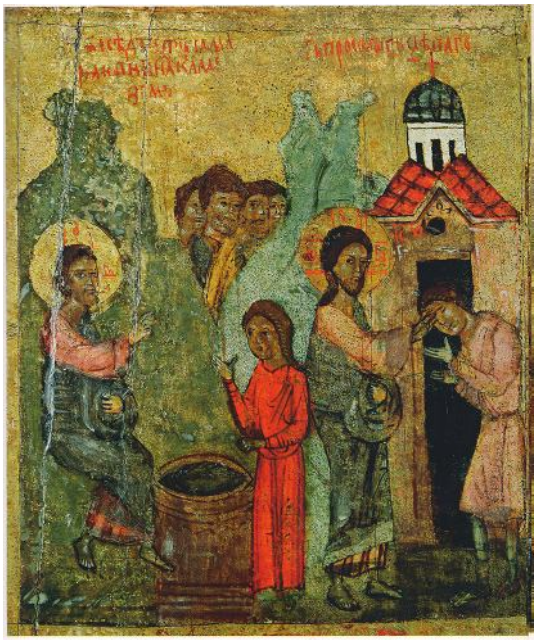
Виявляються для пояснення різні зручні мотиви: «При этом художника, как и других новгородских мастеров, заинтересовали лишь отдельные стилевые элементы, другие же мотивы и приемы были им опущены. Так, в новгородском памятнике почти исчезло условное пространство, композиции стали плоскостными, в цветовом решении, при наличии дополнительных оттенков, подчеркнуты декоративные контрастные сочетания. Каждая группа персонажей дана слитной массой, столь компактной, что контуры рук, простертых за пределы ее обобщенных очертаний, воспринимаются как знак некоего колективного жеста, принадлежащего не отдельной фигуре, а всей толпе» [2, 67]. Отже, виникає постать середньовічного майстра - експериментатора, котрий на демократичному рівні здійснює пошук нових шляхів з прагненням якмога відійти від локальної традиції. До того ж, засобам примітивного живопису він чітко засвідчує свою обізнаність з палеологівськими нормами іконографії. Тобто, поводить себе як кваліфікований маляр. Безперечно, спостерігаємо виняткове явище!

Слід зауважити, що липова іконна дошка складається з трьох частин, з'єднаних чотирма горизонтальними накладними шпонками і двома діагональними. Живопис поновлений. Найбільше постраждали кіноварні супроводжуючі написи. Композиції, як вже було зазначено, розташовані п'ятьма регістрами і містять за своїм складом:

1. Богоявлення (Хрещення);
2. Чудо Ісуса на весіллі в Кані Галілейській;
3. Воскресіння дочки Яіра. Оздоровлення розслабленого;
4. Христос і жінка з Самарії. Оздоровлення сліпого;

Іл. 1. Земне життя Христа. Початок XVI ст. Ікона з церкви Бориса і Гліба «в Плотниках» в Новгороді. Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник.

Іл. 2. Чудо Ісуса на весіллі в Кані Галілейській. Фрагмент новгородської ікони.



Іл. 3. Христос і жінка з Самарії. Оздоровлення сліпого. Фрагмент новгородської ікони.

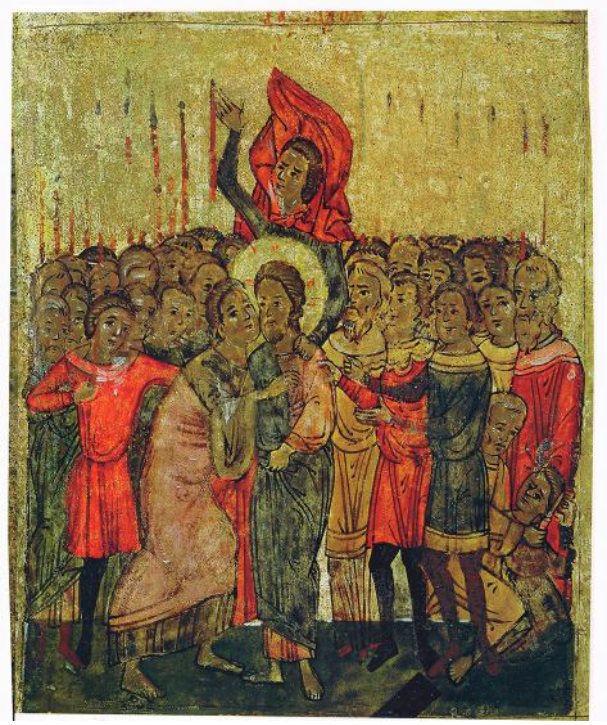
5. Воскресіння Лазаря;
6. В'їзд до Єрусалиму;
7. Преображення;
9. Ісус омиває ноги апостолам;
10. Молитва в Гефсиманії;
11. Ув'язнення Ісуса;
12. Христос перед Анною і Каіафою;
13. Бичування Христа. Перше і друге Петрове відречення;
14. Наруга. Третє Петрове відречення. Розкаяння Петра;
15. Христос перед Пілатом;
16. Господа ведуть на розп'яття;
17. Сходження та Зняття з хреста;
20. Покладання в труну;
21. Жони-мироносиці при гробниці;
22. Воскресіння – Зішестя в пекло;
23. З'явлення Христа жонам-мироносицям;
24. Запевнення Томи;
25. Вшестя (Вознесіння).

Цей перелік сюжетів, з певними варіантами, досить відомий у християнській іконографії вже починаючи від XI ст., про що свідчить ікона в монастирі св. Катерини на Синаї [3, 27, табл.4], вона містить 36 композицій такого самого циклу, проте з дещо іншою іконографією, наближеної до книжкової мініатюри.

Дослідники досить докладно означили особливості іконографії новгородської ікони з огляду на склад й послідовність композицій, а також вказали певні аналогії серед візантійських провінційних творів кінця XIII - першої половини XIV ст. Спрощення вони пояснили примітивним характером живопису [2, 204-205; 4, 236]. Тут варто погодитися, а значною мірою й пристати до думки, що послідовність у розташуванні наявних композицій віддзеркалює літургічний порядок [2, 204; 5, 226-228; 6, 24-34; 4, 236]. В такому разі слід було б вбачати цілковите запозичення серії ілюстрацій візантійського кодексу Євангелія апракоса, сформованого у X-XI ст. [7, 617-640; 8, 162-219, 434-446]. Одначе, маємо відмітити суттєві розбіжності. Вони могли виникнути пізніше вже у процесі багаторазового копіювання іконописного взірця, котрий встиг втратити зв'язок зі своїм давнім оригіналом. Чи не єдина подібна за загальним сюжетом відома російська ікона XVI ст. походить з церкви села Заборов'є Тверської губернії. Вона розміром 153 х 191 см і містить численні мініатюрні композиції, розташовані у восьми регістрах [9, 112-113. № 138]. Вважати її аналогією для ікони з Новгорода неможливо. Часом трапляються ікони з святковим циклом. Прикладом їх можна вважати твір новгородського мистецького кола кінця 1570-х - початку 1580-х рр., у приватній колекції в Москві [10, 496-499. № 118]. Проте він виказує подібність до Софійських святців 1495 р. [3, 261-382, іл. 86-135]. Зазначена ікона ще цікава тим, що дозволяє переконатися у стійкості новгородської локальної традиції навіть в той період, коли так відчутні нівелюючі московські впливи.

Може здаватися дивним, що маляр ікони, про котру йдеться, ніби стоїть на відстані від загального процесу. К. В. Гладишева вважає: «стиль иконы архаичен и представляет один из вариантов низового слоя новгородского искусства, о чем свидетельствуют простота большинства композиций і архитектурных построек, крупноголовые фигуры персонажей, часто наделенные слишком грузными или, наоборот, субтильными телами, и малая дифференцированность деталей – например, обобщенность рисунка одежд й пейзажных фонов. Некоторые художественные особенности памятника указывают на его связь с традициями XIV века» [4, 239]. Чи не дивним здається те, що серед новгородських ікон вказаного часу бракує повноцінних аналогій? Принаймі, такою навряд можна вважати ікону Миколи з житієм, з тієї самої церкви, датовану фахівцями другою половиною – кінцем X1V ст. [4, 206-221. № 17]. Композиції цього твору, подібні до книжкової мініатюри, інакше побудовані і не виявляють такої широкої узагальненої манери, котра властива авторові «Земного життя Христа». Досить незвичайною вона виявляється на новгородському грунті, до того ж разом з іконографією, таки надто оригінальною попри наведені у літературі порівняння. Тому цитовану характеристику, в цілому влучну, важко сприйняти як доказ новгородського «родоводу» твору. Тобто він, з огляду на порівняно великий розмір, радше за все виконаний у Новгороді, але чи місцевий майстром? В цьому є підстави сумніватися. Насамперед тому, що крізь візантійську іконографію виразно проглядається її європейське сприйняття. Якраз те, котре залишило свої сліди у балканських стінописах XIII-XIV ст.

Пасійна іконографія набула ретельного опрацювання в італійському малярстві [11]. Зокрема, добре відомий твір видатного сієнського майстра Дуччо ді Буонисен'я /бл. 1255 – 1319/, котрий широко використовував як візантійську, так само й готичну спадщину. Йдеться про його



Іл. 4. Ув'язнення Ісуса. Фрагмент новгородської ікони.

Іл. 5. Христос перед Анною і Каіафою. Фрагмент ікони «Страсті Господні». XV ст. з с. Звижні. Львів, Національний музей.

Іл. 6. Поцілунок Іуди. Перша половина XVI ст. Стінопис північної стіни костела св. Симона і Іуди в Сляче, Словаччина.

Іл. 7. Покрова Богородиці. Близько 1500 р. Фрагмент ікони з с. Річиці на Рівненщині.

страсний цикл, що прикрашає зворотну сторону славнозвісної «Маєсти» [12, 49. іл. 15-21]. Композиції пронизані містичним настроєм, але при тому позбавлені експресії. Сакральні сюжети здебільшого набувають мало не побутового тлумачення, що якоюсь мірою нагадує композиції новгородської ікони, створеної в зовсім іншому етнічному середовищі поза межами католицького світу. Тож, годі шукати безпосередній зв'язок. Відомо, що в Італії страсним циклом іноді доповнювали великі тріумфальні хрести з розп'яттям [13, 10]. Зовсім іншу іконографічну схему репрезентує відповідний цикл стінопису 1378 р. Федорівської церкви у Новгороді [14, 72-82, схеми IX-XI, табл. 39-59]. Він сприймається як провінційний візантійський, і пов'язувати з ним ікону не випадає. Тут так само інтерпретовано полеологівську модель, але інакше, як і в деяких грецьких іконах XV ст. з подібним циклом [15, № 125].

Маляр новгородської ікони виявляється представником тієї мистецької течії, котра наближає сакральну композицію до побутової настільки, наскільки не наважується це зробити жодний з північноруських майстрів власне новгородського ареалу. Досить оглянути їх продукцію, щоб переконатися в цьому [16]. Немає там прикладів, які нагадували, скажімо, Чудо Ісуса на весіллі в Кані Галілейській, зображене в одному з клейм /іл. 2/. Сама композиція тут помітно спрощена до схематизму, але майже кожна постать з діючих осіб виявляв відповідну роль завдяки жестам. Дивно, що чудо відбувається ніби за сценарієм, і його всі наче чекають. Зображення Христа в бесіді з жінкою з Самарії і поруч Оздоровлення сліпого /іл. 3/ – приклад об'єднання в одному клеймі різних подій, що є звичайним явищем для іконопису. Але тут поєднано й різне природне середовище: гірські скелі Палестини і типова руська церковна споруда з хрестом, поширених у XV-XVI ст. Постать Христа типологічно запозичена з іконописного арсеналу, а зображення жінки і сліпого неначе змальовані з сучасників. Подібне враження справляють також інші клейма ікони. Ув'язнення Ісуса /іл. 4/, власне, належить вже до страсного циклу: це багатофігурна композиція, в якій головними діючими особами є Христос та Іуда. І ще мають бути присутніми воїни зі списами, але тут вони утворюють радше спільну масу. Цей сюжет ще означають як Поцілунок Іуди. Він має у християнському мистецтві досить розвинену іконографію, яка, зокрема, відбилася й в українських творах. Одним з них є «Страсті Господні». XV ст. з церкви Воздвиження в с. Звижні – яскравий приклад творчої інтерпретації візантійської схеми на новому грунті [17, 14, табл. 41]. Маляр цієї ікони йде тим же шляхом, хоча не доходить до подібних фольклорних узагальнень і дещо інакше використовує західні запозичення /іл. 5/. Цікаво зазначені твори порівняти з відповідною композицією стінопису св. Симона і Іуди у словацькій Сляче, першої половини XV ст., в якій фольклорне сприйняття сюжету доходить до крайнощів [18, 142-143, іл. 165]. Примітивний характер цього малярства /іл. 6/ не заважає сприймати гостру характеристику як самої події, так саме і її безпосередніх учасників; щоправда без експресії як вони, так і присутні воїни.

Треба зазначити, що страсний цикл у новгородському іконописі не набув поширення. Ікони іконостасу Софійського собору, виконані у 1509 р. Андрієм Лаврентьєвим та Іваном Дермою Ярцем, в значній мірі зберігають ознаки своїх пізньовізантійських взірців [4, 409-427]. Подібними виявляються також вже згадані Софійські святці 1495 р. Принаймні немає сенсу їх порівнювати з іконою з новгородської церкви Бориса і Гліба «в Плотниках». Це не пов'язані одне з одним явища, навіть якщо вони і створені сучасниками, бо розраховані на різне соціальне середовище.

Якраз в цей період, тобто у XV і на початку XVI ст., з'являються українські ікони Розп'яття зі страсним циклом, проте не завжди однакового обсягу щодо кількості композицій. Можна пригадати ікону із церкві Покрови Богородиці в с. Трушевичах на Львівщині [17, табл. 69, 70]. Але більш важливою можна вважати ікону «Страсті Христові» з Угерець Мінеральних, у вигляді складня, того самого часу [19], хоч раніше І. С. Свенціцький схильний був її датувати другою половиною XVI ст. [20, 40-42]. Відомо про те, що «Страсті Христові» активно розпрацьовуються в українському народному іконопису, що засвідчують ікона 1593 р. з церкви Різдва Богородиці с. Великого, поблизу Добромиля /Бойківщина/, а також ікона першої половини XVIII ст. з церкви Преображення в Сколе /Бойківщина/, котрі належать вже до певної локальной мистецької традиції [21, №№ 34,57]. Було помічено, що народний майстер першого з цих творів з незвичайним темпераментом і експресивністю ілюструє

страсну містерію та знайомий з західноєвропейською гравюрою, хоча кожну сцену трактує вільно. Стиль другого твору суто графічний, як у дереворіті, а диспропорції і деформації в рисунку надають композиціям великої виразності і експресивності. Виникає враження, що все це наступні етапи процесу, започаткованого сучасниками майстра новгородської ікони. Не могла вона виникнути ізольовано і не полишити по собі спадкоємців, хоча б таких далеких, як автори згаданих тут творів. Нині знані ікони лише галицького походження, а чи існували подібні також на Волині?

Волинський іконопис порівняно нещодавно став предметом активного наукового дослідження, але він репрезентований переважно творами ХШ-ХVШ ст., а більш ранні – поодинокі [22]. За таких умов важко (коли взагалі можливо) вказати близькі стилістичні аналогії для новгородської ікони. В кращому випадку можна вказати певний напрямок. Здається, це той, до якого належав маляр ікони Покрова Богородиці, близько 1500 р. з с. Річиці на Рівненщині [23, 36-39]. Щоправда, у нього дещо відмінна манера і більш яскравий колорит /іл. 7/. Але це вже є ознаки індивідуальної творчості. Одначе обидва твори належать до однієї доби, від якої на Волині майже не залишилося пам'яток. Відомий художник-мініатюрист першої половини XVI ст. Андрійчина працював у дещо іншому стилі [24, 162-179; 25, 82-83, 340-351; 26, 113]. Одна з оформлених ним книг опинилася в Новгороді. Це рукопис Євангелія з мініатюрами, котрі за стилем, характерним для мистецтва Відродження, помітно відрізняються від інших [27, 61-80; 25, 346-351]. Це не виключає їх приналежність пензлю західноєвропейського маляра. На означений час ренесансні взірці вже встигли відповідно переорієнтувати характер орнаментального оформлення волинської літургічної книги, але в такій мірі змінили стиль іконопису. І якщо новгородська ікона пов'язана з творчістю одного з волинських малярів, то можна підкреслити таке ж явище.

Стосовно переписаного й художньо оформленого Андрійчиною Євангелія виказано цілком слушну думку, що рукопис завезено з Волині до Новгорода. Ікону такого великою розміру маляр мав виконувати там, де вона залишилася. На сьогодні важко пояснити причини, з яких замовник надав перевагу таким іконографії й стилю, але важливо усвідомити, що вони були привабливими. Безперечно не всі питання пов'язані з іконою «Земне життя Христа» належно розв'язані. Більш того: до них долучилася ще проблема походження майстра, може для декого й другорядна. Тільки не для історії волинського іконопису, поширення котрого на далекі землі досі не привертало увагу дослідників.

1. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. – Москва: Ленинград, 1947.

2. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век (Центры художественной культуры средневековой Руси). – Москва, 1982.

3. Евсеева Л. М. Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. – Москва, 2013.

4. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. – Москва, 2008.

5. Гордиенко Э. А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. – Санк-Петербург, 2001.

6. Гордиенко Э. А. Праздничный отдел службы в системе храмовых и иконописных композиций XII - XVI в. // Друвняя Русь. Вопросы медиевистики. - № 2 (48) – Москва, 2012.

7. Waitznann K. A. 10th century Lectionary. A lest naterpiece of the Macedonian Revaissance // Revue den Studen sud_eut europbnnes. – T. 9. – Bucarest. 1971/

8. Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kada S. The Trecsures of Mount Athos. Illuminsted manuscripts. – Vel. I – Athens, 1973.

9. Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее. – Санкт-Петербург, 2014.

10. Шедевры русской иконописи XIV – XVI веков из частных собраний. Каталог. – Москва, 2009.

11. Sandoerg-Vavala E. La creco depinta ltaliana e l'iconograpnia della passiene. Verena, 1929.

12. Лазарев В. Н. Дуччо // Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. – Москва, 1972.

13. Gamulin G. Slika a raspela u Hrvatskoj. – Zagreb, 1983.

14. Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. – Москва, 2007.

15. The werld of the Bynantihe Museum. – Athens, 2004.

16. Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV- XVI веков. – Москва, 1967.

17. Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976.

18. Dvorakova V., Krasa J., Stejekal K. Stredoveka nastenna mal'bana Slovensku– Praha, 1978.

19. Галитович М. Ікона «Страсті Христові» XV – першої половини XVI століття // Літопис Націо-

нального музею у Львові. - № 2/7 – Львів, 2001.

20. Свенціцкий І. Іконопис Галицької України XV – XVI віків. – Львів, 1928.

21. Свенціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII – XX століть. Альбом. – Київ, 1991.

22. Музей волинської ікони. – Київ, 2012.

23. 150 святинь Великої Волині. – Рівне, 2006.

24. Міляєва Л. С. Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтво. – Вип. 5. – Київ, 1971.

25. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995.

26. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – Київ, 1983.

27. Дмитриев Ю. Н. Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. – Москва, 1960.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

«ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ» КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ КІНЦЯ XVII СТОЛІТТЯ У ПАРАФІЯЛЬНІЙ ЦЕРКВІ ЛУЦЬКОЇ ОКОЛИЦІ

***Пам'яті Володимира МОКРІЯ*[1]**

Як переконують новіші дослідження, іконографія Покрову Богородиці належить до найсвоєрідніших та найсамобутніших виявів релігійної мистецької культури старокиївської традиції, водночас виступаючи одиноким для усього східнохристиянського світу самостійно, без неодмінного прямого візантійського попередника запровадженим окремим богородичним святом, утвердженим у колі місцевого відгалуження єдиної спільної східнохристиянської культури[2]. Внаслідок цього Покров Богородиці належить до найпоказовіших прикладів національного історичного релігійного досвіду як одне з найяскравіших виразних свідчень самостійного глибокого творчого переосмислення вихідної візантійської взірцевої норми на українському ґрунті.

Не дивлячись на настільки своєрідну позицію у національному культурному процесі, новіша українська рецепція цього виняткового осягнення власної історичної традиції далека від його належного усвідомлення, навпаки, – виказує очевидне глибоке забуття такого цілком унікального для сукупного історичного досвіду східного християнства здобутку Української Церкви і її релігійної культури. Навіть уже й після нещодавнього новітнього відкриття та подання до загального відома. Так склалося, насамперед, за знаних визначальних умов церковного життя останніх століть під неустанним натиском не тільки російської синодальної Церкви з притаманною їй непогамованою русифікацією усього, що потрапляло до орбіти її впливу, на території підросійської України. Немало подібними виявилися також результати не завжди такої агресивної у конкретних вимірах, проте, загалом, все ж, немало аналогічної за наслідками прогресуючої латинізації у лоні тієї частини єдиного українського церковного організму, яка від кінця XVI ст. утверджувалася у відриві від східного християнства й церковному підпорядкуванні Риму. Тому, попри відзначене новітнє відкриття Покрову Богородиці як одинокого такого наповнення аспекту національного релігійного і культурного досвіду, в актуальній релігійній свідомості та науковому відображенні цей цілком винятковий здобуток релігійної культури надалі залишається не усвідомленим і – внаслідок цього – все ще немало "забутим" великим явищем українського релігійного життя Середньовіччя та Нової доби.

За результатами найновіших досліджень, саму тему Покрову опрацьовано в княжому Києві перед серединою 1220-х років[3]. Поштовх дало докорінне переосмислення маловідомого вихідного візантійського імпульсу в поширеній уже за ранньохристиянських часів ідеї Богородиці Заступниці та зафіксованій тільки від післяіконоборчих часів, радше, скромно розвинутій на візантійському ґрунті відповідній іконографії[4]. У Києві на цій вихідній основі через її докорінне переосмислення склалася й найдавніша версія іконографії Покрову Богородиці. Починаючи від середини XIII ст., вона надалі активно змінювалася у контексті як загального процесу еволюції духовної культури східнохристиянського родоводу, так і все ще надто мало відомого богородичного її відгалуження на українських землях[5], поширившись у всіх історичних регіонах розвитку національної мистецької практики одним з найпоказовіших здобутків власного історичного досвіду.

На волинському ґрунті ідею Покрову Богородиці вперше зафіксовано в літописі володимирського князя Володимира Васильковича (†1288), який, за словами свого літописця, «славныи городъ… Володимерь… преда люди… и городъ . сѣи славнии и скорѣи на помощь хр^{с}тьѣномъ . сѣи Бцѣи»[6]. Сама наведена фраза належить до цитати зі знаної пам'ятки ранньокиївської літератури – «Слова про закон і благодать» митрополита Іларіона[7] і пропонує очевидне присвоєння описаної в оригіналі київської ситуації, де йдеться про не зафіксований в інших джерелах відповідний акт київського князя Ярослава Мудрого (†1054). Проте, не дивлячись на очевидне і безперечне запозичення наведеного висловлювання, сумніватися щодо побутування на Волині традиції та іконографії Покрову Богородиці вже за княжих часів не випадало б.

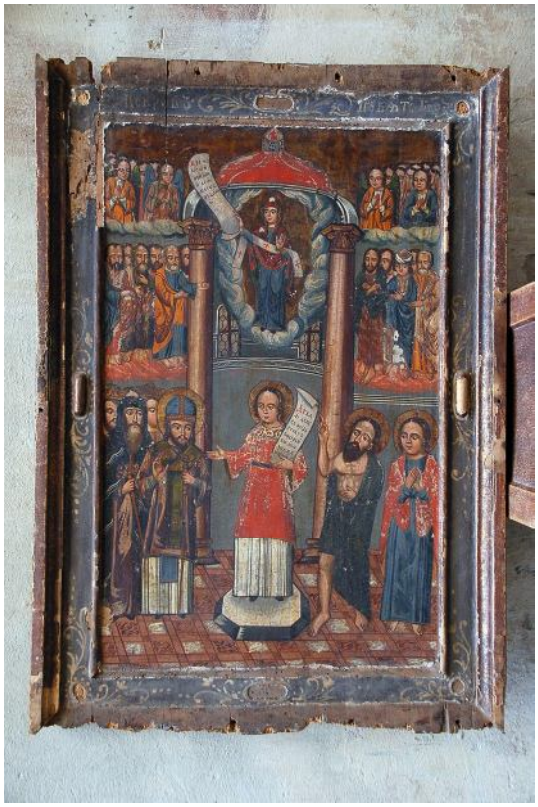
Правда, доступні нині переконливі докази, здатні підтвердити такий висновок, виявляються винятково достатньо пізніми, але, не

дивлячись на це, - яскравими і вимовними . Їх зберегли щойно поодинокі елементи іконографічної схеми, зафіксованої у новішому переказі храмової ікони тільки першої половини XVIII ст. (Мінськ, Національний мистецький музей Республіки Білорусь) з церкви в селі Андроново[8], найближчої сільської околиці літописного міста Кобрина (тепер на території Білорусі). Само місто князь Володимир Василькович заповітом відписав дружині – княгині Олені («городъ свои Кобрынь . и с людми и з данью»)[9]. Ікона андроновської церкви відтворює окремі елементи, засновані на іконографічній трдиції XIII ст., зокрема, – холмського, як виявилося, походження мотив ангелів зі своєрідно укладеним жгутом тканини[10]. Вони присутні в унікальній під оглядом іконографії найдавнішій західноукраїнській іконі Покрову Богородиці – з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Малнів Мостиського р-ну Львівської обл. (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ) з одиноким для іконографії центральним зображенням Богородиці як Оранти з Емануїлом на престолі. При новішому дослідженні вона визначена як молодша, періоду князя Лева Даниловича (†1301?), скромніша перемишльська репліка аристократичного холмського оригіналу часів короля Данила Романовича – 40–50-х років XIII ст.[11] Водночас також присутній в андроновській іконі заний давніше в літературі винятково за новгородською іконографією[12] мотив потрійної аркади виявився елементом тогочасної ж київської, як випадає здогадуватися, іконографічної практики, як тепер встановлено, у пізній версії досить активно відображеної також спадщиною українського малярства перемишльської школи кінця першої половини XVII ст.[13]

Проте через малочисельність збережених на волинському ґрунті середньовічних ікон (поза двома давнішими винятками, вони належать лише до XVI ст.[14]) оригінальна покровська іконографія Волині нині відома щойно від зламу XV–XVI ст. Ним датується позначена виразними елементами не автохтонного, а звичного для Волині київського родоводу найдавніший ідентифікований на місцевому ґрунті зразок теми – з Троїцької церви в селі Річиця Зарічнянського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей)[15]. Для луцького регіону Волині найстаршою є вірогідна храмова ікона анонімного ковельського, як випадає гадати[16], Майстра 1630 р. – з церкви в селі Бобли Турійського р-ну Волинської обл. (Волинський краєзнавчий музей, далі, – ВКМ)[17]. Проте, на загал, волинські ікони Покрову Богородиці досить нечисленні. У луцькому музеї, зокрема, віднотовано тільки три таких приклади[18], рівненській збірці – дві першої половини XVIII ст.: з Воздвиженської церкви в селі Богданів Здолбунівського р-ну та Троїцької церкви в селі Хорлупань Млинівського р-ну[19], що, зрештою, відповідає звичному для національної мистецької спадщини їх фондові як середньовічної, так і нової доби[20].

На такому, радше, – достатньо скромному ширшому тлі центральною позицією покровської спадщини, зафіксованої досі на території нинішньої Волинської обл., актуально презентується виявлена свого часу експедицією Волинського краєзнавчого музею у Луцьку в одному з парафіяльних храмів луцької околиці ікона[21], яку не так давно відреставрував В. Мокрій. Вона пропонує, загалом, звичну для мистецької практики відповідного періоду композицію, головною особливістю укладу якої виступає загальноприйняте для того часу акцентування постатей на поземі через їх істотне побільшення й зіставлення з ними помітно меншої за розмірами Богородиці в супроводі двох ангелів серед хмар – у сценерії, за всіма ознаками здатній відсилати до видимості об'явлення[22]. Згадана боблівська ікона переконує у побутуванні такого співвідношення на волинському ґрунті уже в практиці перших десятиліть століття, засвідчує відповідну тенденцію й не так давно зіставлена тогочасна львівська спадщина теми[23]. Тобто, у вказаній прикметній особливості співвідношення небесної та земної зон випадає вбачати ширше явище усієї національної традиції відповідного періоду. І з цього огляду аналізований приклад пропонує, немов, достатньо пізній варіант зазначеного аспекту досвіду.

Зрештою, таку тенденцію фіксує не тільки іконографія теми Покрову. На активніше побутування залученого розподілу «неба» і «емлі» вказують ще й ряд, ніби, ніяк не узалежнених від зображень Покрову зразків іконографічної спадщини. До них належать, зокрема, того ж часу храмова ікона з Успенської церкви у селі Вербів Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської архиєпархії УГКЦ імені о. Антонія Петрушевича)[24], «Успіння» (1705) о. Йова Кондзелевича з комплексу ікон монастирської



Покров Богородиці.
З церкви в селі Солова. НМЛ.

Покров Богородиці.
З церкви в селі Річиця. РОКМ.

Покров Богородиці.

Покров Богородиці.
Фрагмент: Богородиця з ангелами.

церкви Скиту Манявського (НМЛ)[25] та – в трактуванні Христа – дещо молодше «Успіння» сорочинського Преображенського іконостасу початку 1730-х років (Великі Сорочинці, Преображенська церква)[26] як приклад поширеного на Лівобережжі винятково рідкісного вже тепер малярства, зорієнтованого на київську традицію.

До загальних прикметних особливостей укладу належить також вміщення сцени до інтер'єру без ознак притаманного давнішим часам незмінного виразнішого акцентування храмового характеру відтвореного середовища[27]. Сакральний інтер'єр виступає продовженням іконографії історичного об'явлення Богородиці у константинопольських Влахернах (хоч і немало переосмисленим на українському ґрунті) як данина вихідному «реалістичному»в його основах відтворенню сюжету. Проте еволюція традиції відбувалася через відмову від елементів власне реалістичного наповнення й наростання заснованих на ідеї уславлення Богородиці як Заступниці символічних акцентів зображення, при якому відкликання до храмового інтер'єру як «історичного» тла здатне тратити вихідне значення. Очевидно, в такому трактуванні випадає вбачати один з варіантів іконографії, до якого відсилають й інші взірці. Так, наприклад, подібним спрощенням інтер'єру з так само послідовно наголошеними двома монументальними колонами відзначена ще також достатньо скромна провінційна ікона львівського кола кінця XVII чи самого початку наступного століття з церкви архангела Михаїла в селі Солова Золочівського р-ну Львівської обл. (НМЛ)[28] неподалік від Львова. З огляду на встановлене при новіших дослідженнях чимале розмаїття варіантів української іконографії Покрову Богородиці уже за часів Середньовіччя[29], випадало би визнати їх віддаленішу спільну основу, в останньому прикладі львівського кола збережену, власне, насамперед у зазначених колонах, незнаних поза ними іншим впровадженим досі до наукового вжитку українським зразкам.

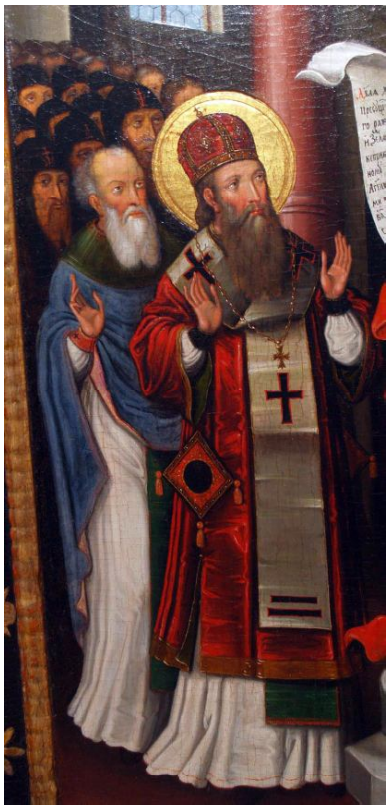
Прикметною особливістю аналізованої ікони з луцької околиці є її монументальний характер, хоча самі постаті не вирізняються розмірами. За пропорціями вони, навпаки, – тонкі та видовжені. При цьому, на відміну від звичних підходів, притаманних іконографії середньовічної доби, їх кількість обмежена через відмову від властивого не тільки давнішим часам, а й практиці XVII ст. загущення додаткових персонажів скромнішого значення. У цьому випадає вбачати не свідомий намір самого майстра, а певну ширшу тенденцію, взорування на якомусь конкретному протографові, оскільки розміри дошки забезпечували можливість створення й значно багатофігурнішої композиції. Проте, на відміну від звично стосованої норми, тут виділено тільки п'ять головних першопланових постатей. При цьому дві групи додаткових персонажів супроводу обабіч позаду зведено до зовсім скромного значення стафажу – без будь-якого навіть натяку на можливість самостійнішої ролі у композиції, як це нерідко виступає у покровській іконографії XVII ст. Очевидно, в цьому випадало би вбачати вияв притаманної відповідному періодові ширшої тенденції, оскільки подібним підходом позначена ще також сучасна ікона зі згаданої церкви в Річиці (РОКМ)[30]. На такому тлі своєрідним сприймається вміщення на другому плані немало піднесеного над іншими присутніми погруддя святого Андрія Юродивого, звернутого до Єпіфанія як сивобородого старця (підписаний на німбі), від якого видно тільки голову. Таке трактування зафіксованого в іконографії від найстаршої західноукраїнської ікони[31] цього знаного «історичного» акценту[32] покровської теми й продовжує попередню «волинську» лінію, засвідчену вже укладом відповідного фрагменту згаданої старшої річицької ікони. Встановлений київський родовід останньої[33] провадить до висновку про відображення аналогічної традиції і в аналізованій іконі луцької околиці.

Центральний персонаж композиції – Богородиця зображена фронтально, проте легко повернутою праворуч зі ще більше звернутою головою з опущеним додолу поглядом. Залучене упозування (окрім, звичайно, новішого з походження нахилу голови[34]) відкликається до вихідної для Покрову, візантійського родоводу іконографії Богородиці Заступниці, засвоєної й утвердженої на старокиївському ґрунті від другої половини XII ст. через візантійську ікону Богородиці Пирогощої, шановану в Успенській соборній церкві київського Подолу[35]. Розставленими врізнобіч руками Вона розпростирає за собою* над зібраним народом довгий, до самих стіп, червоний мафорій у численних, виразно пластично відтворених складках під руками. Не дивлячись на таку функцію мафорію, на руках у Неї вільно звисає додолу так само

Покров Богородиці.
Фрагмент: святий Роман Сладкопівець.

Покров Богородиці. Фрагмент:
Святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм.

Покров Богородиці.
Фрагмент: Група імператора.



Покров Богородиці.
Фрагмент: Група патріарха.

доволі об'ємно відтворена вузька біла, досить широка, як переконує рисунок вільно спадаючих розширених і розведених кінців, тканина з тонкими спареними подвійними оранжевими та ординарними сірими поперечними смугами, яку разом з мафорієм обабіч позаду нього підтримують архангели. Як показали новіші дослідження, так подана тканина є перетвореним на… «омофор», завжди трактований, зрештою, цілком умовно[37], мафорієм Богородиці – «мафором» давніх текстів українських перекладів Житія святого Андрія Юродивого[38]. Архангели при Богородиці нагадують архангелів збереженого так само в околицях Луцька одного з шедеврів київського малярства кінця XVII ст. – «Моління» з Успенської церкви в селі Твердині Локачинського р-ну Волинської обл. (ВКМ)[39], проте самі лики наділені зовсім відмінними «портретними» характеристиками. Твердинський образ віддалено пригадує також активне пластичне моделювання складок сіро-синьої туніки Богородиці, хоча у твердинському варіанті вони відтворені набагато чіткіше, зовсім скульптурно, як би «врізаними» в поверхню полотна. Поверх туніки на Богородиці не поширений у малярській культурі західноукраїнських земель короткий – до колін – білий зі світлим охристим візерунком далматик. Його немає, наприклад, у доробку двох найвідоміших майстрів епохи – Івана Рутковича (†1703)[40] та Йова Кондзелевича (бл. 1667 – між 24 травня 1740 та 27 січня 1748) [41]. Натомість він притаманний київській іконографії як одна з її немало поширених характерних особливостей[42] (хоча, звичайно, без неподільного домінування).

Земна зона пропонує опрацювання тієї версії схеми, яка склалася у київському середовищі з відновленням Київської митрополії після 1458 р. Її прикметою особливістю виступає долучення до звичного для давнішого часу складу вміщених тут персонажів святителя і володаря – символічних постатей константинопольського патріарха та візантійського імператора[43]. Інша ознака залученого укладу – відзначене вміщення святого Андрія Юродивого з учнем Єпіфанієм на другому плані в глибині серед присутніх, піднесеними над ними. Ця схема зародилася перед кінцем XV ст. і в українській спадщині вперше зафіксована в згаданій старшій річицькій іконі[44]. На чолі відповідної групи вміщено одинокого[45] імператора з молитовно складеними перед грудьми руками, перенесення якого праворуч, де традиційно знаходилися святий Андрій Юродивий з Єпіфанієм, – одинокий зафіксований досі приклад іконографічної традиції. Імператор у червоних чоботях, своєрідного відтінку червоно-рожевому хітоні з тонкими, немало графічно переданими ледь розбіленою фарбою основного тону висвітленнями на дрібних складках, синьому далматику з відтвореними широким пензлем незначно розбіленою основною фарбою немало малярськими складками. На плечах імператора обведений навколо шиї широкою смугою суцільного горностаєвого хутра рожево-охристий плащ з розбіленнями білилом на підкреслених тонкими штрихами чорної фарби нечисленних доволі масивних складках. Піднесене до Богородиці тонке видовжене обличчя обрамляють коротка сива борода і вуса. На голові – скромно прорублена корона у вигляді вузького обруча з вузькими видовженими легко вигнутими трикутними виступами та круглим чорним верхом, завершеним невеликим золотим хрестом.

Імператор незначно перекриває ще тільки одну майже повністю зображену чоловічу постать свого супроводу біля правого краю. За ними видно лише три голови, зокрема ліворуч від німбу імператора – юнака (разом з правим плечем) й погруддя піднесеного вище святого Андрія Юродивого. Далі за святим ліворуч видніються вершечки голів чотирьох дівчат з мініатюрними віночками на самих вершках, а праворуч від них до самої рами – так само тільки верхи (понад бровами) десяти голів замужніх жінок у білосніжних завоях. Над німбом Єпіфанія частково видно голови тільки двох з них, а ліворуч при обрамленні – сиву чоловічу голову від рівня очей.

Симетричну ліву групу очолює архиєрей у білому підряснику й темно-червоному у яскравих горизонтальних висвітленнях саккосі з простим, широким світло-сірим омофором із трьома немалими чорними, обведеними вузькою червоною смужкою хрестами з круглої форми невеликою червоною митрою на голові. Згідно з іконографією, у ньому випадає вбачати константинопольського патріарха. Ліворуч за ним вміщено одинокого літнього священика в білому підряснику й позбавленому оздоблення простому світло-синьому фелоні з широким зеленим обшиттям на плечах. Обох їх зображено з характерним положенням піднятих догори перед грудьми рук, серед волинської спадщини знаним ще також за іконою 1649 р. з церкви святого Миколая у містечку Малорита, тепер

Моління.
З церкви в селі Твердині. ВКМ.

Покров Богородиці.

на території Білорусі (Мінськ, Національний мистецький музей Республіки Білорусь)[46]. Сам мотив досить рідкісний: серед відзначеного немалою увагою до теми доробку львівського малярства першої половини XVII ст., він, наприклад, не зафіксований[47].

За обома першоплановими постатями, як і праворуч, видніються тільки голови та їх вершки. Ліворуч при краї вирізняється невелика група ченців на чолі з трьома схимниками з червоними «Голгофами» на куколях над чолами, причому повністю видно тільки голову лівого з них з вразно здрібненим характерним ликом аскета й частково, перекриту німбом патріарха, – правого. За ними ліворуч – вершечки непокритих голів шести монахів у простих чорних накриттях, серед яких видно очі тільки крайнього лівого в другому ряду. Позаду за ними і праворуч від них скромно зазначено волосся непокритих голів одинадцяти чоловіків різного, як можна здогадуватися з кольору волосся, віку.

Поєднує обидві групи персонажів вміщений посередині на високому двоступінчастому (круг на восьмиграннику) невеликому сірому амвоні-підвищенні святий Роман Сладкопівець, поданий у відображеному в складках одягу досить складному ракурсі (коліна звернуто праворуч, голова нахилена до правого плеча) з розгорнутим у ліві руці високим вузьким білим сувоєм із розпочатим від червоного ініціалу багаторядковим написом: «Дваѧ (sic!) Днєс/ Пресѵщєствєнна/го раждаєтъ/ и Зємлѧ Вєртеп/ нєприкосновєн/номѵ приноси т/ Аггли съ пас ти р/ми славосло/вѧт: Волсви жє/ со звѣздою/ въ Путь Шєс/твѵютъ на в[осток]». Святий у яскравому жовто-золотистому хітоні, короткому зеленому, помережаному тонкими графічними висвітленнями далматику з вузьким світлим фіолетовим обшиттям від долу і навколо шиї й такого ж кольору широкими поручами. На плечі вільно накинуто яскравий червоний плащ, що нечисленними вільними, досить об'ємно потрактованими складками звисає обабіч постаті, незначно заходячи через праву руку з сувоєм на груди. Злегка видовжена кругловида голова з рідким каштановим волоссям за плечима досить виразно нахилена до правого плеча, ліва рука з підкреслено видовженими пальцями від ліктя піднесена догори в жесті, подібному до зазначеного жесту патріарха та священика.

Ікона відзначена високим фаховим рівнем виконання, стилістика вказує на другу половину – кінець XVII ст. й у дотеперішньому сприйнятті звично співвідноситься[48] з творчим доробком найвідомішого досі волинського

майстра епохи – Й. Кондзелевича. Правда, вже достатньо давно була нагода вказати на приховування під його іменем за дотеперішнього сприйняття усе ще декількох достатньо відмінних за індивідуальним почерком митців[49]. Водночас запропоновано спроби виділення з поширеного давніше «збірного поняття» спадщини поодиноких з них на підставі авторського почерку[50]. Проте за актуального стану історично-мистецьких досліджень в Україні та незмінних надто поверхових звернень не тільки до ікон самого Й. Кондзелевича, а й давньої української малярської спадщини загалом така пропозиція «не зробила враження»[51]. Внаслідок цього сприйняття знаменитого волинського маляра знаним в літературі «збірним поняттям» зберігається як домінуюче надалі[52].

При цьому вже при відкритті, коли «Покров» ще перебував під шаром забруднень, видавався вірогідним його взаємозв'язок з храмовим «Прославленням хреста» манявського ансамблю (НМЛ)[53]. Згодом сприймалося також, ніби «Покров» належить гаданому анонімному старшому сучасникові Й. Кондзелевича[54], який, згідно з віднайденою авторською датою на одвірку царських врат (ВКМ)[55], у 1696 р. мав намалювати частково збережений комплекс ікон для луцької монастирської тоді Спаської церкви на Чернчицях (ВКМ, парафіяльна церква в околицях Луцька) [56].

Проведене реставраційне розкриття ікони дає змогу розглянути її докладніше й провести ретельніше зіставлення не тільки зі спадщиною самого Й. Кондзелевича. Доступність авторського малярства забезпечує значно кращі можливості для сприйняття її водночас і в ширшому контексті еволюції релігійної мистецької культури епохи. Втім, тепер існує змога вдаватися й до тих аспектів пам'ятки, які перед реставраційним розкриттям були малодоступними, а то й взагалі недоступними. Оскільки за самим походженням вона здатна співвідноситися з Й. Кондзелевичем й немало так чи інакше сприймається власне в такому контексті, найперше варто зіставити її з безперечними зразками індивідуального почерку митця. Оскільки серед них досі не ідентифіковано жодного Покрову Богородиці, випадає вдатися до іншої, насамперед потенційно спорідненої за композиційним укладом та формальними засобами тематики.

Результат випадає явно не на користь знаменитого волинського майстра. Автор аналізованого «Покрову» наділений цілком іншим індивідуальним почерком й водночас вигідно вирізняється фаховим рівнем усіх залучених складових та елементів, який немало виходить поза те, що пропонують безперечні зразки малярства Й. Кондзелевича, насамперед зі згаданого ансамблю ікон монастирської церкви Скиту Манявського та не так давно відреставрованого їх комплексу з монастирської церкви у селі Старий Загорів.

Конкретних прикладів можна навести більше, проте варто вдатися до окремих найпоказовіших. Одним з них здатні стати ангели при Богородиці в іконі та при престолі Спаса в центральному образі молитовного ряду й обабіч Богородиці у «Вознесінні». За близькості, як може видатися з першого погляду, вони не до порівняння тонші, делікатніші, репрезентують не тільки вищий під фаховим оглядом, а й однозначно відмінний варіант малярської культури, до того ж, – заснований на зовсім іншій вихідній традиції, стосовно якої ангели самого Й. Кондзелевича спроможні засвідчити хіба тільки віддаленіше наслідування й учнівство, без конкретніше зазначеного безпосереднього взаємозв'язку.

Ще виразніше таке співвідношення виступає при зображенні Богородиці – у самозаглибленому ликові, майстерному використанні колориту та формальних засобів, особливо своєрідному пластичному моделюванні винятково багатого пофалдування мафорію, яке не має нічого спільного з манерою Й. Кондзелевича. У зображеннях Богородиці скитського ансамблю, як намісному образі та монументальній постаті Деісусу й фігурі «Вознесіння», використано немало скромніші формальні засоби, що, зрештою, стосується, загалом, усього набору залучених складових. Йдеться не тільки про принципово відмінний за добором комплекс особливостей індивідуального почерку, а й зовсім інакший їх історично-культурний родовід. Зрештою, таке зіставлення зобов'язує нагадати уже давніше зауважену принципово важливу, проте все ще не сприйняту прикмету творчої еволюції Й. Кондзелевича, виявлену в найраніших ідентифікованих досі позиціях його творчої спадщини – малярстві згаданих вівтарів чудотворних ікон Богородиці (НМЛ)[57] та святого Миколая (парафіяльна церква в околицях Луцька)[58]. Як уже була нагода привернути увагу, у них автор виступає, на загал, ще достатньо скромним майстром, хоча на той час

йому вже повинно було бути близько 30 років[59]. Звичайно, стилістика обох ранніх волинських малярських ансамблів білостоцького майстра – загорівських вівтарів – не тільки досить, а й надто далека від того, що пропонує аналізований «Покров»[60], і далі його індивідуальна манера розвивалася акурат у заданному в них напрямі. Тому й з огляду еволюції власного почерку майстра немає жодних підстав співвідносити з ним аналізований «Покров». Є цілком очевидним, що на тлі як доробку самого Й. Кондзелевича, так і малярства його епохи це явище навіть зовсім інакшого родоводу. Його випадає сприймати з огляду певної іншої надзвичайно важливої частини нинішнього фонду малярства Волині, але тієї, яку репрезентують поодинокі ікони, визначені досі як належні до збереженого на місцевому ґрунті доробку майстрів київської школи та її традиції.

Відповідна сторона малярської спадщини Волині привернула увагу достатньо давно – твердилося про елементи київського родоводу в малярстві Й. Кондзелевича, визначені, як здогадно припускалося, його навчанням у київському осередку[61]. Проте активне відкриття давнього малярського доробку Волині від 1990-х років допровадило до обґрунтованого як документальними свідченнями, так і автентичними зразками малярства висновку про діяльність на місцевому ґрунті цілого ряду репрезентантів малярства київського досвіду[62] на відображення історичної київської орієнтації духовного життя починаючи ще від княжої доби. За знаної малочисельності відомостей про майстрів малярства регіону[63] віднайшлася навіть документальна згадка про київського митця на Волині – він загинув перед 1674 р. під час пожежі в місті Сокаль, тепер Львівської обл., а його рід вписано до Пом'яника згаданого Загорівського монастиря[64]. Найважливішим майстром такого походження, який, судячи з ідентифікованої досі спадщини, мав триваліший час діяти для околиць Луцька, сприйнято автора згаданого білостоцького ансамблю[65]. Від інших його сучасників досі виявлено тільки поодинокі ікони, тому щодо них може йтися, очевидно, насамперед про київський імпорт. Хоча немає підстав відкидати активності на місцевому й інших представників київського середовище, випадковим збігом обставин докладніше не відображених серед ідентифікованого дотепер мистецькому доробку регіону. Власне цей виняткови для свого часу навіть у загальноукраїнському контексті розділ малярської спадщини Луцька та його околиці, видається, й здатний поповнити так само одинокий для місцевих теренів аналізований "Покров".

Його зіставлення з доступним нині фондом малярства Волині засвідчує зовсім інший сталий комплекс стилевих характеристик, немало відмінний від того, що звично виступає серед автентичних зразків місцевої малярської культури епохи. Найважливішою особливістю укладу, окрім уже відзначеного в руслі загальніших тенденцій співвідношення земної реальності та сфери об'явлення, сприймається також виділення на першому плані трьох головних персонажів, якими подано святого Романа Сладкопівця, патріарха та імператора. Навіть найближчі до них одинокий священик біля патріарха[66] та персонаж супроводу у червоному праворуч від імператора виразно немало відсунуті дозаду, їм відведено в композиції значно скромніше місце. Інші ж присутні віднесені до глибини, на дальший план й позначені, здебільшого, вершками голів. Винятком є тільки одиноке підняте над сусідами погруддя святого Андрія Юродивого згідно з уже відзначеним укладом київського зразка з-перед кінця XV ст.

Особливістю групування цієї маси присутніх є позбавлене будь-яких виразніше наголошених просторових акцентів їх зіставлення без аналога серед скромної волинської покровської спадщини[67], при якому видно лише частини голів, чола чи тільки волосся на непокритих головах чоловіків й накриття голів у вміщених «від глибини» ченців та жінок. Причому, останні виділені насунутими низько на чола білими намітками як єдиним відтвореним накриттям голови заміжніх жінок. Для волинської й західноукраїнської іконографії воно, загалом, не характерне, хоча, іноді, й трапляється серед місцевої іконографії, але поряд зі звичними для професійної практики, домінуючими кольоровими мафоріями, як, наприклад в згаданому манявському храмовому «Прославленні Хреста»[68]. Відповідний контекст видають також образні характеристики. Уже була нагода показати на підставі доробку згаданого анонімного Білостоцького майстра цілковиту відмінність цієї сторони малярської манери від того, що засвідчено автентичною волинською спадщиною. Водночас наведено також докази київського родоводу його почерку, за відсутності в самому Києві та околиці відповідних ікон підтримані, на загал, чисельнішим та вимов-

нішим внаслідок цього переказом тогочасної місцевої графіки[69]. Аналізований «Покров» так само цілком відповідає цій тенденції й повинен бути сприйнятий саме в такому сенсі. Образи такої внутрішньої зосередженості та глибини серед спадщини луцької околиці виступають винятково поміж об'єктами, співвіднесеними з доробком київських майстрів.

Відповідно до знаної специфіки та індивідуальної особливості київської школи українського малярства, втім, за малочисельності її малярського доробку з-перед кінця XVII ст. при актуальному стані студій над національною мистецькою спадщиною у такому значенні все ще "не побаченої" і, внаслідок цього, відповідно, – недооціненої, важливий комплекс особливостей школи приховує виняткова на загальноукраїнському тлі її виразно індивідуальна на тлі інших регіональних шкіл колористика[70] як окреме самостійне явище осередку все ще належно не побачена й внаслідок цього не осмислена зовсім. Під зазначеним оглядом доробок київського осередку сприймається не просто винятковим, а й одиноким у практиці національної традиції.

Колористичні особливості ікони виявлено як через залучення, так і зіставлення поодиноких кольорів та їх відтінків. На загальному приглушеному й немало притемненому сірому тлі вони досить нечисленні, проте відзначені немалим розмаїттям нюансів, що помітно відбігає від звичної практики давнішого часу, вказує на нову епоху й належить до найпоказовіших індивідуальних сторін колористичного дару анонімного майстра. Це видно не тільки в композиції загалом, а й навіть окремих її складових. У зображенні Богородиці, наприклад, цю сторону дарування засвідчує співвідношення відтінків мафорію та його зворотної сторони у зіставленні з немало відмінним відтінком далматика лівого архангела й аналогічної перев'язі на грудях правого при, знову ж, відмінній кольоровій плямі його крил. У земній зоні партію червоного підтримують розкладені обабіч вздовж постаті невеликі заломи тканини плаща святого Романа Сладкопівця й того ж кольору чимала пляма хітону чоловіка праворуч позаду імператора. Між ними вміщено більшу світлішу пляму хітону імператора, а ліворуч – ще одну велику притемнену пляму саккосу патріарха. За безперечного домінування червіні, скромнішою здатна презентуватися роль зеленого, де виділяється єдина більша активна пляма світлішого далматику святого Романа Сладкопівця у зіставленні з невеликими темнішими його ділянками в обшитті фелону та єпітрахілі священика за патріархом і єпітрахілі самого патріарха, доповненими доступними за передніми постатями невеликими вкрапленнями плаща святого Андрія Юродивого та – іншого відтінку – вбрання чоловіка праворуч поряд з Єпіфанієм. Так само тільки двічі – в далматику імператора та фелоні священика – виступає чимало близького відтінку синього кольору. Активніша колористична палітра головних барв акцентує основні постаті композиції, що, втім, сприймається наслідком відзначеного виділення на передньому плані найважливіших персонажів з цілковитим підпорядкуванням їм другорядних, у яких кольорові акценти, за винятком білих наміток замужніх жінок, відсутні зовсім.

Колористична складова, зі свого боку, долучає дальші якнайпереконливішої вимови аргументи на користь належності аналізованої ікони до доробку київської школи українського релігійного малярства. При цьому відзначені притаманні їй своєрідні й цілком індивідуальні на загальноукраїнському ґрунті прикмети колористичного наповнення разом з того ж значення образною характеристикою персонажів сприймаються одним з найважливіших доказів авторства майстра київської школи.

Тому можна досить переконано твердити, що аналізований «Покров» долучає ще одну виняткового історично-культурного значення позицію до, хоч і кількісно невеликого, проте всезростаючого фонду спадщини київської школи малярства, ідентифікованої досі на теренах луцького регіону Волині. Хоча серед цих ікон не бракує справді визначних об'єктів першорядного значення на чолі зі згаданим твердинським «Молінням» та доробком Білостоцького майстра, публікований «Покров» здатний увійти до їхнього кола важливою самостійною позицією, наділеною виразним значенням прикладу творчості майстра винятково яскравої індивідуальності.

Водночас це ще й істотне поповнення усе ще надто скромного фонду малярської спадщини Києва надзвичайно важливого з історично-мистецького огляду, проте й далі маловідомого періоду знаменного піднесення малярської культури на місцевому ґрунті. «Покров» належить до тих зразків мистецького доробку, яким випадає підтвердити відповідне явище з усією оче-

видністю на конкретному винятково яскравому прикладі.

1. Зі знаним львівським реставратором В. Мокрієм (1947–2018) було домовлено про текст з описом реставрації ікони, ми говорили про це ще ввечері 27 квітня. Через два дні його несподівано не стало… Довелося писати про це одне з виняткових новіших його відкриттів (ікона перебувала під товстим шаром забруднень) самому – звісно, уже не реставраційний виклад, а в звичному для себе жанрі історично-мистецького дослідження.

2. Див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010.

3. Таке датування початків покровської образотворчої традиції запропоновано: Александрович В. Найдавніша ікона Покрову Богородиці: доповнення до джерел іконографії та хронології // Theatrum Humanae Vitae. Студії на пошану Наталі Яковенко. – Київ, 2012. – С. 126–134.

4. Її найраніший приклад пропонує мозаїка на лівій стороні передвівтарної арки церкви святого Дмитрія у Салоніках, на IX ст. передатована: Anderson J. C. Note of the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike // Cahier Archeologique. – Paris, 1999. – T. 47. – P. 55–65.

5. Досі опрацьовано лише середньовічний етап еволюції традиції та іконографії в Україні (Александрович В. Покров Богородиці) й при цьому запропоновано тільки окремі відкликання до їх розвитку упродовж XVII–XVIII ст. Новіший етап їхнього побутування, поза окремими пам'ятками, поки, фактично, взагалі залишається поза увагою.

6. Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 923.

7. Пор.: Молдован А. М. "Слово о законе и благодати" Илариона. – Киев, 1984. – С. 97.

8. До наукового вжитку впроваджена: Православна ікона Росії України Білорусі. – Київ, 2008. – № 181. Збереглася (правда, досить знищена) неопублікована дещо пізніша репліка того ж зразка – храмова з церкви в сусідньому селі Хотислав (Мінськ, Музей давньої білоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Республіки Білорусь), яка вказує на ширше побутування відповідної іконографії на місцевому ґрунті. Висловлюю щиру подяку провідному науковому співробітникові Національного мистецького музею Білорусі Юрію Піскуну, який привернув мою увагу до цієї пам'ятки.

9. Ипатьевская летопись. – Стб. 903.

10. Александрович В. Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андронові поблизу Кобрина // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71.

11. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 83–181 (про холмський родовід ікони див.: Там само. – С. 139–149, 165–179).

12. Втім, на західноукраїнському ґрунті у переосмисленій версії він присутній уже в опублікованій ще 1929 р. (Свєнціцкий-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 104. – № 168) іконі зламу XV–XVI ст. з Покровської церкви в селі Рихвалд, тепер на території Польщі (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(]Шептицького[)], далі – НМЛ; найдокладніше про неї див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 223–269; кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – Іл. 100. – С. 161; Александрович В. Покров Богородиці. – С. 225; Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. – № 86. – С. 186). Проте як сама рихвалдська ікона, так і зазначена визначальна особливість її іконографічного переказу в контексті еволюції покровської традиції донедавна уваги не привертали. З цього огляду показовою є відсутність бодай згадки про неї у давнішій монографії: Gębarowicz M. Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (Studia z Historii Sztuki. – T. 38). – Wrocław etc., 1986.

*13. Див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 204–207. До наведених тут прикладів варто додати також ікону в церкві Різдва Богородиці у селі Горайець (тепер на території Польщі), а також не так давно впроваджену до наукового вжитку найпізнішу для відповідного ряду ікону з однієї з церков міста Яворів Львівської обл. (НМЛ), репродукції див.: Гелитович М. "Покров Пресвятої Богородиці" у творах вишенських майстрів // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції "*Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво*". Львів, 22 листопада 2013 року. – Львів, 2013. – С. 62, 63.*

14. Давніші огляди середньовічних ікон Волині див.: Луць В. Волинські ікони XIII–XVI століть // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2000. – Вип. 5: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. – С. 65–86; Ejusdem. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – T. 7, zesz. 3(27). – S. 749–774. Новіший, доповнений їх перегляд запропоновано: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 36–50.

15. Найдокладніше про неї див.: Александрович

В. Покров Богородиці. – С. 297–344.

16. До вірогідності ковельського походження цього анонімного маляра увагу при вертуто: Александрович В. Словник малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 55. Пор.: Його ж. Причинки до історії ковельського малярства на зламі XVII–XVIII століть та ролі міста в мистецькій культурі Волині XVI–XVIII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 9. У ній переконують як зібрані досі документальні відомості про персональний склад ковельського малярського осередку кінця XVI – початку XVIII ст., так і відсутність у регіоні інших більших міст, здатних виступити в такій ролі.

*17. Кольорові репродукції див.: Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 48. – № 10; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 25; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 75; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 105 (перевидання: Київ, 2016). Ікона відзначена своєрідним акцентом складу персонажів земної зони, поміж якими посередині виділяється архиєрей з характерною для доробку майстра у старших осіб вузькою довгою бородою, а звичного для цього місця святого Романа Сладкопівця перенесено праворуч. Увагу до цієї унікальної особливості укладу привернуто: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 140, приміт. *.*

18. Окрім згаданої боблівської, це ще також перемальована у першій половині XVIII ст. ікона другої половини попереднього століття з каплиці в селі Застав'я Любомльського р-ну (Волинська ікона… – С. 57. – № 17) та середини XVIII ст. з Покровської церкви в селі Дорогиничі Локачинського р-ну (Волинська ікона… – С. 73. – № 29; Музей волинської ікони. – С. 63; Музей волинської ікони. Книга… – С. 227). Їх короткий огляд див.: Вигоднік А. Ікони "Покрову Богородиці" в збірці Волинського краєзнавчого музею // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 31–34.

19. Репродукції див.: Луц В. Ікони Волині XIII–XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею. – Рівне, 1996. – Ч. 2: Ілюстрації. – Іл. 143, 227.

20. У цитованій монографії української середньовічної іконографії Покрову Богородиці (Александрович В. Покров Богородиці) розглянуто тільки шість прикладів. Нещодавно до наукового вжитку впроваджено вявлену на території нинішньої Польщі сьому середньовічну ікону: Giemza J. Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny. – Rzeszów, 2017. – S. 168. Пізніша покровська спадщина досі не зібрана й не систематизована, тому адекватного уявлення про особливості та тенденції її еволюції поки немає.

21. До наукового вжитку у стані до реставрації впроваджена: Ковальчук Є. До питання музейного і церковного співробітництва у збереженні і дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції… – С. 69; Її ж. Музей у дослідженні і збереженні 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. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 25, 26 (іл.).

22. Такий підхід вперше відзначено в київській іконографії другої половини XV ст., зафіксованій завдяки гравюрі київського Анфологіону 1619 р., див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 274–296. Відзначена ним і зазначена найстарша волинська ікона з церкви в Річиці. Для порівняння зі звичним для давнішого часу співвідношенням див. згадану ікону зламу XV–XVI ст. з церкви в селі Рихвалд із виразно применшеними супроти Богородиці та апостолів у Її супроводі персонажами земної зони.

23. Огляд тодішньої львівської покровської іконографії див.: Александрович В. Ікони Покрову Богородиці з доробку "п'ятницької майстерні" // Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2009, 2010 / Відпов. ред. В. Александрович. – Львів, 2015. – С. 153–202.

24. Кольорову репродукцію див.: Дмитрух С., о. Українське сакральне мистецтво з колекції "Студіон". – Львів, 2005. – Ч. 1: Врятовані від загибелі і забуття. – С. 15.

25. Новіші кольорові репродукції див.: Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. – Львів, 2005. – С. 240; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 406. – Іл. 419; Національний музей у Львові. – Київ, 2013. – С. 125. – Іл. 101.

26. Кольорову репродукцію див.: Дорофієнко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. – Київ, 2010. – С. 52.

27. Втім, волинські ікони переконують у поширенні такого відмежування як одній з характерних особливостей місцевої іконографії. У перемальованій в першій половині XVIII ст. згаданій іконі другої половини попереднього століття з каплиці в селі Застав'я, наприклад, до інтер'єру храму відсилає тільки портал царських врат з вратами за святим

Романом Сладкопівцем. У київській іконі першої половини XVIII ст. з Покровської церкви в селі Дорогиничі Локачинського р-ну (ВКМ, кольорову репродукцію див.: Волинська ікона… – С. 73. – Іл. 29; Музей волинської ікони. – С. 63; Музей волинської ікони. Книга… – С. 227) такого відкликання уже немає взагалі. Тенденція виявлена цілком очевидною.

28. До літератури впроваджена: Павличко Я. Іконографічні особливості ікони "Покрову Богородиці" І пол. XVII ст. із церкви архангела Михаїла с. Соловія з-під Львова // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник. – Львів, 2006. – Вип. 4: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 30–31 травня 2006 р. – С. 172–175. Репродукована також: Александрович В. Ікони Покрову Богородиці. – С. 187.

29. Александрович В. Покров Богородиці. – С. 203–204, 295–296. Як тут наголошено, кожен з семи збережених на українському ґрунті зразків іконографії пропонує принципово відмінний уклад. Для прикладу, ікони новгородської школи російського малярства з-перед XVI ст. незмінно відтворюють єдину схему – вихідного для них київського оригіналу другої половини XIII ст. (Там само. – С. 203–207).

30. До наукового вжитку впроваджена: Луць В. Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – Київ, 1994. – Ч. 8. – С. 47. Кольорові репродукції див. також: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 310. – Іл. 294; Культурна спадщина Рівненського краю. – [Рівне, 2010]. – С. 45; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 98.

31. Див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 150–160.

32. Про таке значення присутності в покровській іконографії сюжету святого Андрія Юродивого з Єпіфанієм, який давніша література цілком безпідставно сприймала за єдине вихідне джерело покровської традиції, див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 160 (пор.: Там само. – С. 159).

33. Александрович В. Покров Богородиці. – С. 327–328.

34. У давнішій іконографії Богородиця була звернута до Христа у небі – за вихідною для покровської традиції давньою формулою візантійської іконографії (Александрович В. Покров Богородиці. – С. 41–42) – як на найстаршому зображенні Покрову Богородиці на пластині київського походження мідних, із золотим наведенням врат Собору Різдва Богородиці в Суздалі з часу не пізніше 1226 р., див.: Там само. – С. 38–81 (тут же найдокладніше пояснено родовід та еволюцію цієї схеми в контексті розвитку покровської іконографії). Показовим прикладом збереження відповідного співвіднесення навіть при відсутності самого Христа (!) виступає згадана ікона з церкви у Рихвалді. Водночас у згаданій старшій іконі з церкви в Річиці присутнє погруддя Христа, хоча Богородиця зображена як Оранта, див.: Там само. – С. 315–316. Показовим сприймається збереження такого співвідношення і в новій львівській іконографії XVII ст., найпоказовішим і найяскравішим прикладом якого тут є ікона з Успенської церкви у Львові (НМЛ), до наукового вжитку впроваджена: Його ж. Джерела іконографії "Покрову Богородиці" 1646 року роботи вишенського маляра Іллі Бродлаковича // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2010. – № 1–4(20–23): Матеріали II Міжнародної наукової конференції "Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво", Львів, 23–24 листопада 2010 р. – С. 145–156. Див. також: Його ж. Ікони Покрову Богородиці… – С. 182–189. Кольорову репродукцію після реставрації див.: Національний музей. – С. 112. – Іл. 84.

35. Александрович В. Покров Богородиці. – С. 61–67.

** Сам конкретний мотив належить до унікальних – інших прикладів такого трактування серед української покровської спадщини досі не зафіксовано.*

37. Уперше він як яскрава червона тканина присутній в іконі другої половини XIV ст. київської іконографічної традиції з одного з храмів міста Суздаль у Росії (Москва, Державна Третьяковська галерея), див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 212–213.

38. Александрович В. Покров Богородиці. – С. 251.

39. Про нього див.: Александрович В. "Моління" – нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2007. – Ч. 1. – С. 55–68.

40. Найдокладніше про нього див.: Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – Київ, 1966. Окремі нові джерельні відомості про майстра з датою його смерті наведено: Александрович В. Іван Руткович і жовківський малярський осередок кінця XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2004. – Ч. 1. – С. 90–101.

41. Скупі джерельні перекази до його біографії з новими фактами викладено: Александрович В. "Легенда…"... – С. 6–23. Денну дату, яка окреслює terminus ante quem для земного шляху маляра, до літератури впроваджено: Там само. – С. 16.

42. Для прикладу див. "Триморфон" 1690 р. з Чернігова (НХМ України), який випереджує згадане твердинське "Моління" (Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона… – С. 382. – Іл. 382), "Покров Богородиці" кінця XVII ст. з Успенської церкви в селі Кобижча Бобровницького р-ну Чернігівської обл. (Там само. – С. 464. – Іл. 497).

43. Про цю нову версію іконографії, засновану на ідеї уславлення Богородищі як Заступниці, див.:

Александрович В. Покров Богородиці. – С. 245–260.

44. Огляд відповідних пізніших прикладів наведено: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 260–262.

45. Ікона відтворює версію іконографії без імператриці, про цю особливість укладу коротко див.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 287–288.

46. Репродукована неодноразово, див, зокрема: Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя. – Мінск, 2004. – Ил. 9.

47. Про неї див.: Александрович В. Ікони Покрову Богородиці... – С. 202. Втім, до цієї традиції здатне відкликатися зображення патріарха в іконі з доробку львівської "П'ятницької майстерні" у сільській церкві львівської околиці, проте в руках у нього як одинокий випадок серед ідентифікованої досі покровської спадщини вміщено Нерукотворний образ. Про ікону і цей мотив див.: Там само. – С. 254–274.

48. Ковальчук Є. Музей… – С. 25; Александрович В. "Легенда Йова Кондзелевича". Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 14.

49. Александрович В. Малярське середовище Луцька та навколишніх монастирів біля перелому XVII–XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського. – Луцьк, 1994. – С. 13–15.

50. Його ж. "Легенда…"… – С. 6–23; Його ж. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 24–29; Його ж. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 886, 888; Його ж. Кондзелевич Йов // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 550–551; Его же. Иов (Кондзелевич; ок. 1667 – между 1740 и 1748), игум., иконописец *// Православная энциклопедия*. – Москва, [б. г.]. – Т. 25: Иоанна деяния – Иосиф (Шумлянский Иван; ок. 1643–1708), еп. Львовский, Галицкий и Каменецкий (Западнорусская митрополия – sic!). – С. 307–310 *(авторський текст суттєво відредаговано).*

*51. Рідкісна давнішого часу реакція на цю пропозицію зводиться до того, що її автор цілковито й у всьому помиляється, а слушними є давніші погляди на творчу спадщину волинського майстра: Откович Т. Життя і творчість Йова Кондзелевича // Іконостас… – С. 40, приміт. ** ("не наводячи вагомих аргументів на користь таких тверджень"), 44, приміт. * ("категорично заперечує авторство Йова Конедзелевича"). Новіший виклад запропонованих поглядів з розпачаннями над тим, як "дослідник (автор цих рядків – В. А.) фактично повністю безапеляційно виключив усі твори із збірки даного музею (ВКМ – В. А.), які приписувалися Кондзелевичу, включно із такою, здавалось би, безсумнівою іконою, як "Спас Вседержитель" із с. Городиці. Він бездоказово приписує її "старшому вчителю Кондзелевича": Його ж. Творча спадщина Йова Кондзелевича і майстрів його кола у збірці Музею волинської ікони в Луцьку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – С. 35. Ситуація, коли хтось, працюючи над відходом від усе ще не пережитих (див, зокрема, далі, приміт. 51) початкових поспішних і поверхових прагнень приписати "геть усе" Й. Кондзелевичу, намагається відшукати аргументи для виділення з так "опрацьованого" фонду малярства автентичний доробок, а хтось інший, не завдаючи собі труду пошуку аргументів, "у начальницькому екстазі" крикливо виявляє цілковиту неспроможність зрозуміти такі зусилля, не здатний побачити в них нічого, окрім "безапеляційного виключення" з доробку митця того, що "невежа писа, не думая показа…", коментарів, звісно, не потребує. Особистий науковий метод Тараса Отковича та його здатність аналізу чи не найпоказовіше засвідчує визнання за Й. Кондзелевичем, поряд з підписаним і датованим 1698 р. намісним "Спасом" манявського ансамблю також "Спаса" з молитовного ряду ансамблю з датованими тільки на два роки раніше одвірками карських врат – "Зображення за винятком незначних деталей та відмінностей є ідентичними, і, без сумніву, можуть належати одному автору": Там само. – С. 36. Додані ілюстрації обох ликів (Там само. – Іл. 2, 3) переконують у відсутності будь-якої спільності між цими визнаними "ідентичними" об'єктами. Зрештою, що говорити про метод, коли в його носія ще й далі фігурує уже майже столітньої давності навіть для того часу немало "делікатне" працьовито переписане твердження про "італійські ренесансні запозичення" в пейзажах ікон Скиту Манявського: Іконостас… – С. 11.*

52. Одним з новіших прикладів такого підходу стало намагання приписати Й. Кондзелевичу та його колу насправді нічим безпосередньо не пов'язані з автентичною спадщиною митця три ікони 1693 р. з Успенської церкви в селі Баїв біля Луцька (ВКМ): Сидор О. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Баїв) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. На-

уковий збірник. – Луцьк, 2008. – С. 113–119. Показово, що в музеї цієї очевидно безпідставної пропозиції не прийняли: Музей волинської ікони. Книга… – С. ; Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки). – Луцьк, 2013. – С. 210, 211. Пор. також: Откович Т. Творча спадщина… – С. 43–44. – Іл. 13, 17 (Майстер кола Йова Кондзелевича). Короткий перелік ікон музейної збірки, не дивлячись на очевидні чималі відмінності як між ними, так і автентичними позиціями професійного доробку найвідомішого волинського майстра, подає їх, однак, з єдиним визначенням "Коло Йова Кондзелевича", цілком виразно спрацьовуючи на такий спосіб на немало задавнену "легенду Йова Кондзелевича": Волинська ікона XVI–XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. – Луцьк, 2013. – Ч. 1. – С. 153, 155, 157.

53. Александрович В. "Легенда…"... – С. 14; Його ж. У колі… – С. 26.

54. Його ж. Архітектура... – С. 888.

55. Квасюк А., Романюк О. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 34 (кольорова репродукція фото фрагменту з датою, не паґінована). Запропонована при цьому атрибуція неприйнятна, оскільки малярство одвірків немало відмінне від того, що пропонують малярські зображення датованих тим самим роком вівтарів Й. Кондзелевича для чудотворних ікон Богородиці й святого Миколая, виконаних для монастирської церкви Різдва Богородиці в селі Старий Загорів Локачинського р-ну Волинської обл. (НМЛ, парафіяльна церква в околицях Луцька). Увагу до цієї обставини привернуто: Александрович В. "Легенда…"... – С. 13. Т. Откович так само вбачає в одвірках руку Й. Кондзелевича, хоча спершу й твердив про "авторство Йова Кондзелевича та майстрів його кола": Откович Т. Творча спадщина… – С. 36. – Іл. 5. Про авторське розуміння проблеми індивідуальної манери чи не найкраще свідчить віднесення до того ж року храмового "Успіння" та шести апостолів (НМЛ) із замкової Успенської церкви у Білостоку: Його ж. Життя… – С. 43. Вказане ще 1997 р. справжнє походження цих фрагментів ансамблю (Александрович В. "Легенда…"... – С. 11) залишалося Т. Откович невідомим – для нього це й далі Михайлівська церква в селі Білосток: Откович Т. Життя… – С. 40, 43. Найдокладніше іконографію одвірків 1696 р. розглянула Тетяна Єлісєєва, яка при цьому дійшла висновку про наявні "прямі аналогії" в малярстві манявського ансамблю й, добираючи їх, у підсумку ствердила: "Усі ці ознаки дають підставу говорити про те, що автором робіт в Городищенському та Манявському іконостасі є один маляр, ймовірно Йов Кондзелевич. Малярство на одвірках двох іконостасів виявляє безперечну ідентичність і до образної характеристики, і до типажів, і до малярської техніки", див.: Єлісєєва Т. Іконографічна програма одвірок царських і дияконських врат (sic!) 1696 р. з с. Городище Луцького р-ну // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2017. – Вип. 24: Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. – С. 21. Однак, як це вже неодноразово було при вивченні доробку Й. Кондзелевича та майстрів його часу, й цього разу так само запропоновано висновок, не заснований на коректному аналізі самих використаних пам'яток. Ніяк не випадало би погодитися з авторкою (як і Т. Откович, який так само наполягав на такому ж трактуванні, очевидно інспіруючи свою наступницю: Откович Т. Творча спадщина… – С. 36. – Іл. 5, 6) щодо належності одній руці виконаних в короткому проміжку часу зображень, наприклад, святого Іоана Златоуста чи обох архидияконів (Єлісєєва Т. Іконографічна програма... – Іл. 10–15), або ж тотожності палеографії наведених як нібито ідентичні зображень святого Миколая (Там само. – Іл. 18, 19). Усі ці приклади відображають надалі надто поверховий аналіз залучених об'єктів, як і водночас так само цілком поверхове сприйняття самого поняття аналогії. Насправді зіставлення опублікованих не дає для наведеного висновку ніяких підстав: вони засвідчують цілком різні індивідуальні почерки.

56. Александрович В. У колі… – С. 26. Ікони цього фрагментарно вцілілого винятково важливого – єдиного збереженого в самому Луцьку ансамблю усе ще доступні лише частково. Так і не завершена реставрація одвірків царських врат і дияконських дверей (ВКМ), залишаються перемальованими "Спас" та "Богородиця з Емануїлом" намісного ряду (парафіяльна церква в околицях Луцька), попри зусилля, упродовж багатьох років не було нагоди "зрушити" також реставрацію одинокої вцілілої гаданої (під забрудненням зображення не проглядається зовсім) ікони двох апостолів (ВКМ).

57. Репродукції див.: Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970 (не нумерований вкладений аркуш після с. 16); Іконостас… – С. 39.

58. Скромної якості чорно-біле фото: Ковальчук Є. Музей… – С. 27.

59. Александрович В. "Легенда…"… – С. 17.

60. Як уже була нагода відзначити, так само не мають нічого спільного з обома загорівськими вівтарями й інші приписані йому гадані ранні ікони – Майстра ансамблю замкової Успенської церкви Гулевичів у Білостоку (НМЛ): Александрович В. "Легенда…"… – С. 10. Ранніми зразками манери митця їх свого часу визнав: Возницький Б. Іов Кондзелевич // Історія українського мистецтва

(ротапринтне видання). – Київ, 1968. – Т. 3. – С. 202. У новішій літературі такий погляд підтримали Володимир Овсійчук та Олег Сидор. Однак, при відсутності будь-яких спільних рис із малярством загорівських вівтарів, ця пропозиція, у кращому разі, може бути потрактована непорозумінням: Александрович В. "Легенда…"… – С. 10 (тут же перегляд інших давніших висловлювань щодо білостоцького ансамблю).

61. Таку версію свого часу на підставі цілком загально сприйнятої стилістичної спорідненості малярства манявського ансамблю з комплексом ікон Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та Георгіївської церкви в селі Іванище на Полтавщині висунув: Пещанський В. Богородчанський іконостас // Драган М., Пещанський П., Свєнціцький І. Скит Манявський та Богородчанський іконостас. – Львів, 1926. – С. 13.

62. Александрович В. "Легенда…"… – С. 11–12, 15–16.

63. Відомості про задокументований персональний склад професійного середовища з-перед XVIII ст. зібрано: Александрович В. Словник… – С. 45–68; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 49–59.

64. Александрович В. "Легенда…"... – С. 15.

65. Там само. – С. 10–12; Його ж. У колі… – С. 24.

66. Його самотність сприймається показовою на тлі поширення у львівському середовищі версії укладу з розбудованим супроводом патріарха біля святого Романа Сладкопівця, див.: Александрович В. Ікони Покрову Богородиці… – С. 191–192.

67. Одиноким винятком може бут згадана перемальована в першій половині XVIII ст. ікона з каплиці в селі Застав'є зі значно послідовніше вираженими просторовими акцентами при відтворенні обох груп постатей дальшого плану. Не відомо, правда, наскільки при цьому витримано особливості просторового співвідношення перемальованого оригіналу.

68. Кольорові репродукції див.: Александрович В. Архітектура... – С. 889; Іконостас… – С. 318, 319; Національний музей у Львові. Альбом. – Київ, 2005. – С. 43. – Іл. 25.

69. Александрович В. "Легенда…"... – С. 9–12; Його ж. У колі… – С. 24. Характерним під відповідним оглядом її зразком сприймається частково збережена унікальна гравюра на освячення Братської Богоявленської церкви 1696 р. (Варшава, Бібліотека Народова). Найдокладніше про неї див.: Александрович В. "Богоявлення" – новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Збірник наукових праць. – Київ, 2008. – С. 301–311. Пор. також: Його ж. Прижиттєва іконографія гетьмана Івана Мазепи // Іван Мазепа і мазепинці: історія та культура України останньої третини XVII – початку XVIII століть. Науковий збірник. – Львів, 2011. – С. 187–191 (наведено окремі уточнення до попередньої інтерпретації).

70. До цієї показової особливості київської школи українського малярства на підставі поодиноких віднесених до неї зразків середньовічної доби у зіставленні з новішою, значно обширнішою та яскравішою під відповідним оглядом спадщиною кінця XVII–XVIII ст. увагу привернуто: Александрович В. Пошуки київського пізньосередньовічного малярства // Україна у Центрально-Східній Європі. – Київ, 2015. – Вип. 15. – С. 413–415.

Марія ГЕЛИТОВИЧ
(Львів)

ТВОРИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Про Йова Кондзелевича вперше заговорили у 1880 р., коли галицький археолог граф Войцех Дідушицький, обстежуючи церкви Галичини, звернув увагу на високого мистецького рівня іконостас у церкві м. Богородчани, що на Івано-Франківщині. На його іконах вчений виявив підписи з іменем ченця Йова Кондзелевича.

Уже в ХХ ст. львівські науковці розпочали систематичні дослідження Богородчанського іконостаса та творчості його автора, що тривають і досі. На підставі досліджених джерел відомо, що Кондзелевич народився в м. Жовкві неподалік Львова у 1667 р.; у дев'ятнадцять років постригся в ченці й з 1686 р. перебував у Білостоцькому монастирі поблизу Луцька, а вже за рік став священиком. Йов – ім'я чернече, світське ж ім'я його невідоме. Як припускають на підставі прізвища, Кондзелевич міг бути міщанського або духовного походження.

Ймовірно, молодий маляр прибув до Білостоцького монастиря на замовлення як іконописець, а вже опісля там прийняв чернецтво, бо важко знайти причину, щоб Кондзелевич з досить далекої Жовкви їхав до Білостоку стати ченцем, коли на західних українських землях монастирів було немало.

Досі не вдалося виявити, де Конзелевич здобув мистецьку освіту. Гіпотези що у Жовкві, яка на той час була резиденцією короля Яна Собеського, такі ж не переконливі, як і ті, що майбутній маляр навчався у Києві, а є ще й припущення, що він учився у якійсь із європейських шкіл. Так чи інакше, з Жовквою він зв'язків не припиняв, принаймні з жовківськими різьбарями, які виконували різьблення до його іконостасів.

На західноукраїнських теренах творчість Йова Кондзелевича, поряд з творчістю його старшого сучасника Івана Рутковича, репрезентує кращі досягнення мистецтва періоду бароко. Якраз у творчості Кондзелевича чи не найвиразніше виявляється специфіка західноукраїнського бароко, його національний колорит, зумовлений поєднанням місцевих традицій з традиціями західноєвропейськими. То був час пошуків і прокладання нових шляхів у тогочасному мистецтві й Конзелевичу тут належать найвищі здобутки.

Після «відкриття» іконостаса у Богородчанах, щойно у 1950-х і 1960-х рр. віднайшлися й інші іконостасні ансамблі, їх фрагменти та окремі твори митця. Цьому великою мірою завдячуємо відомому українському музейнику, довголітньому директору Львівської картинної галереї Борисові Возницькому.

Попри те, що на сьогодні маємо чималу творчу спадщину майстра, Богородчанський іконостас все ж залишається найдосконалішим витвором Конзелевича. З 2013 р., після повної реставрації, цей ансамбль у повному обсязі експонується залах Національного музею у Львові. (Слід зауважити, реставрація тривала довше, ніж створення самого іконостаса. Вона проводилася фахівцями Львівському філіалі Національного науково-дослідного реставраційного центру України з 1998 по 2005 р.).

Іконостас до Скиту Манявського створювався для новозбудованої у 1681 р. Хрестовоздвиженської церкви, зведеної на місці старої скитської церкви, спаленої турками 1676 р. Прийнято вважати, праця над ним тривала сім років: з 1698 по 1705 рр., відповідно до двох дат, зафіксованих на його іконах. У манявському монастирі іконостас пробув недовго. Вже 1785 р., внаслідок закриття монастиря австрійською владою, його продали до церкви Пресвятої Трійці у м. Богородчани, де він простояв майже сто років і де його й «відкрив» В. Дідушицький. За ініціативи Дідушицького іконостас було віднесено до пам'яток державного значення. У часі Першої світової війни, з метою охорони пам'ятки перед можливим знищенням наступаючими російськими військами, іконостас у 1916 р. було демонтовано й перевезено до Відня, де він експонувався в Державному музеї народного мистецтва. На початку 1920-х рр. пам'яткою, як мистецьким об'єктом зацікавилася польська влада і її було перевезено до одного із варшавських музеїв. У 1924 р. завдяки клопотанню і фінансовій підтримці митрополита Андрея Шептицького іконостас передано Національному музею у Львові, де над ним періодично провадилися консерваційно-реставраційні роботи.

Богородчанський іконостас – результат колективної праці під керівництвом Йова Конд-

зелевича. Виходячи з манери письма та майстерності виконання, Майстрові належать найвідповідальніші частини – ряд намісних ікон, центральна ікона Моління, «Тайна вечеря», «Розп'яття з пристоячими», ймовірно, він втручався в опрацювання деяких інших зображень.

Іконостас п'ятиярусний; в основі його конструкції все ще домінують горизонтальні членування, як у давніших ансамблях, протее, вже виразно простежується акцентування на піднятій вверх центральній вісі. Отож, у цьому іконостасі закладені основи, які пізніше приведуть до виразнішого піднесення його верхньої частини та руйнування горизонтального поділу.

Барокові мотиви у цьому ансамблі ще доволі стримані. Більше аніж в малярстві, вони виявляються в декоративних елементах обрамлень і формах різьби: пишні картуші, волюти, розірвані фронтони, трилисті прорізи арок по центру, глибоко профільовані рами ікон, карнизи й колонки, форми завершення бічних композицій «Вознесіння» і «Успіння» мають виразно бароковий вигляд. Вважається, що роботу над іконостасом Йов Кондзелевич розпочав з намісної ікони Спаса, оскільки, на ньому зафіксована дата 1697 р. До того ж, образ Христа, серед інших образів, чи не найтрадиційніший; у ньому ще виявляється раніший іконографічний зразок, хоча моделюванням бганок драперій світлотінню, майстер надає їм матеріальної осяжності.

Образ Богородиці сповнений глибшої психологічної характеристики. Вираз страждання матері переданий у великих широко розкритих очах, нахилі голови, жесті рук. Туга Богородиці підсилюється контрастом до образу малого Спаса в лику якого майстерно передана дитяча безтурботність.

Якраз психологічна характеристика образів Конзелевича належить до найвищих досягнень майстра. Найвиразнішими серед них, крім лику Богородиці є образи архангелів Михаїла і Гавриїла на дияконських дверях. Ці образи, особливо лик Гавриїла, вже стали хрестоматійними в історії українського мистецтва. Вони вирішені на контрастах: архангел Михаїл виступає уособленням сили й мужності, – замріяно-ліричний Гавриїл вважається одним з найпоетичніших образів створених цим майстром. Вже неодноразово було звернено увагу й на одну із найбільш напружених пстихологічних сцен цього ансамблю – «Тайну вечерю». Драматичний конфлікт властивий для барокових композицій, тут виявляється виключно психологічною характеристикою персонажів. У поглядах Христа і Юди, а тільки ці два обличчя звернені на глядача, маляр передає діаметрально протилежні почуття і характери.

На внутрішніх полях глибоких накладних рам намісного ряду зображено невеликі медальйони з різноманітними зображеннями, що доповнюють зміст тієї чи іншої ікони. Подібні зображення на обрамленнях практикувалися у тому часі, однак, щодо конкретних зображень у цьому іконостасі вони мають свою тематику. Традиційно на обрамленні ікони Богородиці Одигітрії зображено пророків, що відповідає усталеній іконографії «Богородиці з похвалою». Так само, на полях ікони Спаса зображено апостолів, що відповідає варіанту іконографії Моління. Ікону «св. Антоній і Феодосій Печерські» обрамлюють зображення пустельників; храмову ікону обрамлюють сцени Старого заповіту, які нав'язують до прообразу Животворящого Хреста.

Для іконостасів Галичини було характерним впровадження між намісним і празниковим ярусами, додаткового ряду, у якому представлено цикл із п'яти сюжетів, що ілюструють події, які вшановуються у церковному календарі між Воскресінням Христовим і Зісланням Святого Духа. Присутні вони й у Богородчанському іконостасі, однак, розміщені не окремим рядом, а введені у верхню частину декоративного обрамлення намісних ікон та дияконських дверей.

У зображеннях Богородчанського іконостаса є ряд моментів, які вказують на його пов'язаність з Києвом, передусім Києво-Печерською Лаврою та конкретними історичними особами. Це дві ікони намісного ряду «Антоній і Феодосій Печерські» й храмовий образ «Воздвиження Чесного Хреста». На першій із них, на низькому приземеллі, в глибині, достовірно відтворена архітектура Успенської церкви у всіх її деталях. Не виключено, рисунок, міг бути виконаний з натури. На іншій – серед осіб, зображених біля Животворящого хреста, достатньо виразно впізнається «портрет» видатного церковного діяча, митрополита Варлаама Ясинського, ректора Києво-Могилянської Академії, настоятеля Києво-Печерського монастиря.

Своєрідними вівтарями сприймаються фланкуючі намісний ряд дві великі композиції

Йов Кондзелевич. Богородчанський іконостас.

Йов Кондзелевич. Намісний ряд Богородчанського іконостаса.

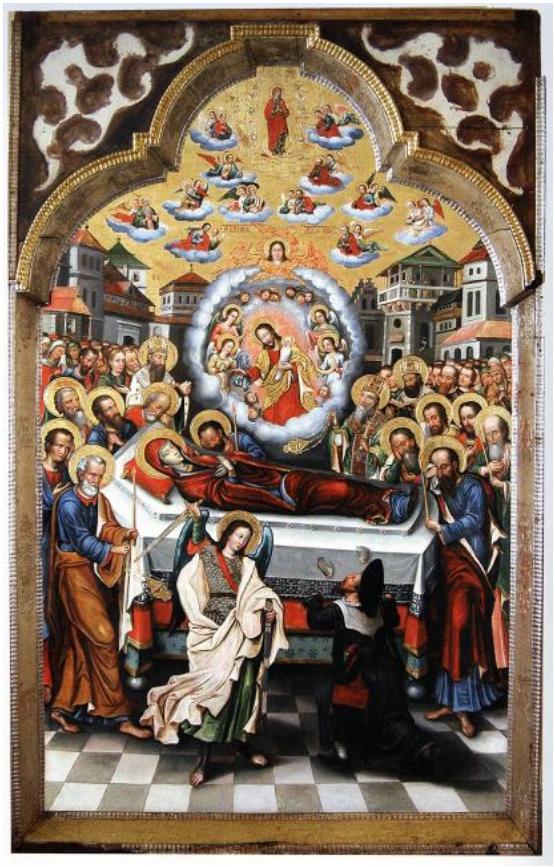
Йов Кондзелевич. Богородиця Одигітрія, з Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Христос Вседержитель, з Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Архангел Михаїл (фрагмент), з Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Архангел Гавриїл. Фрагмент намісного ряду Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Успіня Богородиці, з Богородчанського іконостаса.



Йов Кондзелевич. Тайна Вечеря, з Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Тайна Вечеря, з Богородчанського іконостаса.

Йов Кондзелевич. Апостол Павло та євангеліст Лука, з Богородчанського іконостаса.

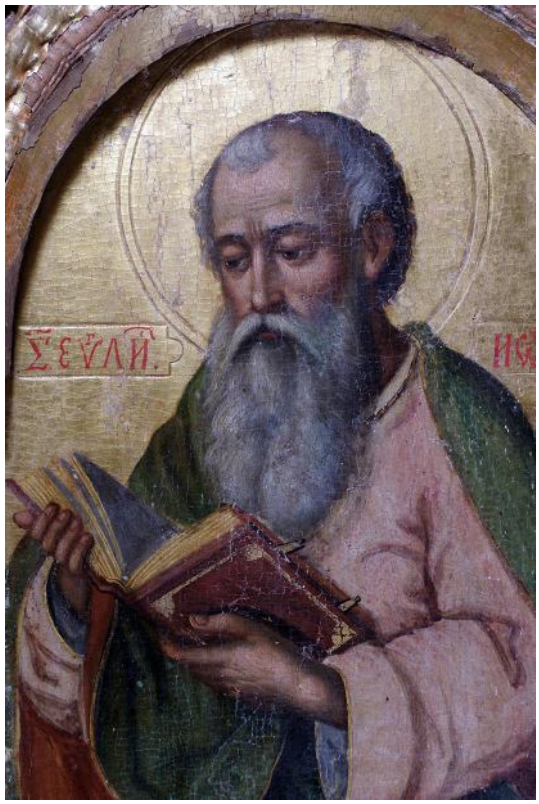
Йов Кондзелевич. Успіння Богородиці, з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич. Успіння Богородиці (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич Апостоли Варфоломій, Марко, Андрій (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич. Апостоли Симон, Яків, Іван з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич. Апостол Яків (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.



Йов Кондзелевич Апостол Іван (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич Апостол Іван (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич Апостол Симон (фрагмент), з Білостоцького іконостаса.

Йов Кондзелевич. Св. Йоаким, фрагмент вівтаря Загорівського монастиря.

Йов Кондзелевич. Вівтар, 1696 р., з церкви Загорівського монастиря.

Йов Кондзелевич. Спас Нерукотворний, фрагмент вівтаря Загорівського монастиря.

Йов Кондзелевич (?) Портрет Якова, патріарха єрусалимського, кінець XVII - поч. XVIII. ст. с. Велика Горожанка.

Йов Кондзелевич. Розп'яття з пристоячими, 1737 р. с. Черче.

«Успіння Богородиці» та «Вознесіння Господнє». Ці зображення немов стоять на межі ікони й картини релігійного змісту. У них виразно простежується синтез нових засад трактування простору, зумовлених впливом західних традицій та давніх іконогрфічних зразків візантійського канону.

Найтрадиційніший у цьому іконостасі празниковий ряд. Його творять дванадцять композицій розміщених на двох дошках (по шість сцен на кожній). Вони обрамлені різьбленими ажурними півколонками, опертими на карнизи. Виконання празникових ікон приписується іншим майстрам, так само, як і виконання постатей апостолів у ряді Моління. Конзелевич, гадають, міг втручатися лише у моделювання облич. Ікони апостолів творять архітектонічну цілість з іконами намісного ряду – їх ширина однакова, а колонки обох рядів підкреслюють вертикальне членування іконостаса.

Конзелевич майстерно володів технікою темперного та олійного малярства. Вдало поєднуючи ці дві техніки та застосовуючи для світло-тіньового об'ємного моделювання тонкі лесирування кольоровими лаками, він зумів передати матеріальність предметів та глибину простору, а також проникливіше охарактеризувати персонажів, надати виразнішої індивідуалізації образам, чого у такій мірі не досягали художники ранішого часу. У цьому виявляється обізнаність з техніко-технологічними принципам західноєвропейського малярства.

До особливостей сюжетного репертуару Богородчанського іконостасу належать зображення нижнього, цокольного ряду – т.зв. предел. У їх склад впроваджено такі сцени, як «Зустріч Христа з Никодимом», «Апостоли біля гробу Богородиці», «Благовіщення про смерть Богородиці», «Похорон св. Антонія», «Спокушування Христа у пустелі», що не мають близьких аналогій у тогочасному іконописі. Деякі із них, гадають, належать самому Кондзелевичу. Майстерністю композиційної побудови та досконалістю письма вирізняється сценка розмови Христа з Никодимом. Дія відбувається в сутінках ледь освітленого інтер'єру кімнати, що підсилює враження таємничості цієї зустрічі. Двоє людей, повернуті майже у профіль, сидять у кріслах з високими спинками (деталі інтер'єра та меблі сучасні художнику). Характер їхньої розмови передають напружені жести рук Никодима. Сцена доповнена двома несподіваними епізодами: праворуч, крізь прочинені двері, піднявши завісу, визирає хлопчик, а зліва на темному закутку стіни горить камін. Ці доповнення надають зустрічі теплоти й природньої безпосередності.

В архітектоніці цього іконостаса виявилось характерне барокове криволінійне розміщення верхнього, пророчого яруса; він творить обрис розірваного фронтону. Пророки зображені в асиметричних картушах. Їх розташування незвичне – картуш із трьома пророками кріпиться на картуші із двома, утворюючи пірамідальне завершення іконостаса. Цій пірамідальній структурі підпорядковане завершення у вигляді розірваних фронтонів з картушами двох бокових ікон-вівтарів «Успіння» та «Вознесіння». (У цих восьмигранних картушах, відповідно зображено сцени «Коронування Богородиці» та «Новозавітня Трійця»)

На Богородчанському іконостасі є багато написів. У більшості це тексти богословського змісту, а також донаторські й, особливо цінні, тексти, які містять ім'я автора та дати, що фіксують період створення пам'ятки. На намісній іконі Спас Учитель – дата 1698 двічі вирізана в левкасі у лівому нижньому куті ікони- кириличними буквами й арабськими цифрами та ім'я Йов і літери Z Б М, що прочитуються як абревіатура - законник Білостоцького монастиря. На іконі «Вознесіння», у лівому нижньому куті на зеленому поземі вміщений авторський текст Конзелевича: «Недостойний ієромонах Йов Кондзелевич, монах загальножительного монастиря Білостоцького рукою власною створив року Божого 1705 березня», а в правому нижньому куті дата арабськими цифрами 1705. Точніший час щодо встановлення іконостаса дізнаємося з тексту розміщеного над та під цокольною іконою «Христос у Никодима». «Допомогою Божою й Пресвятою Богородицею патронкою нашою, за молитвами преподобних отців блаженних старців Йова і Феодосія, перших монахів скитських. За великим старанням причетного отця Саватія, в цей час ігуменом правивши, усієї христової братії загальним старанням цей святий іконостасний вівтар, промислами і своїми прикладами закінчили й поставили року Божого 1705 травня 5». Отже, іконостас був змонтований 5 травня 1705 р., а дата на іконі «Вознесіння», очевидно фіксує час завершення роботи над іконостасом.

Ідейно-богословська програма цього іконостаса акцентує особливо на темі викупної жертви Христа, Його стражданнях та Євхаристії,

що пов'зується з посвяченням храму. Храмова ікона, крім основного сюжету – Воздвиження Чесного Хреста, має ряд додаткових сюжетів. На її тлі вміщені маленькі мініатюрні композиції у яких показано дійства семи таїнств («Хрещення», «Супружество», «Миропомазання», «Священство, «Сповідь» «Євхаристія», «Єлеопомазання») та дві більші сцени «Розп'яття з пристоячими» і «Зняття з хреста». Тематично храмову ікону доповнюють зображення на її пределі («Коронування Христа терновим вінком») та у верхній частині обрамлення, («Похід на Голгофу».) Тема Євхаристії виражена в алегоричній дерев'яній скульптурі пелікана, що кормить своєю кров'ю пташенят. Ця скульптура вміщена в підніжжі Розп'яття, підкреслюючи зв'язок з життєдайною Христовою жертвою. Та ж тема знаходить свій вияв в орнаментальному мотиві виногорадної лози у різьблених колонках іконостаса та обрамленні Розп'яття.

Різьбу для Богородчанського іконостаса виконували жовківські майстри. На це вказує характер орнаментів, властивих для жовківської школи сницарства. У різьбі широко використовується мотив виноградної лози, яким оздоблені колонки та царські врата. Царські врата представляють їх класичний бароковий зразок з багатим рослинним орнаментом, утвореним плетивом грон винограду, листя аканту, жолудів, квітів і фруктів, що представляють складну систему символів і алегорій. Виноградна лоза виростає з кутка стулок з пащі лева. У трьох парах медальйонів вміщені мініатюрні зображення сцени Благовіщення та чотирьох євангелистів.

Привертає увагу й різьблена в левкасі багата мотивами і формами орнаментика на тлах ікон. Впровадження такої орнаментики на українських іконах поширюється під впливом естетичних принципів стилю бароко. Припускають, що сам Конзелевич був автором рисунку орнаментів, які виконували майстри в різьбленому декорі іконного тла. У цих орнаментах виявляються впливи східного походження – це мотиви тюльпана, гвоздики, плода граната, лотоса та ін. Ці елементи набули надзвичайно великої інтерпретації форм та варіантів їх композицій.

Виставлення Богородчанського іконостаса у постійній експозиції Національного музею стало подією у мистецькому житті Львова. Пам'ятка постійно має численних глядачів.

Як уже йшлося, Конзелевич працював у тому часі, коли в українському мистецтві відбувалися важливі якісні зміни, зумовлені синтезом національних традицій з тенденціями, властивими західноєвропейському мистецтву[1]. У цьому аспекті творчість Конзелевича представляє певний феномен, що відображає і поєднує у собі традиції Галичини, Волині, Київщини та Західної Європи. У його іконах вони знаходять складне й органічне поєднання.[2] Якраз в Богородчанському іконостасі це явище знайшло своє найвиразніше втілення.

Основна мистецька спадщина Йова Кондзелевича належить Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького. Окрім Богородчанського іконостаса, це фрагменти іконостаса церкви св. Михаїла Білостоцького монастиря (шість ікон апостольського чину та «Успіння») (ці ікони первісно належали іконостасу збудованої при заснуванні монастиря мурованої Успенської церкви, розібраної у 1846 р.), вівтар, датований 1696 р., з церкви Різдва Пресвятої Богородиці Загорівського монастиря, іконостас з церкви у с. Вощатин та останній відомий твір Йова Кондзелевича – ікона на полотні «Розп'яття з пристоячими», 1737 р. створена, як свідчить вкладний текст, до Спасопреображенської церкви у с. Черче на Волині.

Оскільки Конзелевич працював над іконостасами з помічниками, не завжди вдається точно визначити ті твори, над якими він працював сам, а де втручався у роботу свого учня чи помічника. Тому особливу увагу викликають підписні роботи майстра. Найбільш ранньою із них є Загорівський вівтар. (Такі вівтарі увійшли у традицію оформлення інтер'єру українських церков під впливом західноєвропейського мистецтва з останньої чверті XVII ст. Вони встановлювалися на північній і південній стіні обабіч іконостаса). На Загорівському вівтарі є вкладний текст замовника – ігумена цього монастиря Феодосія Волинця, дата 1696 р. і підпис «смиренного ієромонаха» Йова Кондзелевича. На жаль, центральна ікона цього вівтаря не збереглася. Як, засвідчує вкладний текст, а також зображені в картушах пророки та святі Йоаким і Анна – це була ікона Богородиці. Виявився у цьому вівтарі і вплив самого замовника – його можна вбачати у незвичному зображенні «Спаса Нерукотворного», де замість традиційних ангелів, що підтримують полотнище з ликом Спасителя, зображені Федір Тирон і Федір Стратилат – святі «соіменники» Феодосія (Теодора) Волинця. У цьому вівтарі, як і в Богородчанському іконостасі, виявляється любування і

хист Конзелевича у мініатюрних зображеннях, зокрема, в образах пророків. Вони не позбавлені певної портретності, чого більше не зустрінемо в образах пророків пізніших іконостасних ансамблів. Приваблює увагу тут і віртуозна ажурна різьба, що утворює пишне декоративне обрамлення для численних іконописних образів. Малярство і різьба у цьому вівтарі складають гармонійну цілість.

До раннього періоду творчості Кондзелевича відносять шість збережених ікон апостолів з Білостока, хоча виходячи з мистецького рівня це ікони зрілого, досвідченого майстра. Кожен образ білостоцьких апостолів виразно індивідуалізований Це духовно сильні особистості позбавлені ідеалізації. На обличчях майстер застосовує м'яке живописне моделювання. Фігури порівняно невеликих розмірів, проте, не позбавлені монументальності сприйняття, Вони стоять на низьких горбистих приземеллях з традиційними травами, разом з тим, на горизонті бачимо різноманітні краєвиди, передані з мініатюрною довершеністю, деякі з зображенням архітектури.

Психологізація образів властива багатьом персонажам майстра. Це також стосується сюжетних зображень, як, наприклад, «Успіння Пресвятої Богородиці» з цього ж білостоцького монастиря. Нещодавно проведена реставрація ікони відкрила усе багатство її палітри, досконаліть письма. Ікона належить до кращих здобутків майстра не лише раннього періоду, а й його творчості загалом. Важливе місце у цій композиції відведене міському краєвиду, який виявляє добру обізнаність Конзелевича з творами західноєвропейського мистецтва. Дія відбувається на фоні вулиці зі щільною забудовою по обидва боки. Скрупульозно передано усі архітектурні подробиці будинків. На одному з балконів бачимо дуже реалістично передану сценку – троє міщан з цікавістю спостерігають за містичним дійством, що відбувається на вулиці (такі «балконні» сценки часто зустрінемо в подібних композиціях того часу, однак в Кондзелевича, вона звучить особливо переконливо). Приваблює камерність цієї сцени, (невеликий і сам формат ікони), яка у Богородчанському іконостасі звучатиме пафосно і монументально. Подібні ікони з настільки розбудованою, складною композицією вже стоять на межі ікони і побутової картини. Апостолам, що стоять на першому плані майстер надав живих портретних характеристик, їх обличчя емоційні, сповнені переживань. Це одна з найбільш майстерних робіт Кондзелевича у плані колористичного вирішення, що після реставрації постала у всьому багатстві своєї палітри.[3]

За рівнем майстерності ікони з Білостоцького іконостаса належать до вершинних досягнень українського мистецтва загалом. Ці ікони вартують окремого всебічного дослідження та уточнення атрибуції, оскільки висловлювалися сумніви, не лише щодо їх датування, а й щодо авторства.[4]

У 1962 р. до Національного музею у Львові надійшов іконостас з церкви ап. Петра і Павла у с. Вощатин, який первісно був створений до церкви Пресвятої Богородиці Загорівського монастиря. У повному обсязі вперше він представлений у 2017 році на виставці у Національному музеї у Львові до 350 – літнього ювілею майстра. Це останній великий обсягом іконостасний ансамбль Кондзелевича, що знаменує пізній період творчості митця. Іконостас був завершений 1722 р., а незадовго перед тим монастир перейшов на унію. Це пояснює домінування у ньому виразно західної іконографії. Промовистим його виявом є поширений на той час тип Богородиці Римської[5]. Від традиційної «Одигітрії» ця іконографія відрізняється зображенням рук Богородиці: Вона не показує правицею на Христа, а тримає Дитя обома руками, складеними навхрест.Богородиця одягнена у блакитний мафорій з фіолетовим підкладом, чим акцентується на її непорочності, а фіолетовий колір є символом служіння і смирення. Зазвичай в іконах цього типу Богородиця зображена в статично-репрезентативному дусі. Конзелевич у своїй іконі розвинув ліричну тему материнської любові і жертовності. Звертає увагу рідкісне трактування обличчя Богородиці – витончено-шляхетне, осяяне ніжною усмішкою.

Є різні здогади про Конзелевича-портретиста. На таку думку наводить портретна виразність персонажів його ікон. Багато образів ікон Кондзелевича наділені тонкою психологічною характеристикою, що свідчить про глибоку спостережливість митця. Його вважають ймовірним автором портрета єрусалимського патріарха Якова. Цей портрет був виявлений у 1916 р. у дзвініці церкви Введення Пресвятої Богородиці у с. Велика Горожанка недалеко від Скиту Манявського (про це є запис олівцем на звороті ікони : знайдено в дзвініці церкви с. Горожанка Велика, 1916 р.) . До музею портрет

був закуплений від Миколи Голубця у 1918 р.

Останній відомий нам твір Конзелевич виконав у 70-літ. Це згадана ікона «Розп'яття з пристоячими» зі Спасопреображенської церкви у с. Черче. Внизу полотна, на білій смузі розміщений напис, у якому сказано, що цей образ написаний у святій обителі в Білостоку, рукою смиренного ієромонаха Йова, коштом Стефана Герасимовича з дружиною Агафією з Кучкарівця до Черчицької церкви святого Спаса року божого 1737. Композиція представляє один із властивих для того часу іконографічних варіантів Розп'яття з двома пристоячими та міським краєвидом на низькому горизонті (у даному випадку – архітектурою Білостоцького монастиря). Така іконографія має аналогії в книжковій графіці, зокрема, у виданнях Києво-Печерської Лаври.[6] Цей останній твір Конзелевича вважається дещо слабшим у доробку майстра, відчувається його залежність від гравюри. Образи не позбавлені певної ідеалізації і сентиментальності.

Творчість Йова Кондзелевича, попри значні напрацювання останніх років, все ще вивчена надто скромно. Атрибуція багатьох приписуваних йому пам'яток вимагає уточнення. Це стосується особливо тих творів, які були відкриті і виявлені за останні роки[7]. Монографічне дослідження життя і творчості митця, який представляє вершинні досягнення українського мистецтва сьогодні має всі підстави бути реалізованим.

---

1. Сидор О. Ф. Творчість Йова Кондзелевича і українське малярство кінця XVII – першої половини XVIII ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів, 1994.

2. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – К. : Наук. думка,1991. – С. 273.

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

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

5. Назву Римської або Сніжної, такий тип іконографії Богородиці отримав тому, що свої початки бере з шанованої римської ікони. Вона була у церкві, історію спорудження якої пов'язують з чудом, що відбулося у 358 р. В Римі, на місці, де мала бути збудована посвячена Богородиці церква, серед літа випав сніг. Ця церква носить назву Санта Марія Маджоре – Велика церква св. Марії. Вона слугувала головним папським храмом ще до побудови базиліки св. Петра у Ватикані.

6. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року. – Луцьк, 2005. – С. 33 (30-40).

7. Багатьма із них володіє Волинський краєзнавчий музей.

Роман ЗІЛІНКО
(Львів)

ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ ЗАГОРІВСЬКОГО МОНАСТИРЯ АВТОРСТВА ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА ТА МАЙСТРІВ ЙОГО КОЛА (1722 Р.)

Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького володіє унікальною колекцією українського іконопису, яка, з огляду на специфіку формування, у першу чергу відома галицькими пам'ятками середньовічного малярства. Однак є в колекції музею низка перлин, що належать до епохи бароко і походять з-поза Галичини. Серед таких пам'яток виділяється маловідомий волинський іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці Загорівського монастиря, виконаний 1722 року.

До Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) іконостас надійшов у 1962 році із недіючої Церкви святих апостолів Петра і Павла у селі Вощатин (тепер – Володимир-Волинський р-н, Волинська обл.). Його виявив і атрибутував відомий український дослідник і музейник Борис Возницький (1926 – 2012). Учений слушно припустив, що іконостас був створений у 1722 році для церкви Різдва Пресвятої Богородиці Загорівського монастиря – знаного з XVI століття осередку монастичного життя Волині, створеного неподалік села Новий Загорів. На думку науковця, іконостас належить до спадщини видатного українського іконописця, ієромонаха Йова Кондзелевича (1667– 1740-ві). Зрештою, його підпис присутній і на вівтарі (1696), що також походить із цього монастиря. Вівтар представ-

Реконструкція іконостаса церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря (О. Бриндіков, Р. Зілінко).

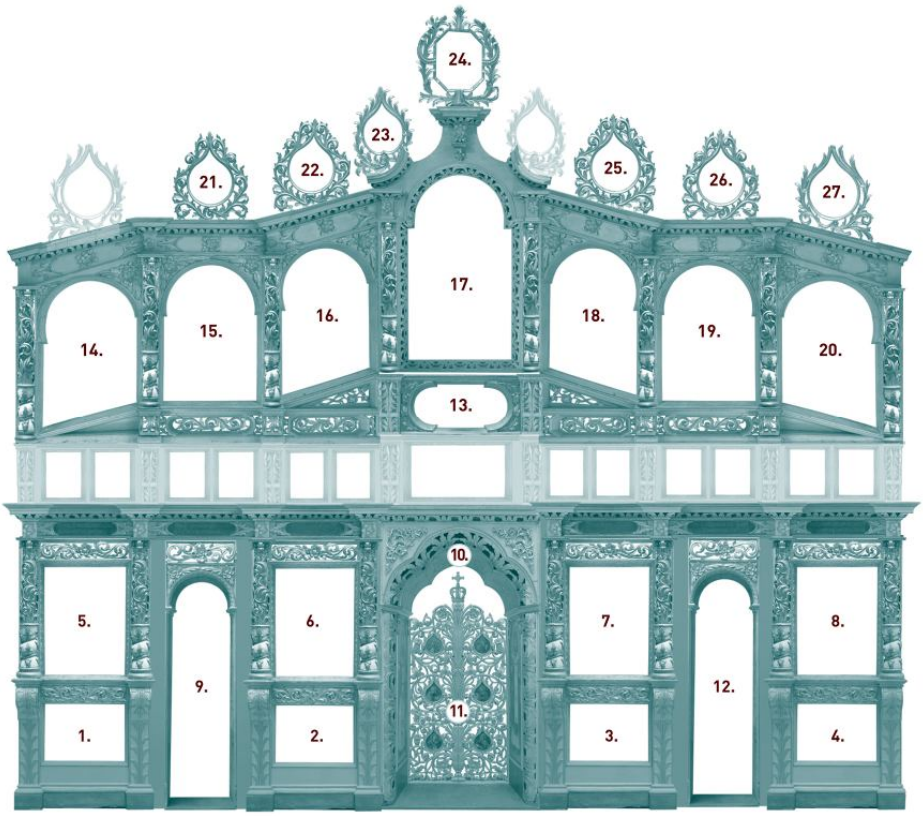


Схема іконостаса церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря.

1. Молитва Йоакима
Дошка, левкас, олія, золочення
2. Святі Антоній і Теодозій Печерські
Дошка, левкас, олія, золочення
3. Христос і Никодим
Дошка, левкас, олія, золочення
4. Молитва Анни
Дошка, левкас, олія, золочення
5. Введеня в Храм Богородиці
Дошка, левкас, олія, золочення
6. Богородиця
Дошка, левкас, олія, золочення, сріблення
7. Спас
Дошка, левкас, олія, золочення, сріблення
8. Різдво Богородиці
Дошка, левкас, олія, золочення
9. Архангел Михаїл
Дошка, левкас, олія
10. Одвірки Царських врат
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
11. Царські врата
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
12. Ангел хранитель
Дошка, левкас, олія
13. Спас Нерукотворний
Дошка, левкас, олія, золочення
14. Апостоли Тома і Варфоломій
Дошка, левкас, олія, золочення
15. Апостоли Андрій і Марко
Дошка, левкас, олія, золочення
16. Апостоли Матвій і Петро
Дошка, левкас, олія, золочення
17. Деісіс
Дошка, левкас, олія, золочення, інкрустація склом
18. Апостоли Павло і Лука
Дошка, левкас, олія, золочення
19. Апостоли Іван і Яків
Дошка, левкас, олія, золочення
20. Апостоли Симон і Филип
Дошка, левкас, олія, золочення
21. Пророк Яків
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
22. Пророк Давид
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
23. Пророк Мойсей
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
24. Непорочне Зачаття Пресвятої Богородиці
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
25. Пророк Соломон
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
26. Пророк Гедеон
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення
27. Пророк Даниїл
Дошка, різьба, левкас, олія, золочення

Спас Нерукотворний. Дошка, левкас, олія, золочення.

Деісіс. Дошка, левкас, олія, золочення, інкрустація склом.

Богородиця. Дошка, левкас, олія, золочення, сріблення.

Спас.
Дошка, левкас, олія, золочення, сріблення.

Введеня в Храм Богородиці.
Дошка, левкас, олія, золочення.

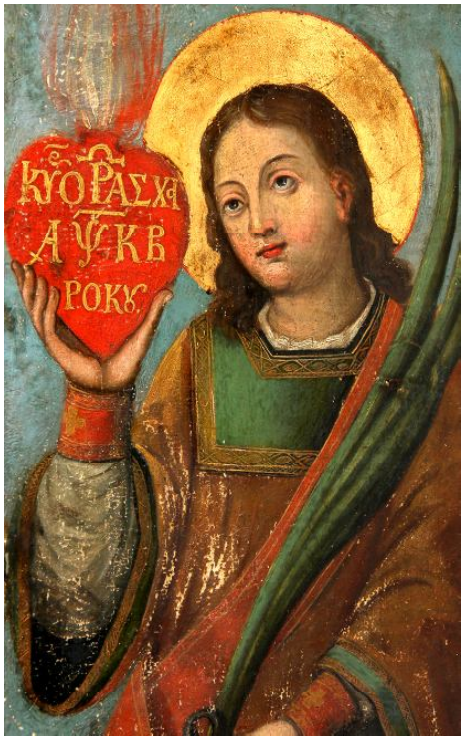
Різдво Богородиці. Дошка, левкас, олія, золочення.

Апостоли Матвій і Петро. Дошка, левкас, олія, золочення.

Апостоли Симон і Филип. Дошка, левкас, олія, золочення.

Пророк Мойсей. Дошка, різьба, левкас, олія, золочення.

Непорочне Зачаття Пресвятої Богородиці. Дошка, різьба, левкас, олія, золочення.



Св. Лаврентій (фрагмент одвірків диякон-ських дверей. До реставрації).

Фрагмент експозиції іконостаса церкви Різдва Богородиці Загорівського монастиря у залах НМЛ ім. А. Шептицького.

лений у постійній експозиції музею.

Наступні дослідники творчості Йова Кондзелевича (В. Овсійчук, О. Сидор, В. Александрович, Т. Откович та ін.) більшою або меншою мірою погоджувалися із атрибуцією Б.Г.Возницького, акцентуючи, врешті-решт, на спільній праці іконописця і його майстерні. Особливо рука майстра відчувається у двох намісних іконах – «Введення Пресвятої Богородиці в храм» та «Різдво Богородиці», а також в іконі «Спас Нерукотворний». Різьблення іконостаса виконував жовківський сницар Іван Карпович (р. н. і р. см. невід.), з яким майстер співпрацював щонайменше від 1696 року – часу виконання згаданого вівтаря.

Іконостас дійшов до нас не повністю. Не зберігся ряд празників, втрачено два картуші з пророками. А під час реставрації ансамблю (2014 – 2017) було виявлено численні пізніші втручання в авторський живопис й, навіть, перемалювання окремих сюжетів. Наприклад, центральна ікона пророчого ряду — «Непорочне Зачаття Пресвятої Богородиці» була перемальована у середині – другій половині XIX століття, і поверх неї виконали образ Бога Отця. Такий стан збереження пам'ятки, безумовно, став наслідком історичних перипетій, пов'язаних із долею ансамблю.

Іконостас був створений у 1722 році. Ця дата зафіксована на пам'ятці двічі: на центральній іконі «Деісіс» та іконі «Св. Лаврентій» з одвірок північних дияконських врат. З останнього напису, зробленого своєрідною мішаниною грецької і слов'янської мов, можна зрозуміти, що іконостас завершено на Великдень 1722 року. До його створення спричинились два відомі волинські шляхетські роди — Чацьких та Загоровських, чиї герби вміщено на пределі ікони «Спас» із зображенням Святих Преподобних Антонія та Теодозія Печерських.

Іконостас знаходився у монастирській церкві недовго. У 1770-му році збудували нову барокову святиню і, ймовірно, вслід за цим, за нез'ясованих детальніше обставин, іконостасний ансамбль та вівтар (1696) перенесли до Вощатина. Правдоподібно, тоді і було втрачено празниковий ряд — іконостас міг не вміщатися у місцевій невеличкій дерев'яній церковці. Найвірогідніше у середині – другій половині XIX століття, після ліквідації Унійної Церкви, перемалювали ікону «Непорочне Зачаття Пресвятої Богородиці», що сприймалася як вияв

латинського впливу на православне церковне мистецтво. Властиво, у пам'ятці дійсно присутні безпосередні відкликання до західної іконографії. Це, зокрема, ікона «Спас» у латинській версії «Salvator Mundi» або ж парна до неї ікона «Пресвята Богородиця», що наслідує іконографію відомої ікони «Матері Божої Римської», та й інші менш помітні деталі. Однією з причин такого сміливого введення західних іконографічних елементів було прийняття монастирем унії 1719 року – незадовго до початку праці над ансамблем. Тобто тут маємо рідкісний приклад іконостасу, котрий створювався свідомо для унійної церкви, і що важливіше — монастирської. Тому, тут і відобразилися ці західні впливи - як в окремий сюжетах, так і в загальній структурі ансамблю (напр. увінчання останнього іконою «Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці»).

З часу надходження пам'ятки до музею лише поодинокі ікони були представлені в постійній експозиції або ж на тимчасових виставках. Значна частина творів ніколи не репродукувались. Вперше представити іконостас шанувальникам і дослідникам українського мистецтва стало можливим після проведення техніко-технологічних обстежень твору та його повної реставрації, яку виконали (2014 – 2017) фахівці науково-дослідного реставраційного відділу НМЛ під керівництвом заслуженого працівника культури України Володимира Мокрія.

Експонування Загорівського іконостаса як окремого розділу постійної експозиції Національного музею у Львові присвячене 350-й річниці від дня народження славетного українського іконописця Йова Кондзелевича, що відзначається 2017 року.

Ірина МОСКАЛЮК
(Луцьк)

ІКОНИ «ПОКРОВ БОГОРОДИЦІ» XVII-XVIIIСТ. В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ. ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА

Усім нам відомий сюжет, покладений в основу іконографії образу Покрову Пресвятої Богородиці. Незвичайна подія відбулася у Хст. за правління імператора Лева Філософа (Мудрого) у столиці грецької імперії Константинополі. Місту загрожувало роззорення від сарацинів (мусульман), котрі великим військом оточили його. Не сподіваючись на чиюсь допомогу, жителі міста зібралися у Влахернському храмі, в якому зберігались риза Богородиці та Її головний убір – мафорій, і звернулись до Господа із щирою молитвою про порятунок від загарбників. Під час молитви святий Андрій, Христа ради юродивий, побачив під самим куполом храму Божу Матір, яка наче йшла у повітрі в оточенні ангелів і святих.

Пресвята Діва довго та слізно молилася про порятунок міста та його жителів. Підійшовши до престолу, вона зняла зі своєї голови покривало і розкинула його над усіма присутніми, захищаючи їх від ворогів видимих і невидимих. Святий Андрій із трепетом спостерігав за цим дивним видінням і запитав свого учня, блаженного Єпіфанія: «Чи бачиш, брате, Царицю, що молиться за весь світ?» Єпіфаній відповів: «Бачу, святий отче, і страшуся». Наступного ранку новина про побачене поширилася. Натхненні заступництвом Божої Матері захисники міста знищили ворога , і місто було врятоване. Починаючи з часів Київської Русі слово «покров» розуміли і як покривало − мафорій Богородиці, і як Її покровительство. Тому особливо у свято Покрови Пресвятої Богородиці було прийнято молитися до Цариці Небесної, прохаючи захисту та допомоги. День пошанування: 14 жовтня (1 жовтня за старим стилем).

Відомі давні пам'ятки дають змогу простежити становлення та розвиток іконографічної схеми ікон Покрову Богородиці.

Золоті врата Суздальські XIIIст. , унікальна пам'ятка монументального мистецтва, іконографії та палеографії ; виконані у техніці вогненого золочення, привезені з Візантії ; на одному із фрагментів − Покров Богородиці. (Фото 1). Богоматір зображено у тричетвертному повороті із молитовно складеними руками. Погляд Марії спрямований до Спасителя, якого зображено над покровом, у правому куті. Дугоподібна форма покрову пов'язана із методом сферичного відображення простору. В іконографії така модель використовується для відтворення обширного простору, тобто цілого всесвіту. Оточують фігуру Богоматері ангели, котрі представлені стоячи, того ж зросту, що й Марія; цікавою є та деталь, що тут ми бачимо ангелів із піднятими до аркоподібного зображення покрову руками, начебто із наміром підтримати це шатро - покров (пізніше − омофор – убрус – мафорій), в той же час, деякі з них споглядають вверх, як і Богоматір, на Спасителя. На пластині зображено чотири ангели, але вони символізують численний небесний світ, який разом із Богородицею приймає участь у такій спільній із людьми (не зображені на пластині) молитві − зверненні до Спасителя. З часом ангелів зображуватимуть витаючими поруч із Богородицею, яка писатиметься строго у фронтальній позі. Пластина відтворює найдавнішу версію іконографії Покрову Богородиці розроблену і засновану на сконцентрованому шануванні Богородиці Заступниці. В.Александрович зазначає : «Реалізована схема наділена ознаками не приватного, а маєстатичного складу. Власне так Богородицю нерідко малювали в українських «Покровах» пізнього середньовіччя та Нової доби поряд з неменше поширеним варіантом трактування як Оранти, що є тільки іншою, величнішою за змістом образотворчою формулою Її молитви». [1]

Найдавніша західноукраїнська ікона Покрову з Галичини є водночас і однією із небагатьох уцілілих пам'яток на цю тему в українському іконописі. Датується початком XIIIст. і зберігається в колекції Державного художнього музею України (Фото 2). Гелитович М. зазначає, що цей образ є «однотипною українською іконою на тему домонгольського періоду, бо висвітлює ранній етап формування даного сюжету. Ікона представляє унікальний варіант Покрови, де Богородиця сидить на троні у положенні Оранта, а на Її грудях зображений малий Христос. У такий спосіб тут ідея Покрови поєднана з ідеєю Боговтілення.» [2]. «Зображення виконано в неглибокому ковчезі, обрамленому виразно

зазначеною помальованою чорною фарбою лузгою. Серед зразків давнього релігійного малярства таке пофарбування більш не трапляється….Відзначена однорідна червона площина не має прецедентів також серед фонду найдавніших українських ікон. Правдоподібно, вона виводиться від аналогічного тла візантійських пам'яток зразка композицій афонського циклу великих празників XIIст. …Отже ця особливість відсилає до проблеми поширення візантійського малярства в Україні, загалом візантійської складової українського мистецького синтезу княжої доби.» − зазначає Александрович В.[3]. Ще одна особливість цієї ікони – незаповнена чимала площа у верхній частині, а у нижній зосереджено усіх персонажів . Порожня площина заповнена лише традиційним для східнохристиянської іконографії титулом з окресленням сюжету. Ядром композиції є Богородиця оранта на троні з погруддям Емануїла в складках мафорію перед грудьми. Тлом постаті слугує суцільна однотонна площина вишнево-червоного кольору, окреслена синьою «аркою», ніби продубльованою згорнутим покровом у руках ангелів….Уважніше вивчення ікони все ж переконує, що її композиція включає складник, що може належати до архітектури. Йдеться про незрозумілу згадану вузьку синю, неправильної форми «арку» над Богородицею. Вона розширена вгорі як і згорнутий покров над нею ніби дублює її контур чи, точніше, навпаки. Наголошена символічність підходу до зображення, спрощення засад «реалізму», фаховий рівень виконання підказують, що так передано арку, під якою, чи, докладніше, − перед якою вміщена Богоматір. Це традиційне тло для візантійських композицій. Починаючи від досить ранніх часів.» [4].

Хронологічно наступна пам'ятка датується кінцем XV - початком XVI ст. Це храмова ікона з Церкви Покрову Богородиці у Рихвалді (тепер с. Овчари, територія Польщі, належить до колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) (фото 3). Сюжет представлений у двох регістрах. У центрі вгорі на тлі центральної частини Церкви зображена Богородиця з покровом-омофором, який тримає перед собою. Богородиця стоїть на хмарині, схиливши голову на праве плече, і вся постава Її дуже нагадує тип Богородиці – Агіосорітіси (Деісусної). Обабіч, теж на хмарках, в аркових обрамленнях стоять ангели з грацій-но піднятими вгору крилами темного коричневого кольору та святі в адоративних позах. Знизу на амвоні у червоному стихарі – Роман Піснеспівець. (Відомо, що Роман Піснепівець жив у V-VIст.. Деякий час він був дияконом у Бейруті. У час правління імператора Анастасія переселився у Константинополь, де служив у храмі Божої Матері. Одного разу , після ревної молитви він заснув, і йому явилася сама Богородиця. Вона передала йому сувій, який повеліла проковтнути. Після такого незвичайного сну, Роман натхненний видінням, возвеличив Марію, склавши незабутній спів: «Дєва днєсь Прєсущєствєнного рождаєт…». А пізніше ним був написаний цілий ряд поетичних творів, що увійшли до скарбниці церковної поезії.) Його зображено як і Марію, із схиленою на праве плече головою, у лівій руці він тримає розгорнутий сувій із текстом, права рука припіднята вверх (Роман, наче керує хором під час піснеспіву) хор щільною групою розміщений навколо амвону. Цікавим є твердження Александровича В. з приводу тексту, вміщеного на сувої. При ретельному вивченні його науковцем було зазначено: «замість загальноприйнятих тут строф різдвяного кондака, складених за житієм, під натхненням об'явлення у сні Богородиці, на сувої чорними літерами (на відміну від усіх інших кіноварних написів), лише з червоним ініціалом виконано початок тексту Мінеї на свято Покрову: «Днєс воспоєм прєчєстную богоматєрь молящоус на воздусє со апостоли и пророкы и мчни» . Він вказує на істотну роль мінейної традиції у виробленні укладу самого рихвалдського образу та на відповідному етапі еволюції схеми загалом….Напис на сувої – додаткове важливе свідчення тенденції до наголошення ідеї уславлення Богородиці, що стало визначальною лінією розвитку української пізньосередньовічної іконографії.» [5]. Слід зауважити, що написам на сувої відведена дуже вагоме значення у структурі композиції . В багатьох моментах саме вони допомагають зрозуміти сенс зображуваного дійства. Зліва на іконі зображено патріарха, імператора Констянтина і імператрицю Єлену, за ними – жінку у блакитному мафорії і юнака. У групі справа – Андрій Юродивий вказує Єпіфанію на видіння. «Поєднання ідей Воплочення та опіки Богородиці, як так своєрідно реалізувала унікальна іконографічна формула найдавнішого західноукраїнського «Покрову»…Саме літературна основа визначила зовсім незрозумілий досі відхід від первісної іконографічної формули пластини

Фото 1. Золоті врата Суздальські XIII ст. Фрагмент.

Фото 2. Західноукраїнська ікона Покрову з Галичини початком XIII ст.

Фото 3. Храмова ікона з Церкви Покрову Богородиці кін. XV – поч. XVI ст. Рихвалд (тепер с. Овчари, територія Польщі).

Фото 4. «Покров Богородиці» XIV-XV ст. Новгородський музей-заповідник.

Суздальських врат…» [6] . Пан Александрович стверджує, що «на тлі доступних нині пізніших прикладів – навіть найближчих за часом найдавніших новгородського та суздальського – вона виявляється однозначно найранішою» [7].

«Покров Богородиці» (XIV-XVст.) Новгородський музей-заповідник (фото 4).

Для Новгородського образу характерною є певна симетрія у нижній частині як з правого,так і лівого боку. Цей метод дозволяє чітко розставити догматичні акценти, надає образу певної строгості та урочистості. Центр ікони займає фронтально розвернута постать Цариці Небесної. Вона представлена в положенні Оранти, із піднятими у молитві руками. Божа Матір зображена стоячи на хмарині округлої форми, на тлі вівтарної апсиди, над зачиненими Царськими вратами. Хмарина означає приналежність Богородиці Небу і одночасно вказує на дію, що відбуваєься у храмі. Над Богородицею розкинутий червоний Покров, який обережно підтримують по обидва боки ангели. Верхній та нижній контури Покрова формують собою півколо або дугу, нагадуючи обрисом веселку. Червоний колір Покрову символізує Божественний вогонь, і символізує не лише молитовну підтримку віруючих, але й Покров благодаті. Алегорія між Божественною дією і благодатним Покровом використовувалась праведниками ще у часи Старого Заповіту. Покрити Божою милістю, означало – позбавити від скорботи, оточити турботою і радістю(Пс.31:7)[8], очистити від скверни та гріха(Пс.31:1)[8], захистити(Іс.31:5)[8]. В іконописі такими ж червоними барвами зображаються вогненні язики, що символізують дію Святого Духа. Зображення Покрови вказує не тільки на окрему, поодиноку подію, яка трапилася у Константинополі, але й на постійне заступництво Богородиці, яка захищає покровом Свого милосердя усіх християн; на Божий Покров, який охоплює весь простір землі. Про те, що зміст сюжету наповнений саме таким звучанням свідчать більш пізні ікони Покрову, схематично прості, без історичної деталізації, вони обмежуються зображенням Небесної Цариці, яка тримає Свій омофор. З іншого боку, дугоподібна форма Покрову асоціюється, візуально, з вогненною веселкою – тою, яку до Пришестя у світ Сина Божого, споглядав пророк Єзекиїл (Єз.1:27-28)[8], а в новозавітні часи – Євангеліст Іоан Богослов (Одкр.4:30) [8]. Як у першому, так і в другому Одкровенні веселка символізувала Божественний атрибут, сяйво слави Всевишнього Бога. Крім того, з часів праведного Ноя веселка знаменує завіт Бога з людьми (Бут.9:13)[8], про опіку Божу над світом, спонукаючи віруючих до похвали Творця (Сир.42:12)[8]. Показовим є ікони Покрову, де Христос постає возсідаючим не безпосередньо над верхнім контуром «веселки», а на розміщених над нею вогненних херувимах. В такій іконографічній інтерпретації образ Христа ще більше зближує з символічним образом Єдиного Істинного Бога, який явився пророку Єзекиїлю (Єз.1:4-28)[8]. Спаситель представлений над Покровом, по центру. Його облачення сяє Божественним світлом. Він благословляє обома, розведеними в сторони руками. Благословіння Христа адресується не тільки тим, хто зібрався у церкві, зображеним у центральному та нижньому ярусах композиції, а всьому світу, усім віруючим. У верхній частині зображено п’ять церковних куполів. Вважається, що вони відповідають схематичному обрису Новгородської Софії. На деяких більш пізніх новгородських творах дахи храму червоного кольору, відповідають кольору Покрову. Можна зробити висновок, що Собор прихожан, святих душ, ангелів Божих, представлений на іконі, символізують всю Церкву Божу, всі зібрання віруючих у Господа, єдність світу Небесного і земного. Варто звернути увагу і на те, що на деяких іконах Покрову простежується певний факт взаємодії Сина і Матері. Це виявляється в зображенні розгорнутих сувоїв, один із яких може знаходитися у Богородиці, а другий – у Христа. На сувоях є характерні написи, напр. (в адаптованому варіанті): «Владико Многомилостивий Господи Ісусе» − «Мати моя, услышана будеш». Необхідно підкреслити, що Богородиця представлена на іконі в більш крупному масштабі, ніж ЇЇ Син і Господь. В іконографії таке зустрічається нечасто (подібне можна бачити на іконах Вознесіння, Софії Премудрості Божої), адже в більшості масштабність зображуваних фігур співвідноситься із степенем святості осіб, хоча якщо загалом святим є тільки Господь. Проте, в деяких випадках Православними канонами допускається зображати Христа в меншому масштабі, ніж Його Матір. Частково це пов’язано з біблійним сюжетом, де праобразом Богородиці служить гора, а праобразом Христа – камінь, що відірвався від гори (Дан.2:34)[8]. В даному випадку цим засобом підкреслюється особлива роль Божої

Фото 5. «Покров Богородиці» XV ст. Володимиро-суздальський музей-заповідник.

Фото 6. «Волинський іконописець 1630 року». «Покров Богородиці» перш. пол. XVII ст. із с. Бобли Турійського району.

Фото 7. «Покров Богородиці» перш. пол. XVIII ст. із церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Дорогиничі Локачинського району.

Фото 8. Оклад до ікони «Покров Богородиці» перш. пол. XVIII ст. с.Дорогиничі Локачинського району.

Матері у житті віруючих, адже завдяки Їй, Син Божий зійшов у світ, прийняв у Свою Іпостась людську природу, став близький людям як Чоловік; через Неї люди молитовно звертаються до Божественної благодаті, яка оберігає їх від ворогів видимих і невидимих. Остання думка підкреслена на іконі тим, що саме до Богородиці звернені погляди ангелів, святителів та інших (за виключенням окремих).

Особливе значення в іконографії Свята Покрову мають Царські врата. В результаті, їхнє зображення стало звичним не тільки для новгородських ікон. А той факт, що Царські врата не відчинені, а зачинені є невипадковим. Ця іконографічна деталь нагадує про старозавітнє пророцтво Єзекиїля, в якому йдеться про народження Дівою Сина при збереженні дівства. Тут присутня алегорія співставлення Богородиці із Храмом, вратами якого зможе пройти лише сам Господь (і більше ніхто), і врата якого залишаться зачиненими (Єз.44:1-2). У форматі даного тлумачення храм і Богородиця можуть розглядатися разом – як праобраз і Першообраз.

Два ангели, які підтримують Покров, відображають ідею Богоматері – їхньої Небесної Цариці, вони ж – Її свита. Знову ж таки, таким вирішенням підкреслена роль світлих ангелів у людській долі. Святителі зображені у середньому ярусі, по праву руку від Діви. Руки святителів складені у молитві і спрямовані до Марії. Навпроти, по другий бік від Богородиці – ангели. Їхні руки прикриті тканиною одеж, що символізує найвищу ступінь смирення і благоговіння. [9]. У нижньому лівому куті ікони, представлені святий пророк Іоан Предтеча, Євангеліст Іоан Богослов і інші апостоли. Це відповідає контексту змісту Покрови, згідно якого, Богородицю супроводжували Іоан Хреститель, та Іоан Богослов. Предтеча тримає сувій який символізує пророцтво і учительство. Іоан був виділений, оскільки він був улюбленим учнем Ісуса, як син Богоматері по усиновленню, як такий, що має до Неї особливу духовну близькість. Навпроти апостолів і Іоана Хрестителя, в нижньому правому куті ікони, ближче до центру, представлений Андрій Юродивий, одягнений він у грубу волосяницю, як ознака бідності та його християнського служіння. По ліву руку від нього – Єпіфаній. Святий Андрій вказує йому на Небесну Царицю, а Єпіфаній тримає у руці відкриту книгу – знак вчення, і проповідництва у майбутньому. Поруч з ними знаходяться мученики, християнські воїни, з характерними атрибутами – хрестами, мечами. На більш пізніх іконах поруч із перечисленими святими зображались апостоли Петро, Павло, цар, цариця, патріарх.

«Покров Богородиці» Суздальський образ (XVст.) (фото 5).

Суздальський образ структурно і схематично подібний іконі новгородського письма. Але, між цими пам’ятками є цілий ряд розбіжностей. На цій іконі центральне місце займає фігура Богородиці, яка тримає червоного кольору мафорій у руках – Покров. На відміну від новгородської ікони, Небесна Цариця тримає мафорій сама, без допомоги ангелів; цим підкреслюється Її особиста роль у порятунку, роль заступниці. Варто зауважити, що таке положення Покрову у руках Божої Матері нагадує сцену жертовного підношення Господу. Подібний приклад : ранньо-християнські зображення Авраама, який підносить хліб ангелам (символізують Божу присутність) на вкритих тканиною руках. Можливість використання даного методу у відношенні Богородиці пов’язана із жертовним характером Її життя; молитва Божої Матері сповнена смирення і покути серця може розглядатися і як богоугодна жертва (Пс.50:19) [8]. Інший варіант – символ читається, як знак підношення людям. У такій манері на іконах Зішестя Святого Духа на апостолів представлений чоловік у царському одязі, що втілює космос, а на його руках – убрус (плат), на якому – дванадцять сувоїв. Образ космоса символізує подання людям Божественного вчення, Одкровення. У нашому ж випадку, Богородиця подає людям захист, допомогу. Божу Матір оточують ангели, святі душі, прихожани. Масштабність Її фігури аналогічна масштабності інших фігур (риса відмінна від новгородської). Особлива, центральна роль Божої Матері, як в даній події, так і в церковному житті загалом, підкреслюється тим, що вона розміщена значно вище інших дійових осіб. На відміну від інших святих, включаючи вищі ангельські чини, Пречиста Діва не тільки Раба Господня, але й Матір Сина Господнього за людською природою. Тому Церквою Вона є більш шанованою, ніж інші служителі Божі. В особі Богородиці і решти осіб представлена повнота Церкви. Ангели і святі душі, які розміщені ярусом нижче, ніж Божа Матір, і сама ж Марія представляють Церкву Небесну. Люди у нижньому ярусі – Церкву Земну. Поклони присутніх,зверне-

ні до Богородиці, символізують шанування Її всією повнотою Церкви. За Богородицею знаходиться ківорій (елемент церковної архітектури) встановлюється над святим престолом. Ківорій символізує Божественну Скінію, Божу Славу, благодать, та служить місцем особливої присутності Божої. Одночасно, напівсферичний покров символізує Небо. Доречність такої думки виправдана Святим Письмом, яке алегорично порівнює небо з натягнутим шатром (Пс.103:2)[8], подібно до зображення на уже згадуваних Золотих вратах Суздальських. Небо ж є місцем особливого прояву Господньої благодаті. Отже, застосовуючи в даному іконографічному сюжеті зображення ківорія пояснюється відсутністю зображення Христа (присутнього, як ми бачили на іконах новгородського ізводу). На тлі ікони зображено храм, який увінчується двоскатним дахом. Архітектура Церкви відрізняється від традиційної архітектури цибулевидної форми куполів церков. В цьому відмінність суздальського зображення від новгородських ікон. Вважається, що образ цього храму відтворює обриси Влахернського храму, де і відбулась подія, яка слугує лейтмотивом свята. По обидва боки від храму знаходяться будівлі – палати. Враховуючи, що біля Влахернської церкви розміщувався царський палац, є підстави вважати, що при буквальному прочитанні зображення палати означають будівлі палацового комплексу. У більш глибшому значенні вони можуть вказувати на Небесні оселі, Дім Отця, Небесний Єрусалим. Покрову у руках Богородиці співзвучне зображення ще одного червоного покрову, який розкинутий між церквою і колоною, що представлені у верхньому правому куті (з боку глядача). Зафіксована між будівлями матерія може трактуватися буквально: на Сході під час спеки, закріплена між будинками тканина оберігала жителів від палючого сонця, утворюючи прохолодну тінь. У більш глибшому сенсі цей покров може означати Покров Господній взагалі, Божественний Промисел. Частина позначених осіб мають німби, символ святості, деякі ж особи представлені без німбів. Це учасники хору. До того ж, у лівому нижньому куті ікони зображено ще дві фігури без німбів: диякон і монах. У правому ж куті знаходиться Андрій Юродивий, який вказує правою рукою на Богоматір, але поглядом своїм він спрямований на Єпіфанія. Середню частину нижнього регістра займає зображення святого Романа Піснеспівця . У його лівій руці – розгорнутий сувій; на ньому ж – фрагмент тексту його твору (на деяких іконах на сувої написано: «Дєва днєсь Прєсущєствєнного рождаєт…»; на інших можуть бути зафіксовані інші слова: «Дєва днєсь прєдстоит в Церкви…»). Права рука відтворює жестикуляцію регента хору. Вірогідно, що цим акцентом підкреслюється, що у похвалі беруть участь представники не тільки земного хору, але й Небесного. Сам хор зображений на другому плані (без німбів) , за спиною Піснепівця. Вони представляють людей, які історично присутні були на богослужінні у Влахернському храмі (як і диякон і монах, які немають німбів). Варто зауважити, що погляди ангелів і святих душ спрямовані до Богородиці, а обличчя монаха і диякона − в бік блаженного Андрія. Це пояснюється тим, що саме він і його учень Єпіфаній, стали очевидцями видіння. Інші люди дізналися про побачене безпосередньо від Андрія. Обличчя співаючих спрямовані вниз, можливо, на текст піснеспіву. Сувій у руках Романа символізує його поетичну проповідь про Божу Матір, проповідь яка оспівує Її Небесну велич. Сувій вказує і на благословення Господом Романа, пов’язане з застосуванням сувою. На деяких іконах сцена вручення Богородицею сувою Романа прописана особливо, в окремому клеймі, або внизу, або зверху композиції. Тим, що сувій спрямований вверх, підкреслюється думка, що складені ним похвали Богородиці угодні Богу, сягають небес. У середньому ярусі (зліва від глядача) розміщені ангели, святий Іоан Хреститель і Євангеліст Іоан Богослов. По праву руку від Богородиці – ангели, святителі, цар і пророк Давид. Рука Давида складена у жесті моління, спрямована у бік Діви. Давид представлений в іконі і як псалмоспівець, який сповістив про Пришестя Сина Божого, і як предок Марії, праобраз Спасителя за людською природою.

Ікона «Волинського іконописця 1630 року» XVIIст. «Покрова Богородиці» із с. Бобли Турійського району (фото 6) приваблює оригінальністю змалювання іконографічного сюжету, спробою майстра подати масштабність і значення події, представивши її на тлі храму та мурів міста [10] (фото 14). Богородиця у позі Оранти із білим омофором у руках стоїть у легкому повороті вправо. Одягнена у блакитну туніку, та червоний мафорій із золотистою облямівкою. Два ангели, підтримуючи омофор, співслужать, виступають у ролі помічників

Діви. Погляди їхні спрямовані до Пресвятої, вони підтримують кінці омофору, який Богородиця розгорнула над усіма присутніми. Майстру дуже добре вдається змалювати тендітні постаті юних ангелів, одягнених у червоного кольору туніки, та далматики відтінку морської хвилі; гармонійного вигляду одежам надає оздоблення далматиків по вороту і краях рукавів золотистою барвою. Іконописець дуже ретельно підходить до способу зображення складок одягу як Діви, так і ангелів; він використовує як широкі лінії, що передають об'ємні зображення, так і тонкі чіткі контури бганок одеж. Граційно розкинуті крила ангелів детально прописані у червоно-коричневих кольорах, вони ж додають особливої легкості та невагомості у порівнянні із досить насиченою композицією у нижній частині ікони. Межа між двома світами у цій роботі означена дугоподібною лінією купчастих хмар, на яких стоїть Пресвята Діва. На жаль через значні втрати, достеменно визначити у натовпі, зображуваному знизу, хто перед нами досить непросто. Слід зауважити, що майстер відходить від традиційної іконографічної схеми, зображаючи у центрі композиції на тлі церкви не Романа Піснеспівця. У центрі між імператором Констянтином та імператрицею Єленою , ймовірно, святий Василій Великий (у синьому одязі з омофором, наколо голови − німб). По обидва боки від святого Василія двоє мужів у архієрейському облаченні. Поруч із імператором у синьо-вохристих одежах зображений Андрій Юродивий, вказуючи на Богоматір. Біля імператриці представлений Роман Піснеспівець із розгорнутим сувоєм у лівій припіднятій руці, права рука піднесена на рівні грудей. Оскільки лик дякона повністю втрачений, саме напис на сувої засвідчує, хто перед нами: «Стый романъ» (адаптований варіант). За представленими персонажами видніється цілий натовп людей, але їхні лики повністю, за рідким виключенням, втрачені. Оклад, який виготовлений для цієї ікони «Покрови Богородиці» є срібний, карбований, гравійований. Унікальність «Покрови» «Волинського іконописця 1630 року» відзначається в оригінальному трактуванні усіх складових композиції. Автор у ній акцентує свою увагу, насамперед, на заступництві Богородиці перед Богом, що є очевидним відображенням культу Богоматері- Заступниці. Хоча й не залишає поза увагою момент уславлення Її, представляючи Романа Піснеспівця не звично (у центрі), а в правому куті ікони.

Образ Покрову Пресвятої Богородиці першої половини XVIII ст. із церкви Покрову Пресвятої Богородиці із с. Дорогиничі Локачинського району (фото 7).

Зображено момент із видіння св. Андрія Юродивого, без змалювання його самого, та його учня Єпіфанія. Розгорнута вгору композиція «Покрови» представляє нам подію на тлі інтер'єру храму, зображеного у досить стриманій манері. Адже, у переважній більшості ікон « Покрову» особливістю іконографії кінця XVII – початку XVIIIст. є те, що дія переноситься в реальний інтер'єр церкви, який детально відтворює храмове середовище, із зображенням іконостасу з намісними образами Христа та Богородиці. Інколи, дійство може бути представленим на тлі екстер'єру храму. На волинській пам'ятці ми ж можемо спостерігати дещо спрощене зображення внутрішнього убранства храму, але саме завдяки цьому більше уваги глядач зосереджує на постатях персонажів знизу, які, що характерно, подаються збільшеними у розмірі, в порівнянні із представниками вишнього світу. У верхній частині ікони на купчастих хмарах (із використанням білого та рожевого кольорів) зображено ряди ангелів, пророків, святих угодників, архієреїв. У центрі, велично, на півмісяці у повен зріст представлено Богородицю в позі Оранти. Вона зодягнена у туніку глибокого синього кольору, та червоний мафорій із зеленим виворотом. Цей мафорій, спадаючи широкими вільними складками на руки Марії, і втілює функцію омофору – покрову. Сама ж Богородиця постає перед нами, тримаючи над присутніми руки із відкритими долонями – жест, що уособлює молитву, заступництво, покровительство. Можна припустити, що таке зображення Богородиці − із покровом у вигляді самого лише мафорію – є ще одним із багатьох варіантів розвитку іконографічної схеми, а саме перехідним від традицій східної церкви до західної. Цікава деталь – півмісяць на якому стоїть Марія. Майстер відходить від традиційної композиції, він подає Богородицю в образі Жони з Одкровення (Одкр. 12, 1:5)[8]. За Апокаліпсисом, Марія зображена у сонячному сяйві. Вона стоїть на півмісяці, Її голова увінчана короною та дванадцятьма зірками, які означають чесноти Богоматері. На іконі Марія, як зазначалося вище, зображена у сяйві біло-рожевих кольорів, у багато оздобленому вінці , без живописного зображення

дванадцяти зірок. Проте, на іконі чітко видимі сліди від окремих елементів окладу, зокрема, двох шестикутних зірок (над лівою рукою Богородиці). Відсутність у живописному варіанті омофору, у свій час, було «виправлено» окладом, який повністю приховував постать Марії. На окладі ж омофор присутній у вигляді смуги широкої матерії, оздобленою сімома чотирипелюстковими квітами (найбільшою у центрі). Мафорій Богородиці гладкий, на рівні грудей велика шестикутна зірка з круглою серединкою, та поряд − крупний рослинний мотив; виворіт мафорію прикрашений ромбовидної форми сіткою, яка ускладнюється частоповторюваним дрібним малюнком гілочки з трьома пуп'янками. Увінчує Богоматір вінець, який відрізняється від живописного і за формою, і за оздобленням, а навколо нього променеподібний німб. Окремими частинами шатів є два ангели, які підтримують у руках краї омофору Діви. Ангели у довгих туніках, коротких далматиках з поясами; кожен із них обома руками тримає край омофору, який на кінцях фігурно зав'язаний, утворюючи «трилисник». Шати виготовлені з металу,викарбувані, гравійовані, золочені, у нижній частині на півмісяці донаторський напис: «Сию шату сооружил раби Божи Василий Трачук со женою своєю Дариєю 1768». Прослідковуються особливості в розвитку схеми зображення Покрову Марії. Від Богоматері − над якою ангели тримають покров, від Марії − яка сама тримає омофор у вигляді білої стрічки,або червоного убруса, до Богородиці − яка покриває мафорієм присутніх. Так, на іконах Західної традиції Покрови Богородиці – Матері Милосердя (Мізерекордії) під ним писатимуться зображення світських персонажів, історичних постатей, замовників ікони…У цій іконографії постать Богородиці може дещо змінюватись у розмірі; часто зображується у верхньому ярусі композиції на хмарах, а персонажі нижнього ярусу із Романом Піснепівцем у центрі стають масштабно більшими. Ця риса прослідковується і в даній іконі. У нижній частині представлено земну Церкву − цілий ряд персонажів, які прописані майстром досить ретельно із використанням чітких конкретних ліній, яскравих кольорів. Особливу увагу майстер приділяє ликам зображуваних. Вони подаються майже портретно. Традиційно у центрі на амвоні зображено диякона Романа Піснеспівця із розгорнутим сувоєм у лівій руці, права ж притиснута до грудей. На сувої − частинка тексту кондака: «Дєва днєсь прєдстоит въ церкви. И лики Святых нєвидимо за ны молят». Текст на сувої досить точно коментує змальоване іконописцем. Майстер ретельно прописує деталі вбрання Романа Піснепівця: чорний підрясник, поверх якого комбіноване дияконське облачення у рожевому та блакитному кольорах з парчі та вишивкою на оксаміті, більш насиченою барвою того ж рожевого відтінку зображений орар із чотириконечним хрестом. Ліворуч Романа представлено двох святих отців у архієрейському облаченні; білого кольору підрясники знизу оздоблені декоративним шиттям, двоколірні стихарі (сакоси) по низу і на обшлагах рукавів прикрашені рослинними орнаментами, ретельно виписані і хрещаті омофори у кожного із архієреїв, митри; в одного з них у лівій руці архієрейський жезл та праворуч зображення палиці (меча духовного). Поруч із архієреями – представники чернечого чину. З іншого боку, по праву руку Романа Піснепівця подано імператора Констянтина та імператрицю Єлену, які постають перед нами в одежах, характерних тогочасній моді XVIIIст., за ними далі − жіночі постаті. Імператор Констянтин представлений із скіпетром у правій руці, ліва – притиснута до грудей; у царській одежі, оздобленій декоративним шиттям, синього кольору, та червоному кунтуші, що підбитий хутром (нагадує делію), у червоному взутті. Імператриця Єлена − із білим платом на голові, поверх якого корона, у довгій синій туніці, вохристому далматику, та червоній довгій накидці. Корони, що увінчують голови правителів відповідають моді польських королів XVI-XVII ст. Погляд Єлени спрямований на Романа Піснепівця, права рука її притулена до грудей.

Ікона вирізняється побудовою іконографічної схеми. Перед нами робота невідомого волинського майстра, який дещо переосмислено підходить до поставленого перед ним завдання, адже відсутність зображення самих очевидців видіння Андрія Юродивого та його учні Єпіфанія свідчить про його намір закцентувати на возвеличенні, оспівуванні образу Богородиці, насамперед, ідеї заступництва ЇЇ. Здавалось би, традиційна схема, в якій Роман Піснеспівець у центрі на амвоні із розгорнутим сувоєм у руці – нічого особливого. Проте, зображення обабіч Романа групи осіб: хору, прихожан у храмі, світського люду, патріарха, імператора з імператрицею, отців Церкви: Св. Василія Великого,

Григорія Богослова, Іоана Золотоустого, тощо, – усі вони свідчать про оспівування Пресвятої. Тобто маємо справу із особливим видом церковного співу, що носить назву Кондакарного. [11]Київська Русь запозичила з Візантії сувору регламентацію співів і молитов, які повинні виконуватися на різних Службах: вечірній, всенічній, ранковій та Літургії відповідно до церковного календаря. На кожне свято виконувалися відповідні молитви і співи. З Візантії прийшла й практика використання в Службі трьох хорів; двох хорів співаків та хору прихожан. Найпоширенішими жанрами церковної музики були псалми, гімни, антифони (почерговий спів двох хорів), кондаки, тропарі, канони, стихирі. Деякі жанри з часом міняли свою специфіку (кондаки, тропарі). Усі ці жанри мають візантійське походження і були запозичені Київською митрополією. Відповідно до церковних жанрів у Візантії сформувалися певні типи церковноспівочих книг. До найдавніших (VIII ст.) відносяться «Стихирарій» (збірник стихирів) та «Ірмолой» (збірник ірмосів канонів церковних свят, розташованих у системі восьмигласся)). Тоді існували два види церковного співу, по суті два різних стилі – кондакарний і стихирарний. Кондакарний спів(від слова «кондак» — короткий вірш на честь святого) мелізматичний стиль культового співу, поширений в Київській Русі з XI до XV ст. За текстовим матеріалом нагадував грецьку богослужебну систему, що склалася після VI ст. Перевага в ній надавалася співові перед читанням, а в самому співові — складним орнаментальним мелодіям перед речитативно-оповідними. Репертуар К.с. включав кондаки, вірші з псалмів та приспіви до них, записані в співацькій книзі – кондакарі. Стихирарна форма церковного співу нагадує старозавітний псалом, але є більш епічною, оповідною. Музика була простішою, ніж у кондаках, часом речитативною. На перше місце виходив не звук, а слово. Стихира мала строфічну будову з приспівом. Найстародавніша стихирарна форма — знаменний розспів, який пройшов шлях становлення саме в епоху Київської Русі[12]. Відповідно, можна припустити, що в даній іконі майстром представлено момент із богослужіння, коли використовується саме Кондакарний спів. Богородиця оточена великою кількістю святих, які «не видимо за ны молится Богу…». Слова, вказані на сувої, наче підтверджують здогад, адже «Дєва днєсь прєдстоит въ церкви. И лики Святых нєвидимо за ны молят». А на іконі представлено і Діву, і Святих, і небесні сили, і Церкву земну в єдиному прославленні Пресвятої Богородиці. Такий спів ще називають респонсорним співом, коли віруючі підхоплюють спів разом із хором [13].

Є підстави вважати, що культ Богородиці-заступниці формувався у Києві, разом із ним формувалася й іконографія цього зображення. А пізніше вона набула нових варіантів, завдяки чому з'явилися інші іконографічні композиції. «Покров Богородиці» належить до оригінальних явищ в українському іконописі, оскільки, вона представлена багаточисельними іконографічно-композиційними варіантами. Історична канва образу Покрову Богородиці є цілком зрозумілою. Інше питання полягає в особливостях зміни схеми іконографічного сюжету та стилю; зображенні або ж відсутності як конкретних персонажів, так і окремих атрибутів пов'язаних з сюжетом, елементів архітектури, внутрішнього убранства храму тощо. Відповідно, прослідковується пряма залежність розвитку іконографії від місця та дати створення конкретної пам'ятки. Варто підкреслити, що безсумнівним є і вплив богослужбового змісту, взаємозв'язки із традицією прославлення, оспівування образу Пресвятої Богородиці. З огляду на вище сказане, можна зробити висновок, що ікони волинських майстрів відзначаються особливим спрямуванням. Це стосується не лише дотримання історичної лінії сюжету, але й у характерній своєрідності того, як майстер подає матеріал. Якщо для «Волинського іконописця 1630 року» характерною є унікальна іконографічна композиція, де на першому місці не видіння Андрія Юродивого, і не оспівування Романом Піснепівцем Богоматері, а спільна молитва світу Небесного і світу Земного, подання її, цієї молитви Всевишньому і Богородицею. Подається це іконописцем у звичній для нього стриманій, дещо сухуватій манері. То у роботі невідомого майстра першої пол.XVIIIст. першою характерною особливістю є величне зображення Богоматері, яка прославляється та возвеличується усіма зображеними на іконі. Невипадковим є те, що представлені на першому плані персонажі подаються дещо збільшеними, і німби Богородиці, Романа Піснеспівця, імператора Констянтина та імператриці Єлени, трьох отців Церкви – золочені плоскі, окреслені двома графіями. Особливу увагу іконописець приділяє саме цим персонам на іконі, детально, майже портретно виписані їх лики.

Віжко не помітити барокового спрямування даного взірця. Обидві роботи представляють особливий етап в іконографії волинського краю XVII-XVIII ст.

1. Александрович В. Холмська ікона Богородиці з Емануїлом. /Володимир Александрович. − Львів,2018. –С.29.

2. Гелитович М. Покрова Пресвятої Богородиці.[Електронний ресурс] – Режим доступу: https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/pokrova_icon

3. Александрович В.Покров Богородиці.Українська середньовічна іконографія/Володимир Александрович.− Львів, 2010.−С. 113,114.

4. Там само.−С.124.

5. Там само.− С.259-260.

6. Там само.−С.161.

7. Там само.−С.161.

8. Біблія.Видання Київської Патріархії УПЦ Київського Патріархату.Київ, 2007.−1407с..

9. Москалюк І.Тема ангелів на іконах Богородиці XVII-поч.XIXст. з колекції Музею волинської ікони./ Ірина Москалюк//Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року: науковий збірник.−Луцьк,2016.−С.88-99.

10. Карпюк Л. Малярські осередки на Волині XVII-XVIIIст./Людмила Карпюк. Волинська ікона:Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези і матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П.М.Жолтовського, м.Луцьк, 1994.− Луцьк, 1994.−С.15-18.

11. Марія Низова-Ничкало Розуміння музичної форми у церковній монодії візантійського обряду. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.facebook.com/notes/mariia-lozova-nychkalo/розуміння-музичної-форми-у-церковній-монодії-візантійського-обряду

12. Там же.

13. Вигодник А. Ікони «Покрову Богородиці» в колекції Волинського краєзнавчого музею./Ангеліна Вигодник.//Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції., м.Луцьк, 2001:науковий збірник.−Луцьк,2001.−С.31-34.

Вікторія МАЗУР
(Київ)

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЧНОЇ СИСТЕМИ РОЗТАШУВАННЯ РОЗПИСІВ У ЦЕРКВІ НЕПОРОЧНОГО ЗАЧАТТЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В С. ВИСЛОБОКИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Українська церковна дерев'яна архітектура XVII–XVIII ст. – самобутнє й самодостатнє явище, що набуває яскраво вираженого стилю, який вирізняється єдністю, винятковістю й виразно прослідковується на всіх етнографічних землях. Інтер'єри церков – розписи, іконостаси як комплекси ікон та образи на стінах були ансамблем з єдиною богословсько-догматичною програмою й характеризувалися взаємозв'язком з архітектурою.

Ймовірно, через унікальність архітектурних просторів церков та каплиць, будівничими, сницарями й майстрами були створені неймовірні іконостасні комплекси, що поєднали в собі декоративне різьблення намісного чину з монументальністю та ілюзорністю стінопису.

Композиційно-об'ємна побудова розписів у церкві Непорочного зачаття Діви Марії (1763) села Вислобоки Буського району, Львівської області – одне з рідкісних явищ мистецтва другої половини XVIII ст. Відомий український мистецтвознавець О. Сидор, у межах статті «Монументальний живопис» (розділ «Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття») розкрив цілісну іконографічну систему розписів у церкві Непорочного зачаття Діви Марії (1763) с. Вислобоки Буського району, Львівської області [1, 479–483].

Вплив народного мистецтва відчутний в акцентованій декоративності та образності. Розписам притаманні тепла колористична гама з площинністю моделювання форми й активністю світла, що, на думку відомого українського мистецтвознавця П. Жолтовського [2, 97], наближене до живопису на склі.

В архітектурному просторі восьмерика успішно поєднані Новозавітні та Старозавітні сюжети. Результатом надзвичайної іконографічної програми храму стала богословська ерудованість майстра та винятковість творчого вирішення. Досить обмежена архітектурно-просторова побудова об'ємів храму викликана його особливостями й бажанням художника розташувати насичену символічну програму в інтер'єр сільської церкви. Маньєристичні тенденції відчутні у трактуванні постатей святих у восьмерику центрального об'єму. Апофеозом розписів восьмерика, зважаючи на посвяту храму, є композиція «Вознесіння Пресвятої Богородиці».

Художники, що формували програму стінопису храмового простору з огляду на камерність церкви, задля підкреслення теми Страстей Христових розмістили цикл сюжетів у нижній частині восьмерика й відтінили кожний рамою. В композиційному вирішенні сюжети на страсну тематику вирізняються наявністю простору. Рослинна орнаментика в нижній частині розписів, мотив гвоздики, ще раз нагадує про Страсну тематику. Іконографія і композиційна схема західноєвропейських гравюр поєднані з естетичними смаками тогочасних замовників та майстрів стали джерелом зображення сцен. Під сценами Страстей розташовані картуші з Євангельськими подіями (циклу Неділі П'ятдесятниці та сцена «Вхід Господній до Єрусалиму»), що вказує на традицію розміщення цих сюжетів в іконостасних комплексах другої половини XVII ст.

В середній частині храму увагу мирянина традиційно акцентовано на розписах зі сценами з життя Ісуса Христа. Оригінальністю мистецького задуму було розташування поряд сюжету, котрий мистецтвознавець О. Сидор визначив «…як, Господню опіку над ревним трудівником, що вирощує щедрі урожаї на землі…» [1, 480]. Таким чином художник наблизив сюжети зі Святого Письма до повсякденного побуту селян.

Тема служіння, покаяння та покірності розкрита у розписах вівтарної частини. Так, пандативи, збагачені декоративними композиціями художник залишив без сюжетного зображення на відміну від пандативів у каплиці Введення Богородиці до храму (1711) та в центральному просторі церкви Святого Юра в Дрогобичі (розписи датовані XVII – початком XVIII ст., іконостас – середина XVII ст. з іконами, створеними в різних хронологічних межах). Рокайль у поліхромії церковного розпису у Вислобоках – це відгомін західноєвропейського мистецтва.

Однією з особливостей храмового простору церкви є поєднання написів латиницею

та кирилицею. Кириличні написи додатково акцентують увагу мирянина на Страсних сюжетах та іконостасному ансамблі. У сцені «Різдва Христового» спостерігаємо напис кирилицею. Написи латиницею відзначаємо на сцені «Розп'яття», світлотіньовому моделюванні сцени «Благовіщення» у картушах до даної сцени, у композиції «Хрещення», поряд з постатями Страсної Богородиці та Святої Петронії. Намальовані вівтарні композиції збагачені світлотіньовим моделюванням.

Над фігурним вирізом, у якому досить компактно вміщено різьблений іконостас (пізнішого походження), маляр розташував розписи ілюзорно написаних на стіні верхніх чинів іконостасу з яскраво вираженою центральною віссю, що завершується намальованим «Розп'яттям з пристоячими». Варто зауважити, що при візуальному дослідженні були віднайдені пізніші поновлення живописного тла, що потребує подальшого хімічного аналізу відповідних фахівців. Зображення картушів з пророками, ікони «Тайної вечері», деісусно-апостольського чину – все вказує на традицію, що присутня в українському церковному мистецтві, а саме: доповнення різьбленого іконостаса ярусами, намальованими на східній стіні зрубу нави, що виявилося в інтер'єрах дерев'яних церков Галичини та Закарпаття. Маляри епохи бароко повторювали засобами світлотіньового моделювання архітектурні та різьблені деталі високого іконостаса й опорядження дерев'яного храму. Іконостасні чини, розміщені на східній стіні зрубу нави у церкві Непорочного зачаття Діви Марії села Вислобоки наслідують традиції архітектоніки іконостасів досліджуваної доби й мають пізніші поновлення.

Слід зазначити, що іконостасні комплекси, створені у XVII–XVIII ст. в різних територіальних межах українських земель, які складаються лише з намісних або намісних та празникових чинів, мають своє доповнення на стінах храмів і, так чи інакше, розкривають символічний зміст літургійного дійства. У процесі дослідження каплиці Іоанна Предтечі у церкві Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі (розписи каплиці датовані 1661 р.); Введення Богородиці до храму у церкві Святого Юра у Дрогобичі (розписи каплиці датовані 1711 р.); розписи церкви Успіння Пресвятої Богородиці (Йоан Шваньков, апостольський ряд, датований 1673 р.) в селі Новоселиця Виноградівського району, Закарпатської області; церкву Архистратига Михаїла у селі Крайниково, Хустського району, Закарпатської області (розписи датовані кін. XVII ст.), автор пересвідчилася, що згадані пам'ятки культурної спадщини, зберігаючи свої первісні форми, становлять значну мистецьку цінність як просторово-зображувальні комплекси, в опоряджені яких, поєднані різні види мистецтв.

Таким чином, проблема наукового дослідження взаємозв'язку розписів й іконостасів переходить у проблему поєднання мистецтвознавчого аналізу й дослідження історико-теоретичних основ дерев'яного зодчества в широкому хронологічному діапазоні на різних територіях українських земель із залученням широкого кола пам'яток. Для вирішення даної проблематики важливим є аналіз цілісної системи розписів українських дерев'яних церков XVII–XVIII ст. та іконостасних комплексів in situ, що сприятиме збереженню та популяризації українського дерев'яної церковної архітектури, наявних іконостасних комплексів та ансамблів розписів.

1. Сидор О. Ф. Монументальний живопис [Текст] / О. Сидор // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; [голов. ред. вид. Г. Скрипник]. – К., 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С. 433–504.

2. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVI–XVIII ст. [Текст] : моногр. / П. Жолтовський ; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильского. – К. : Наукова думка, 1987. – 160 с. : іл.

Оксана САДОВА
(Львів)

ФРАГМЕНТ СТІНОПИСУ XVII СТ. ЦЕРКВИ ВОСКРЕСІННЯ ГОСПОДНЬОГО У СМТ. СТАРА СІЛЬ

Церква Воскресіння Господнього в м. Стара Сіль (Старосамбірський р-н Львівської обл.) на думку більшості вчених, датується XVII ст. Як приклад бойківської дерев'яної архітектури вона згадується в дослідженнях (опубліковані плани, обміри, фотографії фасаду), але про оздоблення її інтер'єру є декілька коротких згадок і стосуються вони лише іконостасу [1, 24; 2, 311–316]. З ілюстративного матеріалу збереглась одна чорно-біла фотографія поч. XX ст. на якій видно його центральну частину [3].

Після Другої світової війни церква була зачинена, та навіть тоді громада ремонтувала храм. Окрім зовнішніх робіт, було побілено інтер'єр, а згодом його стіни зашито картоном і розмальовано. За останні двадцять п'ять років у храмі відбулось ще два ремонти, які включали поновлення іконостасу і розпису стін церкви. При останньому ремонті парафіяни замінюючи старий картон на калібровані дошки у вигляді плениць, демонтували і частину первісного зашиття верху центрального шатра.

Демонтований дерев'яний щит (149х126 см) виявився основою фрагменту розпису XVII ст. із зображенням Богородиці з Дитям типу «Знамення». На темно-синьому тлі неба намальовано Богородицю з адоративно піднятими руками. Вона одягнена в синю сорочку з оздобленою вохристою облямівкою, вишневий мафорій з світло-вохристим відворотом. На її лоні в складці мафорію представлено в сидячій позі Ісуса-Дитину, який благословляє обома руками. Він у білому хітоні підперезаний червоним поясом та вохристо-червоному гіматії. З боків Богородиці на тлі з біло-жовтими зірками зображено антропоморфні сонце і місяць.

Така іконографія з несуттєвими відмінностями була добре відома і поширена. Достатньо згадати розписи каплиці св. Хреста на Вавелі (1470 р.) в Кракові [4, II], стінописи південно-буковинських храмів XVI ст., ікону «Богородиці Знамення» (перша пол. XVI ст. НМЛ) з с. Багнувате Львівської обл. [5, 206], розпис вівтарної частини церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (1613 р.) [6, 453].

Серед відомих пам'яток найближчою до віднайденої є ікона-тондо сер. XVII ст., яка зберігається в Музеї народного будівництва в Сяноку (Польща) [7, 150]. Ці два твори поєднує іконографія зображення Дитини. В обох випадках Ісус зображений в сидячій позі на лоні Богородиці. На відміну від такого трактування, в більш ранніх зразках, Дитя зображене до пояса. Ще одним цікавим елементом цього розпису є компонування фігури на тлі неба, а також обов'язкова присутність на ньому персоніфікованих сонця і місяця. Певні аналогії простежуються з розписами дрогобицьких церков де на небі поміж зірок є такі зображення.

Сьогодні важко визначити програму розпису церкви і місце в ній цього зображення, оскільки невідомо навіть де первісно в бані нави чи бабинця воно знаходилось. Але очевидно, що ця композиція домінувала над стінописом нижніх частин і була вгорі завершальним акордом. Можливо, в майбутньому при реставрації споруди буде змога дослідити інші стіни інтер'єру щодо збереження стінопису і встановити первісне місцезнаходження цього фрагменту.

Виконане на високому професійному рівні художником-монументалістом зображення є бездоганне, з ідеальними рисунком і колоритом. Воно немає ні найменшої краплини характерного для провінційного малярства наїву. Мальоване воно на дерев'яній основі без ґрунту за один-два прийоми впевненою рукою. Неймовірним є використання майстром природного кольору дерева, як основного тілесного тону, на який лише покладено окремими мазками світла. Обмеженість палітри скоріш за все була специфічно характерною для монументалістів того часу, бо великі площі стінопису вимагали і великої кількості пігментів. Але в цьому випадку це швидше фаховий прийом майстра, який вирізняє його роботу. Такий характерний спосіб нанесення світел плямами схожими до локальних заливок на станкових творах знаходимо ще в одного майстра, який розписував разом із Стефаном Медицьким каплицю Івана Предтечі у 1675 р. у дрогобицькій церкві Воздвиження Чесного Хреста. Та частина стінопису, яку виконав Стефан Медицький відчутно демонструє підхід «іконного» станкового маляра, який довго працює над кожним елементом зображення, вникає у кожну його деталь. Поряд в нижніх регістрах – зовсім інша

1. Ікона Знамення Богородиці з церкви Воскресіння Господнього смт. Стара Сіль.

2. Ікона Знамення Богородиці. Фото в інфрачервоних променях.

рука: швидка, легка і вільна. Порівнюючи композицією з Старої Солі з цим стінописом, незважаючи на схожість характерних прийомів і засобів, бачимо що Богородиця Знамення виконана на значно вищому професійному рівні. Ці спостереження дають підставу говорити про певну школу монументального мистецтва і її спадковість, а віднайдена пам'ятка з Старої Солі є унікальним фрагментом досі невідомого стінопису церкви Воскресіння Господнього, який можна датувати серединою XVII ст.

1. Драган М. Українські деревляні церкви. Ґенеза і розвій форм : в 2 ч. Львів, 1937. Ч. 1. 159 с. Ч. 2. 137 с.

2. Слободян В. Українське сакральне будівництво Старосамбірського району. Львів, 2015. 424 с.

3. Фототека інституту історії мистецтва Ягелонського університету в м. Краків. URL: http://www.fototeka.ihs.uj.edu.pl/navigart/node/24425

4. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470) // Studia do dziejów Wawelu. Kraków, 1968. T. 3. S. 175–293.

5. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть. Київ, 2007. 525 с.

6. Сидор О. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва : в 5 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – середини XVIII століття. Київ, 2011. 433–504 с.

7. Under your protection... 15th–18th century icons from the Polish Carpathians // Ikonen-Museum – Stiftung Dr. Schmidt-Voigt. Frankfurt am Main / 26 November 2005 – 05 March 2006. Krakow, 2006. 156 p.

Любов БУРКОВСЬКА
(Київ)

ВОЛИНСЬКА ІКОНА «СВ. ВАСИЛІЙ ВЕЛИКИЙ» (1742 Р.): ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ТА КОМПОЗИЦІЙНОГО ВИРІШЕННЯ

У спадщині волинського іконопису XVII–XVIII ст. датовані пам'ятки з патрональними дарчими надписами нечисельні. Ікона «Св. Василій Великий» (1742 р.)[1], що походить з Волині, з фондової збірки Національного музею народної архітектури та побуту України, належить до цього доволі вузького кола пам'яток.

Святого Василія змальовано на повен зріст у повному літургійному облаченні. Голова святителя злегка повернута вправо, а погляд звернений до глядача. У святого правильні риси обличчя з характерними глибокими носо-губними складками, велика продовгувата, роздвоєна на кінці, темна борода, такі ж темні вуса і хвилясте волосся, що вибивається з-під митри. Правою рукою Василій Великий благословляє, а у лівій тримає розкрите Євангеліє та єпископський посох[2], пов'язаний білим сулком[3] і з характерним завершенням у вигляді стилізованих змій[4].

Облачення святителя відтворено дуже реалістично і скрупульозно: білий підризник з чітко прописаними, паралельно спадаючими складками, поли якого орнаментовані широкою срібною каймою; насиченого синього кольору фелонь з яскраво-червоною підкладкою, оздоблена темно-червоними зірками різного розміру; омофор, палиця і поручі – червоні з золотисто-жовтими хрестами; синього кольору єпитрахиль, розшита невеличкими хрестиками. Висока темно-синя митра з хрестом на завершенні, оздоблена ромбами і тасьмою з імітацією різнокольорового дорогоцінного каміння.

Гравіроване тло ікони займає лише її верхню частину, нижче змальовано краєвид. Цей своєрідний «іконографічний ландшафт» включає будівлі, поле, на якому пагорби плавно перетікають в низини, а за далекими схилами видніється лісовий масив. У колориті живописного тла поєднані синьо-зелені та вохристі фарби різних відтінків.

У нижньому лівому кутку композиції зображено житійну сцену повернення дияволом св. Василію запису на юнака, за яким той віддавався під владу злому духові.

Ікона «Св. Василій Великий» (1742 р.). Національний музей народної архітектури та побуту України.

У лівому верхньому куті ікони на тлі білого сегмента, відділеного від гравірованого тла стилізованими купчастими хмарами (імітація небес), змальовано голуба – уособлення Святого Духа.

Позем ікони оливково-зелений. Посріблене тло рельєфно гравійоване стилізованим рослинним орнаментом. «Золотий» німб відокремлений від тла подвійною графією. Обрамлення ікони широке накладне; міжрамний простір розписано рослинними мотивами (у вигляді галузок) червоними і білими фарбами; внутрішній валик обрамлення ламбрекований і посріблений; зовнішня рама покрита срібною і червоною фарбами.

У нижній частині ікони на білому тлі чорними буквами прописаний текст, у якому зазначено, що ікону свого небесного покровителя замовив раб Божий Василь зі своєю дружиною: «Сей образ святого Василя Великого спорудив раб Божий Василь Бедзюва з жоною своєю

Жанною року 1742».

Християнська Церква шанує св. Василія Великого, як визначного богослова, гімнографа, хороброго захисника чистоти православної віри. З історичних джерел відомо, що святий народився близько 329 р. в м. Кесарії, адміністративному центрі Кападокії, в багатій і знатній родині, з цього ж роду походили кілька зарахованих до лику святих праведників [2, с. 11–15]. Василій Великий навчався в Афінах, де познайомився й подружився з Григорієм Богословом [2, с. 16–24]. З житія святителя дізнаємося, що після подорожі по скитах Близького Сходу, натхненний духовними подвигами самітників, він роздав усе своє майно (що його отримав у спадок) і організував групу віруючих, які прагнули чернечого служіння. Невелика спільнота, поселившись у мальовничій місцині на березі річки Ірис, жила за строгим чернечим уставом. У 370 р. святитель був інагурований на Кесарійську єпископську кафедру [2, с. 50–73]. Святий помер 1 січня 379 р. у віці сорока дев'яти років. День пам'яті Василія Великого святкується в православній церкві 1 (14) січня і 30 січня (12 лютого).

Згідно з церковним Переданням, у другій половині XI ст. було встановлено день Собору трьох святителів (30 січня / 12 лютого) – Василія Великого, Григорія Богослова та Іоанна Золотоустого. Поштовхом до встановлення цього празника стала дискусія, що виникла за часів візантійського імператора Олексія I Комніна[5].

Перу Василія Великого належить низка теологічних творів: тлумачення Святого Письма, трактат про Святого Духа, послання, проповіді та правила чернечого життя. Він зробив багато для встановлення чину Божественної Літургії, уклав численні молитви. Послідовний аскет, саме він доклав зусиль для включення до загальноцерковного життя і упорядкування чернецтва, яке до цього часу розвивалося стихійно [2, с. 153–182]. Василій Великий послідовно спростовував теорії аріанства. Його боротьба з єретиками викликала неприязнь і всілякі підступи аріан, від яких святитель чимало потерпав.

Церква називає Василія Великого Вселенським учителем, йому моляться про укріплення у вірі, навернення єретиків і маловірів, звертаються за допомогою в навчанні, чернечому служінні, справах благодійності, а також сподіваються на допомогу в пошуках роботи. Здавна святителя вважали покровителем садів і полів, якому молилися про дарування щедрого врожаю [2, с. 153–182].

Перипетії нелегкого життєвого шляху архієпископа Кесарії Кападокійської розкриває його епістолярна спадщина. У збережених 565-ти листах архієпископа викладені автентичні фактологічні відомості земного буття св. Василія, на підставі яких історики Церкви здійснили реконструкцію важливих епізодів його біографії [19, с. 23–61; 16, с. 17]. Літературною основою для малярських житійних циклів святителя став апокрифічний твір, який датують VIII–IX ст. – «Житіє Василія Великого з Кесарії»[6].

Відповідно до прийнятої іконографії святого, канонізованої в Ермінії, Василія Великого змальовували у світлій хрещатій фелоні, з Євангелієм у лівій руці та благословляючою правицею; лик видовжений, смаглявий, з високим чолом, волосся темне з легкою сивиною, продовгувата борода звужується донизу[7].

У праці Ульпіуса Римлянина (друга половина IX – перша половина X ст.)[8] подається опис зовнішності святителя: «Василій Великий був високим чоловіком стрункої будови, худим, смаглявим (але його лице мало блідий відтінок), з довгим носом, вигнутими і прихмуреними бровами, суворим і заклопотаним виразом; мав чоло помережене кількома зморшками, видовжені щоки, запалі скроні, волосся, що певної міри потребувало стрижки, досить довгу напівсиву бороду» [24, с. 172; 16, с. 24]; за характером «Василій з природи холерик, рішучий, крайніх поглядів, у словнику якого слова "неможливо" не існувало» [19, с. 66].

Очевидно, іконографія св. Василія, як і загалом майже усього сонму християнський святих, входить в активну фазу формування після поразки іконоборства [16, с. 24].

Найбільш ранній образ святителя знаходиться в монастирі Святої Великомучениці Катерини на Синаї – це частина невеликого триптиха з двома поясними зображеннями (VII–VIII ст.) [23, с. 74, 82, іл. 185, 217; 6, с. 52]. Цілофігурні фронтальні постаті святого збереглись у недавно відреставрованому настінному розписі VII ст. церкви Санта Марія Антиква в Римі [23, іл. 187], а також у мозаїках собору Святої Софії в Константинополі (друга половина XI ст.) [23, с. 74, 82; 16, с. 23].

Імовірно, зображення св. Василія на повен зріст вперше з'явилися серед настінних розписів, а житійні сюжети святителя формувалися у візантійських скрипторіях [16, с. 24, 25]. Ком-

позиції подібні до клейм житійних ікон святого створювали художники-мініатюристи для ілюстративних рукописних кодексів Григорія Назіянського – сцени з життя Василія Великого відтворені у збірнику, що зберігається в бібліотеці Амброзіяна в Мілані (Ambrosian, graes. E. 49-50)[9], у Національній бібліотеці в Парижі (Paris, graes. 510) [23, с. 74, 82; 16, с. 24][10] та в збірнику гомілій кінця XII ст. (Paris graes. 550) [6, іл. 256].

Апокрифічне житіє Василія Великого авторства Псевдо-Амфілохія стало джерелом малярських житійних циклів в розписах церкви Санта Марія ін Граделліс в Римі (IX ст.) та двох храмів X ст. у Кападокії – Токалі Кілісе-2 та Балкан Дера-2 [25, с. 112; 16, с. 24][11].

Найдавніше іконописне зображення святителя бачимо на чотирьохдільній іконі з монастиря Святої Великомучениці Катерини на Синаї, що датується 945 р., на окремих площинах пам'ятки змальовані св. Тадей, цар Авгар, який тримає обрус із зображенням Нерукотворного Спаса, святі Павло, Василій Великий і преподобний Єфрем [26, с. 25][12].

Давні образи архієпископа Кесарії Кападокійської збереглись у майстерно виконаних, різьблених у слоновій кості, часто прикрашених емалями, рельєфних іконках, енколпіонах, мініатюрних складнях. Серед них триптих середини X ст. з Палаццо Венеція в Римі та рельєф з Деісусною композицією з Пречистою Дівою середини XI ст. з Дамбартон Окс [8, с. 185, табл. LXX], а також хрест-енколпіон з емалями початку XI ст., що зберігається в Британському музеї [3, с. 33, 45].

В українському мистецтві найдавніше зображення святого – ікона «Василій Великий з житієм» першої половини XV ст. з церкви Різдва Богородиці в с. Лосє (біля Горлиць, Західна Лемківщина) (Історичний музей, Сянок) [22, № 13; 13, іл. 343]. Житійний цикл пам'ятки складається з восьми клейм, розміщених обабіч середника: «Різдво св. Василія», «Хрещення святого», «Поставлення в єпископи», «Вигнав св. Василій з чоловіка біса», «Визволив св. Василій від біса чоловіка, що записався йому служити», «Преставлення св. отця Василія», «Перенесення мощів св. Василія», «Покладення св. Василя в гріб». Науковці припускають, що ікона була храмовою і входила до намісного ряду іконостаса церкви, посвяченої св. Василію Великому [16, іл. 18].

Образи святителя часто входили до деісусних рядів давніх українських іконостасів – Василій Великий з чину Моління XV ст. з Ванівки (нині – Польща) (НМЛ) [4, іл. 32, с. 298], образ святого із складаного Моління XV ст. з Лисятич (НМЛ) [13, іл. 209], святитель з Моління кінця XV – початку XVI ст. з церкви Святого Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну, Львівської обл. (НМЛ) [4, іл. 98, с. 320], св. Василій з Моління початку XVI ст. з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мшани (тепер – Польща) (НМЛ) [4, іл. 73, с. 312].

Одноосібне зображення святителя подано на іконі «Св. Василій Великий» другої половини XVI ст. з церкви Архангела Михаїла с. Рикова (НМЛ)[13]. Святий змальований у сакосі, орнаментованому червоними хрестиками в оточені гаммат. Таке оздоблення священицьких риз характерне для іконопису XV ст. Зокрема, схожий орнамент на сакосі спостерігаємо на житійній іконі Василія Великого з Сяноку[14].

В українському мистецтві XVII ст. збереглося кілька житійних ікон святителя. Серед них – ікона «Св. Василій Великий» першої половини XVII ст. з церкви Святого Василія Великого с. Довге (Калущина) (НМУ) [16, іл. 47, 47 а]; пам'ятка другої половини XVII ст. з церкви Святих Козьми і Дем'яна в с. Максимовичі на Самборщині (Національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького) [16, іл. 56, 56 а]; житійний образ святого другої половини XVII ст. з с. Попелі (Дрогобиччина) [16, іл. 63].

На всіх житійних іконах св. Василія Великого постать святителя подано на повен зріст, а сцени житія і діянь розміщуються обабіч. До житійних циклів св. Василія Великого, як правило, входять сюжети: «Різдво св. Василія», «Св. Василія Великого на святительство святять», «Юнак дає дияволу запис на себе», «Св. Василій Великий визволяє юнака від запису», «Юнак з дружиною благають про визволення їх від диявола», «Св. Василій Великий молиться за одержимого бісом», «Св. Василій Великий молитвою відчиняє церковні двері», «Св. Василій Великий хрестить жидовина», «Св. Василію Великому жона сповідається з гріха свого», «Успіння святителя».

У композиціях житійних ікон, окрім так званих «біографічних епізодів» – сцен різдва, хіротонії та поховання, часто змальовуються сюжети його чудодіянь, спрямовані на перемогу над злими духами і визволення від них конкретних людей. О. Сидор припускає, що «деякі з подібних ікон з'явилися як вотивні, у подяку

за виявлену до когось Господню ласку, через заступництво св. Василія» [16, с. 45].

Образ Василія Великого часто зображено на одвірках церських врат іконостасів. Наприклад, на іконостасі зі старої Успенської церкви у м. Львові (перша половина XVII ст.) та Святодухівської церкви в Рогатині (1649 р.) [21, с. 148]. Зображення св. Василія (XVIII ст.) представлене у фрагментарно збереженому іконостасі з церкви с. Городище Луцького р-ну, авторство якого приписують Йову Кондзелевичу [12, с. 323]. Святий змальований у повен зріст, у повному священицькому облаченні. Художнику вдалося створити переконливий образ аскета з вузьким блідим ликом, запалими щоками, сумовитим поглядом великих темних очей, довгою чорною бородою.

Варто зазначити, що в українському сакральному мистецтві одноосібні і житійні ікони святого представлені порівняно скромно, тоді як спільні зображення Василія Великого, Григорія Богослова та Іоанна Золотоустого набули більшого поширення [1, с. 18][15].

Образно-стильові особливості ікони «Св. Василій Великий» з НМНАПУ виявляють певні аналогії з творами Тимоша Михальського з Волині середини XVIII ст. Батько Слав і син Томаш Михальські працювали досить активно і за тривалий період діяльності сімейної майстерні в Лукові створили значний комплекс ікон [6, с. 58]. У їхньому творчому доробку знайшли віддзеркалення стильові особливості, характерні для волинського мистецтва середини XVIII ст., у якому поєднуються традиції східнохристиянського іконопису з бароковими тенденціями західного релігійного живопису [6, с. 59]. Творчість Михальських нині недостатньо вивчена, що не дає змоги з упевненістю приписати досліджувану ікону пензлю Слава Михальського, проте вірогідність його авторства значна.

Ікона «Святитель Василій Великий» (1742 р.) належить до перехідної фази українського мистецтва, для якої характерний поступовий відхід від умовностей традиційних канонів і тяжіння до реалістичних тенденцій західноєвропейського мистецтва. Поєднання двох традицій виявляється у новому просторовому вирішенні композиції зі сценічною глибинною перспективою, образних характеристиках персонажів, світлішому, насиченішому колориті, у незвичній побудові стафажу, посиленій увазі до деталей.

Пошуки автором досліджуваної ікони нових засобів художньої виразності відчутні у тому, що лик святителя змальовано майже портретно – з високим чолом, проникливим поглядом темних очей, чітко модельованими правильними рисами обличчя та характерними глибокими носо-губними складками[16].

Посилена увага до деталізованого відтворення доличного віддзеркалилася у тому, як ретельно художник виписує найдрібніші деталі одягу святителя – золоті китички на кінці омофору, ткане зображення херувима на палиці, а також барокове за формою завершення посоха, оздоблене різнокольоровим камінням. Така посилена декоративність надає фігурі площинності, відсилаючи до давніх канонічних вирішень. Натомість у житійній сцені, що подається дуже динамічно, з енергійною жестикуляцією, яка відтворює діалог і водночас передає напругу розмови, зауважуємо вже нові підходи. Образ святителя і сцена вписані до «реалістичного» краєвиду, побудованого на засадах прямої перспективи. Монументальна постать святого ще займає більшу частину композиції, тоді як пейзаж з архітектурними мотивами віднесено на задній план, проте їхня роль у творі вже доволі значна.

Волинський маляр наближає змальований краєвид до особливостей поліського рельєфу, відтворюючи його характерні ознаки на основі ще дуже простих, лаконічних засобів подання природних мотивів. Варто зазначити, що з XVII ст. у волинському мистецтві поступово складається традиція зображення ландшафту зі своїми типологічними місцевими ознаками. Способи зображення краєвиду в українському іконописі неодноразово зазнавали змін. У мистецтві раннього середньовіччя пейзажні мотиви послідовно замальовувалися умовно у строгій відповідності до прийнятих канонічних схем. З XVII ст. зображення природи в українському мистецтві зазнає суттєвих еволюційних змін, що привнесли до образної мови іконопису нові риси відображення реальної дійсності [15, с. 8, 9]. Кінцем XVII – початком XVIII ст. позначено черговий етап розвитку образу природи, де виразно відчутний відхід від давніх традицій. У тогочасних пам'ятках, завдяки гуманістичним впливам західноєвропейського мистецтва, природні мотиви сприймаються, поряд з іншими зображеннями, як майже рівноцінні за значенням [9, с. 33].

Досліджувана пам'ятка – доволі рідкісний

зразок в іконографії св. Василія, якому наразі важко підшукати прямі аналогії. Як приклад оповідної іконографії у скороченому викладі житійної історії святого наразі відома лише ікона «Св. Василій Великий» (НМЛ) другої половини XVII ст. з церкви Обрізання Господнього (за іншими джерелами – церкви Іоанна Хрестителя) в с. Монастирець Городоцького р-ну на Львівщині з двома сюжетами з життя святого – «Св. Василій Великий визволяє юнака від запису», «Св. Василій Великий сповідає вдову», виділеними в прямокутниках на поземі (НМЛ) [16, іл. 64, 64 а, б, в].

Ікони з використанням оповідної іконографії у скороченому викладі, характерної для західноєвропейської мистецької традиції, набули значного поширення у волинському релігійному живописі XVIII ст. [10, с. 228]. Наприклад, на іконі «Св. Микола» XVIII ст. (МВІ), як і Василій Великий на досліджуваній пам'ятці, святитель змальований на повен зріст, у яскраво-червоній фелоні та з майже ідентичним великим єпископським посохом і довгим сулком [10, с. 43]. Схожі мотиви виявляє також образ «Св. Микола» XVIII ст. (з різьбленою золоченою імітацією шат) з церкви Святої Параскеви с. Заліси Ратнівського р-ну, де на рівні поземи змальовано дві житійні сцени на тлі краєвиду [11, с. 70].

Автор ікони «Євангеліст Іоанн Богослов» середини XVIII ст. з церкви Архістратига Михаїла с. Окорськ Локачинського р-ну (МВІ) також поєднує краєвид з гравірованим тлом, а в нижній частині змальовує сюжети з історією діянь, міську забудову, гористий краєвид з деревами і кущами, що виявляють спорідненість з композиційним вирішенням досліджуваної ікони [10, с. 228, 229]. Білоруська пам'ятка «Св. Микола» 1751 р. з Покровської церкви у м. Молодечно Мінської обл. (Національний мистецький музей Білорусі, Мінськ), що належить пензлю монограміста М. М., має схоже вирішення – золоте гравіроване тло у верхній частині, а нижче пейзаж та архітектурний стафаж у вигляді храму базилікального типу [5, с. 80–82].

Ікони з повнофігурним зображенням святого з жанровою сценою та розбудованими пейзажними мотивами на тлі В. Александрович розглядає як окреме відгалуження традиції змалювання святих зі скороченим історичним циклом[17]. Важливим чинником у формуванні зазначеної композиції, на думку вченого, було поширення такого типу пам'яток у художній практиці майстрів української гравюри з XVII ст. [1, с. 18]. У волинському іконописі XVII–XVIII ст. можна віднайти чимало творів, які наслідують графіку, що свідчить про зміни у трактуванні іконографічних канонів. Гравюри, відбиті в десятках примірників, потрапляли до віддалених провінцій і сприяли поширенню невідомих тем, нових художніх та іконографічних вирішень. У змінах тогочасної церковної іконографії важливе значення мали кужбушки – взірці-шкіци, якими послуговувалися українські майстри. Водночас часто у ролі посередника між графічними взірцями й українським малярством поставали дереворити, вміщені у виданнях Біблії, виконаних у місцевих друкарнях.

---

[1] НМНАПУ Інв. Ж–1655; дошки соснові, левкас, темпера, гравіювання, сріблення; 109,5х66х2,5 см (з рамою – 118х75х6 см); реставрація – реставраційний відділ музею; стан збереження: наявність чисельних кракелюр, потемніння і потертості сріблення, фрагментарні втрати фарбового шару, тонування; відставання рами, осипи левкасу по всьому периметру обрамлення.

[2] Єпископський посох – знак церковної влади, символ пастирства, проповідництва [20, с. 228].

[3] Сулок – дві хустки вкладені одна в одну і прив'язані до посоха біля завершення. Сулок виник через морози, нижня хустка захищала руку від дотику до холодного металу, а верхня – від зовнішнього холоду [20, с. 228].

[4] У XVI–XVII ст. набула поширення форма завершення посоха у вигляді двох змій, які звиваються догори (а їхні голови повернуті одна до одної), що символізує мудре управління архієрея паствою [20, с. 228].

[5] Суть дискусії полягала в суперечці різних груп віруючих щодо першості та більшої важливості для Церкви одного із святителів. Прибічників Василія Великого називали василіанами, Григорія Богослова – григоріанами, а Іоанна Золотоустого відповідно – іоаннітами. Край суперечкам вдалося покласти єпископу Євхаїтському Іоанну. Мудрий і авторитетний єпископ повідомив віруючим про своє чудесне видіння, начебто перед ним з'явилися усі три святителі та попросили відновити мир між віруючими (за іншою версією запровадити свято на честь усіх трьох святителів), бо ж «немає між ними ні першого, ні другого і усі вони рівно натхненні Божественним Духом» [2, с. 153–182]

[6] Авторство цього агіографічного твору помилково приписують учневі Василія Великого св. Амфілохієві, єпископові Іконійському [19, с. 23–61, 16, с. 17.]

[7] Зазначені в Ерміниях (підручниках для малярів,

у яких словесно окреслювався образ того чи того святого, в т. ч. – і його фізіономічні особливості) фізіономічні особливості зовнішності святителя, із незначними відмінностями в образній характеристиці, послідовно відтворюються в зображеннях святого [16, с. 24].

[8] Праця Ульпіуса Римлянина (друга половина IX – перша половина X ст.) слугувала своєрідним підручником для іконописців та пізніше стала основою для Ерміній [16, с. 24].

[9] У міланському збірнику змальована сцена висвячення св. Василія на єпископа. У паризькому – відтворено сцену порятунку святителя з родичами від переслідування аріян, коли їх годують дикі звірі; навчання Василія з Григорієм в Атенах, св. Василій Великий та Григорій Богослов доглядають хворих у базиліці; сюжети спроби оздоровлення царського сина; оборони вдови перед місцевим префектом, сцену похорону святого [23, с. 74, 82].

[10] На одній із заставок відтворено сцену смерті Василія Великого, а фігурний ініціал подає Георгія, який виголошує надгробне слово біля могили святителя [7, іл. 256].

[11] У першому було п'ять сцен, що вже не прочитуються, а в другому можна ідентифікувати сюжети охрещення Василієм Великим наверненого єврея, смерті святителя і похорону [25, с. 112].

[12] Науковці припускають, що пам'ятка була створена в монастирі Святої Великомучениці Катерини на Синаї, оскільки існують відомості, що в 944 р. «Нерукотворний Образ» було перенесено до цього монастиря [16, с. 25].

[13] Пам'ятка вирізняється іконографічною особливістю – обабіч голови святителя змальовані невеличкі ростові постаті Богородиці й Іоанна Хрестителя [18, с. 252–254]. Дрогобицькому малару, автору ікони «Св. Василій Великий», належить також ікона «Богородиця з похвалою» з Мражниці XVI ст. (НМЛ) [17, с. 30].

[14] На думку Л. Скопа, автора статті про ікону святителя з Рикова, «цілком закономірно, що на зламі XVI–XVII ст. у Перемишльській єпархії могли відроджувати традиції священицького облачення більш давніх часів, вбачаючи у цьому своєрідне протистояння наступам на ідеали Східної Церкви» [18, с. 252–254].

[15] З часу встановлення у Візантії свята Трьох святителів у кінці XI ст. їхній спільний культ значно переважав окреме шанування св. Василія, зазначена ситуація характерна і для української релігійної традиції [1, с. 18].

[16] Подібні лики бачимо на іконі «Святі Козьма і Дем'ян» XVII ст. з храму в смт Локачі (МВІ). Ікони святих безсрібників пов'язують з художнім осередком, у якому працював Йов Кондзелевич [10, с. 39].

[17] На думку В. Александровича, до цього ж типу пам'яток варто віднести також іконографію святих з розбудованими архітектурними мотивами [1, с. 21, 26].

Література:

1. Александрович В. Українські ікони зі скороченим історичним циклом (недооцінений аспект традиції княжої доби у мистецтві пізнього Середньовіччя та Нового часу) // Християнська традиція: історія і сьогодення. Науковий збірник. Матеріали Міжнародної наукової конференції м. Львів, 6-7 грудня 2013 року. Музей Українського Католицького Університету. – Львів, 2013. – С. 15–31.

2. Аллярд П. Святий Василій Великий / Переклад о. Павло Теодорович, ЧСВВ. – Нью-Йорк : Видавництво оо. Василіян, 1968. – 200 с.

3. Ваіцман К., Алибегашвили Г., Вольская А., Бабич Г. Иконе. – Београд, 1983. –

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

5. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяу. Фрэска. Абраз. Партрэт / [сост. Н. Ф. Высоцкая и Т. А. Карпович]. – Мінск : «Беларусь», 1980. – 315 с. : ил.

6. Карпюк Л. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 року» // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису. – Луцьк, 2000. – С. 58, 59.

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

8. Лихачев Н. Моливдовулы Греческого Востока. – Москва, 1991. – 359 с. : илл.

9. Мисюга Б. Семіотичний образ природи в галицькому іконописі XV–XVI століть // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2012. – Вип. № 9 (14). – С. 98–107.

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

11. Єлісєєва Т. Волинські ікони святого Миколая з житієм // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 р. : Науковий збірник. – Луцьк, 2006. – С. 68–72.

12. Овсійчук В. Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. – Київ : Наукова думка, 1991. – 400 с. : іл.

13. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII – XV ст. / [наук. ред. Міляєва Л. та ін.]. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с. : іл.

14. Свєнціцька В. Проблеми тла в староукраїн-

ській іконі // Наші дні. – 1942. – № 6. – С. 10–11.

15. Свєнціцька В. Краєвид у малярстві // Наші дні. – 1943. – № 9. – С. 8–9.

16. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. – Львів: Видавництво Отців Василіан «Місіонер», 2008. – 501 с.: іл.

17. Скоп Л. Іконопис автора образу ікони «Богородиця з похвалою» з Мражницької церкви // Бориславщина: минуле і сучасне. Перша науково-краєзнавча конференція. – Борислав, 1997. – С. 30.

18. Скоп Л. Ікона «Св. Василій Великий» з церкви Архангела Михаїла с. Рикова // Бойки. До 75-річчя Товариства Бойківщина. – Дрогобич: Видання науково-культурологічного товариства «Бойківщина», 2002. – С. 252–254.

19. Федюк П. Й. Святий Василій Великий і християнське аскетичне життя. – Рим-Торонто, 1978. – 171 с.

20. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (84 т. и 4 доп.). – Санкт-Петербург, 1890–1907. – Т. 24 А (48) : Полярные сияния – Прая. – 1898. – 4, II, 475 – 958, II, 2с. 11 л. ил., карт., табл.

21. Янковська Д. Ікона «Василій Великий» з іконостасу Успенської церкви м. Львова // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті читання. – Дрогобич, 1998. – С. 146–149.

22. Biskupski R. Ikony ze zbiorow Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – 136 s. : il.

23. Grabar A. Christian Iconography. A study of Its Origins. – Princeton, 1980. – 202 p. : il.

24. Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453 : Sources and Documents (MART: The Medieval Academy Reprints Paperback – Toronto-Buffalo-London, 1986. – 294 p. : il.

25. Walter Ch. Sztuka i obrzadek Kosciola Bizantynskiego. – Warszawa, 1992. – – 275 p. : il.

26. Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojcic Svetozar. A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. – New York : Harry N. Abrams, inc., 1966. – CIV p. : 20 b.

Вячеслав ШУЛІКА
(Харків)

МИЛЕЦЬКА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ: ЗАЛИШОК ЗАГУБЛЕНОЇ НА СЛОБОЖАНЩИНІ ВОЛИНСЬКОЇ СПАДЩИНИ В ПЕРІОД МІЖ СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ

У 1915 р., під час Першої Світової війни, до Харківської губернії були евакуйовані пам`ятки сакрального мистецтва Волині – збірка Волинського єпархіального давньосховища (м.Житомир) та ікони Свято-Миколаївського Милецького монастиря. Ікони Волинського давньосховища залишились у Харкові, а ченцям Милецького монастиря було дозволено оселитись у містах Ізюмі та Богодухові Харківської губернії. Більшість ченців, разом із настоятелем монастиря архімандритом Олексієм, мешкали в Ізюмі, де їм було дозволено проведення хресних ходів задля збору пожертв [7,10,12]. Саме на Слобожанщині, у Харкові, відбулось розкриття шанованої ікони св. Миколая XVI ст. з Милецького монастиря, пензля Сучавського іконописця Григорія Босиковича, що спричинило справжню сенсацію у наукових колах Російської імперії [4,7,11,12].

Після встановлення у Харкові більшовицького правління, ікони Волинського давньосховища опинились в державному музейному фонді, та були майже всі втрачені за часи німецької окупації. Невелика, але безцінна частина колекції зберігається зараз у Харківському художньому та Харківському історичному музеях [2,3,6.8,13]. Про долю милецького зібрання даних майже нема, відомо лише те, що Милецька ікона св. Миколая у міжвоєнні роки також зберігалась у Харківському художньому музеї [7].

У 2007 р., під час конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація», відбулось виїзне засідання конференції в м. Камінь-Каширський із відвідуванням відродженого Милецького монастиря. Вже у Харкові, після повернення з конференції, до автора цієї публікації зателефонували з Милецького монастиря, з проханням віднайти, якщо буде нагода, решту загубленої на Слобожанщині монастирської спадщини. Але лише через десять років було знайдене перше свідоцтво того, що деякі милецькі ікони й досі перебувають на Харківщині.

У червні 2017 р. в Харківській художній галереї ім. Г. Семірадського пройшла виставка «Православна ікона на Слобожанщині», яка була організована Центром краєзнавства ім. академіка П.Т.Тронька Харківського національного університету ім. В.Каразіна. На виставці були представлені слобожанські пам`ятки сакрального мистецтва XIX – початку XX ст., російські старообрядниці ікони різних іконописних осередків, які мали поширення на Слобожанщині, сучасні ікони Харківських іконописців. Експозиція була сформована з пам`яток, які належать Центру краєзнавства ХНУ, приватним збіркам, храмам Харківської та Ізюмської єпархій УПЦ. Центром експозиції стала велика старовинна ікона, надпис на якій свідчив, що ікона є Милецьким образом Божої Матері.

Виставка визвала зацікавлення глядачів, була відвідана високими гостями, серед яких був консул Республіки Словаччина. На прохання організаторів виставки, автор цієї публікації провів декілька екскурсій та мав можливість детально дослідити експонати, серед яких була й Милецька ікона.

Милецька ікона Божої Матері, яка була представлена на виставці, з боку іконографії, відноситься до іконографічного типу Одигітрія-Перівлепта. Богоматір та Немовля зображені в коронах. Богородиця одягнена в синій мафорій та червону туніку, Христос в червоний гіматій та білий хітон з вохряним вузьким поясом. Правицею Христос благословляє, в лівій руці тримає державу.

Ікона написана на дерев’яній, ймовірно липовій дошці розміром 140 Х 87 Х 2.5 см, має вертикальний формат, закінчується фігурним, напівкруглим завершенням. Основа складається з трьох дошок, які з’єднані в єдиний щит. Дві вертикальні дошки ділять основу на дві нерівні частини, окремою дошкою є напівкругле завершення ікони (висота 21 см). Дошки з`єднані між собою шпугами: двома горизонтальними (верхня втрачена), врізаними з лівої сторони (ширина до 7 см), та, у верхній частині, двома вертикальними (ліва втрачена), які з`єднують верхню та основну частини щита. Окрім шпуг, дошки мають допоміжні з`єднання у вигляді трьох прямокутних «карасиків», які розташо-

вані у центрі, вгорі та у низу. З тильного боку дошка ікони оброблена напівкруглою стамескою упродовж волокон основи, та пофарбована в зелений (?) колір. Тильна сторона ікони вкрита шаром забруднень.

Ґрунт ікони білого кольору, покладений на паволоку полотняного плетіння. Фарбовий шар ікони (товщина до 2 мм), окрім ликів Христа та Богородиці, вкрито декількома шарами перемалювань олійною фарбою та бронзою. Тло ікони було вкрито золотом. Зв'язок фарбового шару з основою незадовільний, наявні здуття, осипи, опіки. Окремі ділянки фарбового шару ледве тримаються на своєму місці. Ділянки живопису, які не зазнали перемалювань, вкриті лаком, який, хоча й зберіг блиск, значно потемнів, набувши золотаво-коричневого кольору. Незважаючи на значні перемалювання, Милецьку ікону можна умовно датувати другою половиною XVIII ст., тобто ця ікона була написана в уніатський період історії монастиря, коли Милецький монастир іменувався «Опатством Милецьким» [1,4,7,12]. Звісно більш точне датування можливо лише після розкриття пам`ятки.

Цікавим є напис на зворотньому боку ікони, написаний російською мовою: «По условию обновленіѧ икону вытирать надо лишъ сухою трѧпкою. Но отнюдь не масломъ и водою». Напис є цікавим, бо свідчить не лише про поновлення ікони, а й містить рекомендації щодо подальшого зберігання твору. Ймовірно Милецька ікона Божої Матері, як і ікона св. Миколая, була реставрована після евакуації на Харківщину.

На відміну від ікони св. Миколая, Милецька ікона Пресвятої Богородиці не отримала широкої відомості, але вона згадується серед втрачених святинь Милецького монастиря [4].

Було встановлено, що Милецька ікона Божої Матері була передана на виставку з храму св. Катерини с. Протопопівка Балаклейського р-ну Харківська обл. (Ізюмська єпархія УПЦ). Село Протопопівка розташоване в 55 км від м. Ізюм, де до встановлення радянського режиму зберігались ікони Милецького монастиря. Ймовірно, ікона була врятована від знищення парафіянами однієї з Ізюмських церков. Зараз важко простежити всі деталі побутування ікони на Слобожанщині, але впевнено можна стверджувати, що ікона була передана до Протопопівці не раніше другої половини XX ст., тому, що у 1930-ті рр. була знищена старовинна дерев'яна церква в селі, разом із всім внутрішнім вбранням [5,9]. Якщо ікона з Милецького монастиря зберігалась саме там, вона б загинула разом із місцевими іконами. Обставини та деталі побутування Милецької ікони Богоматері потребують подальшого дослідження. На цей час проводяться перемовини з настоятелем храму св. Катерини с. Протопопівка щодо проведення консерваційно-реставраційних робіт.

1. Горін С. Монастирі Західної Волині (друга половина XV – перша половина XVII ст.) /Сергій Горін. – Львів: Місіонер, 2007. – 336 с.

2. Кацай В. До історії побутування Волинського давньосховища у Харкові / В.Кацай // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. –. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2007. – С. 34-35.

3. Луць В. Волинська ікона з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) /В.Луць, З.Откович //Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація. – Луцьк: Ініціал, 1995. – С.24 – 34.

4. Милецький Миколаївський чоловічий монастир [Електронний ресурс] // УПЦ Володимир-Волинська єпархія: веб-портал. — Електронні дані: Режим доступу : http://xn--80a3aeu4czas.xn--j1amh/myletskyj/ — вільний (дата звернення : 24.08.2018). — Назва з екрана.

5. Пудря І.С. Втрачені храми Балаклійщини /І.С.Пудря. – Х.: ФОП Бровін О.В., 2016. – 196 с.

5. Пуцко В. Локалізовані ікони Волинського єпархіального давньосховища /Василь Пуцко //Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2012– С.29-35.

7. Пуцко В.Г. Ікона святого Миколая Милецького сучавського маляра Григорія Босиковича /В.Г.Пуцко //Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том CCXXXVI. – Л.:НТШ, 1998. – С.373-397.

8. Пуцко В.Г. Художня колекція Волинського єпархіального давньосховища /В.Г.Пуцко //Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація. – Луцьк: Ініціал, 1995. – С.22-24.

9. Таранушенко С.А. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Повна редакція /С.А.Таранушенко. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2014. – 864 с.

10. Хрисанф И. Крестный ход с Волынской святыней /И. Хрисанф //Пастырь и паства: журнал для духовенства и народа Харьковской епархии. – Х.: Духовная семинария, 1916. – С.1099 – 1101. - № 40 – 41.

11. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси на земле Украинской просиявшие.—В трех частях. – К.: [Б. И.], 2005. – Ч.II. – 264 с.

12. В. Штинько, В. Ковальчук, Є. Волинь: храми

1. Милецька ікона Божої Матері. Др. пол. XVIII ст. (?). Фото В.Шуліки.

2. Милецька ікона Божої Матері. Др. пол. XVIII ст. (?). Зворотній бік. Фото Л.Маслової.

3. Милецька ікона Божої Матері. Др. пол. XVIII ст. (?). фрагмент. Фото В.Шуліки.

4. Милецька ікона Божої Матері. Др. пол. XVIII ст. (?).фрагмент. Фото В.Шуліки.

і люди /Валентина Штинько, Євгенія Ковальчук. – Луцьк: Терен, 2010. – 292 с.

13. Шулика В.В. Иконы XVI в. из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности /В.В. Шулика //Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29-30 10 2007 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2007. – С. 35-43.

Ольга БОРІСЄНКО
(Мінськ, Беларусь)

ЧТИМАЯ КАМЕНЕЦКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ

Город Каменец (Брестская область, Республика Беларусь), основанный в 1287 г. волынским князем Владимиром Васильковичем отыгрывал важную оборонительную роль во Владимиро-Волынском княжестве. В настоящее время память о князе связана не только с основанием города, но и с происхождением местной чудотворной иконы, которая, по легенде, была подарена Владимиром Васильковичем для первой церкви в основанном им городе [15, 3; 11, 209]. Почитание иконы было распространено в XIX в. В XX в. она была утрачена, ее культ угас, а в конце 1990-х г. был возобновлен.

В 1998 г. в алтаре Симеоновского храма г. Каменец местный краевед Г. Мусевич обратил внимание на икону с надписью «Съ копіи чудотворной иконы Божіей Матери, находѧщейсѧ в алтарѣ Каменецъкой соборной церкви» [14, 106]. Это момент можно считать началом возрождения культа Каменецкой иконы. Появились посвященные иконе публикации в белорусских и украинских изданиях, в частности, в работах Г. Мусевича, В. Рожко. Несмотря на достаточно большое количество публикаций, посвященные иконе научные работы на настоящий момент отсутствуют.

Поскольку оригинал иконы был утрачен, ее стилистические особенности можно рассмотреть на основании сохранившегося списка (Ил. 1). На нем изображение на иконе композиционно разделено на две части по вертикали: верхнюю часть, которая составляет 4/5 части всей иконы, и нижнюю, составляющую, соответственно, 1/5 части иконы. В верхней части представлен список Каменецкой иконы Богоматери, а нижняя часть, в свою очередь, разделена на две части по горизонтали. В левой части изображены две деревянные церкви, а в правой – Каменецкая башня («Белая вежа»).

Изображение Богородицы представляет собой тип Одигитрии. Богоматерь держит Младенца на левой руке, а правая рука расположена перед грудью на уровне стоп Младенца в указующем на Него жесте. Голова Богородицы повернута в три четверти и слегка склонена к Иисусу. Младенец изображен повернутым в три четверти к Богоматери.

На Богоматери красный мафорий на бирюзовой подкладке, по краям украшенный золотым орнаментом и мелкими камнями, обрамленный каймой, а также синий хитон с золотым орнаментом по горловине и правому рукаве. На Младенце – белая рубашка со складками, прописанными голубым цветом, перевязанная узким белым пояском, и гиматий охристого цвета. Изображение Матери и Младенца объемное, написанное с использованием свето-теневой моделировки. Вокруг голов Богоматери и Младенца – золотые нимбы в виде сияния с множеством лучей. Фон иконы – темно-коричневый. Над головой Иисуса Христа надпись «Іис. Хрс», в левом верхнем углу – надпись «МР», а в правом верхнем углу – «ΘУ». Слева возле головы Богоматери надпись: «Съ копіи чудотворной иконы Божіей Матери, находѧщейсѧ в алтарѣ Каменецъкой соборной церкви».

Сохранившаяся копия иконы соответствует описанию списка Каменецкой иконы, написанного И.А. Панкрышевым в августе 1897 г. для императора Николая II [15, 1]. Возможно, эта икона также была написана им. Г. Мусевич отнес данную копию Каменецкой иконы к XVII в.: «…вторая, древняя, написанная предположительно в XVII веке местным иконописцем, обладавшим чувством местного патриатизма. Он и написал внизу иконы полосу с изображением каменецких церквей и вежи» [14, 107]. Данная датировка несостоятельна. Рассмотренный выше список следует датировать к.XIX-нач. XX в.

Поскольку сама икона не сохранилась, определить время ее происхождения не представляется возможным. Отталкиваясь от сохранившегося списка,можно найти композиционно и стилистически похожие иконы Богоматери типа Одигитрии, датируемые XVII-XVIII в., как на близлежащих, так и на достаточно отдаленных от Каменца территориях. Это объясняется схожей стилистической манерой письма того времени и соблюдением общего представленного типа.

Что касается икон, происходящих с относительно близлежащих территорий, можно привести следующие примеры. Так, в Симеоновской церкви Каменца хранилась икона Богоматери (Ил. 2), композиционно схожая с рассматриваемым выше списком. Во время нашего посещения храма 30 декабря 2007 г. иконы там не было. Сохранилась ее черно-белая фотогра-

фия, опубликованная в 2005 г. Э.Ю. Ветер и Ю.А. Пискуном и датируемая ими на первую половину XVIII в. [9, 215]. На ней икона запечатлена в ризе с чеканным растительным орнаментом, которую можно датировать серединой XVIII в. При сравнении данной иконы с учетом ризы и списка Каменецкой иконы, видны сходства в общей композиции обеих икон, а также в отдельных деталях: положении ножек Иисуса; нимбов в виде лучей вокруг голов Марии и Христа . Различия между иконами заключаются в расположении голов Богородицы и Младенца: на списке Каменецкой иконы Его голова находится несколько выше по сравнению с головой Богоматери на фотографии иконы, рука ниже в отношении ног Иисуса, а также в том, что на списке Каменецкой иконы Младенец держит в руке свиток, а на фотографии, судя по изображению, вычеканенному на ризу – книгу. Поскольку отсутствует цветное изображение иконы Богоматери из Каменца без ризы, невозможно выполнить их полное сравнение и сделать объективные выводы. Однако можно выдвинуть некоторые предположения. Во-первых, икона на фотоснимке могла быть той самой чудотворной иконой Каменецкой иконой, почитание которой в XX в. угасло, что неоднократно отмечалось нами во время сбора сведений о чудотворных иконах Беларуси (например, в Антополе Дрогичинского района Брестской области, Малых Жуховичах Кореличского районе Гродненской области). Во-вторых, данная икона и чудотворная Каменецкая икона могли быть написаны приблизительно в одно время одним и тем же иконописцем, либо в одной иконописной мастерской.

Известна еще одна икона Богоматери (Ил. 3), которая схожа со списком Каменецкой по композиции и колориту, датируемая XVII в. Она находится в Петропавловском храме поселка Ружаны Пружанского района Брестской области, и почитается чудотворной.

Еще одна икона, схожая композиционно и по цветовой гамме с рассматриваемыми нами происходит из села Старый Порицк (Старий Порицьк) Иваничевского района Волынской области (Ил. 4), находится в Музее волынской иконы (ВКМ Ж-313). Данная икона датируется началом XVII в. [10, 15].

Также видны цветовые и стилистические сходства с иконой Одигитрии (Ил. 5) из д. Голынка Клецкого района Минской области, также датируемой XVII в. [7, 30–31], а также с иконой из с. Суходолы (укр.: Суходоли) (Ил. 6) Владимир-Волынского района Волынской области [10, 109]. Кроме того, заметны композиционные сходства с иконой из Пинского района Брестской области (Ил. 7), происхождение которой относится к XVII в. [8, 145]. Примером икон подобной стилистики может служить икона иконой из Рембешова (Rembieszów), Польша (Ил. 8), также датируемой XVI-XVII в. [5, Fig. 404].

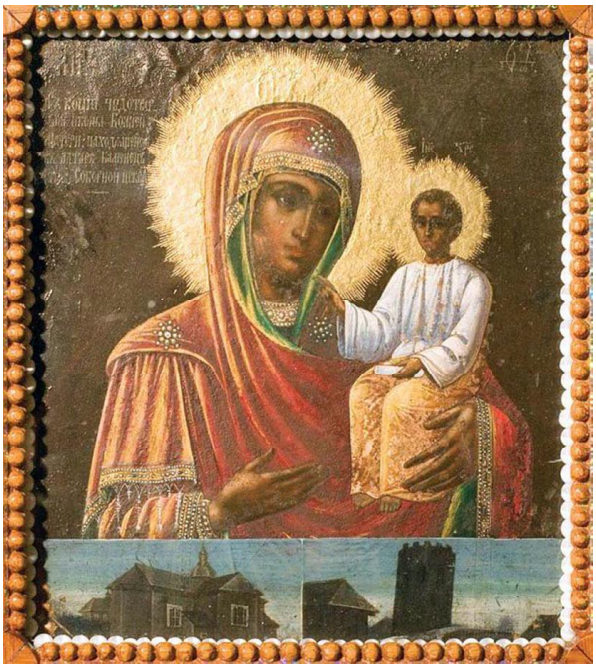
Таким образом, судя по стилистике списка Каменецкой иконы, ее написание относится, скорее, к XVII в., и могло быть связано с постройкой Христорождественской церкви, где она находилась. Почитание иконы в XIX – нач. XX вв. носило локальный характер, и было ограничено православным населением Каменца и окрестностей. Сведения о Каменецкой иконе отсутствуют в популярных польскоязычных и русскоязычных сборниках чудотворных икон Богоматери [2; 3; 6; 18; 22].

О ней также не упоминал Покровский в «Археологической карте Гродненской губернии». В «Церковном отделе» статьи о Каменце он лишь отметил, что в «церкви сохраняются две прекрасной работы иконы из древнего иконостаса Воскресенской церкви» [17, 98], не указывая какие именно.

Впервые икона упоминается в публикациях в 1890-х гг. Первым о ней написал в 1895 г. настоятель каменецкой церкви св. Симеона Столпника священник Лев Паевский. Он отметил, что почитание иконы чудотворной началось с 1797 г. Во время пожара Христорождественская церковь, в которой на тот момент находилась икона, сгорела со всей утварью. Уцелела лишь икона, склонившись лицевой стороной к земле. По сведениям Л. Паевского, вся оборотная часть липовой доски, на которой был написан образ Божией Матери с Младенцем, обгорела и обуглилась, лики же остались неповрежденными» [16, 238–239].

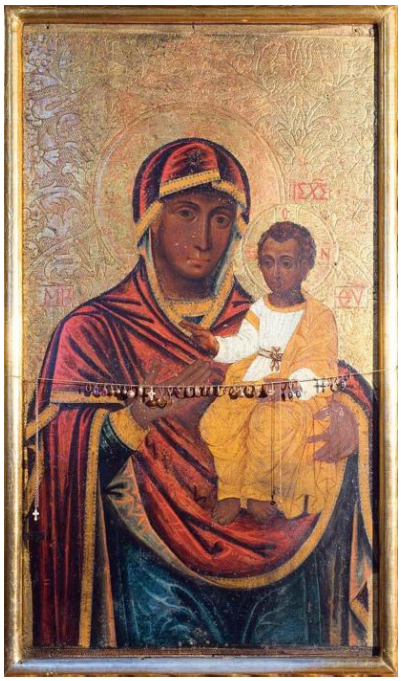
В своем письме императору Николаю II в сентябре 1897 г. Л. Паевский написал, что «чудотворная икона – дар первоначального владетеля Беловежской пущи, волынского князя Владимира Васильковича» [15, 3]. Эту же информацию привел и епископ Иосиф (Соколов) в 1899 г. Так, автор отметил, что «икона – дар первоначального владетеля Беловежской пущи Волынского князя Владимира Васильковича [11, 209].

В наше время легенда получила дальней-



Ил. 1: Список чудотворной Каменецкой иконы Богоматери. К. XIX-нач. XX в. Каменец. Фото В. Сутягин, 2012 г.

Ил. 2. Икона Богоматери из Каменца. XVIII в. Беларусь. [7, 215].



Ил. 3. Икона Богоматери. XVII в. Ружаны, Беларусь. Фото В. Сутягин, 2012 г.

Ил. 4. Икона Богоматери из села Старый Порицк. Нач. XVII в. Музей волынской иконы, Луцк, Украина. [9, 15].

шее развитие. Г. Мусевич в 2010 г. (а до него – Ю. Логашева в 2009 г. в статье, основанной на материалах, предоставленных Г. Мусевичем [13, 38]) отметила, что икона была написана самим князем, более того, он даже привел год ее написания: «В 1268 г. он [Владимир Василькович – *прим. О.Б.*] пишет, облаченную потом в высокохудожественную ризу, икону Божией Матери, которой суждено стать Каменецко-Руською (Каменец до литовской агрессии назывался Каменец-Руський (Ruthenikale)), Каменец-Литовской (так Каменец назывался до 1940 г.) и Каменецкой» [14, 106]. Данные сведения не подтверждаются никакими документальными данными Г. Мусевич ссылается на Ипатьевскую летопись, отмечая, что князь писал иконы. Однако, летописные данные можно трактовать двояко: либо князь сам писал иконы и расписывал храмы, либо работы выполняли мастера по заказу князя.

Даже если князь писал иконы, нет никаких оснований утверждать, что данная икона была написана именно им. Согласно документам, речь о которых пойдет ниже, ранее икона никаким образом не выделялась прихожанами среди множества других икон, существовавших в Каменце. Тем не менее, эту легенду приводит в своих работах украинский автор В. Рожко [20, 153; 21, 457].

Сведения также противоречивы в отношении предполагаемого местонахождения иконы с XIII в. по XVIII в. Согласно легенде, приведенной епископом Иосифом, князь построил в Каменце две церкви, Благовещенскую и Христорождественскую. О двух храмах написал и Л. Паевский в письме императору [15, 3]. В последней и находилась эта икона вплоть до 1797 г. [11, 209]. В Ипатьевской летописи в связи с Владимиром Васильковичем упоминается лишь Благовещенская церковь: «постави Благовещения Пресвятыя Богородицы и украси ю иконами…» [12, 925]. Христорождественская церковь была построена позже. Точная дата ее постройки неизвестна, тем не менее, она упоминается в описании города 1562 г. наряду с Благовещенской, Воскресенской церквями и церковью Симеона Столпника [23, 17].

По второй версии, икона изначально находилась в Благовещенской церкви, затем, после ее упразднения в XVII в., была перенесена в Христорождественскую церковь в Каменце [23, 17]. Одна ни одна из версий не подтверждена документами.

Кроме того, Г. Мусевич в своей статье привел слова смотрительницы Каменецкой вежи Галины Тарасевич о том, что чудотворная икона хранилась в веже, а также отметил, что «об этом пишет и Татьяна Протько», ссылаясь на страницу 9 книги «Пакутнік за веру і бацькаўшчыну» [14, 108]. Далее автор предположил, что это маловероятно. У Т. Протько действительно написано, что во время аудиенции у императора Лев Паевский «падараваў цару копію цудадзейнай іконы Маці Божай з Камянецкай вежы» [19, 9]. Это утверждение несостоятельно, поскольку Лев Паевский написал, что икона находилась в алтаре Симеоновской церкви [15, 1].

Так или иначе, согласно двум версиям в XVIII в. икона находилась в Христорождественской церкви, которая на тот момент являлась униатской. В визитации церкви за 1759 г., указано, что храм был ветхим. В нем находился иконостас и достаточно большое количество икон. Однако среди них не выделено иконы Богоматери, которая связывалась бы с волынским князем или пользовалась на тот момент особым почитанием. В том числе, в инвентаре храме не описано каких-либо риз или привесок возле иконы Богоматери, которые бы указывали на выделение данной иконы среди других [1, 306-308].

В 1797 г. церковь сгорела. Уцелевшая икона была помещена в Воскресенской церкви г. Каменца. Зародилось ее почитание как чудотворной. Мещане и крестьяне церкви изготовили серебряную вызолоченную ризу с массивными венцами [16, 239].

В 1835 г. Воскресенская церковь была упразднена по причине ветхости, а икона Богоматери вместе с некоторыми другими иконами была перенесена в церковь св. Симеона Столпника [23, 17-18]. После преобразования Каменецкой униатской церкви в православную почитание иконы сохранилось. Еще в конце XIX в. она находилась в алтаре [15, 1].

В 1894 г. настоятелем Каменецкой церкви стал священник Лев Паевский [4, 29]. Симеоновская церковь обветшала. Требовалось строительство нового храма, на что у прихода не было средств. Кроме того, была необходима реставрация Каменецкой вежи, построенной в XIII в. князем Владимиром Васильковичем. 5 сентября 1897 г. состоялась аудиенция Льва Паевского у императора Николая II, пребывавшего в своей резиденции в Беловеже [15, 1].

Ил. 5. Икона Богоматери из д. Голынка. XVII в. Беларусь. [6, 30].

Ил. 6. Икона Богоматери из с. Суходолы. Вт. пол. XVII в. Музей волынской иконы, Луцк, Украина. [9, 109]

Ил. 7. Икона Богоматери из Пинского района. XVII в. Беларусь. [7, 145].

Ил. 8. Икона из Рембешова. XVI-XVII в. Польша [5, Fig. 404].

В современных публикациях приводятся сведения о том, что во время аудиенции Лев Паевский преподнес чудотворную икону Богоматери в дар императору [13, 38; 14, 107; 20, 153; 21, 457]. В частности, Г. Мусевич красочно описал это: «Сначала о. Лев рассказал Государю <…> историю края. Затем, встав на колени перед ним и воздев чудотворную икону над головой, страстно просил Николая II о выделении средств на реставрацию Каменецкого столпа (вежи) как символа Православия на Руських землях. Государь принял драгоценный дар и дал согласие на реставрацию столпа и строительство нового храма, выделив на эти цели 50 тысяч рублей золотом» [14, 107]. Далее каменецкий краевед отметил, что император увез икону «или в Санкт-Петербург, или в свою резиденцию в Ливадию» [14, 107].

Однако этот факт опровергается сведениями в опубликованном описании аудиенции, составленным самим Львом Паевским. Согласно этим данным, «известный императорской фамилии живописец Панкрышев (слобода Мстера, Владмирской губернии) в конце августа прислал мне копию образа Божией Матери, помещающейся ныне в алтаре Каменец-Литовской св. Симеоновской церкви, прося поднести ее Государю Императору» [15, 1]. Именно эту икону, а также труды Паевского и документы по истории каменецкого края были переданы им 3 сентября управляющему Министерством императорского двора с просьбой передать императору [15, 1].

Более того, Лев Паевский, рассказывая про происхождение списка иконы, отмечает, что икона на тот момент (т.е. на момент написания отчета об аудиенции) находилась в алтаре: «… копию образа Божией Матери, помещающейся ныне в алтаре…» [15, 1]. Таким образом, икона не была передана императору, а осталась в Симеоновском храме в Каменце.

Тем не менее, впоследствии она была утрачена. Время ее утраты неизвестно. Она могла быть вывезена из Каменца в 1915 г. во время эвакуации ценностей из западных губерний вглубь Российской империи, когда было вывезено множество чтимых икон и других церковных ценностей, большая часть которых так и не вернулась. Могла быть утрачена в другое время и при других обстоятельствах.

Хранящийся в церкви список был отреставрирован в 2009 г. В 2010 г. с него был сделан увеличенный список. Оба списка в настоящее время находятся в Симеоновском храме г. Каменец. В 2009 г. был установлен день празднования в честь Каменецкой иконы – 15 ноября и составлены богослужебные тексты [13, 38-39].

---

1. Литовский государственный исторический архив (Lietuvos valstybės istorijos archyve. LVIA). Ф. 634. Оп. 1. Д. 48. Генеральные визиты церквей Каменецкого, Кобринского, Полесского, Пружанскогои Владавского деканатов, 1759 г.

2. Barącz S., ks. Cudowny Obrazy Matki Najświętszej w Polsce. Lwow, 1891.

3. Fridrich A. Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. Krakow, 1911. T.1-4

4. Gil A. Unickie cerkwie Brześcia w opisie wizytacyjnym z 1726 roku. Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej. 2006. Rok (4).

5. Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. II. Województwo Łódzkie. Pod. red. J.Z. Łozińskiego. Warszawa, 1954.

6. Waclaw z Sułgostowa (Nowakowski), x. O cudownych obrazach w Połsce Przenajswiętszej Matki Bozej. Krakow, 1902.

7. Абразы XVII-XIX стст. со зборау Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь і Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Склад.: Л.М. Лысенка, Л.Л. Сысоева, А.А. Ярэшэвіч. Мінск, 2012

8. Вецер Э.І. Іканапіс XVII ст. Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. Мінск, 2005. С. 107-161.

9. Вецер Э.І., Піскун Ю.А. Іканапіс XVIII ст. Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. Мінск, 2005. С. 161-265.

10. Волинська ікона XVI-XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина І / Упорядники А. Вигоднік, С. Василевська. Луцьк, 2013.

11. Иосиф (Соколов), епископ. Гродненский Православно-церковный календарь, или Православие в Брестско-Гродненской земле в к. XIX в. В 2 т. Воронеж, 1899.

12. Ипатьевская летопись. Полное собрание русских летописей. Москва, 2001. Т. 2.

13. Логашева Ю. Покров Пречистой над Каменецкой землей. Брестские епархиальные ведомости. 2009. № 4.

14. Мусевич Г. Каменецкая икона Богородицы. Гістарычная брама. 2010. №1 (25).

15. Паевский Л.С. Государево внимание и царская милость. Беловежа, 6 сентября. Письмо священника Л. Паевского. Гродно, 1897.

16. Паевский Лев. Каменец-Литовск и его древние храмы. (Исторический очерк). Виленский календарь на 1896 г. Вильна, 1895.

17. Покровский Ф.В. Археологическая карта Гродненской губернии. Вильна, 1895.

18. Поселянин Е. Богоматерь. Описание Ее зем-

ной жизни и чудотворных икон: в 2 кн. Москва, 2002. Кн. 1, 2.

19. Процька Т. Пакутнік за веру і бацькаушчыну. Мінск, 1996.

20. Рожко, В. Є. Православні святині історичної Волині. Луцьк, 2009.

21. Рожко В. Є. Чудотворні ікони Волині і Полісся. Луцьк, 2002.

22. Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон. Москва, 2006.

23. Ярашэвіч А. Камянецкая вежа. Мінск, 2005.

Тетяна ФЕДОРІВ
(Збараж)

ІКОНИ «МУЧЕННЯ СВЯТОЇ ВАРВАРИ» ТА «УСІКНОВЕННЯ ГОЛОВИ ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ» ІЗ ЦЕРКВИ СЕЛА СИНЯВА ЗБАРАЗЬКОГО РАЙОНУ

Колекція Національного заповідника «Замки Тернопілля» (далі – Заповідник) «Сакральне мистецтво Збаражчини» налічує близько 150 ікон і постійно поповнюється. У травні цього року до Заповідника було передано дві ікони із церкви Воздвиження Чесного і Животворного Хреста Господнього (УГКЦ) села Синява Збаразького району, Тернопільської області.

Про саму церкву відомо не так багато. Історію цієї святині у 2015 р. досліджував науковий співробітник Заповідника Руслан Підставка. Зокрема, у своїй статті автор зазначив, що християни східного обряду мали в Синяві спочатку дерев'яну церкву, відому, принаймні, з середини XVIII ст., оскількивона вже позначена на, так званій, карті «фон Міга» 1763-1787 років [4].

У двотомнику «Збаражчина» Володимира Жили вказано, що у 1928 році у селі Синява була збудована кам'яна церква [1, с. 276], поблизу старої дерев'яної. Обидві церкви можна побачити на фото, датованому 1929 роком (Фото 1).

Однак, у цій статті мова йтиме про ікони, котрі були передані до Заповідника із храму села Синява. Вони викликають особливий інтерес, в силу того, що на них представлені житійні сцени шанованих святих у специфічному трактуванні. Метою даної публікації є введення до наукового обігу цих двох ікон із нашої колекції.

В основу даної розвідки покладені самі пам'ятки іконопису. Історіографія теми охоплює краєзнавчі нариси Володимира Жили «Збаражчина. Збірник статей, матеріалів і споминів» [1] та Руслана Підставки «Сакральні святині Синяви»[4], книгу Олександра Найдена «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини у контексті селянського культурного простору» [3], життєписи святих [2], [6], Святе Письмо (у перекладі Івана Хоменка). Інформацію про розміри, техніку виконання, етапи реставрації було взято із реставраційного паспорта рухомої пам'ятки – ікони (Ж – 492).

Дві ікони, про які йтиметься далі, знаходились на горищі кам'яного храму села Синява і були знайдені під час проведення ремонтних робіт взимку 2018 року. Однак, про їхнє походження нічого конкретного сказати не можна. Також не відомо, чи ікони використовувалися і чи були розміщені у старій дерев'яній церкві, а згодом у новозбудованій, чи одразу «знайшли» своє місце на горищі.

На думку художника-реставратора вищої категорії, завідувача науково-реставраційної майстерні Заповідника Володимира Магінського, ці ікони могли бути вміщені у бічних вівтарях старої церкви.

Після передачі ікон до нашої установи, В. Магінський провів візуальне обстеження, під час якого не було виявлено слідів попередньої реставрації чи записів, а також інших втручань. У обох ікон був відсутній підрамник. Основа – конопляне домоткане полотно. Ґрунт – авторський, олійний. Фарбовий шар – багатошаровий, олійний. Захисний шар відсутній. По усій поверхні ікон спостерігалися вузлики та потоншення, кракелюри ґрунту та фарбового шару, по усьому зовнішньому периметру – багато проривів від цвяхів. Обидві ікони мали сильне загальне забруднення, яке утворилося від кіптяви та пилу. Лабораторних досліджень не проводилось. Загальний стан пам'яток був оцінений як незадовільний.

Відповідно до проведеного обстеження, було розроблено та здійснено ряд реставраційних заходів ікони «Мучення святої великомучениці Варвари». А саме: укріплено фарбовий шар та ґрунт, видалено поверхневе забруднення звороту та лицевої сторони ікони, підведено крайки та ґрунт у місцях його втрати, проведено тонування втрат фарбового шару, нанесено захисний шар. На кожному з етапів реставрації проводилась фотофіксація. Реставраційні роботи були виконані у повному обсязі. Для ікони «Усікновення голови Івана Хрестителя» було виготовлено новий підрамник та продубльовано основу, реставрація триває.

Далі пропонується інформація про розміри, техніку виконання, реставрацію, а також повний опис ікон.

Мучення святої великомучениці Варвари (Ж – 492), датується рубежем XVIII-XIXст..; розміри – 73 х 133 см; походження – Церква Воздвиження Чесного і Животворного Хреста Господнього, с. Синява, Збаразького району; реставрована художником реставратором ви-

Фото 1. Дві церкви села Синява. 1929 рік.

Фото 3. Усікновення голови Івана Хрестителя.

Фото 2. Мучення святої великомучениці Варвари.

Фото 5. Фрагмент ікони Усікновення. Зображення Соломії.

Фото 4. Фрагмент ікони Мучення св. влкм. Варвари. Зображення пастухів.

щої категорії Магінським В.Д., травень 2018 р.; матеріали і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри, заломи у верхній частині полотна.

Опис: композиція ікони багатофігурна. У центрі, у повний ріст представлено Діоскора – батька святої Варвари. Він одягнений у верхній одяг жовтого кольору та сині штани, за спиною червоний плащ, на голові – червоно-жовтий тюрбан із синім пером, взутий у коричневі чоботи. Лик та руки Діоскора вохристої карнації. Обличчя обрамлене бородою, волосся темне, хвилясте. Постать батька зображена впівоберта вліво і звернена до святої Варвари. Свята Варвара зображена до пояса, лежачи у печері. Вона одягнена у білу сукню та червоний гіматій. Лик світлої карнації, вуста червні, очі опущені вниз, руки беззахисно повисли. Чітко окресленого німбу немає, навколо голови святої – висвітлення тла. На іконі представлено, як Діоскор витягує свою доньку з печери за волосся. У лівій частині композиції вміщено зображення двох пастухів, котрі пасуть вівці. Позем ікони виконано у вигляді скелястого ландшафту з кількома деревами. На тлі ікони представлені гори та височини на фоні блакитно-рожевого неба (Фото 2).

Ікона зберігається у фондах Заповідника. Публікується вперше.

Усікновення голови Івана Хрестителя (Ж – 493), датується рубежем XVIII-XIX ст..; розміри – 70 х 150 см; походження – Церква Воздвиження Чесного і Животворного Хреста Господнього, с. Синява, Збаразького району; на етапі реставрації; матеріали і техніка – полотно, олія; збереження – кракелюри, фрагментарні втрати ґрунту та фарбового шару до основи, заломи по усьому периметру полотна, розриви, тріщини.

Опис: на іконі представлено три фігури. У центрі зображено обезголовлену постать Івана Хрестителя, його фігура навколішки, оголена до пояса, нижню частину тіла закриває червоний гіматій, руки святого зв'язані мотузком. Лик та тіло світлої карнації. Ліворуч від тіла Івана Хрестителя зображено у повний ріст воїна. У правій руці він тримає закривавленого меча, а у лівій – відрубану голову святого. Воїн одягнений у червону далматику, синій обладунок, сині штани, високі коричневі чоботи, а за його плечима – довгий жовтий плащ. Лик та руки світло-рожевої карнації. Очі малі, ніс прямий, вуста червоні, юнацькі вуса та хвилясте русяве волосся. Воїн впівоберта звернений до доньки Іродіяди. Постать Соломії (?) зображена праворуч від тіла Івана Хрестителя, звернена до воїна. Одягнена у білу сукню, червону далматику з жовтим комірцем, взута у жовте взуття. У простягнутих руках Соломія тримає полумисок. Лик та руки світло-рожевої карнації. Малі очі, прямий ніс, тонкі червоні вуста. Темне волосся зібране у зачіску, спускається за плечима, до волосся причеплений білий вельон (?). Дія, зображена на іконі, відбувається у в'язниці, на що вказують високі стіни та заґратовані вікна. Праворуч від Соломії зображена темна арка входу. Позем ікони темно-зеленого кольору (Фото 3).

Ікона зберігається у фондах Заповідника. Публікується вперше.

Тепер варто більш детально зупинитись на сюжетах обох ікон та джерелах їхньої іконографії.

Перша ікона, реставрація якої вже проведена, викликала чимало запитань стосовно сюжету. Завдяки нашим дослідженням та консультації співробітника Національного музею у Львові ім. А. Шептицького Романа Зілінка, було з'ясовано, що на іконі представлено житійну сцену святої Варвари,а саме – «Мучення святої Варвари батьком». Ікону з аналогічним сюжетом опубліковано у книзі Олександра Найдена «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини у контексті селянського культурного простору» [3, с. 402-403].

Відомо, що великомучениця Варвара (померла близько 305 р.) належить до грона найпопулярніших святих, але про її життя не маємо точних відомостей. Акти її мучеництва були знищені, а впродовж століть життєпис цієї святої був доповнений численними легендами [6, с. 371],які, у свою чергу, послугували джерелами іконографії у зображенні святої діви і мучениці.Культ святої Варвари швидко розповсюдився, яку Східній,так і Західній церкві. На іконах свята зображувалася на фоні вежі, з мечем у руці та пальмовою гілкою – символом мучеництва [6, с. 371].

На іконі із нашої колекції зображено, як батько Варвари Діоскор (таке ім'я подають усі легенди) витягує свою доньку за волосся з печери. Згідно передання, скала розступилася і сховала у своєму нутрі святу діву. Але коли Варвара повернулася додому, то батько по-звірячому побив її, а потім за волосся потягнув до Маркіяна, правителя того краю [2, с. 690]. У

книзі Олександра Найдена подано уривок канту, який співали лірники, про те, як свята Варвара ховається від власного батька: «Утікала од отця, як од вовка овця./ Утікала по під гору/ По під гору крем'яную:/ Горо, роступись,/ Горо, ростворися,/ Мучениця, скрийся!» [3, с. 430].

Цікавою деталлю нашої ікони є зображення двох пастухів, котрі пасуть овець (Фото 4). Це інтерпретація іншої легенди. У ній ідеться, що Діоскор переслідуючи власну доньку, побіг за нею у гори, але засліплений люттю, втратив її із поля зору. І лише один з пастухів вказав батькові, де сховалася Варвара. Згідно цього ж переказу, той пастух, котрий видав місце сховку святої, перетворився на кам'яний стовп, а його вівці – на цвіркунів [5]. Отож, можна узагальнити, що на іконі «Мучення святої Варвари»із колекції нашого Заповідника поєднано дві народні легенди, які оповідають про терпіння святої діви та мучениці. Звідси і виник такий незвичайний та маловідомий сюжет зображення житійної сцени святої Варвари.

Друга ікона представляє нам усікновення голови Івана Хрестителя. Джерелом іконографії, без сумніву, є Святе Письмо. Зокрема, у трьох Євангеліях від Матея (14: 3-12), Марка (6: 14-29) і Луки (3: 19-20, 9: 7-9) знаходимо відомості про обставини смерті Івана Хрестителя.

Як вже згадувалося вище, на іконі з нашої колекції представлено три постаті – самого Івана Хрестителя, воїна (прибічника), котрий виконав наказ Ірода, та Соломію – доньку Іродіяди. Варто зазначити, що у Святому Письмі не вказане ім'я доньки дружини Ірода, однак воно фігурує у всіх переказах та легендах, пов'язаних зі спомином мучеництва святого Івана Хрестителя. За намовою своєї матері, Соломія, яка догодила танцем Іроду, попросила у нього голову Івана Хрестителя на полумиску. Жодна з Євангелій не вказує на присутність Соломії під час страти святого. Однак на іконі з колекції Заповідника можна чітко зрозуміти, що зображено саме цю дівчину (Фото 5).

Як зазначає Олександр Найден, ікона із зображенням обезголовленого тіла Івана Хрестителя і воїна, який передає відрубану голову Соломії, була досить поширеною в Україні. Однак за своєю популярністю поступалась іконі із зображенням самої відсіченої голови Івана Предтечі[3, с.390].Можна припустити, що на іконі «Усікновення голови Івана Хрестителя» з колекції Заповідника, поєднались сюжети із Святого Письма та народні перекази про смерть Івана Предтечі. Внаслідок такого симбіозу, у сцені страти святого з'явилась постать Соломії.

Таким чином, розглянувши обидві ікони, які поповнили колекцію пам'яток сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля», можна говорити про наступне. Ікони є яскравим прикладом поєднання церковної традиції зображення святих, а також народних уявлень і переказів про їхнє життя. Завдяки включенню до іконографії житійних сцен святих різних епізодів із народних легенд, на вищеописаних іконах з'явилися цікаві прочитання та трактування звичних сюжетів. Варто також зазначити, що це єдині ікони у колекції Заповідника, які зображують житійні сцени святої Варвари та Івана Хрестителя.

1. Жила В. Збаражчина. Збірник статей, матеріалів і споминів / Володимир Жила. – Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1985. – 523 с. – (Наукове Товариство ім. Т. Шевченка).

2. Луцик І. Я. Житія святих, пам'ять яких Українська Греко-Католицька Церква кожного дня впродовж року почитає / Ієронім Якович Луцик. – Львів: Свічадо, 2011. – 800 с.

3. Найден О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору / Олександр Найден. – Київ: ЗАТ «Книга», 2009. – 543 с.

4. Підставка Р. В. Сакральні святині Синяви [Електронний ресурс] / Руслан Володимирович Підставка // 20 хвилин. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: https://m.20minut.ua/Novyny-Ternopolya/Vid-Chytachiv/sakralni-svyatini-sinyavi-10433222.html.

5. Свята великомученица Варвара [Електронний ресурс] // КИЇВСЬКЕ ПРАВОСЛАВ'Я міжнародний науковий проект. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: http://kyiv-pravosl.info/2012/12/17/svyata-velykomuchenytsya-varvara/.

6. Gorzandt A. Mójświętypatron / AntoniGorzandt. – Lublin: WydawnictwoKuriiBiskupiej w Lublinie, 1988. – 398 с. – (Święcinacodzień).

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА
(Львів)

МАЛЯРСТВО ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО В УСПЕНСЬКОМУ СОБОРІ ПОЧАЄВА (1807-1810): ІКОНОГРАФІЧНА ПРОГРАМА ЦИКЛУ «ЧУДЕСА ХРИСТА»

Святоуспенська Почаївська лавра, від часу заснування монастиря і дотепер, займає важливе місце в релігійній культурі України. Особливий розквіт її існування як духовного і культурно-мистецького осередку припав на часи приналежності лаври до Василіянського чину – між 1712 та 1831 рр.[1]

За цей, понад столітній проміжок постали нові й були перебудовані давні храмові будівлі (рис.1), в них з'явилися високомистецькі монументальні оздоби – іконостаси, вівтарі, фрески, розгорнула бурхливу діяльність друкарня [2; 3, 169-170; 4; 5, с.41-50; 6, 7-18; 7, 18-19].

При загалом широкій і ґрунтовній історіографії, присвяченій архітектурному ансамблю Почаївського монастиря та окремим його пам'яткам [8, 23-30; 2, 345-360; 10, 40-46; 11, 143-144], існує важливий цілісний комплекс творів монументального малярства поч. XIX ст., якому досі не було приділено належної уваги. Це один із найбільших і найкраще збережених проектів львівського художника Луки Долинського з оздоблення Успенської церкви монастиря: 13 великих і 50 малих живописних панно на теми чудес Христа і Почаївських чудес, розташованих на стінах головної нави і святилища [5, 106-107; 11, 145; 13, 144] (рис. 2 а, б).

Опираючись на існуючу історіографію релігійної культури пізньомодерної доби, в представленій статті пропоную відійти від вузького стилістичного аналізу циклу, натомість, переосмислити його у ширшому контексті іконологічних студій [15]. Зокрема, пропоную розглянути іконографічну програму циклу «Чудеса Христа» у співставленні із богословськими текстами у контексті паломницького призначення Успенської церкви почаївського монастиря [16, 4-6] . Для інтерпретації окремих мотивів циклу та їх значення у просторі паломницької святині плідним є застосування методів герменевтики: біблійні цитати і коментарі до сюжетів почаївського циклу покликані розкрити глибший богословський зміст зображень (див. Табл. 1).

Про загальний характер опорядження Успенської церкви на поч. XIX ст. можна судити з матеріалів візитації 1822 р. та акварелі Т. Шевченка 1846 р. із виглядом інтер'єру (зображено головний вівтар /який згорів у 1869 р./ і пристінні вівтарі рис. 3). Згідно з архівними джерелами, проект, замовлений василіянами, складався з великого вівтаря, іконостаса, розписів у куполі і декоративних панно на стінах головної нави і у святилищі (рис. 5) [2, с.243-244, 359-361; 11, 145; 17, 49-50; 18]. Окрім уже згаданих панно у наві, у святилищі знаходилися 4 композиції із повнофігурними зображеннями апостолів (по троє в кожній), над ними і під ними – образи пророків (по 2 зверху і по 2 знизу – всього 16; спосіб їх компонування нагадував розташування апостольського і пророчого чину у львівському катедральному соборі Св.Юра, авторства Л.Долинського).

Також Л.Долинський виконав фресковий розпис у куполі собору: «Марія – Цариця небес» в оточенні ангелів, з емблемами і підписами. Навколо фігури Марії були зображені Отці східної (Василій Великий, Григорій Палама, Іван Золотоуст та Йоан Дамаскин) та західної Церкви (святі Августин, Амбросій, Ієронім і Григорій Двоєслов) [2, 359-360; 5, 102; 19, 61-63; 20, 237] . Над цим проектом немолодий вже художник працював три роки, перебуваючи в Почаєві з 1807 по 1810 р., отримавши величезну суму грошей за малярські і золотарські роботи (понад 35 тис. золотих) [11, 143-144; 5, 106; 13, 141]. Досить докладна інформація стосовно контракту, втім, не розкриває деяких деталей: з ким працював художник, хто були його помічники, який об'єм малярських робіт виконував саме Л.Долинський. Поява художника в Почаєві та цей великий контракт були зумовлені його тісною довголітньою співпрацею із середовищем унійної церкви та чином ОО.Василіян. Зокрема, Долинський був автором численних портретів духовенства: митрополитів П.Володковича та А.Ангеловича для василіанського монастиря Св.Онуфрія, львівських єпископів М.Скородинського та П.Білянського, ігумена Святоонуфріївського монастиря В.Галичкевича та архімандрита Почаївської лаври, згодом луцького єпископа С.Левинського [13,143]. За таких тісних стосунків художника із кліром

Таблиця 1.

Головні панно	Малі панно (сучасний стан розміщення)	Алегорії/символи	Коментарі
1) Зустріч Марії та Єлизавети (Лк. 1:39-50)[3] (рис.6)	1а)«Самуїл помазує Саула на царство» 1б)«Визволення апостола Петра з темниці»/?[4] 1в)«Зцілення дочки Яїра»/? 1г) «Порятунок кучера Потоцького» /? (рис.6)	- влада, яка дається Господом; - доказ слабкості людського правителя супроти волі Божої (Діян 12:3-17) Питання віри (Лк.8:49-56) нетривалість земної влади	Сюжет «Зустріч Марії та Єлизавети»/ нерідко заміняє сюжет «Благовіщення», в лат. традиції сюжет «Visitatio»- присутній у більшості марійних паломницьких церков Європи. Текст гімну «Величай душе моя...»//Magnificat / відсилає до пісень Захарії, Анни (1Сам 2:1-10),Симеона Лк 8:49-56
2) Добрий самарянин (Лк. 10:33-34)- Іконографічно композиція близька до сцени з Лицевої Біблії 1728 р. (Гаага)	2а) «Самсон» 2б) «Молитва Гедеона 2в) «Ноїв ковчег» 2г) «Порятунок стада від вовків»	Емблематичне зображення одного із «7 таїнств» – Таїнства єлеопомазання Емблема «Дару міцности» // Fortitudo/(Іс 11:1-2) «Руно орошене» Символ примирення людини з Богом (оливна гілка) Узагальнення кількох місцевих чудес ХУІІІ ст.	Головна ідея- милосердя, як універсальний закон (гр. єлей/ έλαιο/ співзвучне гр. милість/ έλεος / Ос .6:6 –Мт. 9: 13 Із циклу «Сім дарів Св.Духа» Префігурація і алегорія Благовіщення Богородиця як «корабель тих, що хочуть спастися" (Акаф., ікос 9)[5] -
3)Христос і грішниця (Йо 8:6-7)	3а)Давид та Іонафан 3б)Помазання Давида на царство 3в) не ідентифіковано 3г) Обрізання Христа	Питання влади Таїнство миропомазання/ «Сім Св.Тайн» Символічний акт укладення завіту між Арваамом і Господом (Лк.2:21)	Сюжети з царем Давидом в бароковій символіці співвідносяться із Таїнством покаяння; також Давид поєднує гідність царя, священника і пророка
4)Христос у Марти і Марії (Лк 10:38-42)	4а)Поранення шляхтича 4б)Воскресіння дитини/? 4в) Слід стопи і молільники/? 4г/ Пожежа за мурами міста/?	Марія, що увійшла в Єрусалимський храм, а згодом стала «храмом живого Бога» (1Кор. 3:16-17). 4в) молитва до чудесного сліду «стопки» Богородиці/? 4г) опис пожежі в Почаєві 1725 р.	Єванг. читання на свято Введення і Успіння Богородиці: Богородиця як джерело спасіння. Сюжети 4а) і 4 б) змальовують локальні чудеса: зцілення 1710 р. та чудо шляхтича Вєнцковського 1742 р.

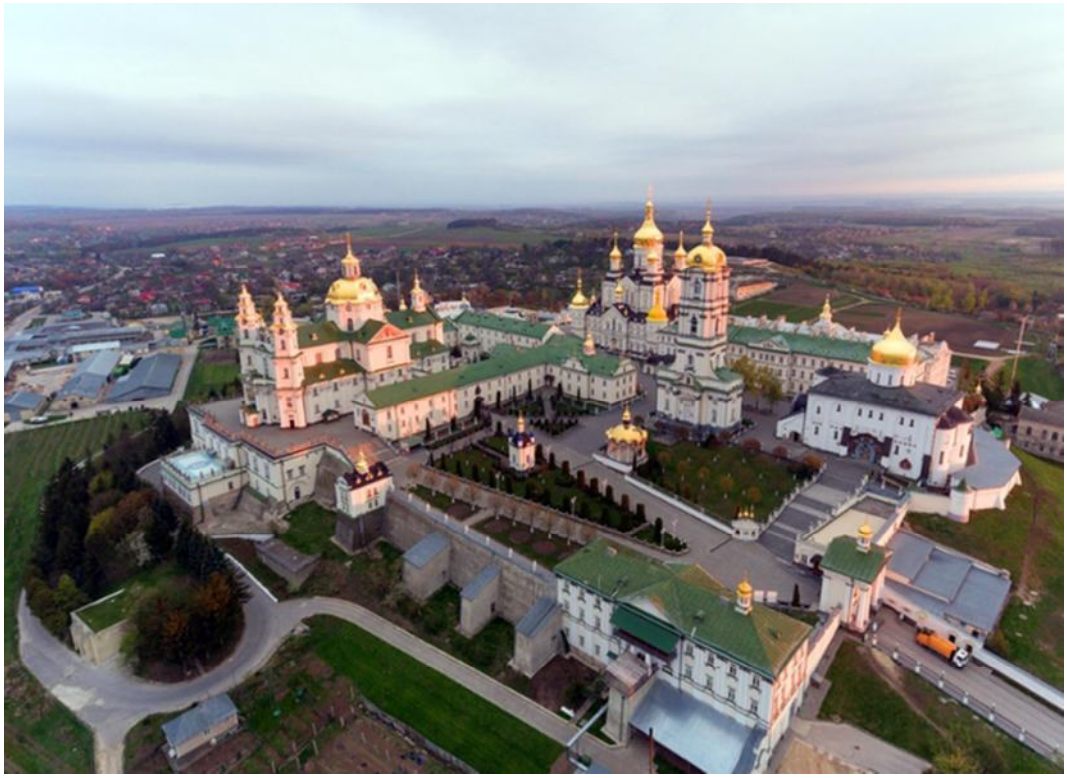
5)Христос в домі Симона Лк 7:37-48; Мт 26:6-13)	5а) не ідентифіковано; 5б) не ідентифіковано; 5в)Порятунок юнака, що впав в колодязь 5г) Чудесне оздоровлення міщанки		Сюжет про потребу очищення від гріхів. Локальні події, відомі із реєстру чудес: 5в) 1704 р. 5г) імовірно, подія 1736 р.
6) Христос і самарянка (Йо 4:26-28)	Пророк Валаам і ангел Порятунок хлопця під возом	Сюжет, в якому жива вода уособлює Євангеліє (Йо 4:10). Символ цілющого почаївського джерела, до якого приходять паломники. Один із варіантів Теофанії, пророцтво про прихід Христа (Чис 24:17)	Відсилання до слів пророка Іллі до вдови в Сарепті: «*…дай мені води з глечика напитись*» (1Цар.17:10) Почаївське чудо 1725 р.
7)Зцілення в купелі Витезда (Йо 5:2-8) Рис.7.	7а)Сон Йосифа про 12 снопів (Бут 37:9-10 7б)Сон Якова (Бут 28:12-16)-рис.7.	Символічне значення води для зцілення, вода - як засіб, через який діє сам Господь; Емблематичне зображення «Дару розуміння/Intellectus-/» із циклу «Сім дарів Св.Духа»	Але не вода має значення – а сила слова Господнього. «*…драбино небесна, що Бог зійшов нею*» (Акаф. Ікос 2)
8) Христос посилає апостолів проповідувати (Лк 9:1-6)/ (остання сцена північ стіни нави)	*Верхні і нижні сюжети неідентифіковані, через недоступність*	Апостольська місія Церкви (зцілювати від гріха і його наслідків) (Композиція намальована після 1869 р.)	Порівн. Із Єванг. на неділю Св.ОО. 1 Вселенського собору (Йоанн 17:1-13)
9) Воскресіння Лазаря (Йо11:25-26)	9 а)Гостинність Авраама/Трійця старозавітня 9б) Жертво-приношення Ісаака 9 в) Ной приносить жертву 9г)Порятунок обителі від пожежі 1725 р	«Я є Воскресіння і життя» Агнець Божий, що забирає гріхи світу (Йо 1:29)	(Бт 18:1-8) Manus Dei і також втілення побожності/Pietas – 7 дарів Св.Духа (Бт 22:1-3) Значення води, якою Бог може карати або рятувати

10) Увірування Томи (Йо 20:19-31)	10а) «Неопалима купина» рис.8 10 б)Мойсей отримує скрижалі Завіту- рис.8 Внизу кивот присвячений Св.Анні з Марією та Ісусом-дитям	В контексті паломницької святині – «блаженні ті, що увірували не бачивши» полум'я тернового куща - вогонь життя (2 М 3:2) Прообраз непорочного Зачаття Теофанія – сказав Господь до Мойсея «Я той, хто є» (Вих3:14)	Акаф. Ікос 6 "*–стовпе вогненний, що сущим у темряві дорогу вказуєш*» (пор. Вих. 13:21) Господній вогонь, що спадає на вівтар на горі Кармел (1 Цар 18:38)- зв'язок із особою пророка Іллі
11) Христос і Петро на Генісаретському озері (Мт 14:22-34), Сцена намальована після 1869 р.	11а)Пророк Самуїл (1 Цар 8:19-20) 11б) мідний змій (Чис 21:9) 11в) Аарон і Мелхіседек 11г)Богоявлення	Господь каже Петру «Я є! - пор. З Вих. 3:14 Префігурація Розп'яття Покликання і Євхаристійна жертва (1 М14:18) (Мр 1:11)	Пор. «він ходить по морських висотах» (Йов 9:8); « Я бог твій, Я додам тобі сили!» - (Іс.41:10) Символічне частування хлібом і вином. Маріяякпрообраз«животворної купелі, від скверни гріховної очищення» (Акаф., ікос 11)
12)Воскресіння сина наїнської вдови (Лк 7:14-15)	12 а) Новозавітня Трійця/? 12 б) Порятунок від розлюченого бика 12 в)Порятунок юнака з трясовини 12 г)Оздоровлення хворого/?	«Бог навідався до народу свого..» / гімн Захарії «Благословен Господь» (Лк1:68)	Можна порівн. Із діяннями пророка Іллі, який воскрешав дитину /1 Цар.17:10-24 / Зображення перемальоване Можливо «Порятунок юнака з Підгаєць»/?
13) Зцілення сліпо-народженого (Ів 9:1-38)	13 а) визволення із в'язниці /? 13 б) молитва Гедеона/? 13в)Хворий, що кинув милиці 13г) пророк Єлисей, що воскресив дитя/?	Головна тема може відноситися до почаївського топосу про зцілення сліпого брата Г. Гойської (*саме зображення оздоровлення брата Г.Гойської Филипа зараз знаходиться в нижньому регістрі останньої 14-ї сцени циклу)*	Порівн. із Йоанн 8:12) – "я є світло для світу" ; Розвиток віри як у сюжеті про Самарянку (чоловік Ісус-пророк- Господь) 13в)Оздоровлення Йоана Павловича з Чернівців 1747 р.

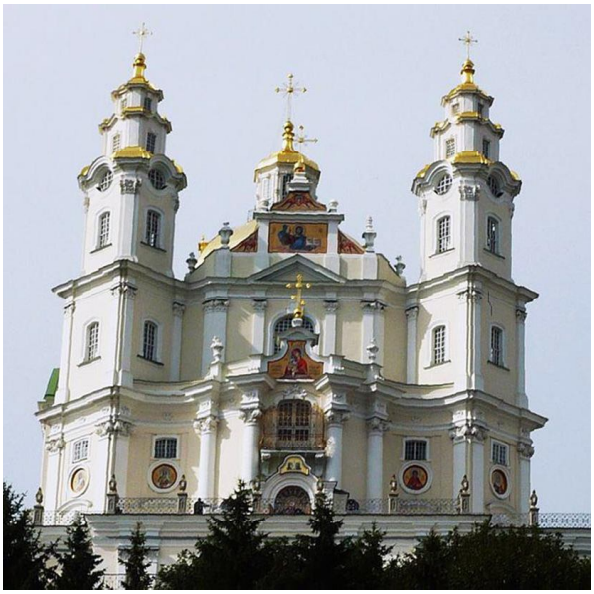
14) Петро визнає Ісуса (Мт 16:15-20)	14 а) вершник на коні/? 14б) неідентифіковано/ зцілення /? 14 в) «Оглядачі землі Ханаанської» 14 г) «Богородиця-Непорочне зачаття/ / Immaculata" із архангелом Михаїлом»	Визнання віри Петра («*Ти є Христос, син Бога живого*» Сюжет про Ісуса Навина і обітницю Бога про землю обітованну (Чис. 13:24-25) (Лк 8:16-21). Акафіст : "... *ти стала престолом Царя Господа*" (ікос 1); католицький гімн "*Ave, sanctus Dei thronus*",	Тема пов'язана із композиціями 9, 10, 11. 14а) почаївське чудо: порятунок шляхтича на полюванні /? *«...земле обіцяна, земле молоком і медом текуча»* (Акаф. ікос 6, порівн. Бут.12:7; 17:8). – алегорія Богородиці
15) «Динарій кесаря» (Мт 22:15-22)	15 а) Бог-Отець/? 15 б) «Введення Богородиці в храм» 15 в) пророк Ілля/? 15 г) зцілення від сліпоти перед почаївською іконою	Ілля як попередник Месії (2Цар 2:11), питання віри: «Господь є істинний Бог» (1Цар 18:36)	Міра соціальної і духовної відповідальності людини. Пророк Ілля також здійснював воскресіння і зцілення. Сюжет зображає зцілення Ф.Козинського (брата Гойської) або зцілення від сліпоти сина Жабокрицьких 1664 р.

можна припустити, що теологічно-мистецька програма живописного оздоблення храму формувалася духовенством і втілювалася Долинським, у відповідності зі значенням і функцією монастиря як осередку паломництв і відпустів. Питання збереження автентичності композицій Л.Долинського на сучасному етапі залишається відкритим, адже відомо, що панно в XIX ст. кількаразово «підновлювалися» або почаївськими монахами (Анатолієм і Паїсієм), маловідомим «малярем Морозовським» [2, 361].

Повертаючись коротко до історії Почаївського монастиря, відомо, що він заснований і розбудовувався на місці чудесного об'явлення Богородиці та цілющого джерела зі сліду її стопи (згідно легенди подія відбулася у XIII ст.). Протягом XVII-XVIII обитель та ікона, славні різними чудесами, стали об'єктом паломництв [14, 70-73]. Монастир перейшов в унію між 1712-1714 рр. ; в часі Замойського синоду монастир вже офіційно був під юрисдикцією ОО.Василіян. Василіянський період в історії Почаєва нероздільно пов'язаний із особою і меценатом Миколи Базилія Потоцького, стараннями якого була перебудована нова церква Успіння [2, 100-102]. Варто зазначити, що всі архітектурні ансамблі, збудовані коштом Потоцького (Городенка, Бучач, Підкамінь, Почаїв) [22], були досить виразно орієнтовані на зразки центральноєвропейських паломницьких церков /Wallfahrtskirchen/, як на ті ж зразки орієнтувалися митці, що працювали на Потоцького і уніатів (Б.Меретин та Й.Г.Пінзель, С.Фесінгер, М.Полейовський та ін.). Про це неодноразово зазначали українські й іноземні дослідники [23, 136-139; 24, 161-164; 25, 361-363; 26, 342-34]. Можна говорити про релігійно-культурний простір, в якому поширювалися схожі



1. Панорамний вигляд комплексу Лаври, фото з ресурсу: https://s0.tchkcdn.com/g-tMM2hovZXDD Ryaoaycsz_g/17/258242/660x480/f/0/bbf_124.jpg



а) *б)*

2. Успенський собор Почаївської лаври : головний фасад(а), інтер'єр (б) – центральна нава, іконостас і вигляд на вівтар (фото автора, 2011 р.)

ідеї та розвивалися спільні тенденції, а можна – про свідоме впровадження і утвердження василіянами нових форм поклоніння і культу в унійному контексті поєднання традиції східної і західної Церков.

Архітектуру і внутрішнє оздоблення Успенської церкви Почаєва можна вважати оригінальним зразком пізнього бароко/рококо [27, X-XVI] у центральноєвропейському варіанті не лише за формою, але й за змістом – орієнтуючись на специфічні форми католицького барокового пієтизму [28, 76-80] . І коли польський дослідник історії Почаєва Є.Дуткевич писав, що "*... дух бароко живе у фасаді собору* " [11, 133], можна зауважити, що бароковий дух був присутній не лише в архітектурних формах, він імпліцитно присутній у теологічно-мистецькій програмі василіянської святині.

Щоб зрозуміти логіку архітектурного і живописного оздоблення собору кін. XVIII-поч. XIX ст. варто її розглядати в системі понять «бароковий католицизм» або «барокова релігійність» [30, 70-72]. Поняття «бароковий католицизм» (кін. XVII- XVIII ст.) включало широкий комплекс релігійних практик, серед яких особливе місце посідало зростання паломництв і поклонінь чудотворним образам, місцям об'явлень [16]. Одним із головних пунктів нового католицького відродження стала зростаюча відданість до Пресвятої Богородиці і поклоніння їй у місцях паломництв (рис. 4). Традиційно для паломницьких святинь, присвячених Марії, головними датами прощ і різноманітних відпустів були головні Богородичні свята. Окрім того, Центральною Європою XVIII ст. прокотилася справжня хвиля коронацій чудотворних образів чи скульптур Марії, які мали і в локальне, і міждержавне та міжконфесійне значення [31; 32, 300-307].

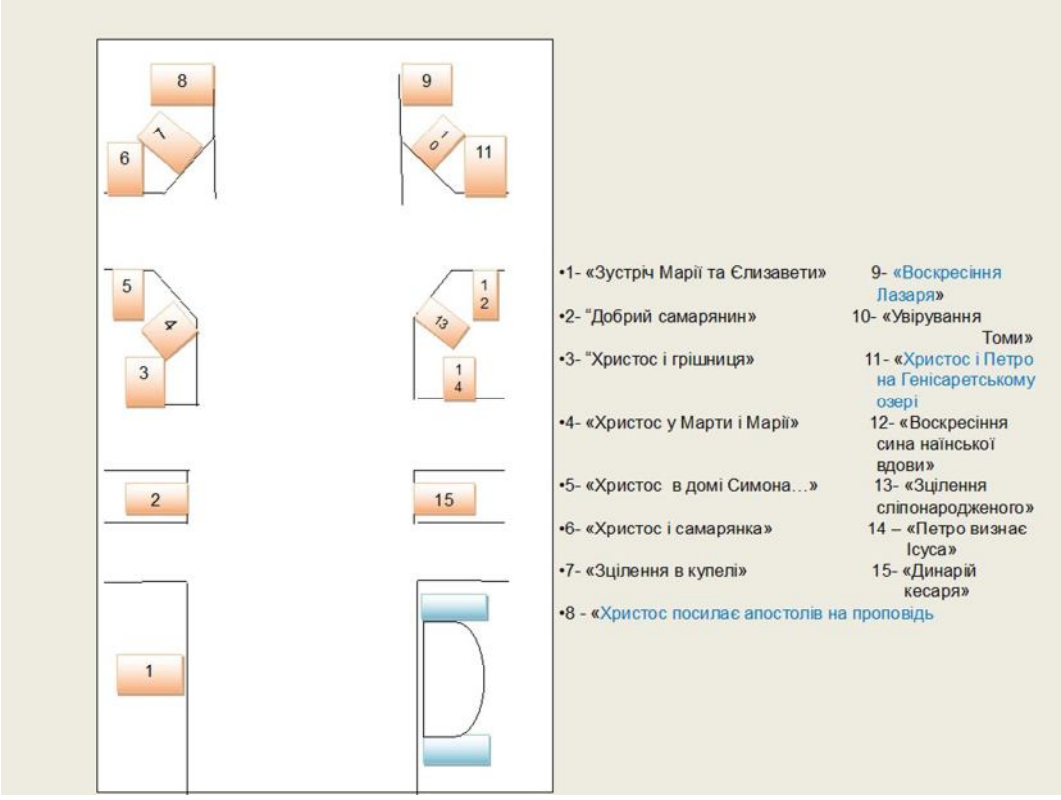
На теренах Речі Посполитої протягом XV-VII ст. цей бароковий пієтизм проявлявся по-особливому: до найурочистіших коронацій чудотворних католицьких образів Богородиці Ченстоховської на Ясній горі (1717 р.), Домініканської Богородиці у Львові (1751 р.), Бердичівської Богородиці (монастир кармелітів, 1756 р.) та інших додавалися і унійні святині (коронації Жировицької (1730 р.), Холмської Богородиці (1765 р.) [32]. Крім того, «католицьке відродження" Центральної Європи XVIII ст. хронологічно співпадало із формуванням ідентичності української унійної церкви (після Замойського синоду 1720 р. і Дубенської капітули 1743 р.), з виразним заміром церковної верхівки наблизитись у мистецьких аспектах до римської Церкви (критики навіть говорили про латинізацію обряду) [20, 234-235].

Для розуміння ідейної основи циклу, присвяченого чудесам Христа авторства Л.Долинського, важливим є ознайомлення із започаткованими василіянами реєстрами чудес, здійснених за молитвами до чудотворного образу Богородиці [33]. Систематизацію інформації про Почаївські чуда зумовило «Окружне посланіє» луцького єпископа Сильвестра Любенецького-Рудницького від 14 червня 1770 р., за яким єпископ зобов'язував очевидців і учасників подій з'явитися і засвідчити про чудотворні зцілення. Затверджені особливим єпископським декретом в 1771р. ці свідчення були передані на розгляд Ватиканської капітули у справах коронації чудотворних ікон [2, 107]. Справа коронації вирішилася щойно в 1773 р. – папа Климент XIV благословив коронацію і оголосив повний відпуст. Сам опис коронації почаївської чудотворної ікони, яка відбулася в 1773 р. також є важливим джерелом до встановлення ідейної програми малярського циклу [34, 121-125].

Зокрема, історіограф Лаври у XIX ст. протоієрей А. Хойнацкий перелічив 26 різних сюжетів чудесного оздоровлення або порятунку, здійснених зверненнями до чудотворної ікони Богородиці Почаївської та її цілющої стопи. Імовірно, що описаний коронаційний цикл картин (весь або частково), був підготовлений художником із середовища василіян – Петром Вітаницьким [37, 121]. Можна припустити, що тематика цього циклу згодом лягла в основу живописних композицій для головної нави Успенського собору, які Л.Долинський змальовував через 30 років (збереглося 14 композицій на теми почаївських чудес). Художник, що з'явився у Львові між 1768-1770 рр. за посередництвом митрополита Ф.Володковича, цілком міг бути учасником урочистостей 1773 р. і знати роботи свого попередника. До пошуків зв'язку між коронацією 1773 р. і живописними ілюстраціями чудес з 1810 р. спонукають і суто формальні характеристики циклу, взоровані на графічних зразках рококо [32; 2, 48-54]. Зокрема, композиційна структура циклу Л.Долинського має аналогії у оздобленні фасаду собору в Холмі до урочистостей коронації 1765 р.: на мідериті авторства Т.Раковецького видно, що фасад собору був декорований композицією із

Успенський собор Почаївської лаври. Т.Шевченко, акварель, 1846р.

4. «Чудотворна Богородиця Почаївська і монастир», гравюра "Служебника" (1788 р. , Почаїв).



5. Схема розташування сюжетів у головній наві (сучасний стан, рис. Автора. Кольором виділені композиції, перемальовані після 1869 р.).

великих і малих овальних панно в рококовому обрамленні [32, 305].

Тематика чудес, євангельських чи старозавітніх, і тих, що відбувалися безпосередньо в місцевому контексті – «тут і тепер», органічно входила у іконографічну програму малярства більшості паломницьких храмів. Підтвердженням цьому можуть бути описи інших коронацій на теренах України у складі Речі Посполитої (наприклад, до коронації Бердичівської Богородиці (1756 р.) було збудовано великий намет для прочан із 12-ма вівтарями, на яких були зображення чудес). Для кращого уявлення про увесь цикл в головній наві собору і усталення послідовності окремих сцен, пропонуємо загальну схему (Рис. 5):[2]

Найперше привертає увагу відбір сюжетів: з-поміж 15 великих панно, 7 – присвячені чудесам Христа, усі решта – висвітлюють питання Божої влади і милості, питання віри, і лише одне велике панно напряму присвячене Богородичній тематиці (№1- «Зустріч Марії та Єлизавети» – рис.6). Серед празничкових тем наявні кілька «богородичних» сюжетів (як-от «Введення Богородиці в храм» та «Богородиця-Непорочне зачаття»). Характерно, що в зображеннях на тему чудес Христа, чотири із шести композицій представляють цикл Неділь П'ятидесятниці (іконографічно розвинутий протягом XVII ст. і дуже популярний у XVIII ст.).

За задумом автора ідейної програми (ігумена монастиря чи й самого протоархимандрита ЧСВВ/?) послідовність сцен відповідає послідовності євангельської оповіді про життя і чудеса Христа (в синоптичних Євангеліях і у недільних проповідях річного циклу) та послідовності ілюстрування цих сцен у більшості зразків лицевих Біблій XVII-XVIII ст. [38]. Сцени, пов'язані з утвердженням віри, розташовані найближче до вівтаря («Увірування Томи», «Воскресіння Лазаря», «Христос і Петро на Генісаретському озері», «Христос посилає учнів на проповідь», «Христос і самарянка»). Натомість, сюжети із чудесами Христовими розташовані у середньому просторі нави, тобто найближче до широких мас паломників, які наповнювали храм у святкові і відпустові дні.

З огляду на стисліть викладу матеріалу, пропонуємо загальний аналіз іконографії циклу у формі таблиці, з переліком сюжетів і тем, та коментарями про їх символіку, алегоричну образність та взаємозв'язки між ними.

Незважаючи на ідейну значимість для паломників циклу «Чудеса Христа», головною реліквією у храмі була чудотворна ікона Богородиці, образ, що допомагав у щоденних потребах, рятував, зцілював і навіть воскрешав. В Успенському соборі у василіянський період ікона Богородиці Почаївської знаходилася в середньому ярусі головного вівтаря, спорудженого за проектом М.Полейовського в 1781 р. Вівтар, виготовлений за католицькими взірцями, мав три яруси на високому п'єдесталі, середня частина з іконою була в обрамленні із мармурових колон, фланкованих скульптурами апостолів Петра і Павла; у третьому ярусі знаходився образ "Христос-Архиєрей" із скульптурними фігурами чотирьох ангелів навколішках [2 ,116]. Верхній ярус ще увінчувала латинська монограма Богородиці «MR /Maria Regina/» на червоному тлі. Саме до вівтаря із чудотворною іконою сходилися головні композиційні вісі, так що живописний цикл у наві сприймався своєрідним «обрамленням» головної теми вівтаря, як це добре видно із акварелі Т.Шевченка 1846 р. (рис.3)

Загалом, підсумовуючи викладене, можна сформулювати наступні висновки. В оздобленні головної нави цикл композицій авторства Л.Долинського розкривав одну магістральну тему паломницького храму (порятунок у Господі і надія на Богородицю), доповнену складними алюзіями на євангельські чи біблійні цитати у верхньому та нижньому регістрах. Серед цих сюжетів виділимо певні закономірності:

а) до Богородичної тематики відсилають знакові старозавітні образи («Неопалима купина, «Руно орошене», «Ноїв ковчег» та ін.), які знаходять прямі аналогії із ікосами Акафіста;

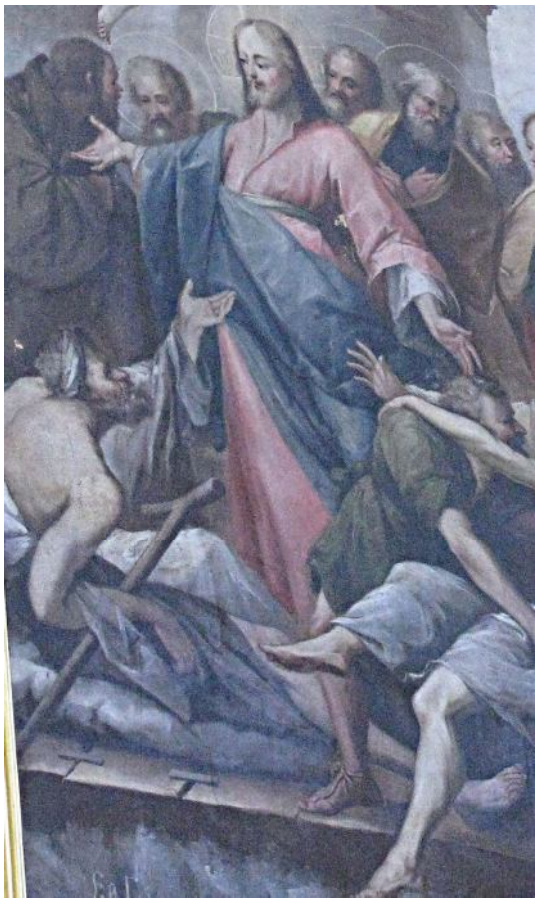
б) наявні зображення, відомі як старозавітні прообрази приходу Христа (сон Йосифа, драбина Якова, мідний змій, жертвоприношення Авраама) і персонажі, пов'язані із уявленням про походження Христа-людини (родовід від Давида) та Господню силу і владу (Самуїл і Саул, Іоанафан і Давид, Самсон, пророк Ілля);

в) неодноразове зображення ангела Господнього (чи як посланця, чи як особливої форми Теофанії);

г) присутність алегоричних композицій на теми «Сім дарів Святого Духа» та окремі зображення «Семи Святих тайн», поширені у іконографічних барокових програмах.

Додатковим підтвердженням застосування барокової за змістом традиції в формуванні

6. Зустріч Марії та Єлизавети, заг. вигляд композиції №1 із верхніми і нижніми панно (1а,б,в,г); панно 1г) «Порятунок кучера Потоцького» (фото автора, 2011 р.).



7. Зцілення в купелі, композиція №7; панно 7б) «Сон Якова» (фото автора, 2011 р.)

8. Неопалима купина і Мойсей отримує скрижалі Завіту – панно 10а, 10 б до композиції №10 «Увірування Томи» (фото автора, 2011 р).

циклу початку XIX ст. в Успенському соборі можуть бути: програма розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври (1718-1728 рр.) опрацьована П.Жолтовським, іконографія джерел монументального малярства у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, досліджувана Л.Міляєвю та А.Кондратюк тощо. [40,21; 41, 87, 181]. Чимало сцен із цих київських програм зустрічаються і в Почаєві як денотації старозавітніх і новозавітніх тем («Оглядачі землі Ханаанської», «Жертвоприношення Ісаака», «Мідний змій», «Сон Якова», «Валаам і ангел» «Явління ангела Гедеону»). В Почаєві наявні також окремі композиції із символічних циклів «Сім святих таїнств», «Сім дарів Святого Духа», «Сім християнських чеснот», «Сім образів покаяння», «Акафіст Богородиці», які в повному обсязі входили до розгорнутих іконографічних програм барокових храмів [41]. Наведені паралелі не лише засвідчують спадкоємність традиції між різними гілками української Церкви, органічність адаптування нею окремих західних іконографічних взірців, але й підтверджують саму постановку питання про барокову за змістом паломницьку традицію, живу ще й на початку XIX ст.

Загалом, цілісна складна система перехресних покликань і цитат чи алюзій, побудована на зв'язках між різнотематичними композиціями циклу, могла була «прочитана» лише богословами, посполиті прочани розуміли головні сюжети із Євангелія про діяння Христа і свідчення почаївських чудес, що входили в канву народної побожності. Найпевніше, сюжети на зразок «порятунку від моровиці» чи «спасіння від розлючених тварин» були своєрідним «містком» між чудесами зі Святого письма та реальністю зцілень, пізнаних власним чуттєвим досвідом людини XVIII-XIX ст. За складними переплетеннями старозавітних, новозавітних тем і образів та майже сучасних художникові персоналій і подій, можна побачити гострий розум і живу образність барокового алегоричного мислення інтелектуально-богословського середовища ОО.Василіян.

---

[1] Статус Лаври був наданий монастирю в 1833 р. російським імператором Миколою I, щоб підсилити роль православного монастиря супроти уніатів. Відтоді ж головна монастирська церква (Успіння Пресвятої Богородиці) стала соборною. [1,2-4]. Унійний період в історії монастиря розпочався бл. 1712-1714 р., коли ігумен Качуровський у судовій суперечці зі шляхтичем Ледуховським звернувся до папської нунціатури, що може свідчити про доконаний перехід на унію [2, 81].

[2] Питання теперішнього розташування окремих панно, відносно первісної схеми, залишається відкритим: адже деякі композиції були поміняні (як видно із опису Хойнацького 1883 р., який не відповідає актуальному стану циклу). Також пропонуємо свою версію загальної схеми розташування малих панно: вгорі, над головною темою великого панно були розміщені старозавітні сюжети, внизу – почаївські чудеса і деякі празничкові теми. Актуальний стан показує, що окремі зображення залишилися на своїх місцях, інші є переміщеними без певної логіки.

[3] Всі посилання на тексти Святого письма зроблені за виданням: Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – [В.т.]: United Bible Societies, 1991.

[4] Знаком «?» позначені сюжети, ідентифікація яких викликає певні сумніви (головно, через погану якість збереження малярства).

[5] Всі посилання на Акафіст за виданням: Акафіст до Пресвятої Богородиці та подячний молебень. – Львів, 2011.

Література

1. Почаевская лавра // Журнал министерства народного просвещения. Часть XLV. — Санкт-Петербург : Тип. Импер. Академии Наук, 1845. С.2-4. — Електронний ресурс. — Режим доступу: http://www.runivers.ru/ gal/today.php?ID=452524 (перегляд 12.09.2016 р.). - Статус Лаври був наданий монастирю в 1833 р. російським імператором Миколою I, щоб підсилити роль православного монастиря супроти уніатів. Відтоді ж головна монастирська церква (Успіння Пресвятої Богородиці) отримала статус соборної.

2. Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание. (Труд профессора Нежинского Историко-филологического Института А.Ф.Хойнацкого, исправленный и дополненный Г.Я.Крыжановским). – Почаев, 1897, 525 с.

3. Петрушевич А. Историческое известие о древней Почаевской обители // Галичанин. Литературный сборник.– Львов, 1863 Кн. 1. Вып. III-IV. – С.169-170.

4. Митрополит Іларіон [Іван Огієнко]. Фортеця Православія на Волині Свята Почаївська Лавра. Церковно-історична монографія. Вінніпег, 1961, 368 с.

5. Ричков П.А., Луц В.Д. Почаївська Свято-Успенська Лавра. – К., 2004, 135 с.

6. Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві: ініціатори та виконавці. /Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки: зб. наук. праць. – Київ: Нац. б-ка України ім. В.Вернадського, 2011, с. 7-22.

7. Сидор О. Визначна віха українського граверства //Галицька брама. – Чернечі ордени. Чин святого Василія Великого. – №1-2(49-50), січень-лютий 1999,. – С.18-19.

8. Хойнацкий А.Ф. Описаніе святых иконь и других священныхъ изображеній, находящихся въ большом соборном храме Успения в Почаевской Лавре. – Почаев, 1880, 35 с.

9. Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая о святой Чудотворной иконе Божией Матери Почаевской. – Почаев, 1883, 78 с.

10. Berezhnaya Lilija, Kloster Pocajiv, In: Religiose Errinerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution and Konkurrenz im nationen- und epochenubegreifenden Zugriff, hrsg.von.Bahlcke, Joachim /Rohdewald, Stefan/Wunsch Tomas (DE GRUYTER: Berlin, 2013. – P.37-51.

11. Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP w Poczajowie, w: Dawna Sztuka, II, 1939, s.143-150.

12. Островський Г. Нове про художника Луку Долинського//Архіви України, 1996, №2, с.39-45. – Інформація про оплату робіт Л.Долинському. Про оплату робіт Долинському.

13. Лука Долинскій // Львовянъ. Приручній и господарскій мъсяцесловь на рокъ звычайный. – Львовъ, 1863. – С.136-144;

14. Амвросий [Лотоцкий]. Сказание историческое о Почаевской Успенской Лавре. Почаев, 1886.220 с.

15. В основі такого підходу лежать методи іконології, зокрема метод Г.Белтінга - Белтинг Х.Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.:Прогресс-Традиция, 2002, 748 с.

16. Zbožne putováni v europské kultuře – Wallfahrten in der europaischen Kultur – Pilgrimage in European Culture. (Ed. D. Dolezal, W. Kuhne). (Sbornik abstraktu.)– Pribram, 2004.

17. Теодорович Т. П. Почаевская Успенская Лавра и её святыни: ист. очерк / Т. П. Теодорович протопресвитер. — Варшава : Синод. тип., 1930, 56 с.

18. Документи і матеріали Почаївського монастиря / ДАТО: Ф.258, Оп.2, Спр.1167.

19. Цікаво порівняти цю, поширену у василіянських церквах, композицію із плафонними розписами на тему "Марія-Цариця небес" у костелах католицьких орденів на теренах Руського воєводства Речі Посполитої у XVIII ст. Див.: Dzik J., Euntes in Mundum Universum Praedicate Evangelicum. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowidel kosciolow zakonnych na ziemiach poludniowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. – Krakow, 2014. – s.61-64, 72-73.

20. Кобрин М. Замойський синод і формування традиційної ідентичності УГКЦ //Вісник ЛНУ Вип. 15, 2012 р. – С.234-242.

21. Голубець М. Долинський. – Львів, 1924, 21 с.

22. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці - архітектор Бернард Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель. – Львів: Центр Європи, 2005, 160 с.

23. Кравич Д. Українська скульптура періоду рококо //ЗНТШ. — Т.236, Львів, 1998. – С.136-139.

24. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju I wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730-1780) w: Rocznik Historii Sztuki, #30, 2005, s.161-164.

25. Ostrowski J. K., Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii, w: Sztuka Kresów Wschodnich, t.2, Kraków 1996, s.361-373.

26. Sito J., Betlej A. U źródeł tworczości Sebastiana Fesingera, w: Sztuka Kresów Wschodnich, t.2, Kraków 1996, s.339-360.

27. Історія мистецтва центральноєвропейських країн чи їх окремих регіонів має свою специфічну періодизацію стилів: наприклад, у розвитку чеського мистецтва період «пізнього бароко» сягає практично поч. XIX ст., натомість, неокласицизм майже не виражений. Подібно і в українському мистецтві кінця XVIII-поч. XIX ст. стилі напрямки співіснували паралельно, іноді спостерігаємо стилістичні «відставання». Про загальну хронологію рококо і характер переходу від бароко до рококо – Див. : Milam, Jennifer D., Historical Dictionary of Rococo Art [B.m.], 2011, p.IX-XX.

28. Про розквіт рококо в південнонімецьких землях і поширення зразків німецького католицького бароко/рококо – Див.: Harries K., The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism, New Haven 1983.

30. Forster Marc R., Catholic Revival in the Age of Baroque: religion Identity in Southwest Germany, 1550-1750.- Cambridge University Press, 2001, p.3-4, 70-72.

31. Royt J., Obraz a kult v Čechách 17. A 18. století. – Univerzita Karlova v Praze, 2011, 480 s.

32. Baranowski, A.J., Oprawy uroczystości koronacyjnych wizerunków Marii na Rusi Koronnej w XVIII wieku, w: Biuletyn Historii sztuki, 1995, r LVII, nr 3-4, s. s.299-320.

33. Першим з цих джерел був рукописний звід «Xięga Cudow obrazu Poczajowskiego N.Marii Panny u Stopki», розпочатий в 1724 р. і завершений 1780 р.; наступним - виданий в 1757 р. в монастирі опис "Gora Pochajowska stopką cudownie z niej wyplywającą…" (перевиданий в 1793 р. «Гора Почаєвская стопою чудесно из нея істекающую чудодійственную воду імущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви Матери Божія Маріі почтена, всему міру ясна і явна…»), перевидання «Преславна гора Почаевска» 1807 р.

34. Преславна гора Почаевска. – Почаев, 1887. – С.121-125.

37. Павло Вітанщький належав до середовища малярів-василіян, у 1765 -1770-х рр. працював у Крехові, також малював портрети для резиденції греко-католицьких єпископів – Див.: Жолтовський П. Художнє життя на Україні в ХУІІ-ХУІІІ ст. – К., 1983, с.121.

38. Figures de la Bible, la Haye, Haage (1728). URL: www.mythfolklore.net (перегляд 16-04-2016).

39. Dworzak Agata, "Nie może mi Welebny monaster żadać, aby robota nie była doskonała". Kilka uwag na temat sporu Macieja Polejowskiego z bazylianami poczajowskimi //BHS, 2013, N1, s.102-103.

40. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні ХУІІ-ХУІІІ ст. – К.:Наукова думка, 1988, с.21. - Самі розписи не збереглися, збереглися лише фото і протоколи описів 1886 р.

41. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог. – К.:Вид-во КВІЦ, 2005, 252 с.

Андрій Климчук
(Рівне)

ІКОНИ МАТЕРІ БОЖОЇ КОСТЕЛІВ КОЛИШНЬОЇ ЛУЦЬКОЇ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ДІЄЦЕЗІЇ В ХРАМАХ ПОЛЬЩІ

Виїжджаючи до Польщі ксьондзи або й прості парафіяни попри заборону забирали з собою предмети римо-католицької релігійності. За підрахунками істориків з приєднаних до СРСР теренів було вивезено щонайменше 94 ікон та фігур. З костелів Луцької римо-католицької дієцезії було вивезено орієнтовно 11 ікон [18, 189]. Вивчення і співставлення даних, опублікованих в працях Т. Кукіза, Б. Сковрон-Харіф дають можливість зробити перелік усіх вивезених святинь з теренів Волині в межах на міжвоєнний час (Таблиця 1).

Ікона Матері Божої Ченстоховської, створена в XVIII ст. з тепер неіснуючого села Біндуги колишнього Любомльського повіту була перевезена в Дубєнку, до ґміни якої і належала до 1939 р. Сукня на Матері Божій виконана із срібла. Зараз ікона вміщена в новому вівтарі у каплиці при костелі [14].

Чудотворною вважалась Матір Божа Затурцівська (Матір Божа Утішна). На тлі – рослинному орнаменті, – зображена Пресвята Діва Марія в повний зріст, у лівій руці вона тримає малого Ісуса, у правій – стрічку із написом: «Прийдіть до мене, всі потребуючі, і я вас утішу». За даними польських дослідників ікону можна віднести до XVII або XVIII ст. Вже пізніше було виконано срібну сукню з позолотою Матері Божої, вона датується XVIII ст.

Після Другої світової війни місцеві католики, виїжджаючи до Польщі, забрали образ із собою. Спочатку він був уміщений в костелі у Грубешові, потім у Тератині – в селі біля траси Грубешів-Хелм, де оселилася переважна більшість вихідців із Затурець (Іл. 1) [13].

Матір Божа з гарнізонного костелу в Карловщині вціліла завдяки пробощу військових осадників в Гориньграді кс. Я. Конколу. Цю ікону подарували отці пауліни з Ясної Ґури. В 1933 р. її було намальовано як одну з двох копій Матері Божої Августином Єнджейчиком. Коли вже святиня перебувала в костелі, виникла ідея її оздобити оригінальними військовими відзнаками усіх військових одиниць, які воювали за Польщу проти більшовиків. Автором проекту став інженер Мечислав Котарбінський з Університету С. Баторія у Вільно. В 1937 р. був розроблений проект, ще майже 2 роки потому тривали гравірювальні роботу. Від цих пір ікону також почали називати Гетьманкою. Це був перший випадок, коли предмет релігійного культу було оздоблено реальними військовими ознаками [16, 3-15].

З приходом радянської влади кс. Конкол приховав ікону та оздоби. Згодом ікону було вивезено на польський Шльонськ. Зараз вона перебуває в Авґустові (Іл. 2).

У Клевані було дві чудотворні ікони: Ісуса Христа і Матері Божої [11, 257]. Ікона Матері Божої зберігалася в замковій каплиці Чарторийських [4, 107].

О. Алоїз Фрідріх у своїй монографії її описав так: «Коли побожні, молячись біля цього образу, отримували особливі благодаті й коли тут діялися великі чуда, луцький єпископ Андрій Ґембіцький у 1639 р. призначив комісію для перевірки цих чудес. Вона складалася з о. Матея Поплавського, луцького каноніка, о. Яна Боросцюша, межиріцького пароха, професора Яґеллонської Академії і Матея Пруського, ректора Луцького Колегіуму. Єпископські комісари, вислухавши свідчення серйозних свідків, визнали чудотворним представлений образ Пресвятої Діви Марії. Протокол цієї духовної комісії, окрім єпископських комісарів, власноручно затвердив Ян-Баптист де Рубіс, Апостольський нотаріус» (Іл. 3) [1, 6; 11, 257]

Слід сказати, що Клеванська Богоматір – твір пензля знаменитого Карла Дольчі. Цей флорентійський митець на початку свого творчого шляху творив в стилі караваджизму, а з 40-х рр. XVII ст. малював невеликі сентиментальні релігійні образи. На Україні окрім Клеваня ще один твір майстра був у римо-католицькому храмі Св. Івана Хрестителя в Заславі – «Христос благословляє дітей».

Особливо помічною ікона була під час ІІ Світової війни. В 1943 р. під час «Волинської різні» тисячі поляків приходили до неї молитися. Одного разу упівці оточили костел. Віряни разом з ксьондзом перебували в середині храму і гаряче молилися до чудотворної ікони. Упівці відступили не заподіявши ні святині, ні людям лиха [12].

З Клеваня до Польщі Матір Божу перевезла особисто Станіслава Басай. Спогади про те, як

Таблиця 1.

Населений пункт, звідки вивезено; ікона	Населений пункт, куди вивезено
Біндуга (неіснуюче тепер село) Матір Божа Ченстоховська	Дубєнка над Бугом
Затурці, Матір Божа Утішна (Затурцівська)	Тератин, коло Грубишева
Карловщизна (Осада Креховецька), Матір Божа Ченстоховська	Авґустів
Клевань, Матір Божа Клеванська	Сквєжина
Леваче (Лівачі), неподалік Людвиполя Матір Божа Ченстоховська (Мадонна з Лівач)	Барково, Нижньосілезьке воєводство
Летичів/Луцьк/Любомль, Матір Божа Летичівська (Королева Волині і Поділля)	Люблін, парафія Матері Божої Рожанцової (Розарію)
Любомль, Матір Божа Королівна Всесвіту	Поліхна, біля Красніка
Мельниця, неподалік Ковеля	Хелм, Каплиця Христа Відкупника
Невірків, коло Корця, Матір Божа Страждальна	Швятнікі, коло Соботки, Нижньосілезьке воєводство
Рівне	Моково, коло Влоцлавка
Свійчів, коло Володимира, Матір Божа з Дитятком (Матір Божа Свійчівська)	Отвоцьк, коло Варшави

[9; 18].

ікону перевозили лишила донька Станіслави Басай – Яніна Ґіба. 17 червня 1945 р. клеванчани-поляки вирушили у довгу дорогу. Транспорт кілька разів зупиняли і перевіряли, але за щасливого збігу обставин перевіряючі не зауважили пакунка із згорнутою іконою. Майже через місяць, 6 червня подорожуючі прибули до Сквєжини. В Сквєжині ікону було поміщено до костелу св. Миколи. Одначе тут певний час її довелося переховувати. Щойно в 1950 р. її було виставлено публічно в каплиці під хором. В 1968 р. ікону було перенесено в головний вівтар храму. 23 травня 1992 р. ікону було урочисто коронувано [15] (Іл. 3).

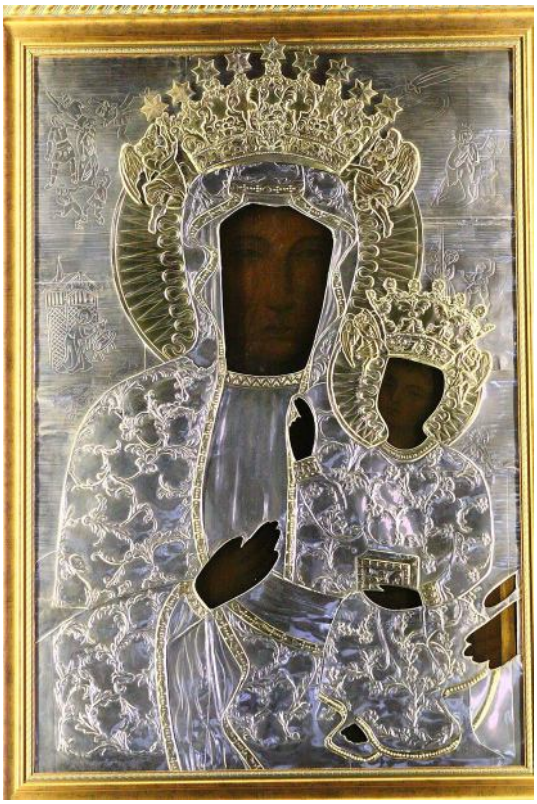
Ікона з с. Лівачів неподалік Людвиполя (Соснового) була подарована для тутешнього костелу в 1928 р. Аделею Рудницькою. Ця інформація зазначена в правому долішньому куті образу. Його було вміщено в головному вівтарі храму. На іконі подано важливі дати польської історії та символи військової атрибутики. В повоєнний час ікона знаходиться в костелі с. Барково в Нижньосілезькому воєводстві [5] (Іл. 4).

Ікона Летичівської Богородиці (Королева Поділля та Волині) – одна з найкращих копій ікони Salus Populi Romani. Дата виконання копії остаточно не визначена, але все вказує на початок XVI століття. Автор, який майстерно написав її олійними фарбами, залишається невідомим. Ікона написана на полотні, яке натягнуто на дошку розміром 128,5 см на 92 см.

У 1606 році домініканські монахи, які раніше з'явилися в Летичеві у кінці XIV століття, принесли з Ватикану у місто ікону Пресвятої Діви Марії Богородиці. Ікона подарована папою Климентом VII і була копією ікони з Базиліки Святого Петра в Ватикані. Ікона була привезена у Летичів отцями-домініканцями. Майже одразу чудодійну силу ікони «побачив» сам летичівський та кам'янецький староста Ян Потоцький під час захисту від татарської навали. Не минуло й року, як про святий образ заговорили у всьому краї.

В тому ж році за брамою замку почалося будівництво домініканського монастиря. 1648-1654 роки – час повстання під проводом Богда-

Іл. 1. Матір Божа Затурцівська.



Іл. 2. Матір Божа
(з костелу в Карловщизні).

Іл. 3. Матір Божа Клеванська.

Іл. 4. Мадонна з Лівач.

на Хмельницького. Місто було атаковане багато разів і спалене. Домініканці встигли перенести ікону до Львова. Місто, як і усе Поділля, було захоплене турками у 1672 році. У 1682 році військо польського короля Яна Собеського відбило Летичів.

У 1722 році ікону повернено до монастиря. У 1778 році папа Пій VI видав декрет про визнання ікони чудотворною. 4 жовтня 1778 року Станіслав Раймунд Єзерський провів обряд коронації ікони Летичівської Богородиці. З того часу Летичівська ікона на довгі роки стала оберегом для віруючих Поділля. Аби врятувати чудотворну ікону від рук більшовиків, 1920 року її вивезли до Польщі. Храм знаходився в м. Любомлі на Волині.

В 1944 р. з костелу в Любомлі ікону забрав кс. декан С. Ястжембовський. З цією іконою він вже не розлучався. В 1948 р. отримав парафію в с. Поліхне біля Красніка та помістив цю ікону в костелі.

Нині ікона Матері Божої Летичівської знаходиться у Любліні, й подоляни мріють про повернення святині у відроджений Летичівський монастир. 7 жовтня 2017 року відбулось проголошення санктуарію Матері Божої Летичівської - Покровительки Нової Євангелізації, парафія Матері Божої Розарію (м. Люблін, вул. Бурштинова, 20) [18] (Іл. 5.).

Глава римо-католицької церкви Папа Іоан Павло ІІ оголосив 6 липня Днем святої Матері Божої Летичівської. Про Матір Божу Летичівську складено численні пісні, також її відбито на медалях: в каталозі Револінського №№562, 563, 564 [17, 56].

Також з Любомля походить ще одна ікона, яка зараз знаходиться в бічному вівтарі костелу в Поліхні. Це - образ Матері Божої Королівни Всесвіту, намальований в XVII ст. В 1948 р. був вивезений кс. Ястжембовським до Польщі. Матір Божа на іконі мала срібну сукню. В 1990-х рр. образ зазнав ґрунтовної реставрації в Музеї Архідієцезії Любліна. Тоді ж було знято копію для костелу в Любомлі. Срібні сукню і вотиви вже не повернули на ікону, а вмістили в окрему рамку і зараз вони вони розміщені на стіні обабіч вівтаря. Широкий блакитний плащ Матері Божої символізує її опіку над людьми [10] (Іл. 6).

В Мельниці чудотворна ікона з'явилася у 1705 р., коли тут був збудований дерев'яний костел св. Йосифа Обручника і Якуб Собеський подарував її Терезі Мишковській, дружині чернігівського підкоморія Людвіга Манецького. Сама ікона виконана на мідній блясі, згодом вона була оздоблена срібним окладом і золотими коронами. Невдовзі образ Пресвятої Діви Марії в Мельниці прославився численними чудесами. Мельниця стала місцем паломництв, тож у 1749 р. і був збудований новий, мурований, костел [4, 180].

У 1875 р. царська влада передала костел Православній Церкві. Образ був перенесений до костела св. Анни в Ковелі, де він і перебував до 1929 р. Потім ікона знову повернулася до відновленої парафії в Мельниці. Нормальне життя парафії було перерване ІІ світовою війною. Під час трагічних волинських подій від рук бандерівців загинуло близько 100 поляків з Мельниці, серед них і настоятель кс. Вацлав Маєвський. У 1945 р. за умовами Ялтинської конференції багато поляків були змушені покинути Волинь. У ті часи ікона була вивезена репатріантами до Польщі. 15 серпня 1946 р. у холмському кафедральному соборі відбувся перший відпуст Матері Божої Мельницької. На сьогоднішній день образ знаходиться в парафії Христа Відкупника у Хелмі [6] (Іл. 7).

У 1945-му р. святиню з Невіркова врятував щасливий випадок – на скрині, в якій везли її через кордон, заснули діти. Їх не розбудили, сподіваючись, що там лише речі домашнього вжитку. Так чудодійна ікона опинилася у Свьонтніках під Вроцлавом. У вересневі дні до неї приїздять поляки з усього світу: з Канади, Німеччини, Чехії, Голландії – звідусюди, куди закинула їх доля. Нещодавно їхніми зусиллями створено копію ікони, яку передали в костел Святого Антонія в Корці [3, 2-3] (Іл. 8).

В с. Моково неподалік Влоцлавка знаходиться ікона, яка раніше була в костелі Рівного. Зараз святиня вміщена в головному вівтарі храму. Образ намальований орієнтовно на межі XVI-XVII ст. Ікона зображує Матір Божу з Дитятком. Святиня оздоблена сріблом, з цього ж металу і сукня Матері Божої. На іконі присутній напис пісні Богородиці старопольською мовою: «Bogu rodzica dziewicza bogem slawiena [Maria] syna gospodzina matka slawena Maria Niszczi nam sposczi nam [Kyrieleyson] Twego dziela zbawiciela Bozicze Kyrieleyson Wsnisz glosu Napelni mysli człowiecze Wslisz modlitwe josz nosimy To dacz racz jegosz prosimy a na swiecze sbożny pobyt po swecze rajski przebyt kyrieleyson» [8] (Іл. 9).

Ікона Богоматері Свійчівської є копією обра-

Іл. 5. Матір Божа Летичівська (Королева Волині і Поділля).

Іл. 6. Матір Божа Королівна Всесвіту (Любомль).

Іл. 7. Матір Божа Мельницька.

Іл. 8. Матір Божа Невірківська.

Іл. 9. Матір Божа з Рівного.

зу Матері Божої Сніжної, написана була у XVII столітті. Час, коли вона з'явилася у костелі Народження Пресвятої Діви Марії у Свійчеві, невідомий. Чудотворну ікону вшановували як римо-католики, так і греко-католики та православні, про що свідчать вотиви, прикріплені біля ікони. Сам образ мав срібний оклад і корони.

Ікона знаходилася там до 1943 р. – до часу, коли перестала існувати парафія. В серпні цього року у Свійчеві та його околицях тривали етнічні чистки, багато поляків загинуло, костел кілька разів намагалися підірвати. Ікону врятували дві українки, які перенесли її до місцевої церкви.

Вцілілі мешканці Свійчіва перебралися до Володимир-Волинського. Настоятель свійчівської парафії кс. Францішек Яворскі під охороною німців забрав образ до володимир-волинського костела св. Анни і Йоахима. Потім образ потрапив у Польщу, в м. Отвоцк.

В 1987 р. була зроблена реставрація, був відновлений також србіний оклад, а 27 вересня 1993 р. ординарій варшавсько-празької дієцезії єпископ Казімєж Романюк звершив акт урочистого віддання міста Отвоцька опіці Божої Матері. 8 вересня 1998 р. образ був коронований архієпископом львівським Мар'яном Яворським. Корони були відлиті з вотивів, складених вірними парафії св. Вікентія Пауланського в Отвоцку, де зараз і знаходиться цей образ [18].

1. Копровський М.-А. У родовому гнізді Чарторийських або Католицький погляд на історію Клеваня // Клеванський тракт. – 2011. – № 8 (4 березня). – С.6.; № 9 (11 березня). – С.6.

2. Матір Божа Затурцівська // Режим доступу: http://catholic.volyn.ua/index.php/ua/

3. Омелянчук Інна. Там, у нас вдома // Монітор Волинський. – 2015. - № 20. – С. 2-3.

4. Barącz Sadok. Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce. – Nakladem autora, 1891. – 307 s.

5. Barkowo. Madonna z Lewacz // Режим доступу: https://www.kresowianie.info/artykuly,n256,barkowo_24062012_madonna_z_lewacz.html

6. Dzieje i miejsca kultu obrazu Matki Boskiej Mielnickiej // Режим доступу: http://www.odkupiciel-chelm.pl/o-parafii-17690#1

7. Fridrich Alojzy. Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. T. 4: Obejmujący obrazy archidyecezyi mohylewskiej, dyecezyi wileńskiej, kowieńskiej, łucko-żytomierskiej; tudzież Śląska i północnych Węgier / zebr. według autentycznych źródeł Alojzy Fridrich. – Kraków: Nakł. Wydawnictwa Tow. Jez. Druk. A. Kozińskiego, 1911. – [4], 483, XVI s.

8. Kościół w Mokowie // Режим доступу: http://www.polskaatrakcyjna.pl/atrakcja/kosciol-w-mokowie?page=30

9. Tadeusz Kukiz. Obrazy maryjne z Kresów // Peregrinus Cracoviensis. – 2000. – z. 8. – S. 115-131.

10. Matka Boża Królowa Wszechświata i Matka Kościoła // Режим доступу: http://viaaddeum.pl/sztuka-sakralna/cudowne-obrazy-matki-boej/4377-matka-boa-krolowa-wszechwiata-i-matka-kocioa

11. Nowakowski Edward. O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa. – Kraków: nakładem autora, 1902. – 846 s.

12. Ochwat Renata. Matka Boska Klewańska to najważniejszy zabytek Skwierzyny // Режим доступу: http://www.gazetalubuska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20101225/POWIAT08/269560150

13. Parafia pw. Świętego Stanisława Biskupa – Teratyn // Режим доступу: https://diecezja.zamojskolubaczowska.pl/parafie/parafia-swietego-stanislawa-biskupa-teratyn

14. Parafia pw. Trójcy Przenajświętszej – Dubienka // Режим доступу: https://diecezja.zamojskolubaczowska.pl/parafie/parafia-trojcy-przenajswietszej-dubienka

15. Ks. Put Adrian. Klewańska Pani i dawne sanktuarium w Górzycy // Niedziela. – 2011. – № 32. Режим доступу: http://www.niedziela.pl/artykul/60061/nd/Klewanska-Pani-i-dawne-sanktuarium-w

16. Rakoczy Eustachy. Jasnogórska Hetmanka w polskiej tradycji rycersko-żołnierskiej. – Warszawa, 1998. – 47 s.

17. Rewoliński Teofil. Katalog medali religijnych odnoszących się do Kościoła katolickiego we wszystkich krajach dawnéj Polski zbioru dr. md. T. Rewolińskiego; Medale religijne odnoszące się do Kościoła katolickiego we wszystkich krajach dawnéj Polski w zbiorze dra med. T. Rewolińskiego. – Kraków: nakł. aut. ; Druk Wł. L. Anczyca pod zarządem J. Gadowskiego, 1887. – IV, [4], 100, IV, 88, IV, [4] s., XXX k. tabl. ; err.

18. Skowron-Charif Barbara. Losy wizerunków maryjnych z terenów wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej // Peregrinus Cracoviensis. – 2011. – z. 12. – S. 189–198.

19. Stecki Tadeusz Jerzy. Z boru i stepu: obrazy i pamiątki. – Kraków, 1888. – 347 s.

20. Zabrali najdroższy skarb // Режим доступу: http://gosc.pl/doc/1889463.Zabrali-najdrozszy-skarb

Уладзімір КАРЭЛІН,
Мікалай МЕЛЬНІКАЎ
(Мінськ, Беларусь)

АБРАЗЫ ПЕРШАВЯРХОЎНЫХ АПОСТАЛАЎ ПЯТРА І ПАЎЛА Ў ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

Сярод найбольш ранніх паслядоўнікаў Ісуса Хрыста вылучаюцца два апосталы, якія завуцца першавярхоўнымі. Гэта апостал Пётр і апостал Павел, зусім розныя між сабой людзі, як па сваім сацыяльным палажэнні, так і па светаўспрыманні, якіх, аднак, аб'ядноўвала вера ва ўваскрэсенне Хрыста.

Пётр, першапачатковае імя якога было Сымон, нарадзіўся ў галілейскім горадзе Бэтсаідзе, быў жанаты і жыў у Капэрнауме. Ён і яго брат Андрэй былі рыбакамі на Генісарэцкім возеры. Менавіта за лоўляй рыбы Ісус сустрэў Сымона і паклікаў ісці за сабой, каб зрабіць яго «лаўцом людзей». Сымон атрымаў ад Ісуса імя Пётр (па габрэйску Кіфа, што азначае скала) і заўсёды быў першым сярод апосталаў. У ноч перад укрыжаваннем Пётр тройчы адрокся ад Хрыста, аднак пасля ён шчыра пакаяўся і Ісус пасля ўваскрэсення загадаў Пятру: "Пасі авечак маіх" (Ян 21, 17), прадказаўшы пры гэтым, якой смерцю апостал памрэ. Гэтае прадказанне спраўдзілася ў Рыме падчас ганення на хрысціянаў пры імператары Нероне ў 64 ці 67 г., калі Пётр быў укрыжаваны ўніз галавою. Ён сам папрасіў аб гэтым, бо не лічыў сябе годным памерці так жа, як Хрыстос.

Павел, чыё габрэйскае імя было Саўл, паходзіў з кілікійскага горада Тарсу (на тэрыторыі Турцыі), дзе ён нарадзіўся каля 10 г. ад Н. Х. у фарысейскай сям'і. Ён ад нараджэння меў рымскае грамадзянства, таму, хутчэй за ўсё, у яго было і другое, лацінскае імя Павел. Саўл атрымаў добрую адукацыю ў рабіністычнай школе вядомага іерусалімскага настаўніка Гамаліэля і быў непрымірымым ворагам хрысціянаў, бо лічыў іх адступнікамі ад веры Майсея. Ва ўзросце 34 гадоў ён накіраваўся ў Дамаск дзеля знішчэння там хрысціянскай супольнасці, аднак па дарозе яму аб'явіўся Хрыстос, што цалкам перамяніла ўсё яго жыццё. Адразу пасля вяртання Павел стаў нястомна абвяшчаць Евангелле і падчас місіянерскіх падарожжаў стварыў хрысціянскія супольнасці ў многіх рэгіёнах Міжземнамор'я. Неаднаразова яго жыццё было ў небяспецы падчас караблекрушэнняў, яго каменавалі, бічавалі, арыштоўвалі. Згодна Святога Падання, апостал Павел прыняў у Рыме пакутніцкую смерць праз адсячэнне галавы ў той жа дзень, што і апостал Пётр – 29 чэрвеня (12 ліпеня).

У гэты ж дзень, што стаў днём іх памяці, адмячаецца свята Пятра і Паўла, якое сведчыць аб іх значнасці і адзінстве ў агульнай справе – стварэнні на зямлі Хрыстовай Царквы, а таксама сімвалізуе паўнату Царквы, паколькі Пётр прапаведаваў сярод іудзеяў, а Павел сярод паганцаў. З гэтай жа нагоды на большай частцы абразоў, прысвечаных гэтым апосталам, Пётр і Павел прадстаўлены разам. У базе дадзеных, распрацаванай аўтарамі, зафіксавана 296 абразоў з сумеснымі выявамі Пятра і Паўла, што знаходзяцца ў храмах і музейных калекцыях Рэспублікі Беларусь. І толькі 16 з іх, як бачна з табл. 1, адносяцца да часоў вуніі.

Найбольшае распаўсюджанне атрымала іканаграфія, вядомая яшчэ з часоў Старажытнай Русі, дзе апосталы прадстаўлены ў поўны рост франтальна, ці злёгку павернутымі адзін да аднаго. Звычайна яны апрануты ў хітон і гімацій, на нагах сандалі ці басанож. Аблічча Пятра вылучаецца шырокім тварам з кароткімі кудравымі сівымі валасамі і невялікай барадой. Павел адметны сваёй іудзейскай знешнасцю – падоўжаным тварам, высокім ілбом і доўгай цёмнай барадой. Іх нязменнымі атрыбутамі

Табл. 1

Вобласць	**17 – пачатак 19 стст.**	**19 – 20 стст.**	**Агулам**
Брэсцкая	7	54	61
Віцебская	3	57	60
Гомельская		15	15
Гродзенская	1	78	79
Мінская	3	58	61
Магілёўская	2	18	20
Агулам	16	280	296

на беларускіх абразах з'яўляюцца ключы ад Царства Нябеснага ў руках апостала Пятра і меч, як прылада жарсцяў, на які абапіраецца апостал Павел. Прыкладам такой кампазіцыі з'яўляецца абраз 19 ст. з Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 1). У левай руцэ апосталы трымаюць свае атрыбуты, правая рука ў Пятра прыціснута да грудзей, а ў Паўла апушчана ўніз, ён быццам аб нечым разважае. На абразе 18 ст., выкананым ў інсітным стылі, з в. Забалаць Мінскай вобл., які зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК), апостал Пётр трымае ключы ў правай руцэ, а левую прыціскае да грудзей (мал. 2), апостал жа Павел, акрамя мяча ў левай руцэ, у правай трымае закрытую кнігу. Кампазіцыя абраза пачатку 19 ст. з г. Браслава Віцебскай вобл. вылучаецца дынамічнасцю. Апосталы павернуты адзін да аднаго, яны быццам толькі сустрэліся; Пётр яшчэ знаходзіцца ў руху, а гімацій, што хваліста ахінае постаць Паўла з раскрытай кнігай у левай руцэ, нагадвае надзьмуты ветразь. Магчыма, мастак такім чынам імкнуўся перадаць атмасферу дыскусіі, што адбылася паміж апосталамі падчас іх сустрэчы ў Антыяхіі. Верагодна, такі ж сюжэт змешчаны і на абразе 19 ст. з г. Карэлічы Гродзенскай вобл. (мал. 3), дзе пад каменнай аркай, на фоне рэчкі, прадстаўлены велічныя постаці апосталаў, якія нешта абмяркоўваюць між сабой.

Іканаграфія некаторых абразоў з першавярхоўнымі апосталамі дапаўняецца наяўнасцю ў верхняй частцы выяў Хрыста ў атачэнні анёлкаў, як на абразе з Іванаўскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 4), св. Духа ў выглядзе голуба (г. Лепель Віцебскай вобл.; 19 ст., дошка, алей, 33х25), ці Саваофа, як на абразе 18 ст. з г. Магілёва (мал. 5). Адметнасцю апошняга з'яўляецца разны драўляны абклад, дэкараваны раслінным арнаментам. Да таго ж самі апосталы стаяць на аблоках. Незвычайная кампазіцыя прыведзена на адным з бакоў ферэтрона з касцёла ў Ляхавіцкім раёне Брэсцкай вобл. (мал. 6). Постаці апосталаў змешчаны з абодвух бакоў ніжняй часткі абраза, устаўленага ў адмысловы разны ківот. Іх погляды скіраваны ўверх, дзе знаходзіцца выява дзіця-Хрыста, які стаіць на сваёй манаграме «IHS», і бласлаўляе правай ручкай.

На частцы абразоў святыя Пётр і Павел разам трымаюць у руках царкву ў знак таго, што сумеснай апостальскай працай яны замацоўвалі Хрыстову Царкву на зямлі. Адной з лепшых праяў такой іканаграфіі з'яўляецца абраз 18 ст. з царквы ў Салігорскім раёне Мінскай вобл. (мал. 7). Апосталы трымаюць у руках макет тыповага беларускага каменнага храма з дзвюма вежамі па баках. Сілуэт апосталаў разам з храмам нагадвае малюнак брамы – сімвал райскіх варот. Фон абраза дэкараваны ляпным па ляўкару раслінным арнаментам, зверху лунае святы Дух у выглядзе голуба. На думку мастацтвазнаўцы Ю. Піскуна, абраз быў напісаны вядомым слуцкім майстрам Васілём Маркіянавічам. [1] На абразе з Ашмянскага раёна Гродзенскай вобл. (18 ст., палатно, алей, 200х100) выява храма ў выглядзе ратонды знаходзіцца не ў руках апосталаў, а на другім плане, на вяршыні скалы. Апостал Пётр звяртаецца да Паўла і паказвае на храм паднятай правай рукой. У верхняй частцы абраза з Пружанскага раёна Брэсцкай вобл. (18 ст., палатно, алей, 180х120), над апосталамі, якія трымаюць храм, змешчана выява Новазапаветнай Тройцы.

Згодна царкоўнага падання, апосталы Пётр і Павел прынялі смерць у Рыме, у 67 г. ад Нараджэння Хрыстова, магчыма ў адзін дзень. З Мамерцінскай вязніцы, дзе знаходзіліся апосталы, іх разам павялі на пакаранне. Яны развіталіся на Асційскай дарозе, на месцы, дзе зараз знаходзіцца царква, прысвечаная абодвум апосталам. Пятра павялі на ўкрыжаванне на Ватыканскі ўзгорак, а Паўлу, як рымскаму грамадзяніну, адсеклі галаву мячом за горадам на той жа Асційскай дарозе, у мясцовасці, што завецца Сальвійскія воды. На абразах з сюжэтам апошняй сустрэчы апосталаў звычайна прыводзяцца выявы Пятра і Паўла, якія па-брацку абдымаюцца і цалуюць адзін аднаго. Такія абразы зафіксаваны ў трох храмах Беларусі, як, напрыклад, у касцёле ў Ляхавіцкім раёне Брэсцкай вобл. (мал. 8), дзе на пярэднім плане Пётр і Павел, з ланцугамі на нагах, з сумам абдымаюць адзін аднаго. За імі бачны гарадскія умацаванні з пірамідай Кая Цэсція і Асційскай брамай (Porta Ostiensis), якая пазней была перайменавана ў браму Сан Паола, паколькі праз яе можна было прайсці да базілікі св. Паўла, дзе апостал быў пахаваны. Дакладна такая ж кампазіцыя знаходзіцца на адным з бакоў ферэтрона з касцёла ў Воранаўскім раёне Гродзенскай вобл., што наводзіць на думку аб наяўнасці першаўзора, з якога і былі зроблены спіскі. Найбольш блізкім па кампазіцыі з'яўляецца твор польскага мастака Францішака Смуглевіча (1745 – 1807), заснавальніка беларускай і літоўскай нацыя-

Мал. 1. Абраз Пятра і Паўла (19 ст., палатно, алей, 110х68) з Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобл.

Мал. 2. Абраз Пятра і Паўла (18 ст., дошка, тэмпера, 87,5х70, Ж-282) з в. Забалаць Смалявіцкага раёна Мінскай вобл.

Мал. 3. Абраз Пятра і Паўла (19 ст., палатно, алей, 102х58) з г. Карэлічы Гродзенскай вобл.

Мал. 4. Абраз Пятра і Паўла (пачатак 19 ст.,палатно, алей; 320 х 164) з Іванаўскага раёна Брэсцкай вобл.

Мал.5. Абраз Пятра і Паўла (пачатак 18 ст., дошка, тэмпера, 126х85) з г. Магілева.

Мал. 6. Абраз Пятра і Паўла (пачатак 19 ст., палатно, алей, 81х52,5) з Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл.

Мал. 7. Абраз Пятра і Паўла (18 ст., дошка, алей, 87х73) з Салігорскага раёна Мінскай вобл.

Мал. 8. Абраз «Развітанне апосталаў Пятра і Паўла» (пачатак 20 ст., палатно, алей, 81х52,5) з Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл.

Мал. 9. Абраз «Развітанне апосталаў Пятра і Паўла» (першая палова19в., палатно, алей, 360х120) з Ашмянскага раёна Гродзенскай вобл.

Мал. 10. Абраз Пятра і Паўла (другая палова 18 ст., палатно, алей, 66х75, Ж-287) з в. Бездзеж Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл.

нальных школ жывапісу, «Развітанне апосталаў Пятра і Паўла», які знаходзіцца ў віленскім касцёле Пятра і Паўла і быў створаны ў 1805 г. Адрозненне ў тым, што на творы Смуглевіча апосталы знаходзяцца ў атачэнні рымскіх воінаў. У в. Баруны Ашмянскага раёна Гродзенскай вобл. сюжэт з развітаннем апосталаў (мал. 9) змешчаны на алтарным абразе і вылучаецца наяўнасцю другога плана з натоўпам рымлян перад Асційскай брамай, якія прыйшлі паглядзець на гэту падзею. Самі ж апосталы ў атачэнні легіянераў знаходзяцца на пярэднім плане перад арачным праёмам у сцяне. Такая многапланавасць абумоўлена, хутчэй за ўсё, імкненнем мастака закампанаваць існуючы сюжэт у выцягнутыя памеры алтарнага абраза. Не выключана, што твор з Ашмяншчыны таксама належыць пэндзлю Ф. Смуглевіча, які з Варшавы і Вільні часта выязджаў у беларускія гарады і мястэчкі, дзе маляваў карціны на рэлігійныя тэмы для каталіцкіх і праваслаўных храмаў. [2]

На некаторых творах прыводзяцца паясныя выявы апосталаў, як, напрыклад, на абразе з в. Бездзеж Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 10), які зараз знаходзіцца ў калекцыі МСБК, і на якім вобразы Пятра і Паўла яўна ўзяты з местачковых тыпажоў.

Як бачна абразы з выявамі апосталаў Пятра і Паўла маюць даволі рознастайную іканаграфію на тэрыторыі Беларусі. У цэлым яны адпавядаць іканаграфічным канонам, аднак некаторыя з іх вылучаюцца сваёй кампазіцыйнай пабудовай, іканаграфічнымі асаблівасцямі, абумоўленымі як уплывам заходнеўрапейскага мастацтва, так і мясцовымі мастацкімі праяўленнямі, а таксама дэкаратыўным аздабленнем і тэхнікай выканання.

1. Пискун Ю.А. Василий Маркиянович — слуцкий мастак-иконописец середины XVIII в. // Могилянські читання: Матеріали щорічної наукової конференції. — К., Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2001. С. 225.

2. Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Мн., 1974.

Анатоль СІНІЛА
(Мінск, Беларусь)

АБРАЗЫ З БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ Ў СУЧАСНЫХ ЗБОРАХ. ДАВАЕННАЯ ГІСТОРЫЯ І ПАХОДЖАННЕ

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь валодае буйнейшым у краіне зборам старажытнабеларускага мастацтва. Пераважная большасць прадметаў паступіла ў музей шляхам пасляваенных экспедыцый па зачыненым рэлігійным установам. Аднак сярод помнікаў ёсць абразы, карціны і скульптуры, што калісьці захоўваліся ў калекцыях Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР і Беларускага дзяржаўнага музея, а шэраг твораў паходзяць нават са збораў царкоўна - археалагічных музеяў Мінска і Магілёва. На жаль многія з ацалелых помнікаў страцілі інфармацыю пра паходжанне, а між тым такія звесткі дапамагаюць у атрыбуцыі твораў, дазваляюць меркаваць пра існаванне асобных лакальных іканапісных школ са сваімі традыцыямі. Менавіта таму важна разглядаць даваенныя калекцыі цэласна, нягледзячы на тое, што абразы, якія ўтваралі раней адзіныя комплексы, захоўваюцца ў розных месцах. Музейную гісторыю некаторых абразоў мы і паспрабуем прасачыць у дадзеным артыкуле.

Шэраг помнікаў з даваеннай калекцыі БДМ маюць старыя надпісы, нумары, штампы і наклейкі, якія дапамагаюць прасачыць музейную гісторыю, а часам назваць і паходжанне з канкрэтнай мясцовасці. Дзякуючы нумарам на самім абразах і ў дакументах, а таксама даваенным публікацыям, найперш гэта каталогі М. Шчакаціхіна і А. Іпеля, можна выдзеліць тры асноўныя крыніцы паходжання: з Мінскага царкоўна - археалагічнага музея, з Менскай краёвай (абласной) выставы 1918 г., з царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы. Акрамя таго некаторыя абразы паступілі з экспедыцый БДМ на Случчыну, ад прыватных асоб і ўстаноў. З Мінскай мытні ў зборы БДМ трапіў абраз “Св. Антоній”. Дрэва, палатно, алей. 102,5×77,6. НММ РБ, ДБЖ 113. На адвароце наклейка «*Икона святого Антония из Минской таможни № 3-724, 8277*» [9].

Самыя першыя паступленні абразоў у Беларускі дзяржаўны музей адбыліся на пачатку 1920-х гг. Музей у супрацоўніцтве з урадавымі структурамі БССР імкнуўся вярнуць каштоўнасці, што трапілі на тэрыторыю РСФСР. З 1 студзеня па 23 жніўня 1922 г. у Мінск вярнулі вялікую колькасць прадметаў былога царкоўна - археалагічнага музея, якія эвакуіравалі ў Разань падчас Першай сусветнай вайны. Усяго музей атрымаў каля 570 прадметаў, да 3000 манет, і каля 500 кніг і рукапісаў [6, С. 15]. Безумоўна, сярод пералічанага былі і абразы. Напрыклад, у НММ РБ захоўваецца маленькі абраз “Маці Божая Жыватворная крыніца”, дрэва, тэмпера. 27,2×19,7. НММ РБ, ДБЖ 138. На адвароце фіялетавая пячатка “Минскій Церковный Историко - Археолог. Комитет”, наклейка «*Икона Живоносный Источник Из Троицкая Из Минск. Ц. Старос. № 3-82 (3144)*» [9]. Пячатка з надпісам: “*Минскій Церковный Историко - Археолог. Комитет*”, сведчыць пра паходжанне з калекцыі царкоўна - археалагічнага музея ў Мінску. У НГМ РБ захоўваецца “Святое сямейства”, на адвароце якога да рэстаўрацыі таксама быў штамп Мінскага царкоўна - археалагічнага камітэту. Нумар пры паступленні ў БДМ - 3138, напісаны сінім алоўкам [14]. Наяўнасць штампа дазваляе аднесці і гэты абраз да калекцый царкоўна - археалагічнага музея. Лік твораў, якія паходзяць адтуль можна дапоўніць. Сярод абразоў вернутых у ДММ БССР з Ноўгараду ў 1964 г. было некалькі, якія маглі таксама знаходзіцца ў царкоўна - археалагічным музеі. Гэта “Маці Божая Снежная”. 18 ст. Дрэва, палатно, тэмпера. 100×70,2. НММ РБ, ДБЖ 164. На адвароце наклейка БДМ, нумары сінім алоўкам 3-92, 3144/26, хімічным алоўкам 14593/1; “Мікола”. 18 ст. Дрэва, палатно, тэмпера. 93×65. НММ РБ, ДБЖ 100. На адвароце 3-93, 3149, чырвоным алоўкам 3149, фіялетавым 14563/8, чырвоным 14563/8; “Спас”. Дрэва, темпера. 117,5×79. НММ РБ, ДБЖ 109. На адвароце тушшу Н-108, сінім алоўкам 3-90, 3132, ніжэй 14542/1; “Спас”. 17 ст. Дрэва, темпера. 92×60. НММ РБ, ДБЖ 64. На адвароце сінім алоўкам *«... ВЕИЧ ОВ ТУРОВ 63/2, 3134*», фіялетавае кляймо 3-85, злева ўздоўж 15401. На згаданых абразах прысутнічаюць вельмі блізкія інвентарныя нумары БДМ [9]. Мяркуючы па стылістыцы, абразы “Маці Божая Снежная” і “Мікола” належаць аднаму майстру і былі раней разам у нейкім храме. У выпадку “Спаса” (ДБЖ 64) указана месца,

адкуль яго прывезлі - "*Туров*". Паходжанне астатніх на сёння невядома, магчыма праца з выданнямі царкоўна - археалагічнага камітэту ў Мінску, дапаможа высветліць і гэта пытанне. З гэтага ж музея хутчэй за ўсё быў таксама абраз, "Мікола" з Турава, вернуты з Германіі [5]. Сучаснае месцазнаходжанне помніка невядома, магчыма ён захоўваецца ў НГМ РБ. "Божая Маці з крыжам", паступіла з Ноўгараду ў ДММ БССР [3]. У 1984 г. абраз перададзены ў МАХУ [1].

Адно з найбольш важных паступленняў у БДМ, адбылося ў 1923 г. Супрацоўнік Дзяржархіва І. Барашка выпадкова знайшоў у Менскім жаночым манастыры рэшткі "Менскай краёвай выстаўкі", якая была арганізавана ў 1918 г. Альбертам Іпелем і Іванам Луцкевічам. У музей трапілі каштоўныя, як з мастацкага, так і гістарычнага бакоў, абразы і скульптуры. На выстаўку яны паступілі з цэркваў і манастыроў Мінска, Слуцка, прыватных калекцый, вялікая колькасць рэчаў была з царкоўных музеяў у Мінску і Магілёве. Удакладніць адкуль трапілі абразы ў музей, можна па наклейках БДМ з надпісамі аб экспанаванні на выстаўцы 1918 г. Такія звесткі ёсць на абразах - "Св. Цэцылія". 18 ст. Дрэва, тэмпера. 70×48. НММ РБ, ДБЖ 6. На адвароце наклейка БДМ з надпісам: «*ик. Св. Цецилии с Мин. обл. выст. из Юрцева Оршанск. у. Могилев. Церк. Музей 3-638 /5615/*», ніжэй фіялетавае кляймо 3-638; "Раство Багародзіцы". 18 ст. Дрэва, тэмпера. 134×96. НММ РБ, ДБЖ 58. На адвароце наклейка БДМ з надпісам: «*Икона. Рождество Богородицы с Минской обл. выставки из Нег… Коровской ц. Горы Горич… № [3-]639 /5616/*»; "Апостал Павел". 18 ст. Дрэва, тэмпера. НММ РБ, ДБЖ 65. На адвароце наклейка: «*Бел. Дз. Муз. икона Павел с Мин. обл. выст. № 3 - 641 /5618/*», ніжэй фіялетавае кляймо 3-641; "Каранаванне Багародзіцы". 18 ст. Дрэва, тэмпера. 109,6×67. НММ РБ, ДБЖ 103. На адвароце наклейка БДМ: «*Икона коронование Богородицы с Минской обл. выставки из Ново-Тухіна, Аршанского у. 3-635 /5612/*»; "Раство Багародзіцы" 1649. Дрэва, тэмпера. 110×84. НММ РБ, ДБЖ 141. На адвароце наклейка «*Беларускі Дзяржаўны музэй. Икона Рождество Богородицы с Минск. обл. выставки из ц. Успения в Могилеве. 3-642 /5619/*», чырвоным алоўкам 198, 98, сінім 8-1948, фіялетавае кляймо 3-642, крэйдай 528; "Маці Божая Жыватворная крыніца". К. 17 – тпач. 18 ст. Дрэва, тэмпера. НММ РБ, ДБЖ 60. На адвароце нумары БДМ 3-634 /5611/ [9]. Усе згаданыя абразы апісаны ў выдадзеным да выстаўкі "Павадыры" і паходзілі са збораў царкоўнага музея ў Магілёве [13, С. 11-14]. Сюды ж можна аднесці і "Спас". 18 ст. Дрэва, тэмпера. 122×76. НММ РБ, ДБЖ 111. На адвароце рэшткі наклейкі БДМ з надпісам: «*икона Пантократора… обл Выставка … чей Р… № 5…*» [9]. У каталозе да выставы, апісваюць толькі два абразы "Пантакратара": адзін з Менскага Святадухаўскага сабора, пакрыты срэбнай шатай, другі з Годкловічаў (верагодна, Гадзілавічаў), Рагачоўскага павету з укладным надпісам і датаваны 1725 г. [13, С. 13, № 101, 109]. Улічыўшы, што на абразе са збораў НММ РБ адсутнічаюць сляды мацавання шаты, хутчэй за ўсё ён паходзіць з Рагачоўскага павету. Яшчэ адзін абраз "Раство Хрыстова" з Баркалабава Быхаўскага павету [13, С. 13, № 105], які быў на выстаўцы, сёння захоўваецца ў Аддзеле старажытнабеларускай культуры цэнтру даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН РБ [11, С. 82]. У кафедральным саборы ў Мінску падчас вайны апынуўся абраз "Стрэчанне" 1731 г. Запіс у "Павадыры" удакладняе адкуль абраз - з Масолаўскага манастыра на Магілёўшчыне, а не з Басценавіч, як дагэтуль лічыцца [13, С. 13, № 104]. Дэтальнае вывучэнне каталогу выстаўкі 1918 г. дапамагло ўдакладніць паходжанне некаторых помнікаў. Ва ўсіх выданнях па іканапісу Беларусі пра абразы апосталаў "Фама і Варфаламей", "Сімон і Філіп", якія былі ў калекцыі музея імя І. Луцкевіча ў Вільні, пазначана, што яны вывезены з Успенскай царквы сяла Юрцава Аршанскага павету Віцебскай губерніі і выстаўляліся ў 1918 г. у Мінску. Стылістыка пісьма, каларыт, арнаментацыя абразоў больш нагадвае Століншчыну. У каталозе 1918 г. з апостальскага раду згадваюцца толькі "*Сьв. Пётра і другі апостал, два малюнкі з лічбы усіх Апостолаў каля 1700. З Юрцава, Аршанскага павету*." [13, С. 13]. Відавочна, гаворка ідзе не пра творы з калекцыі Івана Луцкевіча. Незразумела па якіх прычынах абразы апосталаў з Юрцава маглі трапіць у музей імя І. Луцкевіча, калі іх уласнікам з'яўляўся царкоўны музей у Магілёве, і чаму астатнія экспанаты з выстаўкі засталіся ў Мінску. Адказ на пытанні дае інвентар музея І. Луцкевіча. Пад нумарам 169 пазначана: "*Ікона на дрэве. Хрыстос і сьв. Ян стоючы (ва ўвесь рост).*

Фон разьбаваны па золату. Памеры 91,5×119 см. З Гародна, Столінскага пав., ад а. Льва Гарошкі. (5.1.1938)…". Нумар 172. "*Ікона, як і 169, - фігуры тыя ж, толькі ў процілежным кірунку. Хрыстос падняў правую руку, як да багаслаўленьня… і памеры, як 169.*" [8, С.79]. З запісу вынікае, што абразы апосталаў "Фамы і Варфаламея", "Сімона і Філіпа", паходзяць з Гарадной, Столінскага павету і паступілі ад айца Льва Гарошкі. З Юрцава ж паходзіць абраз "Апостала Паўла" (ДБЖ 65). Менавіта на ім захавалася наклейка аб экспанаванні на выстаўцы 1918 г.

Таксама можна назваць паходжанне абраза "Дэісус" (ДБЖ 29). Памеры 139×91. У навуковай картцы пазначаны наступныя нумары: "Инв 4066 ГИМ", сінім алоўкам 83, чырвоным алоўкам - "Опись 2831". Па сігнатурам можна сказаць, што абраз планавалі перадаць для дзяржаўнага гістарычнага музея ў Мінску, а сам твор быў пасля вайны ў зборах музея гісторыі Вялікай айчыннай вайны. Праглядаючы вопісы вернутых каштоўнасцей у 1947 – 1948 гг. у БССР, высветлілася, такі абраз не згадваецца. Таму можна меркаваць, ён трапіў, як і вышэй апісаныя апосталы з музея імя І. Луцкевіча. Гіпотэза цалкам падцвярджаецца інвентаром музея ў Вільні. Пад № 167 пазначана: "*Ікона маляваная на палатне, наклееным на дошцы. Хрыстос на троне, побач Марыя і Іоан, зьверху – два ангелы. Малюнак паднішчаны і падмалёваны. Памеры: 93×137. З Жодішак, дзе арганісты зрабіў сабе з яе лаўку. Дар гр. П. Сергіевіча. 21. VIII. 37.*" [8, С. 79]. Верагодна абраз паходзіць з невядомай царквы з ваколіц Жодзішак.

Некаторыя з помнікаў апісаных Альбертам Іпелем выстаўляліся і ў 1926 г. на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы. У каталозе аддзелу старажытнага мастацтва, падрыхтаваным да выстаўкі Мікалаем Шчакаціхіным, такіх абразоў налічваецца 11, з якіх сёння вядома месцазнаходжанне двух. Каталог М. Шчакаціхіна каштоўны тым, што акрамя апісанняў абразоў, пазначаны інвентарныя нумары БДМ, памеры, даты і надпісы на іх. Дзякуючы гэтым звесткам удалося выявіць у фондах НММ РБ шэраг твораў іканапісу, гісторыя якіх раней лічылася невядомай. Супадаюць сюжэты, апісанне, больш за тое, усе абразы былі ў даваенных зборах. Напрыклад, з Шупенскай царквы ў музейныя зборы трапілі "Пакроў" (ДБЖ 74), "Архангел Міхаіл" (ДБЖ 158) [10, С. 17. № 17, № 19]. Творы былі ў Магілёўскім аддзяленні БДМ. Там жа знаходзіўся і абраз "Сабор архістраціга Міхаіла", вернуты з Ноўгараду ў 1964 г. [3]. Унізе намаляваны картуш з фрагментарна захаваным надпісам, у якім можна прачытаць асобныя словы і літары: "*С…й С…бор …тго Архи…тия Михаил… и… Михаилъ М…ы… …ц… т … и… Гр… х …ъ … 74 …*". Пад № 16 у каталозе М. Шчакаціхіна апісваецца абраз з такім жа сюжэтам, "*на залачоным фоне з рэльефным калісьці орнамэнтам у мяккіх сьветлых тонах*." Там жа прыводзіцца надпіс унізе абраза: "*Сей Собор Стго Архистратия Михаила Справилъ Михаилъ Млынаръ Касьцюшевски Начест Бгу Вотройцы Едином Заотпущен (ие) Гриховъ Своихъ Roku 1743…*" [10, С. 16. № 16]. Апісанне і ўкладны надпіс пераконваюць, што твор вернуты ў 1964 г. і той, які выстаўляўся ў 1926 г. ідэнтычныя. Магчыма таксама ацалеў і маленькі абраз "Хрышчэнне", і сёння твор можа знаходзіцца ў калекцыі НГМ РБ. У каталозе Міколы Шчакаціхіна пазначана: "*Храшчэньне. XVII ст. Невядомага пахаджэньня. Бел. Дз. Муз. № 5821. Композыцыя ў крузе дыямэтрам 36 сант. на гладкім залатым фоне ў чырвоных і цынамонавых тонах.*" [10, С. 15, № 10]. Пакуль цяжка сказаць, ці апісваецца абраз са збораў НГМ РБ, ці гэты быў іншы. У фондах Нацыянальнага мастацкага музею Рэспублікі Беларусь захоўваецца двухбаковы абраз "Уваскрасенне - Узнясенне" (КП 1996, НВФ 1347, НММ РБ). У акце перадачы з музея гісторыі Вялікай айчыннай вайны пазначаны нумар БДМ, 5821/27 прысвоены абразу пры паступленні [2]. Супадзенне нумароў на творах, гаворыць, што ў дамузейны перыяд яны былі ў адным месцы. Верагодна гэта можа быць Слуцк, або Случчына. Так, абразы "Параскева"(ДБЖ 140, НММ РБ), "Узнясенне" (ДБЖ 24, НММ РБ) прывезеныя экспедыцыяй БДМ са Случчыны ў 1921 г. Першы меў нумары Беларускага дзяржаўнага музея (3-852, 5819), другі (3-853, 5820, 8471), што ўскосна падцвярджае думку пра паходжанне маленькіх абразоў "Хрышчэнне", "Уваскрасенне – Узнясенне" са Случчыны.

Удалося выявіць і апісаны ў каталозе выставы 1926 г. абраз з Віцебшчыны [10, С. 18, № 24]. Рысы персанажаў, каларыт і памеры "Уваскрасенне - Сашэсце ў Пекла" (КП 10131, НММ РБ) відавочна сведчаць аб прыналежнасці

згаданага твору да спадчыны Латыгаўскага майстра, а сам абраз можна датаваць 1740-мі гг.

Нарэшце апошнім буйным паступленнем абразоў у БДМ можна назваць перадачу калекцый з былога царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, якое адбылося ў 1924 г. адразу пасля прынятця пастановы "Аб канцэнтрацыі…." У БДМ перавезлі карціны, гравюры, прадметы этнаграфіі, абразы, скульптуру, усяго каля 300 прадметаў [6, С. 14]. Усім помнікам калекцыі прысвоілі агульны нумар 5973, а пасля дроба ішоў парадкавы нумар кожнага прадмета. Акрамя таго на культавыя рэчы дадаткова ставілі нумары царкоўна - археалагічнага аддзела. Мяркуючы па нумарам з "мсціслаўскай" калекцыі паходзяць прадметы з БДМ, як мінімум ад № 3-883 да № 3-1056. Сярод іх у калекцыі НММ РБ, захоўваюцца абразы з Басценавіч: "Маці Божая Адзігітрыя Неўвядальны цвет" (ДБЖ 86), (БДМ, № 5973/41, 3-883, 8472), "Пакланенне вешчуноў" (ДБЖ 78), (БДМ, 5973/40, 3-886, 8470), "Аўрамій і Меркуры Смаленскія" (ДБЖ 79), (БДМ, 5973/45, 3-889, 8467), "Дэісус" (ДБЖ 81), (БДМ, 5973/48, 3-890, 8469), "Цалаванне Іякіма і Ганны" (ДБЖ 82), (БДМ, 5973/49, [3]-891, 8468); з Крычава: "Тройца" (ДБЖ 90), (БДМ, 3-892), "Успенне" (ДБЖ 27), (БДМ, 5973/51, 3-893), "Прарок Ілля" (ДБЖ 101), (БДМ, 5973/52, 3-894), "Зосіма Соловецкій" (ДБЖ 66), (БДМ, 5973/54, 3-895); Магілёўшчына - "Багародзіца Бялыніцкая" (ДБЖ 51), (БДМ, 5973/63, 3-905), "Багародзіца Трох радасцей" (ДБЖ 72), (БДМ 3-907), "Цуд Георгія аб змяі". 1736. (ДБЖ 104), (БДМ 3-897), "Узвіжанне крыжа" (ДБЖ 165), (БДМ 5973/68, 3-910), "Апостал"(?) (НВФ 1341), (БДМ 3-888), чатырохчасткавы абраз (КП 10146), (БДМ 5973/108, 3-949). Яшчэ адзін абраз з Басценавіч "Успенне" (БДМ, 8473 (?). перададзены з ДММ БССР у МАХУ [1].

Картатэка ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945–1952 гг.) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункту, складзеная на вывезеныя нацыстамі каштоўнасці, дазваляе дапоўніць гэты спіс. Напрыклад, сярод экспанатаў з даваенных калекцый вернутых з Паўлаўска, ёсць абраз "Страшны суд" (ДБЖ 93) [4]. Высоцкая Н.Ф. палічыла, што абраз паходзіць з Латыгава на Віцебшчыне [7, С. 164 - 165]. Аднак пазначаны нумар [БДМ] 3-900 у рэстытуцыйнай картцы, кажа пра прыналежнасць да калекцыі былога царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, а значыць абраз з Магілёўшчыны. Меркаванне падцвярджаюць успаміны Антона Шукелойця: *"…Пасля гэтай бамбардзіроўкі я вырашыў тры найбольш каштоўныя, па словах Віера і майго дарадніка мастака Керзіна, абразы забраць дадому (жыў я на ўскраіне, на Ратамскай вуліцы). Гэта былі "Нараджэнне Божай маці" і "Нараджэнне Хрыста", а таксама "Суд" магілёўскай школы… Ён цалкам быў маляваны, цёмны, з вельмі цёмнымі формамі*" [12]. З Магілёўшчыны быў прывезены і алейны абраз на палатне з рэдкім сюжэтам (ДБЖ 161). У рэстытуцыйнай картцы яго нумар БДМ 932. Непасрэдны агляд абраза, дапамог выявіць на адваротным баку наклейку БДМ з надпісам пра паходжанне твору з Хіславіцкай царквы, Мсціслаўскага павету і нумарам 932 (5973/91), што адназначна дазваляе аднесці і гэты помнік да збораў царкоўна - археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы.

Такім чынам, праведзенае даследаванне дазваляе ўдакладніць музейную гісторыю шэрагу абразоў, якія былі ў перадваенных зборах БДМ. Пераважна помнікі паходзяць з Магілёўшчыны, у асобных выпадках устаноўлены імёны фундатараў і даты напісання абразоў. На падставе дадзенага артыкула можна весці далейшую працу па пошуку і атрыбуцыі твораў з даваенных мінскіх калекцый, што захаваліся, як у Беларусі, так і замежных музеях.

Скарачэнні

БДМ - Беларускі дзяржаўны музей (Мінск);

БССР - Беларуская савецкая сацыялістычная рэспубліка;

г(гг). – год (гады);

ГИМ - шыфр на экспанатах са збораў Дзяржаўнага гістарычнага музею (Государственный исторический музей) у Мінску;

ДБЖ - шыфр твораў калекцыі старажытнага беларускага жывапісу НММ РБ;

ДММ БССР - Дзяржаўны мастацкі музей БССР (цяпер НММ РБ);

Инв. - інвентарны;

КП - кніга паступленняў;

МАХУ (МХУ) - Маскоўскае акадэмічнае мастацкае вучылішча памяці 1905 года / Московское академическое художественное училище памяти 1905 года;

НАН РБ - Нацыянальная акадэмія навук

Рэспублікі Беларусь;

НВЖ (НВФ) - шыфр твораў навукова-дапаможнага жывапісу (фонду) НММ РБ;

НГМ РБ - Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь, раней БДМ;

НММ РБ - Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, раней ДММ БССР, ДКГ БССР;

НХМ РБ - Национальный художественный музей Республики Беларусь.

РСФСР - Расійская савецкая федэратыўная сацыялістычная рэспубліка.

---

1. Акт № 14 от 30.03.1984 на выдачу экспонатов из Государственного художественного музея БССР в МХУ памяти 1905 года. № 8 Успение богородицы. 106×96. КП 9960; № 9. Икона. Богоматерь с крестом. КП 10115 // Архив Сектора учета НХМ РБ.

2. Акт № 86 от 14. 07. 1954 на поступление в Государственную картинную галерею БССР экспонатов // Архив Сектора учета НХМ РБ.

3. Акт поступления № 129 от 24.12.1964 в ГХМ БССР экспонатов из Новгородского музея-заповедника, принадлежавших до Великой Отечественной войны Государственному художественному музею БССР. №8. Икона с изображением Богоматери с крестом, номер БДМ 3-96. ДХМ БССР, КП 10115; № 9. Икона Спас. Мюнхенский номер 14535. ДХМ БССР, КП 10116 // Архив сектора учета НХМ РБ.

4. Акт № 132 от 24.09.1963 г. на передачу музейных предметов из Павловского дворца-музея на постоянное хранение в ГХМ БССР // Архив сектора учета НММ РБ.

5. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вернутых у БССР з Германіі. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. Ф. 790. Воп. 1. Спр. 69. А. 124. № 2428. Дерево, масло. 97×80. с/пов. Икона святого Николая из церкви в Турове. 3-10, 3133. БДМ.

6. Бамбешка Іванна. Камплектаванне фондаў Беларускага дзяржаўнага музея ў 1920-я гг. // Музейны веснік. Вып. 2. Мінск, "Юніпак". - 2005. С. 10 -17.

7. Жывапіс Барока Беларусі: Альбом / Укл. Н.Ф. Высоцкая. – Мінск, 2003. – 304 с.

8. Інвентарная кніга Музэю ім. Ів. Луцкевіча Беларускага Навуковага Таварыства ў Вільні. Спадчына. № 4. 1995 г. С. 65-79.

9. Картатэка твораў старажытнабеларускага іканапісу // Архіў аддзела старажытнабеларускага мастацтва НММ РБ.

10. Каталёг аддзелу старажытнага мастацтва. 1-я Усебеларуская мастацкая выстаўка. Апрацаваў М.Шчэкаціхін. Менск, 1926 г. 30 с.

11. Музей старажытнабеларускай культуры. Альбом. Укл. А. А. Ярашэвіч. Мінск, 2004. 284 с.

12. Мы гэтак шмат страцілі: Размова Юрыя Хадыкі з Антонам Шукелойцам, супрацоўнікам мінскіх музеяў у 1941–1944. (г. Кліўленд, 1990 г.) // Літаратура і мастацтва. – 26.07.1991.

13. Павадыр па Менскай краёвай выстауцы. Старасьвеччына, мастацтво. Выстаўка 10 Арміи. Апрацаваў унт-аф. Др. Іппэль. Выданьне газэты 10 - ай Арміи. Менск. 1918. 40 с.

14. Флікоп Г.А. Абразы беларускай школы ў зборы Нацыянальнага гістарычнага музея РБ: да пытання фарміравання калекцыі // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях. Материалы международной научной конференции (7-8 июня 2012 года, г. Минск). Под ред. В.Г. Гавриленко. Минск "Право и экономика", 2012. - С. 252.

Галіна ФЛІКОП-СВІТА
(Мінск, Беларусь)

ДАТАВАНЫЯ АБРАЗЫ XVII – XVIII СТСТ. У ЗБОРАХ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ ЦЭНТРА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АКАДЭМІІ НАВУК БЕЛАРУСІ

Сярод помнікаў беларускага іканапіснага мастацтва, на жаль, зусім не шмат твораў, якія маюць надпісы з дакладнымі звесткамі пра дату стварэння, аўтара, данатара. Кожны такі абраз уяўляе бясспрэчную каштоўнасць не толькі як артэфакт даўніны, а і як важны арыенцір для даследчыкаў. Так, праз параўнанне непадпісаных абразоў з дакладна датаванымі можна вызначыць і прыблізны перыяд стварэння першых. Менавіта ў гэтым рэчышчы помнікі з надпісамі і ўяўляюць найбольшую каштоўнасць. Тое ж датычыцца і аўтарства: пры суаднясенні ананімных твораў з падпісанымі абразамі пры іх відавочнай стылістычнай блізкасці можна вызначыць аўтарства ўсёй групы.

Асобную ўвагу помнікам з надпісамі надавалі некаторыя з беларускіх мастацтвазнаўцаў. Так, І.М. Быцева, разглядаючы разьбу фонаў іканапісных твораў як датуючую прыкмету, арыентуецца перш за ўсё на дакладна датаваныя помнікі і з імі суадносіць астатнія абразы [2]. Спіс датаваных твораў станковага жывапісу Беларусі XVI – XVIII стст. склала і апублікавала Н.Ф. Высоцкая ў каталогу "Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV – XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР" [12]. Безумоўна, даследчыцай была праробленa грунтоўная праца, аднак з таго часу былі выяўлены новыя, не вядомыя на той момант, помнікі. У дадзены спіс былі ўключаны і некаторыя з датаваных абразоў, якія захоўваюцца ў калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (далей – МСБК). Да гэтай тэмы звярталіся супрацоўнікі МСБК М.П. Мельнікаў і Ул.Р. Карэлін. Так, на аснове калекцый іканапісу Нацыянальнага мастацкага музея РБ (далей – НММ РБ) і вышэй названай установы, а таксама пры выкарыстанні экспедыцыйных матэрыялаў навукоўцы склалі і апублікавалі спіс датаваных абразоў Брэстчыны XVII – XVIII ст. У рэестры прадстаўлена 51 адзінка [7]. Імі ж было праведзена аналагічнае вывучэнне іканапісных твораў Гродзеншчыны: матэрыял быў прадстаўлены на Музейных чытаннях у НММ РБ у пачатку 2000-х гг. Але не глядзечы на наяўнасць пэўных публікацый, маецца неабходнасць у сістэматызацыі звестак пра датаваныя помнікі XVII – XVIII стст. з розных рэгіёнаў Беларусі са збору МСБК. Большасць з гэтых абразоў ужо друкавалася раней, аднак бачыцца важным больш пільна на іх засяродзіцца, прывесці разгорнутыя цытаты з надпісамі, а таксама выправіць тыя памылкі, якія ўзніклі пры друку ў альбомах.

Неабходна адзначыць, што пры здзяйсненні такога роду даследавання ўзнікаюць пэўныя цяжкасці. Напрыклад, толькі візуальнае вывучэнне твораў можа прывесці да недакладнасцяў і блытаніны. Так, бываюць выпадкі, калі ў кнізе паступленняў, дзе прыведзены звесткі пра музейныя прадметы з фондаў названай установы, пазначана дакладная дата абраза (якая толькі і магла быць вядома з надпісу), а на самім творы ніякіх надпісаў пры аглядзе не выяўлена. У зборах МСБК на дадзены момант захоўваюцца некалькі такіх прадметаў. Тлумачэнне гэтых акалічнасцяў і прыклады твораў будуць прыведзены ніжэй. Можа быць і наадварот: у кнігах паступленняў далёка не заўсёды адзначаецца, што на абразе ёсць надпіс, а па факце ён на прадмеце прысутнічае. Гэта тлумачыцца тым, што часам надпісы выкананы настолькі не выразна (або з-за даўніны амаль страчаны), што іх не адразу можна заўважыць. Таму калі такія абразы паступалі ў музей, то фіксавалася асноўная інфармацыя пра іх, а надпісы ўжо выяўляліся пры больш пільным разглядзе ці пры рэстаўрацыі. Таму для правядзення дадзенага даследавання вывучаліся не толькі самі творы, а і музейная дакументацыя: кнігі паступленняў і інвентарныя кнігі, рэстаўрацыйныя пратаколы.

Найбольш раннім з падпісаных абразоў, што захоўваюцца ў калекцыі МСБК, з'яўляецца ікона **"Божая Маці Замілаванне" (КП-341, Ж-72)**, якая датуецца 1644 г. Твор паспупіў у 1974 г. з Прачысценскай царквы в. Чарняны

Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. [8, с. 25; 10, с. 20]. Абраз напісаны на дошцы тэмпернымі фарбамі, фон аздоблены выразаным па ляўкасе арнаментам. Іканаграфія твора рэдкая [Малюнак 1[1]]. Надпіс, якія дае інфармацыю пра час стварэння, змешчаны па ніжнім краі абраза. На жаль, ён захаваўся фрагментарна: толькі ў левай частцы. Тэкст напісаны кірылічнымі літарамі, імі ж і пазначана дата "В RѪ АНМД М… К…". Верагодна, далейшы фрагмент надпісу змяшчаў інфармацыю пра данатара. Аднак гэтыя звесткі з-за восыпаў фарбавага слою страчаны. З кароценькага надпісу, які падлягае прачытанню толькі і магчыма даведацца пра год напісання абраза "АНМД" – 1644 г.

Другім па храналогіі падпісаным помнікам з названага музея з'яўляецца **"Св. Параскева" (КП-5086, Ж-369)**, якая патрапіла ў 1983 г. з царквы Св. Мікалая в. Пескі Мастоўскага р-на Гродзенскай вобласці [Малюнак 2]. Такім чынам, у МСБК маюцца два датаваныя абразы аднаго перыяду, якія паходзяць з розных рэгіёнаў: з Гродзеншчыны і Брэстчыны. Твор напісаны на дошцы тэмпернымі фарбамі, фон аздоблены раслінным арнаментам, выразаным па ляўкасу, і пакрыты пазалотай. Даволі рэдкім для мясцовай традыцыі з'яўляецца тое, што абраз гэты – жыццяпісны: вакол постаці Св. Параскевы па краях у дванаццаці невялікіх круглых клеймах прадстаўлены эпізоды з яе жыцця. Да нашага часу дайшлі адзінкавыя жыццційныя беларускія іконы, таму дадзены абраз уяўляе асобную цікавасць [15]. На жаль, краі іконы былі абрэзаны, а таму выявы ў клеймах часткова страчаны. Па ніжнім краі змешчаны кірылічны надпіс у тры радкі, нанесены чорнай фарбай па белым фоне. Некаторыя словы, якія можна разабраць з надпісу, гэта "РоКѫ АХМS МЦА…", "Мученицы Прасковьи". А той фрагмент тэксту, дзе фігуруе імя данатара, на жаль, страчаны. Такім чынам, з укладнога тэксту становіцца вядомай дата напісання дадзенага твору – 1646 г. Трэба адзначыць, што пры публікацыі ў альбомах звесткі пра абраз "Св. Параскевы" прыведзены не дакладныя – фігуруе памылкова 1642 г. [8, с. 27].

Наступны паводле храналогіі датаваны абраз – **"Ян Непамук" (КП-344, Ж-84)** з касцёла в. Трабы Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. [8, с. 58; 10, с. 46; малюнак 3]. Выява Святога напісана на палатне алейнымі фарбамі, якое было прымацавана да дошкі, аформленай у вузкую драўляную разьбяную раму. Пры рэстаўрацыі палатно было дэманціравана з драўлянага шчыта і нацягнута на падрамнік. А надпіс, які і сведчыць пра дату стварэння абраза, застаўся на ранейшай цвёрдай аснове. Немудрагелісты паводле зместу тэкст напісаны на латыні: "S. Iohannes Nepomucenus. Anno Domini 1732". Такой жа датай можна акрэсліць і час напісання іншага абраза з касцёла ў Трабах, які манерай пісьма і спосабам аздобы прымыкае да апісанага твора – **"Св. Апостал Павел" (КП-347, Ж-211)**. У кнізе паступленняў гэтае палатно зафіксавана без даты, аднак пры публікацыі ў альбомах яно фігуруе пад 1732 годам [8, с. 59; 10, с. 46]. Сам твор ніякіх надпісаў не мае, якія б сведчылі пра час яго напісання, аднак стылістычная блізкасць да "Яна Непамука" дазволілі вызначыць і яго год.

У 1736 г. была створана ікона **"Хрыстос Збавіцель" (КП-264, Ж-6)**, якая ў музей паступіла з капліцы ў в. Будча Ганцавіцкага р-на Брэсцкай вобл. [8, с. 60] Прываблівае ўвагу даволі цікавая іканаграфія твора. У адрозненне ад больш пашыранай іканаграфіі, дзе Хрыстос прадстаўляецца франтальна, тут ён паказаны ў ракурсе. Жэст левай рукі, якая ўказвае ўгору, ўзмоцнены накіраваным туды ж позіркам вачэй, што таксама з'яўляецца даволі рэдкім спосабам паказу Хрыста (звычайна ён "глядзіць" наперад перад сабой – на гледача). Па ніжнім краі жывапіснага палатна змешчаны надпіс на лацінскай мове: "MDCCXXXVI JESUS Amabilis benedicit. / Ren. GG. SL." Першыя літары ў гэтым тэксце – дата (1736), сярэднія – крылаты выраз на латыні, а апошнія, верагодна, - абрэвіятура мастака, пакуль што не вядомага гісторыі айчыннага жывапісу.

Наступны паводле храналогіі помнік – **"Божая Маці Будслаўская" (КП-387, Ж-198)** 1738 г. з г. Глыбокае Віцебскай вобл. [Малюнак 4]. У кнізе паступленняў МСБК ахарактарызаваны проста як "Божая Маці Адзігітрыя" без удакладнення іканаграфічнага зводу, аднак ужо ў альбомах помнік публікаваўся як "Божая Маці Будслаўская" [8, с. 61; 10, с. 47]. Абраз напісаны на палатне алейнымі фарбамі, змешчаны ў драўляную раму, якая па даўжыні большая за падрамнік. А прастору паміж ніжняй планкай рамы і непасрэдна

[1] *Аўтар выказвае шчырую падзяку М.П. Мельнікаву за прадастаўленне фотаздымкаў разглядаемых у дадзеным артыкуле абразоў.*

Малюнак 1.

Малюнак 2.

Малюнак 3.

Малюнак 4.

жывапісным палатном запаўняе нешырокая драўляная дошачка, на якой і змешчаны надпіс з датай на лацінскай мове: “S. MARIA MATER DEI. Anno 1738”. Цікава адзначыць, што названы іканаграфічны звод выявы Багародзіцы з’яўляецца не вельмі пашыраным, не гледзячы на тое, што цудадзейная першакраніца здаўна шануецца сярод вернікаў як “ласкавая”. Яе спісы і былі найбольш распаўсюджаны ў ваколіцах, недалёка ад Будслава, пра што сведчыць і дадзены твор з Глыбокага. Неабходна падкрэсліць, што сярод абразоў іканаграфіі “Божая Маці Будслаўская”, якія зараз захоўваюцца ў музеях Беларусі, названы помнік – адзіны вядомы нам.

Яшчэ адзін абраз у калекцыі МСБК 1738 г. - **“Св. Антоній Падуанскі” (КП-3703, Ж-347)** [10, с. 85]. Надпіс на ім быў змешчаны часткова на палатне (верхні радок), а часткова (ніжні радок) на раме. Пры рэстаўрацыі рама была дэманціравана, а таму тэкст з датай “Anno Domini 1738”, на жаль, не захаваўся. На палатне застаўся надпіс, які не дае інфармацыі, паколькі ён толькі ўзазвае на змест выявы “ST. ANTONIVS PADVA”. Такім чынам, хоць абраз і быў першапачаткова датаваным, аднак наяўны помнік на цяперашні час пра гэта ніяк не сведчыць. У зборах НММ РБ маецца іканаграфічны аналаг да гэта твору, напісаны ў той жа перыяд – у 1744 г. Твор паходзіць з царквы в. Міращічы Карэліцкага р-на Гродзенскай вобласці. Няма сумневу, што абодва абразы “Св. Антонія Падуанскага” выконваліся паводле агульнай перакрыніцы.

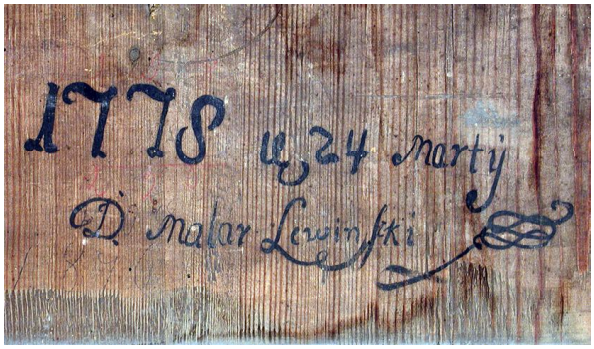
Наступны па храналогіі падпісаны твор – **“Хрыстос Збавіцель” (КП-1724, Ж-319),** які паступіў з царквы Свв. Пятра і Паўла в. Махро Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. у 1981 г. [8, с. 63]. Абраз напісаны на дошцы тэмпернымі фарбамі. На іконе Ісус прадстаўлены франтальна ў поўны рост са сферай ў левай руцэ, якая ўвасабляе сабой зямны свет. На адваротным баку дошкі ў верхняй частцы змешчаны надпіс на польскай мове: “Rku 1739 mesoca wrzesnia / dna :10: m: g: w:”. Акрамя дакладнага часу стварэння з указаннем дня і месяца (10 верасня) аўтар, відавочна, пакінуў свае ініцыялы, якія яшчэ вымагаюць расшыфроўкі. Такім чынам, у калекцыі МСБК маюцца два абразы з выявамі Хрыста Збавіцеля, напісаныя ў 1730-ыя гг., на якіх жывапісцы пакінулі свае ініцыялы. Гэтае пытанне можа стаць тэмай асобнага даследавання.

Абраз **“Вогненны узыход Прарока Іллі” (КП-8030, Ж-454)** са славутай групы латыгаўскіх абразоў напісаны ў 1744 г. [8, с. 68; 10, с. 83]. У ніжняй частцы твора з правага боку маецца надпіс з датай “R. 1744”. Большасць абразоў гэтага майстра падпісаны аналагічным чынам. Так, на некаторых з іх маецца дата 1744 г., на іншых – 1746 г. [4, іл. 97 - 99]. Некалькі абразоў не падпісаныя, у тым ліку і двухчастковы абраз у фондах МСБК “Дабравесце; Св. Параскева”, але іх перыяд па аналогіі можна акрэсліць 1740-ымі гадамі.

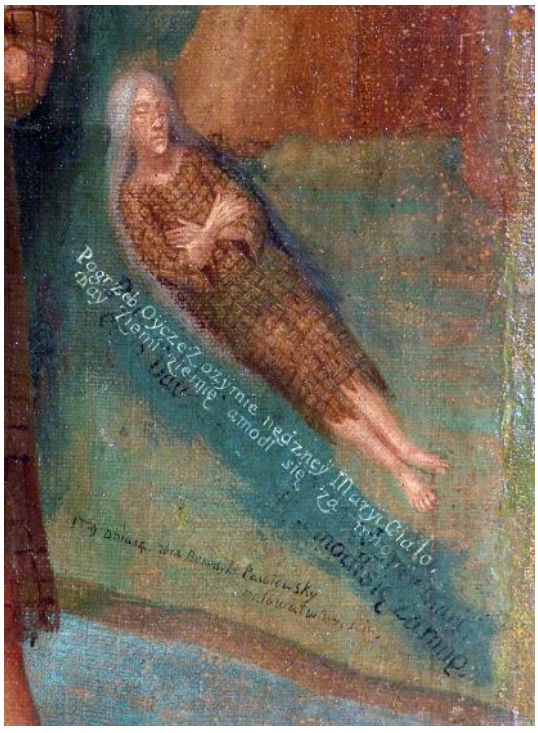
Творы з царквы в. Латыгава Чашніцкага р-на Віцебскай вобл. з’яўляюцца аднымі з першых, якія патрапілі пад увагу мастацтвазнаўцаў. Так, яшчэ ў пачатку XX ст. яны фігуруюць у працах М.М. Шчакаціхіна [9]. Менавіта на падставе вывучэння помнікаў латыгаўскай царквы даследчык вылучыў віцебскую школу іканапісу XVIII ст. і акрэсліў яе асаблівасці. Названыя творы ў 1926 г. экспанаваліся на Першай усебеларускай мастацкай выстаўцы ў Мінску. На працягу ўсяго XX ст. даволі пакручаста складваўся лёс латыгаўскіх абразоў. Так, з Віцебскага сховішча старажытнасцяў, куды яны патрапілі з царквы ў 1898 г., помнікі былі перададзены ў Беларускі дзяржаўны музей (далей – БДМ) [12, с. 107-110]. Аднак частка з іх, у прыватнасці, разглядаемы “Вогненны узыход Прарока Іллі” і двухкампазіцыйны абраз “Дабравесце; Св. Параскева” (разам з некаторымі іншымі экспанатамі) яшчэ да Вялікай айчыннай вайны былі з БДМа перададзены на часовае экспанаванне ў Дзяржаўны гістарычны музей у Маскву, адкуль чатыры іконы ў 1979 г. былі перададзены ў МСБК. Іншыя латыгаўскія абразы, якія не перадаваліся ў Расію, разам са шматлікімі экспанатамі ў часы вайны з БДМа былі вывезены ў Нямеччыну. Пасля вяртання на Беларусь яны патрапілі ў НММ РБ, дзе і захоўваюцца зараз.

У МСБК знаходзяцца дзве датаваныя іконы (і адна недатаваная) 1750-х гг., якія належаць пэндзлю Томаша Міхальскага. Яны ўтрымліваюць інфармацыю не толькі пра аўтара і час стварэння, але і пра заказчыка. Так, з тэксту, змешчанага па ніжнім краі іконы **“Узнясенне” (КП-330, Ж-126)**, вынікае, што гэты твор быў напісаны ў 1751 г. за сродкі Паўла Клячковіча: “TEN OBRAZ SPORZĄDZIŁ PAWEŁ KŁOCZKOWICZ Roku 1751 Р.Б. АѰНА / TOMASZ MICHALSKI M. M.” [8, с. 70; 10, с. 51; малюнак 5]. Цікава, што гэты надпіс зроблены на польскай

Малюнак 5.



Малюнак 6.



Малюнак 7.

Малюнак 8.

мове, але з выкарыстаннем арабскіх лічбаў пры напісанні даты, якая пры гэтым дублюецца і ў кірылічнай сістэме злічэння (АѰНА – 1751). Іншы абраз таго ж майстра з фондаў МСБК – **“Божая Маці Жыровіцкая” (КП-70, Ж-236)** – таксама мае надпіс па ніжнім краі. Аднак у дадзеным выпадку тэкст напісаны на рускай мове: “Сей образ справив Васил … Р.Б. 1754”. На жаль, цалкам разабраць змест запісу не ўяўляецца магчымым з-за стратаў фрагментаў жывапісу. Аўтарскі ж подпіс з прозвішчам майстра знаходзіцца на адваротным баку дошкі і, што цікава, напісаны па-польску: “T. Michalski M.W.”. Названы твор Томаша Міхальскага публікаваўся ў альбоме “Музей старажытнабеларускай культуры” (2004 г.), аднак там у подпісе да абраза дапушчана памылка: прастаўлена дата стварэння 1751 г. замест 1754 г. [8, с. 75]. Трэба адзначыць, што трэці абраз Томаша Міхальскага, які зараз захоўваецца ў МСБК – **“Св. Ануфрый” (КП-113, Ж-74)** – таксама, верагодна, першапачаткова меў надпіс па ніжнім краі, які быў адпілаваны. Дадзены твор, як і “Узнясенне”, і “Божая Маці Жыровіцкая” паходзіць з Прачысценскай царквы в. Дзівін Кобрынскага р-ну Брэсцкай вобл. і меў з першым з названых аднолькавыя памеры.

Творчасці Томаша Міхальскага, абразы якога захоўваюцца ў МСБК, НММ РБ, а таксама ў музеях і храмах на Украіне, прысвечаны артыкулы беларускіх мастацтвазнаўцаў А.А. Ярашэвіча і Н.Я. Трыфанавай і ўкраінскіх калег. Айчынныя даследчыкі называюць на дадзены момант шэсць абразоў майстра, якія захоўваюцца ў музеях на Беларусі: тры вышэй названыя ў МСБК, а таксама “Нараджэнне Божай Маці”, “Хрыстос”, “Божая Маці Адзігітрыя” ў НММ РБ [11]. Акрамя пералічаных жывапісных працаў вядомы і іншыя яго абразы. Так, паводле звестак украінскай даследчыцы Л. Карпюк, у Музеі валынскай іконы ў Луцку знаходзіцца ікона “Святыя Іакім і Ганна” 1753 г. з в. Навасёлкі Турыйскага р-ну; у Дзяржаўным музеі народнай архітэктуры і побыту Украіны маюцца 14 абразоў, якія, верагодна, належаць пэндзлю гэтага ж майстра, аднак яны не падпісаныя [5]. Акрамя таго, захаваўся апостальскі чын іканастаса ўніяцкай царквы ў в. Дубечна Старавіжаўскага р-ну, які Томаш Міхальскі, пра што сведчыць надпіс на адваротным баку аднаго з абразоў, выканаў разам са сваім бацькам Станіславам: “V. 1750 / Dnia 6 CZERWCHWA / TE APOSTOŁY MA/ LOWAŁ SŁAW / MICHALSKI. W. M. / SZY-NEM SWO/IM TOMASZEM” [3].

Неабходна падкрэсліць, што ў пачатку 2000-х гадоў творчасць двух Міхальскіх прывабіла ўвагу і ўкраінскіх даследчыкаў, і іх беларускіх калег. Так, у 2000-2003 у зборніках матэрыялаў канферэнцыі “Валынская ікона” было надрукавана пяць артыкулаў (аўтары Л. Карпюк (Луцк) [5, 6], А. Ярашэвіч [13, 14], Н. Трыфанава [11] (Мінск)), прысвечаных жывапісным працам бацькі і сына Міхальскіх. Штуршком да вывучэння іх творчасці стала апублікаванне супрацоўнікамі Музея валынскай іконы С. Васілеўскай і А. Выгоднік названага вышэй апостальскага чыну іканастаса з цытаваннем надпісу, змешчанага на адваротным баку іконы “Апостал Мацвей” [3]. Трэба адзначыць, што гэты выпадак і прадэманстраваў важнасць і неабходнасць увядзення ў навуковае карыстанне такога роду матэрыялаў. Даследчыкамі ўстаноўлена, што ў сярэдзіне XVIII ст. у паўночнай частцы Валыні і на Палессі над жывапіснымі заказалі для ўніяцкіх цэркваў плённа працавалі бацька і сын Станіслаў і Томаш Міхальскія. Імёны і перыяд іх твораў дзейнасці і сталі вядомымі з надпісаў на абразах. Але публікацыя гэтых звестак стала першым крокам, і далей ад супрацоўнікаў іншых музеяў пачалі паступаць новыя дадзеныя адносна захаваных твораў названых майстроў. Таму наш артыкул, хочацца спадзявацца, таксама можа паспрыяць узнікненню цікавасці да творчасці пералічаных тут жывапісцаў.

Яшчэ адно імя мастака, якое стала вядома з надпісу на абразе – Нікадзім Пранчыцкі. У МСБК маецца абраз **“Юрый-Змеяборац” (КП-5631, Ж-393)**, напісаны ў 1750 г. алейнымі фарбамі на палатне. Пры перадачы яго ў 1984 г. са Свята-Юраўскай (могілкавай) царквы в. Жыровічы Слонімскага р-на Гродзенскай вобл. у МСБК супрацоўнікамі, верагодна, надпіс не быў заўважаны, аднак яны даволі дакладна па характары пісьма вызначылі перыяд стварэння іконы, што і зафіксавана ў кнізе паступленняў: сярэдзіна XVIII ст. Пазней пры апублікаванні помніка былі ўказаны звесткі пра яго стварэнне, праўда дата была ўказана з памылкай: было напісана – 1751 г. [8, с. 72; 10, с. 48]. Тэкст на рускай мове, які змяшчае імя майстра і год, нанесены чырвонай фарбай у ніжняй частцы жывапіснага палатна з правага боку: “1750 : Нікодимъ. Проⁿчицкій.

Малюнак 9.

з: с: ъ: ъ:”. Выдатная манера выканання твора, добра распрацаваная кампазіцыя, граматна прадуманы каларыт сведчаць пра добрую мастацкую падрыхтоўку жывапісца. Гісторыкам мастацтва яшчэ належыць высветліць, кім быў Нікадзім Прончыцкі, дзе навучаўся свайму рамяству, якія яшчэ жывапісныя творы выканаў. Улічваючы тое, што адзіная вядомая на дадзены момант яго праца паходзіць з жыровіцкай могільнікавай царквы, напрошваецца думка, што майстар мог быць звязаны з жыровіцкім манастыром. Аднак гэтае пытанне яшчэ вымагае асобнага вывучэння.

Пад датай 1776 г. у кнізе паступленняў МСБК фігуруе абраз **“Божая Маці з немаўлём” (КП-436, Ж-24)** з в. Стрыгінь Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. (не публікаваўся). Праўда трэба адзначыць, што ў дадзеным выпадку сюжэт твора вызначаны не вельмі дакладна, бо акрамя Дзевы Марыі і дзіцяткі Ісуса на выяве прысутнічае і маленькі Ян. Кампазіцыя палатна, якое дайшло да нашага часу, сведчыць пра тое, што яно не захавалася ў першапачатковым выглядзе, а было абрэзана. Па ўсёй верагоднасці, у музеі зараз захоўваецца толькі левая верхняя частка абраза. Іканаграфія твора сведчаць пра выкарыстанне мастаком еўрапейскіх выяўленчых першакрыніц. Пэўнае падабенства назіраецца паміж разглядаемым абразом і карцінай італьянскага жывапісца А. Карачы “Святое Сямейства”, праўда на апошняй яшчэ прысутнічае Св. Іосіф. Аднак нельга сцвярджаць, што першакрыніцай паслужыў менавіта названы твор, так як у тыя часы распаўсюджанай была практыка выкарыстання мастаком іканаграфічных узораў пры выкананні свайго твора: жывапісцы актыўна “змалёўвалі” з шэдэўраў сваіх папярэднікаў. Таму падобных палотнаў, якія адрозніваюцца пэўнымі дэталямі, магло быць шмат і нейкае з іх, або гравюра, зробленая з яго, і паслужыла крыніцай для разглядаемага абраза. На адваротным баку палатна змешчаны надпіс “Нарвскаго карабинернаго полку порутъчикъ Паанъ фонъ Бергеръ / 1 Април. 1776. годъ”. Трэба адзначыць, што дадзены абраз ніколі раней не публікаваўся, а надпіс яшчэ вымагае асобнага вывучэння.

Наступны па храналогіі абраз **“Спас Усядзержац” (КП-5058, Ж-375)**, вывезены ў музей з царквы Нараджэння Божай Маці в. Юравічы Калінкавіцкага р-на Гомельскай вобл. (першапачаткова знаходзіўся ў г.п. Парычы Светлагорскага р-ну Гомельскай вобл.) [8, с. 99]. З надпісу, змешчанага на адваротным баку дошкі вынікае, што ікона была напісана ў 1778 г. мастаком Лявінскім: “1778 sę 24 marty d. malar Lewinszki” [Малюнак 6]. На жаль, пакуль што пра мастака нічога высветліць не ўдалося.

Іншая сітуацыя датычыцца Бенедыкта Паўлоўскага, пэндзлю якога належыць абраз даволі рэдкага сюжэту – **“Пахаванне Марыі Егіпецкай” (КП-205, Ж-112)**. Захаваныя беларускія іконы, на якіх быў бы прадстаўлены гэты ж эпізод, нам больш не вядомыя. Названы помнік паходзіць з царквы Св. Афанасія Брэсцкага в. Аркадзія Брэсцкага р-на Брэсцкай вобл. Свой подпіс аўтар даволі арыгінальна закампанаваў на жывапісным палатне: на заднім плане паралельна лініі берагу. З тэксту, напісанага па польску, вынікае, што абраз быў напісаны 14 верасня 1779 г.: “1779 dnia 14 7bra Benedykt Pawłowsky / małował w B… sciu” [Малюнак 7]. Апошняе слова напісана не разборліва і яго складана прачытаць, аднак з

вялікай верагоднасцю можна сцвярджаць, што гаворка ідзе пра горад Брэст. Дадзены твор у кнізе паступленняў МСБК апісаны не дакладна, так як на той час, відавочна, супрацоўнікамі не быў заўважаны аўтарскі надпіс. Таму помнік фігуруе пад датай – канец XVIII – пачатак XIX стст., што ўцэлым не супярэчыць вызначанаму пазней дакладнаму году. Пры апублікаванні абраза ў альбомах надпіс ужо быў разабразы і звесткі з яго выкарыстаны ў подпісе да твора, дзе ўказана і дакладная дата, і аўтар. Аднак у выданнях дапушчана памылка адносна сюжэту абраза. Так, у альбоме "Музей старажытнабеларускай культуры" (2004 г.) замест назвы "Пахаванне Марыі Егіпецкай" фігуруе найменне "Святая Сафія і Святы Павел" [8, с. 102].

Імя Бенедыкта Паўлоўскага, як іканапісца Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст., было вядома даследчыкам і раней. Яно было ўведзена ў навуковае карыстанне ў 1854 г. у выданні "Скарбнічка…" польскім гісторыкам і антыкварам Амброзіем Грабоўскім, якому на вочы патрапіўся іншы твор гэтага майстра. Вось як ён апісвае яго: "Збавіцель сядзіць, моцна схілены над зямлёй, абапіраецца на слуп, ля якога быў убічаваны, рука да яго ж і прывязана" [1, с. 50]. Абраз быў напісаны алейнымі фарбамі на блясе памерам 9 на 7 цаляў. На ім меўся надпіс з імем жывапісца і датай: "1764 d. 9 Junii. Benedykt Pawłowski pinxit w Kodniu". А. Грабоўскі прыводзіць і цікавыя назіранні адносна магчымай іканаграфічнай першакрыніцы абраза – гравюра Мацея Маравы. НА на завяршэнне аўтар у публікацыі адзначыў пра неабходнасць пошуку іншых твораў майстра. Але яшчэ ў 1986 г. Н.Ф. Высоцкая ў сваім даведніку беларускіх мастакоў, які яна прыводзіць ў дадатку да выдання "Тэмперны жывапіс Беларусі", згадвае Б. Паўлоўскага выключна як аўтара абраза "Збавіцеля" [12, с. 193] са спасылкай на "Слоўнік польскіх мастакоў" (1857 г.), дзе цытуецца апісанне, зробленае А. Грабоўскім. То бок пра гэтага жывапісца на канец XX ст. было вядома толькі па літаратурных крыніцах. Таму, безумоўна, апублікаванне яго іншага твора з фондаў МСБК было важным крокам наперад у гэтым пытанні. А прыведзенае намі абагульненне звестак з двух яго твораў дазваляе ўжо з дакладнасцю казаць пра яго арэал дзейнасці. Так, ён працаваў у ваколіцах Брэста, бо Кодань, дзе пісаўся "Збавіцель", знаходзіцца ў 20 км ад яго.

Ікона **"Троіца Новазапаветная" (КП-333, Ж-56)**, якая паступіла са Свята-Прачысценскай царквы в. Чарняны Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл., была напісна ў 1790 г.: "Anno D. 1790 M. M. D. 6" [8, с. 114; малюнак 8]. У дадзеным выпадку не складана высветліць, якія словы хаваюцца за скарачэннямі. Відавочна, цалкам бы гэтая фраза гучала наступным чынам "Anno domini 1790 miesiąca marta dnia 6".

Наступным, 1791 годам датуецца абраз **"Божая Маці Пачаеўская" (КП-6451, Ж-414)**, які паступіў у МСБК з царквы Св. Параскевы в. Місяцічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. [8, с. 123]. У храме ікона захоўвалася на гарышчы, што дазваляе выказаць меркаванне пра яе перанос у місяціцкую царкву з нейкай іншай. Ікона напісана на дошцы алейнымі фарбамі. Каларыт твора надзвычай тонкі і далікатны, заснаваны на спалучэнні блакітнага і ружовага. Абрамленнем выявы служыць намаляваная стужка, якая пераплятаецца з галінкай дрэва. Надпіс на абразе, які дае звесткі пра час стварэння помніка, змешчаны па ніжнім краі і раздзелены на дзве часткі. З левага боку напісаны ініцыялы, верагодна, аўтара-стваральніка, якія яшчэ вымагаюць расшыфроўкі: "J. Z. O. T. O. N. P. D. M." А справа ўказана дата: "1791 Apr…" (далей неразборліва).

Наступны твор – абраз **"Палажэнне ў дамавіну" (КП-415, Ж-132)** з в. Парахонск Пінскага р-на Брэсцкай вобл. [8, с. 125; малюнак 9]. Ікона напісана на палатне алейнымі фарбамі. На вонкавым баку па ніжнім краі змешчаны тэкст, які ўтрымлівае інфармацыю пра данатараў і час напісання абраза: "Obraz ofiarowany od Hryca y Chryscі / K....eiow ze wsi Ostrowicz na chwałe / Boskie 1794 M. marca D. 22.". На жаль, той фрагмент выявы дзе змешчана прозвішча Грыца і Хрысці, страчаны, таму даволі складана разабраць іх прозвішча.

На завяршэнне разглядзім два жывапісныя помнікі з в. Коматава Гродзенскага р-на Гродзенскай вобл., напісаныя алейнымі фарбамі на палотнах аднолькавай велічыні: **"Св. Ганна навучае Марыю" (КП-244, Ж-120)** і **"Прарок Ілля" (КП-245, Ж-110)**. Іх жывапісная манера выканання вельмі блізкая [8, с. 119-120; 10, с. 79]. На адваротным баку першага з названых змешчаны надпіс: "R-u 1797 Dnia 26 Juli / Odmalowal / E. Justyn Pan Kranc / …". Другі твор не падпісаны, але, як

ужо адзначалася вышэй, яго стылістычная блізкасць да першага дазволіла аднесці яго да творчасці таго ж майстра і датаваць гэтым жа годам.

Такім чынам, у зборах МСБК былі выяўлены 18 датаваных абразоў, створаных ў XVII – XVIII стст. Не выключана, што далейшае даследаванне калекцыі іканапісу названай установы можа прывесці да новых адкрыццяў, паколі даволі вялікая колькасць твораў яшчэ чакаюць сваёй рэстаўрацыі. А расчыстка жывапісу ад пацямленага лаку і больш позніх фарбавых напластаванняў часам дазваляе ўбачыць і разабраць нябачны або нечытэльны надпіс з каштоўнай інфармацыяй.

На заканчэнне трэба адзначыць, што не заўсёды даты на абразах сведчаць пра час стварэння, здараецца, што яны захоўваюць інфармацыю пра аднаўленне абраза або пра выраб для яго накладных аздобаў (шаты) ці кіота (рамы). Так, у фондах МСБК захоўваецца дошка, на якой на адным баку прадрапаны наступны тэкст: “Jan Barysewicz / Grzegorz Nowik / Maystrowie kansztu stoliarskiego 1774. Dnia 18 / miesiąca 8brys”. А на другім баку ніякай выявы няма. Першымі на яе звярнулі ўвагу М.П. Мельнікаў і Ул.Р. Карэлін і прадставілі гэтыя звесткі ў сваім дакладзе, прачытаным на музейных чытаннях у НММ РБ у 2006 г. Даследчыкі ўстанавілі, што да гэтай дошкі пры паступленні ў МСБК быў прымацаваны абраз “Мадонна з немаўлём” з Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. [8, с. 28]. Пад час рэстаўрацыі палатно, як і ў шматлікіх прыведзеных вышэй прыкладах, было дэманціравана, а дошка засталася без выявы і захоўвалася ў музеі самастойна. Абраз паводле іканаграфіі і стылістыкі датуецца першай паловай XVII ст., таму відавочна, што надпіс на дошцы сведчыць не пра дату стварэння выявы, а пра час (і аўтарства) вырабу драўлянага кіота. Тым больш, што у надпісе размова як раз і ідзе не пра мастака-жывапісца, а пра сталяроў.

Такім чынам, падводзячы высновы, адзначым, што ў выніку праведзенага даследавання для некаторых абразоў была ўдакладнена атрыбуцыя. Так, некалькі твораў хоць і маюць надпісы з дакладнай датай стварэння, аднак яна была альбо не правільна расшыфравана, альбо памылка ўзнікла пры публікацыі ў альбомах. Гэта датычыцца абразоў: “Св. Параскева”, які друкаваўся пад датай 1642 г. замест правільнай 1646 г.; “Юрый-змеяборац” Нікадзіма Пранчыцкага выдадзены пад 1751 г., а трэба – 1750 г.; “Божая Маці Жыровіцкая” Томаша Міхальскага апублікавана пад 1751 г. замест 1754 г. Акрамя таго абраз Бенедыкта Паўлоўскага ў альбомах памылкова быў названы як “Св. Сафія і Св. Павел”, аднак сюжэт твора, ды і надпіс на ім сведчаць пра тое, што тут прадстаўлена Марыя Егіпецкая. У надпісе на гэтым жа абразе было расчытана і месца напісання іконы – г. Брэст, што дазваляе вызначыць накірунак для далейшых пошукаў інфармацыі пра мастака Бенедыкта Паўлоўскага, які працаваў у гэтай мясцовасці ў 1664 – 1779 гг. Акрамя гэтай групы твораў у МСБК захоўваецца даволі шмат падпісаных абразоў XIX ст., якія могуць стаць аб’ектам асобнага даследавання.

1. Grabowski, A. Skarbniczka naszej archeologii obejmujaca sredniowiekowe pomniki wojennego budownictwa polakow, wiadomosci do dziejow sztuk pieknych w Polsce, oraz wspomnienia z naszei przeslosci i t. p., Lipsk : Wydanie J.N. Bobrowicza, 1854 – 205 s.

2. Быцева, І.М. Разьба на фонах абразоў як датуючая прыкмета (датаванне групы абразоў XVI-XVII стст. на падставе аналізу малюнкаў фонаў) // Помнікі культуры. [Зб. артыкулаў], Мінск, 1985, с. 44-49.

3. Василевська, С. Вигодник А. Ікони XVII-XVIII ст. з экспозиції Музею волинської ікони // Волинська ікона: питання истории вивчення, дослідження та реставраціи. Доповіді та материалы IV наукової конференції, Луцьк, 2003, С. 118-135.

4. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф.Высоцкая, Мінск, 2001.

5. Карпюк, Л. До питання авторства творів “Волинського іконописця 1750 року” // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Випуск 7. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису м. Луцьк, 27-28 листопада 2000 року, Луцьк, 2000, С. 58-59.

6. Карпюк, Л. Творчість Слава і Томаша Михальських на Волині у середині XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Випуск 10. Матеріали X міжнародної наукової конференції з волинського іконопису м. Луцьк, 31 жовтня-1 листопада 2003 року, Луцьк, 2003, С. 58-60.

7. Карэлін, Ул. Мельнікаў, М. Датаваныя абразы Брэстчыны XVII – XVIII стст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Випуск 12. Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року, Луцьк, 2005, С. 40-45.

8. Музей старажытнабеларускай культуры: альбом / Укл. А.А. Ярашэвіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 284 с.

9. Першая ўсебеларуская мастацкая выстаўка. Каталог аддзела старажытнага мастацтва / апрац. М. Шчэкаціхіна, Мінск, 1926.

10. Помнікі мастацкай культуры Беларусі / Укл. Б.А. Лазука. – Мн.: "Беларусь", 2012. – 415 с.

11. Трыфанава, Н. Ярашэвіч, А. Абразы Томаша Міхальскага "Спас Уседзяржыцель" і "Нараджэнне Багародзіцы" з Дзівіна // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Випуск 10. Матеріали X міжнародної наукової конференції з волинського іконопису м. Луцьк, 31 жовтня-1 листопада 2003 року, Луцьк, 2003, с. 60-62.

12. Тэмперны жывапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог / Аўтар-складальнік Н.Ф. Высоцкая. – Мінск, 1986. – 207 с.

13. Ярашэвіч, А. Абразы Тамаша Міхальскага ў Музеі старажытнабеларускай культуры // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Випуск 7. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису м. Луцьк, 27-28 листопада 2000 року, Луцьк, 2000, с. 59-60.

14. Ярошевич, А. Икона Томаша Михальского "Богоматерь Умиление" из Дивина // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. Випуск 9. Матеріали IX міжнародної наукової конференції з волинського іконопису м. Луцьк, 31 жовтня-1 листопада 2002 року, Луцьк, 2002, с. 59-60.

15. Ярошевич, А. Белорусские иконы «Параскевы Пятницы» с житием // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Випуск 12. Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року, Луцьк, 2006, с. 29-31.

Галіна ФЛІКОП-СВІТА
(Мінськ. Беларусь)

ЗАБЫТАЯ СВЯТЫНЯ – “БОЖАЯ МАЦІ” З ТАРЭЙК: ДА ГІСТОРЫІ ШАНАВАННЯ АДНАГО СА СПІСАЎ “БОЖАЙ МАЦІ БЯЛЫНІЦКАЙ”[1]

Грэка-каталіцкая Царква, якая існавала на беларускіх землях амаль два з паловай стагоддзі, істотна паўплывала не толькі тагачасныя гістарычныя і палітычныя працэсы, але на рэлігійнае і культурнае жыццё насельніцтва. У рэчышчы гэтай канфесіі, самай шматлікай на беларускіх землях на XVIII стагоддзе паводле колькасці прыходаў і вернікаў, узнік культ шанавання вялізнай колькасці багародзічных (ды і не толькі) абразоў. Гістарычныя абставіны наступных стагоддзяў прывялі да таго, што некаторыя з гэтых святыняў былі забытыя. А пра тое, што яны некалі прывабліваліі вялікую колькасць паломнікаў, пра тое, што ад іх зыходзілі цуды, якія настаяцелі занатоўвалі ў наўмысна заведзеную кнігу – часам увогуле невядома. І толькі пільная праца з гістарычнымі крыніцамі часам дазваляе сцвярджаць, што той ці іншы жывапісны помнік грэка-каталіцкай Царквы некалі быў значнай святыняй: шанаваўся як цудадзейны і з’яўляўся пратографам для іншых абразоў.

Да ліку такіх твораў належыць абраз з в. Тарэйкі Нясвіжскага р-на, які цяпер захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (далей – МСБК) [7, с. 33; малюнак 1]. Твор знаходзіцца ў сталай экспазіцыі названай установы, ён неаднаразова публікаваўся і дэманстраваўся на выязных выставах, аднак яго ранейшы лёс ніколі не з’яўляўся тэмай спецыяльнага даследавання. У МСБК абраз паступіў з царквы ў мястэчку Сноў Нясвіжскага р-на Мінскай вобласці, куды патрапіў з храма ў в. Тарэйкі таго ж раёну – пра гэта даведаліся ўдзельнікі навуковай экспедыцыі 1976 г., у выніку якой твор і паступіў у музейную калекцыю. Пазней да гэтага абраза неаднаразова была звернута ўвага навукоўцаў. Аднак пытанні, якія закраналіся, датычыліся іканаграфіі твора. А яго колішняе шанаванне як “ласкавай іконы” – заставаліся па-за ўвагай даследчыкаў.

Так, гэтае палатно (абраз напісаны алейнымі фарбамі на палатне памерам 133х88 см) належаць да іканаграфічнага зводу “Божая Маці Бялыніцкая”: яго пратографам з’яўляецца славуты цудадзейны абраз, які знаходзіўся у кармеліцкім кляштары ў Бялынічах на Магілёўшчыне [12]. Разглядаемы твор з’яўляецца адным з найбольш ранніх яго спісаў і датуецца сярэдзінай XVII ст. Ён неаднаразова выступаў аб’ектам мастацвазнаўчага аналізу, аднак дагэтуль не разглядаўся як цудадзейная ікона. Так, напрыклад, у сваім арыткуле, прысвечаным абразу Божай Маці Бялыніцкай, вядомы мастацтвазнаўца А.А. Ярашэвіч прыводзіць пералік яе шануемых спісаў, а гаворка пра “Тарэйкаўскую Багародзіцу” там не ідзе [12]. Гэта тлумачыцца забыццём на працягу XIX – XX ст. пра гэтую святыню.

Перш чым мы звернемся да гісторыі гэтага твора, спачатку колькі словаў скажам пра саму бялыніцкую ікону. Існуюць шматлікія паданні пра час узнікнення цудадзейнага абраза “Божая Маці Бялыніцкай”, некаторыя з якіх не падмацаваны ніякімі фактамі. Легенды прыводзяцца ў шэрагу царкоўных выданняў [3, 4], а таму не будзем іх тут пераказваць. Адзначым, што найбольш абгрунтаванай з’яўляецца думка пра напісанне багародзічнага абраза, які ў выніку пачаў шанавацца як цудадзейны ў Бялынічах, паміж 1624 і 1635 гадамі [12]. Так, у першую з названых датаў Львом Сапегам быў заснаваны кляштар у гэтым паселішчы, для якога, відавочна, і быў напісаны абраз. А ў наступную – маршалак Вялікага Княства Літоўскага Крыштаф Завіша ахвяраваў на ікону шату, лампаду да яго і воты. У любым выпадку, дакладна можна казаць, што ўжо на 1635 год твор існаваў [12].

Забягаючы наперад, адзначым, што названая святыня не захавалася, бо ў часы Вялікай айчыннай вайны была выкрадзена з Магілёўскага абласнога краязнаўчага музея, дзе яна знаходзілася пасля закрыцця бялыніцкага храма савецкай ўладай. Колішні касцёл яшчэ ў XIX ст. быў пераўтвораны ў царкву, і ікона працягвала захоўвацца там да пачатку XX ст., пакуль не апынулася ў названым музеі [12]. З-за страты помніка і адсутнасці фотаздымкаў не ўяўляецца магчымым весці гаворку пра яе стылістыку і манеру выканання, якія б дазволілі

[1] *Даследаванне выканана ў адпаведнасці з умовамі гранту Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў*

на новым этапе выказаць думкі пра час напісання і прыналежнасць абраза да пэўнай мастацкай школы. Іканаграфія, кампазіцыя і каларыт бялыніцкага твора вядомы дзякуючы спісам з яго, гравюрам і літаграфіям, а таксама літаратурным апісанням.

Вернемся да гісторыі гэтага твора, каб зразумець, чаму і пры якіх абставінах з яго ўзніклі першыя спісы. Так, у часы вайны Рэчы Паспалітай з Расіяй узнікла ваенная пагроза бялыніцкаму кляштару. А таму манахі разам з некаторай маёмасцю, у тым ліку – з іконай, рушылі ў Кракаў. Аднак абраз яны датуль так і не давезлі: *"Калі законнікі з абразом праязджалі міма Ляхавіцкай фартэцыі, яны былі затрыманы невядомай сілай і коні ніяк не маглі пайсці далей. Вестка пра гэты цуд дайшла да Станіслава Міхала Юдзіцкага, генерала каманды ў Ляхавіцкай фартэцыі, які, выйшаўшы з духавенствам, прыняў абраз і праводзіў яго да фартэцыі. Два законнікі засталіся пры абразе для яго аховы, а астатнія з касцёльным срэбрам паехалі ў Кракаў"* [12]. Ікона, пакінутая ў Ляхавіцкім замку, стала выратавальніцай гэтай фартэцыі пад час маскоўскай аблогі, якая доўжылася з 23 сакавіка да 20 чэрвеня 1660 г. Сучаснікі пісалі: *«Як у Польшчы ад шведаў Чэнстахоўскім абразом фартэцыя была абаронена, так у Літве Ляхавіцкая ад маскоўскай аблогі была вызваленая»* [12].

Асобным пытаннем застаецца час вяртання абраза назад у Бялынічы. На гэты конт прыводзіліся розныя версіі, аднак паводле высноваў, зробленых А.А. Ярашэвічам на падставе грунтоўнага вывучэння крыніц, бялыніцкая святыня вярнулася ў свой кляштар, найверагодней, да 1671 гг.: такі год быў на адной з карцін, якая ілюстравала цуды абраза ў Бялынічах (гэтыя карціны не захаваліся, але пра іх існаванне і змест вядома, дзякуючы Я.М. Гіжыцкаму) [12]. Магчыма нават у 1665 г. абраз вярнуўся з Ляхавічаў на радзіму, пра што сведчаць дакументы XIX ст. У любым выпадку, версіі пра яе вяртанне ў Бялынічы 1760 ці 1761 гг. (напярэдадні каранавання, якое адбылося ў 1761 г.) з'яўляюцца неабгрунтаванымі. Відавочна, што да пачатку XVIII ст. ікона была ўжо ў кармеліцкім кляштары ў Бялынічах, бо ў кнізе цудаў, якая там вялася, былі занатаваны выпадкі вылячэння ад 1706 г. [12].

Пытанне, якое датычыцца перыяду знаходжання бялыніцкага абраза ў Ляхавічах, выклікае цікавасць для нашага разгляду па той прычыне, што, відавочна, у гэты перыяд і быў напісаны разглядаемы намі абраз з Тарэек. Ён з'яўляецца спісам названай цудадзейнай іконы і датуецца сярэдзінай XVII ст. Улічваючы тое, што Тарэйкі знаходзяцца менш, чым у 30-ці км ад Ляхавічаў, а пры гэтым ад іх да Бялынічаў каля 300 км, то, няма сумневу, што разглядаемы абраз быў напісаны тады, калі цудадзейная ікона знаходзілася паблізу – у Ляхавічах. Гэта дазваляе датаваць разглядаемы помнік 60-ымі гадамі XVII стагоддзя, што ўцэлым не супярэчыць атрыбуцыі, выкананай паводле стылістычнага аналізу.

Іканаграфіі і стылістыка абраза з Тарэек з'яўляюцца вывучанымі і неаднаразова фігуравалі ў публікацыях нашых папярэднікаў, якія адзначалі ўплыў еўрапейскага маньерызму на гэты твор. Аднак асобную цікавасць уяўляе гісторыя гэтага помніка. У візітах уніяцкіх цэркваў Нясвіжскай пратапопіі – царкоўна-адміністрацыйнай адзінкі, якая тэрытарыяльна ахоплівала разглядаемую мясцовасць – за 1680-1682 і 1696 гг. згадак пра храм у Тарэйках няма [5, 11]. Дарэчы адзначым, што і ў Снове, да якога ў канцы XVIII – пачатку XIX стст. была прыпісана капліца ў Тарэйках, прыходу ў XVII ст. яшчэ не было. Больш за тое, нават у пераліку паселішчаў, якія складалі прыход той ці іншай царквы, гэтыя населеныя пункты ў той час яшчэ не згадваюцца. Аднак як раз з візіт 1793 і 1798 гг. вядома, што некалі храм у Тарэйках быў заснаваны як прыхадскі, а фундуш быў нададзены яшчэ ў 1630 г.: *"funduszu do cerkwi Tereykowskiey z xiąg spraw JW jago xążęcey mosci zamku Kleckiego roku 1630 july 8 dnia uczynionego, ktorym do cerkwi tereykowskiey niegdyś aktualniey a teraz filialney grunta włok dwie y poddanych dwoch nadano... wizyty g[e]n[iera] ln[e] 1745, 1750, 1752, 1761, 1765, 1778, 1784"* [8, арк. 17 адв.]. Такім чынам, фундатарамі, відавочна, былі князі Радзівілы клецкай ардынацыі. Аднак, як было адзначана вышэй, у візітах канца XVII ст. – а гэта найбольш раннія дакументы, якія захаваліся, са звесткамі пра ўніяцкія цэрквы гэтага рэгіёну, прыход у Тарэйках не згадваецца. Хоць фундуш і быў нададзены яшчэ ў першай палове XVII ст., аднак, верагодна, храм быў пабудаваны значна пазней. З прыведзенай вышэй цытаты вынікае, што ўпершыню ён быў звізітаваны ў 1745 г. Адсюль можна зрабіць выснову, што храм быў збудаваны ў прамежку паміж 1696 г. (у пратаколах гэтай візітацыі царква ў Тарэйках яшчэ не фігуруе) і 1745 г. На жаль, самы ранні дакументы з апісаннем храма, які нам удалося выявіць – візіта 1784 г.

Малюнак 1. Божая Маці Бялыніцкая абраз з в. Тарэйкі, цяпер у МСБК.

Малюнак 2. Божая Маці Бялыніцкая абраз з Нясвіжа, цяпер у касцёле ў в. Новая Мыш.

Малюнак 3. Божая Маці Бялыніцкая у шаце абраз з в. Тарэйкі, цяпер у МСБК.

На гэты час царква ў Тарэйках ужо была пераўтворана ў філіяльную і прыпісана да прыхода ў Снове, які незадоўга дагэтуль быў утвораны: фундуш нададзены Рудалтоўскімі ў 1769 г. (хаця вядома, што метрычная кніга, якая захоўвалася ў сноўскай царкве, вялася з 1767 г.) [2, с. 174]. Утварэнне прыходу ў Снове і ўзвядзенне ў ім новага храма прывяло да скасавання прыходу тарэйкаўскай царквы: "*Aktualnym tey cerkwi parochem WX Marcin Horbacewicy prezentowany od JW Pana Chryzostoma Rodułłewskiego strażnika kazimierzewskiego w r. 1769 m-ca 9bra 10 dnia, tudzież imie Jozefa Radziwiłły ordynata kleckiego w R[u] 1770 maja 5 dnia kollator do cerkwi dawniey aktualney Tereykowskiey, ktora teraz po uczynieniu nowego funduszu w Snowie y zabudowaniu nowey cerkwi, do cerkwi Snowskiey pryłączona została w roku 1770…"* [8, арк. 18]. Верагодна, што тады ж адбылося і абнаўленне будынку ў Тарэйках, бо ў вядомых нам візітах канца XVIII ст. гэтая царква апісваецца як новазбудаваная, асвечаная ў гонар Св. Пятра; калятарам з'яўляўся князь Радзівіл, ваявода Трокскі [2, с. 173].

На жаль, не вядома, ці знаходзіўся разглядаемы ў дадзеным артыкуле абраз і раней у Тарэйках, аднак з 1784 г. ён ужо быў у храме і ўжо на той час шанаваўся як цудадзейны. Высветліць, дзе менавіта быў гэты твор ад моманту яго напісання да перадачы ў Тарэйкі, на жаль, пакуль не атрымалася. У любым выпадку, як мінімум да пачатку XVIII ст. ён размяшчаўся ў іншай царкве, бо, як ўжо было адзначана, на 1696 г., у Тарэйках храма не было. Відавочна, што ікона знаходзілася ў нейкім храме ва ўладаннях князёў Радзівілаў. Выказаць такую думку дазваляюць дзве акалічнасці. Па-першае, калятарамі тарэйкаўскай царквы былі прадстаўнікі гэтага роду (з клецкай ардынацыі). Ужо гэта наводзіць на думку пра тое, што менавіта яны і дбалі пра забеспячэнне маёмасцю новых храмаў, узведзеных на іх зямлі. А таму маглі пасадзейнічаць перадачы туды з іншых фундаваных імі касцёлаў і ўніяцкіх цэркваў пэўнага храмавага начыння.

Па-другое, да нашага часу захаваўся яшчэ адзін тагачасны спіс цудадзейнага бялыніцкага абраза ў разглядаемым рэгіёне. Так, у касцёле Пераўтварэння ў в. Новая Мыш знаходзіцца вельмі блізкі жывапісны аналаг разглядаемага абраза з Тарэек [малюнак 2]. У Новую Мыш твор патрапіў са скасаванага ў XIX ст. бенедыкцінскага кляштара ў Нясвіжы, фундатарамі якога былі Радзівілы з нясвіжскай ардынацыі [12]. Два гэтыя мастацкія творы настолькі блізкія між сабой, што напрошваецца думка пра іх агульнае аўтарства. Можна дапусціць думку, што яны былі напісаны адным жывапісцам па заказе прадстаўнікоў роду Радзівілаў.

У той час, да якога належыць напісанне гэтых твораў, нясвіжскім ардынатам быў Міхаіл Казімір Радзівіл (шосты нясвіжскі ардынат, 1654 – 1680 гг.). Ён прымаў удзел у ваеннай кампаніі, змагаўся за вызваленне беларускіх і літоўскіх земляў ад рускай акупацыі. У 1659 г., вярнуўшыся з ваенных паходаў у Нясвіж, прымаў удзел ва ўмацаванні замка, які ў 1660 г. паспяхова вытрымаў аблогу [6, с. 496-497]. Няма сумневу, што пагалоска пра абарону фактычна суседняй Ляхавіцкай фартэцыі ў той жа год і спрыянне ў гэтай справе абраза "Божай Маці", дайшла і да Міхаіла Казіміра Радзівіла. Зараз толькі ў якасці гіпотэзы і можна выказаць думку, што менавіта ім, а даследчыкі адзначаюць, што ён быў апантаным каталіком, былі заказаны спісы з гэтай цудадзейнай бялыніцкай іконы.

І вось адзін са спісаў гэтай святыні з цягам часу таксама стаў шанавацца як "ласкавы". Найбольш ранняя згадка пра гэты абраз у дакументах, якую нам удалося адшукаць, належыць да 1784 г. У гэты час у грэка-каталіцкай капліцы ў Тарэйках было тры алтары: галоўны і два бакавыя. У першым з названых размяшчалася ікона Божай Маці, напісаная на палатне, у шаце і з каронамі, якая шанавалася як цудадзейная [малюнак 3]. У крыніцы нават адзначана, што пры царкве вядзецца кніга цудаў [10, арк. 106]. У бакавых алтарах згадваюцца выявы Ісуса Хрыста і Багародзіцы [10, арк. 106 – 106 адв.]. Гэтае апісанне не дазваляе з дакладнасцю сцвярджаць, што галоўная алтарная карціна храма – той абраз "Божай Маці Бялыніцкай", які зараз знаходзіцца ў МСБК. Гіпатэтычна, ім магла бы быць і багародзічная выява з бакавога алтара або ніводная з іх.

Аднак пазнейшыя крыніцы сведчаць пра тое, што выказанае назіранне з'яўляецца дакладным. Так, на 1793 г., а ў гэты час сноўскі прыход разам з філіяй быў ужо ў складзе Цырынскага дэканату, пра начынне капліцы ў Тарэйках гаворыцца наступнае: у галоўным алтары цудадзейны абраз Маці Божай, у бакавых – скульптура "Укрыжаванне" і абраз "Дабравесце" [8, арк. 15 – 15 адв.]. Пазней, пад час наступных праверак за 1798 і 1809 гг., стан капліцы ў Тарэйках быў такі ж, як і ў 1793 г. [2, с. 173; 9, арк. 2]. Цягам

гэтых гадоў там захоўвалася і цудадзейная ікона, матэрыял асновы якой і наяўнасць накладных металічных аздобаў супадаюць з даследуемым помнікам з МСБК.

У розныя гады абраз быў адораны ад вернікаў вотамі. На 1793 г. яны былі наступныя: *"łubek srebnych dwie, y pierscionek, bisiur sznurkow osm, koral małych sznurkow tyleż, zauszniczek par dwie"* [8, арк. 16 – 16 адв.]. Натуральна, што ў гэты ж час на абразе працягвала знаходзіцца срэбная шата і дзве срэбныя пазалочаныя кароны. Вялася кніга цудаў. У такім жа стане захоўваўся абраз і пад час наступнай візітацыі 1798 г. [2, с 173]. У 1809 г. вотаў было ўжо менш: *"łubek srebnych dwie, sygniek ieden, bisiur b koral sznurkow sześć, zauszniczek srebny ieden"* [9, арк. 2 адв.]. Гэта можа быць патлумачана тым, што некаторыя з вотаў былі выкарыстаны на патрэбы храма.

Відавочна, што абраз працягваў знаходзіцца ў капліцы і пасля таго, як была скасавана Унія, а прыхадская царква разам з філіяй стала праваслаўнай. На пачатак XX ст. культ гэтага абраза або згас зусім або меў толькі мясцовае значэнне, бо святыня ў грунтоўныя царкоўна-гістарычныя выданні з пералікам шануемых у праваслаўі ікон не патрапіла. Так, пра яе няма згадак ні ў кнізе Я. Пасяляніна "Богоматерь. Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвящённых её имени чудотворных икон", ні ў кнізе С. Булгакава "Булгаков, С.В. Настольная книга для священно-церковно-священнослужителей", дзе вялікі раздзел прысвечаны цудадзейным абразам [3, 4].

Не фігуруе гэты абраз і ў пераліку ўніяцкіх цудадзейных ікон, які быў складзены невядомым аўтарам у першай палове XX ст. Натуральна, што гэты рукапіс, які захоўваецца ў Бібліятэцы Літоўскай акадэміі навук імя Урублеўскіх, не з'яўляецца ўсеахопнай грунтоўнай крыніцай, аднак ён уключае такія мясцова шануемыя іконы як "Божую Маці Лагойскую", "Божую Маці Дудзіцкую", "Божую Маці Раціцкую" [1]. А таму неўвядзенне ў гэты пералік абраза "Божай Маці Тарэйскай" сведчыць пра заняпад культу. Разам з тым абраз працягваў доўгі час знаходзіцца ў гэтай капліцы, пакуль не быў узяты ў могільнікавую царкву ў Снове, адкуль у 1976 г. паступіў у МСБК.

Такім чынам, разглядаемы помнік з'яўляецца адным з цудадзейных уніяцкіх абразоў, культ якога з-за пэўных прычынаў заняпаў яшчэ да пачатку XX ст. Дадзенае даследаванне дазволіла высветліць, што музейны помнік, які прываблівaў увагу даследчыкаў выключна як узор высокапрафесійнага жывапісу і рэдкі для Беларусі жывапісны твор, дзе прасочваюцца рысы маньерызму, мае каштоўнасць і як аб'ект культу, які вабіў паломнікаў і спраўджваў іх надзеі і чаканні. Па-сутнасці, высвятленне таго, што ў Тарэйках існавала шануемая ікона, і нават мелася кніга цудаў, дазваляюць увесці такое паняцце як "Божая Маці Тарэйкаўская". Тым болей гэта актуальна па той прычыне, што гэтая святыня захавалася.

1. Lietuvos mokslu akademijos biblioteka. – RS. – F. 318 – 33786. Obrazy cudowne Matki Najswiętszej w kościołach unickich. – 1-я пал. XX ст. – 8 арк.

2. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа. Т. 13. – Вильно: тип. А.Г. Сыркина, 1902. – 235 с.

3. Богоматерь. Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвящённых её имени чудотворных икон / под ред. Е. Поселянина. – Санкт-Петербург: книгоиздательство П.П. Сойкина, 1919 г. – 801 с.

4. Булгаков, С.В. Настольная книга для священно-церковно-священнослужителей / С.В. Булгаков. – Издательский отдел Московского патриархата, 1913. – 1773 с.

5. Візіты уніяцкіх цэркваў Мінскага і Навагрудскага сабораў 1680 – 1682 гг.: зборнік дакументаў / Укладальнік Д.В. Лісейчыкаў. – Мн.: І.П.Логвінаў, 2009. – 270 с.: іл.

6. Вялікае княства Літоўскае: Энцыклапедыя. У 2 т. Т.2 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш. – Мн.: БелЭн, 2006.

7. Музей старажытнабеларускай культуры: альбом / Укл. А.А. Ярашэвіч. – Мн.: Беларусь, 2004. – 284 с.

8. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 41248. – Akta wizyty generalney surrogacyi Nowogrodzkiey Dekanatu Cyrynskiego roku 1793 sporządzone. – 1793. – [72] арк.

9. НГАБ. – Ф. 1658. – Воп. 1. – Спр. 2. – Jnwentarz podawczy cerkwi parochialney rzymsko-unickiey Snowskiey... roku 1809. (польская). – [3] арк.

10. НГАБ. – Ф. 3245. – Воп. 7. – Спр. 3. – Візіты Клецкага і Нясвіжскага дэканатаў. – 1784. – [192] арк.

11. Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург). – Ф. 823. – Оп. 3. – Д. 420. – [Візіты пратапопій Слонімскай, Ваўкавыскай, Нясвіжскай, Клецкай, Гродзенскай, Цырынскай]. – 1696 г.

12. Ярашэвіч, А.А. Бялыніцкі абраз Маці Божай / А.А. Ярашэвіч // Часопіс "Наша вера" [электронны рэсурс]. – 2007. – № 1. – Рэжым доступу: http://media.catholic.by/nv/n46/aboutus.htm. – Дата доступу 24.08.2018.

Маргарита ХРЕБТЕНКО
(Київ)

ПІДГОТОВЧИЙ МАЛЮНОК УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ІКОНОПИСУ

Останнім часом помітно зростає інтерес науковців до питань техніки й технології творів іконопису. У наукових статтях та доповідях конференцій усе частіше можна ознайомитися з результатами досліджень окремих творів під час їх реставрації. Здебільшого ці відомості стосуються пігментного складу фарбових шарів і складу ґрунтів, питання ж авторського підготовчого малюнку часто залишається не висвітленим. Дотепер не проводилось систематичних досліджень на предмет виявлення підготовчого малюнку в українських іконах XVII–XVIII ст. і не було спроб зробити відповідні узагальнення. Варто зазначити, що аналіз підготовчого малюнку давно займає чільне місце в атрибуції та експертизі творів станкового живопису, оскільки в ньому достатньо сильно виявляється індивідуальний почерк автора. Виявлений малюнок часто дає можливість висловити припущення щодо процесу роботи художника, побачити авторські виправлення та зміни в композиції твору. Тому подальші дослідження в цій галузі видаються актуальними і перспективними.

В даній публікації пропонується спроба зробити висновки стосовно виконання підготовчого малюнку в українському іконописі XVII–XVIII ст. на основі результатів досліджень ряду ікон із колекцій Національного художнього музею України, Чернігівського художнього музею ім. Галагана, Національного музею народної архітектури та побуту України. Дослідження проводились методами візуального обстеження, з використанням оптичних приладів та спеціальної фотозйомки в інфрачервоній області спектра (виконав Цитович В.І.).

Підготовчий малюнок – найперша стадія у створенні власне зображення на поверхні загрунтованої основи художнього твору. З одного боку, він виконував суто технічну, допоміжну функцію і допомагав художнику орієнтуватись у розкладанні кольорових партій на площині, з іншого – був невід'ємним структурним елементом живописного твору і міг брати участь тональній побудові твору, виконуючи роль тіні [14, 34]. Про способи його виконання у давні часи можна дізнатись із багатьох західноєвропейських, грецьких, російських писемних джерел і трактатів, присвячених живопису загалом, які містять рецепти приготування фарб, поради і настанови для роботи художників, а також безпосередньо іконопису. Інтерес науковців вони привернули ще від середини XIX ст., тоді ж були опубліковані тексти деяких з них. Так, у 1868р. А. П. Успенський переклав російською мовою і видав «Єрмінію» Діонісія із Фурни, у 1898 р. М. І. Петров опублікував рукопис XVI ст. «Тіпік про церковне і настінне письмо єпископа Нектарія», у 1904 р. Н. В. Покровський оприлюднив Сійський іконописний подлінник. Серед західноєвропейських літературних джерел найбільш відомі «Книга про мистецтво або Трактат про живопис» Ченніно Ченніні, «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» Джорджо Вазарі, «Життєписи античних, італійських, німецьких і нідерландських художників XV–XVI століть» Карела ван Мандера. На сьогодні найповніший і найґрунтовніший аналіз великої кількості рукописів і трактатів можна знайти в працях Ю. І. Гренберга [1; 2].

На багатьох творах як західноєвропейського живопису й іконопису, так і російського зустрічається спосіб нанесення малюнку продряпуванням тонким гострим предметом на зразок шила або голки, що називається граф'я. На думку деяких науковців, цей метод перейшов у станковий живопис із настінного – фрески [12; 14,34]. Граф'я могла виступати як самостійним повноцінним детальним малюнком, так і фрагментарним, поруч з іншими його видами. Ченніно Ченніні вказував, що граф'ю робили в межах накладання позолоти, а малюнок по ґрунту здійснювали за допомогою вуглини. Найкращими вважались вуглини з перепалених вербових гілок. Надлишки вугілля змахували пір'їною і остаточно наводили розведеною на воді чорною фарбою за допомогою гострого пензля з хутра білки. Цю чорну фарбу готували з паленої виноградної лози, фруктових кісточок, деревини м'яких порід, сажі або паленої кістки. Слід зазначити, що подібні чорнила (atramentum) були відомі ще з античності і згадка про них зустрічається у Плінія, Вітрувія, Діоскурида [1,107]. Художник також міг робити спочатку «картон» – детальний ескіз майбутнього твору на папері. Потім по контурах малюнку голкою проколювались дірочки. На загрунтова-

ну дошку він переводився тампонуванням порошком вугілля, як крізь трафарет [1, 98-99]. У російській іконописній традиції подібний спосіб називався «припорох».

У Вазарі зустрічається опис перенесення малюнку з картону на ґрунт, схожий на копіювання через перебивний папір, коли зворотний бік ескізу натирався порошком вугілля, прикладався до заґрунтованої дошки і контури продавлювались за допомогою тонкої металевої або кістяної палички. В якості перебивного паперу міг також бути використаний інший аркуш, попередньо тонований аналогічним чином, який вкладався між картоном і ґрунтом. Вазарі також рекомендував тим, хто не бажає готувати картон, малювати по імприматурі кравецькою крейдою або вуглиною, оскільки обидві легко витираються [1,100]. Пізніше малюнок стали виконувати олівцем, срібним або свинцевим штифтом, набув ужитку спосіб перенесення малюнку по клітинках. Малюнок північних майстрів до XVII ст. міг наноситись на ґрунт і потім вкриватись шаром прозорої імприматури, крізь яку він мав просвічувати.

З поширенням темних непрозорих ґрунтів та олійних імприматур малюнок стали наносити поверх них, часто застосовуючи для цього крейду. У своєму рукописі Т. де Майєрн (перша половина XVII ст.) поділяє створення підготовчого малюнку на два етапи. Перший – позначення композиції матеріалом, який має легко витиратись – крейдою, жовтою вохрою, згаданою вище вербовою вуглиною. Цей малюнок слід здмухнути або змахнути хустиною, аби лишились ледь помітні сліди. Другий етап – наведення остаточного малюнку, який можуть виконувати м'яким чорним каменем, чорною олійною фарбою з додаванням до неї невеликої кількості мідянки для швидшого висихання, звичайними чорнилами з додаванням у них трохи бичачої, риб'ячої або іншої жовчі, або звичайним лаком.

У російській іконописній традиції найпоширенішим матеріалами були березові вуглини і чорнила. Останні могли бути як традиційного чорного кольору, так і червоного кіноварного, які вживались переважно для позначення німбів. Чорнила виготовляли із сажі, в якості в'язива використовували камедь, яйце, часниковий сік, оліфу. Відомі також рецепти чорнил із вареної кори рослин (вільхи, дубу) та залізогалових (із чорнильних горішків – галів) [1,109].

Щодо застосування граф'ї, Ю. Гренберг стверджує, що російські майстри, так само як майстри європейського середньовіччя, в ранні періоди іконопису користувались нею для позначення німбів, прямих ліній, межі золотого тла і рідше – для позначення меж великих кольорових площин. З кінця XV, а особливо в XVI ст. граф'я зустрічається часто як малюнок всього зображення. Починаючи з XVII ст., граф'я майже завжди присутня на іконах у дуже розвиненому вигляді. Згадані вище способи перенесення малюнку на ґрунт через перебивний папір та «припорохом» також були поширені, особливо зі зростанням попиту на іконописну продукцію. Для цього іконописці виготовляли спеціальні зразки або прориси. В. Щавинський, посилаючись на «Указ про іконне писання» рукопису XVII ст., вказував, що майстри пізнішого занепадаючого періоду користувались готовими «переводами», художники ж кращої пори XIV–XVI ст. компонували переважно самостійно, малювали прямо на дошці деревною вуглиною і обводили готовий малюнок чорнилом [13,59]. З поширенням у XVIII ст. олійного живопису, художники почали вживати й інші матеріали для малюнку: крейду, чорні вугільні та кольорові червоні й білі олівці, білу й чорну римську крейду [1,107].

Загалом основні способи нанесення підготовчого малюнку серед італійських, нідерландських, російських майстрів були подібні. Різниця полягала у окремих складниках матеріалу, що залежали від географічного розташування, а обрання конкретного способу для роботи визначалось особистими вподобаннями художника і традиціями школи.

В літературі, присвяченій українському іконопису, даних стосовно підготовчого малюнку ще недостатньо. Відомості про малюнок зустрічаємо у працях П. М. Жолтовського, В. Пещанського, Л. Скопа, а також О. О. Рижової, В. І. Цитовича.

Тож перед нами постали два питання: яким матеріалом і в який спосіб виконували підготовчий малюнок українські іконописці XVII–XVIII ст.?

П. Жолтовський зазначав, що для нанесення малюнка користувались прорисами – аркушами паперу з наколотим на ньому рисунком. Дві скрині таких «рисованих», «діркованих» паперів залишилося в майстерні львівського маляра Войцеха Стефановського після його смерті в 1589 р. Фрагменти подібних прорисів є в зшит-

01 – просвічування малюнку чорною фарбою в області носа на іконі «Анастасія та Іуліанія», 1740-ві рр., Лівобережна Україна, НХМУ, И-417.

02 – фрагмент граф'ї на іконі «Анастасія та Іуліанія», 1740-ві рр., Лівобережна Україна, НХМУ, И-417.

03 – граф'я на зображенні Немовляти на іконі «Різдво Христове» (сер. XVIIIст (?), Переяславщина), НХМУ, И-3.

04 – просвічування малюнку чорною фарбою на зображенні обличчя, шиї та плеча Немовляти на іконі «Різдво Христове» (сер. XVIIIст (?), Переяславщина), НХМУ, И-3.

05 – відхід від накресленої граф'ї в зображенні ангела на іконі російської школи «Різдво Христове» (XVIII ст.) НХМУ, И-238.

06 – відхід від накресленої граф'ї іконі російської школи «Різдво Христове» (XVIII ст.) НХМУ, И-238.

07 – просвічування малюнку в зображенні стопи Іоана Предтечі на іконі «Деісус» із с.Космач, (Івано-Франківщина, НХМУ, И-366)

08 – просвічування малюнку чорною фарбою в зображенні рук козака на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» , НХМУ, И-1.

09 – зміни форми купола на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» , НХМУ, И-1. Фото в ІЧ області спектра.

10 – граф'я та малюнок чорною фарбою на іконі «Три святі», сер. XVIIIст., ЧХМ, Ик-3, походить з м.Остер.

11 – зміна розміщення стопи на іконі «Апостол Фома» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни), НХМУ, И-171. Фото в ІЧ області спектра.

12 – малюнок сувою в руці апостола на іконі «Апостол Марк» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни), НХМУ, И-170. Фото в ІЧ області спектра.

ках кужбушків малярні Києво-Печерської лаври. У широкому вжитку були рисункові копії – «куншти» та «абриси» (тобто зразки, які мав перед собою маляр під час роботи). «Зраси», або прориси, нерідко супроводжувалися поясненнями, де і які класти кольори [3, 63]. Відомо також, що в кужбушках Києво-Лаврської малярні є проекти орнаментів, декоративного різьблення, ювелірної чеканки, а також ікон і монументальних розписів (наприклад, Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври) [3,73; 4,7]. Враховуючи широке розповсюдження в українському іконописі XVII–XVIII ст. складного орнаментального різьблення по левкасу, а також часте застосування великої кількості декоративних ефектів, можна припустити, що для ікон високопрофесійного малярського рівня могли виготовлятись проекти – картони.

П.Жолтовський вказував, що до XVIII століття панівною технікою в іконописанні була темпера, а малюнок виконувався продряпуванням голкою в левкасі, тобто граф'єю [3,63].

Однак, уході нашого дослідження на багатьох іконах др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. було виявлено підготовчий малюнок, який нанесений на левкас здебільшого м'яким пензлем, чорною фарбою. Граф'я спостерігається на багатьох із них, але не виступає самостійним видом малюнку. Вона скоріше виконує допоміжну роль і позначає межі для накладання сусального золота або срібла, а також відділяє поля ікони від області зображення. Так на іконах другої половини XVII ст. з колекції НХМУ, які походять з Лівобережної України, – «Св. Анна» (И-501), «Св. Іоаким» (И-502) було виявлено тонку граф'ю по контуру фігур, тоді як на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И-1) граф'я проходить вздовж краю ікони для позначення полів (меж зображення). На іконах із більш складним декоруванням поверхні, де всередині зображення зроблені вставки сусального золота й срібла з подальшим їх прописуванням фарбою, можна спостерігати й більш розвинену граф'ю, яка позначає окремі деталі. Це було зумовлено необхідністю дотримуватись контурів малюнку після накладання позолоти, яка кладеться до початку роботи фарбами, і через особливості матеріалу (прямокутні листочки фольги) може виступати за межі наміченого контуру. Яскравим прикладом можуть слугувати ікони «Ве-

ликомученици Анастасія та Іулянія», «Великомученици Варвара і Катерина» (1740-ві рр., Лівобережна Україна, НХМУ, И-417, И-430), де граф'єю окреслені елементи одягу, хрести й мечі, на які покладена позолота. Також граф'я дуже розвинена на іконі «Деісус» із Вознесенської церкви с. Березни (сер. XVIII ст., Чернігівщина), де присутня велика кількість позолоти в комбінації зі сріблом. Граф'я могла використовуватись фрагментарно для уточнення певних деталей. Наприклад, на іконі «Різдво Христове» з Переяславщини (сер. XVIIIст.(?), НХМУ, И-3) на зображенні Немовляти Ісуса помітні кілька ліній під грудьми, які були зроблені вже після нанесення шару фарби (іл.3).

Цікаві спостереження підготовчого малюнку на іконах XVIII ст. київського походження подає у своїй статті Рижова О.О.: на іконах «Се скинія Божа, се человекі», «Богородиця Куп'ятіцька», «Бог-Отець», «Архангел» з Успенського собору Києво-Печерської лаври малюнок виконано пензлем по світлому червоно-коричневому грунту і перекрито зверху тонким шаром білого гіпсового ґрунту, крізь який цей малюнок просвічує (дослідниця проводить тут аналогії з голландською традицією); на іконах з празникового ряду Успенського собору застосовано граф'ю для позначення меж позолоти, контурів фігур, архітектурних деталей, основних складок драперій; на іконах місцевого та апостольського ряду Троїцької надбрамної церкви комбіновано малюнок фарбою та граф'ю для уточнення контуру. На думку дослідниці, граф'ю могли нанести після прокладання першого шару фарби. На іконах з Хрестовоздвиженської церкви (1700р.) поєднано малюнок пензлем лінією і плямою, що органічно зливається з живописом [8].

Для порівняння нами було досліджено ікону російської школи «Різдво Христове» (XVIII ст., И-238) з колекції НХМУ. Граф'я тут спостерігалась повсюдно: нею позначені як контури фігур, архітектури, пейзажу, межі позолоти, так і дрібні деталі, включно з рисами обличчя персонажів. Вона виступає тут абсолютно самостійним повноцінним видом підготовчого малюнку. Очевидно, що в майстерні, де була створена ця ікона, існував розподіл праці за процесами – граф'ю та живопис могли виконувати різні фахівці. Майстра, який наносив малюнок (за давньоруською термінологією – знаменував) називали *знаменщиком*. Власне іконописець, який працював фарбами, в багатьох місцях відійшов від накресленого малюнку. Складається враження, що він не вважав за необхідне абсолютно дотримуватись заданих йому меж. Наприклад, у зображенні одного з ангелів можна побачити, що контур граф'ї позначає обличчя, розвернуте в профіль, в той час як живописне зображення подає його розвернутим на три чверті (іл.5, 6).

Окрім граф'ї, на згаданих українських іконах було виявлено підготовчий малюнок чорною фарбою по левкасу. Загалом, із більш як п'ятдесяти обстежених українських ікон др. пол. XVII–XVIII ст. такий підготовчий малюнок виявлено на тридцяти трьох з них. Серед ікон спостерігаємо як твори високопрофесійного рівня з Київщини та Лівобережжя, так і твори з яскраво вираженими рисами народного іконопису. Так на іконі «Деісус» із с. Космач (Івано-Франківщина, НХМУ, И-366) було виявлено під шаром фарб малюнок чорною фарбою. Виразний малюнок можна побачити на пам'ятках з Чернігівщини: на іконах апостолів (як тих, що датовані кінцем XVII ст., так і 1760-х рр.), «Деісус» (1760-ті рр., И-178), «Гріхопадіння» (1760-ті рр., И-259) із Вознесенської церкви с. Березна (НХМУ), на іконі «Три святі» (Ик-3, ЧХМ, сер. XVIIIст., походить з м. Остер) спостерігається малюнок м'яким пензлем чорною фарбою (іл.10). Такий самий малюнок бачимо і на іконах XVIII ст. з Переяславщини «Різдво Христове» (НХМУ, И-3), «Успіння» (НХМУ, И-127) та «Успіння» зі Слобожанщини (НХМУ, И-18). Тобто такий матеріал і спосіб виконання був поширений по всій території України.

У складі чорної фарби могла виступати сажа або вугільний пігмент на органічному в'язиві (тваринний клей, камедь, часниковий сік, жовткова емульсія). На іконі «Богоматір з Немовлям» з НМНАПУ в ході лабораторних досліджень під час її реставрації у НАОМА (№пасп.2129) було визначено, що малюнок виконаний клейовою чорною вугільною фарбою [5]. На іконі «Богородиця Одигітрія» (І-61, Волинський краєзнавчий музей) зі зворотного боку лінійний малюнок виконаний чорною фарбою на рослинному клею (№пасп.653) [6].

Про використання картонів та припороху можна висловити лише припущення, оскільки сліди припороху зникають у процесі фіксації малюнку чорною фарбою або чистим в'язивом, яким закріплюють сухий пігмент.

Компонувати образи українські художники могли безпосередньо на левкасі, про що мо-

жуть свідчити характер нанесення малюнку, наявність авторських виправлень. Важко сказати, чи намічали вони його перед тим за допомогою вуглини, оскільки, як зазначалось вище, остаточний малюнок наводився чорнилом, а залишки вуглини змахувались. Сучасні доступні нам методи дослідження не можуть зафіксувати такі дрібні часточки під шаром фарб. На іконі «Деісус» із с. Космач іконописець змінив нахил голови Богородиці, посунувши очі і ніс вправо. В зображенні Іоанна Предтечі спершу ноги були намальовані коротшими і меншими, а форма кистей рук і стоп нагадувала овал, була не деталізована, без позначення пальців, що у фінальному зображенні виправлено (іл.7). Тож логічно припустити, що в даному випадку художник компонував фігури без застосування прорисів чи виготовлення картону, безпосередньо на левкасі.

На іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И-1) можна побачити авторські виправлення малюнку у зображенні рук Богородиці, контуру профілю апостола Іоанна, в зображенні архітектури на дальньому плані змінено форму купола з півкруглої на трикутну (іл.9). На іконі «Апостол Фома»(кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни, НХМУ, И-171) видно, що контур лівої стопи апостола спочатку було намальовано значно вище (іл.11). На іконі «Апостол Марк» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни, НХМУ, И-170) на знімку в ІЧ-світлі помітно, що в правій руці апостола був намальований згорнутий сувій (іл.12), хоча в живописі його вже немає; було змінено розміщення складок та краю гіматію на його правому плечі. Авторські виправлення помітні також на іконі «Богородиця» (XVIII ст., із с. Мала Бугаївка, Київщина, НХМУ, И-87): художник опустив ліву брову й око Богоматері, посиливши цим нахил її обличчя, а також опустив пальці правої руки Немовляти.

Не зважаючи на подібність матеріалу (чорна фарба) та інструменту (пензель), підготовчі малюнки різняться за характером нанесення, відображаючи індивідуальний почерк автора. В українському іконописі XVII–XVIII ст. малюнок пензлем міг бути як тонким, лінійним, позначати лише головні елементи, так і бути деталізованим, місцями зі штрихуванням, позначати межі тіней, волосся. За характером виконання часто відчувається, що він наносився жваво, енергійно, артистично, іноді художник ставив декілька мазків ніби примірюючись, уточнюючи положення ліній.

Висновки. В українському іконописі др. пол. XVII–XVIII ст. підготовчий малюнок переважно виконувався за допомогою пензля рідкою чорною фарбою. Такий спосіб зустрічається на іконах високопрофесійного та народного малярства з різних регіонів України. Граф'я також застосовувалась, але їй відводилась другорядна, допоміжна роль. Іконописці могли використовувати в роботі прориси та зразки, виготовляти ескізи-картони (з чим пов'язано використання проміжної техніки нанесення малюнку – припороху) або компонувати безпосередньо на залевкашеній поверхні дошки. Малюнок розкриває індивідуальні особливості почерку художника, уточнення і зміни авторського задуму. Подальші розвідки в цьому напрямку можна визначити як важливі і перспективні. Можливо, в майбутньому будуть виявлені й інші матеріали, які розширять наші знання в цій галузі.

Автор висловлює щиру подяку Тимченко Т.Р і Цитовичу В.І. за допомогу в дослідженні. Особливу подяку автор висловлює завідувачці відділу стародавнього мистецтва НХМУ Бєліковій Г.О. за надану можливість досліджувати ікони в музеї та безпосередню допомогу в цьому.

1. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи / Гренберг Ю. И. – Москва : Искусство, 2003. – 428с.

2. Гренберг Ю.И. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV-XIX вв. [Текст] : в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. Ю. И. Гренберга. - Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1995-1998.

3. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П. М. Жолтовський – Київ: Наук. думка, 1983. – 177, [1] с. : іл.

4. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог / Жолтовський П.М. – Київ: Наукова Думка, 1982.

5. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) НАОМА-2129. – Київ, 2014. Архів кафедри техніки і реставрації творів мистецтв НАОМА.

6. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) КГХИ-653. – Київ, 1988. Архів кафедри техніки і реставрації творів мистецтв

НАОМА.

7. Пещанський В. Темперова техніка старинної іконописи. / Пещанський В. // Іконописна техніка та її джерела. / Пещанський В., Свєнціцький І. – Львів – 1932. – С.5-18.

8. Рижова О.О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження./Рижова О.О. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2012. - №2. - С.157-161.

9. Скоп Л.А. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка та технологія XV–XVIII століть. / Скоп Л.А. – Дрогобич : Коло, 2013. – 191 с. : 207 іл.

10. Цитович В.І. Дослідження іконопису в інфрачервоній ділянці спектру із застосуванням відеосистеми VHS. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17-18 грудня 1997 р. – Луцьк, 1997. – С. 108 – 116.

11. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи. / пер.с ит. А.Лужнецкой, под ред. А.Рыбникова. – Москва: ОЗИГ – ИЗОГИЗ, 1933.

12. Шалина И. А. Техника иконы и ее символизм / Шалина И. А. // Убрус. – 2005. – № 4. – С. 7–11.

13. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. / Щавинский В.А. – Москва-Ленинград: ОГИЗ, 1935. – 158с.

14. Яковлева А. И. Техника иконы / Яковлева А. И. // История иконописи. Истоки, традиции, современность. VI–XX века. / под. ред. Т.В.Моисеевой – Москва: ИП СИВ, 2010. – С. 29-40.

Зоя ДУЛГЕРЬ,
Жанна БОРОВСЬКА
(Одеса)

НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПЕРЕБІГ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ «МАДОННА З НЕМОВЛЯМ» ФЛОРЕНТІЙСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ XV СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ КУ «ОДЕСЬКИЙ МУЗЕЙ ЗАХІДНОГО І СХІДНОГО МИСТЕЦТВА»

В статті висвітлено комплексне наукове дослідження та перебіг реставрації пам'ятки сакрального мистецтва – перлини державного Музейного фонду України «Мадонна з Немовлям» Флорентійської школи живопису XV століття, які були здійснені фахівцями Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України та КУ «Одеський музей західного і східного мистецтва».

За даними щодо походження пам'ятки відомо наступне. «Мадонна з Немовлям» надійшла в музейну колекцію на початку 1920-х років з Одеського відділення державного Музейного фонду. В інвентарі значилася як робота невідомого італійського художника Умбрійської школи живопису XVI століття. В науковому музейному паспорті 1966 року вона вже приписується Флорентійській школі, але датування залишається таким самим.

До реставраційних майстерень Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, регіонального підрозділу найстарішого в державі спеціалізованого реставраційного закладу, пам'ятка надійшла в 2011 році. Творчий колектив філії вже на протязі тридцятичотирирічної діяльності проводить дослідження, здійснює консервацію та реставрацію творів мистецтва з музейних скарбниць України, опікується поліпшенням умов зберігання предметів Музейного фонду, надає практичну допомогу музейним закладам Південного регіону України.

Тож, на момент обстеження, стан збереження «Мадонни з Немовлям» був аварійним, бо спостерігалися відкриті здуття грунту з загрозою зсипання, а повсюдний кракелюр скрізь мав підняті краї[1]. Дошка була пошкоджена дереворуйнівними комахами, мала втрати деревини, сліди попередніх реставраційних втручань. Наявні шари поновлювань фарбами унеможливлювали надання об'єктивної оцінки стану збереження автентичного живопису.

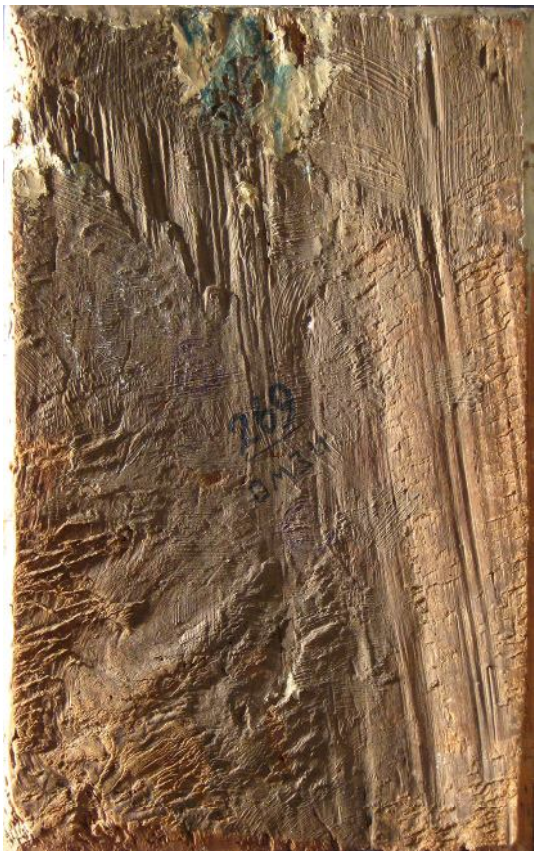
На першому етапі наукового вивчення пам'ятки передбачалося вирішити такі завдання. По перше, визначити якісну та кількісну наявність різночасових реставраційних втручань, а також ступеня збереженості авторського живопису. Другим етапом стане ідентифікація набору художніх матеріалів у складі різних шарів живопису, особливості його пошарової структури; дослідження техніко-технологічних особливостей автентичного живопису тощо.

Для проведення дослідження були відібрані проби грунтів, фарбових шарів різних колористичних деталей зображення, проби поверхневих шарів, а також реставраційних доробок і нашарувань. Досліджувалися такі технологічні характеристики, як стратиграфічна система, якісний склад наповнювачів грунтів, пігментів та їх сполучних матеріалів.

Вивчення фарбових нашарувань поновлень показало, що їх було нанесено з метою маскування поверхневих забруднень живопису, слідів життєдіяльності комах, а також потемнілого лаку та дрібних утрат фарбового шару пам'ятки. Характерно, що додавання білила здійснювалося в усі кольори перемалювань і надавало їм певної каламутності.

Основа досліджуваної пам'ятки — цільна прямокутна дошка з тополі (?) розміром 57,5х36,5 см, що має нерівномірну товщину до 3 см. Обробка дошки пилкою та теслом виглядає досить грубо, бо характерні сліди від інструментів розташовані в хаотичних напрямках, наявні відколи деревини. Дошка виявилася в значній мірі пошкодженою дереворуйнівними комахами, переважно, Кримським будинковим точильником (Nicobium schneideri Reitt.) та меблевим точильником (Anobium punctatum DeGeer), поодинокі ходи якого були виявлені на її нижньому торці. До пізніх реставраційних втручань можна віднести олійні мастикування, які фактурно виступають над поверхнею дошки.

Іл. 1. Загальний вигляд пам'ятки до реставрації.
Невідомий художник
«Мадонна з Немовлям»
Італія, Умбрійська школа (?), XVI ст.
дерево, олійний живопис
57,5x36,5 см

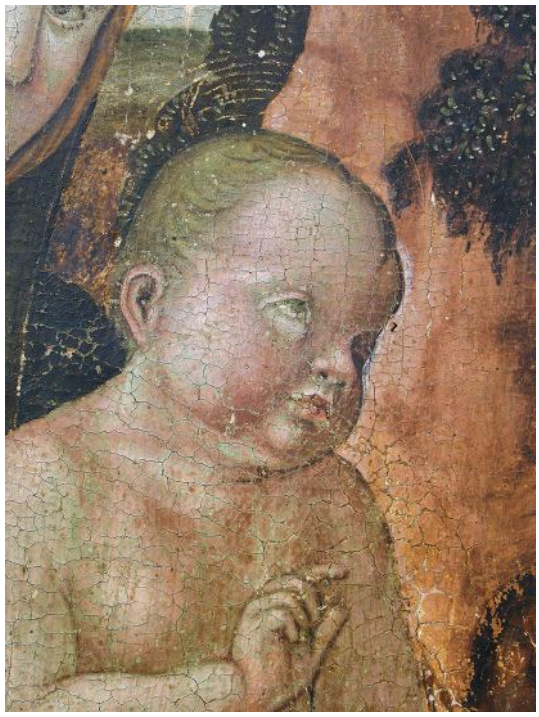


Іл. 2. Тильний бік пам'ятки до реставрації
Невідомий художник
«Мадонна з Немовлям»
Італія, Умбрійська школа (?), XVI ст.
дерево, олійний живопис
57,5x36,5 см

Проклейка дошки з лицевого боку здійснювалася колагеновим клеєм. В якості наповнювача грунту ідентифікований дрібнокристалічний гіпс із домішками полідисперсних жовтувато-коричневих вохристих мінералів, включення крейди віднайдені в дуже малих кількостях; зв'язуюче грунту ─ такий самий колагеновий клей. Товщина гіпсового грунту коливається в межах 200-300 мікрометрів. Припускаємо, що під час ґрунтування дошки, її заключили в раму, бо по периметру зображення наявне характерне потовщення грунту. На поверхні ґрунту досліджуваної пам'ятки було виявлено шар імприматури зі свинцевого білила та олії. Зв'язуюче фарб містить суміш олії та протеїну, що в англомовній літературі називають «distempers» чи «штучною» темперою.

Наступним етапом досліджень був аналіз пігментного складу використаних майстром фарб, які надали уявлення про його палітру. Говорячи про особливості роботи художника з фарбами, слід відмітити їх практичне використання у чистому незмішаному вигляді, окрім як із білилом та, подекуди, з вугільною чорною. За опрацюванням мікропроб пошарової структури живопису знаємо наступне. На ділянках інкарната Мадонни й Немовляти в нижньому фарбовому шарі віднайдено світлий зелений підмальовок з суміші яр-мідянки та свинцевого білила, поверх якого лесувальним шаром нанесені моделювання з коричневої вохри. У живописі мафорію Мадонни виявлено підмальовок з крупнокристалічного полідисперсного природного азуриту, а лесувальні шари з брунатної вохри у поєднанні з вугільною чорною; туніка ─ природний органічний краплак у суміші зі свинцевим білилом; зображення неба ─ сумішшю азуриту та свинцевого білила в різних співвідношеннях; у фарбовому шарі освітлених ділянок пейзажу з панорамою пагорбів іден-

Іл. 3. Фрагмент пам'ятки до реставрації
Невідомий художник
«Мадонна з Немовлям»
Італія, Умбрійська школа (?), XVI ст.
дерево, олійний живопис
57,5x36,5 см



Іл. 4. Фрагмент пам'ятки після розкриття від записів
Невідомий художник
«Мадонна з Немовлям»
Італія, Умбрійська школа (?), XVI ст.
дерево, олійний живопис
57,5x36,5 см

тифіковано жовті, червоні та брунатні глинисті вохри, свинцеве білило, в тінях наявні лесування дрібнодисперсними брунатною вохрою та вугільною чорною. Отже, в досліджуваній пам'ятці більшість пігментів є природними у вигляді полідисперсних кристалів та часток різних за формою та кольору. Поверхня автентичного живопису вкрита шаром жовтуватого олійного лаку без будь-якого вмісту смоли[2].

Дослідження пам'ятки в ультрафіолетовому випромінюванні видимої люмінесценції лише підтвердили, що перемалювання на інкарнаті Мадонни складають близько 80%, Немовляти – 90%, небесної блакиті – 100% тощо. Як досліджено, малюнок голови Мадонни в темно-синьому мафорію спотворювало перемалювання, що виступило за кордони авторського малюнка більш ніж на пів сантиметра. Німби Мадонни й Немовляти були недбало наведені бронзовою фарбою.

Отже, приступивши до реставрації, було відновлено порушений зв'язок між фарбовим шаром, грунтом і дерев'яною основою пам'ятки; здійснено пошарове розкриття живописної поверхні від глянцевого реставраційного лаку, різночасових записів, поверхневого забруднення та численних екскрементів комах. Регенеровано авторську лакову плівку. Виконано консервацію та реставрацію дерев'яної основи твору. Делікатно тоновано вставки реставраційного грунту аквареллю в тон, що наближено до авторського живопису[3].

Цікаво, що під час усунення перемалювань авторського живопису, на паху Немовляти були виявлені найбільш ранні темперні записи сумішевою фарбою (поєднання жовтої, червоної вохр, свинцевого білила і вугільної чорної). Отже, як відомо, моральна свідомість змінюється відповідно до суспільних поглядів, уподобань. Тому цьому кожна епоха керується тими чи іншими моральними нормами.

Комплексне дослідження пам'ятки, безумовно, стало корисним при виборі методики реставрації, а сама проведена реставрація виключно природними оборотними матеріалами за принципом достатнього мінімуму дозволила побачити цей твір по-новому в проявленому автентичному вигляді.

Іл. 5. Загальний вигляд пам'ятки після реставрації
Невідомий художник кола Філіппіно Ліппі
«Мадонна з Немовлям»
Італія, Флорентійська школа
остання чверть XV ст.
тополя (?), протеїновий гіпсовий левкас
темперний живопис, олійний лак
57,5x36,5x3 см

Підставою важливих змін в атрибуції пам'ятки стало поглиблене атрибуційне дослідження завідувача відділу західноєвропейського мистецтва, нині заступника директора з наукової роботи КУ «Одеський музей західного і східного мистецтва», Ірини Глебової, яке було проведене після завершення реставраційних заходів. На її думку, «Мадонна з її золотистим волоссям, тонкими високими бровами, маленьким ротом і витонченими руками та пухкий Немовлята Ісус виявляють безсумнівну схожість з персонажами ранніх картин Філіппіно Ліппі (1457-1505), сина відомого флорентійського живописця Філіппо Ліппі… а, автор «Мадонни з Немовлям», можливо, належав до художників, які навчалися у його майстерні або входили до його кола». До того ж, дослідниця зауважила, що «Мадонна з Немовлям» демонструє безсумнівний зв'язок із Флорентійською школою живопису, тільки не XVI, а XV століття, мистецтва кватроченто»[4].

Так, за роки професійної співдружності між нашою установою та багатьма музеями України, здійснено дослідження та наукову реставрацію тисяч творів мистецтва державного Музейного фонду. Збережені та відроджені твори, серед яких є справді унікальні та високохудожні предмети, повертаються до музейних колекцій та стають справжньою окрасою постійних експозицій, визначними експонатами на численних культурно-мистецьких заходах, виставкових проектах в Україні та за кордоном тощо.

---

1. Пам'ятка надійшла на реставрацію до Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, згідно з актом приймання № 5 від 16.05.2011 р., із наступними атрибутивними даними: невідомий художник,

«Мадонна з Немовлям», Італія, Умбрійська школа (?), XVI ст., дерево, олійний живопис, 57,5х36,5 см. У книзі надходжень музею зафіксована за інвентарним номером ЗЖ-3.

2. Дослідження пам'ятки виконала: старший науковий співробітник, нині завідувач відділу наукових досліджень Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, хімік-аналітик Жанна Боровська.

3. Програма проведення реставраційних заходів затверджена на засіданні науково-реставраційної ради ОФ ННДРЦУ, Протоколи № 25 від 31.08.2011 р. (пункти №№ 1-3), № 1 від 17.01.2014 р. (пункти №№ 4-13) та № 17 від 08.10.2014 р. (пункти №№ 14-16). Виконавець заходів: художник-реставратор станкового олійного живопису І кваліфікаційної категорії Зоя Дулгерь.

4. За результатами комплексного наукового дослідження фахівців КУ «Одеський музей західного і східного мистецтва» (Ірина Глебова) та Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (Зоя Дулгерь, Жанна Боровська) запропонована наступна атрибуція пам'ятки: невідомий художник кола Філіппіно Ліппі, «Мадонна з Немовлям», Італія, Флорентійська школа, остання чверть XV ст., тополя (?), протеїновий гіпсовий левкас, темперний живопис, олійний лак, 57,5х36,5х3 см (інвентарний номер музею – ЗЖ-3).

Мирослава ДРУЛЬ
(Львів)

НЕРУЙНІВНІ ЦИФРОВІ МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА У СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНИЦТВІ

Не зважаючи на те, що не всі музеї на сьогоднішній день мають у своєму розпорядженні загальновідомі ще з кінця минулого століття методи дослідження, сьогодення надає у розпорядження дослідників мистецтва новітні методики з використання нових приладів, які роблять дослідження доступним для більш широкого кола фахівців. На особливу увагу заслуговують прилади, які при аналізі не потребують відбору проб, тобто є неруйнівними для артефактів. Сучасний розвиток цифрових технологій значно розширив спектр неруйнівних досліджень мистецьких творів, підняв його новий якісний рівень.

В статті перераховано найбільш мобільні, хоч далеко не всі, методи неруйнівних цифрових видів дослідження, що існують на сьогоднішній день і можуть знайти застосування в музейній практиці. Наприклад, існує томограф, який може бути використаний при дослідженні артефактів. Але це громіздка апаратура, що потребує окремого приміщення і не є мобільною. В даній статті приділено увагу методам, які можна використовувати безпосередньо в музеї, без транспортування твору. Це має суттєві переваги, оскільки можна дослідити необмежену кількість творів без школи для них.

Колориметрія – визначення кольору в певній точці. Якісний (кількісний) аналіз кольору. Дозволяє прослідкувати зміну кольору і зафіксувати ці міни документально протягом любого періоду часу. Це веде за собою прийняття рішення щодо змін умов зберігання чи експонування, проведення реставраційних заходів. Дозволяє максимально наблизитися по кольору до оригіналу, якщо є така потреби при реставрації. В результаті твір виглядатиме більш цілісно при експонуванні.

Дендрохронологія – визначення віку артефактів з деревини. Для аналізу потребує зображення пошарових кілець деревини в кількості неменше трьох десятків (наприклад, торець ікони). Дає точні результати в датуванні при аналізі виробів з дуба та соснових порід дерева. Бази по листяних породах дерев поки що нема. Зняття інформації по кільцях може проводитися на місці знаходження артефакту. Подальша обробка потребує спеціального програмного забезпечення. Метод дозволяє провести точне датування, виявити підробки.

Раман-спектрометрія – визначення якісного складу малярства чи будь якого досліджуваного предмету в певній точці. Потребує порівняльної бази, яку можна сформувати самому в залежності від потреб. При наявності еталонної бази дає швидкий аналіз складу матеріалу. Дає можливість аналізувати речовини органічного і неорганічного походження. Результати дослідження неоціненні для реставраторів і мистецтвознавців.

Лазерне 3D сканування – визначення відхилень у фізиній формі (викривлення, всихання) твору. З допомогою цього обладнання достатньо зручно проводити моніторинг за об'єктом , для того щоб вияснити, чи об'экт доформується і чи є потреба приймати якісь міри по зміні умов зберігання чи усуненню деформацій. Подібне дослідження дає можливість уникнути незворотних змін шляхом їх вчасного виявлення і попередження.

Дослідження в невидимій області спектру – дослідження в УФ та ІЧ-променях. Найбільш доступний на сьогоднішній день метод неруйнівного дослідження. Дозволяє оцінити стан всього твору загалом (більшість із розглянутих методів дослідження дають точкову інформацію). Сучасні цифрові камери дозволяють проводити це дослідження з мінімальними фінансовими витратами.

Мікропрофілометрія – аналіз профілю поверхні. Висока чутливість. В залежності від приладу аналізується різної довжини відрізок на поверхні твору. Дозволяє відслідковувати нищення пігментів в часі чи під дією інших факторів, виявляти ретуші, відрізняти оригінальний кракелюр від намальованого, відслідковувати за профілем поверхні твору в процесі реставрації для мінімізації реставраційного втручання.

Мікроскопія оптична – сучасні цифрові технології уможливили дослідження під мікроскопом всієї поверхні. Важливість мікрофотофіксації важко переоцінити в музейній практиці. На сьогоднішній день це доступно кожному музейному фахівцю. Не потребує спеціальної підготовки музейника для проведення цього виду досліджень.

Іл. 1. Фрагмент твору в прямому білому світлі.

Іл. 2. Фрагмент твору в ІЧ- променях.

Фотофіксація – цифрові технології зняли обмеження на фотофіксацію процесів в реставрації і поширенні візуальної інформації. Перший цифровий фотоапарат появився в 1980р. На сьогоднішній день цифрова фотофіксація повністю витіснила плівкову у багатьох сферах. Фотофіксація залишається основним документом усього життя пам'ятки.

Рентгенографія –- дослідження структури пам'ятки. Сучасні музейні видання поруч із основною інформацією про твір щораз частіше подають його рентгенографію, яка є своєрідним «відбитком пальця» для твору. Метод дозволяє обстежити всю площину твору.

Ренгенофлюорисцентний аналіз – визначення якісного і кількісного елементного складу в певній точці. Можна застосовувати на різних групах пам'яток. Дає миттєвий результат в наглядному вигляді, не потребує додаткової обробки.

Приклад дослідження твору в Національному музеї у Львові ім.А.Шептицького.

На поданих фотографія видно, як різні методи дослідження дають певний обсяг інформації про твір, як доповнюють один одного.

Фотографія в білому світлі не давала підстав припустити, що твір було перемальовано. Проведення неруйнівного дослідження в ІЧ-променях виявило зміну композиції твору. По центрі твору був стіл, перекритий пізніше одягом двох постатей. Рентгенографічне дослідження ще краще виявило нижче лежаче малярство, показало його задовільний стан збереження. На основі цих досліджень реставраційною радою музею буде прийматися рішення про зняття пізніших нашарувань або ні. Проведені дослідження не завдали жодної школи твору.

Для кожного дослідження, який наведено в даній статті, зараз є достатньо широкий вибір апаратури як по характеристиках так і по ціновій категорії. Можливості приладів з переліком технічних характеристик, їх практичне застосування з відео-прикладами можна переглянути на інтернет-сторінках. Використання приладів для перерахованих видів обстежень не вимагає облаштування спеціальних лабораторій тому їх можна використовувати в музеї (окрім рентгенографії, яка потребує спеціально обладнаного приміщення з огляду на безпеку). Пристрої є мобільними і їх можна використовувати безпосередньо на місці, де знаходиться об'єкт дослідження. Багато з наведених методів дослідження можна використовувати при дослідженні різних груп пам'яток (з дерева, металу, паперу тощо.). Всі методи не потребують додаткових витратних матеріалів для збереження результатів дослідження. Все зберігається в оцифрованому вигляді. Але кожен з приладів має і свої обмеженні можливості. Для отримання максимально об'єктивних результатів необхідна професійна підготовка спеціалістів в певній галузі дослідження для вибору оптимального набору досліджень для конкретного музейного експонату.

Основною перевагою цих сучасних методів дослідження є можливість проводити велику кількість замірів (обстежень), проводити повторні обстеження, усунути максимально суб'єктивізм в дослідженні, і в такий спосіб накопичувати порівняльний та інформативний масив інформації, не приносячи шкоди об'єкту дослідження.

Використання різних методів дає можливість визначити найоптимальніші методи реставрації чи консервації і є надзвичайно інформативними для мистецтвознавців.

Іл. 3. Фрагмент твору в рентгенівських променях.

Для використання цих методів у музейній практиці не є обов'язковим закупівля різного обладнання. Важливим є розуміння можливостей кожного з методів. Для аналізу можна залучати апаратуру, яка є у інших об'єктів господарювання, які використовують її у своїй діяльності.

Використання сучасних цифрових методів дозволяє формувати електронні бази даних, що мають масив інформації в доступній формі для кожного музейного працівника.

Всі методи дослідження направлені на покращення збереження творів і зменшення втручання в їх структуру.

Любов ЄФІМЕНКО
(Київ)

РЕНТГЕНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ ТА ПРЕДМЕТІВ З ДЕКОРАТИВНИМ РІЗЬБЛЕННЯМ. ПРОБЛЕМИ ТА МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИРІШЕННЯ ЗАВДАНЬ ДОСЛІДЖЕННЯ
(тези доповіді)

Поліхромна дерев'яна скульптура, зібрана й збережена завдяки кропіткій праці музейних працівників, є частиною культурного надбання України. Зразки її настільки різноманітні та оригінальні, що вражають своєрідністю технічних прийомів, майстерністю виконання, а інколи наївом, та заслуговують на поцінування з художньої та культурно-історичної точки зору. На жаль, стан збереженості більшості з них є незадовільним, інколи поліхромний розпис перекритий різночасовими поновленнями та реставраційними втручаннями.

Часто пошкодження поліхромної пластики та декоративного різьблення настільки викривлюють їх початковий вигляд, що вони втрачають свою художню виразність. У такому разі зразки поліхромної скульптури та декоративного різьблення не завжди можуть розглядатись як мистецька цінність через значну поруйнованість або через поновлення чи доповнення. Переробки та поновлення більше, ніж власне втрати, порушують початкову композицію та колорит, у більшості випадків маскують не тільки рельєфний декор, а й фарбовий шар, майстерно виконаний невідомими митцями.

У ході обстеження різьблених предметів з поліхромним розписом іноді неможливо визначити техніку їх виготовлення, внутрішню будову та способи кріплення окремих частин. Для того, щоб встановити зазначені характеристики, необхідно проводити комплексні дослідження, у яких не останню роль відіграє рентгенографія.

Рентгенографічні дослідження таких предметів мистецтва проводяться нечасто. Водночас, цей метод успішно застосовується для дослідження творів станкового живопису, зокрема іконопису, з метою визначення структурних елементів твору, виявлення раннього живопису, утрат, реставраційних втручань, технічних прийомів письма, а також, в окремих випадках, для ідентифікації матеріалів та визначення авторства.

Рентгенографічне дослідження предметів з декоративним різьбленням та поліхромним розписом потребує індивідуальних (у кожному окремому випадку) методичних підходів рентгенодіагностики для вирішення поставлених завдань.

У другій половині XX ст. рентгенолог Пермського державного медичного інституту А.І. Новіков запропонував методику рентгенологічного дослідження дерев'яної скульптури, що полягала в застосуванні прямої проекційної та кутової рентгенографії [1; 158]. Вона була апробована на дерев'яній поліхромній скульптурі із збірки Пермської державної художньої галереї. У результаті було отримано додаткову інформацію про досліджувані предмети [1; 198].

Оскільки до структури реставраційних підрозділів ННДРЦУ входить окремо створений відділ реставрації поліхромної скульптури, відповідно на брак об'єктів дослідження не доводиться скаржитись. Та й реставратори потребували допомоги щодо виявлення попередніх втручань до структури предмета або ж визначення загального стану збереженості та виявлення елементів кріплення. Окрім того, ставились завдання щодо визначення наявності та кількості фарбових нашарувань. У ході практичної діяльності, крім вище наведених методик рентгенодіагностики, для вирішення завдання виявлення кількості фарбових нашарувань ми запропонували ще й контактну кутову рентгенографію, що є нескладною за наявності спеціалізованого обладнання. Труднощі виникали тільки у процесі підготовки об'єкта до рентгенографування, а саме з фіксуванням скульптури та підведенням рентгенівської плівки під досліджуваний об'єкт.

У ході проведення рентгенологічних досліджень методами прямої, кутової та контактної рентгенографії низки музейних предметів з поліхромним розписом було виявлено автентичне декоративне різьблення, визначено способи та характер кріплення накладних деталей та елементів конструкції, а також склад і кількість фарбових нашарувань (див. Фото 1-6). Резуль-

Фото 1. Загальний вигляд навершшя.

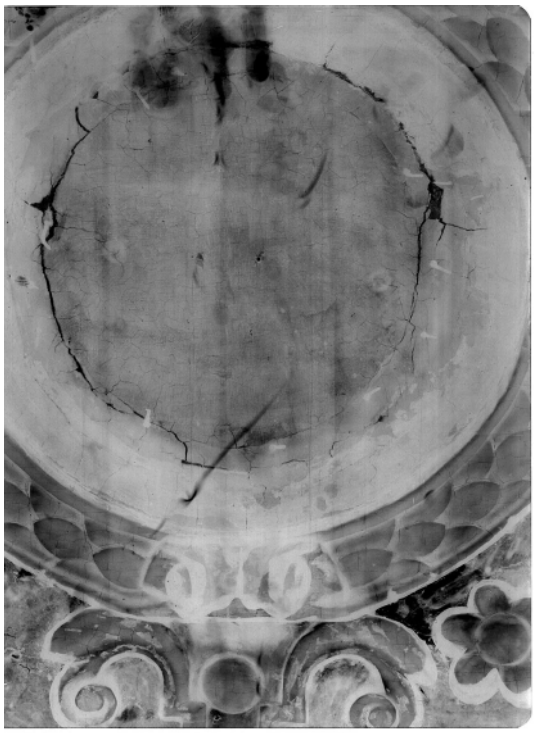


Фото 2. Рентгенограма центральної частини навершшя.

Фото 3. Рентгенограма лівої частини навершшя.

Фото 4. Загальний вигляд правої стулки кіоту.

Фото 5. Рентгенограма бічного фрагменту стулки.

Фото 6. Рентгенограма нижнього фрагменту стулки.

тати дослідження були використанні для складання програм консерваційно-реставраційних заходів та доповнили інформацію щодо побутування даних предметів.

---

1. Новиков А.И., Тихова Г.А. Методика рентгенологического исследования деревянной скульптуры / В Сб.: Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. – М.: ВНИИР, 1984, № 9 (39), с.158–159.

Наталія ШЕВЧЕНКО,
Олена АСАУЛОВА
(Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОВЕРХНІ ФРАГМЕНТІВ ІКОНОСТАСІВ XVII-XVIII ст., ОЗДОБЛЕНИХ В ТЕХНІКАХ КОЛЬОРОВИХ ЛАКІВ: ОПТИЧНІ ЕФЕКТИ ТА ОПТИЧНІ ІЛЮЗІЇ

Впродовж багаторічної наукової роботи з творами дерев'яної поліхромної скульптури XVII-XVIII ст. з храмів західних регіонів України спеціалістами наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ вивчалися хіміко-технологічні характеристики матеріалів, визначалися техніки поліхромного розпису, авторська палітра та склад фарбових сумішей, розглядалися комбінації технік та їх зв'язок з декоративно-художніми характеристиками розпису. Особливу увагу було приділено темі розпису храмової дерев'яної поліхромної скульптури в техніках кольорових лаків. За результатами досліджень були підготовлені кілька доповідей та видані статті: «Особливості застосування техніки «золотого лаку» в поліхромному розписі храмових пам'яток дерев'яної пластики 17-18ст. з колекції Музею Волинської ікони» (2015р.); «Хіміко-технологічні ознаки поліхромного розпису фрагментів іконостасів XVII - початку XIX ст. з храмів Волинського регіону» (2016р.); «Хіміко-технологічне дослідження поліхромного розпису фрагменту іконостасу XVII ст. – правої стулки Царських врат з колекції Музею волинської ікони» (2017р.).

Визначення хіміко-технологічних характеристик матеріалів храмових творів дерев'яної поліхромної скульптури дозволяє розглядати досить широке коло питань щодо особливостей давніх технологічних традицій розпису, часу створення пам'яток та їх авторства. Набута інформація стає базою даних для порівняння та ідентифікації творів сакрального мистецтва, які, зазвичай, авторами не підписувалися. На жаль, техніко-технологічне дослідження є досить вузькопрофільним напрямом. В більшості випадків питання атрибуції творів вирішують мистецтвознавці. Проблеми матеріалознавства та історичних технологій залишаються поза їх увагою.

В продовження розпочатої теми авторами публікації надаються результати вивчення оптичних характеристик поверхні фрагментів з лаковим розписом іконостасних комплексів XVII - початку XIX ст. з колекцій двох музеїв – Національного художнього музею України (м. Київ) та Музею волинської ікони (м. Луцьк). При їх дослідженні в розпису 10 предметів з 48 одиниць зберігання було виявлено застосування технік кольорових лаків. Детальне дослідження стратиграфічної системи зразків та визначені хіміко-технологічні характеристики матеріалів дозволили систематизувати їх (див. Таблиця1), взявши за основу класифікацію лаків, розроблену Голіковим В.П.[1]. Усі зразки з лаками були розподілені по трьох групах за складом плівкоутворювача лакового шару на смоляні (гр.I), протеїнові (гр.II) та олійні (гр. III). Кожна група згідно технології пофарбування розділялася по підгрупах на однофазні лаки, в яких фарбник був хімічно зв'язаний з плівкоутворювачем у вигляді розчину та двофазні, в яких пігмент не розчинявся в плівкоутворювачі, а утворював окрему фазу. За типами зразки були систематизовані за стратиграфічною будовою лакового шару на одно-, дво-, та тришарові, за підтипами – згідно характеру підкладки. При розподілі зразків за видами та підвидами враховувались якісний склад хроматичних матеріалів та їх оптичні властивості - колір, блиск, насиченість тону.

Серед зразків, повна стратиграфічна система яких складалася з 3-4 шарів - грунт, підготовчий шар фольги та шар лаку, були присутні зразки, в яких тільки лаковий шар містив 2-3 прошарки, а повна стратиграфічна система досягала 5-7 шарів. Крім зазначених, були присутніми лаки, технологія яких дещо відрізнялася від традиційної, а саме - був відсутній шар металізованої підкладки, тим не менш, їх віднесли до кольорових лаків, в разі, коли вони мали колір та виконували незвичну для захисного лакового покриття декоративну функцію. Різноманітність складу та комбінацій, чергування шарів та неординарність їх композицій формували складні кольори, міняли тони та відтінки поверхні з лаком, створювали незвичні оптичні ефекти, що потребувало пояснення доцільності застосування складних систем лакового розпису.

В європейському темперному живописі XIV-XV ст., зокрема, в італійському живописі цього

Таблиця 1.

Група	Підгрупа (за фазами)	Тип (за стратиграфією шарів лаку)	Підтип (за характером підкладки)	Вид (за складом фарбника/пігмента)	Підвид (за кольором)
І- смоляні лаки	І.1 двофазні	одношаровий	на сріблі	синя смальта	блакитний
			на золоті	сурик	жовтогарячий
		двошаровий	на золоті	у нижньому – сурик у верхньому – синя смальта	Бірюзово-зеленкуватий
ІІ- протеїнові лаки	ІІ.1. двофазні	одношаровий	на сріблі	жовта вохра	золотаво-жовтий
ІІІ –олійні лаки	ІІІ.1 однофазні	одношаровий	на сріблі	органічний жовтий	жовтий
				органічний червоний	червоний
			на білому грунті	органічний червоний	рожевий
	ІІІ.2 двофазні	тришаровий	на сріблі	яр-мідянка	зелений
		одношаровий	на сріблі	органічний червоний + лусочки золотої фольги	блискавично червоний
				сурик + лусочки золотої фольги	золотаво-жовтогарячий
			на фарбовому шарі	лусочки золотої фольги	золотавий

часу, й також в олійному живописі XVI-XVII ст., художники віддавали перевагу кольоровим лакам з барвниками органічного походження – баканам, для втілення ідей ренесансу та бароко, пов'язаних з підвищеними динамікою композицій та чуттєвістю художніх образів, що відрізнялися від стриманих та статичних зображень раннього Середньовіччя, та характеризувалися наближеністю до реальності. Красивий одяг та коштовні прикраси надавали образам помпезності, створюючи ілюзію могутності та багатства. Щоб забезпечити живопис максимально багатим набором декоративних характеристик, художники потребували розмаїття матеріалів із значним вибором кольорових відтінків та фактур. Лише фарбами неможливо було досягти бажаного результату – створення живопису, який грав би відтінками, сяяв ніби зсередини і здавався світлоносним. Саме застосування лакових технік дозволило вирішити цю проблему. На зламі XVII-XVIII ст. лакові техніки набули розповсюдження в руському іконописі [2].

Ключовою умовою для формування спеціальних оптичних ефектів на поверхні творів, оздоблених в лакових техніках, була наявність у верхніх шарах стратиграфічної системи живопису парних шарів з певними оптичними властивостями: нижній шар повинен був бути непрозорим, але мати високий коефіцієнт відбиття, чому відповідала металізована підкладка з сусального золота. Верхній шар, навпаки, повинен був бути прозорим, інтенсивно забарвленим, з максимально глянцевою поверхнею, чому відповідав кольоровий лак [2]. З часом, крім позолоти, в якості підкладки стали застосовувати і срібну фольгу [3]. Означений технологічний прийом дозволив надавати поверхні розпису нових властивостей: поверхня набувала світлоносності, а контури зображення ставали ніби розмитими, що при сприйнятті нагадувало ефект «сфумато».

Винахідником техніки «розмитих контурів», що в подальшому набула назви «сфумато», був Леонардо да Вінчі. В перекладі з італійського «sfumato» означає «нечіткий, розмитий», буквально «той, що зникає, як дим». Художник

та винахідник, він досягнув дивовижного результату, застосувавши метод «розмитих контурів», коли писав свою «Мону Лізу». Ефекти, що спеціально створювали художники епохи ренесансу та бароко, допомагали зображати на своїх полотнах не конкретні об'єкти реального світу, а створювати ілюзорний світ не існуючих сакральних образів. Щоб зрозуміти як технологічно вони здійснювали свій задум та втілювали його в життя, необхідно розглянути механізм формування оптичних ефектів за допомогою лакових технік.

Оптичні ефекти є ні що інше як взаємодія світла з матеріальною основою твору та сприйняття цієї взаємодії оком людини. При потраплянні світлового променю на поверхню предмету внаслідок різниці коефіцієнту двох середовищ - повітря та матеріалу, на їх межі світловий промінь розкладається на відбитий та переломлений. Колір, що ми бачимо, є відбитим променем з певною довжиною хвилі, яка залежить від властивостей та структури матеріалу, з якого складається предмет. Відбитий промінь буде відповідати кольору, що доповнює той, який поглинається речовиною.

При потраплянні світла на рівну поверхню, відбитий промінь буде обумовлювати як колір поверхні, так і її блиск. Чим більш гладка поверхня та щільніше пакування атомів у речовині, тим яскравіше буде блиск поверхні. На нерівній поверхні світло буде частково розсіюватися, поверхня буде здаватися матовою. Оптичний ефект розсіювання світла носить назву дифузного відбиття.

Світловий промінь, що проходить крізь товщу прозорого лаку, переломлюється і досягає дзеркальної поверхні металізованої підкладки, яка працює як дзеркало. За законом дзеркального відбиття, відбите зображення відстоїть від поверхні дзеркала на тій же відстані поза дзеркалом, що і реальне зображення перед ним.

Таким чином, завдяки дзеркальному відбиттю світлового променя, що проходить крізь лак, від металізованої підкладки лакового розпису, створюється додатковий об'єм, який в реальності не існує, тим не менш шар сприймається більш глибоким. У разі оздоблення в лакових техніках криволінійної поверхні скульптури або декоративного рельєфу, зміна кутів світлового променя при падінні та відбитті обумовлює додаткове перетинання світлових променів, за рахунок чого тон поверхні в глибині рельєфу стає ще темнішим, а у найвищих точках кривизни – світлішає, створюючи світло-тіньову опозицію тонів. Таким чином, висота різьбленого рельєфу здається вищою, а рельєф візуально сприймається з більшим об'ємом. Поверхня живопису, оздоблена у лакових техніках, набувала нових властивостей – сприймалася світлоносною, а контури зображень ставали розмитими.

Докладне вивчення у процесі технологічного дослідження експериментальних зразків лакового розпису скульптур та творів декоративного рельєфу з різною стратиграфічною будовою дозволило експериментально виявити особливості розповсюдження світлових променів у шарах лаку .

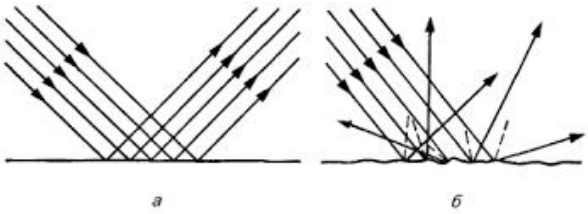
Класичним прикладом бакану – однофазного лаку з органічним барвником на сріблі став лаковий шар червоного кольору, застосований для оздоблення фрагментів рельєфного обрамлення ікони (І-615) з Музею Волинської ікони.

У зразках колонки Д-13 з однофазним лаком з багатошаровою стратиграфічною системою, у якій шар лаку складався з двох або трьох різнокольорових прозорих прошарків (Фото1), світловий промінь в кожному з них розповсюджувався прямолінійно у відповідності до закону розповсюдження світла в однорідному середовищі (Схема 1).

На межі прошарків світловий промінь змінював напрям свого ходу, переломлювався, проходив далі та частково відбивався від кожної з поверхонь, при цьому межі прошарків нівелювалися, дещо розтушовувалися, а промені, перетинаючись після відбиття, збагачували шар лаку відтінками. Колір лаку з поверхні ставав складним, створювалося відчуття його глибини. Поверхня лаку виглядала як перламутрова.

Присутність у зразках лаку на поверхні скульптури Іоанна Хрестителя (СК-88) часточок сильно відбиваючих матеріалів типу лусочок металізованої фольги (Фото 2,3) викликала при освітленні поверхні появу яскравих блискавок, що мерехтіли та ніби рухалися. В оптиці цей ефект носить назву іризації. Лак з лусочками металізованої фольги викликав відчуття внутрішнього сяяння, поверхня скульптурного фрагменту набувала світлоносності.

Більш складним оптичним ефектом характеризувалася поверхня лакового розпису скульптури Путті (СК-100) з двофазним лаком, який містив мінеральний пігмент типу смальти (Фото 4), сурику або кіноварі, з більш високим



Схеми відбиття світла:
а) від гладкої поверхні; б) від шерехатої.

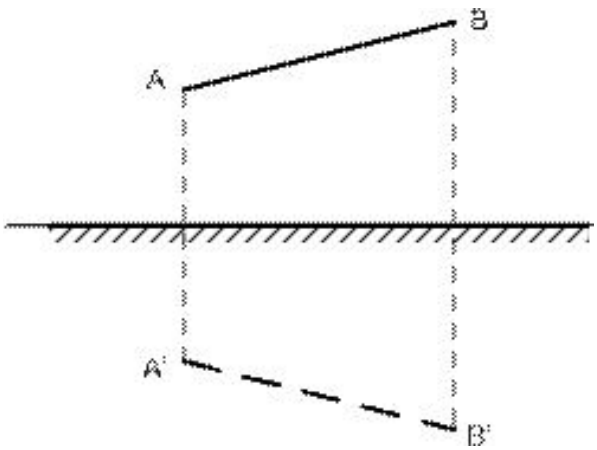


Схема формування
дзеркально відображеного предмету.

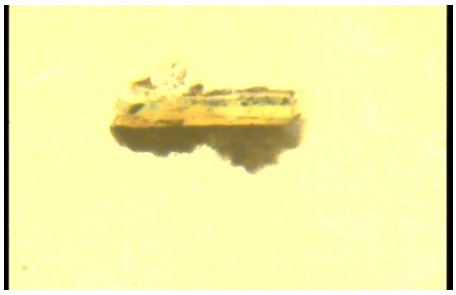


Фото 1. Колонка Д-13.Тришарова стратиграфічна будова лаку в прохідному світлі, поперечний розріз, зб. об. 2,5х

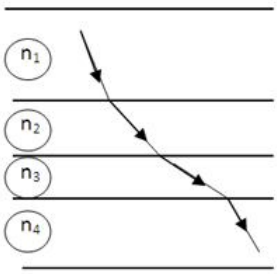
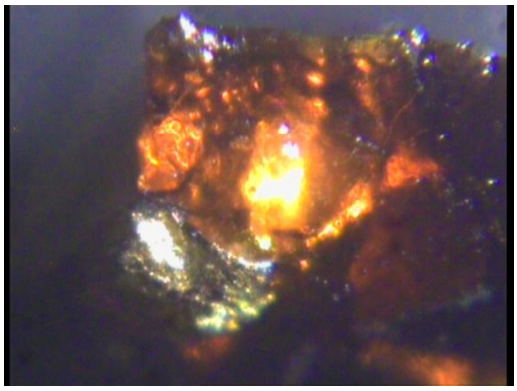


Схема 1. Рух світлового променю в лаку з багатошаровою стратиграфічною системою.

Фото 2. Вигляд поверхні. зб.об.2.5х



Люстровий гульфарбовий лак с суриком та лусочками фольги з золота

Фото 3. Фрагмент. зб. об.10х

за плівкоутворювач показником переломлення. Присутність мінерального пігменту обумовлювала переломлення світлових променів не тільки на межі лакового шару з повітрям, але і в його глибині, на межі пігменту з плівкоутворювачем (Схема 2). При цьому, з поверхні шар лаку набував напівпрозорості. За рахунок багаторазового переломлення світла та відбиття променів від граней пігменту, світло розсіювалося в середині лаку з появою кольорових полисків. У лаках з кристалічними пігментами полиски були м'якими, дещо розмитими, а поверхня напівпрозорого лаку набувала переливчатості, кольорового миготіння (Фото 5,6).

При проходженні крізь мінеральний пігмент, світло, як у призмі (Схема 3), розкладалося на два промені з різною швидкістю ходу, що зветься в оптиці двопереломленням. При накладанні коливань двох променів з різним ходом утворювалася результативна хвиля, яка обумовлювала інтерференцію (Схема 4).

Інтерференція світла – накладання у просторі когерентних електромагнітних хвиль, при якому вони підсилюються або послаблюються, призвела до появи нових більш складних тональних відтінків лаку з поверхні, збагатила колір шару, іноді, з появою ефекту перебігання.

У багатокомпонентних системах двофазного лаку світловий промінь за рахунок багаторазового переломлення і відбиття подовжував свій хід та одночасно набував криволінійної направленості, тобто оберту, що призвело до об'ємного розсіювання світла (Схеми 5,6,7). У фізиці цей оптичний ефект зветься релеївським розсіюванням [7]. Об'ємне розсіювання призвело до утворення світлових галопрозорих кристалічних пігментів, присутніх у шарі лаку. У класичному варіанті цей ефект можна спостерігати як світловий ореол, що утворюється навкруги лампи, яка світиться у тумані.

У зразках лаку скульптури Євангеліста (СК-196) з багатошаровою стратиграфічною будовою та неоднорідним складом прошарків різного кольору (Схеми 8,9) за рахунок послідовного накладання шарів одного на другий формувався новий колір (Фото7,8,9).

Проте, на відміну від оптичного ефекту, який відомий кожному художнику, у разі застосування лакових технік з формуванням багатошарових систем з багатокомпонентним лаком та металізованою підкладкою, поверхня з лаковим розписом характеризувалася не тільки новим кольором, а набувала ще й переливчастості з м'якими полисками та сприймалася при освітленні, як рухома.

Шар покривного лаку, що містив лусочки золотої фольги, нанесений на поверхню непрозорої фарби в скульптурах Іоанна Хрестителя (СК-88) та Євангеліста (СК-203), інтенсивно розсіював світло (Фото 10,11), що обумовило ефект, який в оптиці зветься дифузією (Схема 10). Поверхня з лаком набула золотистого сяяння. Нанесений на криволінійну поверхню скульптури такий шар створював навкруги фрагменту світловий ореол.

Застосування тонкого шару протеїнового лаку з домішкою жовтої вохри при оздобленні царських врат, датованих XVIIст. (Д-572), що надав поверхні золотавого кольору з металевим блиском, імітував золото. Різноманітні підкладки – сріблясто-біла (з срібла), золотаво-жовта (з золота), як і просто біла матова (крейдяний грунт), також по- різному впливали на кінцевий результат сприйняття поверхні з лаковим розписом.

Розглянуті оптичні ефекти, що формуються на поверхні скульптури з лаковим розписом – світлові ореоли, розтушовка контурів, динамічність, яка проявляється у переривчатості, перебіганні, миготінні та світності поверхні, складні кольорові відтінки, пов'язані з оптичним накладанням кольорів та підвищена глибина шару лаку відносяться до так званих оптичних (зорових) ілюзій. Оптичними ілюзіями (оманою зору) звуться систематичні помилки зорового сприйняття й, також, різноманітні штучно створені зорові ефекти та віртуальні образи. Оптичні ілюзії пов'язані не тільки з певною обмеженістю зорового механізму людини, а й з помилками мозку при процесах опрацювання інформації, що надходить ззовні. До розряду оптичних ілюзій відносяться лише ті оптичні ефекти, що нам лише здаються реальними, але насправді існують лише в нашій уяві, а не в об'єктивній реальності.

В основі оптичних ілюзій лежить та обставина, що на формування образу предмету, що людина бачить, завжди впливають об'єкти, які присутні поряд з ним в полі зору. Таким чином, наше враження щодо розміру, форми та кольору предмету залежить від контексту, в якому він розглядається. Одним з прикладів оптичної ілюзії є ефект іррадіації. Він полягає в тому, що більш світлі кольори ніби заходять на розташовані поряд з ними більш темні та зменшують пофарбовані в ці кольори предмети, зримо роз-

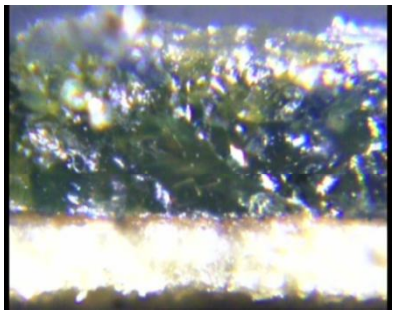


Фото 4. Двофазний лак з смальтою поперечном розрізі.

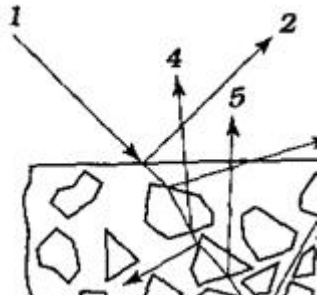
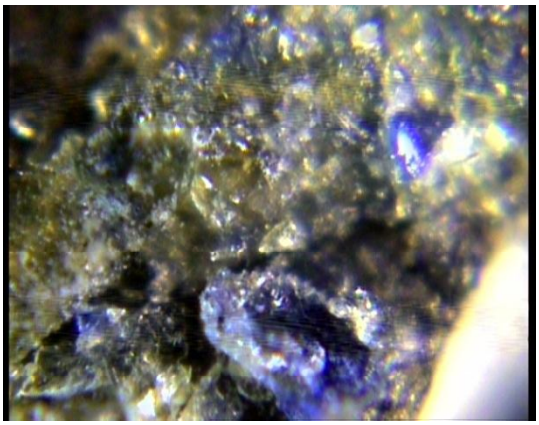


Схема 2. Розповсюдження світла в шарах лаку зі смальною.



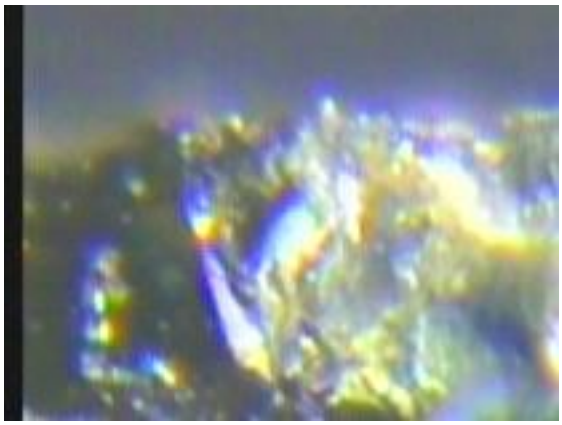


Фото 5,6. Зразки смоляного лаку зі смальтою. Ефекти переривчатості та кольорового миготіння.

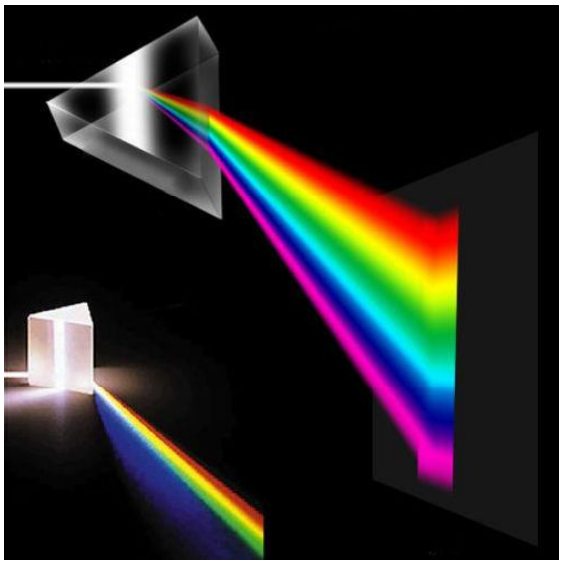


Схема 3.Розкладання світлового променю на спектральні кольори при проходженні крізь призму.

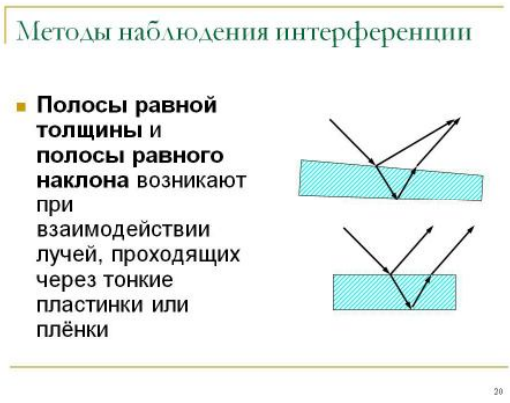
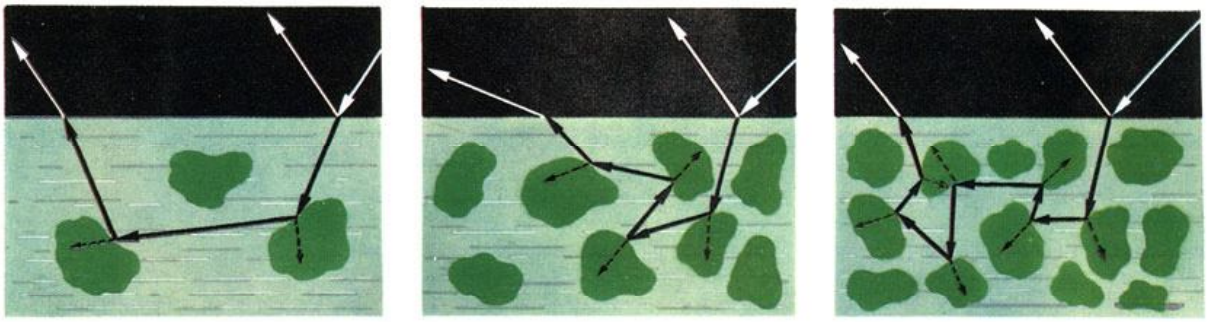


Схема 4. Формування інтерференції.



Схеми 5,6,7. Послідовність процесу об'ємного розсіювання світлового променю.

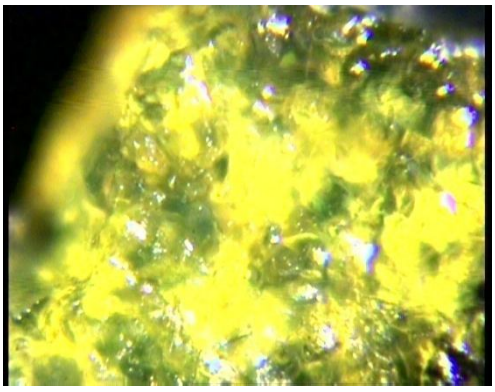


Фото 7. Вид зверху , зб.об.10х

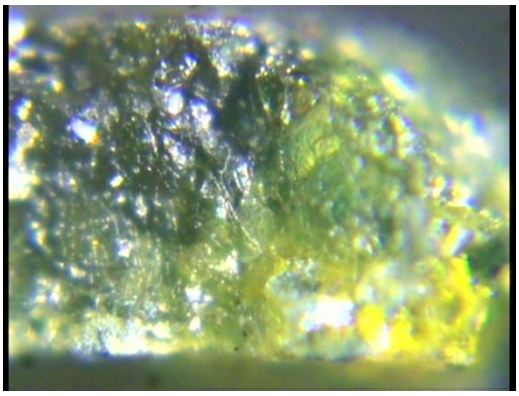


Фото 8. Поперечний зріз, зб.об.10х

Лак зеленого кольору зі смальтою на підкладці з сусального золота, СК-196 зр.V.1.

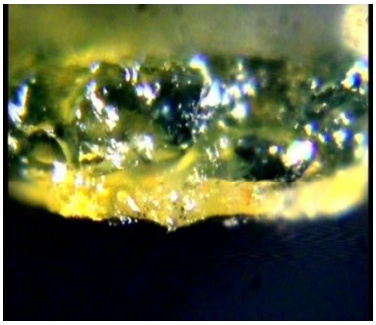
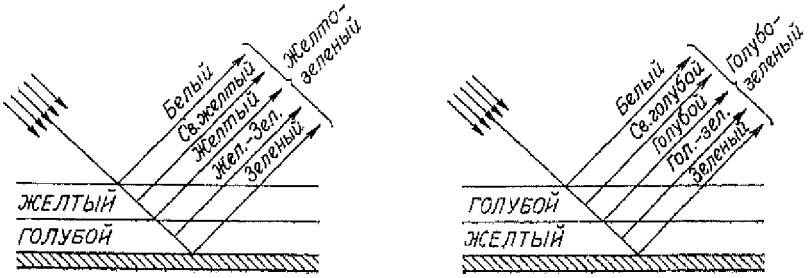


Фото 9. Двофазный лак з двох прошарків на підкладці з золота, поперечний злом. зб.2.5х



Схеми 8,9. Оптичне формування зеленого кольору з перламутровим блиском шляхом побудови двошарової стратиграфічної системи

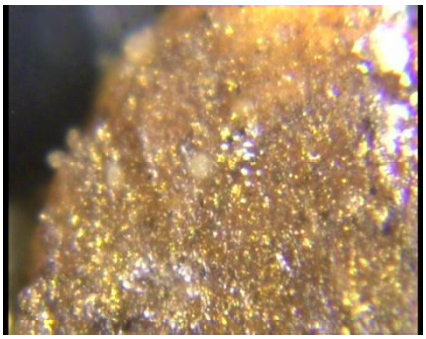


Фото10 . Скульптура. Іоанна Хрестителя СК-88, волосся

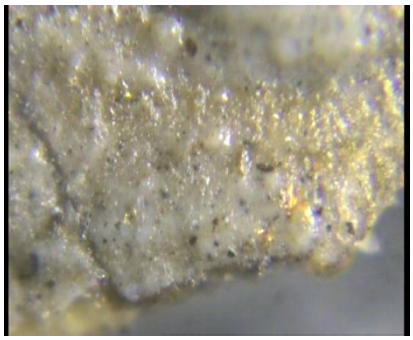


Фото 11. Євангеліст СК-203, борода

Покривний лак з лусочками золотої фольги на поверхні скульптурних фрагментів

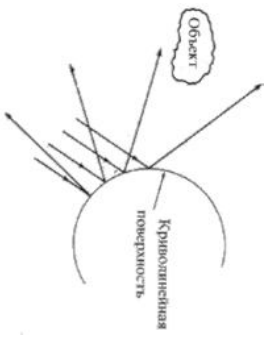


Схема10. Відбиття світла від криволінійної поверхні

миваючи їх контури[5].

До одного з найважливіших властивостей сприйняття кольорів людиною відноситься явище зміщення максимуму відносної видимості при переході від денного зору до сутінкового. При сутінках в умовах низької освітленості активується периферійний зір, який розрізняє слабке світло та рух предметів в просторі, але не сприймає їх колір та форму. Крім того, в цих умовах оку людини притаманна знижена чутливість до світлових променів, що відносяться до ділянок спектру з довгою хвилею – червоного та жовтогарячого, і підвищена чутливість до кольорів короткохвильової ділянки спектру – синього та фіолетового. За допомогою периферійного зору кольори предметів в умовах послабленої освітленості переміщується в бік холодних тонів, проте рух сприймається активніше. Знижена освітленість у храмі під час богослужіння при мерехтінні свічок формувала найбільш сприятливі умови для сприйняття зорових ілюзій, які спеціально створювалися художниками.

В результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що метою застосування технік кольорових лаків при декорації поверхні храмових творів було створення не стільки оптичних ефектів, скільки оптичних (зорових) ілюзій. Розмаїття технологічних прийомів та композитний склад матеріалів приймали участь у формуванні складних оптичних систем, що обумовлювали їх появу та різноманітність. Так, застосування люстрового лаку з лусочками золотої фольги в глибині шару лаку створювало сяяння, що йшло ніби з середини, викликало ілюзію існування внутрішнього джерела світла. Завдяки ефекту іррадіації тонкий шар на поверхні волосся святих образів створював світлові німби, викликаючи відчуття сяяння навкруги голови, що виникало ніби з нікуди та візуально змивало контури. Динамічні ілюзії – переливчастість та мерехтіння сприяли «оживленню» нерухомих об'єктів, наприклад, складок одягу на коліні скульптури, підтримуючи рух ноги. Ілюзія глибини лакового шару дозволяла виявляти об'ємну форму різьбленого рельєфу. Саме внаслідок таких ілюзій розпис кольоровими лаками набув назви «світлоносного живопису».

Одночасне застосування різноманітних лакових технік та технологічних прийомів в розписі одного іконостасного ансамблю збагачувало палітру відтінками кольору, поглиблювало тони та ускладнювало їх, акцентувало увагу на значущих деталях. Гра світла в шарах лаку викликала різні почуття при сприйнятті художнього образу: оксамит та вишита золотом парча, перламутровий блиск перлів, шовковистий перелив атласу, виблиски дорогоцінного каміння, доповнені золотом та сріблом, прозористий ажур різьблення, створювали неповторне, незабутнє враження казкового багатства квітучого Раю, формували своєрідну та самобутню художню мову. Майстру вдавалося технологічними засобами вирішувати одне з найскладніших завдань сакрального мистецтва – представляти ілюзорний надприродний Божественний світ живим та реально існуючим.

1. Голиков В. Капустина М., Хайбуллина Е. Технологические особенности восточно-азиатских лаков В. Голиков, М. Капустина, Е. Хайбуллина // Сб. Восточноазиатские лаки. Методика реставрации.

Исследования. ВХНРЦ; М., 2000. – С.38-57

2. Голиков В. Для чего баканы необходимы в иконописи / Валерий Голиков //Сборник научных трудов ГосНИИР «Художественное наследие. Хранение, исследования и реставрация». / Режим доступа: nesusvet.narod.ru/ico/ books/tezis2/golikov2.htm

3. Преображенская Г. Резное дерево в храме: технология, консервация, иконография / Г. Преображенская – СПб.:2011. – 424с.: илл.

4. Артамонов И. Д. Иллюзии зрения / И. Д. Артамонов – М., 1969. 222 с.

5. Толанский С. Оптические иллюзии / С. Толанский – М., 1967. С.54-62.

6. Лентовский А.М. Технология живописных материалов. Глава 3. Оптические свойства красок / А. М. Лентовский – Государственное издательство «ИСКУССТВО». Ленинград, 1949 – С.44-56

7. Ландау Л. Д., Лифшиц Е. М. Теоретическая физика. В 10-ти т. Т. VIII. Электродинамика сплошных сред: Учеб. пособие. 4-е изд., испр. и доп / Л. Д. Ландау, Е. М. Лифшиц — М.; Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1987 – С. 582-583

Володимир ЦИТОВИЧ
(Київ)

МОЖЛИВОСТІ МЕТОДУ ІНФРАЧЕРВОНОЇ РЕФЛЕКТОГРАФІЇ В ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XVII–XVIII СТ. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ)

Метод інфрачервоної (ІЧ) рефлектографії для вивчення творів живопису застосовується рідше, ніж, скажімо рентгенографія. Втім, цей метод, який не потребує складного обладнання, може надати досліднику унікальну інформацію про нижній шар живопису, а в деяких випадках – і про підготовчий малюнок по ґрунту. З 1990-х років автор повідомлення систематично застосовує його у повсякденній експертній практиці [7, с. 25, 26, табл. 6–9]. Зокрема, цей метод виявився незамінним для експертизи живописних творів І.К.Айвазовського [3; 4, с. 10–16], надав цінну інформацію в процесі вивчення ікони Холмської Божої Матері [5]. Особливо інформативним як для визначення фальсифікації твору, так і для атрибуції твору автентичного є вивчення прихованого у видимому світлі підготовчого малюнка, оскільки він не призначений для споглядання глядачем. Отже, фальсифікатор, який опікується лише видимою поверхнею, нехтує малюнком. З іншого боку, в автентичному творі прихований малюнок в найбільшій мірі відбиває спонтанні, підсвідомі (і отже – неповторні) імпульси художника, його мистецький «почерк».

Публікація не претендує на комплексне дослідження пам'яток, її завдання - продемонструвати можливості конкретного методу.

Дослідження березнянських ікон із зібрання НХМУ в ІЧ зоні спектру проведено автором за участю завідувачки відділу стародавнього мистецтва Національного художнього музею України (НХМУ) Галини Олексіївни Бєлікової, аспірантки НАОМА Маргарити Хребтенко, доцента кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Тетяни Тимченко. Дослідження здійснювалось із застосуванням фотокамери Sony DSC-F 828 у режимі Night Shot та світлофільтру Cokin-P.007 (89B). Контрастність та чіткість зображень на копіях фотознімків коригувалась програмними методами.

Дерев'яна п'ятибанна церква Вознесіння у селищі Березна (нині Менського району Чернігівської обл.), збудована у 1759–1761 рр. ніжинським майстром Т.Шолудьком, в кілька етапів була зруйнована більшовицьким режимом в 1929–1936 рр.

У НХМУ зберігається 13 ікон (ще кілька ікон знаходяться у НКПІКЗ).

І. Ікони з бічних частин іконостасу

Святий Миколай (іл.1) з намісного ярусу і бічної частини іконостасу.

Підготовчий малюнок по левкасу у ближніх ІЧ променях частково виявлений у зображенні зморшок нижче лівого ока. Лінії настільки тонкі, що можна припустити застосування пера і чорнил (очевидно, на основі сажі) (іл. 2). В інших місцях такий самий малюнок (повіки, зморшки в куточках очей, вії), здогадно, маскується наведенням темно-брунатною фарбою по основному фарбовому шару.

Апостольський ряд північного крила прибудованої частини іконостасу (6 ікон) (іл. 3 – «Апостол Варфоломей»).

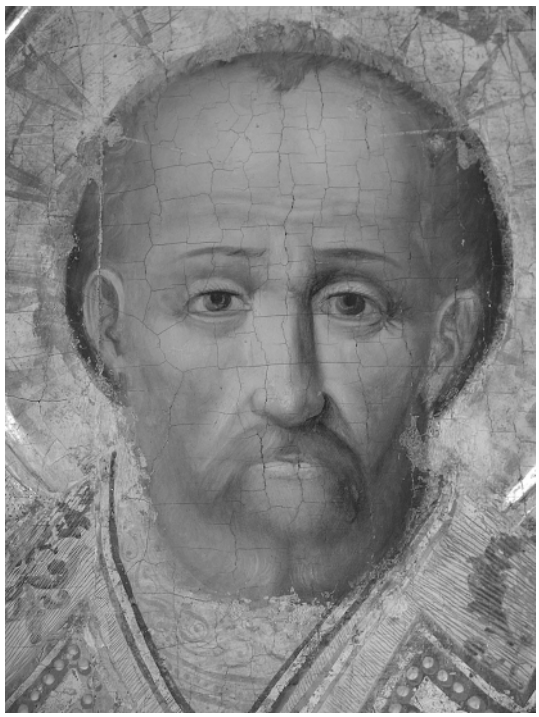
У підготовчому малюнку ликів цього ряду (іл. 5 – лик апостола Хоми в ІЧ променях) у зображенні очей, носа і вуст спостерігаються тонкі лінії, які могли бути виконані чорнилом на основі сажі та пером. У той самий час підготовчий малюнок на інших частинах ікони виконаний пензлем – зокрема, не втілені у живописному шарі випрямлена фаланга вказівного пальця правиці Хоми та первісне зображення його ноги.

Подібний розподіл технік підготовчого малюнку (чорнильно-перовий на ликах і пензлево-фарбовий на інших частинах) характерний і для інших ікон цього ряду. На постаті апостола Варфоломія помітний пензлевий малюнок двох сувоїв. Сувій у лівій руці не був реалізований у живопису й переміщений у правицю (іл. 4). Підготовчий малюнок сувою, відсутнього у живописі, помітний також на ІЧ рефлектограми ікони «Апостол Марк» з цього ряду.

ІІ. Ікони з центральної частини іконостасу.

Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв (іл. 6) з молитовного ярусу (крім цієї, у зібранні НХМУ знаходяться ще дві ікони з цього ряду). Підготовчому малюнку лику Юди-Тадея (як і інших апостолів з цього ряду), виконаному

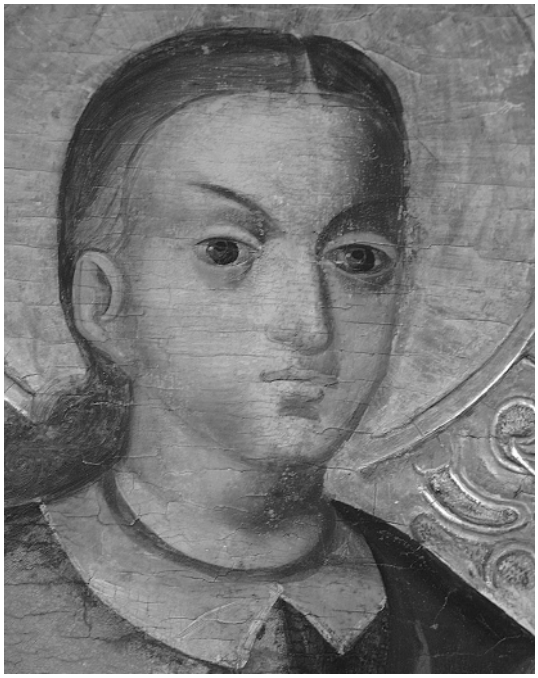
1. Святий Миколай. Липова дошка, левкас, олія, темпера, 132х82,3.



2. Святий Миколай. ІЧ рефлектограма фрагменту (лик).

3. Апостол Варфоломій. Дошка липова, левкас, різьблення, олія, темпера, позолота, 179,5х58х2,5.

4. Апостол Варфоломій. ІЧ рефлектограма (зображення рук).



5. Апостол Фома. ІЧ рефлектограма (лик).

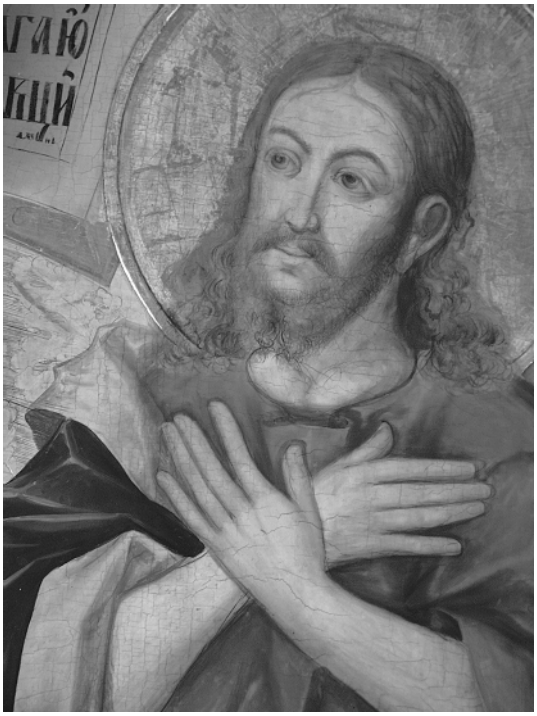
6. Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв. Дошка, левкас, олія, позолота, різьблення, 227x117x3.

7. Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв. ІЧ рефлектограма (лик Юди-Тадея).

8. Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв. ІЧ рефлектограма (правиця Юди-Тадея).

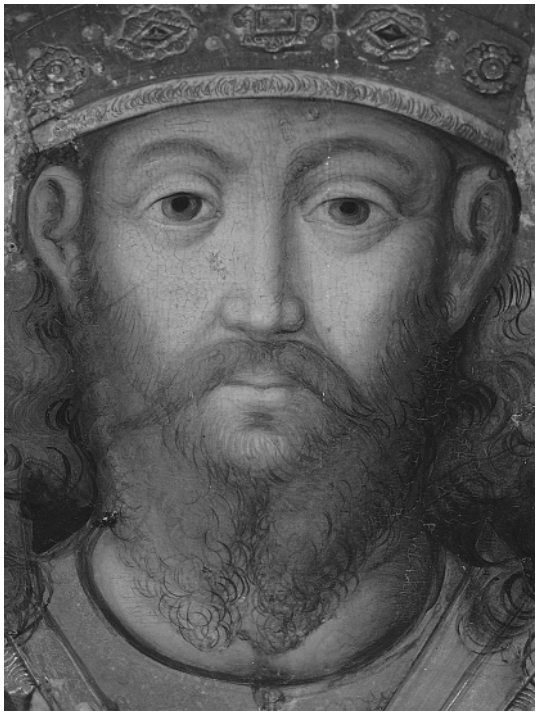
9. Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв. ІЧ рефлектограма (стопа Якова Алфеїва).

10. Деісус. Дошка липова, левкас, різьблення, гравіювання, темпера, олія, кольоровий лак, сріблення, позолота. 276х185х3,5.



11. Деісус. ІЧ рефлектограма фрагменту (верхня частина постаті Іоанна Хрестителя).

12. Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст і Григорій Богослов. Дошка липова, левкас, олія, різьблення,позолота, сріблення, гравіювання, 165х95х3.



13. Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст і Григорій Богослов. ІЧ рефлектограма (лик Іоанна Златоуста).

14. Гріхопадіння. Дошка соснова, левкас, олія, різьблення, 67х72 (в обрамленні – 85х110).

15. Гріхопадіння. ІЧ рефлектограма (постаті Адама і Єви).

пензлями, притаманні впевненість, свобода та виразність (іл. 7).

Волосся намічене швидкими напівциркульними, спіралевидними та хвилеподібними рухами пензля. Помітні суттєві зміни не тільки підготовчого малюнку, але й первісного живопису. Брови трохи опущені, а очі, навпаки, – трохи підійняті, вуса з обвислих перетворились на горизонтальні. Ймовірно, художник на цьому місці хотів спочатку зобразити апостола Якова Алфеєва, якого зрештою пересунув праворуч.

Для підготовчого малюнку рук (іл. 8) характерне позначення видовжених овальних нігтів та суглобів фаланг пальців. Коли зображення рук вже було готове, художник трохи видовжив зображення пальців, а також окреслив руку щільним чорним контуром для поточнення їх форми та відокремлення від фону.

Подібне видовження пальців ніг спостерігаємо майже на всіх зображеннях апостолів з цього ряду (іл. 9).

Деісус (іл. 10) з молитовного ярусу іконостасу.

Малюнок центрального образу Христа має дещо спрощений характер, що дає підставу припустити застосуванням картону для його переведення. Водночас малюнок постатей Богоматері і особливо Іоанна Хрестителя (іл. 11) має більш складний і рухливий характер, подібний до зображень апостолів із цього самого ярусу. Увагу привертає оживлення тіні від носу вертикальною зигзагоподібною лінією. Площа лику значно збільшена в порівнянні з первісним малюнком. Малюнок рук має поточнюючий характер – контур складається з кількох ліній. Дуже характерним є малюнок проміжків між пальцями рук, зображених з тильної сторони: він складається з кількох паралельних ліній, що на початку трохи розсуваються, утворюючи «ямочки» (іл. 11). Позначення у малюнку суглобів фаланг пальців, характерне для апостолів з молитовного ярусу центральної частини іконостасу, відсутнє. Спостерігається незначне подовження пальців та оконтурення рук (проте в меншій мірі, ніж у попередній іконі).

Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст і Григорій Богослов (іл. 12) з намісного ряду центральної частини іконостасу. За малюнком ликів (іл. 13 – зображення лику Іоанна Златоуста в ІЧ променях) і характерним малюнком проміжків між пальцями ікона подібна до ікони «Деісус». Будь-які зміни малюнку або живопису не помічені.

Гріхопадіння (іл. 14) з цокольного ярусу центральної частини іконостасу. Підготовчий малюнок, зокрема, постатей Адама і Єви (іл. 15 – фрагмент в ІЧ постатях) має легкий і живописний характер, він зникає на освітлених ділянках і посилюється у відповідності до глибини тіні.

Висновки.

Березнянські ікони із зібрання НХМУ за характером підготовчого малюнку по білому левкасу (не можна плутати його із завершальним позначенням деталей по фарбовому шару живопису!) логічно можна поділити на дві групи.

У першій групі (з бічних частин іконостасу) малюнок на ликах мінімалістичний і суто контурний, у вигляді дуже тонких ліній, ймовірно, виконаних сажним чорнилом і пером. Водночас малюнок на інших частинах виконаний фарбою і пензлем. Ікони апостольського ряду, вірогідно, виконані однією бригадою іконописців.

У другій групі ікон (з центральної частини іконостасу) малюнок по левкасу повсюдно (зокрема, на ликах) виконано виключно пензлями, він має переважно вільний, нерідко уточнюючий характер. Відхилення завершальних живописних форм від первісного малюнку в цій групі більше, ніж у першій. «Деісус» і «Три святителі» мають подібний малюнок рук і, здогадно, належать тій самій бригаді малярів. Малюнок рук апостолів молитовного ряду схожий і, вірогідно, належить одній бригаді, і водночас відрізняється від згаданих вище двох ікон. Крім того, в «Апостолах» присутня специфічна тенденція до подовження в живопису (порівняно з малюнком) пальців рук і ніг. Інша специфічна особливість – передача віку апостолів суто живописними прийомами. Троє з них (Фома, Юда-Тадей та Яків Алфеїв) мають гладку шкіру, інші троє (Матвей, Петро і Варфоломей) – зморшкувату шкіру на ликах і руках (на ликах вони утворюють стилізований узор, на руках нагадують анатомічні малюнки).

За спогадами П.М.Жолтовського [1, с. 66, 67, 118], який демонтував іконостас перед руйнуванням церкви, а також дослідженнями С.В.Оляніної [2], ці ікони належать невідомому іконостасу другої половини XVII ст., розділеному після закінчення будівництва церкви на дві частини, монтовані по боках іншого іконостасу першої половини або середини XVIII

ст. (можливо, часів будівництва Вознесенської церкви в селищі Березна).

Отже, зафіксовані відмінності в підготовчому малюнку цих двох груп березнянських ікон повністю підтверджують свідчення П.М.Жолтовського і висновки С.В.Оляніної.

Було б спокусливим інтерпретувати ці дві різночасові групи пам'яток як процес еволюції українського барочного живопису до його вершини у першій половині XVIII століття. Втім, подібним висновкам мають передувати всебічні дослідження всього масиву пам'яток українського іконопису XVII – XVIII століть.

1. Жолтовський Павло. Umbra vitae. Том 1. – Харків: Видавець Савчук О.О. – 2013. – 608 с.; 353 іл.

2. Оляніна С.В. Нові атрибуції збережених ікон Березнянського іконостаса // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Число 2. – С. 90–104.

3. Цитович В., Тимченко Т. Исследование живописи И.К.Айвазовского в инфракрасной области спектра. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы V научной конференции. – М.: Магнум Арс, 2001. – С. 258–263.

4. Цитович В., Лугина Л., Тимченко Т. Технология и экспертиза живописи И.К.Айвазовського. – К.: ННИРЦУ, 2002. – 90 с.

5. Цитович В. Деякі аспекти дослідження ікони «Богоматір Холмська» // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Число 1. – С. 21–33.

6. Цитович В. Дослідження іконопису в інфрачервоній ділянці спектра із застосуванням відеосистеми VHS // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р. – С. 108–116.

7. Цитович В.І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (методологія і практика). – К.: НАКККіМ, 2018. – 148 с.; 84 кольорових табл.

Наталія ДЕРИГУЗ
(Харків)

РОЗРОБКА ПАРАМЕТРІВ РОЗШАРУВАННЯ РІЗНОЧАСОВОГО ЖИВОПИСУ

Твори мистецтва, створені майстром, живуть своїм незалежним від нього життям, і протягом свого існування піддаються різному впливу, як під дією часу, так і з боку людини. Історія реставрації знає чимало випадків, коли картину записували або прописували за бажанням або смаком власника, а не через її незадовільний стан. Майстри приписували окремі деталі картині або створювали зовсім нові, спотворюючи тим самим авторську композицію, радикально змінюючи як стилістичні, так і технологічні особливості роботи, не дотримуючись художніх особливостей живопису.

Причини записів численні і різноманітні, але вони для реставратора не настільки істотні. Головне питання, яке може виникнути при роботі з творами із шаром записів – це вибір між видаленням записів, їх збереженням, але більш складним варіантом є позиція, яка відстоює збереження записів, за умови розкриття первісного живопису. Дана дилема ґрунтується на тому, що більш стародавній шар живопису часто представляє культурну цінність, якщо не рівну з шаром запису, а часто й більшу. Аналізуючи застосування методик розшарування в світовій практиці, яка знаходиться на етапі свого формування, простежується її індивідуалістична спрямованість, оскільки одна розроблена методика не може бути запорукою успіху при роботі з розшаруванням різночасового живопису (у зв'язку з індивідуальними особливостями кожного твору мистецтва). Але так як єдиним способом, що дозволяє зберегти весь шар запису (або частини його) і при цьому розкрити первісну живопис, є його відшарування і перенесення на нову основу, розробка параметрів цієї операції є актуальною.

Метою дослідження є встановлення оптимальних параметрів для розшарування ікони «Спас Цар Царів», особливістю якої є наявність нерівномірного проміжного клейового шару

За результатами проведеного огляду літературних джерел встановлено що існує два технологічних напрямки відшарування фарбового шару:

- механічний метод розшарування (заснований на силі поверхневого натягу високовідсоткового клею);

- хімічний метод розшарування (заснований на застосуванні розчинників та їх сумішей для пом'якшення фарбового шару та фіксації шару запису з подальшим її перенесенням на тимчасову основу)

Поступова еволюція розробки методик відшарування від Д.Ф.Богословського до сьогодення зводиться до переходу від використання оцтової кислоти й цигаркового паперу до більш хімічно-розвинених й нейтральних по відношенню до фарбових шарів складів,таких як:

- метод заснований на стягуванні високо відсотковим клеєм, застосований в 1976 році в Університеті ім. Н. Коперніка в Торуні.

- метод заснований на використанні плівки ПВБ, розроблений керівництвом НДЦ, а саме А. В. Івановою і О. В. Лелековою у 1978-1980 роках.

Залучення в процес розшарування плівки ПВБ є достатньо обґрунтованим, так як вона володіє основними критеріями щодо вибору полімерів реставрації (таких як адгезія, нейтральність до матеріалу експоната, стійкість в умовах перепаду температури і вологості і т. п.) А головне безбарвність і прозорість плівки на поверхні матеріалу не тільки забезпечують незмінність кольору тональної композиції, але і дозволяють точно зіставити фрагменти відшарованих ділянок живопису при перенесенні їх на тимчасову основу. Але також треба зауважити, що навіть пластифікована плівка поступово втрачає свої адґезивні властивості, що є важливими при використанні даної методики при роботі з великими площами, які потребують розшарування, тому що треба зіставляти час знаходження відшарованої ділянки на тимчасовій основі, і часу за який даний матеріал володіє необхідними властивостями.

Проаналізувавши розвиток методик розшарування виявлено, що методики постійно вдосконалюються, і вимагають внесення коректив у параметри, відібрані для процесу розшарування в залежності від індивідуальних характеристик твору. Так на кафедру Реставрації станкового та монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв надійшла ікона «Спас Цар Царів», дерево, олія, 136х90.5см. (іл.1), яка датується початком XX століття. Вона приховувала під собою фрагмент ікони «Великий Архієрей», яка була

Іл. 1.

Іл. 2.

Іл. 3.

Іл. 4.

частиною деісусного чину іконостасу другої половини XVIII століття (іл.2).

Розробка методу розшарування включає проведення наступних етапів:

- проведення комплексних технологічних досліджень;
- хіміко-фізичних досліджень по визначенню стану творів;
- визначення необхідності і доцільності проведення розшарування фарбових шарів.

В результаті проведення візуальних досліджень і пробних розчисток(іл.3,4) виявлено, що ікона є прикладом багатошарового живопису. Це послужило підставою для проведення ряду досліджень.(іл.5,6) На їх основі встановлено: вид, матеріал і характер фарбових шарів, збереження нижнього живопису і матеріал його виконання, наявність і структура проміжного шару.

Обидві ікони представляють високу художню і культурну цінність. За цим

Реставраційною радою кафедри було поставлено завдання зберегти обидва зображення хімічним методом розшарування різночасового живопису з використанням плівки ПВБ.

Розшаруванню сприяли такі фактори:

- наявність проміжного шару;
- добра збереженість нижнього шару;
- щільна, багатошарова структура верхнього шару живопису.

У відповідності з поставленим завданням підібрані матеріали, що володіють певними властивостями. Такими як: оборотність, пластичність, хімічна нейтральність по відношенню до матеріалів твору. Підібрані матеріали потребували експериментального дослідження.

Експеримент включав в себе наступні завдання:

- підбір розчинників, які найбільш ефективно розм'якшили б структуру живописного і проміжного шарів (не впливаючи на нижній шар);
- визначення параметрів для проведення експерименту, на яких буде ґрунтуватися вибір оптимальних засобів для розм'якшення шару запису;

У нашому випадку це:

1) склад сумішевого розчинника;
2) температурний режим;
3) час експозиції скриньки Петтенкофера;

- підготовлені ділянки живопису, що відповідають параметрам заданої фарбової структури, для проведення на них підбору розм'якшувального складу;
- проведені пробні розм'якшення з різною варіативністю комбінування параметрів процесу розм'якшення.

Вибір випробуваних складів базується на досвіді реставраторських практик у сфері розм'якшення живописного шару, видалення записів і хімічних особливостей конкретних складів в зоні можливо-допустимого їх взаємодії з живописом(летючість, точка кипіння, та інш.).

Було встановлено найбільш ефективний склад для розм'якшення запису , який дозволив в короткий термін, і з мінімальною кількістю втрат провести процес розшарування на даній роботі.(іл.7)

В якості розчинника використаний розчин етилового спирту з ацетоном (у співвідношенні (1:1), який має хорошу проникаючу здатність і розм'якшує як верхній шар живопису, так і проміжний шар. Замість полотна, в якості закріплюючого матеріалу, для відшарування живопису запропоновано поліетилен. Так як він дає достатню адґезію з плівкотворним матеріалом і при необхідності легко відшаровується.

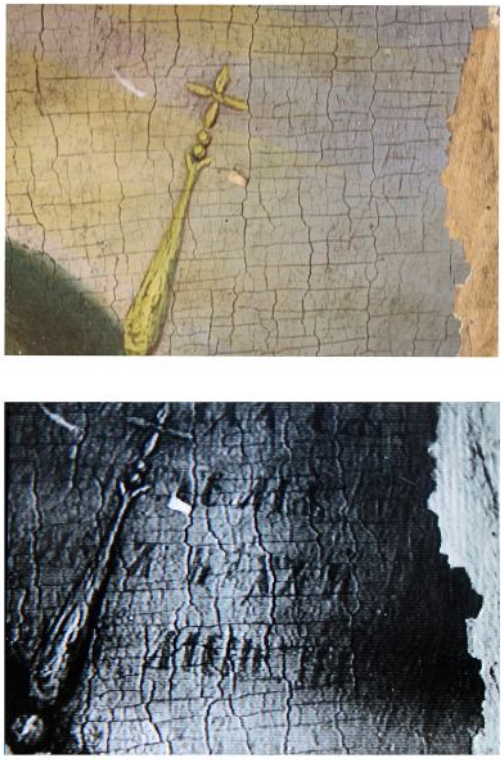
До складу плівкоутворювального матеріалу полівінілбутираля (8%) введено пластифікатор гліцерин ($C_3H_5(OH)_3$), який згодом був замінений на дибутилфталат (ДБФ) $C_6H_4(COOC_4H_9)_2$, що дозволяє збільшити пластичність.

Для розм'якшення фарбового шару використовувався ящик Петтенкофера, як найбільш ефективний спосіб, при досить високій температурі 60 – 70^{0}С. Час експозиції скриньки Петтенкофера 30-40 хвилин . Підбір температурного режиму ґрунтувався на тому, що температура кипіння визначає здатність до випаровування: чим вище температура кипіння, тим повільніше випаровується розчинник, чим вище летючість і нижче температура кипіння, тим швидше випаровується розчинник.

Відшарування запису починалося з верхньої частини живопису, поступово переміщаючись до центру. Так як розмір верхнього живопису великий, то розшарування різних шарів виконувалося фрагментарно (корективи дозволили збільшити зону ділянки що відшаровувалась від 2-3см. до 10см.)

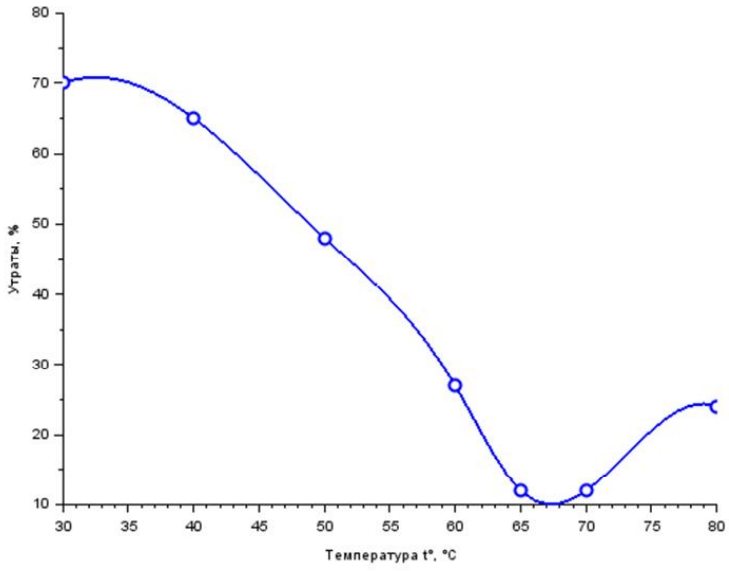
Попередніми умовами при розшаруванні встановлені наступні вимоги:

- відшарування ділянки живопису із збереженням його цілісності;
- збереження структури фрагмента(краке-



Іл. 5.

Іл. 6.


80
70
60
50
40
30
20
10
Утраты, %
30
35
40
45
50
55
60
65
70
75
80
Температура t°, °C

Іл. 7.

Іл. 8.

Іл. 9.

люр, мазків..);

- перенесення фрагмента живопису на тимчасову основу із збереженням товщини живописного шару;

- збереження первісного зображення.

Після основного процесу розм'якшення ділянки верхнього фарбового шару на оброблену ділянку спиртом запису, закріплювалася плівка ПВБ, яка в подальшому додатково розм'якшувалася парами спирту, що дозволило збільшити силу її зчеплення з фарбовим шаром. Ділянка запису поступово відокремлювалася скальпелем, робили розріз запису, не зачіпаючи нижчого шару. Потім зображення переносилося на заздалегідь підготовлену тимчасову основу – поліетиленову плівку. Залишки проміжного шару прибирали механічним шляхом з допомогою додаткового компресу того ж розчину, з використанням скриньки Петтенкофера на (10-15 хвилин). (іл.8,9)Такий компрес з розчинником ставили поруч, уздовж кордону вже відокремленої частини запису. Після відшарування цієї ділянки переходили до наступної і так далі, поступово переміщаючи компреси до центру твору. На даному етапі верхній шар живопису повністю відшарований і перенесений на нову основу. Обидва пам'ятника знаходяться на етапі відновлення.

Висновки

1. Аналіз літературних джерел встановив відсутність необхідних параметрів методики розшарування різночасового живопису, особливістю якого є наявність проміжного клейового шару.

2. Виявлено найбільш значущі чинники, що визначають процес реставрації живопису з різночасовими зображеннями. Такі як наявність та особливості проміжного шару, добра збереженість нижнього шару, щільна, багатошарова структура верхнього шару живопису.

3. Розроблено технологічний процес розшарування різночасового живопису, а саме: створення плівки ПВБ для розшарування живопису та розм'якшення проміжного шару між двома шарами живопису. Цей процес включає в себе наступні етапи: відливка плівки ПВБ, підбір розчинника для розм'якшення верхнього шару живопису, визначення часу експозиції скриньки Петтенкофера на поверхні, визначення температурного режиму розшарування, вибір тимчасової основи для відшарованого живопису, підбір пластифікатора для виготовлення фіксуючого матеріалу.

5. Результати досліджень впроваджено у реставрацію ікони другої половини XVIII –початку XX століття «Спас Царь Царів», із розта-

шованою під нею іконою «Великий Архієрей».

1. Гренберг, Ю. И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи / Ю. И. Гренберг – М: Искусство, 1976. – 269 с.

2. Гренберг, Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Ю. И. Гренберг М: Искусство, 1987 – 348с.

3. Иванова, О. Ю. От изучения технологии и повреждений станковой масляной живописи 19 века, к выбору метода технической реставрации / О. Ю. Иванова // Художественное наследие №23 (53) – М .: ГосНИИР, РИО, 2006. – С.

https://studbooks.net/1170977/kulturologiya/vvedenie - в свободном доступе.

4. Никитин М.К.,Мельникова Е. П. Химия в реставрации: Справочное пособие – Л.: Издательство Химия, 1990. — 304 с.

5. Сланский Б. Техника живописи /А. Б. Зерновая — М.: Академии художеств СССР, 1962 –377с.

6. Терехов М. О Исследование процесса расслоения разновременных живописи опыте реставрации иконы «Св. Николай»/ М.О. Терехов – Киев, 2016

7. Филатов В. В. Реставрация настенного масляной живописи /В.В.Филатов – М .: Изобразительное искусство, 1995 – 248с.

Андріана ВАВРИЧУК
(Львів)

КОМПЛЕКСНЕ ХІМІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ РИБОТИЦЬКОЇ ШКОЛИ XVIII СТ. ІЗ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Починаючи з другої половини сімнадцятого і вісімнадцятого століття, дуже популярними серед місцевих жителів були картини художників з маленького містечка Риботичі, яке розташоване між містом Добромиль (Україна) і Перемишль (Польща).

В даний час більшість ікон цих майстрів знаходиться у збірці Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові. Кількість ікон риботицької школи, що знаходяться в Національному музеї в Львові становить 115 одиниць збереження, але більшість творів майстрів цієї школи не збереглися. Ікони, що вийшли з кистей майстрів, були популярними серед простих людей, але не завжди подобались священикам [1]. Церква виступала проти поширення ікон художників з Риботичів, засуджувала іконопис у традиціях народного малярства та зобов'язувала не купувати ікони риботицького осередку, адже такі ікони не приймалися до церков [2]. Але ця заборона не торкнулася іконів для житла. Ікони риботицьких майстрів на даний момент є мало вивчені, а їх технологія маловідома.

У статті описується техніка та технологія майстрів риботицької школи на основі аналізу п'яти ікон даної школи. При проведені хімічних досліджень основною метою було вияснити основні особливості майстрів даної школи, окреслити перелік пігментів, що використовувалися, вияснити особливості техніки та технології живопису даної школи.

Вивчення складових живопису (грунт, в'язиво, пігменти) п'яти ікон майстрів риботицької школи, що походять із вісімнадцятого століття, тепер належать до колекції Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові.

Для хімічного дослідження були обрані наступні ікони: Іван Сучавський, Хрещення, Богородиця, Вознесіння та Христос (рис. 1-5). Походження більшості цих робіт невідоме. Відомо, що ікона «Хрещення» походить із села Лімна, Турківського району, «Богородиця» - село Тисовиця, Самбірського району, «Вознесіння» - село Баличі, Мостиський район, «Христос» - село Сілець, Самбірського району. Історичні дані про ці роботи недостатні, відомо, що всі вони походять з вісімнадцятого століття.

Методи дослідження

Для проведення хімічного дослідження ікон риботицьких майстрів використовували наступні методи дослідження: мікрохімічний аналіз, метод рентгенівської флуоресценції (XRF), спектроскопія з перетворенням Фур'є (FTIR), скануючи електронна мікроскопія (SEM) і рентгенівська спектроскопія (EDS), мікрохімічний аналіз поперечного перерізу зразків.

Для більш детальної інформації про елементний склад стратиграфічних шарів було проведено дослідження за допомогою методу скануючої електронної мікроскопії (SEM) і рентгенівської спектроскопії (EDS). Результати дослідження представлені у таблицях 2-6.

Обговорення та висновки

Як видно з результатів аналізів наведених у таблицях 1-6, спостерігається характерна закономірність використання майстрами складових живопису. У відібраних іконах використано левкас крейдяного походження з домішками глини та гіпсу, а в'язиво білкового походження, найчастіше глютиновий клей. Спільною ознакою є також подібне колористичне вирішення, в якому переважають ті ж самі яскраві кольори: червоний, синій, зелений та жовтий, що імітував золоте тло на іконах. Згідно проведених аналізів різними методами, можна сказати, що найбільшою популярністю серед майстрів користувалися такі пігменти як: червоний – свинцевий сурик (Pb_3O_4) та кіновар (HgS); синій – смальта (SiO_2+ K_2O + Al_2O_3 + CoO), індиго, азурит $CuCO_3{}^{x}Cu(OH)_2$; жовтий – аурипігмент Ag_2S_3, умбра (Fe_2O_3+MnO_2+глина); в якості білих пігментів використовуються свинцеві білила $2PbCO_3xPb(OH)_2$, що найбільш характерні для цього періоду часу; серед зелених пігментів найпоширенішими були малахіт $CuCO_3{}^{x}Co(OH)_2$, глауконіт (зелена земля); серед чорних пігментів виявлено пігменти тваринного походження, які одержують при спалювані тваринних кісток, що містять близько

Рис 1. Іван Сучавський, XVIII ст.
Походження – невідоме
Індивідуальний номер – І-3040.

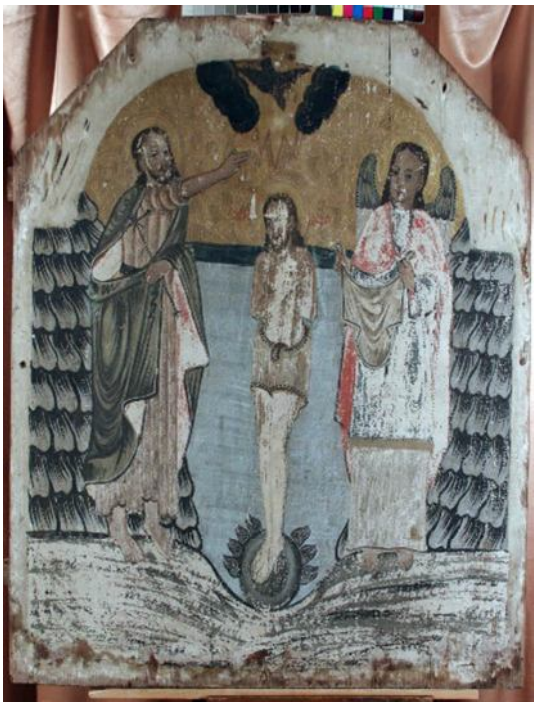


Рис 2. Хрещення, XVIII ст.
Походження – с. Лімна (Турка)
Індивідуальний номер – І-3149.

Рис 3. Богородиця , XVIII ст.
Походження – с. Тисовиця (Самбір)
Індивідуальний номер – І-3786.

Рис 4. Христос, XVIII ст.
Походження – с. Баличі
Індивідуальний номер – І-3713.

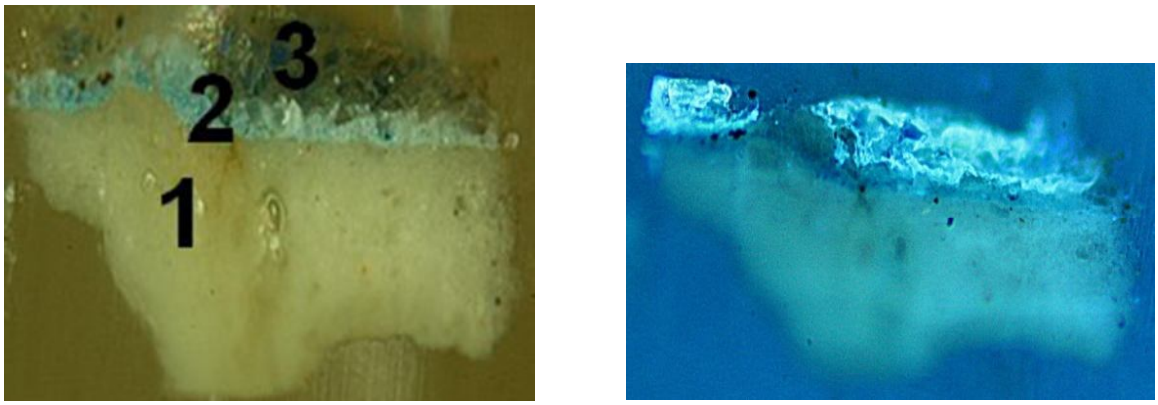
Рис 5. Вознесіння, XVIII ст.
Походження – с. Сілець (Самбір)
Індивідуальний номер – І-2753.

Результати аналізу

Таблиця 1 – Результати комплексного хімічного дослідження творів мистецтва

№	Назва	Грунт		Фарбовий шар						
				В'язиво	Пігменти					
		В'язиво	Наповнювач		білий	Жовтий	синій	Зелений	червоний	чорний
1	«Іван Сучавський», Індивідуальний номер І-3040	білкове, клей глютиновий	крейда $CaCO_3$	емульсійне: білкове + олія	свинцеві білила $2Pb\,CO_3xPb(OH)_2$	свинцевий сурик Pb_3O_4	смальта SiO_2+ K_20 + Al_2O_3 + CoO, індиго	малахіт $CuCO_3{}^x$ $Co(OH)_2$	свинцевий сурик Pb_3O_4	пігмент тваринного походження $Ca_3(PO_4)_2$
2	«Хрещення», Індивідуальний номер *І-3149, №43413/1*	білкове, клей глютиновий	крейда $CaCO_3$	емульсійне: білкове + олія	свинцеві білила $2Pb\,CO_3xPb(OH)_2$	аурипігмент Ag_2S_3, свинцевий сурик Pb_3O_4	азурит $CuCO_3{}^xCu(OH)_2$ індиго (?)	-	свинцевий сурик Pb_3O_4	-
3	«Богородиця», Індивідуальний номер І-3786, №17164	білкове, клей глютиновий	крейда $CaCO_3$	емульсійне: білкове + олія	свинцеві білила $2Pb\,CO_3xPb(OH)_2$	умбра (Fe_2O_3+ MnO_2+глина)	-	глауконіт (зелена земля)	свинцевий сурик Pb_3O_4	пігмент тваринного походження $Ca_3(PO_4)_2$
4	«Вознесіння», Індивідуальний номер І-3713, №4980.	білкове, клей глютиновий	крейда $CaCO_3$	емульсійне: білкове + олія	свинцеві білила $2Pb\,CO_3xPb(OH)_2$	умбра (Fe_2O_3+ MnO_2+глина), аурипігмент A_s2S_3	індиго	глауконіт (зелена земля)	кіновар HgS, свинцевий сурик Pb_3O_4	пігмент тваринного походження $Ca_3(PO_4)_2$
5	«Христос», Індивідуальний номер І-2753	білкове, клей глютиновий	крейда $CaCO_3$	емульсійне: білкове + олія	свинцеві білила $2Pb\,CO_3xPb(OH)_2$	-	смальта SiO_2+ K_20 + Al_2O_3 + CoO	глауконіт (зелена земля)	свинцевий сурик Pb_3O_4	пігмент тваринного походження $Ca_3(PO_4)_2$

Зразок № 3 (синій фарбовий шар), ікона №1

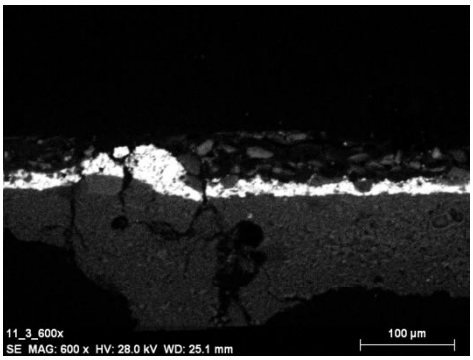


а *б*

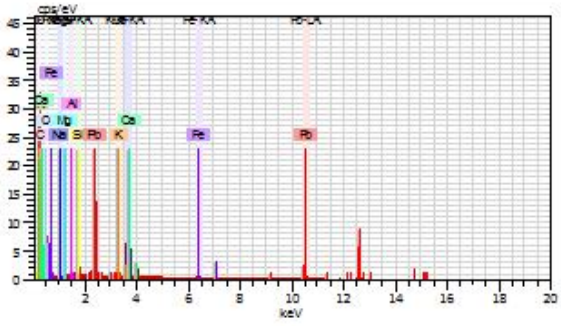
Рисунок 1 – мікрофотографія поперечного перерізу зразка № 3 (синій фарбовий шар), ікони №1: а) видиме світло; б) УФ

Таблиця 2 – Результатів дослідження SEM-EDS із зазначенням відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів

№	C	O	Na	Mg	Al	Si	K	Ca	Fe	Pb
синій фарбовий шар № 3	16.22	54.11	1.09	0.53	0.29	1.27	0.16	3.75	0.23	22.36
ясно-сині зерна у шарі № 3	17.37	52.45	-	0.03	0.03	0.58	0.07	3.48	-	25.99
голубий фарбовий шар № 2	15.61	53.76	-	-	0.02	0.52	0.01	2.05	-	28.03
червоне зерно в грунті № 1	15.50	53.52	1.15	0.73	0.47	2.53	0.18	4.14	0.27	21.50
білий грунт №1	8.40	61.84	0.93	0.54	1.14	2.78	0.61	21.55	0.37	1.85

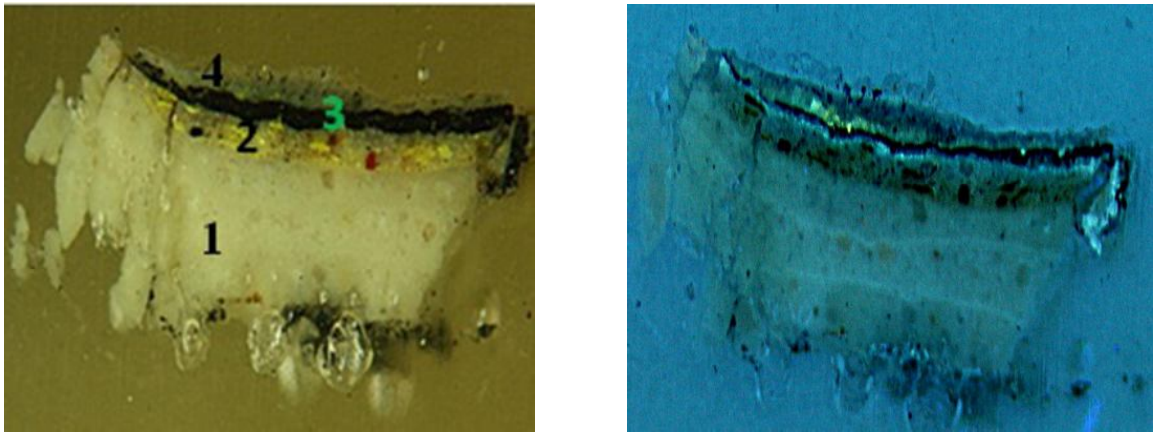


11_3_600x_SEDate:5/11/2018 8:27:48
AMImage size:1024 x 768
Mag:600xHV:28.0kV



Map Date:5/11/2018 8:33:54 AHV:28.0kV
Puls th.:10.42kcps

Зразок № 3 (чорний фарбовий шар), ікона №2

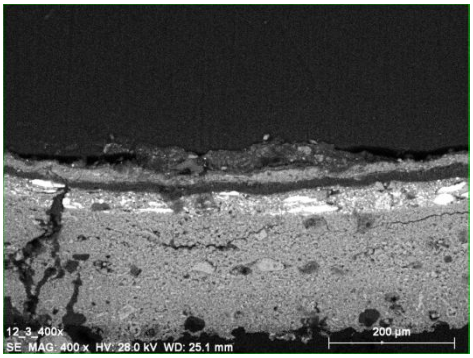


а *б*

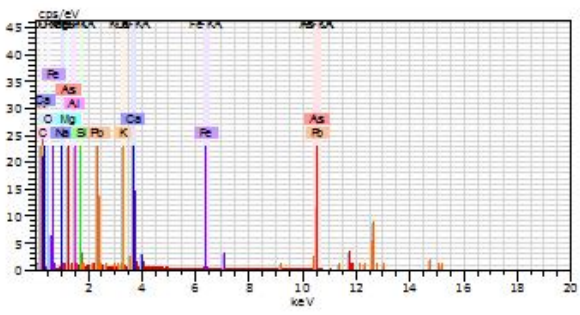
Рисунок 2 – Мікрофотографія поперечного перерізу зразка № 3 (чорний фарбовий шар), ікони №2: а) видиме світло; б) УФ

Таблиця 3 – Результатів дослідження SEM-EDS із зазначенням відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів

№	C	O	Na	Mg	Al	Si	K	Ca	Fe	As	Pb
Ясно-синій фарбовий шар № 4	17.67	65.42	1.03	-	0.76	1.54	0.52	9.93	0.41	-	2.71
Темно-зелений фарбовий шар № 3	10.63	61.38	0.71	-	0.99	2.47	0.59	19.22	0.60	0.71	2.70
Жовтий фарбовий шар № 2	20.17	66.75	1.01	-	0.52	1.02	0.53	6.93	0.30	0.41	2.37
червоне зерно у шарі № 2	16.99	48.21	-	1.52	0.49	0.58	0.14	5.68	0.27	-	26.12
чорне зерно у шарі № 2	13.73	57.85	1.03	-	0.84	2.34	0.38	11.23	2.33	4.50	5.76
грунт №1	7.52	62.57	0.60	0.49	0.84	2.12	0.59	24.83	0.44	-	-

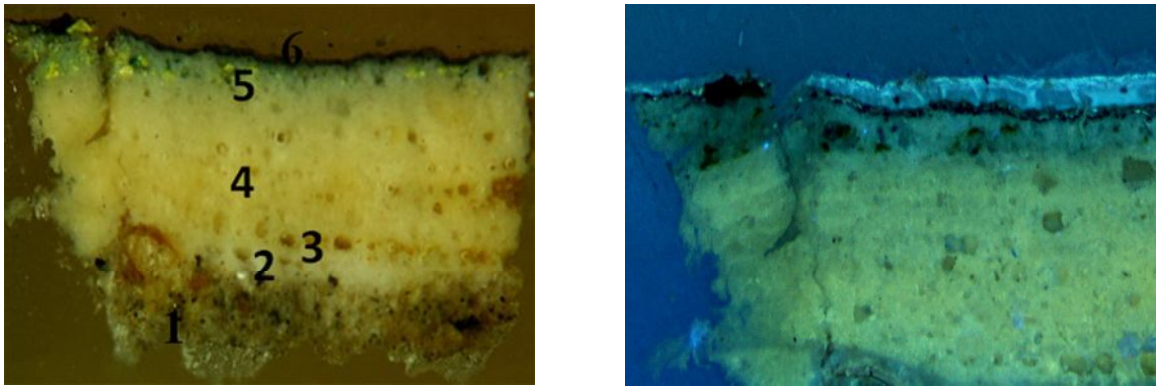


12_3_400x_SEDate:5/11/2018 8:40:11 AMImage size:1024 x 768Mag:400xHV:28.0kV



Map Date:5/11/2018 8:48:09 AM HV:28.0kV Puls th.:9.50kcps

Зразок № 4 (чорний фарбовий шар), ікона №3

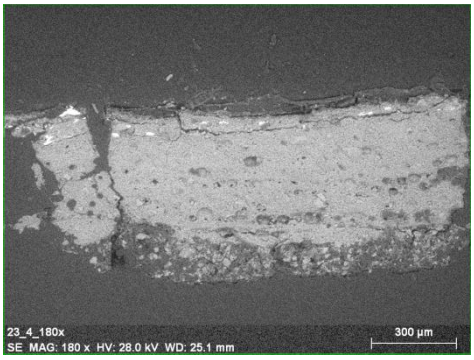


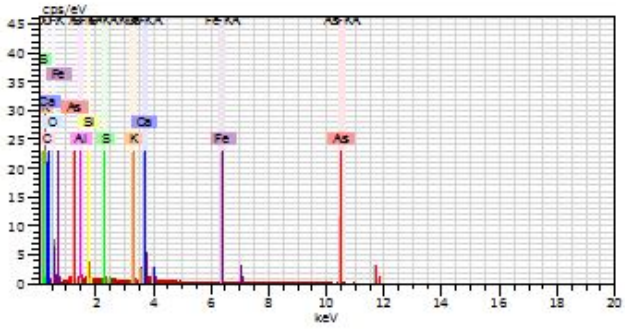
а *б*

Рисунок 3 – Мікрофотографія поперечного перерізу зразка № 4 (чорний фарбовий шар), ікони №3: а) видиме світло; б) УФ

Таблиця 4 – Результатів дослідження SEM-EDS із зазначенням відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів

№	C	O	Na	Al	Si	S	K	Ca	Fe	As
чорний фарбо-вий шар № 6	9.69	53.22	-	0.95	3.02	7.78	0.60	13.93	0.37	10.74
зелений фарбо-вий шар № 5	7.70	63.02	0.90	1.18	2.44	-	-	24.40	0.36	-
жовте зерно у шарі № 5	16.16	37.97	-	-	0.65	14.44	0.51	4.15	-	26.12





23_4_180x_SEDate:5/11/2018 10:44:59 *Map Date:5/11/2018 10:50:10 AM*
HV:28.0kV Puls th.:10.27kcps

Зразок № 4 (зелений фарбовий шар), ікона №4

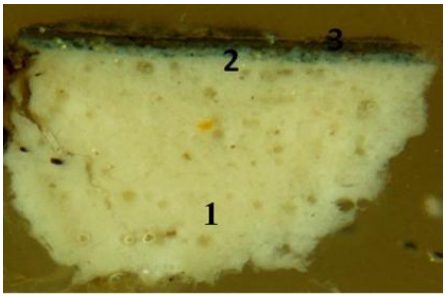
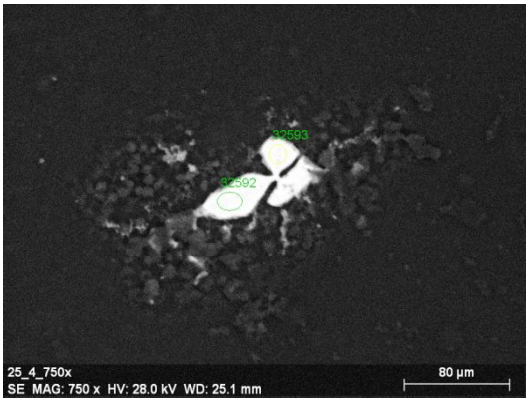


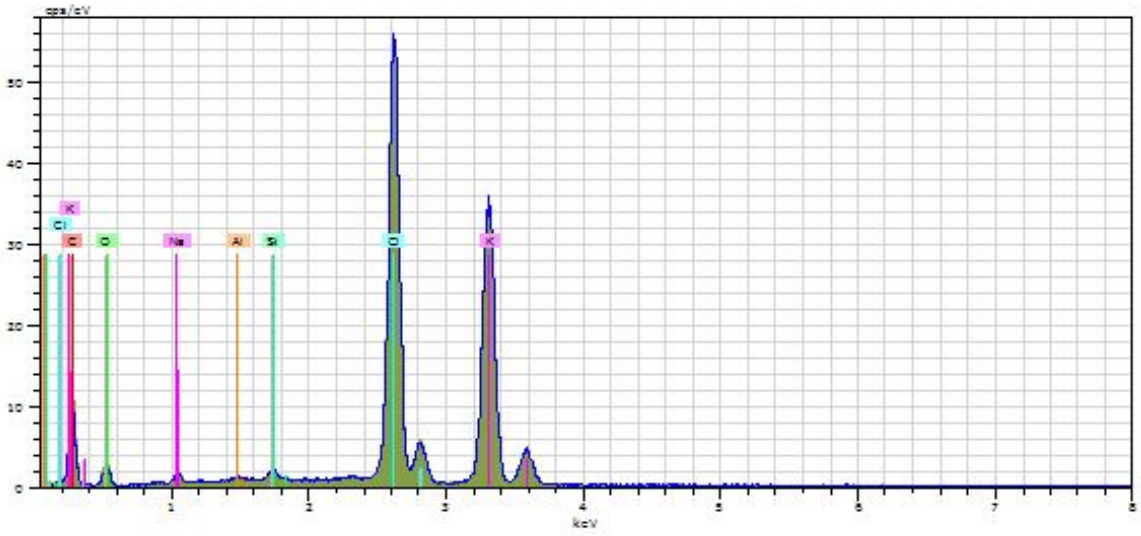
Рисунок 4 – Мікрофотографія поперечного перерізу зразка № 4 (зелений фарбовий шар), ікони №4 у видимому світлі

Таблиця 5 – Результатів дослідження SEM-EDS із зазначенням відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів

№	C	O	Na	Al	Si	Cl	K
темно-зелений фарбовий шар №3	11.41	42.42	1.61	0.34	0.48	20.76	23.02
ясно-зелений фарбовий шар №2	12.25	44.32	1.68	0.26	0.45	20.03	21.01

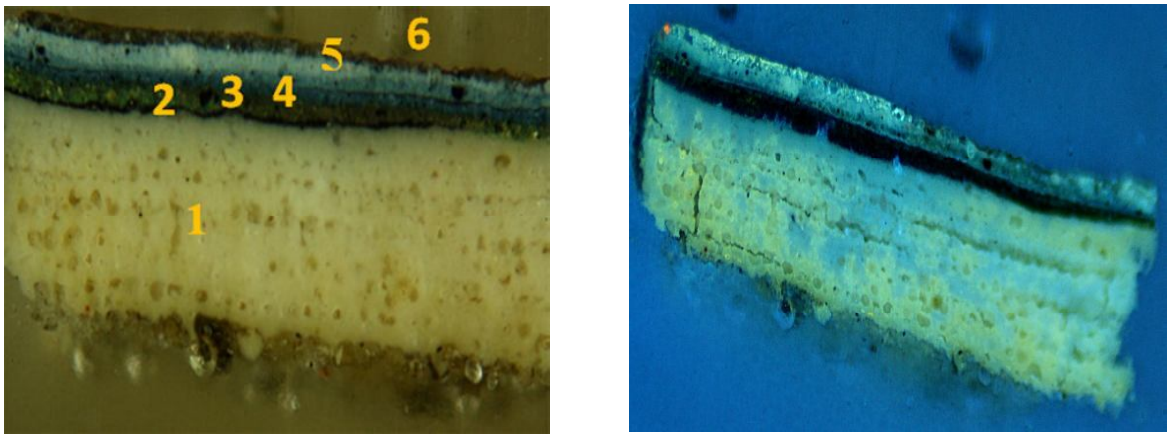


25_4_750x_SEDate:5/11/2018 9:11:45 AMImage size:1024 x 768Mag:750xHV:28.0kV



32592 Date:5/11/2018 9:12:15 AM HV:28.0kV Puls th.:16.44kcps
32593 Date:5/11/2018 9:12:48 AM HV:28.0kV Puls th.:16.06kcps

Зразок № 5 (зелений фарбовий шар), ікона №5

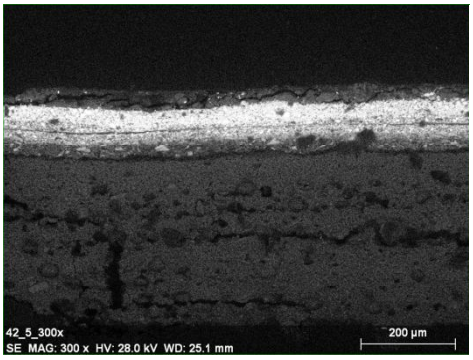


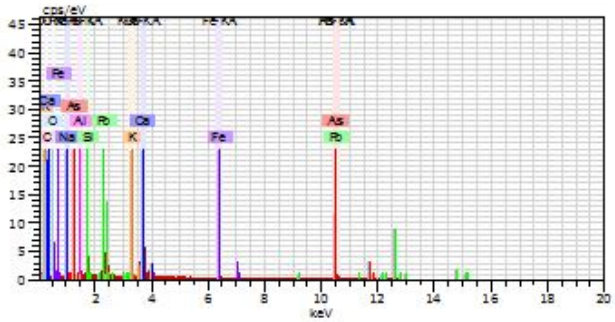
а *б*

Рисунок 5 – Мікрофотографія поперечного перерізу зразка № 5 (зелений фарбовий шар), ікони №5: а) видиме світло; б) УФ

Таблиця 6 – Результатів дослідження SEM-EDS із зазначенням відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів

№	C	O	Al	Si	K	Ca	Fe	As	Pb
ясно-зелений фарбовий шар № 6	9.37	61.31	0.70	1.53	-	22.77	0.30	0.39	3.63
голубий фарбовий шар №5	12.22	57.88	0.64	2.36	0.76	6.33	-	1.57	20.06
синій фарбовий шар № 4	14.47	56.63	0.16	0.61	0.17	6.33	-	1.57	20.06
темно-зелений фарбовий шар № 3	17.70	50.53	0.04	0.48	0.12	3.27	-	0.45	28.41





42_5_300x_SEDate:5/11/2018 9:16:13
AMImage size:1024 x 768
Mag:300xHV:28.0kV

10% вуглецю, а основна їх частина – фосфат магнію і карбонат кальцію, які показали позитивний результат. Зв'язуючим матеріалом для фарбових шарів використовували в'язиво на основі олії та білкової складової (глютиновий клей).

Як випливає із результатів отриманих методами рентгенівської флуоресценції (XRF) та спектроскопії з перетворенням Фур'є (FTIR) всі досліджені пігменти є ідентичні, а результати співмірні. Для достовірності отриманих результатів було проведено додаткові дослідження методами скануючої електронної мікроскопії (SEM) та рентгенівської спектроскопії (EDS). Ці дослідження розширили інформацію про фарбовий шар твору, показали детальний відсоткового розподілу елементів певних стратиграфічних шарів (рис.1-5).

Для комплексного дослідження було проаналізовано тридцять ікон даної школи, для яких простежується певні закономірності: об'єднуючим фактором для всієї групи ікон є те, що левкас – крейдяно-клейового походження, який є ідентичним у всіх іконах. Спільним фактором є використання свинцевих білил та свинцевого сурику, що є найбільш характерним для риботицького осередку. Основна техніка малювання – клейова темпера. Проте в зв'язку з цим слід підкреслити найголовніше: при деякій однотипності загальної композиції в зображенні певного сюжету серед майстрів цієї школи не зустрічалися двох цілком однакових ікон. Митці уникали механічного копіювання, навіть у скупих рамках канону вони творчо підходили до розв'язання мистецьких завдань. Відображені ними безпосередні спостереження, побутові деталі є тим своєрідним містком, що зв'язував художній твір релігійного змісту з навколишнім життям.

Таким чином, дослідження певної групи творів, показало основні характеристики: композиції більшості ікон притаманні виразність, лаконічність і простота побудови, чітке й врівноважене співвідношення всіх елементів ідейного змісту та формального розв'язання, піднесена емоційність образу. Сприймаючи в основному готову канонічну схему сюжету, риботицькі майстри надавали образові свою, часом дуже колоритну народну інтерпретацію. Простежується певна закономірність у використанні пігментів, в'язив та левкасу, що характеризує риботицьку школу.

1. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. / Павло Жолтовський. – К.: Наук. Думка, 1978. – С. 123.

2. Откович В. Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії / Василь Откович // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. – К. : Наук. Думка, 1983. – С. 63-68.

Володимир МАГІНСЬКИЙ
(Збараж)

САКРАЛЬНИЙ ЖИВОПИС XVIII СТ. СВЯТО-МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА БОДАКІВ ЗБАРАЗЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Дослідження та реставрація

Національний заповідник «Замки Тернопілля» був створений у лютому 1994 року, його основою став замково-палацовий комплекс у м. Збаражі, збудований у 1620–1631 роках голландським фортифікатором Генріхом Ван Пеене та італійським архітектором Андреа дель Аква.

Згодом до заповідника було приєднано замки: у смт. Вишневець (XVIII ст.); у місті Скалат Підволочиського району (XVII ст.); у місті Теребовлі (1631 р); у селищі Микулинцях Теребовлянського району (XVI–XVII ст.); у селі Язлівці Бучацького району (XIV–XVIII ст.); у селищі Золотому Потоці Бучацького району (XVII ст.); у селі Підзамочку Бучацького району (1600 р.); у селищі Скалі-Подільській Борщівського району (XVI–XVII ст.); у селі Кривчому Борщівського району (1650 р.); у місті Чорткові (XVII ст.).

Ці замки нині перебувають в аварійному стані, їхнє руйнування не припиняється, тож рішення про приєднання їх до заповідника є добрим початком для майбутніх реставрацій.

У листопаді 2009 року парафіянами Свято-Миколаївської церкви с.Бодаки заповідникові були передані пам'ятки сакрального малярства – ікони: «Святий», «Св. Великомученица Варвара», чотири ікони із зображенням 12 апостолів, «Спас Благословляючий». Перераховані пам'ятки сакрального малярства надійшли в реставраційну майстерню заповідника для досліджень та подальшої реставрації.

Перш ніж перейти до опису реставраційних робіт, зупинимося коротко на тих історичних відомостях про церкву, які нам вдалося розшукати.

Церква, що стоїть на пагорбі посередині села, має назву Св. Чудотворця Миколая. Її збудовано в 1771 році на пожертви парафіян та стараннями колишнього священика Іоана Самолецького. Церква дерев'яна, на кам'яному фундаменті, крита бляхою, обшита сосновими дошками, всередині та зовні пофарбована, не дуже міцна та мало містка, разом з дерев'яною дзвіницею. Освячена 27 квітня 1771 року деканом Василем Добриловським з благословення єпископа Луцького і Острозького Сильвестра Рудницького. Копії метричних книг зберігаються з 1790 року, а сповідальні відомості – з 1821-го. Опис церковного майна виготовлено в 1806 році [1, т. 3, с. 186–187]».

Згадок про наявність живописних творів не виявлено.

У 1900 році, унаслідок влучення блискавки, почалася пожежа Свято-Миколаївської церкви, але падав дощ, тож храм був лише частково пошкоджений. Протягом року на захід від старої церкви парафіяни села збудували сучасну Миколаївську церкву. На місці престолу старої церкви поставили хрест. Уціліли речі: ікони, хоругви, книги та інший церковний реманент, були перенесені до нового храму (зі слів місцевого мешканця села Василя Цембровського; записано у 1977 році науковим працівником заповідника Олегом Мандриком).

Під час візуального дослідження ікон виявлено дворазове фарбове нашарування, що й підтвердили мікрохімічні та рентгенівські дослідження, під нашаруваннями виявлено авторський живопис.

«Святий» – справа та зліва від німба напис «С: Мученик» «Ісидор», у верхньому лівому куті – каплицю з фігурою «Ісуса Христа Вседержителя», по центру – колінопреклонну фігуру святого в монашому одязі, в нижній частині – джерело та сільськогосподарський реманент.

Історичні джерела доносять до нас відомості про життя чотирьох святих Ісидорів: Святий Ісидор, єпископ (554–636 рр.), канонізований 1598 року, помер у глибокій старості 4 квітня; Св. Ісидор, землероб (близько 1080–1130 рр.), канонізований 1622 року Папою Григорієм XV, помер 15 травня; Св. муч. Ісидор Хіоський, зарубаний мечем близько 251 року 14 травня; Св. Ісидор Пілусійський, помер близько 450 року 4 лютого.

Один із чотирьох святих на ім'я Ісидор помер не своєю смертю – був зарубаний мечем. Тобто це був Св. муч. Ісидор Хіоський, що відповідає нашому напису «Св. муч. Ісидор».

«Давні християни вшановували Св. муч. Ісидора, який за імператора Декія загинув муче-

ницькою смертю. Він, напевно, був військовим старшиною, який за свою відданість у Христовій вірі був зарубаний мечем у місцевості Хіос приблизно 251 року 14 травня. Джерело, в яке кинули тіло Св. муч. Ісидора, уславилося згодом цілющою силою. Над гробом Св. муч. Ісидора християни збудували церкву. В V ст., після видіння чи сну, Св. Маркіян, економ патріаршої церкви Святої Софії в Царгороді, посвятив на честь Св. муч. Ісидора з Хіоса окрему каплицю в церкві Св. Ірини» [2, т. 2, с. 233–234].

«Св. Великомучениця Варвара» – справа від зображення постаті – замкова вежа, у якій батько змусив свою доньку жити з дитинства, та сцена її страти, а зліва – церква, збудована в Царгороді на честь мучениці. У правій руці Варвари – меч, лівою – тримає чашу, у небесах – дві голівки янголів.

Згідно з історичними даними [2, т. 2, с. 194-196] Св. Великомучениця Варвара проживала у місті Іліополі (Мала Азія), мати її рано померла. Батько хотів, щоб дочка навіть не чула про християн, яких він люто ненавидів. Тому він приготував для неї окремі кімнати в замковій вежі, де дівчинка жила відокремлено від світу. Відправляючись у далеку подорож, батько залишив подружок для доньки, для розваги та наук, не здогадуючись, що одна з дівчаток – християнка, яка і навернула Варвару до християнства та допомогла їй охреститися.

«Знайшовши Христа, Варвара пожертвувала Йому свою любов і своє дівоцтво» [2, т. 4, с. 194-196].

«Після повернення батька Варвара сміливо визнала, що вона християнка. Її жорстоко катували, били сухими воловими жилами, посипаючи рани сіллю, а тоді кинули до в'язниці. Наступного дня на ній не знайшли ран і слідів катування.

Імператор Максиміан 290 року наказав убити Варвару мечем, і тоді жорстокий батько вбив її власною рукою. Імператор Лев IV збудував у Царгороді величну церкву на честь Св. Великомучениці Варвари.

Святу вшановують не тільки у Східній, а й у Західній Церкві, наш народ вважає її великою помічницею у житті, головне ж у приготуванні до доброї смерті» [2, т. 4, с. 194].

Чотири ікони із зображенням 12 апостолів – рентгенівські дослідження виявили атрибуції, яка дає можливість їх ідентифікувати (зліва направо):

Св. Тома (Хома, Фома, Близнюк) (символ – спис),

Св. Андрій Первозваний (символ – Х-подібний хрест),

Св. Вартоломій (Натанаїл, Нафанаїл) (символ – ніж),

Св. євангеліст Матей (Леві) (?),

Св. євангеліст Марко (?),

Св. Петро (Симон, Пимон) (символ – ключі),

Св. Павло (символ – меч),

Св. євангеліст Йоан (?),

Св. євангеліст Лука (?) зображений із закритою книгою,

Св. Матвій (символ – сокира),

Св. Яків (символ – палиця),

Св. Симон Зилот (символ – пила)

Історичні та біблійні відомості про апостолів.

«Предивною є історія отих дванадцяти безсмертних апостолів, що євангельським проповідуванням просвітили увесь світ. Багатьох чудес були люди свідками на землі. Бачили корабель Ноя, що під час потопу світу безпечно врятувався на водах. Спостерігали, як законодавець Мойсей наказував морським хвилям, а також згуслим, як стіни, водам посеред моря. Бачили розквітлу палицю Арона. Споживали манну, що падала з неба замість хліба. Бачили сонце, затримане молитвою людини, й багато інших великих і дивних чудес.

Але ніколи не було нічого дивнішого над тих дванадцятеро убогих, погорджених мужів, посланих без грошей, харчів і зброї, як ягнят серед вовків, увесь вчений і невчений світ підкорити Христові, змусити замовкнути гордих філософів і хитрих законовчителів. Апостоли були друзями Божого Сина, бачили щасливими очима і чули блаженними вухами те, що було бажане й царям. Ішли невідступно за Ісусом Христом, обідали, спочивали, трудилися з Ним. Бачили славні речі під час його смерті, воскресінні й вознесінні. Прийняли у вогненних язиках силу Святого Духа, обійшли весь світ невтомними ногами, проповідуючи нову ласку й мир, що перевищує всякий розум. Сіяли євангельські слова, як пшеницю, викорінювали фальш, як кукіль, виганяли демонів, як зміїв, збираючи Божих дітей в одну Церкву, що перетриває віки. Тому ясним словом промовив до них Господь: «Ви – сіль землі, ви – світло світу, ви – місто, що стоїть нагорі»» [2, т. 4, с. 434-435].

«Цими славними Святими Христовими апостолами були: Петро й Андрій, Яків та Йоан

Іл. 1. Св. муч. Ісидор до реставрації.

Іл. 2. Св. муч. Ісидор після реставрації.

Іл. 3. Св. Вмч. Варвара до реставрації.

Іл. 4. Св. Вмч. Варвара після реставрації.

Заведеєві, Филип і Вартоломій, Тома і Матей, Яків, Юда Тадей і Симон Зилот Алфеєві та Матвій, що зайняв місце Юди Іскаріотського. Згодом був окремо покликаний на апостола Св. Павло. Всі вони по вознесінні Ісуса Христа надзвичайно ревно проповідували по різних краях Христову віру, а свою апостольську працю закінчили, крім Св. Йоана Богослова, мученицькою смертю» [2, т. 2, с. 64].

Дослідження в рентгенівських променях, проведені над іконами апостольського ряду з іконостасу Миколаївської церкви села Бодаків, та консерваційно-реставраційні заходи дали змогу виявити символи, які дозволяють атрибутувати зображених апостолів.

«Окремі апостоли впізнаються за традиційними фізіономічними ознаками (наявність або відсутність бороди, її форма, високе чоло, наприклад, у Павла та Йоанна тощо) або за написами. Натомість у католицькому мистецтві апостоли отримують як атрибути знаряддя своїх мученицьких “страстей” (Петро, Филип, Симон, Тадей – хрести; Андрій – хрест особливої форми, у вигляді літери “Х”; Павло, Яків Молодший, Матей – мечі; Вартоломій – м’ясницький ніж; Яків Старший – палицю; Тома – спис; Йоан Богослов – чашу, з якої виповзає змій, що символізує отруту, знешкоджену молитвою апостола).

Порядок зображення апостолів в іконостасах переважно був усталений із XVII ст,, однак схема їх розташування могла змінюватись. Незмінними залишалися тільки розміщення апостола Петра і Павла, ще з ранніх рядів Моління XVI ст., де Петро зображався за Богородицею, а Павло – за Йоаном Предтечею. Переважно дотримувались також правила, відповідно до якого наступними розміщувалися по два євангелісти: за Петром – Матей та Марко, а за Павлом – Йоан та Лука, за ними решта учні. Завершували ряд апостолів наймолодші – Тома та Пилип» [2, т. 4, с. 28].

На наших іконах зліва направо зображені такі апостоли: апостол Тома, апостол Андрій Первозваний, апостол Вартоломій, євангеліст Матей (?), євангеліст Марко (?), апостол Петро, апостол Павло, євангеліст Йоан (?), євангеліст Лука (?), апостол Матвій, апостол Яків, апостол Симон Зилот.

Апостол Тома (Хома, Фома, Близнюк) (символ – спис). На Тайній Вечері сказав Ісус до апостолів: «Коли відійду і вам місце споготую, то повернуся і вас до себе візьму, щоб і ви були там, де Я. Куди ж Я йду – ви знаєте путь». «Господи, – каже до нього Тома, – не знаємо, куди ти йдеш. Як нам знати тую путь?» Ісус до нього: «Я – путь, істина і життя! Ніхто не приходить до Отця, як тільки через Мене» [Йо. 14: 3-6]. На запитання Томи Ісус Христос дав відповідь, у якій міститься вся християнська віра. Та найбільш відомим став апостол Тома тому, що спочатку не міг увірити, що Ісус Христос дійсно воскрес із мертвих.

Ісус промовив до Томи: «Подай сюди твій палець, глянь на Мої руки. І руку твою простягни, і вклади її у бік Мій та не будь невіруючий – а віруючий!» і відказав Тома, мовивши до нього: «Господь мій і Бог мій!» і каже Ісус: «Побачив мене, то – й увірував. Щасливі ті, які, не бачивши, увірували!» [Йо. 20: 19, 24-29], [2, т. 4, с. 32].

Апостол Андрій Первозваний (символ – Х-подібний хрест) – галілеянин з Віфсаїди Галілейської, брат апостола Петра.

«Св. Йоан Хреститель «углядівши ж Ісуса, який надходив, – мовив: «Ось Агнець Божий». Учні Йоана почувши, «як він оте сказав, та й пішли за Ісусом. Ісус, обернувшись і побачивши, що вони йдуть, мовив до них: «Чого шукаєте?» Ті ж йому: «Равві, де перебуваєш?» Відрік він їм: «Ходіть та подивіться». Пішли, отже, і побачили, де перебуває, і того дня залишилися в Нього. Було ж близько десятої години. Андрій, брат Симона Петра, був одним із тих двох, що, почувши Йоана, пішли за ним» [Йо. 1: 32-42].

Свою апостольську працю Св. Андрій закінчив мученицькою смертю в місті Патраї на Кавказі, поблизу Тмутораканя. Помер на дереві або хресті, на якому висів прив’язаний два дні, поки віддав Богові духа, на 60-му році життя» [2, т. 4, с. 183-186].

Апостол Вартоломій (Натанаїл, Нафанаїл) (символ – ніж) – як вважають різні богослови, Натанаїл з Кани Галілейської, про якого розповідає нам Св. євангеліст Йоан, був одним із дванадцяти Христових апостолів, якого інші євангелісти називають Вартоломієм. Його повне ім’я було б: Натанаїл, син Толомія, або Вартоломій. Св. євангеліст Йоан згадує Натанаїла по воскресінні Ісуса Христа: «Опісля з’явився знов Ісус учням над Тіверіядським морем. А з’явився так: були разом Симон Петро і Тома, якого називали Близнюком, і Натанаїл, що був з Кани Галілейської, і сини Заведеєві, і інші два його учні. Сказав їм Симон Петро: «Іду рибу

Іл. 5-8. Апостоли до реставрації.

Іл. 9-12. Апостоли після реставраціїю

«Спас Благословляючий».

ловити». А ті йому: «Підемо і ми з тобою» [Йо. 21: 1-3].

«У Римському Мартирологієві згадується про Варфоломія, що він «проповідував Христове вчення – Євангеліє в Індії; звідти перейшов до Великої Вірменії, а коли там навернув багато людей до віри, то варвари здерли з нього живцем шкіру і, на наказ короля Астияга, убили мечем...»

Незважаючи на різні згадки про Св. апостола Варфоломія – Натанаїла, історичної певності про його працю і смерть не маємо [2, т. 4, с. 343-345].

Святий євангеліст Матей (Леві) (?) – на другому році Христової праці на землі Ісус звернувся до Леві – митаря, аби той ішов за Ним. Погорджуваний досі митар пішов беззастережно на поклик Господній. З того часу його стали називати новим іменем – Матей.

Ставши апостолом, Матей увесь час перебував з Христом, уважно слухав божественні науки та був очевидцем численних чудес.

За натхненням Святого Духа, він написав (приблизно 41 р.) своє Євангеліє Господа нашого їсуса Христа, в якому старався переконати ізраїльтян, що Ісус Христос – обіцяний Месія. Де і якою смертю помер Св. апостол Матей не маємо жодних відомостей. Свята Церква вшановує його як Св. мученика [2, т. 4, с. 154-155].

Св. євангеліст Марко (?) – Діяння Апостолів переказують нам: «Коли Божий Ангел вивів Св. апостола Петра з в'язниці, то він цілком свідомий пішов до дому Марії, матері Йоана, що звався Марком, де досить багато зібралися і молилися» [Ді. 12: 12].

Св. євангеліст Марко написав друге Святе Євангеліє. У своєму І Посланні Петро пише з Рима: «Вітає Вас церква, що у Вавилоні, і Марко, мій син» [І Пт. 5:13].

У своєму Євангелії переказує нам Св. Марко ту науку, що чув від Св. апостола Петра. Євангеліє він написав по-грецьки для християн перед 45 роком у Римі [2, т. 2, с. 71-73].

Св. апостол Петро (Симон, ІПимон) (символ – ключі) – син Іони з Віфсаїди, займався рибальством; був старшим братом Андрія Первозваного, який і привів його до Господа. Тоді ж він був названий символічним ім'ям Петро, що означає камінь. Згодом Господь звернувся до апостола Петра зі словами: «Блаженний ти, Симоне, сину Іонин, бо не тіло і кров тобі оце явили, але мій небесний Отець. І кажу тобі, що ти скеля; на скелі оцій побудую Я Церкву Свою, – і сили пекельні не переможуть її» [Йо.1:42]. Незважаючи на свою любов до їсуса Христа, апостол Петро через свою людську неміч тричі відрікся від Божественного Учителя: згодом розкаявся, одержав прощення – і саме йому, першому серед апостолів, після Свого воскресіння явився Господь.

Імператор Нерон наказав стратити Петра 29 червня 67 року, розіп'явши на хресті вниз головою (за проханням самого апостола для підкреслення різниці своїх мук і страждань від мук Божественного Учителя). Поховав апостола Петра у Римі Св. Климент, а над гробницею згодом було споруджено храм [2, т. 2, с. 379-411].

Св. апостол Павло (символ – меч) – іконографія апостола Павла схожа як у східній, так і в західній церкві: його зображають із довгою темною бородою, високим чолом. Одним із атрибутів апостола Павла є меч. Цей елемент одночасно символізує знаряддя смерті і те, що сам Павло до свого покликання був ревним гонителем християн. Св. апостол Павло, як євангелісти Лука та Марко, не належав до числа дванадцяти учнів Христа. В апостольському ряді його обов'язково зображають як одного з верховних апостолів. У Діяннях Апостолів описано його найбільші подорожі. Після Малої Азії поширював слово Боже у Греції (Фессалоніках, Коринфі, Афінах, Ефесі), в Єрусалимі та Римі. У кожному місці проповідь завершувалась створенням Церкви, рукоположенням єпископів, пресвітерів. Своє життя апостол закінчив мученицькою смертю – спочатку був бичований, а потім вбитий мечем у Римі [2, т.2, с. 412-434].

Поряд з апостолом Павлом другим в апостольському ряді зображали євангеліста Йоана (?). Зазвичай це старший чоловік із довгою сивою бородою, високим чолом та книгою у руках [2, т. 2, с. 139]. Апостол Йоан після Вознесіння Господнього проповідував у Юдеї та Самарії. До Успення Пресвятої Богородиці він не залишав Палестини. Потім поширював слово Боже у Малій Азії. Послання та «Апокаліпсис» написав на острові Патмос, де відбував заслання. Повернувшись до міста Ефеса написав своє Євангеліє. Він єдиний із дванадцятьох апостолів дожив до старості та помер своєю смертю. Апостолам Якову Заведеєву та Йоанові дав Ісус ім'я Воанергес, тобто сини грому, що вказувало, мабуть, на їхній характер і запальну вдачу [2, т.2, с.177-183].

Євангеліст Лука (?) зображений із закритою книгою. Традиційно він представлений як молодий чоловік з невеликою темно-русявою борідкою, із книжкою в руках, як інші євангелісти [2, т. 2, с. 141]. Це видається логічним, оскільки він разом із апостолом Павлом поширював Христову віру і був із ним у Римі, як це подано у його книзі Діянь Апостолів [2, т. 4, с. 66-68].

Св. апостол Матвій (символ – сокира) – походив з Віфлеєму. Після вознесіння Ісуса Христа апостоли разом із Пречистою Дівою Марією та Ісусовими родичами перебували у Єрусалимі на спільній молитві. «І ставши тими днями Петро серед братів, – зібралося їх разом яких 120, – промовив: Мужі, брати! Треба було, щоб збулося Писання, щоб Дух Святий пророк був устами Давида про Юду, який зробився проводирем тих, що схопили Ісуса. Він же був прилічений до нас і прийняв частку служіння цього. Придбавши, отже, собі поле за свою злочинну нагороду, він упав сторч головою і тріснув надвоє, і все його нутро вилилось».

У Книзі Псалмів Написано: «Хай огорожа стане пусткою, і ніхто у ній не мешкає... Нехай його уряд візьме другий... і кинули жереб, жереб же впав на Матвія і його зараховано до одинадцятьох апостолів» [Ді. І: 15-26].

У країні Колхіс, на схід від Чорного моря, він загинув мученицькою смертю. Деякі історики, проте, вважають, що він був укаменований у Єрусалимі [2, т. 3, с 168-169].

Св. апостол Яків (символ – палиця) – син Заведея і Соломії, старший брат Св. апостола Йоана Богослова. Св. Яків став одним із тих, найщасливіших, про яких говорив Христос: «Істино кажу вам: ви, що пішли за Мною: як новий світ настане, коли Син Чоловічий сяде на престолі Своєї слави, сидітимете і ви на дванадцятьох престолах, щоб судити дванадцять поколінь Ізраїлю. І кожний, хто задля імені Мого покине дім, братів, сестер, батька, матір, жінку, дітей, поля, в сто раз більше одержить і життя вічне матиме у спадщину» [Мт. 19: 28-29].

Загинув Яків на 44-му році від Різдва Христового. У Діяннях Апостолів згадується: «В ту пору підняв цар Ірод руку, щоб гнобити деяких із Церкви. І вбив Якова, брата Йоанового, мечем» [Ді 12: 1-2].

«Яків був першим з дванадцяти Христових апостолів, який загинув мученицькою смертю» [2, т. 4, с. 34] .

Апостол Симон Зилот (символ – пила) – своє ім'я (ревнитель) він одержав за ревне зберігання Божого Закону перед покликанням на Христового апостола. Св. Симон провів три роки в товаристві Ісуса Христа, а також був у Єрусалимі в той час, коли на Св. апостолів зійшов Святий Дух. Що сталося з ним потім, не маємо точних відомостей. У Менології Св. Василя зазначено, що Св. Симон помер природною смертю у місті Едесі. Але на Заході поширена думка, що він та Св. апостол Юда Тадей були замучені у місцевості Суанір (Персія) [2, т. 2, с. 191-192].

«...Сьогодні ми не знаємо докладно, де і як кожний апостол трудився. Але свідченням їхньої апостольської праці є ті християнські громади, що постали в І сторіччі по Христі в різних краях, об'єднана велика Церква під верховним проводом Св. апостола Петра та його наступників. Церква, яку заснував сам Христос, а апостоли зорганізували й поширили по світі, є одним великим духовним Царством, метою якого не є світові маєтки і земний добробут, а вічне небесне щастя» [2, т. 2, с. 434-435].

Після повної реставрації пам'яток схема зображення постатей не змінилася. Відкритий авторський живопис більш професійний, ніж пізніші перемалювання, про що свідчать індивідуальні риси кожного з апостолів, промальовані кисті рук, бганки одягу, гармонійний колорит. Проведена реставрація відкрила невідомі до цього деталі – хмари, на яких розташовані постагі, символи, а також світлі німби довкола голів усіх апостолів.

«Спас Благословляючий» – рентгенівські промені не виявили змін у рисунку.

Результати мікрохімічного дослідження проб авторського шару з ґрунтом та запису засвідчили однакову структуру полотна, грунта, в'язева, авторський потемнілий олійно-живичний захисний шар всіх досліджуваних творів сакрального мистецтва.

Зупинимось на реставрації вище названих пам'яток живопису.

Після досліджень та програми на послідовність реставраційних робіт було розпочато реставрацію пам'яток. Укріплено фарбовий шар та ґрунт, видалено поверхневе забруднення звороту, підведено крайки та латки, знято пізніші записи. Видалення записів проведено за допомогою скальпеля під бінокулярною лупою. Оліфу між записом та авторським живописом потоншено реставраційним розчином. Місця розчищень покрито лаковим захисним ша-

ром, після зняття записів та потоншення оліфи місця стику розтушовано піненом. Підведено ґрунт у місцях його втрат. Місця втрат авторського фарбового шару ретушували аквареллю. Тонування покрито захисним шаром, а потім проведено загальне лакування.

Перейдемо до датування пам'ятки. Як уже згадувалося, Свято-Миколаївська церква побудована та освячена 1771 року. Це був час, коли на теренах Кременецького повіту (з 1720 року до 1831 рр.) була запроваджена Унія. Церковний живопис у той час більше орієнтувався на західну школу, що підтверджує стиль і трактування авторського малярства. (Нажаль, авторство не вдалося встановити). Пізніше нашарування XIX–XX ст. вказує, що уподобання та стиль письма після 1831 року більш орієнтований на східну (московську) школу, а отже, ці пам'ятки сакрального мистецтва можна датувати другою половиною XVIII ст. Після завершення реставраційних робіт, було виявлено різну майстерність написання ікон, а саме: найбільш професійно виконано ікони бічних вівтарів – Св. муч. Ісидор, Св. Великомучениця Варвара. Апостольський ряд виконано менш професійно, а стінопис на полотні – Спас Благословляючий – ще менш професійний. Тому, можна зробити висновок, що роботи виконано майстром з учнями, які іконописець розподіляв згідно професійної майстерності.

---

1. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов в Волынской епархии / Н. Теодорович – Почаев, 1893.

2. Трух. Андрій Йосафат Григорій. Життя святих: У 4-х кн. / Андрій Йосафат Григорій Трух – Жовква: Місіонер, 1997.

Вікторія КОРИТНЯНСЬКА
(Одеса)

БІОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕЯКИХ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА З МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК УКРАЇНИ

Біологічне пошкодження пам'яток сакрального мистецтва[1] й до сьогодні є надзвичайно актуальною проблемою багатьох музейних закладів України. Музеї Півдня країни – не виключення. Багато унікальних пам'яток з їх збірок (в тому числі ікони старообрядців-липован, друковані паперові ікони, привезені з паломницьких подорожей та ін.) знаходяться в незадовільному стані збереження внаслідок складної історії побутування, невідповідності умов зберігання та біологічного пошкодження.

Біологічне пошкодження музейних творів призводить до низки негативних наслідків, а саме: 1) незворотного, фізичного знищення всіх або окремих складових твору через їх механічне та біохімічне пошкодження. Результатом цього може бути зменшення міцності деревини основи, втрати та осипи ґрунту і фарбового шару, деструкція лакової плівки й ін.; 2) твір з активним осередком розвитку агентів біологічного пошкодження є джерелом контамінації інших пам'яток, музейного обладнання та конструктивних елементів будівлі музею; 3) будь-які активні осередки розвитку агентів біологічного пошкодження (навіть нетривалі або незначні за площею!) потребують проведення дезінфекції/дезінсекції, яка через негативний вплив на твір, здоров'я людини та оточуюче середовище є вкрай небажаною; 4) організми, що призвели до пошкодження пам'ятки (навіть якщо воно давнє) та продукти їх життєдіяльності є джерелом алергенів, збудників мікозів, бактеріальних і вірусних інфекцій; 5) візуально помітні ознаки біологічного пошкодження (нальоти, льотні отвори, екскременти та ін.) спотворюють твір мистецтва і призводять до втрати ним експозиційного вигляду.

У зв'язку з цим, останнім часом особлива роль надається впровадженню в музейну практику зберігання широкого кола превентивних заходів, направлених на попередження біологічного пошкодження творів мистецтва.

Порядок проведення біологічного дослідження музейних творів схематично можна представити таким чином (Схема 1).

Загалом, серед творів сакрального мистецтва, що надходять до Одеської філії ННДРЦУ для проведення наукової реставрації, найчастіше трапляються твори з давнім пошкодженням їх жуком-точильником та значним біологічним засміченням. Ураження предметів мікроскопічними грибами реєструється зрідка та, як здебільшого з'ясовується в результаті досліджень, представлене «нальотами», що втратили життєздатність.

Нижче, на прикладі окремих пам'яток показано порядок проведення біологічного дослідження, наведено отримані результати, висновки та рекомендації.

Ікона «Святий Миколай Чудотворець» (ХОМ-1672, Ж-778) із зібрання Кіровоградського обласного художнього музею

Результати візуального обстеження. На лицевому боці ікони (на темних смугах між променями німбу Святого) в западинках згрибленої лакової плівки виявлено сірі нальоти (затертий міцелій?) (іл. 1). Основа ікони та рама мають численні, однотипні за формою і розміром льотні отвори жука-точильника, деякі з них (переважно на рамі) мають гострі краї та «чисту» поверхню.

В порожнинах декору рельєфу рами виявлено щільні конгломерати бруду та різноманітні залишки життєдіяльності комах і павуків: екскременти, шовковину, пусті чохлики і фрагменти лялечкових оболонок гусениць справжньої молі-кератофагу, поодинокі оболонки яєць постільного клопа, тарганячі оотеки, павутиння.

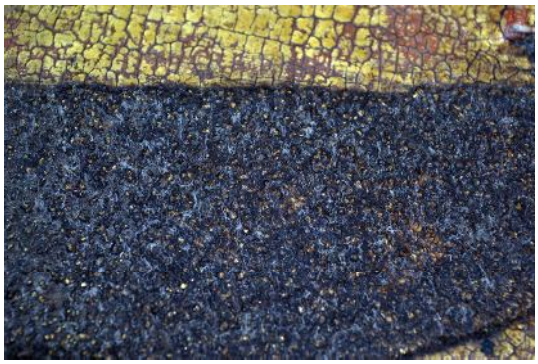
В нижній частині рами виявлено білі та світло-сірі нашарування/забарвлення (?) верхніх шарів деревини (деревина на дотик суха, об'ємні колонії, слиз та ін. не виявлені), яке свідчить про перебування її в несприятливих умовах (вірогідно, пов'язаних з надмірним зволоженням) (іл. 2). Там же виявлено живу особину кліща-червонотілки (з родини *Trombiculidae*, харчується дрібними комахами, їх личинками та яйцями).

Ікону з підозрою на ураження твору життєздатними формами мікроскопічних грибів та наявність активного осередку розвитку жука-точильника ізольовано.

Результати мікроскопічних досліджень (12×8, 12×40):

Мікроскопія нальоту (чотири препарати). В усіх препаратах: суміш бруду та численні волокна льону (окремі та в пучках), в окремих

Схема 1.



Іл. 1. Наліт на лицевому боці ікони «Святий Миколай Чудотворець» із зібрання Кіровоградського обласного художнього музею.

Іл. 2. Світло-сірі нашарування в нижній частині рами. Ікона «Святий Миколай Чудотворець» із зібрання Кіровоградського обласного художнього музею.

Іл. 3. Залишки золочення та фарбового шару на тарганячій оотеці та, відповідно, втрати цих матеріалів на рамі. Ікона «Святий Миколай Чудотворець» із зібрання Кіровоградського обласного художнього музею.

Іл. 4. Наліт на лицевому боці ікони «Богоматір Одигітрія» із зібрання Одеського художнього музею.

Іл. 5. Біологічне засмічення ікони «Святий Миколай Чудотворець» із зібрання музею естетичного виховання м. Ізмаїл (з-під шпуги).

пробах – поодинокі волокна шерсті синього та червоного кольорів, елементи опушення рослин. Фрагменти міцелію та спороносні структури мікроскопічних грибів не виявлені.

Мікроскопія деревини з ділянки рами з нашаруванням/забарвленням (два препарати): бруд, однотипні бактерії (кількість бактерій дещо більша ніж зазвичай).

Результати мікроскопічних досліджень залишків життєдіяльності комах та бруду (14×2). У складі конгломератів бруду – ґрунт, фрагменти стебел та листя рослин, одиничні кутикули кліщів. Чохлики гусениць молі поїдені, зі значною ступеню пилового забруднення. На поверхні однієї оотеки – залишки золочення та фарбового шару (іл. 3). Комплекс морфологічних ознак екскрементів з льотних отворів на рамі твору свідчить про їх приналежність личинкам жука-точильника.

Результат посіву нальоту на живильне середовище (агар Чапека-Докса) в чашках Петрі – негативний. Виявлені гриби перебувають у складі поверхневих забруднень.

Висновки та рекомендації:

1. Ураження твору життєздатними формами мікроскопічних грибів не виявлено. «Сірі нальоти» в западинках згрібленої лакової плівки – волокна льону.

2. Наявність бактерій в деревині на нижній частині рами – цілком природна, оскільки розвиток сапротрофних бактерій – одна з основних складових природного старіння матері-

алів. В той же час дещо підвищена їх кількість обумовлена, вірогідно, дією несприятливих умов навколишнього середовища. Зазначене місце не потребує проведення будь-яких спеціальних обробок, проте вимагає постійного спостереження за станом збереження.

3. Гострі краї та «чиста» поверхня льотних отворів жука-точильника може свідчити про наявність активного осередку розвитку цих шкідників. У зв'язку з цим рекомендоване спостереження за іконою протягом декількох місяців.

4. Нашарування/забарвлення «зняти» за допомогою напівсухого ватного тампону, змоченого в спирті, численні залишки життєдіяльності комах і павуків видалити з застуванням індивідуальних засобів захисту (халату, рукавичок, марлевої пов'язки та ін.).

В результаті спостережень осипи бурового борошна не виявлені. Отже, ікона була передана художнику-реставратору для здійснення реставрації.

Ікона двучасна «Богоматір Одигітрія» (Інв. №-2174ж) із зібрання Одеського художнього музею

Результати візуального обстеження. На нижній планці рами та поверхні фарбового шару (в тріщинах кракелюру, переважно на зображеннях одягу Святих) спостерігаються незначні, добре помітні лише при бічному освітленні безбарвні нальоти (іл. 4). Основа ікони має відкриті личинкові ходи (під рамою) та «старі» льотні отвори жука-точильника. В порожнинах і тріщинах деревини основи, а також у щілинах між основою твору і рамою знайдені чохлики гусениць справжньої молі-кератофагу, скупчення екскрементів та численні білуваті включення (оболонки яєць постільного клопа і кутикули кліщів?). Твір повсюдно забруднений екскрементами постільного клопа та ін.

Ікону з підозрою на ураження твору життєздатними формами мікроскопічних грибів ізольовано.

Результати мікроскопічних досліджень нальоту (12×8, 12×40), відібрано два препарати. Спостерігаються фрагменти гіф міцелію та однотипні за формою і розміром конідії мікроскопічних грибів з родини *Moniliaceae*, одиничні бактерії, фрагменти кліща, окремі волокна тваринного і рослинного походження (шерсть та льон).

Результати мікроскопічних досліджень бруду (14×2). У складі конгломератів бруду з порожнин й тріщин деревини основи – численні яйцеві оболонки постільного клопа, поодинокі кутикули кліщів, фрагменти павуків та їх екзувіїв.

Результат посіву нальоту на живильне середовище (агар Чапека-Докса) в чашках Петрі: негативний. Виявлені гриби перебувають у складі поверхневих забруднень.

Висновки та рекомендації:

1. Ураження твору життєздатними формами мікроскопічних грибів не виявлено.

2. Нальоти «зняти» за допомогою напівсухого ватного тампону, змоченого в спирті, залишки життєдіяльності представників типу Членистоногі (комах, павуків і кліщів) видалити з застуванням індивідуальних засобів захисту.

Ікона «Святий Миколай Чудотворець» (Інв. № КП-3434) із зібрання музею естетичного виховання міста Ізмаїл

Результати візуального обстеження. Візуально-помітні ознаки ураження твору мікроскопічними грибами не виявлені. Основа ікона має численні «старі» льотні отвори жука-точильника. Під шпугою – численні різновікові личинкові шкурки личинок жуків-шкіроїдів з родів Attagenus (в переважній кількості) і Anthrenus (поодиноко), фрагменти комах та павуків, мишачі екскременти, фрагменти листя, насіння і плодоніжок рослин (іл. 5).

Рекомендації:

Ікона потребує гігієнічного очищення та ретельного знепилення. Залишки життєдіяльності представників типу Членистоногі (комах і павуків) та інші забруднення видалити з застуванням індивідуальних засобів захисту.

Друковані ікони «Пресвята Богородиця «Достойно Є» (Інв. № НВ-1581) та «Божа матір з немовлям» (Інв. № НВ-1387) із зібрання Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я

Результати візуального обстеження. На лицевому боці ікони «Пресвята Богородиця «Достойно Є» виявлені одиничні, точкові плями фіолетового кольору.

Ентомологічне пошкодження ікон однотипне. На лицевому та тильному боках творів зареєстровані численні сліди життєдіяльності різноманітних представників класу Комахи (Insecta), а саме: 1) наскрізні личинкові ходи і льотні отвори жуків-точильників та залишки їх лялечкових колисочок (ймовірно, точильників – шкідників продовольчих запасів: тютюнового жука, хлібного точильника); 2) фрагмен-

ти шовковини з екскрементами та майже ціла лялечкова оболонка молі (остання подібна до оболонки лялечки південної амбарної вогнівки – молі, відомої як широко розповсюджений шкідник продовольчих запасів); 3) повсюдні, різного розміру й форми втрати верхнього шару паперової основи, спричинені, вірогідно, діяльністю розповсюдженого шкідника книг, архівних матеріалів та паперу – лусочницею звичайною з ряду Щетинкохвостих (Thysanura).

Основа ікон (особливо ікони «Божа матір з немовлям») забруднена численними екскрементами.

Результати мікроскопічних досліджень (14×2):

Точкові плями фіолетового кольору на лицевому боці ікони «Пресвята Богородиця «Достойно Є»: гіфи міцелію та спороносні структури мікроскопічних грибів не виявлені.

У складі шовковини та в залишках колисочок виявлено два види екскрементів: оформлені, лимоноподібні і однорідні за кольором, характерні для личинок жуків-точильників; довгасті «ковбаски» брунатного кольору, походження невідоме.

Висновки та рекомендації:

1. Одиничні, точкові плями фіолетового кольору на лицевому боці ікони «Пресвята Богородиця «Достойно Є» є, вірогідно, пігментними плямами, що утворилися внаслідок давнього ураження твору мікроскопічними грибами. Враховуючи результати мікроскопічних досліджень, а також те, що художник-реставратор в процесі реставрації твору буде використовувати речовини, які мають фунгіцидні властивості (хлорамін Б та ін.), подальше мікологічне дослідження і обробка плям не потрібні.

2. Виявлені ентомологічні пошкодження свідчать про ймовірне перебування ікон у приміщенні, де зберігалися продовольчі запаси. Оскільки виявлені сліди життєдіяльності комах не становлять загрози, проведення дезінсекції не потрібне. Фрагменти шовковини, екскременти та залишки колисочок й лялечкової оболонки необхідно видалити механічним способом, а лицевий і тильний бік ікони ретельно знепилити. Всі вищезазначені процеси проводити з обов'язковим застуванням індивідуальних засобів захисту.

---

1. Оскільки твори сакрального мистецтва пошкоджуються тими ж самими організмами та з-за тих самих причин, що й решта музейних предметів, а інтенсивність негативних проявів їх біодеструкції і завдані збитки так само залежатимуть від умов зберігання, тривалості шкодочинної дії організмів-деструкторів, їх кількості та активності, далі будемо говорити про біопошкодження музейних творів без окремого відокремлення пам'яток сакрального мистецтва.

Катерина КОНЮШЕНКО
(Харків)

РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «ОБРАЗ ВОГНЕЛИКОЇ БОГОРОДИЦІ»

У 2017 році на кафедру реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну та мистецтв для проходження реставраційних робіт надійшла ікона «Богородиця Вогнелика». Інформація про автора ікони та її попереднє місця знаходження відсутня.

Ікона являє собою оплічне зображення Діви Марії з червоним ликом у червоних одежах. Богородиця звернена ліворуч, погляд її спрямований на глядача. Ліворуч та зверху від Богородиці знаходяться написи. Одежа Діви Марії, лик, німб, опуш та написи виконані кіновар'ю. (іл.1)

Дане зображення Богородиці прийнято відносити до іконографічного типу «Параклесіс». Вважається, що джерелом є візантійська ікона «Агиосоритисса», з якої був зроблений оплічний список. Він послужив основою для іконографії.

Перед початком реставрації був проведений комплекс досліджень, серед яких візуальні дослідження, дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні, мікроскопічні та мікрохімічні дослідження.

Візуальні дослідження показали, наступне: ікона надійшла із попереднім реставраційним вручанням; на момент надходження на реставрацію була втрачена дерев'яна основа, у якості основи була паволока із загальним пошкодженням від термічного впливу та втратами фрагментів; великі втрати ґрунту й фарбового шару ікони від термічного впливу; часткова збереженість лакової плівки й позолоти невеликими фрагментами по всій площі роботи. Також було видне загальне забруднення лицевої сторони ікони кіптявою.

Мікроскопічні дослідження дозволили більш детально побачити, що шар живопису втратив свою первинну структуру, у тріщинах живопису було щільне забруднення, лакова плівка потемніла й втратила свої первинні оптичні властивості. Також було виявлено позолоту під фрагментами живопису, що дозволяє зробити висновок про послідовність написання ікони та ймовірності її написання на золотому тлі. (іл. 2)

За результатами досліджень в ультрафіолетовому випромінюванні можна визначити чіткий кордон ґрунту в місцях втрат фарбового шару завдяки характерному свіченні клею яскраво жовтим кольором;. позначити контур лакової плівки завдяки її характерному світло-блакитному кольору люмінесценції; виявити втрати фарбового шару, ґрунту та лакової плівки. [3.с.35] (іл. 3)

Мікрохімічні дослідження дозволили визначити, що червоним пігментом, превалюючим в іконі, є кіновар.

На базі результатів комплексного техніко-технологічного дослідження було розроблено план реставраційних заходів, який включає наступні пункти: оброблення тильної сторони паволоки антисептиком, укріплення фарбового шару, підготовка паволоки для дублювання на нову основу, дублювання ікони на нову основу, видалення забруднень фарбового шару і ґрунту, підведення реставраційного ґрунту в рівень з авторським шаром живопису, виконання тонувань в тон авторського живопису, нанесення захисного шару лаку.

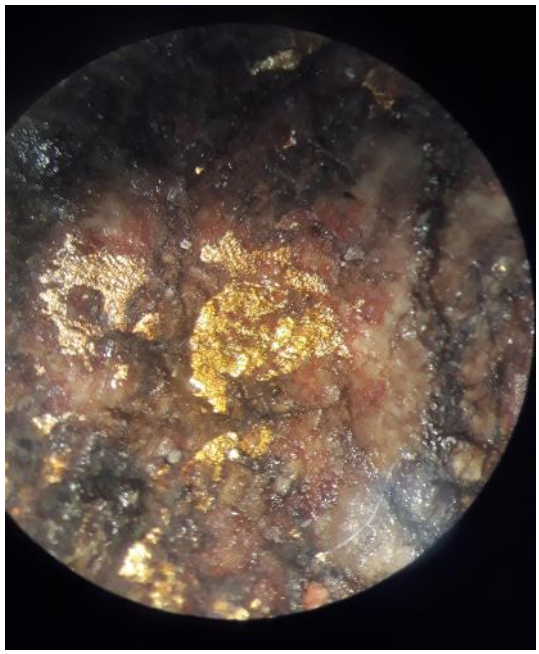
Фарбовий шар було укріплено за допомогою глютинового клею. Після ряду експериментів було обрано метод дублювання на 10% розчин глютинового клею з проміжним шаром паволоки. Даний метод дозволяє провести реставраційний захід, не пошкоджуючи шар живопису завдяки допустимій температурі 60°С.

Через характер пошкоджень фарбового шару й ґрунту, видалення забруднень проводилось механічно голкою й тонким скальпелем за допомогою мікроскопу МВС – 2 з попереднім розм'якшенням міновазином ділянки живопису. Цей процес виявився найбільш об'ємним за часом, й на нього було витрачено найбільше зусиль.(іл. 4)

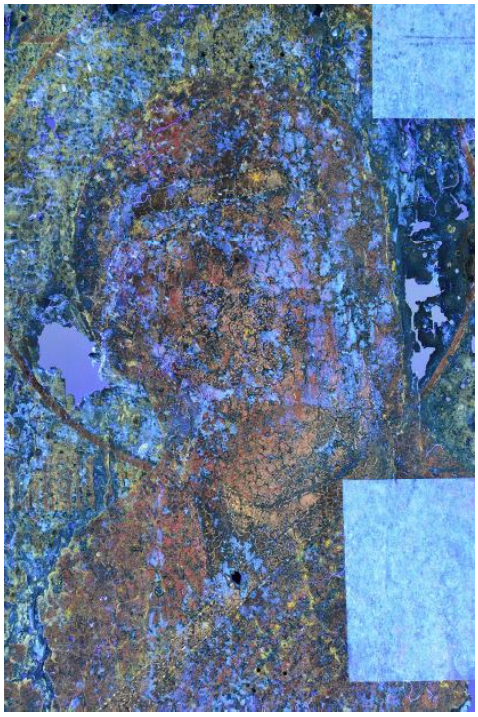
Після розчисток шару живопису був підведений реставраційний ґрунт й виконані умовні тонування, що надали іконі експозиційний вигляд.(іл. 5)

Паралельно з процесом реставрації було проведено дослідження, підібрано ряд аналогічних ікон, схожих за сюжетом, стилістикою та технікою живопису, серед яких ікони аналогічної іконографії, що належать до Липованської, Ветківської, Невянської та Сузунської шкіл іконопису На основі порівняльно аналізу можна зробити припущення, що ікона належить до Ветківської школи іконопису. Згідно з

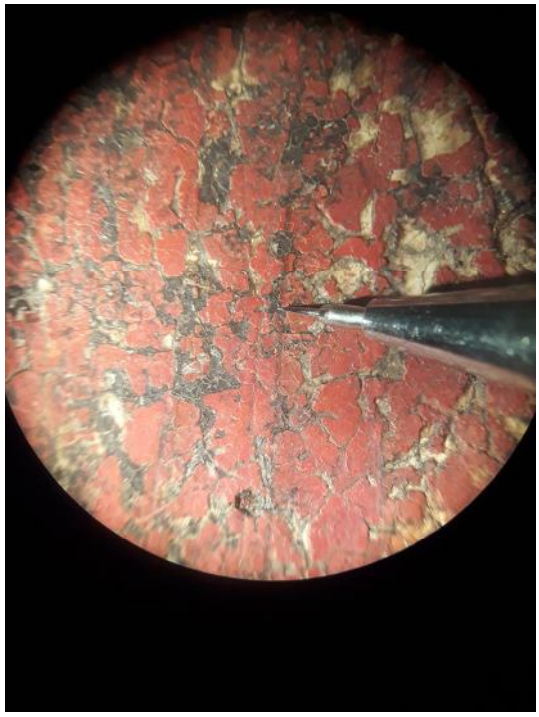
Іл.1. Загальний вигляд до реставрації.



Іл. 2. Фрагменти позолоти.



Іл. 3. Фрагмент ікони в уф випромінюванні.



Іл. 4. Видалення забруднень під мікроскопом.

Іл. 5. Загальний вигляд після реставрації.

аналогом з обох боків зображення розташовано двоє святих на повний зріст, свята була зображена на золотому тлі.[1. с.13] (іл. 6)

1. Ничаева, Г.Г. Ветковская икона / Глина Нечаева. – Минск: Четыре четверти, 2002 – 286 с.

2. Горбунов Ю.Е. Старообрядческая иконопись юго-западной Украины и Бессарабии XIX-первой половины XX в. / Юрий Горбунов // Електронні данні 20.09.2018 Режим доступу: https://core.ac.uk/download/pdf/38407300.pdf

3. Реставрация икон. Методические рекомендации. – М.: Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря, 1993. – 234 с.

Ольга ЗІНЧУК
(Львів)

ІКОНА «БОЖА МАТИ З НЕМОВЛЯМ» XVIII (?) СТ. ЗІ ЗБІРКИ ВОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ: СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ, ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ

З дня заснування Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – ЛФ ННДРЦ України) (13 грудня 1983 р. відповідно до постанови Ради Міністрів УРСР), художниками-реставраторами науково-дослідного реставраційного відділу було виконано повний спектр консерваційно-реставраційних заходів різної складності над сотнями пам'яток зі збірок численних музеїв Західного регіону України [1; с. 2-3].

Усі реставраційні процеси супроводжуються документацією та фотофіксацією й підкріплені ґрунтовними техніко-технологічними дослідженнями. Комплексні дослідження матеріальної структури художніх творів виконують наукові працівники відділу наукових досліджень за допомогою якісного аналізу, оптичних та хімічних методів [1; с. 2-3].

У такий спосіб працівники ЛФ ННДРЦ України беруть активну участь у збереженні мистецької спадщини та долучаються до охорони культурних цінностей регіону [1; с. 2-3].

Значна частина відреставрованих пам'яток представлена у постійних експозиціях музеїв й доступна для загального перегляду.

З-поміж відреставрованих творів варто згадати ікону «Божа Мати з немовлям» XVIII (?) ст. зі збірки Володимир-Волинського історичного музею. Пам'ятка експонується в залах музею з 22 травня 2018 р., від моменту відкриття виставки відреставрованих творів темперного та олійного живопису XVIII – XIX ст.

За час багатолітньої співпраці між працівниками Володимир-Волинського історичного музею та ЛФ ННДРЦ України було відреставровано 26 ікон. Сакральні твори доповнили експозицію, що формують наші уявлення про історію Володимирщини від найдавніших часів до XX ст.

Збірку іконопису, до якої належить ікона «Божа Мати з немовлям», привіз у 1981 р. учень Григорія Гуртового, волинський краєзнавець Петро Заклекта, з експедиції Волинського краєзнавчого музею по Володимир-Волинському району.

Ікона надійшла на реставрацію до ЛФ ННДРЦ України з фондів Володимир-Волинського історичного музею. Спершу було проведено візуальне обстеження твору. Основа ікони виконана з дерев'яної дошки, що складається з трьох частин. Колір деревини світло-охристий. Порода деревини листяна. Розмір дошки 103,7 см на 81 см. З'єднання дошок виконано за допомогою склейки частин основи між собою. З лицевої сторони помітна щілина між лівою та середньою частинами іконного щита, проте вони є нерухомими. Щілина утворилась в результаті всихання деревини. Присутні врізні шпуги, що міцно сидять у пазах. Вони забезпечують нерухомість частин основи. Помітне незначне короблення середньої частини основи, що має вигнутий характер. Поверхня дошки була вкрита забрудненнями, спостерігався сірий наліт.

З лицевої сторони ікону обрамляє масивна декоративна рама. Торці основи і рами є монолітно заґрунтованими одним левкасом і покриті однотонним шаром фарби. Це вказує на те, що рама авторська.

Окремою групою пошкоджень можна виділити механічні втручання в авторські матеріали з лицевого боку ікони. Вони відкрились після зняття листів старої профілактичної заклейки. Значні механічні ушкодження навколо фігур святих свідчать про можливу присутність декоративних шат. Ймовірно, при їх демонтажі пам'ятка була сильно пошкоджена. Заглиблення подекуди сягали 2,5 см. Ці отвори естетично викривляли цілісне сприйняття твору.

Лицева сторона ікони, як зазначено вище, була фрагментарно закрита листами профілактичної заклейки (Див. Іл. 2).

Левкас ікони авторський. В ролі в'язева виступає колагеновий клей. Наповнювач – тонко дисперсна крейда ($CaCO_3$). Він білого кольору з багатошаровою структурою. Левкас одного складу нанесений в кілька прийомів (це можна було спостерігати на ділянках з втратами та розшаруваннями) [5].

Помітний кракелюр ґрунтового походження, сітка доволі дрібна. По всій поверхні твору спостерігались випади левкасу до деревини, що мали подовгастий характер. Виявлено міс-

цеві втрати та розшарування. Попередні реставраційні втручання спостерігались по периметру твору у вигляді ґрунтових вставок. Вони були затерті в структуру матеріалів декоративного тла із золоченням та у фарбовий шар. Попередньо нанесений реставраційний ґрунт тонкий, підведений за один прийом [6].

Ікона виконана в техніці темперного живопису з олійними прописами. У місцях втрат шару живопису, до прикладу ділянка із зображенням лівого ока Богородиці, проглядався лінійний рисунок (Див. Іл. 3). Манера виконання живопису м'яка, без фактури. Основні партії темперні, в той час, як лики, руки, ніжки зображуваного немовляти, елементи одягу та хмари на декоративному тлі – олійні. Лики та частини тіла зображуваних ретельно промодельовані, живописні. Одяги, хмари, крила ангелів та дрібні деталі – прописані декоративно, навіть графічно. Кракелюр живописного шару повторює кракелюрну сітку левкасу. Присутній первинний кракелюр фарбового шару.

Було помітне загальне потертя фарбового шару з характерними «змиленими» контурами. Потертя механічного характеру. Осипи фарби спостерігалися в місцях відставання авторського левкасу від основи та його випадів і розшарувань у нижній частині та по периметру ікони.

По всій площі внутрішніх торців декоративного обрамлення та на примикаючих до них, вільних від левкасу, ділянках спостерігалися пізніші, доволі грубо виконані, поновлення. Застосовано світло-охристий крийний фарбовий розчин [9].

Спостерігались реставраційні втручання: рухомі луски левкасу та фарбового шару, а також були присутні незначні здуття. Живопис на синіх партіях відрізнявся матовим полиском. Ймовірно, ці ділянки попередньо укріпляли, а залишки клею не видалили з поверхні. Також ці ділянки виокремились на поверхні особливим свіченням під час дослідження в УФ-променях (Див. Іл. 1) [2].

Живопис збагачений декоративним тлом, виконаним у техніці різьби по левкасу. Різьба наслідує рослинно-геометричний мотив. Левкас покритий поліментом насиченого червоного кольору. Тло золочене. Воно займає верхню частину композиції. Золочення було сильно втраченим та потертим. Характер втрат подібний до пошкоджень на живописі. Були присутні механічні грубі втручання у структуру волокон деревини. На цих ділянках був деформований та частково втрачений левкас.

Декоративне обрамлення ікони виконане з дерев'яного масиву та допоміжних декоративних планок. У нижній внутрішній частині збережена одна з чотирьох елементів різьби. Декоративне обрамлення вкрите левкасом, поліментом та позолотою. Захисне покриття було помітне на декоративному тлі та обрамленні. На живописі плівка частково механічно витерта.

Були проведені наступні дослідження: фотофіксація пам'ятки в УФ-променях, мікологічне та ентомологічне обстеження, структурний та мікрохімічний аналіз левкасу та переґрунтування, мікрохімічний аналіз пігментного складу білого, синього та жовтого (перемалювання) кольору з живопису [2;3;4;5;6;7;8;9].

Технічний та зовнішній стан пам'ятки зазнав очевидних змін в результаті проведених комплексних реставраційних заходів, що були ухвалені на Науково-реставраційній раді ЛФ ННДРЦ України. Поверхню твору звільнено від шматків старої профілактичної заклейки. Застосовуючи відкритий метод, за допомогою натурального клею низької концентрації був укріплений фарбовий шар та левкас. Видалили впресовані у структуру авторських матеріалів поверхневі забруднення. Очистили та законсервували металеві елементи. Усунули пізніші ґрунтові вставки та поновлення світло-охристою фарбовою. Місцево доповнили втрати деревини та підвели реставраційний ґрунт.

Завдяки ретельно відібраним хімічним реагентам, вдалося потоншити авторську лакову плівку. Нанесли рівномірний шар нового захисного покриття.

Твору надали експозиційного вигляду завдяки тривалому процесу тонувань з елементами реконструкції. Для цього використали схожі за іконографією ікони. Для тонувань застосували техніку пуантель. Ікону повторно покрили шаром лаку (Див. Іл. 4).

Застосувавши підхід, в якому першочерговим є стабілізація авторських матеріалів, забезпечення їх від подальшої руйнації та збереження патини часу, повернули первісну цілісність зображенню на іконі «Божа Мати з немовлям» руки невідомого майстра. Пам'ятка набула експозиційного вигляду.

Завдяки своїй майстерності іконописець увіковічнив образ праведної жінки-матері, що

Іл. 1. Загальний вигляд твору до реставрації. Фото в УФ-променях.

Іл. 2. Загальний вигляд твору до реставрації. Освітлення пряме.

Іл. 3. Загальний вигляд твору в процесі реставрації. Освітлення пряме.

Іл. 4. Загальний вигляд твору після реставрації. Освітлення пряме.

втілює вічне життя, заступництво та спасіння. Глибоко шанований образ Божої Матері уособлює ніжність, велич та любов.

1. Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів - № 1 (10). 2008.

2. Рентгенологічне (в УФ-променях) обстеження пам'ятки. Заявка №193. Архів ЛФ ННДРЦ України.

3. Мікологічне обстеження пам'ятки. Заявка №1082 а. Архів ЛФ ННДРЦ України.

4. Ентомологічне обстеження пам'ятки. Заявка №1082 б. Архів ЛФ ННДРЦ України.

5. Структурний та мікрохімічний аналіз левкасу. Заявка №1508. Архів ЛФ ННДРЦ України.

6. Структурний та мікрохімічний аналіз перегрунтування. Заявка №1509. Архів ЛФ ННДРЦ України.

7. Мікрохімічний аналіз пігментного складу білого кольору з живопису. Заявка №1510. Архів ЛФ ННДРЦ України.

8. Мікрохімічний аналіз пігментного складу синього кольору з живопису. Заявка №1511. Архів ЛФ ННДРЦ України.

9. Мікрохімічний аналіз пігментного складу жовтого кольору з живопису (перемалювання). Заявка №1511. Архів ЛФ ННДРЦ України.

Ірина КОВАЛЬ,
Олена ТРУЛЯЄВА
(Червоноград)

РЕСТАВРАЦІЯ І КОРОТКИЙ ОГЛЯД ГРУПИ ПАМ'ЯТОК ЧЕРВОНОГРАДСЬКОЇ ФІЛІЇ ЛЬВІВСЬКОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ, КОТРІ ПОХОДЯТЬ ІЗ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ

Станом на 2018 рік у Червоноградській філії Львівського музею історії релігії (далі ЧфЛМІР) знаходиться 73 експонати фондової групи «Живопис» котрі походять з Волинської області, з них – 9 хоругв. Відреставровано і задокументовано 25 музейних предметів. У даній статті представлено 13 ікон із фондів ЧфЛМІР які були відреставровані за останні 15 років.

Пам'ятки потрапили до музею у результаті експедиційних поїздок 2000-2002р. селами Волинської області (Горішнє, Липа, Менчичі, Мерва , Селець, Цегів, Чесний Хрест), які здійснювались працівниками музею. Сьогодні Україна і світ по-новому відкривають для себе Волинь через її історію та культуру. Багата пам'ятками старовини, з давніми традиціями в їх пошануванні і дослідженні, волинська земля займає важливе місце в мистецькій культурі України. Новий етап дослідження і колекціонування пам'яток сакрального мистецтва Волині розпочався у XX ст.. Саме в цей період були скомплектовані збірки сакральних пам'яток, в тому числі і волинського іконопису, в музеях України [3]. Усі представлені нами твори датуються здебільшого XIXст. і являють собою неперевершений зразок місцевого іконопису та стануть матеріалом для подальшого вивчення.

Огляд колекції розпочинаємо рідкісною за сюжетом та іконографією іконою

«Бог-Отець» - «Ветхий Деньми» (фото 1), (ЧфЛМІР-4000, Ж-474, 111,0 х 74,2см, полотно, ґрунт, олія), котра була привезена зі села Мерва Горохівського району у 2001 році із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1789р.). Зображення Бога-Отця завжди було полемічним. Тайна Боговтілення і розуміння цього поняття викликає питання і до сьогодні. На іконі зображено Бога – Отця у вигляді сивобородого старця, котрий сидить на хмарах. Руки припідняті в ліктях, на рівні грудей зображено Святого Духа якого символізує білий голуб. Над головою Бога Отця трикутний німб. Одежі Бога Отця різних відтінків сірого кольору, як і усе тло ікони.

Дану ікону у досить аварійному стані було віднайдено на дзвіниці церкви. Її реставрація відбувалась у 2002р. і полягала в укріпленні авторського фарбового шару та ґрунту. У місцях втрат авторського полотна було поставлено латки, здубльовано реставраційні крайки і натягнуто на реставраційний підрамник. Далі нанесли і вишліфували реставраційний ґрунт, провели тонування у техніці «пуантелі» та нанесли захисну лакову плівку. Після проведених заходів ікона неодноразово експонувалась на виставках музею.

Унікальним експонатом нашої збірки є фрагмент ікони «Розп'яття» із зображеною постаттю Святого Іоанна (фото 2-4), (ЧфЛМІР-4370; Ж-543, 123,1 х 56,0 см, полотно, ґрунт, олія). «Розп'яття» - страта Ісуса Христа через розп'яття, епізод, що завершує Страсті Христові і передує похованню та Воскресінню Христовому. Іконографія "Розп'яття з пристоячими" склалася на підставі євангельських текстів, згідно з якими Спаситель був розіп'ятий за Єрусалимом, на горі Голгофі. Відповідно до переказу, саме тут був похований Адам. Обабіч Розп'яття стоять: ліворуч – Богородиця, праворуч – Іван Богослов. Іконографія самого "Розп'яття" майже не змінювалась: Христос розп'ятий на хресті, голова у терновому вінку, опущена на праве плече [1]. Ця ікона походить із села Липа Горохівського району з церкви Святого Дмитрія (XVIII ст.). Її було передано до музею у 2002р. Внаслідок пожежі ікона дуже постраждала, зберігся лише фрагмент із постаттю Св. Іонна і частково збережено фігуру розіп'ятого Христа (ступні і рука). Зрозуміло, що полотно знаходилось в аварійному стані: основа, живопис, ґрунт дуже пересушені і ламкі, стійкі деформації полотна, загрози осипів. Основним завданням було надати міцності основі, особливо зі сторони, яка найбільше постраждала від вогню. Обгорілий бік полотна мав криволінійну форму, тому було вирішено виготовити реставраційну крайку із урахуванням фігурного контуру, для того щоб максимально зміцнити пошкоджений край без втрати еластичності і без додаткових потовщень. Після натягування і проклеювання полотна для крайок на нього олівцем були нанесені контури втрати. Від намальованого контуру залишали

10 см. полотна і виторочували їх до зазначеного контуру. Виторочені нитки крайки потоншувались скальпелем. Виготовлену крайку звичним способом дублювали до основи, після чого розтягнули полотно на нововиготовлений підрамник. Результатом даної роботи стало рівномірно розтягнуте на реставраційному підрамнику полотно, пошкоджений край якого було зміцнено і надано еластичності. У такому вигляді твір може повноцінно експонуватися і експонується на виставках.

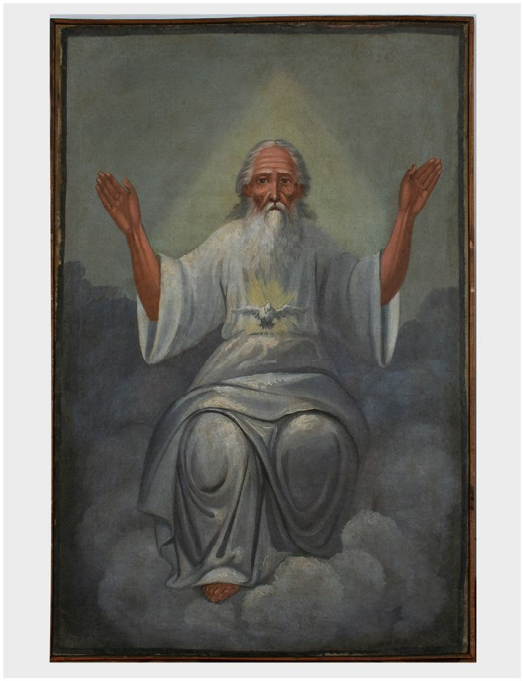
Ікони «Іов Почаївський» (фото 5), (ЧфЛМІР-4849; Ж-658, 114,0 х 92,4 см, дошка, левкас, олія), «Преображення Господнє» (ЧфЛМІР-2981; Ж-279, 125,2 х 83,5 х 17,2 см, дошка, левкас, олія), (фото 6) та дияконські двері із нашої збірки було віднайдено улітку 2002 року у селі Чесний Хрест Володимир-Волинського р-ну. Вони зберігалися на сходах, що ведуть у дзвіницю церкви «Воздвиження Чесного Хреста». Ікони («Іов Почаївський» та «Преображення Господнє») були відреставровані у 2002 і 2005 роках відповідно. На іконі зображено преподобного Іова у монашому облаченні, який стоячи на колінах, молиться перед іконою «Почаївської Божої Матері». Молитовний спокій і блаженство ігумен Іов знайшов на Почаївській горі, здавна осяяній яснотою багатьох чудес. Прибувши до Почаєва, він викопав собі невелику печеру, де можна було б самотньо молитися. За свої ревні молитви подвижник мав видіння Пресвятої Богородиці [2]. Можна припустити, що саме цей момент відображено у іконі. Пам'ятка знаходилась у доволі складному стані. Для надання твору експозиційного вигляду було проведено ряд необхідних консерваційних заходів: дезінфекція, укріплення авторського живопису та ґрунту, усунення поверхневих забруднень, зміцнення деревини основи, тонування потертостей авторського фарбового шару та нанесення захисної лакової плівки. Таким самим чином була відреставрована і ікона «Преображення Господнє». На зворотному боці ікони є напис «Сію икону сооружили Василій Стельмашук и Иванъ Цембалюкъ 1862годъ». Сюжет цієї ікони відображає особливо таємничу подію, що сталася на горі Фавор з Ісусом Христом і апостолами Петром, Іваном та Яковом. Це друге (після Хрещення) свідчення, що Христос є Сином Божим.

Повертаючись до дияконських дверей (фото 7, 8) (ЧфЛМІР-5704, 4847 Ж-751, 656, 185,5 х 69,0 х 3,0см, 179,5 х 69,3 х 3,0см, дерево, левкас, олія) варто зазначити, що це двері в іконостасах церков обабіч царських врат. Назва походить від «диякон» - грец. служитель, який через ці двері прислужував священику [5]. Двері зберігалися у дуже поганих умовах, тому перебували в аварійному стані. Одна зі стулок слугувала вхідними дверима, що вели на дзвіницю. І була по периметру замальована зеленою пентафталевою фарбою, щоб «освіжити» колір. Двері складаються із масивного дерев'яного обрамлення і делікатного різьбленого середника. Середник композиційно розділений на дві частини. У нижніх частинах закомпоновані зображення архангелів Гавриїла і Михаїла, а у верхній - тонкий, ажурно різьблений рослинний орнамент з невеличкими клеймами із зображенням голівок ангелів. Збереженість обох стулок вкрай незадовільна. Повсюдні відставання авторського фарбового шару і ґрунту, втрати до дошки основи, підняття, осипи, загрози осипів, значні поверхневі забруднення. Різьба і площини між різьбою замальовані грубим шаром фарби. Після проведених досліджень було виявлено, що даний шар живопису також є пізнішим перемалюванням, відповідно під ним знаходиться авторське малярство. На даний момент виконані операції по укріпленню фарбового шару і ґрунту. Проведено зондажі на усунення пізніших перемалювань із різьби і площин між нею. Ведуться консультації щодо доцільності усунення запису з авторського малярства.

Колекція ЧфЛМІР поповнилась ще трьома іконами у вересні 2002 року під час експедиційної поїздки у село Бобли Турійського району. Де на дзвініці церкви Покрови Пресвятої Богородиці зберігалися ікони, які вийшли із церковного вжитку. Священик і громада без зауважень погодились подарувати їх музею.

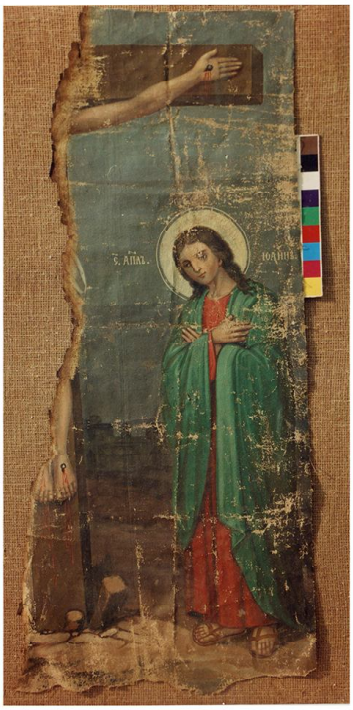
Дві з них - це ікони апостольського ряду із зображенням попарно двох апостолів (фото 9,10) (ЧфЛМІР-4360, 4837, Ж-574, 646, 112,2 х 46,2 х 2,2см, дерево, левкас, олія). Характерною деталлю обох ікон є те, що імена апостолів грубо замальовані зеленою фарбою, експонати потребували значного реставраційного втручання. Після проведених заходів із укріплення фарбового шару і ґрунту, усунення поверхневих забруднень і зміцнення деревини, було усунуто вищезгаданий запис, як наслідок, нам відкрилися підписи латиницею. На одній іконі **S.MACIEI** та **S.PAVLI** і відповідно зображення двох апостолів, а на іншій - **S.MATHEI,**

Загальний вигляд до реставрації.

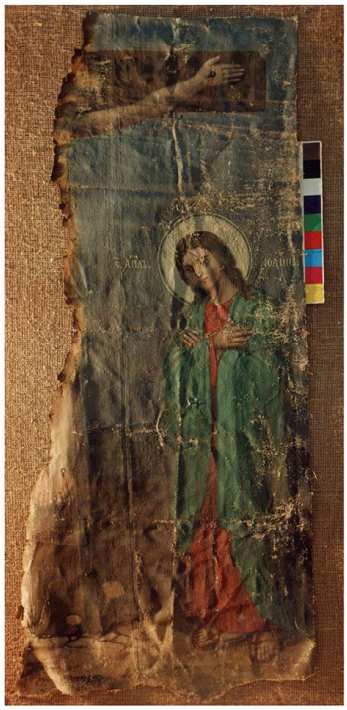


Загальний вигляд після реставрації.

1. «Бог Отець» (ЧфЛМІР-4000, Ж-474), 111,0 х 74,2см.



Полотно до реставрації в прямому освітленні



Полотно до реставрації в бічному освітленні

Полотно в процесі реставрації після накладення укріплюючої заклейки

2. «Святий Іоанн» (фрагмент «Розп'яття з пристоячими»), (ЧфЛМІР - 4370, Ж - 543), 123,1 х 56,0см.

Полотно в процесі реставрації
у прямому освітленні

Полотно в процесі реставрації
у бічному освітленні

Полотно після проведених
консерваційних заходів

3. «Святий Іоанн» (фрагмент «Розп'яття з пристоячими»), (ЧфЛМІР - 4370, Ж - 543), 123,1 х 56,0см.

Зворотній бік до реставрації
в бічному освітленні

Зворотній бік в процесі реставрації

Зворотній бік до реставрації
в прямому освітленні

4. «Святий Іоанн» (фрагмент «Розп'яття з пристоячими»), (ЧфЛМІР - 4370, Ж - 543), 123,1 х 56,0см.

Загальний вигляд до реставрації

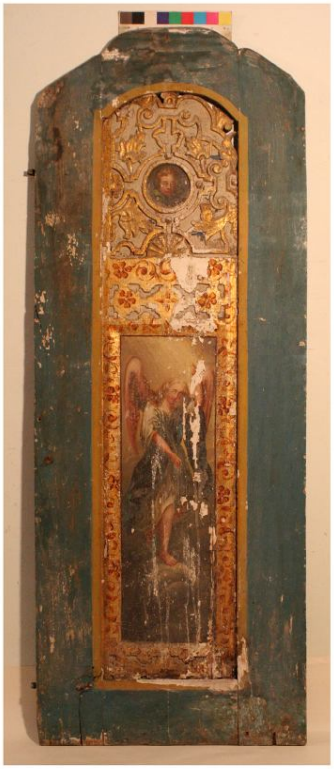
Загальний вигляд після реставрації

5. «Іов Почаївський» (ЧфЛМІР- 4849, Ж-657), 114,0 х 92,4см.

Загальний вигляд після реставрації.

Зворотній бік після реставрації.

6. «Преображення Господнє» (ЧфЛМІР-4848; Ж-658), 125,2 х 83,5 х 17,2см.



Загальний вигляд до реставрації.

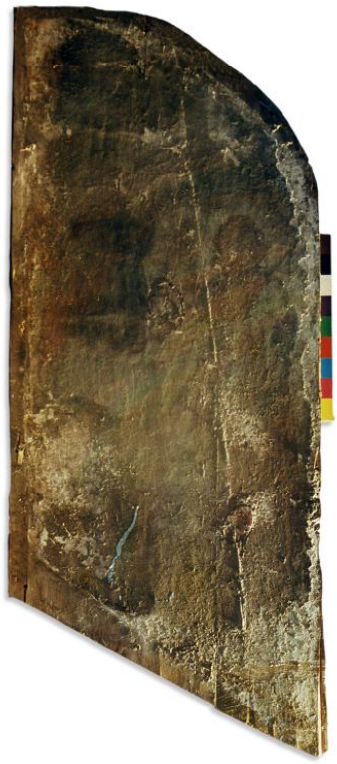
Загальний вигляд до реставрації.

7. Дияконські двері (ЧфЛМІР-5704, 4847, Ж-751, 656), 185,5 х 69,0 х 3,0см, 179,5 х 69,3 х 3,0см.

Фрагмент до реставрації.

Фрагмент до реставрації.

8. Дияконські двері (ЧфЛМІР-5704. 4847. Ж-751. 656).
185,5 х 69,0 х 3,0см, 179,5 х 69,3 х 3,0см.



Загальний вигляд до реставрації.

Загальний вигляд після реставрації.

9. Ікона апостольського ряду (ЧфЛМІР-4360, Ж-574), 112,2 х 46,2 х 2,2см.

Загальний вигляд до реставрації.

Загальний вигляд після реставрації.

10. Ікона апостольського ряду (ЧфЛМІР-4837, Ж-646), 112,2 х 46,2 х 2,2см.

Загальний вигляд після реставрації.

11. «Розп'яття з пристоячими»
(ЧфЛМІР-4360, Ж-574), 112,2 х 46,2 х 2,2см.

Загальний вигляд після реставрації.

12. «Страсті Христові»
(ЧфЛМІР-4840, Ж-649), 227,5 х 230,0см.

Загальний вигляд лицевого боку після реставрації.

Загальний вигляд зворотнього боку після реставрації.

13. «Моління про чашу» (ЧфЛМІР-4076, Ж-502), 58,0 х 45,0см.

Загальний вигляд до реставрації

Загальний вигляд в процесі реставрації

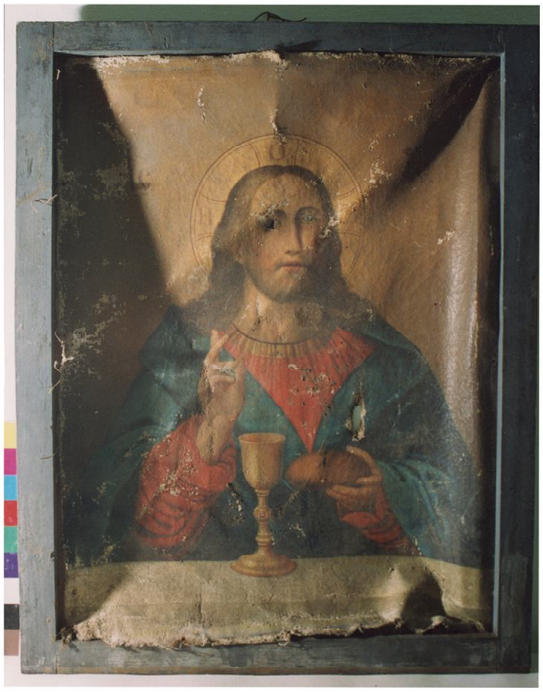
Загальний вигляд після реставрації

14. «Пророки Даниїл та Ізекеїл» (ЧфЛМІР-3622, Ж-400), 73,8 х 60,4см.

Загальний вигляд після реставрації.

15. «Св.Миколай» (ЧфЛМІР-4363, Ж-538),
131,4 х 74,2см.

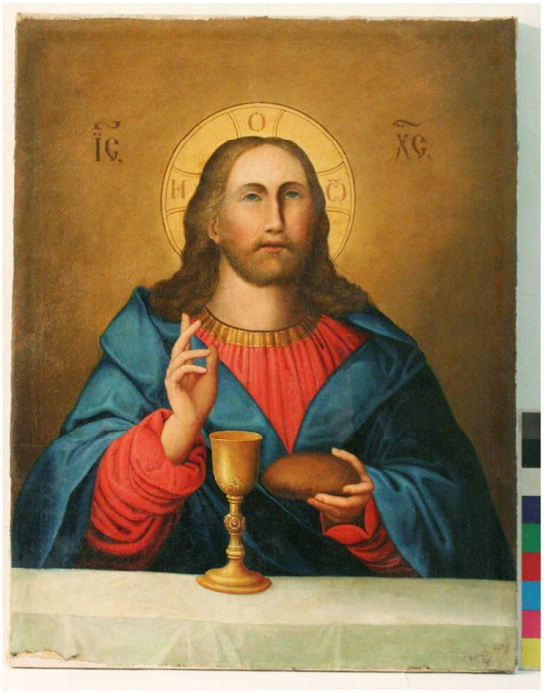
Загальний вигляд до реставрації
при розсіяному освітленні.



Загальний вигляд до реставрації
при бічному освітленні.

16. «Христос Євхаристійний» (ЧфЛМІР-4036, Ж-481), 70,6 х 55,0см.

Загальний вигляд в процесі реставрації.



Загальний вигляд після реставрації.

17. «Христос Євхаристійний» (ЧфЛМІР-4036, Ж-481), 70,6 х 55,0см.

S.THOMA. Обидві ікони мають скошений нижній край і піварочний верхній.

Третьою іконою із села Бобли є ікона «Розп'яття з пристоячими» (фото 11),

(ЧфЛМІР-4360, Ж-574, 112,2 х 46,2 х 2,2см, дерево, левкас, олія). На реставрацію твір надійшов із значними втратами живопису - більш ніж 50%. Живопис, особливо із лівого боку, являв собою оголений ґрунт і незначні крапкоподібні залишки авторського малярства. Тому найскладнішою і найтривалішою операцією під час реставрації цієї ікони було тонування. Із незначних залишків авторського живопису вдалось відбудувати цілком прочитуване зображення розіп'ятого Христа і архітектури у нижній частині ікони, які до процесу тонування були лише незначним натяком. Також було зміцнено деревину основи і раму, нанесено захисну лакову плівку. Реставрація ікони завершилась у 2005 році і від того часу неодноразово експонувалась.

Найбільшим полотном у нашій збірці є ікона «Страсті Христові» (фото 12),

(ЧфЛМІР-4840, Ж-649, 227,5 х 230,0см, полотно, ґрунт, олія) із села Менчичі Іваничівського району. Священик Ризоположенської церкви у 2002 році віддав до музею величезне згорнуте у кілька разів полотно, яке найближчим часом планували спалити з молитвою. Твір складається з 12 сюжетів розділених тонкою коричневою рамкою. Хронологічно сюжети розміщуються знизу вверх і зліва на право.

1. Моління про чашу;
2. Поцілунок Іуди;
3. Відречення апостола Петра;
4. Ісус перед Понтієм Пилатом;
5. Бичування Христа;
6. Одягнення тернового вінця;
7. Покладення хреста на плечі;
8. Витирання поту з обличчя Ісусу;
9. Здирання одягу з Христа;
10. Прибивання до хреста;
11. Розп'яття;
12. Зняття з хреста.

Кожен сюжет підписано білою фарбою. Фрагментарно зберігся напис (селеніє Маркостав, отпущєніє греховъ), дата - 1851 і монограма художника. Назва Маркостав фігурує, оскільки

села Менчичі і Маркостав мали одну церкву. Датування ікони дозволяє припустити, що вона знаходилась у Ризоположенській церкві села Менчичі ще до пожежі у 1880р. Жителями села ікони з церкви були врятовані від вогню і після відбудови у 1887р. повернені, серед них, ймовірно, і «Страсті Христові».

Умови зберігання полотна були дуже незадовільними. Зрозуміло, що ікона знаходилась у жахливому стані. Значні втрати фарбового шару разом з ґрунтом (особливо у місцях згину), стійкі деформації полотна, осипи і загрози осипів. Найпершим завданням було укріплення ґрунту і живопису, а також шпарування проривів і розривів полотна. Для надання полотну пластичності і щоб вирівняти стійкі деформації полотна, а також для дублювання крайок використовувалась синтетична полімерна смола BEVA 371[4,6].

Цей синтетичний аналог воскосмоляної мастики, випускається у вигляді 40% - го розчину вінілацетату з етиленом в суміші бензину і толуолу, широко застосовується, як для дублювання, так і для підведення крайок. Дублювальна система на основі полімеру BEVA 371 успішно використовується вже більше п’ятдесяти років, а властивості матеріалу постійно удосконалюються. Полімер володіє такими властивостями, як оборотність, безбарвність і прозорість. Він не проникає в пористі матеріали, утворюючи плівку на поверхні, що полегшує процес видалення, розчиняється в легких бензинових фракціях (уайт-спірит, бензин), нешкідливих для фарбового шару, не дає усадки або набухання, не викликає розм’якшення поверхні (на відміну від природного воску). Його можна наносити в холодному вигляді. При цьому BEVA 371, подібно до бджолиного воску, володіє термопластичними властивостями і плавиться при температурі близько 60°С. Досліди показали міцність склеювання, при збереженні помітно кращої еластичності дубльованого полотна порівняно з дублюванням на осетровий клей, повну зворотність і можливість повторної активації плівки. Матеріал не втрачає властивостей до термічної і хімічної активації.

Щоб забезпечити достатній натяг полотна, було замовлено підрамник за індивідуальним кресленням - з широкими рейками і двома хрестовинами. Після проведених заходів полотно натягнуто на нововиготовлений підрамник. На даний момент ікона вже зайняла місце у діючій експозиції нашої філії.

Коротко оглянемо ще чотири відреставровані ікони, які походять із церков Волинської області. Ікона «Моління про чашу» (фото 13), (ЧфЛМІР-4076, Ж-502), 58,0 х 45,0см, полотно, ґрунт, олія), з Свято-Введенської церкви с. Литовеж Іваничівського р-ну. Зображення цілком канонічне. Фігура Ісуса Христа знаходиться у центрі композиції, Він молиться на колінах, звертаючись до неба. Згори спускається ангел з чашею в руках, яка є символом страждань і смерті. Ангел несе її Христу, щоб Він добровільно випив з неї. Біля Ісуса сплять троє його учнів. Зазвичай їх зображують на передньому плані, щоб підкреслити їх безтурботний сон в протиставлення тривожній молитві. Реставрація відбувалась у 2005р., і полягала в укріпленні фарбового шару і ґрунту, усуненні поверхневих забруднень. Полотно розтягнули на

нововиготовленому підрамнику, потертості фарбового шару затонували акварельними фарбами, нанесли захисну лакову плівку.

Ікона «Пророки Даниїл та Ізекеїл» (фото 14), (ЧфЛМІР-3622, Ж-400, 73,8 х 60,4см, дерево, левкас, олія) була привезена з с.Милятин Іваничівського р-ну зі Свято-Парасківської церкви (1779р.). Ікона пророчого ряду на дошці, зображає пророків Ізекеїла із скрижалями та Даниїла із каменем в руці. Даниїл іноді зображується з каменем в руці, що символізує таємницю Боговтілення, яка відкрилася Даниїлу за сім століть до ери Христа. Даниїл розгадав сон царя Навуходоносора, про язичницького божка на горі, котрий був розбитий падаючим каменем: божок - це земні царства, гора - Царство Боже, камінь – Месія. На згадку про своє прозріння пророк інколи зображується з каменем. Ізекеїл один з чотирьох великих пророків. Він віщує руйнування Єрусалима, вигнання та поневіряння народу, згодом його повернення на землю і відбудову храму. Ікона відреставрована у 2002р. Пам’ятка знаходилась у незадовільному стані: розходження дощок основи, відставання та втрати авторського фарбового шару і ґрунту, значні поверхневі забруднення, потемніння лакової плівки. Першочерговим завданням стало укріплення фарбового шару і ґрунту з накладанням укріплюючої заклейки. Далі склеїли дошки основи і зміцнили деревину. Підібравши розчинник потоншили потемнілу лакову плівку, у місцях втрат авторського левкасу нанесли і вишліфували реставраційний. Потертості авторського фарбового шару

і вставки реставраційного левкасу затонували акварельними фарбами та нанесли захисну лакову плівку.

«Св.Миколай» (фото 15), (ЧфЛМІР-4363, Ж-538, 131,4 х 74,2см, полотно, ґрунт, олія) зі Свято-Покровської церкви с. Горішнє Горохівського р-ну. Святитель Миколай, архієпископ Мирлікійський, користувався на Волині надзвичайною популярністю. На іконі святого зображено у повен зріст на тлі сіро – коричневої кімнати. Ліва рука вказує на царя, який лежить у ліжку, правою тримає посох. У лівому куті троє чоловіків за гратами. Сюжет зображає одне із чуд святого: звільнення з темниці засуджених на смерть ні в чому не повинних воєвод. Вони ревно молилися про своє визволення, і в ту ж ніч святитель Миколай постав уві сні перед царем і наказав йому звільнити воєвод, пригрозивши смертю, якщо він не того не зробить. Тоді цар розкаявся і звільнив воєвод. Ікона відреставрована у 2003р. Знаходилась в аварійному стані: втрати, осипи, відставання ґрунту і фарбового шару, деформації і втрати полотна, значні забруднення. Реставраційні заходи розпочались з укріплення відставань грунту і живопису. У місцях втрат авторського полотна було поставлено латки, здубльовано реставраційні крайки і натягнуто на реставраційний підрамник. Далі нанесли і вишліфували реставраційний ґрунт, провели тонування у техніці «пуантелі» та нанесли захисну лакову плівку.

Ікона «Христос Євхаристійний» (фото 16, 17), (ЧфЛМІР-4036, Ж-481, 70,6 х 55,0см, полотно, ґрунт, олія) із Різдво-Богородичного храму с. Цегів Горохівського р-ну. Існують різні припущення щодо виникнення іконографії «Христа Євхаристійного», але більшість дослідників вважає, що дане зображення є фрагментом іконографічного сюжету «Тайна вечеря». На іконі зображено Ісуса Христа за столом, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій хлібина. На столі стоїть золота чаша, інкрустована коштовним камінням. Євхаристія, Святе Причастя, Вечеря Господня, в різних течіях християнства тлумачиться як таїнство, священнодійство, обряд. Полягає в освяченні хліба і вина в особливий спосіб і подальшому їх вживанні, при цьому християни долучаються Тіла і Крові Ісуса Христа. Ікона відреставрована у 2005р. Підставою для реставрації цієї пам'ятки стали: відсутність авторського підрамника, як наслідок – стійкі деформації полотна, значні втрати авторського фарбового шару і ґрунту, послаблений зв'язок між ґрунтом і полотном, загроза осипів, поверхневі забруднення. В результаті проведених заходів полотно було натягнуте на новий реставраційний підрамник, були ліквідовані стійкі деформації. Прориви були зашпаровані, втрати авторського ґрунту були доповнені реставраційним і затоновані олійними фарбами. Були усунені поверхневі забруднення з лицевого і зворотного боків. Нанесено захисну лакову плівку.

Таким чином, колекція ікон ЧфЛМІР, що походять з Волинської області та охоплюють період XVIII-XIX ст., є відображенням своєї епохи, місцевих традицій та світогляду художника і заслуговує увагу дослідників. Відреставровані ікони займають гідне місце у діючих експозиціях та музейних виставках.

1. Гелитович М. Ікона «Розп'яття з пристоячими» [Електронний ресурс]. / Гелитович Марія. – Режим доступу до ресурсу: https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/iconografia/35313/.

2. Вовк І. Два Іови (Йови)… /Ірина Вовк. //Вісник Львівського музею історії релігії. – Львів: Видавництво «Логос» . – 2011. – Число 10. – С.11.

3. Ковальчук Є. Нововиявлені пам'ятки волинського іконопису: дослідження і реставрація (2002-2014). /Євгенія Ковальчук // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Львів: Видавництво «Логос». – 2015. – книга ІІ. – С.395.

4. Рыжова О. Дублирование произведений станковой масляной живописи с помощью адгезива BEVA./ Оксана Рыжова // Исследования в консервации культурного наследия. ВНИР. – Москва: Индрик. – 2008. – вып. 2. – С. 245-246.

5. Словник українського сакрального мистецтва. / [Станкевич М., Боньковська С., Василик Р. та ін.]; за ред. Михайла Станкевича. – Львів, 2006. – С.79.

6. Федосеева Т., Малачевская Е. Синтетические материалы зарубежного производства. / Татьяна Федосеева, Елена Малачевская // Исследования в консервации культурного наследия. ВНИР. – Москва: Индрик. – вып. 2. – С. 264-270.

Олег РІШНЯК
(Львів)

КОМПРОМІСНІ РІШЕННЯ ПРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ В ДІЮЧИХ САКРАЛЬНИХ СПОРУДАХ

Завершення декорування діючих храмів, яке було розпочате відомими українськими художниками ХХ ст. і з різних причин не було завершене є складною і специфічною проблемою з якою доводиться стикатися в реставраційній практиці.

Українським художникам першої половини ХХ ст. випала важка доля творити в умовах воєнних конфліктів та соціальних потрясінь. Драматичні події перервали творчу працю багатьох митців, які залишили незавершеними свої великі проекти. Не була переведена в мозаїку монументальна композиція Голгофа в церкві св. Георгія в Пляшевій, тимчасовий варіант якої виконав у 1915 р. Іван Їжакевич. Не завершив своїх розписів Юліан Буцманюк в монастирській церкві Пресвятого серця Христового в Жовкві, емігрувавши на Захід у 1941 р. Незавершеною залишилась поліхромія М. Осінчука в храмі Вознесіння Господнього в с. Витків Радехівського р-ну Львівської обл., після того як він покинув Україну в 1944 р. Можна навести і інші аналогічні приклади для визначення однієї проблеми: продовження декорування храмів за умови коли автор вже не може завершити свій творчий задум.

Це питання є доволі дискусійним, адже містить і етичний аспект і аспект доцільності. Моделюючи ідеальну ситуацію можна стверджувати що монументальні твори видатних митців є цілком самодостатніми і не потребують ніяких доповнень. Та все ж треба брати до уваги, що мова йде про діючі храми, які не завжди мають статус пам'яток, і доля розписів часто залежить від рівня розуміння та естетичних уподобань священика та громади. Тому для прийняття рішень в кожному конкретному випадку основним завданням є саме збереження твору того чи іншого художника. І якщо доповнення чи продовження декорування храму для його більш цілісного сприйняття будуть запорукою збереження авторського живопису то необхідно розглядати і такі компромісні варіанти.

Яскравим прикладом є реставрація малярства М. Осінчука в храмі Вознесіння Господнього в с. Витків, яке було виконане митцем у 1936 році [1, 33]. Емігрувавши за кордон митець залишив не розписаними вівтар і західну частину нави, яка у 80-х рр. ХХ ст. була непрофесійно розмальована. Оскільки в кінці 90-х років авторський розпис перебував у незадовільному стані, а примітивне малярство не задовольняло естетичних потреб громади, то постало питання перемалювання всього храму. Було докладено чимало зусиль щоб переконати громаду в необхідності збереження малярства М. Осінчука. І саме можливість доповнення розпису в стилі та колористиці автора схилила громадську думку до реставрації живопису відомого художника.

Зовсім з іншої причини прийнято рішення про відтворення в техніці мозаїки відомої композиції І. Їжакевича «Голгофа» на фасаді храму св. Георгія в с. Пляшева [2, 49]. У цьому випадку для збереження авторського малярства необхідний його демонтаж з фасаду та реставрація. Через надзвичайно поганий стан подальше його зберігання та експонування, за висновками всіх фахівців, можливий лише в приміщенні. Тому після демонтажу авторського твору і перенесення його до музею заплановано декорувати фасад в техніці мозаїки, як і було заплановано автором.

Проблема доповнення поліхромії Ю. Буцманюка в храмі Пресвятого Серця Христового в м. Жовкві була доволі вдало розв'язана в 60-х роках художниками В. Яремою і С. Серветником. Невідомо чи продовжували художники розпис за проектом Ю. Буцманюка чи самі розвинули далі богословську програму, але створені ними композиції за стилістичними особливостями, колористикою та технікою виконання є близькими до авторських. І хоча малярство В. Яреми та С. Серветника досить органічно влилось в інтер'єр храму продовжуючи попередній розпис, все ж у порівнянні з малярством Ю. Буцманюка розписи західної частини нави виглядають художньо слабшими і емоційно менш виразними.

Проблема доповнення авторського твору постала у 2012 р. при реставрації мозаїк у соборі св. Софії в Римі, які були виконані за проектом С. Гординського [3]. Незаповнений мозаїками простір над хорами дисонує з естетичним

1. Осінчук М. Св. Методій. Розпис нави церкви Вознесіння Господнього в с. Новий Витків. 1936 р.

2. Св. Василій Великий. Розпис вівтарної частини церкви Вознесіння Господнього в с. Новий Витків. 2010 р.

3. С. Гординський. Картон для виконання мозаіки Собору св. Софії в Римі. 1971 р.

Картон для виконання мозаіки Собору св. Софії в Римі. 2012 р.

вистроєм всього храму. З цієї причини було розроблено проект доповнення мозаїк що передбачав розвиток існуючої вже іконописної програми та відтворення художніх образів в стилі С. Гординського. При виконанні проекту було вивчено ескізи та картони С. Гординського виконані в пастелі і за якими викладено існуючі мозаїки.

Все ж реалізація проектів доповнення малярства в храмах де є твори визначних митців завжди несуть певні ризики: необхідно розвинути вже існуючу іконографічну програму, повторити стиль автора, зберегти колористику, роботи проводити в заданій автором техніці, витримуючи високий професійний рівень. Та при вдалій реалізації проекту згодом може виникнути проблема ідентифікації авторського твору і його доповнення. Тому надзвичайно важливим є збереження інформації про періоди реставрацій та характер втручань в авторські твори.

1. Осінчук М.. Мистець-маляр. Статті М. Островерхи, П. Андрусіва, М. Осінчука / – Михайло Осінчук – Нью-Йорк, 1967 – 95 с.

2. Свєшніков І.К. Музей – заповідник «Козацькі могили» / І.К. Свєщніков – Львів, 1990 – 194 с.

3. Сидор О. Собор святої Софії у Римі / О. Сидор – Київ - Рим, 2012 – 184 с.

Розділ III.
МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ
(Львів)

ДВА КОНТРАКТИ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ МАЛЯРІВ НА СЛУЖБУ З 1735 ТА 1739 РОКІВ

Внутрішнє життя професійного середовища українських митців належить до найменше знаних аспектів мистецької традиції. Власна документація, яку воно мало витворити, фактично, втрачена майже безслідно, а до вцілілих актових матеріалів подібні відомості потрапляли не так уже й часто[1]. До того ж, нечисленні наявні джерельні перекази з відповідного приводу незмінно випадкові й ніяк не відображають усього можливого спектру вказаної сторони історичного досвіду. Внаслідок цього поширені уявлення про цей аспект мистецької практики побудовані винятково на поодиноких виявлених досі випадково вцілілих фактах. Найчастіше їх вдається віднайти серед матеріалів приватних магнатських чи монастирських архівів[2], в Україні, загалом, теж не так і багатих. Для середовища чинних на українських землях майстрів малярства перший скромний підсумок таких відомостей свого часу запропонував у своєму словнику малярів Павло Жолтовський[3]. За минулі відтоді десятиліття ситуація принципово не змінилася, хоча з новітнім пожвавленням студій над мистецькою культурою українських земель, закономірно, розшукано та впроваджено до наукового вжитку й нові істотні документальні матеріали до цього комплексу проблем мистецької практики.

Одним з важливим аспектів історії професійного середовища є контакти із замовниками. Щодо замовників з-поміж еліт, то давніша література при найменших виявах взаємозв'язків мала призвичаєння незмінно бачити в окремих майстрах, насамперед, "надвірних митців"[4]. Втім, новіші дослідження переконують у відсутності певних давніших ширших таких свідчень щодо зайнятих в Україні малярів[5]. Стосунки звично укладалися, найчастіше, на ґрунті виконання поодиноких конкретних замовлень. Ще 162і р. князь Олександр Заславський писав до острозького маляра Іллі, звертаючись при цьому до нього "Malarzu służby mej"[6]. Не знатми, однак, чи при цьому йшлося про винайнятого ремісника на службі, чи тільки підданого – мешканця маєтності, яка перебувала у власності князя. Водночас уже в 1646 р. на службі у тодішнього власника міста Броди на Львівщині Олександра Конєцпольського – принагідно, правда, та поза контекстом будь-яких "реалій служби" – засвідчений маловідомий голландський маляр Ламберт Вестерфельд, брат знаного зайнятого при дворі литовського гетьмана Януша Радивила майстра Абрахама ван Вестерфельда[7]. Після нього ті ж функції, як випадає здогадуватися, мав виконувати одинокий раз віднотований під 1650 р. Станіслав Винярарський, "на той час слуга коронного хорунжого"[8] – тодішнього власника міста О. Конєцпольського. При дворі короля Яна III Собєського у 80–90-х роках століття немало працювали фіксовані в такій функції у джерелах ще від кінця 60-х років українські майстри, окремі з яких були наділені статусом сервіторів[9]. Хоча докладніших джерельних вказівок про їхню діяльність "на виконання" визначених прибраним статусом обов'язків немає. Їх офіційне становище звично документують винятково посередні перекази й конкретних автентичних свідчень з відповідного приводу досі не віднайдено, немає таких джерел й стосовно інших тогочасних майстрів.

Ситуація істотно змінюється щойно за немало відмінних історичних умов XVIII ст., коли не тільки помітно зросла кількість писемних джерел до історії професійного середовища. Водночас розширилося також і їхнє видове наповнення, з'явилися документальні вказівки до не зафіксованих за давніших часів аспектів мистецького життя, втім так само й щодо внутрішньої ситуації у їхньому середовищі. Саме відзначені процеси й принесли не просто перекази про контакти малярів із замовниками, а й цілком певні безпосередні свідчення про перебування поодиноких митців на службі у представників певних магнатських родин.

Проте за актуального стану опрацювання комплексу джерел до історії українського мистецтва навіть для XVIII ст. такі матеріали достатньо нечисленні. Найранішими серед них є публіковані тут два документи 1730-х років з приватних фондів магнатських родин україн-

ського Правобережжя, що нині переховуються у Центральному державному історичному архіві України в Києві (далі – ЦДІАК). Для XVIII ст. вони так само поки виявляються унікальними.

Йдеться про документи, покликані тільки в найзагальніших рисах окреслити зобов'язання конкретного майстра щодо прибраного на певний час покровителя. Тому віднайдені акти невеликі за обсягом й достатньо лаконічні, чим особливо відзначений другий з них, практично позбавлений докладніших фактичних відомостей. Не дивлячись на це, вони не тільки фіксують становище певного митця при боці прибраного на якийсь час протектора. Попри лаконічність, а в другому випадку – навіть очевидну надмірну лаконічність, водночас відзначено окремі важливі аспекти реального становища малярів, завдяки чому поповнено вимовними штрихами цю маловідому сторону внутрішньої історії професійного середовища. Публіковані документи можуть бути важливі й тим, що перший з них стосується протектора хоч і з магнатського середовища, проте, на загал, радше, немов зі скромнішим статусом. До того ж, віднайдена умова походить з досі достатньо скромно присутнього в історії українського мистецтва "малого регіону". А ім'я самого майстра, наскільки відомо, у літературі дотепер не віднотоване. Другий з пропонованих контрактів поповнює комплект відомостей про відзначеного в окремих фахових публікаціях, хоча й мало знаного маляра, у якому – на підставі зібраних останнім часом матеріалів – випадає вбачати одну з активних і важливіших постатей все ще недостатньо засвоєного (не кажучи, звичайно, про осмислення) малярського відгалуження мистецького життя українського Правобережжя середини – другої половини XVIII ст. Оскільки контракт укладено в місті Рівне, сам документ виступає, водночас, важливим причинком до все ще надто мало відомої історії малярської культури тогочасної Волині, а також її зовнішніх контактів, мистецьких інтересів осілих у регіоні еліт.

Перший з публікованих документів, радше, несподівано для звичної поміж опрацьованими досі джерелами до відповідного аспекту мистецької практики, написаний від імені самого майстра, який винаймається для виконання робіт свого фаху, і є його власним свідченням про прийняті з цієї нагоди зобов'язання. Маляр Ян Скушевський заявляє, що вчинив контракт з канцлером ґнєзненської капітули й вітовським[10] абатом Юзефом Лащем, беручись за "службу своєї малярської професії" й зобов'язуючись робити все, що тільки протектор накаже малювати. При цьому стверджено раніше досягнуту домовленість, згідно з якою він мав отримати забезпечення усім необхідним для виконання своєї роботи, а за саму працю домовлено грошову винагороду, призначену для виплати поквартально, в сумі 300 золотих щорічно. Столування умовлено при дворі разом з учасниками музичної капели й водночас для тертя фарби, як і для різнорідних "послуг", канцлер мав надати "хлопця". Зі свого боку, маляр приймав на себе зобов'язання бути пильним у праці й при роботі тверезим, а також не від'їжджати нікуди на іншу роботу без дозволу актуального господаря. При виконанні значніших за обсягом доручень, як плафону чи вівтаря, митець повинен був залучити для допомоги "досконалого" маляра. Протектор обіцяв також, коли б не було його роботи, дозволити малювати образи чи портрети для кого іншого, зі сторонніх замовників, не вживаючи при цьому, однак, наданих для роботи фарб, а тільки своїх власних. Окрім передбаченого столування, відповідно до тогочасного звичаю, щоденно мало видаватися також додаткове забезпечення – "pułkwaterek[11] gorzałki alembikowey[12] y piwa garniec". Контракт укладено в замку у Великих Очах – одному з маєтків прибраного протектора на території нинішньої Польщі неподалік від сучасного українського-польського кордону (на північний захід від міста Яворів у Львівській обл.) 28 травня 1735 р. Характерно, що термін дії умови при цьому в тексті не зазначено.

Сам замовник був сином белзького воєводи Александра Міхала Лаща, а до його маєтностей, окрім родинного Лащова (на території Польщі, недалеко від нинішнього українсько-польського кордону на північний захід від міста Белз Львівської обл.), належали також село Тучапи в Городоцькому р-ні Львівської обл. та містечко Варяж у Сокальському р-ні Львівської обл. Отже, йдеться про представника заможної шляхетської родини, осілої на півдні історичної Холмської землі. З історично-мистецького огляду відповідні терени залишаються досі майже незнаними.

Попри лаконічність віднайденого запису та уже відзначений незміно загальний характер подібних умов, він пропонує достатньо конкретне уявлення про самого майстра як фахів-

ця. Я. Скушевський постає з нього малярем плафонів, тобто, – виконавцем світського малярства, призначеного для оздоблення інтер'єрів резиденцій, вівтарних образів, тобто, релігійного малярства загалом, а також портретів і в наведеному окресленні випадає сприймати найважливіші напрями професійної активності тогочасного середовища загалом. Як і його колеги, він, закономірно, не гребував і дрібнішими дорученнями, до яких у загальному виразі відсилає вступна формула із зобов'язанням виконувати "wszystko cokolwiek j[aśnie] w[ielmożny] j[ego] m[ość] dobrodziey malować roskaże". При цьому на щодень випадало обходитися одиноким приділеним від покровителя помічником з виразно "технічним" – насамперед – колом зобов'язань й тільки при наявності більших обсягів конкретних замовлень передбачалося додатково залучати на допомогу, однак, не челядника, а тепер уже досвідченого, самостійного митця.

Як підказують наведені відомості, Я. Скушевський не мав очолювати якоїсь розбудованої та активнішої майстерні, а звично працював сам при мінімальній підтримці одинокого помічника на другорядних роботах з-поза головного кола професійної активності. Умова про харчування при дворі підводить до висновку, що, принаймні, на той час він, правдоподібно, повинен був проживати самотньо, без родини[13], хоча, власне, про само проживання у тексті не сказано нічого. Відсутність інших відомостей про митця не дає змоги докладніше описати його діяльність. Віднайдена умова, очевидно, стосується західноукраїнського майстра, що діяв при боці свого протектора Контракт відзначає прикметне для мистецької практики XVIII ст., проте все ще надто скромно відоме на конкретних прикладах переміщення на українських землях кадрів майстрів, зайнятих на службі в місцевої магнатерії[14].

У зіставленні із записом Я. Скушевського наступний віднайдений документ аналогічного походження та призначення істотно відмінний за більшістю найголовніших складових. Це контракт маляра Радзиловського на службу в коронного підскарбія, князя Станіслава Любомирського[15], укладений терміном на п'ять років у місті Рівне 1 листопада 1739 р. Цей другий публікований документ, як уже відзначено, набагато лаконічніший і майже позбавлений докладніших конкретних вказівок. Стверджено тільки зобов'язання малювати винятково для протектора та, як і в першому випадку, – з використанням наданих від нього матеріалів. Плата при цьому визначена значно більша – вона сягала 150 червоних злотих, що на той час були рівновартісними 2700 золотих. Приїжджому майстрові передбачалося також помешкання та дрова для його опалення й інших господарських потреб. Як і в попередньому розглянутому контракті, так само обумовлено невиїзд без згоди протектора й теж прийняття доручень від інших, сторонніх замовників – винятково за наявності вільного часу з тією ж умовою невикористання при цьому наданих фарб, а тільки власних. Очевидно, йдеться про звичні норми тогочасної практики та контактів запрошених на певний час майстрів із замовниками.

На аркуші з текстом цієї умови збереглися також окремі пізніші нотатки про виплату поодиноких з передбачених за домовленістю сум. Такі записи так само відображають звичну практику, оскільки вони присутні, зокрема, й на двох львівських умовах XVII ст. на виконання малярських робіт – львівського Успенського братства зі знаним місцевим малярем Миколою Мороховським Петрахновичем на горішні яруси ансамблю ікон для міської Успенської церкви (1637) та тих же замовників з малярем Олександром Ляновським (у давнішій літературі – Ляницький) на малювання ансамблю ікон для каплиці Трьох святителів при Успенській церкві (1697)[16]. Найцікавішою з цих дописаних на умові Радзиловського відомостей сприймається нотатка про виплату 35,5 червоних золотих у Варшаві 18 жовтня 1740 р. Вона здатна вказати на мандри маляра разом із замовником та вірогідну якусь діяльність найнятого майстра й на варшавському ґрунті. З цього періоду біографії митця відомо, що 1743 р. в іншій маєтності Любомирських – місті Дубно він намалював якісь портрет князя і княгині, що згодом знаходилися у збірці Вишневецького замку[17].

Сам Радзиловський належить до загадкових митців свого часу. Давніша література побіжно вказувала на двох маляів середини – другої половини століття – Юрія й Криштофа Радзиловських[18] й тоді нововіднайдений рівненський документ мав би належати до старшого з них й бути першим вловленим досі слідом його біографії. Найновіше підсумування опублікованих давніше відомостей, не пропонуючи ніяких нових фактів, категорично відкинуло постать старшого й визнає тільки К. Радзиловського[19].

Його висновки повторено і в новішій короткій біограмі майстра[20] – так само без докладнішої аргументації. Втім, вирішення очевидної проблеми знаходиться, звичайно, не в замкнутому колі "інтерпретації інтерпретацій", на яких засновані обидві вказані новітні публікації, а пошуках документальних відомостей.

Окремі такі матеріали останнім часом вдалося віднайти. Насамперед, вони вказали на докладніше поки не засвідчені зв'язки майстра зі знаним мистецьким осередком у місті Жовква неподалік від Львова: згідно з інвентарем міста 1750 р., він мав тут декілька ґрунтів, два з яких відзначені як тоді неуживані ("puste")[21]. Жовква на той час була власністю князя Міхала Казімєжа Радивила. Ще до того, 11 червня 1747 р. князь розпорядився про виплату маляреві 40 червоних золотих (680 золотих) "на Різдво"[22]. Очевидно, йдеться про Олику на Волині, оскільки за якийсь час перед 14 червня того ж року майстрові передали зі складу місцевої замкової збірки портрет дружини князя – Урсули з Вишневецьких, як випадало би здогадуватися – для копіювання[23]. Оскільки цитоване розпорядження М. К. Радивила здатне вказати на триваліше перебування митця в Олиці, служба в князя С. Любомирського до того часу, безперечно, мала вже завершитися. На це вказує й та обставина, що попереднього, 1746 р., 1 грудня майстер отримав титул королівського маляра[24]. Далі з 1749 р. є свідчення про його проживання у Кам'янці-Подільському, куди до нього як "знаменитого маляра" з Почаївського монастиря відіслали на навчання ченця Павла Козяркевича[25]. Отже, на той час майстер уже мав проживати в столиці Поділля. Проте найважливішим у цьому свідченні є мимохідь кинуте визнання Радиловського як "знаменитого" уже тоді представника професійного середовища, що посередньо вказує на його як довготривалішу активність, так і пов'язаний з цим значніший вік, посередньо підтверджені також визнанням з боку правлячого тоді монарха.

Нововіднайдені матеріали переконують в існуванні, все таки, двох майстрів – представників різних поколінь. Проте з'ясування цієї проблеми виходить поза нинішнє завдання й потребує, насамперед, продовження архівних розшуків задля використання прихованих у віднайдених досі джерельних матеріалах виразних підказок щодо пошуку можливих відомостей. Втім, це окрема чимала самостійна тема – з-поза нинішнього завдання.

Публікований рівненський контракт – найраніший розшуканий досі документальний слід активності маляра, який, судячи з осягнутого становища, на той час, однак, мав уже здобути чималий авторитет, що, зрештою, як уже зазначено, підтверджує унікальний поки для його біографії встановлений факт навчання у нього П. Козяркевича. Навіть при доступних дотепер винятково скупих розрізнених джерельних переказах про життєвий та творчий шлях, Радзиловський видається однією із найпомітніших постатей усе ще надто скромно відомого професійного середовища українського Правобережжя середини – другої половини XVIII ст. На таке становище здатні вказати контакти з найвпливовішими тогочасними магнатами. Найпоказовішим щодо цього є приклад М. К. Радивила, відповідний аспект потреб якого забезпечувало чимала група митців[26]. Малочисельність віднайдених досі відомостей робить публікований рівненський контракт важливим фактичним доповненням до біографії майстра. Разом із засвідченою як оригінальними пам'ятками[27], так і вже розшуканими скупими джерельними переказами стосовно контактів з подільським воєводою В. Жевуським (ці матеріали буде опрацьовано й подано до друку окремо) новий рівненський акцент вказує на активну діяльність маляра для правобережного можновладства й, зокрема, – волинського.

Для порівняння з цими унікальними для українського контексту документами варто зіставити єдиний віднайдений і впроваджений досі до наукового вжитку старший від них – датований 24 жовтня 1726 р. контракт на службу в одного з найвпливовіших магнатів того часу на українських землях – надвірного маршалка Великого Князівства Литовського Павла Кароля Сангушка, який уклав у місті Ґродно на території нинішньої Білорусі маляр Юзеф Деваль. З огляду на протектора, майстер теж повинен мати безпосередній стосунок до малярської традиції українських земель, хоча підтвердити його документально поки не вдалося. Згідно з цією умовою, річна оплата виносила 200 талерів і її доповнювала плата на харчування в сумі 100 талерів. Майстер разом з дружиною, що пропонує унікальне для свого часу уточнення, зобов'язувався малювати нові "образи" та "поправляти" "старі" й так само малювати нові, поправляючи давні плафони, а до костьолів – "obrazy czy możę sztuk malowania". Відповідно дружина мала "roboty

wszelkiej pojotem[28] chińskim y do pozłoty robić". Жодних інших інтересів на стороні при цьому він зобов'язувався не мати зовсім[29]. Терміну дії угоди тут так само не зазначено. Ця умова також пропонує найлаконічніший варіант тексту домовленості, чим певною мірою попереджує публікований рівненський документ. Показово, що вона стала найсуворішою щодо роботи для замовників зі сторони – така можливість цього разу взагалі не передбачалася.

Обидва публіковані контракти виявляються важливим підтвердженням ширшої тенденції тогочасного мистецького життя, визначеної активнішим входженням поодиноких представників малярського "цеху" до середовища еліт, перебуванням серед їх найближчого оточення й постійною зайнятістю їхніми замовленнями. Цей стосунок став показовою прикметою мистецької культури XVIII ст. й водночас – маніфестацією істотних актуальних тенденцій її внутрішньої еволюції. Тому, попри безперечну скромність самого змісту, обидва наведені контракти сприймаються свідченням важливих сторін нових процесів у розвитку малярської культури та особливостей історії професійного складу її творців на тогочасному етапі історичної еволюції.

Водночас вони пропонують також важливий конкретний причинок до і надалі занедбаних джерельних студій до історії давнього українського малярства, як і, зокрема, – його розвитку на Волині, під відповідним оглядом досі опрацьованої усе ще надто скромно.

Публіковані контракти на конкретних яскравих прикладах ще раз показують важливість джерельних пошуків задля встановлення маловідомих і невідомих аспектів національної мистецької традиції і практики. За українських умов – при знаній малочисельності оригінальної малярської спадщини та актуальному все ще надто скромному стані її наукового опрацювання – ця не реалізована свого часу на, фактично, обірваному ранньому етапі історично-мистецьких досліджень невід'ємна складова широкої історичної системи уявлень про малярську культуру давно минулої епохи, закономірно, здатна прибрати особливого значення.

ДОКУМЕНТИ

I

1735, травня 11. Великі Очі. – Контракт маляра Яна Скушевського на службу для виконання малярських робіт для канцлера ґнєзненської капітули, ксьондза Юзефа Лаща.

Uczyniłem postanowienie z j[aśnie] w[ielmożnym] j[ego] m[ość] xiądzem Jozefem na Tuczapach, Łaszczowie y Warężu Łaszczem, woiewodzicem bełzkim, kanclerzem gnizninskim, opatem witowskim, panem y dobrodziejem, podejmuiąc się służby y professyi moiey malarskiey wszystko cokolwiek j[aśnie] w[ielmożny] j[ego] m[ość] dobrodziey malować roskaże, czynić. Do tey roboty malarskiey materyały wszystkie od naywiększey do naymnieyszey rzeczy należące y potrzebne j[aśnie] w[ielmożny] j[ego] m[ość] dobrodziey prowidować mi y dostarczyç deklarował y za pracę moią złotych trzysta kwartałami wypłacać za rok, y wikt z kapelistami u iednego boku, chłopca do tarcia farby y posługi pozwolił mi. Ja zaś w moiey robocie obliguię się bydz pilnym y przy robocie trzyzwym, nigdzie na robotę bez pozwolenia pańskiego odiezdzać y podeymować się deklaruię y zapisuię się. Do wielkich sztuk, iako to suffit, ołtarzów ieżeliby j[aśnie] w[ielmośny] j[ego] m[ość] dobrodziey kazał one malować, deklarował do pomocy przynaiąć malarza doskonałego. Deklarował mi także gdyby pańskiey roboty nie było obrazy lub portrety komu inszemu wymalować pozwolić, byle by nie skarbowemi, ale memi własnemi farbami. Deklarował j[aśnie] w[ielmożny] j[ego] m[ość] d[obro]dziey, żeby co dzień pułkwaterek gorzałki alembikowey y piwa garniec, okrom co u stołu się wypije, z piwnicy pańskiey kazaç dawaç. Na ostatek na pański zdaią się respekt y dla pewności służby moiey ten kontrakt podpisuię.

Datt[um] w zamku Wilkoockim 28 may 1735 anno.

Jan Skuszewski m[anu] pr[o]p[riae][*].

ЦДІАК. – Ф. 49 (Потоцькі). – Оп. 3. – Спр. 54. – Арк. 1–1 зв. Рукопис. Оригінал.

[*] *Автограф.*

II

1739, листопада 11. Рівне. – Контракт маляра Радзиловського на службу для виконання малярських робіт на потреби коронного підскарбія Станіслава Любомирського.

Daię ten kontrakt j[ego mość] panu Radziłowskiemu, który pryimuiąc się służby u dworu mego w sztuce malarskiey do tego obligowany będzie, iż wszelakie na własne tylko moie potrzebe powinien malować roboty, do których farby ze skarbu moiego prokurowane* bydz powinny, za prace zaś iego roczney pensyi naznaczam ryczałtem czerwonych złotych sto pięćdziesiąt dico 150, z których tak dla ludzi, iako y koni swoich prokurować będzie sufficyencyą**. Dla niego zaś samego stoł z kuchni moiey proporcyonalny naznaczam y wina lub miodu y piwa do tyż sufficyencyi dawać pozwalam, stancya wygodna y drwa do niey naznaczam, rekomenduiąc pilnie, aby nigdzie nie wyieżdżał bez mego pozwolenia. Gdy zaś na to czas wolny będzie komu się podobać dędzie, uczyni przysługę, byle swoiemi farbami, bronić nie będzie.

A ten kontrakt od daty niży położony podpisuię własną ręką.

Datt[um] w Równym 1-ma 9-bris 1739 a[nn]o.

S[tanisław] Lubomirski P[odskarbi] K[oronny] S[trosta] S[anocki]***.

[Печатка]

Ieden kwartał zapłacono złł[otych] 37 y puł dico 37 y puł****.

A 1-ma mai na cały rok pozwoliłem sław[etnemu] Radziłowskiemu za sufficyencya stołowo złotych czterysta pięćdziesiąt dico 450. Datt[um] ut supra (Арк. 2).

Item drugi wypłaciłem w Warszawie d[ie] 18 9-bris 1740 czerwonych złot[ych] trzydzieści siedm y puł dico 37 ½. J. Kobylnicki.

Item za trzy kwartały y stoł zapłaciłem (Арк. 3).

ЦДІАК. – Ф. 236 (Любомирські). – Оп. 2. – Спр. 38. – Арк. 1–3. Рукопис. Оригінал.

---

* *Отримані (старопольськ.).*

** *Достатність (лат.).*

*** *Автограф.*

**** *Запис завершує не розшифроване скорочення.*

---

1. Своєрідним – унікальним, однак, – модельним зразком здатні стати нечисленні контракти на малярські роботи, виявлені в міських актових книгах Львова: Александрович В. Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI–XVII століття // Україна модерна. – Львів, 2000. – № 4–5. – С. 343–373. Вдалося віднайти також одиноку умову з майстром на ансамбль ікон із сільського парафіяльного архіву: Його ж. Контракт 1728 року на оздоблення Спасо-Преображенської церкви в Кульчицях на Старосамбірщині // Різдво Христове 2000. Статті й матеріали. – Львів, 2001. – С. 154–157.

2. З новіших таких відомостей волинського походження див: Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 119–126; Ejusdem."Rad będąc każdemu rzemieślnikowi...". Zespół kontraktów monasteru Żydyczyńskiego w okolicach Łucka z rzemieślnikami z lat 1752–1769 // Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej. – Lublin, 2005. – T. 3 / Pod red. J. Kłoczowskiego, A. Gila. – S. 10–22; Його ж. Контракти Себастяна Укринського на малярські роботи з 1792 та 1808 років // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 12–16. Пор. також: Його ж. Контракти на малярські роботи в Кристинополі з третьої чверті XVIII століття // Буття в мистецтві. Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди його 80-річчя / Наукова редакція і упорядкування Л. Купчинської. – Львів, 2007. – С. 53–63.

3. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – Київ, 1983. – С. 111–178.

4. Так, наприклад, знаний львівський маляр останньої третини XVI – початку XVII ст. Лаврін Пухала (Пухальський) (†1608) виявився "малярем Мнішків" тільки через те, що, за свідченням його заповіту, шляхтич, який перебував у них на службі, взяв від майстра в борг гусарські піки (копії). Див.: Александрович В. Лаврін Пухала (Пухальський) // Його ж. Львівські малярі кінця XVI ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів, 1998. – С. 50–51. А знаний львівський вірменський маляр Симон Богушович (не раніше 1575–1648) "сягнув" аналогічної кар'єри "надвірного маляра князів Вишневецьких" тільки через те, що певний шляхтич зі служби князя Дмитра Вишневецького під час знаних "тривог" не пізніше початку 1652 р. склав у вдови митця якийсь депозит свого протектора: Його ж. Симон Богушович. Історія і легенда в біографії львівського маляра першої половини XVII

століття // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1997. – Вип. 32. – С. 66–67.

5. Див.: Александрович В. "Надвірний маляр". Замовники-можновладці та виконавці у мистецькій практиці західноукраїнських земель XVII століття // Студії з ранньомодерної історії Центрально-Східної Європи. – Київ; Краків, 2015. – Т. 1: Ранньомодерна людина: простір – влада – право XVI–XVIII століть / За редакції Віталія Михайловського і Ярослава Століцького. – С. 241–255. Водночас на підставі докладнішого аналізу самих документів показано безпідставність усіх без винятку наведених у давнішій літературі прикладів таких стосунків: у кожному окремому випадку відповідні твердження засновані на некоректно викладеній вимові віднайдених джерельних відомостей.

6. Александрович В. "Надвірний маляр". – С. 246.

7. Його ж. Малярський осередок у Бродах // Дзвін. – 1990. – № 3. – С. 114.

8. Там само. – С. 115. Правда, принагідна джерельна нотатка не зберегла ніяких відомостей про тодішній статус майстра, як і про нього самого.

9. Александрович В. Українські малярі польського короля Яна III Собєського // Хроніка-2000. – Київ, 2012. – Вип. 2(92). – С. 17–148.

10. Вітув в околиці Пйоткува Трибунальського на території Польщі, Юзеф Лащ отримав становище абата місцевого монастиря каноніків регулярних 1732 р., проте Рим не затвердив його в цьому статусі. Біографічні відомості Ю. Лаща, пізнішого холмського біскупа суфрагана, див.: Stasulewski J. Łaszcz Józef Antoni h. Prawdzicz (1704–1748) // Polski słownik biograficzny. – Wrocław etc., 1973. – T. 18/2, zesz. 77. – S. 262–263.

11. 450 гр. За такого щоденного порціону передбачене умовою дотримання тверезості в роботі, очевидно, мало бути не таким уже й простим зобов'язанням.

12. перегнана, перепалена горілка.

13. На триваліші роботи на стороні майстри, як видається, нерідко вибиралися з родиною. Хоча конкретних таких прикладів вдалося віднайти обмаль, вони здатні фіксувати звичну практику професійного середовища. Зокрема, чинний у Львові, Перемишлі та Замості маляр французького походження Жан Шенс, приїхавши малювати двір белзького підкоморія Яна Ліпського в місті Ліпско, тепер на території Польщі, мав при собі малолітнього сина (1612): Александрович В. Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків // Львів: місто – суспільство – культура. – Львів, 2007. – Т. 6: Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі / Під ред. О. Аркуші, М. Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). – С. 97; Ejusdem. Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 2) // Spheres of culture. – Lublin, 2015. – Vol. 10. – S. 322. Маловідомий львівський скульптор середини XVII ст. Христіан Лятрінґер 1647 р. "ішов на роботу" разом з дружиною: Materiały źródłowe do diejów kultury i sztuki XVI–XVIII w. / Zebrał i opracował M. Gębarowicz. – Wrocław etc., 1973. – S. 325.

14. Це звична для професійного середовища практика, фіксована в джерелах українського походження ще від другої половини XVI ст., коли під 1552 р. не відомий поза цим львівський маляр Антон Дяк віднотований як "слуга" князя Олександра Чарторийського: Александрович В. Львівські малярські родини XVI століття // Жовтень. – 1987. – № 1. – С. 97. Знаний львівський маляр останньої третини століття Лаврін Пухала (Пухальський) під 1569 р. виступає як "служебник" литовського польного гетьмана й брацлавського воєводи, князя Романа Сангушка: Его же. Новое о контактах Ивана Федорова и Лаврина Пухалы // Федоровские чтения 1983. – Москва, 1987. – С. 170; Його ж. Лаврін Пухала (Пухальський) // Його ж. Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів, 1998. – С. 30–31; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 106–107.

15. ЦДІАК. – Ф. 236 (Любомирські). – Оп. 2. – Спр. 38. – Арк. 1–3.

16. Александрович В. Львівські контракти… – С. 367, 372–373.

17. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich. – Warszawa, 1851. – T. 2. – S. 124.

18. Найдокладніше бібліографію див.: Bernatowicz A. Radziłowski (Radziłoski, Radziwiłłowski, Radziwiłowski) Kysztof (mylnie Jerzy) // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze rzeźbiarze graficy. – Warszawa, 2007. – T. 8: Pó–Ri. – S. 193.

19. Ostrowski J. K. Krzysztof Radziłowski malarz kamieniecki // Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników. – Warszawa, 2001. – S. 192–193. При цьому автор обійшовся без нових джерельних відомостей – невелика стаття заснована, винятково, на інтерпретації нечисленних уже давніше впроваджених до наукового вжитку фактів. Пор.: Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów / Opracowali Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus. Przy współpracy Oksany Kozyr, Tatiany Sabodasz, Angeli Zofii Sołtys. – Kraków, 2001. – S. 33–35.

20. Bernatowicz A. Radziłowski... – S. 192–193.

21. Баженова О. Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела. – Минск, 2007. – С. 96.

22. Там же. – С. 95 (у публікації не наведено відомостей, якої саме резиденції стосується це розпорядження).

23. Александрович В. Перебудова олицької рези-

денції у 30–40-х роках XVIII століття // Архітектурна спадщина Волині. Зб. наук. праць. – Рівне, 2016. – Вип. 5 / За ред. П. А. Ричкова. – С. 11.

24. Rastawiecki E. Słownik... Warszawa, 1857. – T. 3. – S. 377.

25. Barącz S. Wiadomość o malarzach bazyliańskich // Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny. – 1882. – T. 3. – S. 111.

26. Найдокладніше про них див.: Баженова О. Радзивилловский Несвиж. – С. 66–98.

27. Одиноким оригінальним з них є монументальний цілофігурний портрет В. Жевуського з давньої збірки Підгорецького замку (Львівський історичний музей), кольорові репродукції див.: Podhorce. – Kat. nr A.229. – Il. L (помилково вказано на його належність до збірки Львівської галереї мистецтв); Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Бєлікова, Лариса Членова. – Київ, 2005. – С. 200. Інвентар замкової колекції 1779 р. називає й інші картини майстра, доля яких не відома (Podhorce. – S. 84). З неї ж походить також портрет з пізнішим написом "Radziłowski", у якому випадає вбачати автопортрет маляра (Окружний музей у Тарнуві): Ibidem. – Kat. nr A200. – Il. XLVII. Вбрання і зачіска вказують особу, яка повинна була жити в другій половині століття.

28. Так у публікації, очевидно, малося на увазі "pokostem", тобто йшлося про звичні для того часу лакувальні роботи.

29. Skrabski J. Artyści na dworze Pawła Karola i Barbary Sanguszków // Studia nad sztuką rensansu i baroku. – Lublin, 2004. – T. 5 / Red. Jerzy Lilejko, Irena Rolska-Boruch. – S. 301. У публікації наведено ряд недокладних відчитань тексту. Найістотнішим з них є прізвище майстра у його прикінцевому автографі – не "Deuwal", як подано в тексті, а "Deuual". Прийняте в цитованій статті трактування пропонує звичну для польської наукової традиції полонізацію цього майстра європейського, як випадало би здогадуватися на підставі прізвища, походження. Пор.: Ejusdem. Paolo Fontana nadworny architekt Sanguszków. – Tarnów, 2007. – S. 45, 57, 338 (тут він фігурує як "malarz z Lublina" з прізвищем "Duval").

Тетяна ТИМЧЕНКО
(Київ)

МАТЕРІАЛИ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XVIII СТ. НА ОСНОВІ ОПУБЛІКОВАНИХ П. М. ЖОЛТОВСЬКИМ ДОКУМЕНТІВ

Одним з аспектів вивчення творчості живописців є технологія художніх матеріалів – тобто, якими основами, ґрунтами, фарбами й лаками користувався майстер, і яким чином вони беруть участь у створенні кінцевого живописного ефекту. Ставлення до цього питання еволюціонувало разом зі змінами уявлень про місце мистецтва у культурі. У Середні віки художники належали до регламентованого цеховими уставами ремісничого середовища. З XV ст. художника починають сприймати у першу чергу як Творця, а ремесло поступово відступає на другий план; кінцевим наслідком розриву традиції стає масове фабричне виробництво матеріалів для художників з XIX ст. й повне ігнорування технології живопису в XX ст.

Зацікавлення секретами ремесла завжди виникає тоді, коли традиція вже втрачена. У XVIII ст. серед французьких просвітників постає ідея узагальнення відомостей про забуті вже технології художніх матеріалів; наприкінці століття розпочато хімічні дослідження ґрунтів та фарб. З XIX ст. публікація писемних джерел й лабораторне дослідження творів античного й середньовічного живопису йшли паралельно. Крім того, експериментальне відтворення давніх рецептів на практиці стало дуже плідним напрямком досліджень, оскільки дозволяло багато що зрозуміти у давніх технологіях (таким експериментуванням займалась, приміром, український хімік і дослідник В.Ю. Лоханько у 1930-ті рр. [11]). Однак спиратися на результати експериментів як на аргумент для доказу про певний технологічний процес минулих епох (як це траплялось у XIX – першій половині XX ст.) досить ризиковано. Натомість зіставлення інформації з писемних джерел та результатів лабораторних аналізів виявилось дуже плідним. Протягом останніх двох століть у світі було накопичено значну кількість відомостей про національні та місцеві школи, творчість окремих видатних майстрів. Технічний прогрес постійно пропонує точніші методи дослідження основ, ґрунтів, пігментів та покривних шарів живопису, що відкриває нові можливості при встановленні часу й місця їх створення; у такий спосіб вдалося уточнити величезну кількість атрибуцій світової живописної спадщини, як, власне, й інших видів образотворчого та ужиткового мистецтва.

В українському мистецтвознавстві вивчення творів живопису за допомогою лабораторних методів зафіксоване ще у 20–30-х рр. XX ст. (у працях реставраційних закладів та лабораторій археологічного спрямування). У повоєнний час такі дослідження велися спорадично. З 1990-х років посилився інтерес до техніко-технологічного аспекту творів мистецтва. З'явився ряд публікацій стосовно українського іконопису та живопису XX ст. Однак аспект джерелознавчий розроблений дуже мало.

Існує думка, що серед українських іконописців не набули поширення писемні настанови з таємниць ремесла. Проте опубліковані й проаналізовані П. М. Жолтовським [6, с. 63–66] документи кінця XVII–XVIII ст. дозволяють скласти певне уявлення про матеріали, що використовували українські майстри Києва, та деякі технологічні особливості їхньої праці. У даній розвідці здійснено спробу розшифрувати назви матеріалів та класифікувати їх.

Те, що настанови для іконописців мали існувати, випливає зі спільності багатьох технічних прийомів створення ікон у православній традиції східнослов'янських земель. Видатний вчений Ю.І.Гренберг докладно проаналізував джерела російського, західноєвропейського та південнослов'янського походження [3], а також видав збірник російських рецептурних текстів у списках XV–XIX ст., супроводив їх коментарем та словником [4]. Про схожість рецептур та використаних художніх матеріалів свідчать тексти українського походження у деяких російських джерелах (виданих Ю.І.Гренбергом), а також два документи, на які посилається П.М.Жолтовський: 1649 р. (лист до московського царя з проханням про надіслання матеріалів для оздоблення церкви у Миргороді) й 1774 р. (перелік матеріалів, закуплених Києво-Печерською лаврою у калузького купця Д. Рибникова). В.П.Голіков вважає перспективним дослідження впливів на російський іконопис XVII–XVIII ст. технічних традицій Заходу через сусідні народи, зокрема, українських іконописців, що працювали у Троїце-Сергієвій лаврі; підтвердження цій гіпотезі знайдені

ним при співставленні матеріалів волинських та російських ікон [2]. Тому, здається, не буде некоректним розглядати як єдину традицію технологію матеріалів для живопису у східнослов'янських землях.

Не можна не враховувати також факт перебування іноземних художників на землях України й Росії. Л.С.Міляєва вказує на значний вплив італійського живопису, здійснений через Октавіано Манчіні, який плідно працював у Києві [9, с. 167]; у тому ж XVII ст. для розпису церкви Спаса на Берестові були запрошені іконописці з Македонії [10]. У архіві Оружейної палати є записи про тривалу роботу художника з Прибалтики І.Детерса (1643 р.) й польського художника І.Мировського (1683 р.) [7, с. 21–22, 246], у Москві також працював іноземець Даниїл Вухтерс [3, с. 197].

Із західних земель ввозилась велика кількість матеріалів для живопису. У іконописному подлінніку Нікодима Сійського (кін. XVII ст.) зазначено: «Дорогие краски бакан виницейской да ярь виницейская (…) Есть вохра немецкая добрая. И есть вохра русская, и есть вохра слизуха, худая коломенская. Чернень псковская и черлень немецкая. (…) Крутик и бакан немецкой» [3, т.1, с. 219]. Художник І.Детерс повідомив у Посольському приказі, що до приїзду у Москву їздив за фарбами у Коливань (Таллінн) [7, с. 24]. В українських джерелах неодноразово згадуються венеціанські матеріали для живопису. Власне, й походження цілого ряду пігментів, смол, розріджувачів могло бути тільки закордонним.

Виявити лабораторними методами суто українські художні матеріали та привезені з інших земель нині уявляється досить складним, хоча у майбутньому, ймовірно, використання більш точних методів ідентифікації дозволить відрізняти фарби однакового хімічного складу, але різного походження (про це свідчать останні дослідження у цій галузі).

Наведені П.М.Жолтовським документи XVIII ст. – це перелік фарб Лаврської малярні, матеріали для оздоблення іконостасу Києво-Либедської церкви, відпущені з Києво-Печерської лаври у 1755 р.; реєстр фарб, закуплених 1774 р. у калузького купця Данила Рибникова для поновлення великої церкви Києво-Печерської лаври, укладені з київськими іконописцями контракти 1760 р., «контрольні запитання» до учнів Лаврської малярні на кужбушках. Тобто, датовані документи відносяться до другої половини XVIII ст.

Матеріали живописців ми розглядаємо, розділивши, наскільки це можливо, за видами та призначенням. Відомості про пігменти уміщено в таблицю, де подано етимологію старих українських термінів та російські відповідники того самого періоду (переважно за Ю.Гренбергом, якщо це не вказано у посиланнях). Зауважимо, що зазначені матеріали використовували не лише для живопису, але й для декоративних робіт з різьблення іконостасів, як це подає П. М. Жолтовський.

Аналіз цих документів потребував перекладу сучасною мовою застарілих та рідкісних спеціальних термінів. Велику допомогу в цій справі надали праці видатного російського дослідника Ю. І. Гренберга [3, 4], зокрема, видання «Свод письменных источников по технике древнерусской живописи…», де вміщено словник спеціальних термінів; праця Ю.В.Алєксєєва-Аллюрві [1], українські лікарські та господарські порадники XVIII ст. [8], Етимологічний словник української мови [5] та Словник Б.Д.Грінченка [12]. Але все ж таки частину термінів вдалося розшифрувати лише здогадно.

Основа. Вказівок про виготовлення основ у вказаних документах мало. Загальновідомо, що переважали у цей час дерев'яні основи, хоча уживали також основи з полотна й металу. В тексті контракту з Лукіаном Торабіновським [6, с. 65] зазначено ікони *на блятах* під намісним ярусом (тобто ті, що входять до цокольного ярусу іконостасу). За Б.Д.Грінченком, блят – дошка металева або дерев'яна для живопису [12, т. І, с. 77], отже, скоріше, йдеться про металеву основу, оскільки про основи інших ікон (звичайно, дерев'яні) не зазначено нічого. Логічно припустити наявність металевих основ у нижньому ярусі іконостасу, оскільки певний час вважалося, що вони краще протистоять впливу вологи.

У контракті з лаврським іконописцем Дорофієм Колосовським зазначено *полотна иляного ровного аршин 20* [6, с. 66], хоча, можливо, полотно призначалося і не для живописних робіт (оскільки йдеться про виконання іконостасу).

Ґрунт. Серед зазначених джерел відсутні вказівки на рецептуру ґрунту (левкасу). За багатьма дослідженими творами, переважна більшість ґрунтів має у складі крейду та тваринний клей. У аналізованих документах є непрямі вказівки на склад левкасу: клей (очевидно, тва-

ринний, яким спочатку проклеювали поверхню дерев'яної та полотняної основи; на ньому ж замішували левкасну масу), хвощ (яким шліфували поверхню висушеного ґрунту). Клеє-крейдяним левкасом ґрунтували не лише дошки для ікон, але й інші поверхні іконостасів, у тому числі декоративних оздоблювальних елементів – деталей поліхромного різьблення.

У контракті з Дорофієм Колосовським [6, с. 66] вказано клей *карук* (*шкур на карук*), тобто у цьому разі шкіряний або міздряний. Водночас *карлуком* у XVI–XVIII ст. у Росії називали риб'ячий клей найвищої якості – з осетра, білуги [4, т. 2, с. 355, 359], який був предметом експорту царської казни; очевидно, назва ця згодом поширилась на інші тваринні клеї, як у даному випадку, на шкіряний. У тому ж документі 1760 р., де згадано *шкур на карук*, зазначено *обризков римарських* – тобто, обрізки шкур. Отже, йдеться про сировину різної якості для двох типів шкіряного клею.

Підготовчий малюнок. Серед цілого ряду матеріалів, які уживались для створення підготовчого малюнку, в Україні застосовували органічну чорну фарбу, а також граф'ю. У документах 1755 і 1774 рр. згаданий *вітріолій* – залізний купорос, з якого виготовляли чорнило. Можливо, цим чорнилом також могли користуватись при створенні підготовчого малюнку по левкасу.

Золочення. За розробленою у Середні віки технологією, сухозлітку (сусальне золото) накладали на заздалегідь ретельно відшліфовану поверхню левкасу, поверх якої нанесено полімент (рос. *пулмент*, *пулмень*, фр. poliment від polir полірувати) – темний шар, на який кладуть за допомогою клеючої речовини сухозлітні золото й срібло, двійник або поталь. Золото, покладене на білий ґрунт, не має такого яскравого тону й блиску, як те, що покладене на темну поверхню. Поліментом називали також сам пігмент – вірменський болюс, який змішували з різноманітними типами в'язива й накладали на левкас, де попередньо був нанесений малюнок, у тому числі граф'я, що окреслювала ділянки золочення. В'язивом слугували віск, мило, яйцевий білок, олії, часник та інші; наповнювачем (крім болюсу) – вохри, кіновар, умбра та інші пігменти.

Розшифрування термінів *булмармент*, *булмамет* як «болюс арменум» нам видається логічним, виходячи з вказівки документу 1755 р. *булмамету на пулмент под золото и сребро*. Болюс вірменський, залізоокисний натуральний земляний пігмент темно-червоного кольору, відомий в Західній Європі не пізніше VIII ст. як наповнювач поліменту. В Україні (як і в Росії) його почали застосовувати у більш пізній час, приблизно з XVII ст.

Серед російських рецептів часто згадується *гульфарба* (нім. Goldfarbe золота фарба) – суміш, яку накладали замість поліменту під ділянки золочення й сріблення (найбільш ранній рецепт датований межею XVI і XVII ст.), зазвичай, при оздобленні різьблених частин іконостасів. До складу її входили лляна олія чи оліфа, іноді смоли, а також пігменти різного кольору.

Незрозуміле слово *штоп* у рецепті, наведеному П. Жолтовським, позначає суміш, до складу якої входять терпентин, покост (оліфа), мед. Припускаємо, що йдеться саме про гульфарбу, однак, можливо, що цей рецепт стосується в'язива для фарби або суміші для проклеювання (зокрема, тканини).

Поверх висушеної підкладки (поліменту, гульфарби) наносився клеючий розчин (рос. подпуск), накладалися листочки металевої фольги й притиралися, далі шліфувалися (гладеньким каменем чи зубом великих тварин). У наведених документах згадані золото і срібло у «книгах», тобто сухозлітні. Неодноразово вказується і *двійник* – з'єднані між собою листочки золота й срібла (срібло знизу): завдяки сріблу золото набуває тут більш холодного відтінку, ніж чисте. Крім того, в угоді 1760 р. згадується «и с золотом тертого», тобто чинене золото (розтерте із в'язивом), яким виконували поверх висохлого фарбового шару декоративне оздоблення одягу або зображення променів. Поєднання в одному творі ділянок сухозлітного золота, срібла, двійника й чинених золота й срібла створювали особливе різноманіття, дозволяючи акцентувати найважливіші частини зображення.

Фарби. З наведених документів постає досить багата палітра, якою користувались іконописці. Серед перелічених фарб фігурують три синіх, чотири жовтих, шість червоних, дві зелених й одна коричнева – умбра, причому частина з них є крийними, а решта – лесувальними. Поєднуючи їх з білилом, чорною та між собою, комбінуючи щільні й прозорі ділянки, іконописці досягали чудових колірних ефектів; особливо поширеними у цей час стають кольорові лесування по золотим і срібним ділянкам зображення. У поданих П.Жол-

товським переліках назви фарб співпадають по багатьох позиціях. Очевидно, це був на той час розповсюджений набір пігментів, хоча іконописці вживали й інші, які не потрапили до цих переліків [10, с. 159]). Так, приміром, не згадані чорний органічний пігмент, який дуже широко застосовувався (очевидно, його легко було виготовити на місці з деревного вугілля). Не згадані також натуральний ультрамарин і смальта, а стосовно азуриту не можна зрозуміти, чи йдеться про натуральний азурит, чи про штучний (який з'явився у XVII ст. й поступово витіснив натуральний).

Пігменти. Серед названих фарб є пігменти неорганічного та органічного походження. Викликає інтерес використання органічних барвників, здобутих з рослинної сировини: привозних (індиго, сандал, фернамбук, орсейль) та місцевих (крушина), причому фернамбук (*фарнабуг*) фігурує серед «контрольних запитань» до учнів іконописної майстерні. Органічні барвники є основою баканів – кольорових лаків, що набувають значного поширення у XVII–XVIII ст. Баканами називають у першу чергу червоні лаки, однак до них відносять і жовтий крушиновий лак (стиль де грен), різного відтінку жовтий бакан, який готували з рослини жостір (Rhamnus) різноманітними способами; іноді його змішували з синіми фарбами, отримуючи яскравий зелений лак [1, с. 197–199]. Фернамбук і сандал добували з видів червоного дерева Caesalpinia та Pterocarpus. *Індиго* називали синю фарбу, що добували з рослин родів Isatis (вайда красильна), Polygonum (горець), Indigofera (індигофера – синя фарба найкращої якості) [1, 230–237, 249–255]. Характерно, що у переліку фарб Лаврської малярні згадані *індиго* та *індиго венецьке*.

Червоне індиго (у документі 1774 р.) може мати два тлумачення: або неякісне синє індиго фіолетового відтінку, або ж (скоріше) фарба іншого походження – орсейль, що добувалась з лишайників Lecanora [1, с. 241–245].

Білило згадано свинцеве, найбільш розповсюджений у станковому живописі білий пігмент. Цікаво, що у одному тому ж списку (1755 та 1774 рр.) названі два типи свинцевих білил – *блейвас* і *шафервас* [6, с. 64], очевидно, різної якості (останнє продавалось у плиточках, у Росії називалось «плиточне білило» [4, т. 2, с. 394]). Ю.Гренберг вказує, що серед багатьох сортів свинцевого білила найкращими вважались «шифервейс» та «кремніцервейс», які привозили з Німеччини та інших країн, а також з Венеції [3, с. 144].

З синіх пігментів, крім неодноразово згадуваного індиго, один раз зазначені азурит (*берб-ля*) і *лазор*; у документах середини – другої половини XVIII ст. під цією назвою могла фігурувати берлінська лазур, синій із зеленкуватим відтінком, винайдений 1704 р., окремими партіями почав випускатись з 1724 р., набув розповсюдження з 40–50-х рр. XVIII ст. У російських текстах, як вказує Ю.Гренберг, цей термін використовувався для позначення синіх різного походження.

Найчастіше згадуваний зелений пігмент – це яр-мідянка (*гришпан* простий і венецький), штучно виготовлена зелена або зеленкувато-блакитна фарба, яку частіше вживали як лесувальну (у тому числі поверх сухозлітного золота й срібла). Малахіт (*бергрін*) – крийний пігмент мінерального походження – згаданий один раз (Ю.Гренберг вказує на те, що малахіт як коштовний пігмент у російському іконописі зустрічається рідко [3, с. 143]). Як свідчать лабораторні дослідження, дуже часто зустрічається сумішевий зелений (вохра з індиго або з берлінською лазур'ю [10, с. 159]).

Значення терміна *цимбра* неясне: можливо, малася на увазі *умбра*, згадана в інших документах.

Червоні представлені найширшою палітрою: крийні кіновар (*цинобра*) (очевидно, штучно виготовлена), англійська червона (залізооксидний пігмент типу червоної вохри, але світлішого відтінку), *мінія* (сурик свинцевий – червоно-оранжевого відтінку), решта – лесувальні червоні бакани. Жовті пігменти являють собою крийні *ражгель* (аурипігмент – яскраво-жовтий, що нерідко замінював золото), *вохру* (залізооксидна фарба стриманого жовтуватого відтінку) й лесувальний крушиновий лак *шижгил*.

Перелічені фарби були поширені в Західній Європі. Частина з них уживалась з доісторичних часів (вохра), з часів Давнього Єгипту (аурипігмент, природна кіновар, азурит, яр-мідянка), з античності (свинцеве білило, штучна кіновар, індиго, кіновар, малахіт, азурит, массикот, сурик свинцевий, умбра), бакани – з Середніх віків, і лише берлінська лазур – з XVIII ст.

В'язива. Як зазначає П.М.Жолтовський, «фарби вживалися в різноманітних поєднаннях – з яєчною емульсією, олією, терпентином»

Таблиця 1

Пігменти українських іконописців XVIII ст. (за П.М.Жолтовським)

Сучасна назва пігменту	Етимологія	Назви, уживані в термінології живописців XVII–XVIII ст.	
		Українські назви	Російські назви
Білий пігмент			
Свинцеве білило	нім. Bleiweiß, від Blei – свинець та weiß – білило, білий	блейвас	блейвас, блейвейс, кремніцервейс
	нім. Schieferweiß – свинцеве білило	шафервас, шеферпас	шифервейс
Зелені пігменти			
Яр-мідянка	нім. Grünspan, від grün – зелений, Span – стружка, щепа	грішпан, гришпан (gришпан [8]), пол. Grysz-pan	ярь, ярь-медянка, медная ярь
Малахіт	нім. Berggrün – гірська зелена	бергрін	берггрин
Червоні пігменти			
Кіновар	лат., гр. Cinnabari, від перс. Zinjifrah – драконова кров	цинобра, цѣнобра	киноварь
Англійська червона		англійська земля	английская красная
Болюс вірменський	лат. bolus armenica, bolus armenum	булмармент, булмамет на пулмент под золото и сребро	болус арменус, армянская земля
Сурик свинцевий	лат. minium – сурик; гр. сирікон – сирійський барвник [5, т. 5, с. 479]	минія, миній	сурик
Сандал	гр. santalon, араб. ṣandal від др.-інд. candanas «сандалове дерево», candrás «блискучий».	сандал	сандал
Фернамбук	Fernambuco – місцевість у Бразилії	фарнабуг	фернамбук
Орсейль	фр. orseille – лишайник рокцелла, барвник з нього	червоне індиго	персио, кудбир [1, с. 243]
Жовті пігменти			
Аурипігмент	нім. Rauschgelb, від Rausch – подрібнена руда, gelb – жовтий	ражгель	ражгиль, рашгиль, аурипигмент, апри-пигментум, аури-пиоментум
Оксид свинцю, массикот	нім. Bleigelb, від Blei – свинець, gelb – жовтий	бейгель	блейхельб, блей-гельб, блягиль, блягирь

Вохра	гр., лат., польськ. ochra, від гр. ochros – блідо-жовтий	вохра, охра	охра, вохра
Стиль де грен (жовтий органічний барвник з ягід крушини)	нім. Schütgelb [4, т. 2, с.394], Schuttgelb [1, с. 195], можливо, від schütteln – зболтувати, gelb – жовтий	шижгил	шитгельб, шишгель [4, т. 2, с.394], жижгиль, шишгиль [1, с. 195]
Сині пігменти			
Сині фарби різного хімічного складу; берлінська лазур	сер.-в.-нім. lazûr, lasûr «блакитний камінь», через сер.-лат. lazurium, lasurium (італ. l'azzuro, з lazurro) до араб. lâzavard; польск. Lazur	лазор	лазурь, лазорь
Азурит (природного походження)	нім. Bergblau – гірська синя	бербля	бергблау
Індиго	нім. Indigo, ісп. indigo від лат. indicum, гр. indikon – блакитна фарба з Індії	індиго, індихо – просте, венецьке; калія [12, т. II, с.211].	индиго, крутик, лавра, синиль, синильник
Коричневий пігмент			
Умбра	лат. umbra – тінь, темрява	умбра	умбра

[5, с. 64]. У наведених документах згадані такі в'язива: *дистильований олій* (найвірогідніше, очищена лляна олія), *яйця*, *клей*. *Жовч*, згадана у переліку 1774 р., фігурує у багатьох російських рецептах (найчастіше це щуча жовч, але є також рецепти з жовчю поросяти, корови, ведмедя): для імітації золотої фарби (з жовчю стирали шафран, аурипігмент), як в'язиво для чиненого золота, як доданок до левкасу й до проклейки полотна, а також як компонент поліменту. Фактично, жовч у даному контексті можна віднести до в'язив.

У досліджених українських іконах трапляються темперне, клейове та олійне в'язиво, причому в одному творі може бути як один, так і більше типів.

Розріджувачі: *терпентин*, *терпентиновий олеек*; *шпигинар* (запозичення з польської spikenard, лат. spica nardi – пахуча трава [5, т. 7, с. 461]), *шпигинартовий олеек* – скипидар. *Тенсиновий олеек* – неясно; схожий термін наводить Ю. Гренберг: тусиновый, тусинный, таусинный – темно-вишневий [4, т. 2, с. 389]).

Серед **покривних шарів** названі *вернѣкс (вернікс* – від лат. verniх, veroniх – лак [5, т. 1, 357]) *ляковій, лак* (*ляка*) – простий, венеціанський; *покост* (оліфа, польськ. pokost). Згадано також *глейт* – очевидно, свинцевий глет, який використовували як сикатив для оліфи. Смоли для виготовлення покривних шарів: *мастика, макстик на покост* (мастикс з дерева Pistacia lenticus з острова Хіос); *сіндарак* (сандарак, з дерева Tetraclinis articulata з Атлаських гір Алжиру). Обидві смоли інтенсивно уживали в Європі у період XV–XVIII ст. [3, с. 227].

Крім того, згаданий *вітріолій* – залізний купорос, що уживали для виготовлення чорнила; а також *шпирглес* – найвірогідніше, штирgляс [8] – сурма (антимоніум), яку могли використовувати для очищення старого золота, переплавляючи його.

Отже, художні матеріали українських іко-

нописців, вказані у опублікованих П. М. Жолтовським документах, становлять надзвичайну цінність як єдине поки що писемне свідчення про технологічні особливості праці київських іконописців XVIII ст. Сподіваємося, згодом будуть знайдені й інші документи, які доповнять наведені списки. Художні матеріали й пов'язані з ними технічні прийоми відображали складну взаємодію традицій місцевих і сусідніх народів, а також західноєвропейських впливів у «перехідний» (за висловом В.П.Голікова) період XVII–XVIII ст. Найбільш повну картину може дати узагальнення результатів лабораторних досліджень окремих пам'яток та їх співставлення з писемними джерелами, що дозволить скласти достовірне уявлення про процеси художньої творчості у давнину, виявити певні закономірності при атрибуції творів українського іконопису.

1. Алексеев-Аллюрви Ю. В. Красочное сырье и краски, используемые в живописи. – М., 2000. – 304 с.

2. Голіков В., Жарикова З., Обухович Л. Комплексное экспериментальное исследование волынской иконы «Спас» начала XVII в. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. / Матеріали VI міжнародної конференції по волинському іконопису. Луцьк, 1 – 3 грудня 1999 р. – Луцьк: ВКМ, Музей волинської ікони, 1999. – С. 84–92; Голіков В. Російський іконопис в «перехідний» період в XVII–XVIII століттях: технологічні новації і їх джерела // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Наук. зб. Вип. 8. / Матеріали VIII міжнародної наукової конференції. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – Луцьк: ВКМ, Музей Волинської ікони, 2001. – С. 151–156.

3. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. – М.: ИД «Искусство», 2004. – 268 с.: ил.

4. Гренберг Ю. И. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. – Т. 1. – Кн. 1 и 2. – Т. 2. – СПб.: Пушкинский фонд, 1995, 1998.

5. Етимологічний словник української мови у 7 томах АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні / Ред. кол. О. С. Мельничук (головний ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1982–2012.

6. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1983. – 179 с.

7. Иконописцы и живописцы Оружейной палаты. 1630–1690-е годы: дворовладения, события повседневной жизни, работа по частным заказам. Сборник документов / Составитель М.В. Николаева. – М.: Древлехранилище, 2012. – 464 с.

8. Зведений словник застарілих та маловживаних слів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm.

9. Міляєва Л.С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30-40-х рр. XVII ст. // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». – Вип. 3. – С. 161–171.

10. Пітателєва О.В., Лопухіна О.В. До питання про виконавців могилянського стінопису церкви спаса на берестові (за матеріалами новітніх досліджень) // Могилянські читання 2015. Збірник наукових праць. – К.: НКПІКЗ, 2016. – С. 342–346.

10. Рижова О.О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2012. – №2. – С.157–161.

11. Тимченко Т., Петліна Д. До витоків експертизи живопису в Україні // тексти культури: дослідження, інтерпретація: зб. наук. праць / І.М.Юдкін-Ріпун, С.В.Оляніна та інші. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2017. – С. 127–154.

12. Словарь украинского языка, собранный редакцией журнала «Киевская старина». /Редактировал с добавлением собственных материалов Б.Д. Гринченко. – Т. I–IV. – К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1958. – 573 с.

Ганна ЖОЛОБ,
Олександра ЛЕВИЦЬКА
(Крилос)

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО «ДАВНЬОГО ГАЛИЧА» У ТВОРЧОСТІ АНТІНА МОНАСТИРСЬКОГО

Іконостас Успенської церкви 1929 р. робота славетного художника Антіна Манастирського, який входить до музейного фонду сакрального мистецтва Музею історії Галича. У творчій біографії майстра пензля цей період розпочався могутнім творчим піднесенням після затяжної кризи. Мистецтвознавець Григорій Островський відзначив: «У перші десятиліття XX століття, коли західноукраїнське мистецтво захлиналося в хвилях формалізму і лженоваторства, тільки невелика група прогресивних художників, як Іван Труш Олена Кульчицька, Йосип Курилас, Антін Манастирський та інші залишалася вірною реалістичному напряму. Буржуазна критика замовчувала творчість цих нібито «старомодних» митців. Особливо не пощастило Монастирському. Після виставки 1905 р. його твори майже до кінця 20-х років не бачили виставочних залів» [2, 33] .

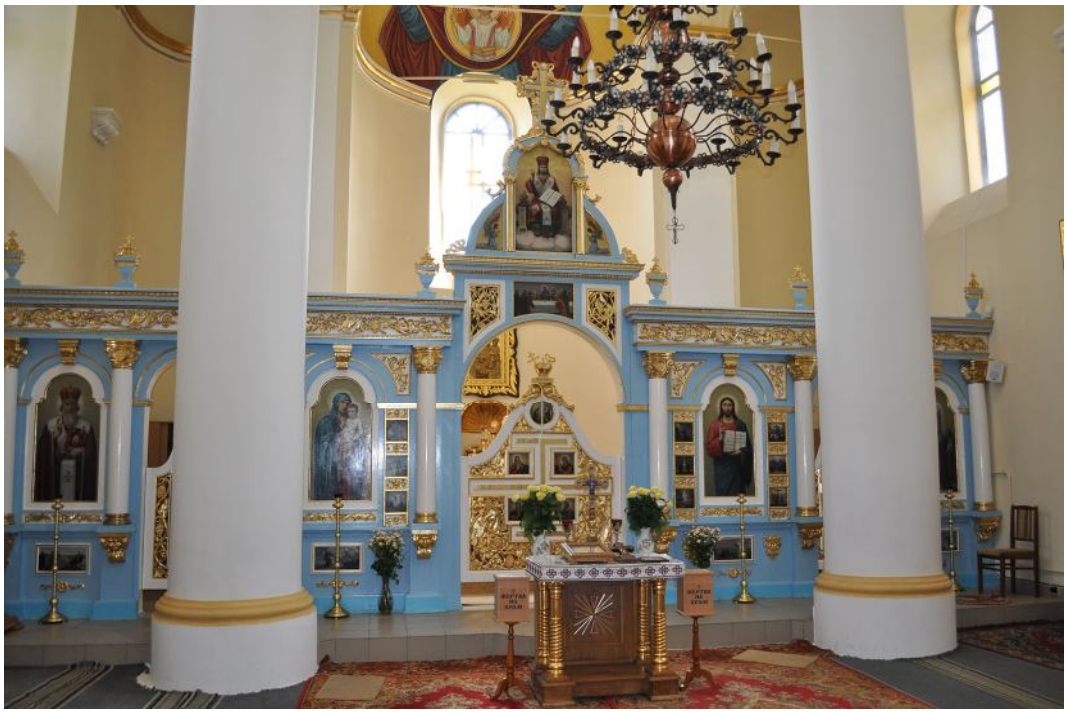
І хоча портрет не займав провідного місця у творчості митця, звернення до цього жанру у крилоському іконостасі дало можливість А. Манастирському виявити в повній мірі свою художню манеру. Наслідуючи визначних художників-модерністів кінця XX століття, особливо Михайла Врубеля, який створив оригінальні іконостаси в Кирилівській церкві та Володимирському соборі у Києві, митець взяв за взірець не класичний український іконостас, а візантійську ранньохристиянську перегородку. Щоби втілити свій задум. А. Манастирський використав здобутки античної архітектури, форму та декор давньоруської і візантійської мініатюри. Обабіч царських воріт, вісім імітованих під мармур колонок, розчленовують намісний ряд ікон на чотири чітко окреслені площини для головних образів іконостасу. Колонки опираються на голівки фантастичних істот – атлантів, а їх завершують у верхній частині капітельки корінфського ордеру, на які спирається багатоступінчастий карниз, прикрашений гронами і листям винограду, розетками і рельєфами соколів, вирізьблених з дерева.

Посередині іконостасу знаходяться царські ворота, що ведуть до престола і символізують місце, через яке входить Христос – Цар Слави, вгамувати спрагу християн своїм Пресвятим Тілом і Кров'ю [3, 113]. Вони складаються з двох частин. Посередині вгорі, у виокремлених медальйонах зображено Пречисту Діву Марію й Архангела Гавриїла у сцені «Благовіщення». Подію, зображену на іконі, Церква вважає за початок людського спасіння, що також підкреслюють слова з акафісту до Богородиці: «Радуйся, райських воріт отворення», «Радуйся, врата спасіння».

Стулки Царських воріт вирізьблені в дусі українського барокко і в їхній орнаментиці переважає мотив достиглих грон винограду – одного із найулюбленіших образів у притчах Ісуса Христа. Образи євангелістів вимальовано на іконках майже квадратної форми у верхньому ряду по правій стороні зображений євангеліст Лука із своєю вирізьбленою емблемою вола, а по лівій – євенгелист Марко з левом. У нижній частині воріт розміщено: справа – ікона святого євангеліста Матвія з ангелом, а зліва євангеліста Йоана з орлом. Кожному з авторів Святого Письма художник наділив глибоко продуману психологічну характеристику. Їхні обличчя мають яскраво виражений слов'янський характер і тип, навіть свої євангелистські записи вони ведуть в старій українській традиції – книги пишуть на дощечках гусячим пером.

Царські ворота завершує вирізьблений об'ємний герб катедральної церкви у вигляді книги, на якій стоїть єпископська митра з жезлом владики і хрестом. На ріжках жезлу голови зміїв, що означає мудрість пастирської влади, а символ хреста вказує: «Христовим стадом треба керувати в ім'я Христа».

Над воротьми знаходиться невеличка ікона «Тайна вечеря». Композицію картини, побудовану із двох груп учнів Христа, пронизує тривога і збентеження, посеред яких дивовижним спокоєм виділяється фігура Ісуса. Художник свідомо відділяє від об'єднаного прощальною трапезою гурту, фігуру Юди. Неприємне, майже до вогненного шатенове волосся, темно чорний плащ, на фоні якого контрастує білий мішок з грішми, як ознака зради, вихоплюють його постать із «Тайної вечері». Понад іконою розміщено великий образ «Христос-Пантократор», який сидить на престолі у святительських ризах новітнього часу з розкритою книгою.



Інтер'єр Церкви Успіння Пресвятої Богородиці 1586 р. в с. Крилос. Іконостас Антіна Монастирського 1929 р. Фото В. Дідуха.

Грецькі букви «Альфа» і «Омега» означають Божу сутність: Христос – істинний Бог та істинна людина, він — «Початок і Кінець», Господь історії. По боках від ікони «Пантократора» зображено двох ангелів».

Під іконами намісного ряду художник розмістив чотири невеликих образки, взяті із Старого Завіту.

Між царськими і двома бічними Диякон-ськими воротьми, в найпочеснішому місці, знаходиться ікона Спасителя з Євангелією в руці. Образ Христа – Учителя, це українізований варіант класичної візантійської ікони Христа – Пантократора. Христос правою рукою благословляє двохперстним жестом, який символізує монограму «УС ХС» і зображений у віці свого проповідування. А. Манастирський канонічно зобразив Ісуса в одязі, який він носив у своєму земному житті – хітон і гіматій.

Наступна ікона представлена Пречистою Дівою з Дитятком Ісусом. В іконі «Богородиця» збережено давній іконографічний тип Одигітрії. Живопис ікони відчутно позначений впливом портретного мистецтва. Приваблює обличчя Богородиці – одухотворене, ясне з виразом смутку і зосередженості. В іконі Спаса А. Манастирський не виходить від позиції суворої канонічності, але художнім виразом глибину страждань Христа відтворює силою земних, людських почуттів. Ця багатозначна символічна ікона виразно стверджує догмат Боговтілення. Але не тільки. Як пише відомий український богослов: «У факті Божого Материнства виявляється тісний зв'язок Марії з Христом Богом і його справою спасіння людства… зрештою, Марія як Мати Божа, Мати Христа є водночас духовною Матір'ю того містичного Христа, тобто містичного Христового тіла, яким є Церква, яке ми всі творимо собою як одне в Христі. Вона – Мати Христа-Спасителя всього людства – святої Церкви, а відтак і кожного з нас» [1, 12]. Живопис ікони Одигітрії у крилоському іконостасі відчутно позначений впливом портретного мистецтва, виконане художником у реалістичній манері. Ця ікона франкована шістьма іконками із святкового ряду. Митець зумів втілити в образі Богородиці – Одигітрії гармонійно довершену, ласкаву, умиротворену постать Матері, яка є окремим художнім твором, що наповнює простір церкви духом піднесеної святості й очищення та готовності до молитви – молитви за Україну, молитви вірного Богові народу, за свою святу Батьківщину, а також за здоров'я та мудрість своїх дітей.

З другої сторони від дияконських воріт, біля південної стіни на іконостасі поміщено храмову ікону «Успіння Богородиці». Сцена роз-

кривається як вселенська подія трагедійного змісту. Художник прагнув через співпереживання одинадцятьох учнів Ісуса, об'єднати всіх віруючих в храмі спільним тужливим почуттям, зцементувати спільноту християн вірою і надією у Небесне Спасіння.

На Успенській іконі дійство відбувається на тлі внутрішнього інтер'єру кімнати, який свідчить про те, що місцем розгортання події міг би бути дім Марії, можливо на горі Сіон біля Єрусалиму. Тло ікони сіро-вохристого відтінку. Композиційно ікону розділено на дві частини. Фронтально на іконі зображено Ісуса Христа в русі Вознесіння, у червоно-синьому гіматії. У лівій руці Спаситель тримає прийняту у сповитку душу Богородиці, як символ народження для вічного життя та перемоги над смертю. Права рука Ісуса витягнута в сторону над Богородицею, долонею до низу, в жесті благословення. Голова Спасителя похилена вправо, обличчя спокійне та зосереджене. На ложі, що змальоване на передньому плані ікони, зображено Богоматір у поховальних шатах. Марія одягнена у синьо-голубий хітон. Її ложе заслано білим покривалом, і воно уподібнюється до престолу в храмі. Тіло Богородиці покрито світло-бузковою накидкою, під головою подушка, а руки лежать складені на в хрест нижче грудей. Художник з драматичною інтонацією надає композиції простору та урочистості. Вдало передан загальний скорботний настрій, виражений строгістю і зібраністю схвильованих ликів апостолів. Дванадцять апостолів – дев'ять із них знаходяться на задньому плані ікони, та три постаті на передньому. Одні повернені вбік до Богородиці, а інші майже фронтально. Зморшки на обличчях, опущені очі та сиве волосся надають їм виразу скорботи. Облачення апостолів різноколірних відтінків. Біля ложа Марії юний образ апостола Івана, адже саме йому Господь на хресті заповів опіку про Свою Матір. Художник акцентує увагу на його великих карих очах та темному волоссі. Руки складені на грудях, а обличчя зосереджене у глибокій молитві. Цікавим є зображення долівки, що у світлиці, вона має шаховий орнамент двох відтінків. Такі споріднені мотиви покриття зображені і на двох Дияконських дверях іконостасу. Серед апостолів перебував Яків, брат Господа, що був присутній в домі Богородиці. Ікона Успіння Пресвятої Діви Марії роботи Антона Монастирського, є унікальним іконографічним взірцем, що може по праву стати в ряд з кращими мистецькими творами.

По лівій стороні від дияконських воріт знаходиться ікона святого Миколая, в дорогих єпископських ризах, в руках тримає Євангеліє зображене в красивому окладі.

В старих українських іконостасах майстри розміщували над намісними іконами ряд «Дванадцять Господських і Богородичних празників». Антон Манастирський, ставлячи собі за мету відтворити вівтарну перегородку і одночасно зберегти релігійні канони українського сакрального мистецтва, зобразив «Дванадцять празників» довкола ікон «Успіння Богородиці» та «Святого Миколая», а саме:

1. Різдво Пречистої Діви Марії .
2. Введення в храм Богородиці.
3. Різдво Ісуса Христа.
4. Хрещення в Йордані.
5. Стрітення Господнє.
6. Благовіщення Діви Марії.
7. Воскресіння Ісуса Христа.
8. Розп'яття Ісуса Христа.
9. Зіслання Святого Духа.
10. Преображення Господнє.
11. Успіння Пресвятої Богородиці.

Останньою іконою в ряді «Дванадцяти празників» А. Манастирський помістив «Хрещення України Русі» князем Володимиром і княгинею Ольгою, дещо відійшовши від приписів греко-католицького іконографічного обряду 5[1, 112].

Іконостас крилоської Успенської церкви, написаний А. Манастирським, є визначним твором українського сакрального мистецтва XX століття. Він блискуче вписався своїми співрозмірними людині пропорціями у внутрішній стриманий простір церкви, його модерна архітектоніка, яскравий живопис, майстерно декорована різьба, наслідуючи традиції античного, візантійського, старого українського мистецтва, органічно доповнюють інтер'єр старовинного храму і самобутньою сторінкою у славній історії катедрального собору.

1. Коваль І., Жолоб Я., Осипчук Ю. Свята Земля України / І. Коваль, Я. Жолоб, Ю. Осипчук. – Івано-Франківськ, 2000. – 172 с.

2. Пастернак Я. Старий Галич / Я. Пастернак. Івано-Франківськ, Плай. – 1998. 347 с.

3. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь: - К.: Мистецтво,1997. – 224 с.

Лілія ПОДВОРНА
(Київ)

ОСОБОВИЙ ФОНД МИТРОПОЛИТА ІВАНА ОГІЄНКА У ЦЕНТРАЛЬНОМУ ДЕРЖАВНОМУ АРХІВІ-МУЗЕЇ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

4 травня 1966 р. постановою № 357, прийнятою Радою Міністрів Української РСР на пропозицію Архівного управління при Раді Міністрів УРСР та творчих спілок республіки, було організовано Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, багатопрофільну установу, яка виконувала функції архіву, музею і бібліотеки водночас [1, 9]. За своєю структурою ЦДАМЛМ не мав і не має на сьогодні аналогів у архівній практиці.

Станом на 01. 01. 2018 року в архіві зберігається 1419 фондів, що містять 310724 одиниці зберігання на паперовій основі. Серед них документи як установ і організацій мистецького напрямку загальнодержавного значення, так і документи особового походження діячів вітчизняної літератури, образотворчого мистецтва, архітектури, кіно, театру [2, 5]. Особові фонди містять документи, які неупереджено повідають історію української культури другої половини XVIII- поч. XX ст. Одними з найдавніших документальних пам'яток, які зберігаються у ЦДАМЛМ України є рукописи віршів Т. Г. Шевченка, листи І. С. Нечуя-Левицького, документи Б. Д. Грінченка та ін. Основну частину документальних зібрань особового походження становлять фонди діячів літератури і мистецтва 20-90 рр. XX століття – Олеся Гончара, Михайла Стельмаха, Бориса Олійника, Георгія та Платона Майбороди, Василя Стуса, Івана Драча, Івана Багряного, Віри Вовк, Марти Гай та ін.

Серед документальної спадщини, що зберігаються ВЦДАМЛМ України, є особовий фонд видатного українського громадського і державного діяча, філософа, історика, педагога, богослова, ученого-мовознавця, редактора, поета, прозаїка – митрополита Іларіона (Івана Івановича Огієнка).

Важко сказати, в якій зі сфер своєї діяльності Іван Огієнко залишив найпомітніший слід. У бібліографії наукових, публіцистичних праць та художніх творів митрополита Іларіона нараховується близько півтори тисячі назв, переважна більшість яких і нині недоступна українському читачеві.

Останнім часом в Україні з'явилося кілька досліджень життя і діяльності цього відомого українця. Однією з перших була стаття Д. Степовика в «Літературній Україні» [3, 6]. На цю тему робили наукові розвідки С. Болтівець, А. Марушкевич, О. Опанасюк, Є. Сохацька, І. Тюрменко та інші вітчизняні науковці. Найбільш ґрунтовними роботами з вивчення життєпису митрополита Іларіона стали чисельні праці професора Київського національного університету ім. Т. Шевченка Миколи Тимошика.

Не зважаючи на проведені дослідження, а також на те, що у незалежній Україні видано кілька робіт І. І. Огієнка, про нього як про особистість відомостей недостатньо.

У 1996-1997 рр. директором Українського науково – дослідного інституту архівної справи та документознавства В. П. Ляховським до ЦДАМЛМ України були передані представлені ксерокопіями документи особового фонду митрополита Іларіона. У 2005 році документи було взято на науково-технічну обробку. В результаті проведеної роботи створено опис № 1 на 82 одиниці за [1926] –1997 роки. Опис поділено на розділи. У І-му розділі знаходяться листи митрополита Іларіона, ІІ – присвячено послання митрополиту, у ІІІ- містяться матеріали до його біографії. Остання справа фонду – фото І. І. Огієнка, зроблені за період з 1926 по 1940 роки та його недатовані світлини. На цей час невеликий фонд №1294 митрополита Іларіона, складається з 583 документів на 642 аркушах. Всі документи в описі систематизовані за хронологією, а в розділах листування – за абеткою. Ці документи є важливим свідченням бурхливих історичних подій та особистих переживань митрополита.

Іван Іванович Огієнко народився 1(14) січня 1882 року в містечку Брусилів Радомишльського повіту на Київщині (нині – районний центр Житомирської області). Був шостою дитиною в бідній селянській родині Івана та Єфросинії Огієнків. Початкову освіту здобув у Брусиловській 4-річній міністерській школі.

«Наукова, громадська, державнанотворча діяльність Івана Огієнка в Україні пов'язана, передусім, із Києвом» [4]. Тут

він учився у Київській військово-фельдшерській школі. Після її закінчення три роки працював фельдшером у відділенні психічних та нервових хвороб Київського військового госпіталю. У 1909 році Огієнко завершив навчання у Київському університеті св. Володимира. Згодом набував освіту на Вищих Педагогічних курсах, працював у Київському комерційному інституті, учителював у київських школах і гімназіях. Від 1915 року викладав у Київському університеті, був приват-доцентом на кафедрі мови і літератури.

У серпні 1918 р. урядом гетьмана П. Скоропадського І. Огієнко призначається ректором щойно утвореного Кам'янець-Подільського державного українського університету. 4 січня 1919 р., при уряді Директорії, Огієнко приступає до виконання обов'язків міністра освіти Української Народної Республіки. 15 вересня того ж року призначається міністром ісповідань (віровизнань), а рівно через два місяці – Головноуповноваженим уряду УНР в Кам'янець-Подільському після евакуації уряду до Тарнова (Польща).

У другій половині життя митрополит самовіддано служив Богові і українському народу в лоні Церкви, в еміграції.

Перші дві справи опису особового фонду – це сповнені пасторської мудрості текст виступу митрополита Іларіона біля могили галицько-волинського князя Юрія ІІ Болеслава «Роботу Господню проводьте своїми руками!» 14 квітня 1942 р. та звернення 22 лютого 1964 р. до всього духівництва і парафіян УГПЦ в Канаді, з нагоди будування православного храму [5] [6]. Слова з цих документів стали своєрідним лейтмотивом фонду Огієнка-Іларіона.

Духовне наречення майбутнього митрополита відбулося 9 жовтня 1940 р. у Яблочинському Свято-Онуфріївському монастирі. Іван Іванович Огієнко обрав собі ім'я Іларіон. Так звали першого українця, обраного на митрополичий престол понад 800 років тому. 19 жовтня 1940 р. в Холмі на святій Даниловій горі, у збудованому у XIII столітті Данилом Галицьким, стародавньому кафедральному соборі, відбувся урочистий акт наречення архімандрита Іларіона єпископом Холмським і Підляським. У ЦДАЛМ України зберігається документ, у якому зафіксовано цю знаменну подію для нащадків [7].

Серед важливих біографічних документів перебуває на обліку документальне свідоцтво про обрання Архієпископа Іларіона заступником УАПЦ генерал- губернаторстві [8].

8 серпня 1951 р. на Надзвичайному соборі Української греко-православної церкви (УГПЦ) у Вінніпезі митрополита Іларіона обрали першоієрархом УГПЦ в Канаді митрополитом Вінніпега. Документ про його обрання знаходиться в особовому фонді ЦДАЛМ України [9].

Епістолярна спадщина – важливе джерело вивчення життєвого та творчого шляху видатних людей [10]. Листи – це дзеркало думок і почуттів їх авторів, тому й справжня скарбниця для дослідників. Перший та другий розділи опису особового фонду №1294 – це виключно листування фондоутворювача. У 2006 році вийшла книга «Листування митрополита Іларіона (Огієнка)», упорядник збірки – професор, доктор історичних наук, о. Юрій Мисик [11]. Пізніше, у 2011, за упорядкуванням кандидатів історичних наук Ю. Горбача, Н. Московченко, І. Преловської було випущено «Листи громадських діячів, представників української науки, культури й Церкви до Івана Огієнка – митрополита Іларіона. 1910-1969» [12]. За даними цих ґрунтовних видань, майже три сотні осіб з багатьох країн світу мали листування з митрополитом. Більшість епістолярію дбайливо зібраного дослідниками в українських, західноєвропейських, американських та канадських архівах писані від руки. В «…них розкривається своєрідне задзеркалля, приватна сторона життя, думок, дій і служінь людини, для якої Бог і Україна були усім, були змістом життя щодня і щомиті» [13].

Важко навіть переказати хоч основні теми, якими переймався митрополит у своїх листовних зверненнях до людей, або вони – до митрополита. Але всю чисельну кореспонденцію з обох сторін об'єднує щира отча турбота про українську християнську духовність. У незворушному співіснуванні з нею – тверде відстоювання всього національного, рідного, в питаннях культури й віри.

«Увесь час я молюся й буду молитися, щоб Милосердний Господь умиротворив нашу нещасну Українську Церкву, розбиту тепер людською злобою на кавалки та виставлену нерозважливими вчинками на посміх…» – пише з Холму, зі Святої Данилової Гори, митрополит Іларіон у своєму зверненні до Священного Си-

ноду УАПЦ в еміграції від дванадцятого березня 1942 року. Актуальність цих слів вражає. Ніби мудрий митрополит крізь десятиріччя звертається до нас теперішніх. Вражає і підпис: «Смиренний Богомолець за кращу долю Українського Народу, горливий оборонець Св. Канонів і Божої правди Іларіон, Архієпископ Холмський і Підляський» [14].

Доля здебільше не була прихильною до Івана Огієнка. Йому судилося завжди бути у центрі непростих історичних подій. І завжди він ставав на бік правди, демонструючи навдивовижу високі людські якості. Під час українсько-польського протистояння середини XX століття, коли на долю холмського та підляського священства випали страшні випробування, митрополит Іларіон пише 6 січня 1944 р. до Собору Єпископів УАПЦ у Варшаві сповнені болю емоційні листи. Митрополит молить про захист священства. Безпристрасною мовою фактів за себе говорять додатки до листа: копія історичної довідки про переслідування польським урядом православного духовенства в 1942-1943 рр., список загиблих священиків та рапорт про безчинства польської жандармерії [15]. В листах завжди опосередковано присутні дві особистості – адресанта й адресата. Таким чином монологічна форма листа набуває рис діалогу. З кожним рядком через особливості лексичного складу, вживання різних семантичних сполучень і, навіть, із прихильності до вживання окремих розділових знаків у тексті постає особистість автора. Ми узнаємо про його освіченість, характер, навіть про його емоційний стан стосовно описуваного. Тим цікавіше від того до кого звернено лист.

Серед адресатів та кореспондентів митрополита визначні церковні та громадські діячі – Митрополит Галицький Андрій (Шептицький), Митрополит Варшавський Діонісій (Валединський), Митрополит УАПЦ в США Іоан (Теодорович), Митрополит УАПЦ в Діаспорі Ніканор (Абрамович), Митрополит Волинський і Житомирський, екзарх України Олексій (Громадський), Архієпископ Торонто й Східної Канади Михаїл (Хороший), Архієпископ УАПЦ в США Мстислав (Скрипник), Архієпископ УПЦ в США Паладій (Степовий).

Чималу цінність має історичне привітання: «Вашому В. Преосвященству цілим серцем бажаю, щоб Ви в Холмщині, а може і в цілій Україні відновили віру св. Володимира і митрополи-

та Іларіона, віру вселенської Церкви, віру сімох перших Вселенських Соборів». А далі підпис: «Вашого В. Преосвященства смиренний брат во Христі. + Андрій Митрополит». Документ датовано 13 листопада 1941 року. Усього зберігаються в ЦДАЛМ України сім листів на дев'яти аркушах від митрополита УГКЦ Андрея (Шептицького) до митрополита УАПЦ Іларіона (Огієнка). Написані вони були за період з 1 листопада 1941 по 31 березня 1944 років [16]. У посланні зі Львову від 29 травня 1942 р. між іншим сказано: «…При нагоді складаю Вашому Високопреосвященству найширшу подяку за прегарний переклад «колінопреклонних молитов» і за цінну статтю « Linguistica aslovaca».

В свою чергу, у листі 26 березня 1942 р. митрополит Іларіон «до його експеленції, високопреосвященнейшого Кир Андрея, архієпископа Львівського й митрополита Галицького» висловлює свою впевненість у майбутньому України: «Нерушима Святиня Софії, Премудрості Божої, що віками непохитно перетривала все, стане фактичним центром цього відродження в Києві – Єрусалимі нашої землі» [17].

Болі та втрати, зрада й безпідставні звинувачення, щогодинна боротьба за існування під час скитань дорогами Європи й Канади були постійними супутниками життя Івана Огієнка. Наскільки тяжко переживав митрополит свій вимушений від'їзд з батьківщини можна відчути прочитавши його листа від 20 жовтня 1946 р. до митрополита Ніканора (Абрамовича): «Німці заборонили було мені всяку ініціативу в зміні місця, але Господь допоміг мені вирватись від їхньої «опіки», й по довгих блуканнях я 30. IV. 1945 р. з 9-ма особами оточення приїхав до Швеції…І цілий рік я був прикований чи то до ліжка, чи то до кімнати, вкінці переніс три операції, з них дві дуже тяжких…Я зробив великий гріх перед своїм народом, – із страху перед земними муками я покинув свою нещасливу єпархію, і тепер Господь позоставив мене при житті певне для того, щоб я досмертною тяжкою працею вимолив у Нього прощення за свою провину…» [18].

За Іларіона було проголошено Акт об'єднання трьох українських автокефалій за кордоном. Велика кількість епістолярію митрополита є документальним свідоцтвом про складні взаємовідносини у лоні Церкви в еміграції. Виняткової уваги науковців заслуговує збірка з шістнадцяти листів на шістнадцяти аркушах, адресованих до Архієпископа УПЦ в США Паладія (Степового). Найдавніший з них датований 6 травня 1956 р., на найближчому до нас за часом стоїть дата 2 червня 1966 р. Скільки болю, скільки душевних сил вкладає митрополит Іларіон у слова: «Хто хоче, той б'є або руйнує нашу церкву, хто хоче, той стає в її приводі… Уся наша Церква розбилася на групки, і кожна хоче робити своє. Нема сили, щоб усе це поєднати. Я Вас благаю, Дорогий Владико, – не святіть нових єпископів, бо це ж буде дальша дошкульна руїна нашої Церкви. Чи мало й без того єпископів? Благаю Вас, – не наносіть нових ран нашій і без того окривавленій Церкві!» [19]. А ось незабутні рядки з привітанням 14 квітня 1963 р. з Великоднем від митрополита Іларіона Архієпископа Паладія: «Надія – це наше сподівання, що те, чого ми прагнемо, невідмінно збудеться. Коли надіємось у Бозі, то сповняться наші й найбільші надії, бо Христос Воскрес, надія Вічная!» [20].

Значний шар фонду складає епістолярна спадщина, представлена листуванням з видатними громадськими діячами, вченими. В архіві-музеї зберігаються адресовані митрополиту 33 листи історика, археолога, архівіста Н. Д. Полонської-Василенко, 2 послання Президента Української вільної академії наук у Канаді Я.-Б. А. Рудницького, 4 епістоли останнього гетьмана України П. П. Скоропадського, лист Президенту Української Вільної академії наук, професору Гарвардського та Колумбійського університетів Ю. В. Шевельову тощо.

Серед листів до митрополита знаходимо і лист Тиміша Омельченка – підполковника армії УНР, який у 1937-1945 рр. очолював Українське національне об'єднання у Німеччині. Послання датоване першим днем 1942 р. Ось рядки з нього: «В Іляні Головної Управи й сорока тисяч членів Українського національного об'єднання в німецькій державі, бажаю Вам і Вашій пастві щасливого нового року й успіхів у праці та боротьбі для відродження, відбудування, реформації й закріплення єдиної української національної автокефальної Церкви, в самостійній соборній Українській державі» [21].

У багатьох на завжди залишаться в пам'яті оці сповнені болю строки з листа Павла Петровича Скоропадського до митрополита Іларіона написаного 11 січня воєнного 1943 р.: «…І ми діти Народу, що колись сивої давнини взяв на плечі Хрест Христов і поніс його в далекі простори на північ і на схід, не можемо, ба, не сміємо лишатися байдужими, а повинні встати

на захист Вищої правди, а тим самим і нашої української» [22].

Провідна лінія роботи, сенс життя пастора-патріота виразно відчутні й у посланні до ректора Інституту св. Івана в Едмонтоні, професора музики Колегії св. Володимира в Робліні (УГКЦ) і Колегії св. Андрея (УПЦК) при Манітобському університеті П. Маценка. 17 листопада 1958 р. митрополит Іларіон пише до нього: «Радію, що поважно беретеся за навчання Ваших студентів української мови, – це основа їх виховання в Інституті. Треба всіма силами пильнувати, щоб студенти таки добре навчались рідної мови…Треба конче зробити так, щоб скрізь були хороші освячені ікони, і нехай студенти звикають до них» [23].

Його працелюбність дивувала. Наперекір тому, що Митрополит Огієнко мав дуже поганий зір, переніс декілька операцій на очах, він є автором величезної кількості праць. Бібліографія наукових і публіцистичних робіт ученого і його художніх творів, за неповними даними складає близько півтори тисячі назв, переважна більшість з яких, на жаль, і сьогодні недоступна українському читачеві. Свої праці митрополит у більшості писав від руки. Іван Огієнко зробив перший автентичний переклад Святого Письма українською мовою. «Цим митрополит Іларіон забезпечив право українського народу на звернення до Бога рідною мовою, заклав підвалини організаційного оформлення української православної автокефалії та національної мовної єдності українців»: слушно зазначав в одній зі своїх праць науковець з Луцька Олександр Пальоха [24].

Серед двадцяти п'яти листів із фонду 1294 ЦДАЛМ України від Івана Огієнка до провідної представниці державницької школи в українській історіографії Н. Д. Полонської-Василенко є епістолярій, де митрополит характеризує місце роботи над перекладом Святого Письма як головне у своєму житті: «…Як Господь допоможе, то наступного 1959-го року Біблія мого перекладу, – найважливіша праця всього мого життя – покажеться в світ на вжиток українському народові» [25]. Також читаємо у його листі до митрополита УАПЦ в США Іоанна (Теодоровича) від 3 березня 1961 р. : «Сьогодні я одержав перші примірники Требника, частина друга. Це великий і святий день у нашої Української Греко-Православної Церкви в Канаді, а взагалі в житті всієї Святої Української Православної Церкви, – Українська Церква нарешті має свого повного Требника!...Служебники й Требник, а до того ще й біблія – це основа кожної незалежної національної Церкви» [26]. Слід зазначити, що Огієнків переклад Святого письма і досі зостається класикою української бібліїстики.

Усі дев'яносто літ, відведених Богом, Просвітитель віддав піднесенню духовності українського народу, служінню державності й Українській православній церкві, розвитку гуманітарних наук. «З любов'ю до свого народу Огієнко жив, з вірою в кращу будучність своєї Батьківщини він і помер далеко на чужині, не дочекавшись ні своєї реабілітації не омріяного, вистражданого дня здобуття Україною незалежності, ні повернення в Україну своїх глибоко правдивих, вивірених винятково на архівних джерелах і пропущених крізь серце, а тому проникливо й дохідливо написаних праць» [27]. На цей час особа Івана Огієнка реабілітована часом і правдою, але вона ще не достатньо пізнана. Колосальний за значенням і обсягом архів митрополита Іларіона зберігається в Канаді й чекає виконання волі його творця: повернути все це в Україну, коли вона буде вільною і коли буде вільною її церква.

Сьогодні могутній за своїм пізнавальним та виховним змістом духовний спадок Івана Огієнка винятково потрібний нашій країні. Особовий фонд митрополита Іларіона у ЦДАМЛМ України, як складова частини загальноукраїнських цінностей, має практичне значення для дослідження історії України.

---

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України : путівник / Автори-упорядники М. Крячок, С. Кущ, З. Сендик. – Випуск 1. – К. : ДЦЗД НАФ, 2003. – С. 9.

2. Кульчій О. В. Про нашу історію і сьогодення / О.В. Кульчій // Архів-музей у просторі і часі… – Випуск 1. – К. : Державна архівна служба України, 2013. – С. 5.

3. Степовик Д. Іван Огієнко // Літ. Україна. – 1992. – 16 січ. – С. 6.

4. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) Життєписи великих українців / Упор., авт. іст. -біогр. нарису та приміток М.С. Тимощик. – К.: Либідь, 1999. – С. 8 .

5. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 1; арк. 1,2.

6. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 2; арк. 1.

7. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 71; арк. 1.

8. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 71; арк. 2.

9. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 71; арк. 3.

10. Мазоха Г.С. Епістолярна спадщина і пара-

дигми наукового дослідження. http://eprints.zu.edu.ua/2599/1/05mgspnd.pdf

11. Листування митрополита Іларіона (Огієнка) / Упорядник о. Юрій Мицик. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 566 с.

12. Листи громадських діячів, представників української науки, культури і Церкви до Івана Огієнка – митрополита Іларіона. 1910-1969 / Упорядники – Ю. Горбач, Н. Московченко, І. Преловська. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2011. – 744 с.

13. Степовик Д. Митрополит Іларіон (Огієнко) – в листуванні https://www.kpba.edu.ua/publikatsii/statti/1321-mytropolyt-ilarion-ohiienko-v-lystuvanni.html

14. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 73; арк. 4.

15. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 74; арк. 1-5.

16. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 28; арк. 1-9.

17. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 3; арк. 4.

18. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 20; арк. 2-3.

19. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 22; арк. 3.

20. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 22; арк. 14.

21. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 56; арк. 1.

22. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 65; арк. 3.

23. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 16; арк. 1.

24. Пальоха О. Життя та діяльність митрополита Іларіона (із матеріалів фонду ВКМ) / Олександр Пальоха // Волинський музей: історія і сучасність: Науковий збірник: Вип. 4.– Луцьк: Б.в., 2009. – С. 117-118.

25. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 24; арк. 1.

26. ЦДАЛМ України, ф. 1294; оп.1; спр. 12; арк. 8.

27. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упор., авт. передмови та коментарів М.С. Тимощик. – 2-ге вид. випр. – К.: Наша культура і наука, 2004. – С. 9

Юрый ПІСКУН
(Мінск)

УБРАНСТВА СЛУЦКІХ ЦЭРКВАЎ 17 СТАГОДДЗЯ ПА АРХІЎНЫХ КРЫНІЦАХ

Агульгнавядома вялізкае значэнне Слуцка, роднага горада Святой Сафіі Алелькавічоўны Радзівіл, у гісторыі Вялікага княства Літоўскага, вялікі ўнесак горада Слуцка ў гісторыю беларускай праваслаўнай царквы і гісторыю беларускай духоўнай культуры і мастацтва. Так сама мы ведаем, што багатая мастацкая і духоўная спадчына Слуцка, як і мастацкая спадчына ўсёй беларускай зямлі, панесла велічэзныя страты. Да нашага часу захаваліся толькі невялікія рэшткі тых мастацкіх скарбаў, якім валодаў Слуцк у мінулыя стагоддзі, у часы свайго росквіту, якія менавіта прыпадалі на час жыцця святой прападобнай Сафіі Слуцкай – пачатак 17 стагоддзя. У такіх абставінах, калі большасць здабыткаў мастацкай і духоўнай спадчыны цвярдыні беларускага праваслаўя і адначасова горада з найбагацейшай гісторыяй шматканфесійнага жыцця, якім быў у 17 ст. Слуцк, - беззваротна страчана – у гэтых умовах асаблівае значэнне для даследвання гісторыі культурнага жыцця Слуцка набываюць архіўныя крыніцы – захаваныя дакументы, у якіх прыводзяцца пералікі маёмасці слуцкіх храмаў і манастыроў, разнастайныя інвентары, фундушавыя запісы, граматы, рэестры спадчыннай маёмасці і г.д.

Даследванне і публікацыя архіўных дакументаў, прысвечаных гісторыі слуцкіх цэркваў пачалося якраз сто гадоў таму. У 1909 – 1913 г. былі выдаддзены 4 выпускі зборніка прац Мінскага царкоўна-археалагічнага камітэта “Мінская старына”, У другім і чацвёртым тамах вядомым даследчыкам царкоўнай даўніны мінскай епархіі Андрэем Канстанцінавічам Снітка былі змешчаны шэраг публікацый, прысвечаных слуцкай даўніне, у прыватнасці апісанне дакументаў архіва Слуцкага Свята-Троіцкага манастыра. На шчасце, дакументы Трайчанскага архва, апісаныя Снітко, зберагліся, захоўваюцца ў фондах Нацыянальнага гістарычнага музея Беларусі і даступны сучасным даследчыкам.

Труды Снітко, прысвечаныя слуцкай даўніне і гісторыі праваслаўнай царквы Беларусі застаюцца і сёння вельмі актуальнымі. У прыватнасці да тэмы нашага ўрачыстага паседжання маюць непасрэднае дачыненне два дакументы, апублікаваныя сто гадоў назад Андэем Снітко. Першы архіўны дакумент – датаваны 1614 г. Гэта грамата, даддзеная белеградскім мітрапалітам Лукой, епіскапам Мукачаўскім Сергіем і епіскапам Далмацыі сербскай зямлі Паўлам паслам мінскага петра-паўлаўскага брацтва Гедэону і Івану Шафарыку, за прашэннем пані княжны Овдоцці Друцкай-Горскай, князя Багдана Агінскага, Вільгельма Статкевіча і інш. Гэта грамата на зацверджанне брацтва пры мінскай царкве Пятра і Паўла, збудаванай на грунце пані Друцкай Горскай, зацвярджэнне брацкай школы з навучаннем на языках грэчаскім, славянскім і лацінскім, шпіталя для убогіх, мужчынскага обшчэжыційнага манастыра пры Петра-паўлаўскай царке і жаночага манастыра пры царкве Нараджэння прысвятой Багародзіцы,зацвярджэнне на падчыненне мінскага праваслаўнага брацтва “духовнія старшіх віленского брацтва”. Тры праваслаўныя іерархі зацвяржалі так сама гэтай граматай ў якасці пячатак мінскага брацтва вобразы апосталаў Пятра і Паўла і вобраз “воплошчэнія госпада нашага Ісуса Хрыста” (“Мінская старіна” , 1909, т.2, с.135 – 136).

Указанне другога важнага для нас дакумента пачатку 17 стагоддзя змешчана Андрэем Снітка сярод вопіса дакументаў Слуцкага Трайчанскага архіва пад парадкавым нумарам 20. (“Слуцкая старіна”, 1913, т.4, с.6). Документ захаваўся ў копіі на польскай мове. У ім Януш Радзівіл і Сафія Юр’еўна Олелькавічоўна зацвяржаюць права падання манастыра і царквы на возеры Жыд Дзмітрыю Захарэўскаму, якому падаў гэту царкву паповіч Цімафей Сямёнавіч. Здаўна царква гэта была фундавана Алелькавічамі. Таму у якасці спадчыннікаў Алелькавічаў Януш і Сафія Радзівіл даюць згоду на перадачу царквы Дзмітрыю Захарэўскаму з умовай, каб пасля яго смерці настаяцелем манастыра стаў адзін з яго сыноў, найбольш годны для гэтага, і каб царква заўжды заставалася ў падпарадкаванні канстанцінопальскага патрыярха. Дакумент быў замацаваны двума подпісамі – Януша і Сафіі Радзівіл. Дакумент з’яўляецца для нас важным сведчаннем клопату Сафіі Алелькаўны разам са сваім мужам пра захаванне ў межах Слуцкага княства праваслаўнага веравызнання.

Абапіраючыся на вопыт Андрэя Сніткі, Анатоля Грыцкевіча і многіх сучасных даследчыкаў архіўных дакументаў, звязаных са Слуцкам і Случчынай, мы звярнуліся да даследвання шэрагу раней не вядомых у навуковым ужытку рэестраў маёмасці слуцкіх цэркаў. Нашу ўвагу на гэтыя дакументы звярнула вядомая даследчыца архіваў Слуцка Анастасія Скеп'ян, за што мы выказваем ёй вялікую ўдзячнасць. Дакументы захоўваюцца ў Галоўным архіве даўных дакументаў у Варшаве, у Радзівілаўскім архіве. Атрыманыя з Варшавы цыфравыя копіі гэтых рэестраў слуцкіх цэркваў былі мною прачытаны, расшыфраваны і прааналізаваны. Усяго было даследава шэсць рукапісных спраў, складзеных на працягу больш за сто гадоў – ад пачатку 17 – да пачатку 18 ст. Былі вывучаны наступныя дакументы:

Сігн. 536 дакумент 1602 г. пад назвай "Рэестр спісання царквы святога прарока Іллі, царквы годнему поднесенню благаславеннаму і святому крэсту божэму ў месце Слуцкім"; сігнатура 532, дакумент 1654 г., у якім змешчаны вопіс будынкаў і цэркваў Слуцкага Троіцкага манастыра і Грозаўскага Свята-Мікалаеўскага манастыра; сігнатура 532, дакумент 1660 г. - рэестр царкоўных рэчаў (аблачэння, срэбра, абразоў і інш.), якія перадаюцца пасля спачыну Ганны Марыі Радзівіл, жонкі уладальніка Слуцка Богуша Радзівіла і дачкі вялікага гетмана Літоўскага Януша Радзівіла па яе завяшчанню ва ўласнасць Слуцкага брацкага Прэабражэнскага манастыра; сігнатура 524 "Інвентар слуцкай саборнай царквы св. Мікалая 1669 г.; сігнатура 528 "Інвентар слуцкай царквы святога Юры 1691 г." і сігнатура 519 - недатаваны фрагмент апісання слуцкага езуіцкага манастыра (верагодна першай чвэрці 18 ст). Як бачна з пераліку, усе дакументы маюць аднатыпны характар – гэта вопісы царкоўнай маёмасці, літургічнага посуду, царкоўнага аблачэння, кніг, абразоў, будынкаў, зямельных уладанняў, падданых і іх абавязкаў. Адносяцца яны як да праваслаўных храмаў Слуцка –Мікольскай і Георгіеўскай цэркваў, праваслаўных манастыроў Слуцка – Троіцкага, Іллінскага, Прэабражэнскага і Мікольскага манастыра мястэчка Грозава, так і да каталіцкага езуіцкага слуцкага манастыра. Усе дакументы напісаны лацініцай на польскай мове. У іх прасочваецца відавочная тэндэцыя паступовага нарастаючага панавання польскай мовы – калі раннія, да сярэдзіны 17 ст. рэестры царкоўнай маёмасці напісаны з вялікай колькасцю беларускіх слоў, амаль што па-беларуску лацініцай, у прыватнасці тут пануе праваслаўная царкоўная тэрміналогія, то пазнейшыя рэестры нават у дачыненні да прадметаў праваслаўнага культа (як іх называюць складальнікі рэестраў –"апаратаў рускіх") ужываецца польскія назвы падобных рэчаў (праваслаўныя назвы замянены каталіцкімі, пры гэтым літургічнае прызначэнне рэчаў відавочна застаецца адпаведным праваслаўнаму абраду). Так, у рэестры царквы святога Юрыя іканастас (які у ранейшых вопісах называўся "Дэісус") названы "алтаром", замест ранейшага тэрміна "абраз на золаце малярскім " выкарыстана назва "алтар на фангулце маляваны" (польскае слова "фангулт" – калька нямецкага тэрміна "feingold" – сапраўднае золата высокай якасці). Толькі у канцы 18 ст., пасля далучэння Слуцкага княства да Расіі, царкоўныя дакументы Слуцка пачынаюць пісацца кірыліцай, складацца на рускай мове (напрыклад, сігнатура 526 таго ж радзівілаўскага архіва – копія метрычнай кнігі слуцкай Мікалаеўскай царквы 1796 г.).

Пры параўнальным аналізе ўсіх вышэйпералічаных царкоўных дакументаў прасочваецца яшчэ адна характэрная тэндэнцыя. Калі раннія рэестры царкоўнай маёмасці першай паловы – сярэдзіны 17 ст. складзены вельмі падрабязна, у іх пазначаецца амаль што кожны прадмет, названы і пералічаны кожны абраз у алтары і іканастасе, то дакументы канца 17 стагоддзя складзены больш агульна, без канцэнтрацыі на дэталях. Назвы асобных абразоў у іх не згадваюцца. Складальнікаў позніх рэестраў, што бачна са зместу гэтых дакументаў, цікавілі перш за ўсё матэрыяльныя каштоўнасці ў царкоўнай маёмасці - срэбра, яго вага, наяўнасць залачэння, колькасць і пералік каштоўных упрыгожванняў на намесных і храмавых абразах. У гэтым сэнсе рэестр маёмасці слуцкага езуіцкага манастыра істотна розніцца ад амаль адначасовых яму рэестраў рэчаў праваслаўных слуцкіх цэркваў сваёй педантычнай падрабязнасцю і дакладным падлікам усіх рэчаў – пачынаючы ад лыжак, відэльцаў, сталоў, лаў, заканчваючы кнігамі багатай бібліятэкі, апісаннем алтароў і літургічнага посуду.

У цэлым на аснове аналіза маёмасці слуцкіх храмаў 17 ст. можна зрабіць выснову пра

квітнеючы стан слуцкай праваслаўнай царквы гэтага часу. Разгледжаныя дакументы толькі 5 асобных слуцкіх праваслаўных цэркваў з тых 18, што існавалі у той час у горадзе, сведчаць што слуцкія храмы мелі багатыя рызніцы, каштоўныя літургічныя аблачэнні і дарагія царкоўныя тканіны, з златаглава (парчы) аксаміту, вышываныя золатам і перламі, каштоўныя наборы сярэбранага літургічнага посуду (келіхі, міскі, звяздзіцы, кубкі і інш., каштоўныя царкоўныя кнігі у вялікай колькасці, (прычым, да сярэдзіны 17 ст.захоувалася і выкарыстоўвалася ў набажэнстве вялікая колькасць рукапісных кніг і старадрукаў віленскіх, і віленскай друкарні Мамонічаў), намесныя храмавыя абразы былі багата аздобленыя сярэбранымі шатамі , вянцамі, грыўнамі, ватыўнымі падвескамі. Як спецыфічную асаблівасць, характэрную менавіта для аздаблення асабліва шануемых абразоў слуцкіх цэркваў, адзначым мацаванне сярэбраных, пазалочаных накладных рук (далоняў) да абразоў Божай Маці, Спаса, свяціцеля Мікалая. Так сама многа шануемых абразоў мела крышталёвыя ў сярэбраным абрамленні, уманціраваныя ў абразы, рэлікварыі са святымі мошчамі (так званыя “агнушкі крышталёвыя”).

Дакументы 1644 і 1660 гадоў сведчаць пра захаванне уладальнікам Слуцка, Богушам Радзівілам і яго жонкай нябошчыцай Ганнай Марыяй Радзівіл распачатай некалісь князямі Алелькавічамі патранальнай апекі над праваслаўнымі царквамі Слуцка. У Слуцку Багуслаў Радзівіл захоўваў сабраную ім найкаштоўнейшую бібліятэку (у тым ліку славуты Радзівілаўскі летапіс), распрацоўваў малюнкі іканастаса для слуцкай царквы, дасылае ў 1644 г. каштоўнае начынне і абразы у слуцкі Троіцкі манастыр , а яго жонка Ганна Марыя завяшчае слуцкаму Праабражэнскаму манастыру багатыя дары з царкоўных рыз, срэбра, каштоўных абразоў. Варта згадаць, што Багуслаў Радзівіл даслаў праз сваіх эканомаў у 1644 г. у Слуцк 42 каштоўнейшых прадметы царкоўна-літургічнага прызначэння, сярод іх тры напрэстольныя евангеллі багата аздобленыя, “алтар рускі” рознымі камнямі, перламі і срэбранай шатай аздоблены, 11 абразоў у пазалочаных сярэбраных шатах, разьбяны на дрэве абраз і другі абраз маляваны, вышываны шоўкам абраз Божай Маці, абраз святога Язэпа на паперы, апліцыраваны шоўкам. Ганна Марыя Радзівіл завяшчала слуцкаму Прэабражэнскаму брацтву сярэбраны пазалочаны келіх з дыскасам (патынай), звяздзіцай і лыжачкай, 6 маскоўскіх абразоў з сярэбранымі фініфцянымі (карункавымі) абкладамі, абраз Божай Маці на крышталі, 4 абразы на медных пласцінах, два абразкі у саламяных ажурных рамах, абраз рэльефны адліваны пазалочаны “З мёртвых устання” ў раме з рыбінай касці, шмат рыз.

Для нас асаблівую каштоўнасць уяўляе Рэестр маёмасці Слуцкага Іллінскага манастыра 1602г. Па першае –у ім адлюстраваны рэаліі часу, калі жыла святая Сафія Слуцкая. Па другое, гэты рэестр надзвычай падрабязны. Дзякуючы яму мы можам як бы думкамі апынуцца ў Слуцку часу жыцця Сафіі Юр’еўны Алелькавічоўны. Два гады як узяла яна шлюб з Янушам Радзівілам. Году ад нараджэння сына Божага **1602** месяца ліпеня 14-га складзены рэестр вопісі **царквы св. Прарока Іллі**, **ЦАРКВЫ ГОДНАМУ ПАДНЯСЕННЮ благаславеннага і святога КРЫЖА Боскага ў манастыры Іллінскім збудаваным ў горадзе Слуцку** па загаду яснавельможнага князя **Яноша Радзівіла** з Бірж і Дубінек на Слуцку, падчашага ВКЛ, старасты барысаўскага, пана міласцівага Юрыя Капашчэўскага, стольніка мінскага, старасты слуцкага; Філактовіча Ніконскага, пратапопы слуцкага, прадстаўлены панам намеснікам слуцкім Янам Руцкім, выканана былым свяшчэннікам варварынскім Юрыям Матвеевічам Стэфановічам.

Прывядзём у нашым перакладзе на сучасную беларускую мову маленькі фрагмент гэтага вопісу:

Перш за ўсё ў алтары **прэстол** накрыты крашанінай новай, папераду барханам чэрвоным**. На прэстоле: евангеліе** старое пакрытае злотаглавам з адной срэбранай накладкай

Л.47

Другое евангеліе аксамітам пакрыта з адной срэбранай накладкай,

Трэцяе евангеліе неапраўленае, рукапіснае, старое.

На тым жа прэстоле:

- два крыжа з жывапіснымі выявамі *(на красках)*

накрытыя белым узорыстым атласам з аблямоўкай з чырвонага адамашку;

абраз Божай Маці;

вялікі крыж *“маляваны на красках”* , маленькі бронзавы падсвечнік.

Ахвярнік (жэртовнік) пакрыты чырвонай крашанінай, спераду чырвоным барханам.

На ахвярніку:

келіх, міска, лыжка, звяздзіца. Пакрыты простай тканінай.

Над ахвярнікам абразы :

1**. Чатырох свяціцеляў,** 2**. Спаса 3.Св. Мікалая** ***(на красках)***

4. "Уваскрэсенне"*(на золаце малярскім)*

У алтары абразы:

5. вялікі крыж ***(на золаце малярскім) 6.*** **Св. Параскевы 7. Св. Мікалая** ***(на чырвоным полі)*** **8 -10. Тры абразы "Уваскэсенне" 11. Абраз св. Параскевы** ***на палатне.***

Срэбра: пазалочаныя келіх, міска, лыжка, крыж, звяздзіца – усё важыць шэсць грывень і сорак злотнікаў (разам з дрэвам у крыжы), кадзіла пасярэбранае важыць менш за грыўну, два ***ваздухі для келіхаў вышытыя золатам, шоўкам і перламі.*** Фляжка і кварта алавяныя для віна. Дзве бронзавыя кадзільніцы, старыя; медныя гарнец для святой вады, крапіла і чарка (кубачак).

Рызы: дзве, епітрахілі: адна з чырвонага атласу, абкладзена залатым пазументам, тры старых палатняных епітрахілі, пяць епітрахілей з палатна, падрызнік адзін, оручы з чырвонага аксаміту адны, **тры старых шаўковых паясы.**

Абразы ў царкве:

1. Царскія дзверы ***(на чырвоным полі)***

2.Намесны абраз Прарока Іллі ***(на золаце малярскім)*** на ім 19 звітых грывенак і тры плоскія грыўны, адна грыўна плоская пазалочаная. Завеса з чырвонага атласу, другая малая завеса з зялёнай кітайкі.

3. На гэтым абразе **невялікі абраз Спасіцеля на золаце малярскім**.

4,5. На правым клірасе – **цудатворны абраз Св. Мікалая і цудатворны абраз прарока Іллі на чырвоным полі**.

6. Паміж царскімі і паўночнымі варотамі – **намесны абраз Прынайсвятлейшай Панны на золаце малярскім рыты**, пры ім 12 грывенак,

7. побач з тым намесным абразом **абраз Казьмы і Даміана на золаце малярскім** пры ім адна грывенка.

8. Там жа **невялікі абразок Божай Маці на золаце**, *(на больш познім прыкладзе слуцкага іканастаса, занатаванага на фотаздымку 1925 года, малыя абразы Божай Маці і Спаса размешчаны на адкосах царскіх дзвярэй).*

9, 10, 11. над тымі абразамі тры абразы: **образ цудатворны Спаса** *(можна высунуць меркаванне, што так названы абраз Нерукатворнага Спаса)*. **Образ распяцця панскага**, **образ прэпадобнай Софіі на золаце рыты** *(вельмі загадкавя пазіцыя ў апісанні Ільінскага іканастаса – альбо, што найбольш прыпушчальна, зыходзячы з назвы "прападобная", што гэта абраз святой вялікапакутніцы Сафіі, альбо, што менш пераканаўча, - гэта абраз Сафіі – Логаса, абраз Спаса ў Сілах).Верагодна гэтыя тры абразы былі размешчаны над царскімі дзвярамі. У больш позніх слуцкіх іканастасах кампазіцыя з чатырох невялікіх абразоў была размяшчана над царскімі дзвярамі.*

12. **Паўночныя вароты**: **абраз святога Міхаіла на полі чырвоным**.

13. На левым клірасе побач з паўночнымі варотамі **абраз Божай Маці на полі чырвоным** на ім венца два, 14. **абраз святой Тройцы на полі чырвоным**. 14 - 25. Над тымі абразамі і варотамі паўночнымі **малых абразоў 11** (святочны ярус).

Трэці ярус: 26 -38. **Дэісус з 12 персон на чырвоным полі, венцы на золаце малярскім**. 39. Там жа побач з Дэісусам **образ св. Пророка Іллі і св. Мікалая на адной табліцы на золаце малярскім**. 40. Над Дэісусем **крыж вялікі на красках**. 41. **Тайная вечэра – адліваная з цыны** (волава).

Такім чынам у гэтым рэестры мы бачым надзвычай падрабязнае апісанне слуцкага іканастаса часоў Святой Сафіі Слуцкай. Іканастас зборны, трохярусны (чацвёрты ярус – завяршэнне – жывапіснае Укрыжыванне). У іканастасе адзначаны як і абразы даўней традыцыі – напісаныя на чырвоным фоне, так, новай, ужо склаўшайся беларускай традыцыі, выкананыя на золаце з разбяным арнаментальным фонам. Сярод іх звяртае на сябе ўвагу рэдкі для беларускіх іканастасаў сюжэт – адлюстраванне прэпадобнай Сафіі – святой патронкі Сафіі Юр'еўны Алелькавічоўны.

І будзе зусім слушна падумаць – ці не ёсць гэта выява сваеасаблівым адзначэннем павагі жыхароў Слуцка і кліра Іллінскага манастыра да юнай уладаркі горада?

Энгелина СМИРНОВА
(Москва)

МИНИАТЮРЫ ДОБРИЛОВА ЕВАНГЕЛИЯ 1164 Г.

Добрилово Евангелие (Российская Государственная библиотека, ф. 256, Румянц., № 103) – одна из наиболее значительных домонгольских иллюстрированных рукописей, происходящая, по всей вероятности, из Галицко-Волынской Руси [11, 96-99; 3, 189-195]. Надпись на л. 270 об. этой рукописи сообщает, что книга была переписана в 1164 г., а её писцом был Константин (мирское имя Добрило), «дьяк Св. Апостолов». Книга предназначалась «Симеону попови», который был священником церкви Иоанна Предтечи. Места, где находились эти храмы, неизвестны. Происхождение рукописи из Галицко-Волынской Руси определяется по языковым особенностям.

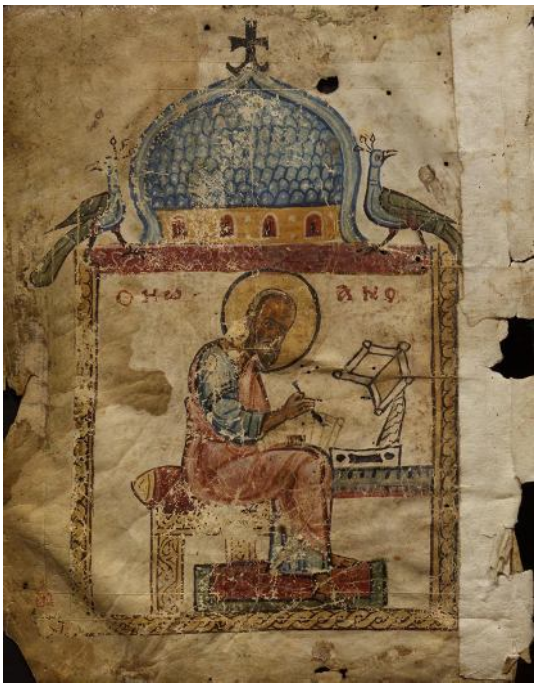
В XVI в. рукопись находилась в Москве. Об этом свидетельствует запись на л. 2, остававшемся свободным. Она гласит, что в 1573 г. царь Иван Васильевич (Грозный) дал её вкладом в некую «пустыню святого апостола и архидиакона Стефана». Впоследствии Евангелие неизвестным путём (возможно, в ходе событий польско-литовской интервенции раннего XVII в.) оказалось в Гомеле, где его в 1822 г. приобрёл граф Н.П. Румянцев, активно занимавшийся книжным собирательством

С 1930-х гг. рукопись стала привлекать внимание не только историков и филологов, как это было раньше, но и искусствоведов, интересовавшихся и орнаментацией книги, и её миниатюрами (илл. 1 - 4). А.И. Некрасов указал на близость изображений евангелистов к «восточным схематизированным образцам», отметив, что «мотив храма дан в тяжеловесных формах, вплоть до обозначения толщи стен в окнах купола» [6, 92-93, 97-98]...Исследователь, обратив внимание на необычность рисунка этих деталей, высказал мнение, что очертания куполов говорят о восточном оригинале для его изображения, а сами миниатюры восходят к каким-то провинциальным византийским образцам, подобно тому, как это можно предположить по отношению к фрескам церкви Спаса на Нередице в Новгороде, 1199 г.

Н.Н. Воронин и В.Н. Лазарев отметили «известную примитивность» миниатюриста [1, 314]. К декору рукописи неоднократно обращался Г.Н. Логвин [см., например,:5, С. 46, 48, 98, 100, 102, 104. Табл. XI], а в недавние годы Добрилово Евангелие было вкратце рассмотрено в общих трудах по истории украинского [2, 730-737] и русского средневекового искусства [4, 157-159]. В последнем из приведённых изданий автор указывает на обобщённость рисунка и глубокую сосредоточенность евангелистов, что отвечает особенностям искусства 1160-х гг.

В данной заметке мы стремимся обратить внимание на две особенности миниатюр Добрилова Евангелия, не затронутые или лишь упомянутые предыдущими авторами. Первая из них – это различие в ориентации фигур пишущих евангелистов. Двое из них – Иоанн (л. 1 об.,.илл. 1) и Лука (л. 106, илл. 2) – сидят, повернувшись вправо. Между тем, двое других – Матфей (л. 41, илл. 3) и Марк (л.159, илл. 4) – обращены влево. В средневековой книжности и, в частности, в искусстве византийского мира, включая русские произведения, преобладает тот вариант в иллюстрировании Евангелий авторскими портретами, когда каждый из четырёх пишущих евангелистов изображён на левой стороне книжного разворота и обращён вправо, а именно к той части разворота, где находится начало соответствующего текста. Такая композиция рукописной книги восходит к древней классической традиции авторского портрета, предваряющего текст сочинения. Однако уже в искусстве средневизантийского периода, причём в его лучших, отнюдь не провинциальных образцах, встречаются случаи, когда двое евангелистов изображены в повороте вправо, а двое – в другую сторону, влево. В византийском Евангелии X в., Афон, Ставроникита 43, фигуры евангелистов сконцентрированы на начальных страницах манускрипта, двое из них смотрят вправо, двое влево, причём в одном случае (л. 10 об. – Матфей и л. 11 – Марк) сидящие евангелисты изображены на едином развороте спинами друг к другу [13, ill. 341-356, особенно ill. 348-349]. «Зеркальные» изображения евангелистов, но в более гармоничных сопоставлениях, обнаруживаются и в русских рукописях византийского периода, в частности, в памятниках XIV- XV вв.

Можно выдвинуть предположение, что такие изображения сидящих евангелистов, когда фигура обращена то вправо, то влево, могли появиться не только из традиции оформления

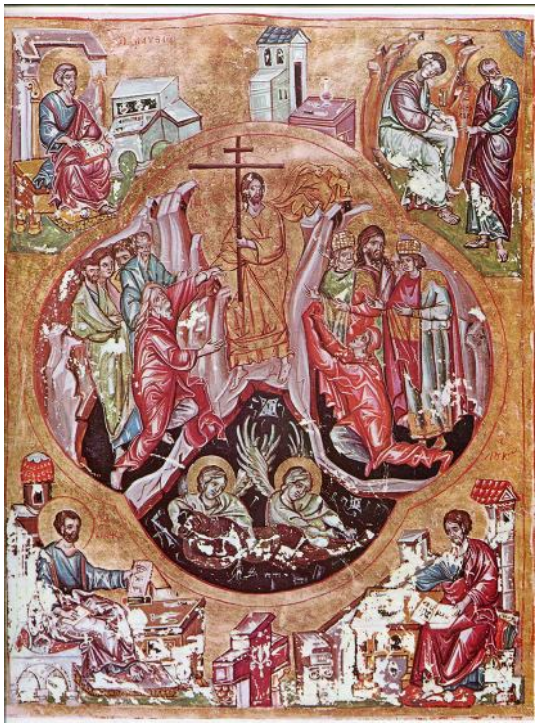


1. Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Добрилова Евангелия. 1164 г.
ГИМ, ф. 256, Румянц. № 103. Л. 1 об.

2. Разворот рукописи. Добрилова Евангелия.
Л. 40 об. (свободный) и л. 41 с миниатюрой «Евангелист Матфей».

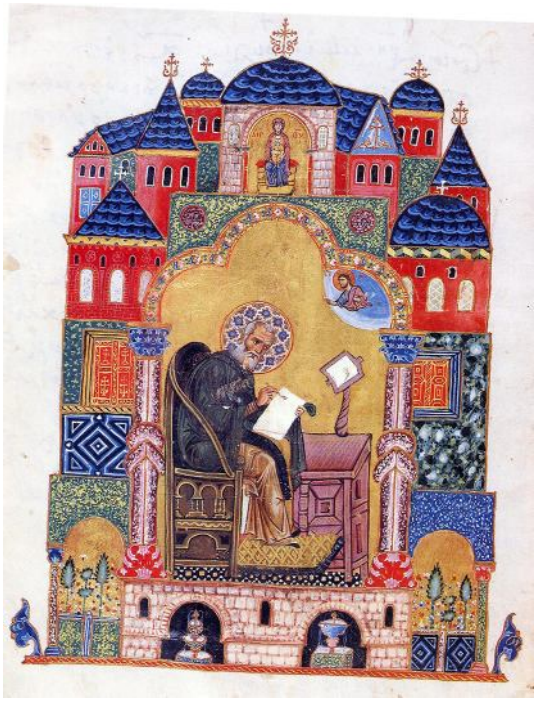
3. Евангелист Лука. Миниатюра Добрилова Евангелия. Л. 106.

4. Евангелист Марк. Миниатюра Добрилова Евангелия. Л. 159.



5. Сошествие во ад и четыре евангелиста. Миниатюра византийской рукописи Евангельских чтений. XIV в. Афон, монастырь Дионисиат, cod. 13. Л. 1 об.

6. Царские врата. XV в. Из села Балутянка в Галичине. Исторический музей в г. Сянок, Польша



7. Св. Григорий Назианзин. Миниатюра византийской рукописи Гомилий Григория Назианзина. Около 1136-1155 г. Монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. 339. Л. 4 об.

самих византийских рукописей, но и под воздействием образов из других видов искусства. Таковы, например, композиции с пишущими евангелистами в росписи подкупольных парусов византийских храмов[1].

Нельзя не вспомнить и композиции византийских и древнерусских книжных окладов, где по углам часто изображались четыре евангелиста. Во многих случаях они представлены именно пишущими, обращёнными попарно друг к другу. Композиции, имитирующие оклад Евангелия, где четыре евангелиста или их символы располагаются по углам, а в центре дано изображение Христа, известны и в византийской миниатюре [17, fig. 38] (илл. 5). Логично предположить взаимосвязь таких изображений с портретами евангелистов, помещавшихся внутри рукописи. Эти портреты воздействовали на сложение композиций окладов, а оклады, в свою очередь, могли иметь обратное влияние на изображения евангелистов в миниатюрах.

Для древнерусской художественной традиции особенно значительную роль в использовании композиций с «зеркальными» евангелистами должны были играть изображения на Царских вратах. Отметим, что если в византийском мире чаще всего встречаются Царские врата с изображением Благовещения и фигурами великих епископов - отцов Церкви Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и других святых, то на Руси большое значение имели и врата другого типа: с изображением Благовещения вверху, а на основной части створок - фигур четырёх пишущих евангелистов, попарно обращённых друг к другу. Такие врата встречаются и в западно-русских землях, о чём свидетельствует, например, произведение XV в., с реминисценциями стиля XIV в., из с. Балутянка в Галичине (Исторический музей в г. Сянок, Польша) [7, 229-233, илл. 275] (илл,6).. Известен случай, когда миниатюры Евангелия были непосредственно скопированы с Царских врат или с общего образца: таковы иллюстрации новгородского Евангелия ГИМ, Хлуд. 30 , второй четверти XIV в. [8 205-230.], в которых, нет сомнения, повторяются изображения на новгородских же «Лихачёвских» Царских вратах того же времени (ГРМ), медных с «золотой наводкой». [10, 525-526]. Миниатюры Добрилова Евангелия могли быть скопированы не напрямую с врат, а с других рукописей, содержавших как традиционные, так и «встречные» изображения.

[1] *Вопрос о взаимосвязях книжных миниатюр, где изображены пишущие евангелисты, и композиций в храмовых парусах рассматривается, в частности, в кн.:[18]*

Добрилово Евангелие является самой ранней из сохранившихся древнерусских рукописей с «зеркальными» изображениями евангелистов. Любопытно отметить, что структура этого манускрипта вовсе не диктует использования таких изображений, а размещение миниатюр не обосновано экономией пергамена. Так, первая миниатюра, с евангелистом Иоанном, расположена на левой стороне разворота (л. 1 об.) и, казалось бы, что на его правой стороне (л. 2) должен начинаться текст первого раздела Евангельских чтений. Однако л. 2 был оставлен пустым (в 1573 г. на нём была сделана уже упомянутая нами запись о пожаловании рукописи Иваном Грозным в некую пустынь), а начало текста, с заставкой, находится лишь на л. 2 об. Не логичным кажется и оформление следующего раздела: л. 40 об. оставлен пустым, а миниатюра с Матфеем помещена на л. 41, причём фигура Матфея обращена влево, так что евангелист смотрит на пустой лист. И лишь на л. 41 об. начинается соответствующий текст Евангельских чтений. Миниатюры Добрилова Евангелия оказываются как бы автономными внутри композиции кодекса.

За специфической структурой Добрилова Евангелия и особенностями его миниатюр стоят более ранние образцы византийских евангельских кодексов, в которых, возможно, опосредованно отразились композиции с евангелистами из других видов храмового убранства.

Вторая особенность иллюстраций Добрилова Евангелия – это обрамления фигур. Каждый евангелист представлен внутри приземистого храма с квадратными очертаниями. Храм перекрыт массивным, округлым, чуть придавленным «луковичным» куполом. В низких барабанах каждого купола – по четыре окна с арочными завершениями. Купола увенчаны крестами. На кровле, по сторонам купола – два павлина, а у нижней части храма, с каждой стороны – стилизованный византийский цветок. Крупные, бросающиеся в глаза изображения павлинов по сторонам храмов находят аналогию в обрамлениях древнерусского Изборника Святослава 1073 г., где фигуры этих птиц, пришедшие из византийской традиции, тоже сильно акцентированы [9, 438-452; 2, 438-452]. Такие обрамления, как и скупые силуэты евангелистов, передающие их глубокую сосредоточенность, сообщают изображениям евангелистов в Добриловом Евангелии торжественность и величие.

Обрамления фигур и сцен фронтисписами в виде храма уже были предметом интереса историков византийской и русской книжности [16. 253-281; 12, 349-371], но к их выводам можно сделать некоторые дополнения. Обзор миниатюр в византийских Евангелиях македонского и комниновского периодов, т.е. IX-XII вв., показывает, что в это время изображения внутри храма именно евангелистов, а не других авторов, были относительной редкостью. Образ христианского храма ярко воплощается в других миниатюрах, в тех, где либо представлены те авторы, которые писали свои сочинения уже в пост-евангельскую эпоху, а именно отцы Церкви, либо показаны сцены из сочинений именно таких авторов.. Таковы, например, произведения, специально рассмотренные А.И. Некрасовым, - миниатюра Слов Григория Назианзина, 1136-1155 гг., Синай, cod. 339., fol. 4 v. [14, 255-259. fig. 377] (илл., 7.), и сцены, иллюстрирующие две рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского (Национальная библиотека Франции, cod. gr. 1208, fol. 3 v, около 1125-1150 гг..; Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162, fol. 2 v). [15, pl.. 146] Роскошные храмы, в силуэтно-плоскостной трактовке, фигурируют в древнерусском Изборнике Святослава 1073 г., ГИМ, Син. 1043, где содержатся отрывки из текстов христианских авторов, и в ряде других рукописей разнообразного, но не евангельского содержания. Между тем, для изображений пишущих евангелистов были в тот период более характерны архитектурные фоны в виде античных колоннад, портиков, сводов, а иногда встречаются и обрамления в виде арок, но плоских и силуэтных, в отдельных случаях увенчанных крестом. В сравнении с этим материалом иконография миниатюр Добрилова Евангелия выглядит редкостью. Фигуры евангелистов в обрамлении, напоминающем храм, т.е. таком, как мы видим в Добриловом Евангелии, получают распространение, скорее, в палеологовский период, т. е. позднее.

Примечательна и форма храмов в миниатюрах Добрилова Евангелия. Они купольные, простые и приземистые, с массивными формами, целостными упрощёнными очертаниями и объёмной трактовкой окон в барабанах. В сохранившихся византийских и русских произведениях мы не обнаруживаем таких мотивов. Храмы в миниатюрах Добрилова Евангелия сильно отличаются, в частности, от памятников

русской домонгольской традиции, в частности, от образов храмов в Изборнике Святослава. Выскажем осторожное предположение, что такого рода изображения восходят к какой-то очень редкой иконографической традиции, существовавшей в искусстве византийского мира и отразившееся на Руси.

Список сокращений

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1. Воронин Н.Н., Лазарев В.Н. Искусство западно-русских княжеств // История русского искусства. Т. I. М., 1953. С. 304-329.

2. Ганзенко Л. Ілюминування рукописнои книги // Історія українського мистецтва у п'яти томах. Т. 2. Мистецтво середніх віків.. Київ, 2010. С. 675-738

3. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995.

4. Лифшиц Л.И. Живопись второй половины – конца XII века // История русского искусства в 22 томах. Т. 2/2. Искусство второй половины XII века. М., 2015. С. 140-305.

5. Логвин Г.Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI-XVIII ст. Київ, 1974.

6. Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.

7. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів, 2005

8. Попова О.С. Новгородские миниатюры второй четверти XIV в. // Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С.205-230.

9. Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства в 22 томах. Т. 1. М., 2007. С.. 417-567.

10. Преображенский А.С. Прикладное искусство // История русского искусства в 22 томах. Т. 4. Искусство середины XIII - середины XIV века. М., 2018. С. 465-655.

11. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI-XIII вв. / Отв. редактор Л.П. Жуковская. М., 1984.

12. Смирнова Э.С. Фронтисписы русских рукописей XI-XV вв. в виде храмов и их связь с особенностями русской иконографии // Хризограф. Вып. 3. Средневековые книжные центры: местные традиции и межрегиональные связи. Труды международной научной конференции. Москва, 5-7 сентября 2005 г. М., 2009. С. 349-371.

13. Christou P.K, Mavropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S.N., Kalamartsi-Katsarou E. .Treasures of Mount Athos. Vol. 4. Athens, 1991.

14. Galavaris G. The illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969. Cat. 34 (p. 255-259). Fig. 377 and frontispiece;

15. Galavaris G. Greek Art. Miniatures of Byzantine Manuscripts. Athens, 1995.

16. Nekrasov A.I. Les frontispieces architectureaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie // L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskij. Part 2. Paris, 1932. P. 253-281

17. Pelekanidis S.V., Christou P.K., Mavropoulpu-Tsioumi Chr., Kadas S.N. . Treasures of Mount Athos. Vol. 4. Athens,1973.

18. Spatharakis I. The Left-handed Evangelist. A contribution to Paleologan Iconography. London, 1986.

Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)

ІКОНА «ХРЕЩЕННЯ ГОСПОДНЄ» - РОДИННА СВЯТИНЯ ІЗ-ЗА БУГА

Відзначення у 2017 році 1025-ї річниці утворення Волинської православної єпархії та 400 – річчя Луцького Хрестовоздвиженського братства дало новий поштовх для подальшого дослідження історії православної Церкви на Волині. Незважаючи на кропітку працю багатьох науковців та й пересічних краєзнавців, цей більш як тисячолітній історичний пласт все ще має так звані «білі плями». І це, зокрема, стосується й відносно недавніх часів. Малодослідженою залишається доля майже п'ятисот тисяч українців, православних та греко – католиків, з Холмщини, Люблінщини та Підляшшя, яких примусово було репатрійовано в різні регіони радянської України, тому числі й Волинь в 1944 - 1946 роках. Ще менш відомо про окремі родинні святині, речі особистого благочестя українських родин, примусових репатріантів із-за Бугу – давні хатні ікони, наперсні та натільні хрести тощо. Проте навіть поверхові дослідження цих питань засвідчують про недостатньо вивчену минувшину родичів багатьох тисяч наших сучасних волинян, як священослужителів, так і простих вірних своїх Церков. Саме про окремі аспекти цієї тематики стосуватиметься виклад цього дослідження.

Як відомо з архівних документів, у 1944 – 1946 роках на Волинь з Холмщини та інших регіонів Польщі разом з десятками тисяч своїх парафіян – українців, прибули 21 православний священик та 4 диякони [17]. Зокрема, це отці Гавриїл Коробчук, Ігор Кікець, Євген Борщевський, Вадим Сагайдаківський, Георгій Марчук, Григорій Носальський, Феодул Ковальчук, Іоан Середа, Петро Матвійчук, диякони Миколай Лаць, Стефан Томашевський, Петро Суріков, Дмитро Смоль, Іван Куркевич та інші [14;384]. Всі вони по – належному продовжували виконувати свій пастирський обов'язок перед своїми парафіянами і в складних умовах повоєнної Волині. За спогадами колишніх репатріантів, у тисячних валках запряжених кіньми возів, або ж вкрай наповнених товарних вагонах десятків ешелонів, що рухалися в Україну, тоді везли не лише господарський реманент та сім'ї. Якщо була можливість, то брали з собою й особисте майно, а на згадку про минуле життя - навіть вишиті сорочки своїх дідів та бабусь, сувої давнього полотна тощо. У возах та вагонах разом з речами хатнього вжитку були укладені не тільки «шлюбні» сімейні образи, але й ікони в кіотах, розібрані іконостаси з рідних церков. Переселенці з плачем залишали свої храми та села, вже маючи мало надії на повернення. Про це, зокрема, розповідав своїм внукам уродженець села Кульно Білгорайського повіту на Люблінщині Ричко Андрій Йосипович, 1905 р.н., який після депортації, проживав з сім'єю в с. Холопичі Локачинського району. Як відомо, саме таким шляхом разом з насильно репатрійованим священиком Гавриїлом Коробчуком потрапила у ті роки на Волинь та перебувала в Свято – Феодосіївському храмі м. Луцька і наша всеукраїнська святиня – Холмська ікона Божої Матері [6;132].

Щодо пропонованої розповіді про святиню родини Ричків, ікону Хрещення Господнє, то її, звичайно, по значимості із згаданою загальнонаціональною не порівняти. Проте, за складними перипетіями долі все ж варто коротко розповісти про цей простий православний образ. Адже серед нечисленного майна пересічних українських репатріантів він разом з своїми шанувальниками пройшов довгий страдницький шлях нелегкими повоєнними дорогами України. Як розповідає онук згадуваного А.Й. Ричка - житель м. Луцька Сергій Андрійович Ричко, під дію радянсько – українських домовленостей від 9 вересня 1944 року потрапило й велике село Кульно на Білгорайщині, населене переважно українцями. У селі був і великий мурований православний Свято – Миколаївський храм. Працьовиті українські хлібороби протягом багатьох століть мирно жили поряд з місцевими поляками - католиками, святкуючи по - сусідськи і їх урочистості та релігійні свята.

Проте відомі події середини 1940-х років призвели до трагічних наслідків для обох згаданих народів. Як свідчать архівні документи, лише протягом 1944 – 1946 років, тобто ще до сумнозвісної операції «Вісла», з ряду повітів Польщі, зокрема, й Білгорайського були переважно під тиском виселені 482 тис. українців [9;597]. Переважна більшість їх були розсе-

1. Свято – Миколаївський храм с. Кульно Білгорайського повіту. Польща. Фото початку 1940-років.

2. Ікона «Хрещення Господнє» родини Ричків з м. Луцька. Фото 2017 року.

лені на території Західних областей України, але частина репатріантів була спрямована й у південні області. Так і сім'я жителя с. Кульно А.Й. Ричка, всупереч іншим землякам, що потрапили на поселення в с. Холопичі на Волині, були вивезені залізницею в Херсонську область. Напередодні виїзду з свого рідного села, вже згадуваний вище священик місцевого Свято – Миколаївського храму о. Іоан Куркевич подарував своєму активному парафіянину невелику ікону, яку сім'я Ричків при всіх складнощах нового безрадісного життя шанувала та оберігала. Проте життя для західного українця серед безлісся, безводдя та степу не склалося, і невдовзі родина Ричків, склавши своє нехитре майно на власноруч виготовленого воза, запряженого коровами – годувальницями, вирушили до своїх земляків на Волинь. Два роки тривав страдницький шлях цієї сім'ї українців - репатріантів і лише влітку 1946 року вже без корів та майже без майна, але з святою іконою, вірою в Спасителя та власні сили вони прибули в с. Холопичі. Так як село було значно зруйноване під час Другої світової війни, новий житель села, як і більшість інших своїх земляків, збудував у лісі землянку, де разом з членами родини проживав в ній 15 (!) років. Проте під час ліквідації хутірської системи навіть недобудований зруб вже дерев'яної хати, спорудженої біля землянки, господарю все ж довелося перевозити вже власне в село Холопичі, на нову вулицю імені генерала Ватутіна. І всі ці важкі роки з родиною новоприбулих волинян Ричків був святий образ Спасителя, перенісши разом з своїми шанувальниками всі труднощі тогочасного буття.

Звичайно, що всі ці перипетії залишили сліди на іконі, при цьому ж невідомий маляр здійснив підмалювання окремих пошкоджень живопису (див. додаток). Добре помітними є спроби початкової реставрації ікони вже нинішнім її власником. І все ж згаданий складний шлях цієї ікони дає підстави стверджувати про її задовільний стан. Образ має невеликий розмір, 33,5 см на 24,3 см, виготовлений з трьох, вірогідно, липових дощок завширшки 8,1 см, зашпунтованих двома поперечними планками. Це тип хатньої ікони, або ж такої, що зазвичай розміщують в храмі в бабинці. Згідно якості та стилю живопису, техніки обробки та компоновки дощок ікони, то можна вважати, що цей образ виготовлений у єпархіальних майстернях Руської Православної Церкви і датується кінцем XIX – початком XX століть. Це ж підтверджує напис у верхній частині ікони виконаний у класичній православ-

ній традиції церковнослов'янським шрифтом. Ікони такого типу та сюжету, загалом, зустрічаються не часто.

Щодо сюжету ікони, тобто хрещення Христа, то як відомо, про це йдеться найбільш обширно у Євангелії від Матфея [3,13- 17], а також коротко від Марка [1,9 – 11] та Луки [3, 21 – 22]. Фактично там розповідається про дві події – хрещення Ісуса Христа у ріці Йордані та Богоявлення в особі Святої Трійці. У цілому композиційне рішення євангельської оповіді на досліджуваному образі базується на класично відомих сюжетах візантійської іконописної традиції. На першому плані зображено дві постаті: Ісуса Христа та Іоана Хрестителя. Ісус, голова якого осяяна німбом, з невеликою борідкою стоїть у спокійній річковій воді ногами ледь вище щиколоток, схрестивши руки на грудях. Нижня частина його оголеного тіла та права нога прикриті шматком білої тканини, яку він притримує на згибі лівої руки. Іоан Хреститель зображений без німба, він одягнутий в довгу рожеву сорочку, вірогідно з верблюжої шерсті та темно - синю гіматію. Він стоїть на великому камені, лівою рукою він тримає посох, а правою благословляє Спасителя. Композиційне рішення іншого біблійного сюжету ікони включає в себе зображення фрагменту розгорнутого неба, із якого засилає своє проміння Святий Дух у вигляді білого голуба в золотистій за кольором хмарі. Класичним для ікони цього типу є і зображення зліва, ніби на хмарі, двох ангелів і з складеними крилами. Один з них, ближній до Ісуса Христа, тримає білу тканину, якою зможе осушити своє тіло Господь після виходу з води. Цей же ангел одягнутий в світло - рожеву сорочку, нижня частина його тіла закрита шматком тканини синього кольору. У цілому голуба гама кольорів води річки та неба, фрагментів одягу Хрестителя та ангелів гармонійно поєднана з рожевими та золотистими кольорами німба Спасителя та хмарі навколо Святого Духа. Це все нагадує про можливу схильність церковного маляра до зображення суто класичного іконописного сюжету в кольорах української патріотичної традиції.

Як висновок, то варто також підкреслити про складний шлях ікони Хрещення Господнє та свідчення неперехідної віри її власників, простої української родини, у Спасителя, тверда надія на допомогу якого ніколи не полишає наш народ у найважчих випробуваннях його непростого історичного шляху.

1. Бортніков В. Волинь на зламі століть / В.Бортніков – Луцьк, 2001.

2. Бортніков В., Пархом'юк А. Нариси історії органів державної влади та місцевого самоврядування на Волині (1944 – 2009 рр.) / В. Бортніков, А. Пархом'юк – Луцьк, 2009.

3. Войналович В. Партійно – державна політика щодо релігії та релігійних інституцій в Україні в 1940 - 1960 років / В. Войналович – К., 2005.

4. Гулько Г. З історії ікони «Пресвята Богородиця Августовська». До 100 – річчя початку Першої світової війни) / Геннадый Гулько // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції 16 – 17 жовтня 2013 року.// Луцьк, 2014. – С.138.

5. Гулько Г. Зі сторінок історичної долі священнослужителів та церковного майна з Холмщини на Волыны / Геннадый Гулько // Історія та сучасність православ'я на Волині. Матеріали IV науково – практичної конференції 12 – 14 листопада 2013 року – Луцьк, 2013. – С.146.

6. Гулько Г. До історії Свято – Феодосіївського храму в місті Луцьку (1945 – 1990 р.р.) Геннадый Гулько // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції 27 – 28 серпня 2013 року – Луцьк, 2013.

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

8. Колосок Б. Православні святині Луцька / Б. Колосок – К., 2003.

9. Литвин В. Історія України. Підручник / В. Литвин – К., 2008 – С.597.

10.Милусь В. Державна влада і православна церква на Волині у другій половині 40-х – 50 –х роках 20 століття / В. Милусь – Луцьк, 2008.

11. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000. – С. 198.

12. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали 8-ї міжнародної наукової конференції. Луцьк, 13 – 14 грудня 2001 року: Науковий збірник. - Луцьк,

13. Рожко В. Нарис історії Української Православної Церкви на Волині (870 – 2000). - Луцьк, 2001.

14. Рожко В. Новітні мученики Святого Українського православ'я на історичній Волині (20 ст.). - Луцьк, 2010.

15. Штинько В., Ковальчук Є. Волинь: храми та люди. – Луцьк, 2010.

16. Архів сектору у справах релігій Волинської облдержадміністрації.

17. Державний архів Волинської області, Ф. Р-393, оп.3, спр. 1, арк. 65 - 70;

18. Там же, Ф.Р.-393, оп.3, спр.1, арк.65 - 66.

Геннадій ГУЛЬКО
(Луцьк)

МАЛОВІДОМА СТОРІНКА З ІСТОРІЇ ХОЛМСЬКОЇ ІКОНИ БОЖОЇ МАТЕРІ (1649–1651 РР.)

Серед багатьох українських сакральних святинь Холмська ікона Божої Матері займає особливе місце не лише в контексті її духовного значення для нашого народу, але й своєю трагічною минувшиною. Адже у багатовіковій історії ікони були періоди пошанування слов'янськими народами та більше семисот випадків чудодійної допомоги, але й часи зникнення й десятиліття забуття. Протягом століть, що минули, біля цього святого образу, могли молитися відомі історичні особи: великий князь Данило Романович, гетьман Богдан Хмельницький та король Ян Казимір, її двома коронами вшанував Папа Римський Климент XII. Будучи загальновідомою сакральною святинею та безцінним культурним раритетом, ікона стала предметом численних досліджень світськими та церковними фахівцями, і тому, її загальну бібліографію врахувати повністю досить важко. Значно збагатилися наші знання про Холмську ікону Божої Матері після її чергової появи з мороку невідомості у ювілейному 2000 році. Але для уважного дослідника все ж є можливості відшукати маловідомі сторінки її більш як 800- літньої минувшини. Таким історичним періодом є всі підстави вважати славну і водночас трагічну добу козацької держави часів гетьмана Богдана Хмельницького, де ця ікона теж залишила помітний слід.

Загальновідомим є факт значних утисків православ'я на Волині та й Холмщині після брестської унії 1596 року, які суттєво посилилися після поразки козацьких повстань 1630-х років. Про це яскраво свідчить наказ православної шляхти волинського воєводства послам на сейм в 1645 році. Зокрема, в цьому документі наголошувалося, що віра грецька, яка забезпечена правами та привілеями, терпить таке насильство у католицькій християнській державі, у вільній Речі Посполитій, якого не переживають греки християни в неволі поганській (мусульманській. Авт.) [3,170]. Внаслідок цього переважна більшість православних храмів на Заході України та й інших місцевостях коронної Польщі, де проживали етнічні українці, стали належати уніатській Церкві. Після переходу до унії в 1596 році єпископа Діонісія Збируйського така ж ситуація склалася й на Холмщині, де у кафедральному соборі м. Холма знаходилася згадувана чудотворна ікона Богородиці. Єдиними захисниками православ'я в цих регіонах ще залишалися церковні Братства – Луцьке, Львівське тощо.

Ситуація кардинально змінилася після переможних походів гетьмана Богдана Хмельницького 1648 – 1649 років. Зокрема, в тексті Зборівської угоди, остаточно узгодженої 7 вересня 1649 року (всі дати наведені за старим стилем) були положення і про шляхи врегулювання релігійних протиріч. Зокрема, в п. 4 угоди стверджувалося, що «Религия Кафолическая Руская альбо Греческая, маеть зупельное равенство с религиею Католическою Польскою альбо Римскою…». Митрополиту Київському Сільверсту Косіву дозволялося мати своє місце в сенаті з іншими сенаторами тощо [15,94]. Щоправда, з різних обставин ці справедливі положення угоди в переважній більшості так і не були виконані. Проте на початковому етапі дії цих домовленостей, серед інших, була відновлена Холмська православна єпархія, яку очолив єпископ Діонісій Балабан. Всі її храми, зокрема й кафедральний собор в Холмі, де на той час перебувала відома ікона Богородиці, були повернені православним. Проте напередодні передачі храмів, ігумен місцевого уніатського монастиря Яків Суша з кількома уніатами – міщанами сховав загальновідому Ікону у приміському фільварку. Її поставили в шафу, яку обклали мішками з зерном та снопами й засипали землею [16,14]. 12 лютого 1650 року Київський православний митрополит Сільверст Косів прибув у Холм, оволодів кафедральним собором. Водночас його слуги побили й вигнали з сусіднього монастиря Я. Сушу та чотирьох уніатських священиків, проте усі вони знайшли притулок у місцевому замку. Православні віруючі та духовенство майже рік шукали захована Яковом Сушею Ікону. Нарешті при допомозі добровольців з хоругви ротмістра Павловського її знайшли й 20 березня 1651 року урочисто перенесли в «Пречистенський» кафедральний собор. В одному з джерел також стверджується, що згаданий ротмістр, як офіцер – шляхтич, дізнався про місце знаходження відомої Ікони й виказав його своїм одновірцям [16,14]. Я. Суша у відомій книзі «Фенікс» називає Павловського «дезунітом», тобто православним [21]. Через

тиждень Павловський та його брат поручик (в іншому джерелі ротмістр) були ув'язнені з наказу полковника Яна Мислішевського. При допомозі холмського старости Яна Томаша Крачицького, за висловом Якова Суші «опікуна осиротілих в Холмі уніатів», Я. Суша поскаржився на православних королю Яну Казиміру, й той 12 квітня 1651 року видав указ привезти ікону в Люблін до остаточного вирішення цієї справи. Зокрема, він гласить: «…Щоб ця ікона з тамтешніх місць так дорого варта і славна чудесами дорогоцінність із взятими з нею срібним посудом та церковним начинням, не пропала і не дісталася до рук ворогів, віднайшовши зручний день і час, відібрати згадану ікону, срібний посуд та церковне начиння від преподобного владики Балабана та інших ченців тієї ж грецької віри і привезти все це до нас, що на зберіганні у нас буде знаходитися аж до подальшого між двома сторонами стосовно (прав на володіння) цієї ікони розгляду або нашого рішення» [20,168]. При допомозі призначених королем комісарів - Луцького ксьондза Яна Яворницького та мечника опочинського Ієроніма Дунина й найманого іноземного та польського війська «незважаючи на прохання та плач дезунітів», 22 квітня ікону було забрано з собору й у супроводі військового підрозділу доставлено королеві в Люблін [23,86]. У розповіді про ці події наголошується, що королівські комісари, прибувши в Холм, зайшли в кафедральний собор нібито, як паломники, щоб помолитися на богослужінні біля чудотворної ікони. Проте, коли їм це було дозволено, вони без молитви зачитали наказ короля Яна Казиміра і забрали ікону[16,14]. Щоправда, після численних скарг православних віруючих та духовенства, а також сенаторів, зокрема й Адама Кисіля, вже 1 травня 1651 року король змушений пообіцяти, що поверне ікону до Холма, як тільки настане мир і спокій. Проте ця подія відбулася лише 29 квітня 1652 року, коли єпископом відновленої ніатської єпархії вже був згадуваний Яків Суша.

Але за рік до цього, ікону з Холма, після нетривалого перебування в Любліні, нібито за порадою Я. Суші, «…для піднесення релігійного настрою – як засобу на всі чесноти – спроваджено…» до табору королівського війська біля м. Сокаль (нині Львівської області). «…Її уміщено в таборі, в спеціальному бараку, відправлено коло неї неустанні богослужіння, і вони збирали справді багато війська, та й поза богослужіннями приходило туди на молитву багато вояків» [6,259]. Яків Суша у своїй книзі «Фенікс…» неодноразово наголошував про те, що Богородиця опікується завжди вірними Речі Посполитої – уніатами, допомагаючи їм проти «дезунітів», які підняли бунт проти держави [21]. Але таке своєрідне бачення ролі Божої Матері у триваючій війні з боку священика XVII століття для дослідника не може бути дивним, як і те, що папський нунцій Джованні де Торрес на початку квітня 1651 року у Варшаві ре лише від імені Папи Римського благословив короля Яна Казиміра на війну проти «схизматиків», а й на знак майбутньої перемоги над ними висвятив та передав йому прикрашений коштовностями меч. А невдовзі, після прибуття короля в м. Сокаль 17 травня, вслід за ним, для згаданої «духовної» праці в польському війську, туди прибули 400 уніатських священиків на чолі з Я. Сушею, який привіз до військового табору Холмську ікону Богородиці. Саме її, як свідчать історичні джерела, не лише використовували в богослужіннях, але під час битви під Берестечком носили, як хоругву, між рядами польських та й українських (православних) вояків з війська Яна Казиміра. За однією з версій, ряд отворів на правій стороні ікони залишилися саме від такого способу її використання. Досить цікавим фактом, згаданим Яковом Сушею у книзі «Фенікс…» є ще один досить своєрідний спосіб поклоніння цій іконі, коли ряд воєначальників польського війська перед битвою вживали питво з частинками чудотворного образу[21].

Відомо також, що після завершення битви саме перед нею, як пожертва, Я. Сушею були покладені окремі архієрейські атрибути загиблого в битві митрополита Корінфського Іосафа. Цілком можливо, що цей митрополит виконував при Гетьмані Богдані Хмельницькому не лише роль духовного отця та сповідника, але й пастиря всього війська Запорізького[10,69]. Показово також, як засвідчують тогочасні джерела, для гетьмана Богдана Хмельницького нібито теж був висвячений Патріархом Ієрусалимським на Гробі Господньому меч. З інших джерел повідомляють ще й про коштовну шаблю, надіслану Гетьману від турецького султана [23,147]. Вірогідно, що такі подарунки як для світських так і релігійних володарів були своєрідною традицією в жорстокі часи середньовіччя. Водночас відомо, що при козацько-селянському війську, крім митрополита Іосафа, теж було немало православних свяще-

ників, українців та греків, які напередодні та під час битви щиро молили Господа та Богородицю про перемогу над «іноплемінними» ворогами [23,137]. Як відомо і те, що митрополит Іосаф, майже всі полкові священики та багато тисяч козаків та повсталих селян загинули в битві під Берестечком за свою віру та свободу України [10,67].

В історичних джерелах є також відомості, що трагічно загинули за віру у ті важкі для православ'я часи й згадувані вище брати Павловські, як зазначалося, офіцери - шляхтичі з Холма. Ці брати разом з обозом уніатського духовенства та Чудотворною іконою ще у другій половині травня були доставлені у військовий укріплений табір короля Яна Казиміра біля Сокаля. 10 червня 1651 року, відразу після завершення битви, їх, як офіцерів добровольчого польського війська, судили й стратили. Про це, зокрема, 11 червня 1651 року повідомляє в реляції з обозу, тобто з табору в Сокалі шляхтич Голінський: «Постинано братів Павловських ротмістрів добровольців, що дива виробляли над хлопами, вимагаючи неможливого» [6,259]. Проте дійсну причину такого жорстокого вироку називає у своїй книзі «Фенікс…» особисто єпископ Яків Суша, який пише, що братів Павловських покарано за видання православним «дизунітам» Холмської ікони [23,99]. Серед польської та української шляхти в таборі поширили чутки про те, що перед смертю вони, нібито «були навернені до святого костела». Проте навряд чи це відповідає дійсності, так як є відомості, що невдовзі після їх смерті Київський православний митрополит Сільверст Косів дозволив братів Павловських шанувати як місцевих мучеників за православну віру.

Шкода, але кілька століть, що минули з часу цих трагічних подій, залишили досить мало свідчень про величний християнський подвиг обох братів - шляхтичів з Холма. Адже вони загинули, відстоюючи право своїх земляків молитись до Чудотворного образу та, шануючи свою шляхетську й офіцерську честь, залишились вірними своїм переконанням навіть у найважчу хвилину свого життя. Проведений автором цього дослідження аналіз всіх відомих про цих братів джерел асвідчує, що церковні та світські історики сьогодення не знають, до якої родословної гілки холмської православної шляхти вони належали, невідомими є їх імена. Ця обставина лише вимагає зацікавлених дослідників продовжити вивчення життєвого шляху братів Павловських в українських, польських джерелах та указах Київського митрополита Сільверста Косіва, як тодішнього екзарха Константинопольського Патріархату. Водночас, за століття, що минули, наскільки відомо, не встановлено й місця поховання цих братів біля м. Сокаль. Проте, навіть без проведення масштабних археологічних пошуків, дослідивши відомі писемні джерела, цілком можливо визначити хоч би приблизне місце їх поховання та встановити там пам'ятний знак у вигляді хреста. Крім цього відомо, що братам Павловським відрубали голови там, де різними способами страчували й захоплених у полон козаків. А таких полонених, як свідчать тогочасні джерела, спочатку допитували, а потім страчували на майдані Сокальського табору, огородженого валами. Один з польських шляхтичів у своєму листі повідомляє про це «…щоденно рубають голови 10 – 20 козакам. Вони самі собі ями копають, кат кидає мертвого у яму, а інший приречений її закопує. Останнього закопує кат» [23, 100]. Якщо зважити, що королівське військо простояло в таборі майже місяць, то є підстави стверджувати, що десь біля Сокаля було поховання не лише братів Павловських, але й не менше 500 – 600 козаків та повстанців – селян. Імена їх переважно невідомі, хоча окремі тогочасні досліджені документи називають страчених тут «мужнього козака Василька», козаків Мартина, Іваська та інших. У той же час є ряд документальних повідомлень про можливе місце розташування Сокальського табору війська короля Яна Казиміра. По – перше, в багатьох історичних джерелах та пізніших монографіях дослідників повідомляється, що король наказав робити укріплення і табір під Сокалем з трьох сторін був оточений валом та редутами [6,259]. З четвертої сторони його захищала судноплавна річка Західний Буг. По – друге, відомий український археолог, дослідник битви під Берестечком І. Свешніков теж вважав, що війська стояли не в самому Сокалі, а в оточеному земляними укріпленнями таборі поблизу міста. За однією з його версій, королівський табір знаходився безпосередньо під містом на полях сусіднього с. Бабинці. Водночас, місцева традиція розміщує його на правому березі Західного Бугу біля залізничного мосту за містом під лісом Валівка, де збереглися незначні залишки земляних укріплень (валу та рову) [23,88]. Звичайно, що на підставі цих решток форму і розміри колишніх фортифікацій від-

творити вже неможливо, але вибрати належне місце та встановити пам'ятний знак на честь тих, хто прийняв тут мученицьку смерть, козакам та й братам Павловським, все ж доцільно.

Насамкінець варто також наголосити про те, що загально пошанований сьогодні Чудотворний образ Божої Матері з Холма у травні – червні 1651 року волею тогочасних володарів був використаний не лише в описаних вище політично - релігійних інсинуаціях, але й фактично у перебігу братовбивчої війни між самими українцями. Адже є знаний, але іноді замовчуваний факт, що на боці польського короля під час Берестецької битви були й окремі підрозділи козаків та православної української шляхти, зокрема і Волинської. Відомо також, що вдалими розвідниками у польському війську, як писав з Сокальського табору один з шляхтичів 29 травня 1651 року, були колишні реєстрові козаки, які завжди приводили з своїх рейдів полонених козаків з війська Богдана Хмельницького. Документи того часу навіть називають імена цих перебіжчиків – Ганжа, Янсуль, Ясько Яснобродський, Семен Забуський, тощо [23,99]. Дещо суперечливою в цих подіях була й роль сенатора, Київського старости, православного Адама Киселя. Було й зрадництво вже під час самої битви чигиринського полковника Михайла Криси. Саме він пізніше зі своїми навербованими декласованими козаками, презирливо званих волинським населенням «крысынецове», тобто «крисятники», ще довго вірою і правдою служив польському королю [22,330]. І цілком можливо, що всі вони, діти свого жорстокого і кривавого часу, щиро молилися до Холмської ікони Божої Матері, але, вірогідно, за свою перемогу. Історія вже дала оцінку тим трагічним подіям, внаслідок яких багаторічні війни призвели до ослаблення та кризи як козацької держави на чолі з Богданом Хмельницьким, так і Речі Посполитої. Це стало однією з причин, щоправда у різний час, цим скористалися сильніші сусідні держави. Все це має бути суворим застереженням для майбутнього України з тим, щоб ця святиня, духовно значима для багатьох братніх народів, та й релігійний фактор в цілому, ніколи не могли служити розбрату, ворожнечі та насильству.

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні / В. Антонович – К: Дніпро, 1991. – 238 с.

2. Бантыш - Каменский Д. История Малой Руси / Д. Бантыш - Каменский – К: Час, 1993. – 600 с.

3. Батюшков П. Волынь. Исторические судьбы юго - восточного края / П. Батюшков – Санкт – Петербург: Общественная польза,1879. – 414 с.

4. Ворончук І. Населення Волині в 16-першій половині 17 ст.: родина, домогосподарство, демографічні чинники / І. Ворончук – Київ: Наукова думка., 2012. – 710с.

5. Воссоединение Украины с Россией. 1654 год. Документы и материалы в 3-х томах. Т.3 1651 – 1654 годы. – М: Издательство Академии наук СССР. 1953, т.2. – 670 с.

6. Грушевський М. Історія України - Руси. Роки 1650-1651.Т.9-1 / М. Грушевський – К: Наукова думка,1996.- 869 с.

7. Гуртовий Г. Волинь – край козацький / Г. Гуртовий – Луцьк: Надстир'я, 2009. – 388 с.

8. Голобуцкий В. Дипломатическая история освободительной войны украинского народа.1648 – 1654 / В. Голобуцкий – К. Госполитиздат УССР, 1962. – 316 с.

9. Левассер де Боплан Гійом. Опис України. Проспер Моріме. Українські козаки. Богдан Хмельницький / Гійом Левассер де Боплан – Львів. Каменяр, 1990. – 300 с.

10. Гулько Г. Митрополит Іосаф: пастир та дипломат / Геннадій Гулько // Історія та сучасність православ'я. Матеріали ІІІ науково - практичної конференції, 15 - 16 листопада 2013 року. – Луцьк: Твердиня, 2016. – С. 67.

11. Гуржін О., Чухлів Т. Історія козацтва. Держава – військо – битви / О. Гуржін, Т., Чухлів – Київ: Арій, 2012. – 462 с.

12. Документы об освободительной войне украинского народа 1648-1654 г.г. – К. Наукова думка, 1965. – 590 с.

13. Крипякевич І., Бутич І. Документи Богдана Хмельницького. Збірник. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1961. – 740 с.

14. Костомаров М. Богдан Хмельницький / М. Костомаров –Дніпропетровськ, Видавництво Січ, 2004. – 843 с.

15. Кониский Г. История Русов или Малой Росіи / Г. Кониский – Москва: Университетская типография, 1846. – 305 с.

16. Ливотов Е. Краткое сказание о Холмской Чудотворной иконе Божией Матери. - Холм: Холмская Русь, 1913.- С.14.

17. Пономарьова Т., Булига О. Переправа незабутня. Історія однієї

експедиції. - Рівне: Волинські старожитності, 2014 .- 187 с.

19. Рожко В., Пришляк В. та ін. Національний пантеон «Козацькі моги ли».- Луцьк: Медіа, 2003.- 543 с.

20. Семенович О. Святиня з поля бою. Берестецька битва – відгомін боротьби за віру Христову. Збірник тез науково практичної конференції.-

Рівне: СПД ФО Нестеров С.Б., 2013. – С. 169.

21. Susza J. Rhenix tertiato redivivus albo obras starozytni helmski Panny I Matki Przynajsn ietszej slawa cudownuch swich dziel potrzeci ozulu. Zamosc, 1684.

22. Сухих Л.,Страшко В. Національно – визвольна війна в Україні 1648 – 1657 рр. Збірник за документами актових книг.К.-ЗАТ Віпол, 2008.-1010 с.

23. Свешніков І.Битва під Берестечком.- Львів: Слово, 1993.- 301с.

24. Стороженко С. Богдан Хмельницький і воєнне мистецтво у визвольній війні українського народу середини 18 століття.- Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського державного університету, 1996.- 314 с.

25. Ярошинський О. Волинь у роки української національної революції середини 17 ст..- Київ: Стилос, 2005.-458 с.

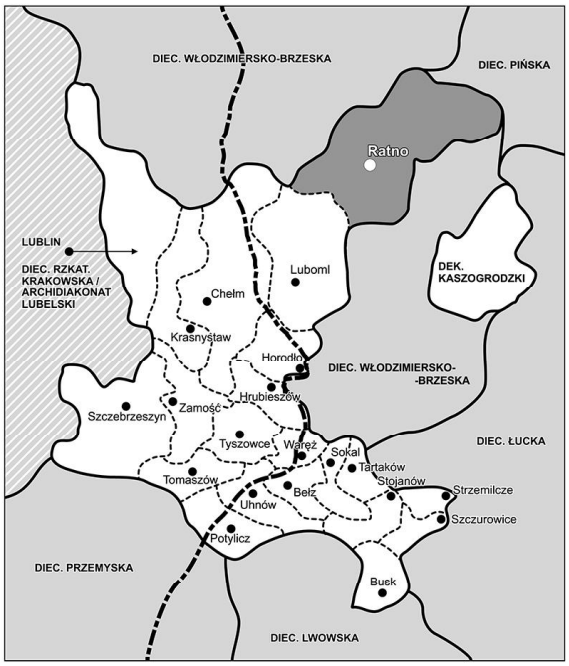
Paweł SYGOWSKI
(Lublin)

TRZY CERKWIE W MIASTECZKU RATNO I ICH KAPLICE FILIALNE W HORNIKACH I WYDRANICY – W DEKANACIE RATNEŃSKIM UNICKIEJ DIECEZJI CHEŁMSKIEJ W XVIII W.

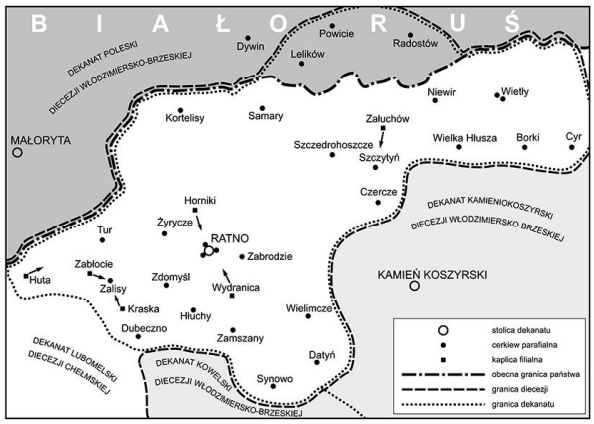
Ratno położone na wołyńskim Polesiu (140 km na płn.-zach. od Łucka) ma swoje początki w czasach Rusi książęcej, o czym świadczą resztki grodziska na terenie starszej części miasta (Starego Ratna) oraz wzmianka w latopisie w 1190 r.[1] Po śmierci księcia Bolesława Jerzego Trojdenowicza (1340 r.) – ostatniego księcia halicko-włodzimierskiego tereny Rusi stały się obiektem rywalizacji zbrojnej sąsiednich państw – głównie Polski i Litwy. Początkowo tę część Wołynia zajęli Litwini, ale na mocy umów pomiędzy królem Polski – Kazimierzem Wielkim, a litewskim książętami – Gedyminowiczami oraz Olgierdem i Lubartem – tereny te zostały w 1366 r. zajęte przez króla Kazimierza[2]. Włość ratneńska do ziemi chełmskiej została dołączona później – w 1433 roku, co było wynikiem konfliktu pomiędzy księciem litewskim Świdrygiełłą, a polskim królem Władysławem Jagiełłą. Od tej pory włość ta była własnością królewska, stanowiąc starostwo ratneńskie (niegrodowe)[3]. W 1440 r. Ratno otrzymało prawa miejskie (magdeburskie) od króla Władysława III Warneńczyka[4]. W XVI w. oprócz istniejących tu niewątpliwie już wcześniej cerkwi, była tu także parafia rzymskokatolicka, którą król Aleksander Jagiellończyk uposażył dodatkowo w 1504 r.[5], a ponadto społeczność żydowska, wymieniana w lustracji z 1564-1565 jako opłacająca wówczas podatek[6]. Ziemie ruskie Korony, a następnie Rzeczypospolitej – w tym ziemia chełmska – związane były z państwowością polską do czasów rozbiorów (1771-1795). Po III rozbiorze, w 1795 r., tereny Wołynia zostały włączone do Carskiej Rosji. W 1870 r. było tu 458 domów, w których mieszkało 2099 mieszkańców (w tym 765 chrześcijan (prawosławnych i rzymsko katolików) i 1364 Żydów (65 %). Były tu 3 cerkwie, kościół i synagoga[7]. W 1902 r. odnotowano mniejsza liczbę domów – 371, ale za to ponad dwukrotnie wzrosła liczba mieszkańców – do 5085[8]. W statystyce z 1921 r., z czasów Drugiej Rzeczypospolitej, odnotowano znaczny spadek ilości mieszkańców, zapewne na skutek I wojny światowej – do 2410, w tym 856 chrześcijan (rzymsko katolików i prawosławnych) i 1554 Żydów (64,5 %)[9].

Około 1240 r. książę Daniel Halicki przeniósł swoją stolicę do Chełma. Ośrodek jego władzy stał się również stolicą biskupstwa prawosławnego, które w następnych dziesięcioleciach objęło stopniowo tereny ziemi chełmskiej[10]. Ratno stało się stolicą protoprezbiterii ratneńskiej (późniejszego dekanatu), w której w XVI w. znajdowało się 17 parafii Kościoła wschodniego. Ich ilość z czasem (za czasów unickich – do końca XVIII w.) wzrosła do 28. Z wykazów podatkowych z XVI w. wiadomo, że już w 1510 r. w Ratnie funkcjonowały 3 cerkwie. Ich proboszczowie opłacali podatki przez całe to stulecie[11]. Lustracja dóbr królewskich starostwa ratneńskiego z 1565 r. podaje, że w mieście było 249 domów, a wśród opłacających czynsz byli m.in. Łuka pop, Masiuk pop, Iwaśko Popowicz – (nie wiadomo których cerkwi), popadia Ileńska (zapewne żona proboszcza cerkwi św. Eliasza Proroka), zaś pop Woskreseński (cerkwi p.w. Zmartwychwstania Pańskiego) płacił również czynsz z posiadanej ziemi (ale tu nie podano jego imienia, i nie wiadomo, który to z wcześniej wymienionych)[12]. Ciekawostką jest odnotowanie wówczas, wśród płatników podatku, „Ikonnika" – czyli jak można przypuszczać malarza ikon. Jest to wyjątkowo rzadka, a na dodatek wczesna informacja o twórcach malarstwa ikonowego z czasów prawosławnej eparchii chełmskiej[13].

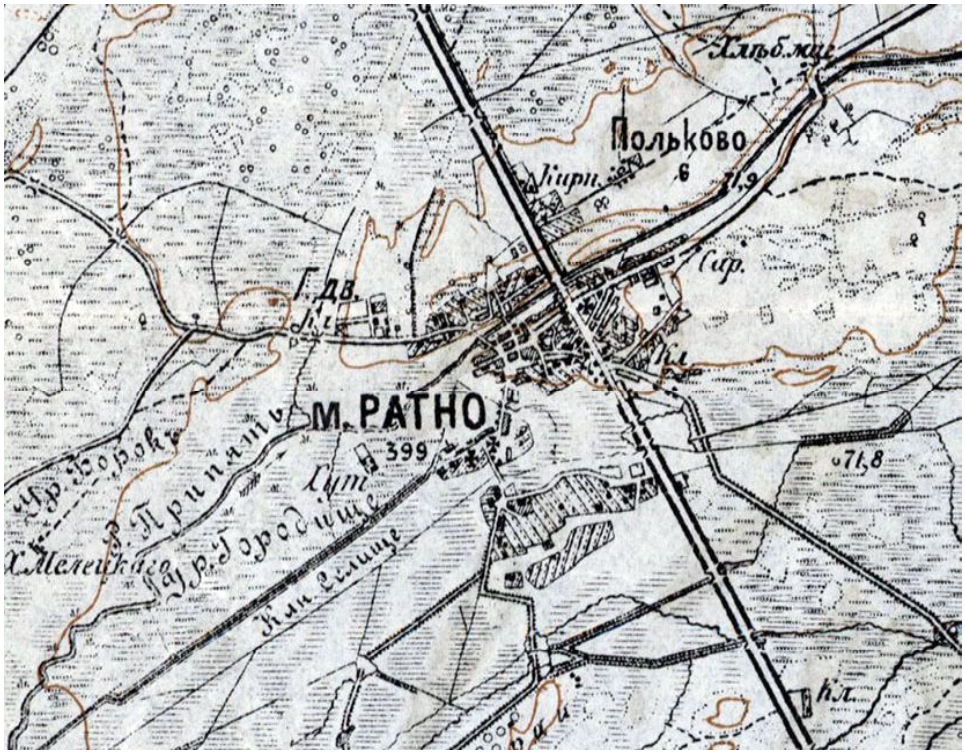
Na synodzie w Brześciu w 1596 r. władyka chełmski podpisał akt przystąpienia do unii z Kościołem rzymskokatolickim. Ćwierć wieku później (lata 1619-1620) unicki już biskup diecezji chełmskiej – Atanazy Pakosta – objechał całą diecezję chełmska, zwołując w poszczególnych protoprezbiteriach (dekanatach) soborczyki, na których odnotowano obecność proboszczów poszczególnych parafii. Stąd wiadomo, że w dniu 6 stycznia 1620 r. na soborczyku w Ratnie, wśród zebranego tam unickiego duchowieństwa, był obecny proboszcz cerkwi Woskreseńskiej (p.w. Zmartwychwstania Pańskiego) – Grigorij, dwóch księży z parafii Preczysteńskiej (p.w. Narodzeni Najświętszej Marii Panny) – Jermołaj i Joan, oraz z parafii Ilińskiej (p.w. Św. Eliasza Proroka) – Fedor[14]. Sytuacja unii nie była początkowo zbyt stabilna. W 1648 r. wybuchło powstanie Chmielnickiego. Jednym z jego haseł była likwidacja unii. W czasie tego powstania duchowni uniccy (także ich cerkwie)



1. Unicka diecezja chełmska ok. 1772 r. – oprac. P. Sygowski, A. Kozłowski.



2. Dekanat Ratno unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w. – oprac. P. Sygowski, A. Kozłowski.



3. Ratno – fragment rosyjskiej mapy z 1914 r.

byli prześladowani przez wojska kozackie[15]. Dlatego też 17 maja 1649 r. na soborze generalnym w Chełmie został napisana protestacja duchowieństwa unickiego diecezji chełmskiej przeciwko tym prześladowaniom. Wśród wielu księży protestację tę podpisał proboszcz ratneński – ks. Michał Kulczycki[16]. Jest on też wymieniany w dokumentach archiwalnych już wcześniej – w 1635 r. jako będący w sporze z radą miasta w sprawie podatków, i w 1641 r. w sprawie sądowej z proboszczem rzymskokatolickim o wyrządzanie szkód[17]. Po okresie wojen połowy XVII w. stabilizacja Rzeczypospolitej następowała systematycznie, ale dosyć wolno. Jednym z bardziej istotnych problemów odradzającej się Cerkwi unickiej były spory z lokalnym duchowieństwem rzymskokatolickim o podatek zwany „Dziesięcina". Podatek ten często pobierali od unickich parafian miejscowi księża rzymskokatoliccy. Biskupi uniccy niejednokrotnie odwoływali się tej sprawie do Watykanu. Uchwałę soboru popierającą biskupa chełmskiego ks. Jakuba Suszę, który miał przedstawić ten problem w Kurii Rzymskiej, podpisał 18 maja 1665 r. także m.in. dziekan ratneński ks. Teodor Kulczycki, oraz proboszcz cerkwi „Preczystskiej" – ks. Stefan Kulczycki[18]. W czwartej ćwierci XVII w. soborczyki diecezjalne w Chełmie odbywały stosunkowo często – czasem nawet kilka razy w roku. Regularnie bywali na nich duchowni cerkwi ratneńskich, a w 1686 r. w skład kapituły chełmskiej wchodził dziekan ratneński – ks. Andrzej Pilecki[19].

Więcej o cerkwiach trzech parafii unickich w Ratnie – Starego Ratna (Preczystskiej), Nowego Ratna (Woskreseńskiej) i Przedmieścia Siedliszcze (Ilińskiej) – dowiadujemy się dopiero z wizytacji biskupich i dekanalnych eparchii chełmskiej z XVIII w. W Archiwum Państwowym w Lublinie zachowało się kilka wizytacji z tego czasu – z lat 1721, 1749, 1760 (1762), 1771, 1774, 1780, 1787, 1789 i 1793[20]. Zachował się ponadto jeszcze „Rewizja" cerkwi Ilińskiej z 1761 r.[21], zapewne z powodu śmierci ówczesnego proboszcza. Wizytacje eparchii chełmskiej są bardzo ogólne – nie ma w nich opisów architektury i wewnętrznego ukształtowania świątyni – ale ze skromnych informacji tam zawartych można próbować odtwarzać ich wygląd. Dopiero dwie ostatnie wizytacje (z 1789 i 1793 r.) podają nieco więcej szczegółów[22].

W styczniu 1721 r. dekanat ratneński wizytował chełmski biskup unicki – ks. Józef Lewicki. W Ratnie były trzy parafie: Narodzenia Najświętszej Marii Panny – w skład której wchodziło „Stare Miasto", Łuczyce i Wydranica, parafia Zmartwychwstania Pańskiego – obejmująca Nowe Miasto" i Jasmarów (późniejsze Komarowo) oraz parafia Św. Eliasza Proroka – na przedmieściu określanym jako Siedliszcze, z należącymi do parafii wsiami Prochody, Górniki (Horniki) – a od 1771 r. w parafii tej jest także Starościn. Spośród 28 parafii dekanatu ratneńskiego wizytowanych w 1721 r., na terenie starostwa ratneńskiego znajdowało się 21 z nich (Datyń, Dubeczno, Hłuchy, Kortylisy, Powicie, Radostów, Ratno – trzy parafie, Samary, Synowo, Szczedrohoszcze, Tur, Wielimcze, Wietły – dwie parafie, Zabrodzie, Zalisy, Zamszany, Zdomyśl, Żyrycze), ich kolatorami byli starostowie; 6 parafii było w kolacji prywatnej różnej szlachty (Borki, Czerncze, Leliков, Niewir, Szczytyń, Wielka Hłusza), a jedna w kolacji duchownej (Cyr – we wsi należących do dominikanów z Kamienia Koszyrskiego). W kolejnych wizytacjach cerkwi będących w starostwie ratneńskim (do 1787 r. włącznie), wizytatorzy wymieniali tylko fakt przynależności wsi do tego starostwa, nie podając kto w tym czasie był tym starostą. Kolator – starosta jest odnotowany dopiero w dwóch ostatnich wizytacjach (1789 i 1793). Dla szczegółowego ustalenia kolejnych starostów ratneńskich potrzebna jest dużo szersza kwerenda archiwalna. Na obecnym etapie badań wiadomo z dokumentów odnotowanych w wizytacjach (nadania ziemi i potwierdzenia nadań), że na przełomie XVII i XVIII w. starostą był Stefan Mikołaj Branicki herbu Gryf – jako taki notowany w latach 1682 i 1694, był nim zapewne też do śmierci w 1709 r.[23] Po nim starostą został Ludwik Konstanty Pociej (1710-1730)[24]. Następnego dzierżawcę starostwa znamy dopiero z „Rewizji" cerkwi Ilińskiej (Św. Eliasza Proroka) w Ratnie z 1761 r. To Jan Józef Detlof Fleming – podskarbi Wielkiego Księstwa Litewskiego[25]. Autorzy hasła o Ratnie w Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego podają, że starostą w 1771 r. był Stanisław Lubomirski, a w latach 1773-1775 sejm nadał to starostwo Platerom – po Sosnowskich[26]. Wiadomo, że starostą ratneńskim z rodziny Sosnowskich był Józef Sylwester Sosnowski – późniejszy wojewoda połocki, wspominany w 1757 r. jako potwierdzający uposażenie parafii w Kortelisach (w starostwie ratneńskim)[27]. Jego córka Katarzyna wyszła w 1770 r. za mąż za Józefa Wincentego Platera[28] i być może z tego mogło wyniknąć, że starostwo to Józef Sylwester Sosnowski scedował na zięcia. Zapewne dla tego mogło zostać odnotowane gdzieś, jako znajdujące się w rękach Platerów. Nie jest mi znana jakakolwiek wzmianka o Józe-

4. Ratno – cerkiew p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny - 1792-1793, 1882 r.; fot. lata 40te XX w. [za:] В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, Ратнівська земля, Луцьк 2003, с. 196.

5. Horniki – kaplica (ob. cerkiew par.) pw. Św. Dymitra - 1833 r.; fot. współczesna [za:] Храми Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 82, nr 125.

6. Wydranica – kaplica filialna p.w. śś. Kosmy i Damiana (?) – 1879-1882 (?); fot. 1936 r. [za:] В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, Ратнівська земля, Луцьк 2003, с. 231.

7. Wydranica – cerkiew parafialna p.w. śś. Kosmy i Damiana z 1994 r.; fot. współczesna [za:] Храми Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 81, nr 124.

fie Wincentym Platerze jako staroście ratneńskim, choć jest odnotowany wśród urzędników wielkiego Księstwa Litewskiego[29]. Wiadomo natomiast, że w pałacu w Ratnie rezydowała w tym czasie Tekla z Despot-Zenowiczów Sosnowska, żona Józefa Sylwestra, odnotowana tam m.in. w latach 1777-1793[30]. Wynika z tego, że mieszkała tam także po śmierci męża, który zmarł w 1783 r.[31] To Tekla Sosnowska – wojewodzina połocka, wymieniana jest, jak wspomniałem wyżej, w wizytacjach z 1789 r. i 1793 r. jako starościna ratneńska (co najmniej od 1785 r.) – kolatorka cerkwi w starostwie ratneńskim. Być może pełniła funkcję kolatora do śmierci około 1818 r.[32], po znalezieniu się Wołynia w zaborze rosyjskim. Funkcja Kolatora jest istotna, gdyż formalnie kolator był opiekunem parafii – prezentował (proponował) biskupowi nowego proboszcza, nadawał proboszczowi uposażenie, przywileje, mógł finansować lub dofinansować budowę nowej cerkwi lub remont starej, mógł ofiarowywać do świątyni jakieś elementy wyposażenia[33], mógł w końcu uczęszczać do cerkwi, gdy była bliżej niż kościół – ale to akurat w przypadku Ratna nie miało miejsca, ze względu na obecność tu kościoła rzymskokatolickiego.

Cerkiew „staromiejska" – p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny, zwana też „Preczyską", drewniana, kryta gontem, w 1721 r. określona była jako w ścianach dobra, ale w dachach „nadstarzała" i wymagała remontu. „A parte", czyli obok, stała nowo wybudowana drewniana dzwonnica (z czterema dzwonami), wzniesiona na osi świątyni.

Cerkiew ta była niedaleko zamku, później pałacu starościńskiego. Z kolejnych wizytacji wiadomo, że do cerkwi prowadziło dwoje drzwi, a światło wpadało przez osiem okien. Taka ilość okien wskazuje, że budynek był duży, zapewne trójdzielny, z obiegającym zewnętrzne ściany zadaszeniem. W 1780 r. wizytator zalecił zadaszenie to rozebrać i oszalować ściany deskami. Skala świątyni wskazuje też na jej raczej późniejszy czas powstania – być może początek XVIII w. Mimo jakichś prac prowadzonych w latach 50tych i 70tych okazało się, że w 1789 r. cerkiew w ścianach i podwalinach była „zepsuta", jej opasanie opadło, podobnie jak i grodzenie cmentarza przycerkiewnego. Wizytator – ks. Bartłomiej Nazarewicz, proboszcz Sosnowicy, „Pisarz Konsystorza Chełmskiego" – zalecił wzniesienie nowej cerkwi, czemu, jak zaznaczył, sprzyja kolatorka – Tekla Sosnowska.

Wewnątrz cerkwi znajdował się tradycyjnie ikonostas, o czym wiadomo z późniejszych wizytacji. Jest to interesujące, gdyż w tym czasie, co najmniej od około połowy XVIII w., obecność ikonostasu w cerkwi nie jest konieczna, co szczególnie widać, w świetle wizytacji, cerkwi na terenach zachodnich i północnych unickiej metropolii kijowskiej. Wiązało się to z przejęciem z tradycji łacińskiej eksponowania Najświętszego Sakramentu na ołtarzu głównym, w „Puszce pro Venerabili" lub w unickiej odmianie monstrancji. Tak eksponowany Najświętszy Sakrament musiał być widoczny dla wiernych, a to utrudniał ikonostas. Dla tego z czasem zaczęto zastępować ikonostas układem ołtarzy – głównego i najczęściej dwu ołtarzy bocznych. Ołtarze boczne pojawiły się w cerkwiach już wcześniej, w końcu XVII w. Początkowo tworzono je przez dostawianie mens do ikon namiestnych, z czasem rozbudowując ich oprawę. W wizytacjach były one określane jako „ołtarze namiestne". Na początku XVIII w. pojawiły się oddzielnie stojące ołtarze boczne, jeszcze w czasie kiedy jeszcze powszechnie stosowano ikonostasy. Przyjmowaniu przez duchowieństwo i wiernych nowych rozwiązań sprzyjała zapewne barokowa dekoracyjność ołtarzy, malowanych, z ornamentalną i figuralną dekoracją rzeźbiarską – złoconych, srebrzonych. Na terenie dekanatu ratneńskiego diecezji chełmskiej, rozwiązanie z trzema ołtarzami było najczęściej wprowadzane w sytuacji kiedy w 2 połowie XVIII w. wznoszono nową świątynię, już o bryle często zbliżonej do kościoła (bardziej wydłużona nawa, dachy dwuspadowe). W Ratnie w każdej z trzech cerkwi ikonostas był obecny do końca XVIII w., m.in. zapewne dla tego, że tutejsze świątynie zostały wzniesione w końcu XVII lub na początku XVIII w. – w czasie kiedy ikonostas był powszechnym elementem wyposażenia. Świątynie te nie były w ciągu tego stulecia zastąpione kolejnymi cerkwiami – dopiero w końcu XVIII w. została wzniesiona nowa cerkiew „Preczystska" (zob. niżej). Informacje o obecności w starej cerkwi „Preczystkie" ikonostasu podana została dopiero w opisie wizytacyjnym z 1789 r. Tworzyły go carskie wrota „maleńkie i nizkie", ponad którymi był rząd z dwunastoma „ozdobnymi" ikonami Apostołów. Ikony namiestne były wówczas już umieszczone w ołtarzach bocznych – w tradycyjnym porządku, tak jak w ikonostasie – po lewej ołtarz z ikoną Matki Boskiej „cały malowany", po prawej „Zbawiciela" – „podobny". W trzecim ołtarzu „przy ścianie lewej" była ikona Chrystusa Ukrzyżowanego. Obecność w 1721 r. w cerkwi „Preczyskiej" dwóch antepediów wskazuje na obecność dwóch mens – zapewne u ołtarzy bocznych „namiestnych"; w 1749 r. były tu już cztery ołtarze boczne z antepediami. W czasie prac remontowych w latach 70tych wykonano nowy barokowy ołtarz główny z ikoną Ukrzyżowania – „mały", ale „dosyć ozdobny" – i wykonano 3 ołtarze boczne. Oprócz tego na ścianach świątyni wisiało kilkanaście ikon, których przedstawień nie podano. Jakaś ikona cieszyła się lokalnym kultem (zazwyczaj była to ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem), o czym świadczą zdobiące ją srebrne korony i srebrne wota. Wszystkich koron było 4 – 2 duże i 2 małe. W 1721 r. wśród wotów wymieniono 17 tabliczek, 2 srebrne krzyżyki „na obrazie Salvatoris", 6 pierścionków i „Noszenie staroświeckie" (naszyjnik) z 20 krzyżykami i monetami („Orlenki" i „Szostaczki"). Do 1760 r. ilość koron zdobiących ikony wzrosła do 7, na ikonie Chrystusa pojawił się srebrny „Świat", tabliczek było już 23, a oprócz tego były tu też wota w formie rączki, nóżek i serduszek. Z naczyń liturgicznych trzeba odnotować, że w 1721 r. „Puszka pro Venerabili" (na prosforę) była drewniana, pozłacana – podobnie jak w pozostałych ratneńskich cerkwiach. Wizytujący tę cerkiew w 1760 r. biskup chełmski – Maksymilian Ryłło nakazał, podobnie jak w innych cerkwiach diecezji chełmskiej, wykonanie puszki srebrnej[34] – w 1771 r. odnotowano, że naczynie to było już srebrne, wyzłacane. Od początku (1721 r.) zestaw złożony z kielicha, pateny, gwiazdy i łyżeczki był srebrny (drugi taki komplet był cynowy). Wskazuje to na zamożność parafii. Z innego wyposażenia trzeba odnotować krzyż drewniany obity srebrną blachą, „trybularz"

(kadzielnica) srebrny, i 2 dzwonki „do Elewacji" (ołtarzowe) – te ostatnie to nowość wprowadzona w czasie unii, podobnie jak krzyż procesyjny z rzeźbioną postacią Chrystusa Ukrzyżowanego (a nie z malowanym przedstawieniem) odnotowany w 1789 r. Szczególną nowością, której obecność wpłynęła istotnie na wspomniana zmianę organizację przestrzeni w cerkwiach unickich (zastępowanie ikonostasu układem ołtarzy) była monstrancja. Wizytator w 1793 r. wymienił dwie monstrancję – starszą mosiężną „połamaną" i nową – „Całą srebrną dla ozdoby pozłacaną". Z kompletu ksiąg liturgicznych warto wymienić obecność dwóch Ewangelii – pisanej i drukowanej – obie oprawne (drukowana w czerwony aksamit) i ozdobione srebrnymi blachami, dwa „Służebniki" – kijowski (prawosławny) i wileński (unicki), „Triodion Cwitna" lwowski i „Trebnik" poczajowski. W archiwum parafialnym znajdowały się różne dokumenty – z 1614, 1624, 1666, 1718 i 1745 r.[35].

W 1721 r. odnotowano, że w jednej plebanii „dwóch kapłanów mieszka", bez podania ich nazwisk. W 1749 r. proboszczami w parafii Narodzenia Najświętszej Marii Panny byli ks. Grzegorz Pleskaczewicz i ks. Sawa Zdanowicz. W 1760 r. jako proboszcz odnotowany jest ks. Sawa Zdanowicz (do 1786), a ks. Grzegorz Pleskaczewicz jako wikary; od 1771 r. już tylko ks. Zdanowicz. Wizytujący parafię w 1760 r. biskup Maksymilian Ryłło zanotował, że zarówno proboszcz jak i wikary okazali się być „bardzo nieumiejącymi na egzaminie", dla tego mieli przybyć do Chełma „uczyć się kazusów". Także w 1760 r. parafianie z Łuczyc wnieśli skargę na proboszcza o zawyżanie opłat za pogrzeby. Biskup Ryłło wyznaczył komisję do zbadania tej sprawy, złożoną z ks. Jakuba Wierzbickiego – proboszcza kościoła rzymskokatolickiego w Ratnie oraz ks. Józefa Pileckiego – unickiego dziekana ratneńskiego (proboszcza parafii we wsi Tur). Ostatnim unickim proboszczem przed rozbiorami był tu ks. Teodor Połuchtowicz (od 1786 r.). To wybitna postać w dziejach tej parafii – „Instruktor" diecezjalny i spowiednik dla diecezji chełmskiej, po rozbiorach pozostał w parafii, i był w niej do śmierci w 1821 r.[36] Pochowany został przy kaplicy w Wydranicy (zob. niżej), której był współzałożycielem. Teodorowicz podaje, że w 1879 r. przy remoncie tej kaplicy została znaleziona w zakrystii tablica memorialna – drewniana, pomalowana na czarno, z napisem żółtą farbą po polsku (!): „Tu pochowane zwłoki ś.p. wielmożn. przewielebnieyszego I. X. Teodora Naczko-Połuchtowicza prałata kantora katedralnego Unitskiego Łuckiego, bywszego surrogata powiatów Kowelskiego i włodzimierskiego, i Assesora Kolegii 2-go Departamentu WS Petersburgu, Dziekana Dekanatu Ratneńskiego i Proboszcza Staromiejskiego takiegosz S. Teologii i Praw kanonicznych uprzewilejonego Doktora. – któren uprasza każdego przechodnia o zmowienie za dusze jego Zdrowaś Marya"[37]. To wyjątkowo rzadka tego typu informacja. Po księdzu Połuchtowiczu proboszczem w 1821 r. został Maksymilian Dmochowski, późniejszy dziekan ratneński. Teodorowicz opisuje raport tego księdza, jako już dziekana, o wydarzeniach, które miały miejsce w Ratnie w sierpniu 1834 r., kiedy to parafianie cerkwi „Preczysteńskiej" w czasie mszy „zrobili szum" i prawosławnego „swjaszczennika won wygnali" ze świątyni, zamknęli ją i zabrali klucze. Podobnie było w cerkwi „Woskreseńskiej" i „Ilińskiej", gdzie parafianie ponadto nie pozwolili zamykać carskich wrót w czasie liturgii, zdjęli katapetamę i przywrócili unicką dekorację ołtarza głównego i także zamknęli cerkiew i zabrali klucze[38]. Co interesujące – wydarzenia te miały miejsce jeszcze przed 1839 r. – przed oficjalną likwidacją unii w na ziemiach Rzeczypospolitej włączonych do Carskiej Rosji po III rozbiorze Polski w 1795 r.

W czasie wizytacji w 1789 r. ks. Bartłomiej Nazarewicz, jak wspomniane było już wyżej, zasugerował budowę nowej świątyni. Prace przy budowie zostały rozpoczęte w 1792 r. Przybyły do Ratna 9 stycznia 1793 r. wizytator ks. Sylwester Górski, zastał starą cerkiew „rozrzuconą", a na jej miejscu wznoszona była nowa cerkiew, która miała już ściany i były „wywiedzione krokwie", także pierwszy dach był „poczęty". Obecność krokwi wskazuje, że budowana cerkiew była kryta dachami dwuspadowymi, podobnie jak wzniesione mniej więcej w tym czasie cerkwie w sąsiednich parafiach – w Turze, Zabłociu i Zdomyślu[39]. Liturgia w czasie budowy cerkwi odbywała się w kościele rzymskokatolickim w Ratnie. W zakrystii kościoła przechowywane były „Ołtarze i Obrazy" z cerkwi oraz także niektóre inne elementy wyposażenia. Cześć wyposażenia przechowywana była w skrzyni, w spichlerzu plebana. To interesujące informacje, z których wynika, że zima – co ciekawe – nie stanowiła przeszkody w pracach budowlanych, a także wskazuje to na dobre współegzystowanie obu chrześcijańskie obrządków w Ratnie. Budowa została zakończona wkrótce, gdyż nowa cerkiew poświęcona została już na wiosnę tego roku przez biskupa chełmskiego – Porfiriusza Skarbka Ważyńskiego – 23 kwietnia 1793 r.[40]

Teodorowicz zakłada, że to wówczas świątynię tak przebudowano, że jej prezbiterium znalazło się od południa, co według niego miało być unicką tradycją, podczas gdy tradycją prawosławną było budowanie cerkwi prezbiterium na wschód. Jest to oczywiste jego konfabulacja nie oparta na faktach, służąca jedynie ówczesnej rosyjskiej prawosławnej propagandzie. Stojąca oddzielnie dzwonnica cerkiewna to ta stara, wzmiankowana w wizytacji z początku roku 1721, jako „nowo wybudowana". Niestety nie wiadomo, jak zostało ukształtowane wnętrze nowo wybudowanej cerkwi, można jedynie przypuszczać, że było przystosowane już do nowych rozwiązań unickich – bez ikonostasu, z barokowymi ołtarzami głównym i bocznymi, amboną, chórem organowym. Rozwiązanie takie, jeśli powstało, zapewne długo nie przetrwało po zajęciu Wołynia przez Rosjan.

Dotychczas cerkiew datowana była na rok 1793. Tak datowali ją autorzy, wydanego w 1892 r., opracowania poświęconego 900-leciu prawosławia na Wołyniu[41]. Datowanie takie powtarza literatura popularna i przewodniki turystyczne[42]. Teodorowicz (w 1903 r.) uważa, że starą cerkiew z 1614 r. przebudowano częściowo w 1793 r. tak, że prezbiterium znalazło się od południa. Świątynię tę remontowano w 1874 r., a w 1882 r. dobudowano do niej wysoką dzwonnicę[43]. To zapewne w czasie remontu w 1874 r., jak można przypuszczać, zmieniono dach nad nawą z dwuspadowego na stożkowaty (namiotowy), zwieńczony cebulkowatą kopułką – o formie bliższej prawosławiu rosyjskiemu. Cerkiew była czynna za czasów Drugiej Rzeczypospolitej i za czasów Związku Radzieckiego. Wiktor Zawada, badacz z Kijowa, analizując współcześnie architekturę cerkwi, zrekonstruował jej wygląd z dachami dwuspadowymi nad nawą i prezbiterium, ale przyjął, zapewne za Teodorowiczem, że taką bryłę cerkiew otrzymała w 1614 r. i dla tego dodał, stosowane w architekturze XVI w., wzmacniające więźbę zaczepy[44]. Warto przy okazji odnotować, że cerkwi tej nie odnotowano w katalogu zabytków sztuki Ukrainy z czasów Związku Radzieckiego[45].

Przez cały XVIII w. w skład parafii, oprócz Starego Miasta, wychodziły, jak wspomniane było wyżej, wsie Wydranica i Łuczyce – łącznie 140 domów i około 600 parafian (1789 r.). Z czasem w Wydranicy została założona kaplica filialna należąca do parafii p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny (zob. niżej).

Cerkiew parafii nowomiejskiej w Ratnie określona jest w 1760 r. jako cerkiew „Woskreseńska pod Tytułem Zmartwychwstania Pańskiego", a w 1771 r. jako „Woskreseńska pod Tytułem S. Jerzego". To drugie wezwanie już nie jest później powtórzone, ale „prazdnik" parafialny był tu na św. Jerzego Męczennika. Wizytujący tę cerkiew w 1721 r. biskup Józef Lewicki zapisał, że świątynia jest w ścianach dobra, natomiast potrzebuje „wielkiej reperacji" w dachach nad „Cerkwią" (nawą), „Ołtarzem" (prezbiterium) i „przytworem" (babińcem-przedsionkiem) oraz w obiegającym budynek opasaniu (dachu sobotów). W kolejnych wizytacjach (1749, 1760, 1771, 1774) wizytatorzy powtarzali potrzebę „wielkiej reperacji", tym bardziej, że świątynia nie tylko w dachach, ale także w ścianach była już też z czasem określona jako „stara" (1771). Ze skromnych opisów wizytacyjnych wynika, że była to cerkiew drewniana, trójdzielna, z dzwonnicą nad babińcem-przedsionkiem i z opasaniem obiegającym budynek. Świątynia doczekała się jakiegoś remontu w drugiej połowie lat 70-tych XVIII w. Przede wszystkim poprawiono dachy, o czym informowali wizytatorzy w 1780 i 1787 r. Wówczas wzniesiona została nowa dzwonnica – niedaleko od cerkwi. Wskazuje to, że rozebrano wtedy starą dzwonnicę znad babińca-przedsionka. Być może nawet rozebrano cały przedsionek i cerkiew stała się dwudzielna (nawa, prezbiterium), gdyż w starej cerkwi było dwoje drzwi, a po remoncie już tylko jedne. W 1789 r. odnotowano, że do wnętrza światło wpadało przez 5 okien. Przy okazji remontu został wykonany także nowy parkan wokół cmentarza przycerkiewnego. Prace remontowe okazały się jednak dosyć prowizoryczne, gdyż wizytujący cerkiew w 1789 r. ks. Nazarewicz zanotował, że świątynia jest „w Ścianach, Podwalinach i Dachu stara" i wymagająca „wielkiej reperacji", a w 1793 r. kolejny wizytator – ks. Sylwester Górski – określił ją jako „we wszystkim nadpsutą". To ostatnia o niej informacja w lubelskim archiwum. Jakiś remont musiał nastąpić, bo wiadomo, że w 1820 r. cerkiew ta stała[46]. Zapewne około połowy XIX w. świątynia została zamknięta, gdyż nie odnotowują jej „Klirowyje Wiedomosti" za 1860 r. (roczne sprawozdania proboszczów poszczególnych parafii prawosławnych)[47], ale już rok później odnotowana jest nowa cerkiew „Woskreseńska", wybudowana w 1861 r. Co ciekawe stara świątynia jeszcze wówczas stała[48]. Cerkiew wzniesiona wówczas była czynna w czasie Drugiej Rzeczypospolitej (1918-1939) i dotrwała do początku II wojny światowej, do czasu zajęcia we wrześniu roku 1939 wschodnich terenów II Rzeczypospo-

litej przez komunistyczny Związek Radziecki. Wkrótce, bo już na początku lat 40tych, cerkiew „rozwalono”[49].

Na temat wewnętrznego wyglądu cerkwi „Wozniesieńskiej” (p.w. Zmartwychwstania Pańskiego) przed remontem w latach 70tych XVIII w., właściwie brak informacji. W 1721 r. jest tylko wzmianka, że świątynia „w Ołtarzach w Obrazach y we wszystkim iest porządna”. Wizytujący w latach 70tych dekanaty poleskie ks. Faustyn Kaube sugerował wprowadzanie zmian we wnętrzach cerkiewnych według pokazywanego przez niego „modelasza”[50]. Można więc przypuszczać, że kiedy wizytował cerkwie ratneńskie (1774,1780) to taki modelarz pokazywał także tu, co mogło wpłynąć w jakimś stopniu także tu na zmianę dotychczasowy układu wnętrza. Na temat wyposażenia dużo więcej informacji odnotowali dopiero wizytatorzy w dwóch ostatnich wizytacjach – w 1789 i 1793 r. Przede wszystkim należy odnotować obecność ikonostasu, który został określony jako „Deisus porządny”. Tworzyły go carskie wrota „staroświeckie” i „niskie trochę”, z jednej ich strony był ołtarz namiestny Matki Boskiej, a przy nim kolejny „po stroświecku malowany, dosyć ozdobny” – bez podania rodzaju przedstawienia w nim, z drugiej strony carskich wrót był ołtarz z chramową ikoną „Zmartwych Wstania Pańskiego” i ikoną św. Grzegorza – „porządny”. Nad carskimi wrotami znajdował się „Deizus malowany na płótnie” – nie bardzo wiadomo czy chodzi tu o ikonę czy cały rząd apostolski z przedstawieniem Deesis. Z dalszego opisu wynika, że przy ikonach namiestnych były mensy, ale tylko dwie miały antepedia. Niedaleko ikonostasu tradycyjnie znajdował się „Kryłos Diakoński”. W prezbiterium za ikonostasem stały dwa ołtarze (sic !) – jeden „staroświecki” w którego mensie były szuflady na sprzęty i szaty, a w drugim ołtarzu, z „prawej strony, podobny”, znajdowała sie ikona św. Jerzego – współpatrona cerkwi. Ikona chramowa „Zmartwychwstania” (w ikonostasie) ozdobiona była srebrną sukienką i srebrnym promieniem. Również na obrazie „Nawiedzenia Matki Boskiej” była srebrna sukienka. Na ścianach wisiało około dwudziestu obrazów malowanych na płótnie i „Drzewie”. Jakieś ikony cieszyły się kultem i były zdobione srebrnymi koronami (8) i licznymi wotami, których ilość powoli, ale systematycznie wzrastała. Srebrnych tabliczek, serduszek, nóżek, rączek i krzyżyków w 1789 r. było 41, oprócz tego kilka pierścionków i „Noszenie staroświeckie” z monetami i krzyżykami srebrnymi. Była tu też rzeźba św. Jana Chrzciciela (1789).

Ze sprzętów liturgicznych trzeba wspomnieć, że „Puszka pro Venerabili” była początkowo, podobnie jak w pozostałych cerkwiach ratneńskich, drewniana, pozłocona. Srebrna puszka jest odnotowana już w wizytacji z 1760 r. – biskup Ryłło nakazał ja wyzłocić. Początkowo były dwa komplety złożone z kielicha, pateny, gwiazdy i łyżeczki – jeden cynowy, ale drugi już srebrny. Srebrny był też jeden z trybularzy (drugi był mosiężny), lampa „wisząca” i „Balsaminka” duża „dęta z łańcuszkiem i kółkiem”. Dwa krzyże drewniane (jeden cyprysowy) miały „oprawę” ze srebrnych blach. Mosiężne były trzy pary lichtarzy ołtarzowych i lampa wisząca („Lustr”) z „sześcioma essami”. Wizytatorzy nie wymieniali zazwyczaj lichtarzy drewnianych, tak ołtarzowy jak i dużych stojących podstawników. Cynowe były dwie ampułki, jakieś miseczki i mirnica potrójna. Był też kociołek miedziany na wodę święconą. Z nowości unickich odnotowano trzy dzwonki ołtarzowe, nie było natomiast monstrancji. Wśród ksiąg liturgicznych trzeba odnotować dwie Ewangelie – pisaną i drukowaną – obie ze srebrnymi dekoracjami, „Służebniczek wileński” (unicki), „Mszał” (Służebnik) poczajowski (unicki) – potem przybył drugi taki, „Mszalik Lwowski” (nadpalony). Było tu także jeszcze kilka ksiąg pisanych: „Ochtay” (Oktoich), „Jarmołoy” (Irmologion), „Ustaw” i księga akafistów. Dokumentów w archiwum parafialnym zachowało się kilka: prezenty z 1651 r. i 1710 r., odpis wizytacji z 1749 r. i inwentarz z 1788 r. (dziś nieznany).

Proboszczem wymienianym w wizytacjach był ks. Jan Czaykowicz – w 1749 r. (wówczas miał 50 lat) i w 1760 r. W 1771 r. wizytator zanotował o nim, że „przez słabość i ślepotę S. Sakramentów administrować nie może”, dla tego parafia trafiła pod opiekę proboszcza pobliskiej parafii Ilińskiej (Św. Eliasza Proroka) – ks. Jerzego Chociewicza (zob. niżej), którego po kilkunastu latach zastąpił w administrowaniu proboszcz cerkwi „Preczystskiej” – ks. Teodor Płouchtowicz – być może od 1786 r. W 1790 r. proboszczem Parafii „Woskreseńskiej” został ks. Porfiry Kulczyński. W parafii nie było wówczas diaka, na którego nie było „Funduszu” – jego funkcję pełnili mieszczanie, którzy odbywali „posługi cerkiewne za uproszeniem”. Parafia to wspomniane Nowe Miasto i wieś Komarów (Komarowo) – razem 60 „osad” i około 200 parafian. Ponieważ, jak zanotował ks. Nazarewicz w 1789 r. — świątynia „niewiernym w koło otoczona iest Żydostwem”, zalecił on zabezpieczenie

sreber cerkiewnych – „Kraty żelazne w oknach porobić, drzwi zamkami opatrzeć". Wskazuje to, że ówczesne centrum Ratna z rynkiem zdominowane było, tak jak w innych miasteczkach Rzeczypospolitej, przez społeczność żydowską, stąd zapewne mniejsza liczba wiernych w tej parafii, niż w parafiach staromiejskiej i przedmiejskiej.

Cerkiew p.w. św. Eliasza (Heliasza) Proroka (Ilińska) to cerkiew przedmieścia zwanego Siedliszcze, położonego po północnej stronie Prypeci. Świątynia ta tylko w 1721 r. była określona jako w ścianach dobra, ale dachy jej wymagały remonty. Przez kolejne dziesięciolecia stan świątyni coraz to bardziej się pogarszał. W 1771 r. wizytator napisał o niej, że jest „w ścianach spróchniała i Dziurawa w Dachu zruynowana", i nakazał jej remont, albo budowę nowej. W 1774 r. cerkiew nadal była „w scianach y dachach wcale opustoszona". Jakiś remont nastąpił wkrótce, bo w 1780 r. dachy były już dobre, ale po kilku latach – w 1787 r. – jej stan określony został znowu jako nienajlepszy, a w 1793 r. zapisano, że świątynia ta jest w „ścianach y dachach we wszystkim zdezelowana". Wynikało to m.in. stąd, że po śmierci ks. Teodorowicza (lata 50te XVIII w.) świątynia przez kilka lat nie miał proboszcza, zaś przybyły tu w 1762 r. nowy proboszcz okazał się nałogowym pijakiem i nie dbał zbytnio o cerkiew (zob. niżej). Z opisów wizytacyjnych trudno wywnioskować coś na temat jej wyglądu. Wiadomo tylko, że cerkiew była drewniana i miała złączoną z nią dzwonnicę zamiast przedsionka. Informacja o dzwonnicy wskazuje na to, że mogła ona mieć oddzielną konstrukcję ścian – raczej słupowo-ramową, natomiast zasadnicza cerkiew, zrębowa, byłaby w takim razie dwudzielna, złożona tylko z nawy i prezbiterium. Potwierdza to pośrednio informacja, że z czterech okien dwa małe były w prezbiterium, a dwa pozostałe, które były większe, musiały być w nawie. Taka ilość okien wskazuje na niezbyt duży rozmiar cerkwi. W świątyni było dwoje drzwi – zapewne jedna z zewnątrz do dzwonnicy, a drugie z dzwonnicy do nawy.

Nieco więcej informacji dotyczy wyposażenia – wiadomo, że był tu „Deizus" czyli ikonostas, o którym wiadomo, że miał carskie wrota rzeźbione snycersko i malowane, ale „trochę przyniskie", a nad nimi był „Obraz Pana Jezusa malowany". Oprócz tego wspomniane są dwa ołtarze boczne: „Najświątszey Panny" – po lewej, a po prawej – Świetego Eliasza – oba malowane i posrebrzane – ale nie wiadomo czy były to ołtarze namiestne w ikonostasie, czy też już stojące oddzielnie. Ołtarz główny, „dosyć szczupły z staroświecka robiony cały malowany", z ikoną „Nayświetszey Panny", stał na środku prezbiterium. Jakaś ikona cieszyła się lokalnym kultem – zapewne jeden z obrazów Matki Boskiej (z Dzieciątkiem) tym w ikonostasie. Ikona ta ozdobiony był sukienką z czerwonego aksamitu i zapewne dwoma srebrnymi koronami oraz licznymi wotami. Srebrną koroną był dekorowany obraz św. Mikołaja i jeszcze jakie dwie inne ikony, spośród kilku innych. Ilość wotów powoli wzrastała tak, że w 1789 r. odnotowano tu 10 tabliczek srebrnych, 10 serduszek, 9 krzyżyków, jedną rączkę, „Agnusek w srebro oprawny", „Mentalik w srebro oprawny", 18 guzików srebrnych, „Noszenie staroświeckie" z „szóstaczkami". Ze sprzętów liturgicznych „Puszka pro Venerabili" była początkowo, tak jak w innych cerkwiach Ratna, drewniana, wyzłacana – dopiero w 1762 r. odnotowano tu puszkę srebrną, ale na „sedesie" (stopie) tombakowym. Zestaw kielicha, pateny, gwiazdy i łyżeczki był początkowo cynowy, srebrny pojawił się w 1762 r. Ten cynowy uległ „połamaniu" i wizytator nakazał przetopienie go w celu wykonania z tej cyny lichtarzy. Cynowa była lampa „wisząca", mirnica i taca. Tu także były wprowadzone w czasie unii dzwonki ołtarzowe. Nie było, podobnie jak w cerkwi Woskreseńskiej, monstrancji. Wśród zestawu ksiąg liturgicznych początkowo były tu dwie Ewangelie – pisana i drukowana (ta druga oprawna w aksamit i srebro), Mszał wileński i Trebnik poczajowski – te dwa unickie. Dokumenty w archiwum parafialnym były dwa – „Fundusz" z 1661 r. od króla Michała Wiśniowieckiego i wizytacja z 1771 r. W 1771 r. przybyły dwie chorągwie, a w 1787 r. krzyż procesyjny. Nie zostały wykonane, nakazane w 1771 r. krzyże ołtarzowe z „Passyami rznietymi" i konfesjonał.

W 1762 r. pojawił się w parafii Ilińskiej nowy proboszcz – ks. Jerzy Chociewicz. Wizytujący parafię w 1771 r. ks. Jan Pomorzkant – „Surrogat Polseki" zakazał mu „włuczenia się […] po miescie y Karczmach z pogorszenim ludzi", nakazał aby „odzienie stanowi kapłańskiemu przyzwoite" nosił i aby „przyzwoite uszanowanie y posłuszeństwo Przełożonym swoim oświadczał". Kolejny wizytator – ks. Faustyn Kaube w 1774 r. zanotował, że ksiądz jest nadal „Zatopiony w nałogu pijaństwa … nabożeństwa w cerkwi nie pilnuje … ochędóstwa w cerkwi niezachowuje", został więc „suspendowany" i miał przyjechać do Chełma i tam być przez „pięć niedziel" w celu poprawy. Wizytując ponownie tutejszą cerkiew w 1780 r. ks. Kaube odnotował „brak poprawy", upomniał

proboszcza, że będzie „pozbawiony beneficjum" i nakazał mu rekolekcje w klasztorze bazylianów w Mielcach. Problemy z ks. Chociewiczem trwały do 1793 r., wówczas został ostatecznie suspendowany „dla nieobyczajności", a opiekę nad cerkwią została powierzona nowemu proboszczowi cerkwi „Woskreseńskiej". Parafię Ilińską tworzyło od 1721 r. przedmieście Siedliszcze, wsie Prochody i Horniki, a od 1771 r. jeszcze wieś Starościny. W 1768 r. w Hornikach została założona kaplica filialna (zob. niżej). W 1789 r. w całej parafii było 120 domów, w których mieszkało około 400 parafian. To jak potoczyły się losy cerkwi Św. Eliasza w XIX w. wymaga odrębnych badań – wiadomo tylko, że w 1820 r. była ona filią cerkwi „Woskreseńskiej" w Ratnie[51], stała jeszcze na początku XX w., ale była w bardzo złym stanie[52]. Na terenie tej części Ratna wzniesiono w 2015 r. nową murowana cerkiew p.w. św. Eliasza Proroka[53].

W 3 ćwierci XVIII w. zostały założone dwie kaplice filialne parafii ratneńskich – w Wydranicy (filia parafii staromiejskiej „Preczytskiej") i w Hornikach (filia parafii przedmiejskiej „Ilińskiej"). Więcej informacji mamy o kaplicy w Hornikach[54]. W 1768 r. ks. Chociewicz (proboszcz cerkwi „Ilińskiej") podał do ksiąg miejskich ratneńskich dokument erekcyjny tej kaplicy[55]. Wizytator w 1771 r. – ks. Jan Podkowicz – zanotował, że kaplicę p.w. św. „Demetryusza Męczennika" jest filią cerkwi „Ileńskiey" w Ratnie, oraz że została „założona" „za wyraźnym konsensem" biskupa Ryłły i za jego zgodą „benedykowana". Poświęcenia dokonał dziekan ratneński – ks. Józef Pilecki – proboszcz parafii w Turze. To co mogło wpłynąć na decyzję założenia tu tej kaplicy to zapewne istnienie w Hornikach „mogiłek" – cmentarza wiejskiego – bez parafii w tej wsi. Biskup w czasie wizytacji diecezji chełmskiej (1759-1762) wielokrotnie zakazywał chowania zmarłych na „mogiłkach", nakazując chować ich na cmentarzach parafialnych, po mszy. Tradycja „mogiłek" wydaje się sięgać czasów odległych, może nawet przedchrześcijańskich. Biskup Ryłło parokrotnie zezwolił na wzniesienie na takich „mogiłkach" kaplic[56]. O kaplicy w Hornikach wiadomo, że była drewniana, miał dzwonnicę (z 4 dzwonami) nad babińcem-przedsionkiem, dwoje drzwi, 4 okna. Powstała zapewne około połowy lat 60-tych XVIII w. W 1793 r. była nadal „dobra i dosyć porządna", podobnie jak ogrodzenie cmentarza, na którym kaplica ta stała. Wyposażenie świątyni było bliższe tradycji unickiej – nie było tu ikonostasu tylko trzy ołtarze – główny i dwa boczne – „przystojnie malowane" (1789), „dosyć piękne" (1793). Nie podano jakie obrazy w nich się znajdowały, można przypuszczać z dużym prawdopodobieństwem, że był to obrazy Zbawiciela, Matki Boskiej z Dzieciątkiem i ikona chramowa – św. Dymitra. Oprócz nich na ścianach wisiało kilka ikon malowanych na drewnie i płótnie. Jakieś obrazy były dekorowane srebrnymi koronami, których było 4, a jedna z ikon była lokalnie czczona, o czym świadczyły odnotowane tu wota – 6 srebrnych serc i „Krzyżyk srebrny na Obrazie wiszący". Na przykładzie tej kaplicy można zaobserwować proces uzupełniania wyposażenia w sprzęty i księgi liturgiczne. W 1771 r. był tu zestaw naczyń liturgicznych złożony ze srebrnego kielicha, pateny i łyżeczki, oprócz tego była tu też mirnica cynowa, trybularz mosiężny i dwa dzwonki „do Elewacyi" (ołtarzowe), dwie chorągwie, z których jedna była malowana na płótnie. Wśród szat liturgicznych zwraca uwagę obecność tylko dwóch „Apparatów" (fełonionów) – obu żałobnych, co wskazuje na charakter tej kaplicy. Wśród pięciu ksiąg była Ewangelia lwowskiego druku – w aksamit zielony i srebro pozłacane „oprawna" oraz „Mszał" poczajowski. Wkrótce (1774) przybyła „Puszka pro Venerabili" srebrna, w której jednak „Najświętszy Sakrament" mógł być przechowywany tylko raz do roku przez dzień – w czasie „Odpustu rocznego". Z czasem kaplica wzbogaciła się o kolejny srebrny zestaw kielicha z patyną i łyżeczką, o lampę mosiężną „po środku Cerkwi wiszącą" i o normalny „Apparat" ze wszystkimi rekwizytami. Można przypuszczać, że we wzniesieniu i utrzymaniu kaplicy główną role odgrywali mieszkańcy wsi Horniki, gdy w tym czasie jej cerkiew parafialna była przez parocha bardzo zaniedbana. Przed 1793 r. mieszkańcy Hornik przyjęli diaka, któremu ofiarowali „kawałek Pola" i wznieśli dla niego „Budyneczek z alkierzem". Na miejscu tej kaplicy została wybudowana w 1833 r. nowa kaplica, pod tym samym wezwaniem[57]. Z czasem stała się cerkwią parafialną[58]. Stała jeszcze w 2004 r. i należała do dekanatu ratneńskiego, eparchii włodzimiersko-wołyńskiej Ukraińskiej Prawosławnej Cerkwi[59].

Kaplica w Wydranicy p.w. Błogosławionego Jozafata – filialna staromiejskiej cerkwi „Przeczystskiej", powstała mniej więcej w tym samym czasie co i kaplica w Hornikach – za „dozwoleniem" biskupa Ryłły, i za jego „Instrumentem" poświęcona również przez ks. Józefa Pileckiego – dziekana ratneńskiego[60]. Musiało to nastąpić w końcu lat 60-tych lub na początku 70-tych XVIII w.[61] Kaplica została wzniesiona, także, jak można

przypuszczać, na miejscowych „Mogiłkach". Była to budowla drewniana z jednymi drzwiami i trzema oknami. Na przełomie lat 80-tych i 90-tych XVIII w. kaplica została przebudowana. Inicjatorem tych działań był ks. Teodora Połuchtowicza – proboszcz cerkwi „Preczystskiej" – przy akceptacji takich działań przez kolatorkę – Teklę z Sosnowskich Platerową. Wówczas kaplicę powiększono, bo ilość okien wzrosła do pięciu, wzniesiona wtedy też została nowa dzwonnica (1793), na której wisiały 3 dzwony. Świątynia była „porządna i we srzodku ozdobna". Podobnie jak w Hornikach, nie było tu ikonostasu, tylko układ trzech ołtarzy. Ołtarz główny – „dosyć piękny", „z snycerska i Stolarska robiony" – z obrazem Bł. Jozafata – malowany i „miejscami" złocony, miał mensę osłoniętą antepedium – „płótnianym malowanym". W jednym ołtarzu bocznym (lewym) był obraz Matki Boskiej, a w prawym obraz Zbawiciela. W wyposażeniu odnotowano „Puszkę pro Venerabili", komplet srebrny kielicha, pateny i łyżeczki, parę lichtarzy cynowych, trybularz mosiężny i jeden dzwonek „do Elewacyi". Trzy „Apparaty" (jeden żałobny) oraz inna bielizna cerkiewna przechowywane były w skrzyni „zamczystey". To w tej kaplicy kazał pochować się ks. Teodor Połuchtowicz (zob. wyżej).

Rosjanie po likwidacji unii (1839 r.) nie uznający św. Jozafata za świętego, zmienili wezwanie kaplicy na „Św. Mikołaja". Według przekazów na miejscu tej starej kaplicy wzniesiona została w latach 1879-1882 nowa kaplica, wówczas zmieniono jej wezwanie na „Świętych Kosmy i Damiana"[62]. Jednak zachowane zdjęcie z 1936 r. wskazuje, że widoczna na nim świątynia nie ma form cerkiewnej architektury prawosławnej, formę taką ma natomiast dostawiona do cerkwi wieża[63]. Jak można przypuszczać w latach 1879-1882 prowadzone były jedynie gruntowne prace remontowe świątyni unickiej, tej wybudowanej w latach 60-70 XVIII w. Wieżę o formach charakterystycznych dla prawosławia rosyjskiego dobudowano zapewne w 1882 r. Według Słownika geograficznego Królestwa Polskiego (1902) – cerkiew drewniana, cmentarna, wzniesiona w 1882 r., była filialną kaplicą parafii w Ratnie[64]. W okresie międzywojennym, za czasów Drugiej Rzeczypospolitej, cerkiew była czynna, spłonęła w czerwcu 1942 r., w czasie ataku Niemiec na Związek Radziecki. Po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę na miejscu dawnej cerkwi wzniesiono w 1994 r. nową, murowaną świątynię[65], w stylu nawiązującym do rosyjskiego prawosławia.

Tradycja unicka kształtowała krajobraz kulturowy Rzeczypospolitej od 100 do 270 lat – w zależności od różnych jej regionów. Na Wołyniu tradycja ta, także w zależności od jego regionów, była głównym elementem wielokulturowego krajobrazu tego regionu od 200 do ponad 240 lat (lata 1596-1839). W kręgu tej tradycji powstała specyficzna kultura religijna, łącząca tradycję Kościoła wschodniego z Kościołem zachodnim. Współcześnie możemy jej obecność prześledzić poprzez zachowane nieliczne już świątynie i również dosyć rzadko zachowane ich wyposażenie. W takiej sytuacji istotnym źródłem informacji o świątyniach unickich są dziś przede wszystkim zachowane wizytacje biskupie i dziekańskie, prowadzone od końca XVII wieku do mniej więcej połowy XIX w. Odkrywają zupełnie zapomnianą rzeczywistość, bogatą unicką tradycję kulturową, zatartą na Wołyniu przez rosyjskich zaborców. Dominująca w XVIII w. tradycja barokowa pozwoliła na wprowadzenie do architektury cerkiewnej i do jej wyposażenia nowych rozwiązań, wzbogacając przez to krajobraz kulturowy Wołynia. Dzięki wizytacjom możemy dziś architekturę unicką tego czasu lepiej poznawać i analizować. Opisy wizytacyjne pozwalają na próbę rekonstrukcji form dawnej architektury cerkiewnej, także w Ratnie. Poprzez informacje w wizytacjach można próbować odnajdywać w zachowanych do dziś nielicznych przykładach dawnej architektury cerkiewnej ślady poprzednich świątyń. Może to pozwolić na wirtualną rekonstrukcję konkretnych świątyń. Niewątpliwie prace takie mogą wpłynąć na poszerzenie wiedzy o obrazie architektury cerkiewnej Wołynia na różnych etapach jej rozwoju – może także pozwolić odpowiedzieć na pytanie o to, czy istnieje typ cerkwi wołyńskiej.

---

1. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, Ратнівська земля, Луцьк 2003, с. 11-16, 17-22, 193; G. Rąkowski, Wołyń. Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej, cz. 1, Pruszków 2005, s. 68.

2. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (dalej: SGKP), t. 9, Warszawa 1888, s. 542; M. Orłowicz, Ilustrowany przewodnik po Wołyniu, Łuck 1929, s. 175; A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin-Chełm 1999, s. 113.

3. SGKP, op. cit., t. 9, s. 542; A. Gil, op. cit., s. 114.

4. Lustracja dóbr królewskich województwa ruskiego, podlaskiego i bełskiego 1564-1565, cz. 1 (wyd. K. Chłapowski i H. Żytkowicz), Warszawa-Łódź 1992, s. 61.

5. L. Popek, Świątynie Wołynia, t. 1, Lublin 1997, s. 72.

6. Lustracja, op. cit., s. 61.

7. SGKP, op. cit., t. 9, s. 542

8. SGKP, op. cit., t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 540.

9. B. Wasiutyński, Ludność żydowska w Polsce w wiekach XIX i XX, Warszawa 1930, s. 84.

10. A. Gil, op. cit., s. 65-98.

11. A. Gil, op. cit., s. 160-161.

12. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., с. 427-428.

13. В. Александрович, Словник малярів Волині XVI-XVII століть [w:] Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року, Луцьк 1998, с. 57.

14. I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII w. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 4 (red. A. Gil, J. Kłoczowski), Lublin 2008, s. 29.

15. A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 1 (red. A. Gil, J. Kłoczowski), Lublin 2005, s. 78-81.

16. I. Skoczylas, op. cit., s. 148-149.

17. Н. И. Теодоровичъ, Истрико-статистическое описаніе церквей и приходовъ Волынской епархіи, т. 5 Ковельскій уезд, Почаевъ 1903, с. 353, 355.

18. I. Skoczylas, op. cit., s. 150-151.

19. Ibidem, s. 153, 162-165.

20. Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej: ChKGK), sygnatury: 101 (1721 r.), 108 (1749), 110 (1760, 1762), 117 (1771), 118 (1774), 128 (1780), 116 (1787), 133 (1789), 129 (1793). Dekanat ratneński był wizytowany też w 1763 r. (APL,ChKGK, sygn. 118, k. 48-48v), ale egzemplarz tej wizytacji nie został odnaleziony. Wizytacja w poszycie o sygn. 101 jest niedatowana – datę wizytacji cerkwi w Datyniu i Powiciu w tym dekanacie – na 1721 r. – podaje wizytator w 1789 r., a przybliża ją informacja podana przez Teodorowicza o wizytacji cerkwi w Czernczu 21 stycznia 1721 r. (zob. P. Sygowski, Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey Znaiduiących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiey y Bełzkiey" – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. [V. S.] [w:] Studia Archiwalne, t. 2, Lublin 2006, s. 222-223). Również niedatowana jest wizytacja w poszycie o sygn. 116, jednak na podstawie analizy wizytacji z lat poprzednich (1780) i następnych (1789, 1793), a konkretnie ustalenie osób pełniących funkcję parochów i ich wieky (w Kortelisach, Powiciu, Radostowie, Szczytyniu i Wietłach) udało się ustalić datę tej wizytacji na rok 1787. Również w poszycie o sygn. 134 są niedatowane odpisy wizytacji 4 cerkwi dekanatu ratneńskiego (Tur, Zalisy, Zdomyśl i Dubeczno) – zapisane po łacinie. Datowanie ich na rok 1787 r. wynika także z podanego wieku ich parochów. To że wizytacja odbyła się w 1787 r. potwierdza też informacja w wizytacji z 1793 r. cerkwi w Dubecznie, w której, wśród dokumentów w archiwum parafialnym, znajdowała się egzemplarz wizytacji z 1787 r., przeprowadzonej przez bazylianina – ks. Juliana Szporynga – „Vice regensa" Seminarium Duchownego w Chełmie, oficjała chełmskiego (APL, ChKGK, sygn. 129, k. 54).*

21. APL, ChKGK, sygn. 447, k. 4-4v.

22. Przy omawianych szczegółów kolejnych cerkwi ratneńskich nie będę opatrywał przypisami podawanych przykładów, tylko będę odwoływał się do daty wizytacji.

23. APL, ChKGK, sygn. 129, k. 38v, 49; Urzędnicy podlascy XIV-XVIII wieku. Spisy (oprac. E. Dubas-Urwanowicz, W. Jarmolik, M. Kulecki, J. Urwanowicz), Kórnik 1994, s. 161,

24. APL, ChKGK, sygn. 129, k. 6v, 10v, 17v; Urzędnicy centralni i dostojnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego XIV-XVIII wieku. Spisy (oprac. H. Lulewicz, A. Rachuba), Kórnik 2994, s. 230.

25. APL, ChKGK, sygn. 447, k. 4; Urzędnicy centralni, op. cit., s. 207.

26. SGKP, t. 9, op. cit., s. 542.

27. Urzędnicy centralni, op. cit., s. 241; APL, ChKGK, sygn. 129, k. 15.

28. Katarzyna z Sosnowskich Platerowa, Moja podróż do Włoch. Dziennik z lat 1785-1786, Łomianki 2013, s. 8, 13.

29. Urzędnicy centralni, op. cit., s. 241

30. Katarzyna z Sosnowskich Platerowa, op. cit., s. 21, 50.

31. Ibidem, s. 8.

32. Tamże.

33. Na temat roli kolatora zob.: P. Krasny, Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914, Kraków 2003, s. 48-61, 114-135, 311-322, 351-360.

34. P. Sygowski, Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryłły z lat 1759-1762 [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym, Przemyśl 2000, s. 267.

35. APL, ChKGK, sygn. 133, k. 3v.

36. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., с. 359.

37. Ibidem, с. 360.

38. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., с. 357.

39. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, t. 2, Киев 1985, с. 100-103.

40. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., с. 357.

41. Девятисотълете православія на Волыни 992-1892 г., ч. 2, Статическія сведенія о приходахъ Волынской епархіи, Житомір 1892, с. 256-257.

42. M. in.: В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., с. 196; G. Rąkowski, op. cit., s. 69.

43. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., с. 356-357.

44. В. А. Завада, До проблеми історико-типологічної атрибуції волинських дерев'яних храмів XVI-

XVII століть [w:] Архітектурна Спадщина Волині. Збірник наукових праць, t. 4, Рівне 2014, c. 14, 15-16.

45. Памятники, op. cit., c. 100-103.

46. Державний архів Волинської області (Луцьк) [ДАВО], Фонд 382, оп. 1, спр. 57, k. 2.

47. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., c. 197.

48. Девятисотълете, op. cit., c. 256.

49. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., c. 197.

50. P. Sygowski, Cerkiew pw. Św. Michała Archanioła w Zaczerneczu w XVIII w. i jej unicki ikonostas [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24, Матеріали XXIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року, Луцьк 2017, c. 232-239.

51. Державний архів Волинської області (Луцьк) [ДАВО], Фонд 382, оп. 1, спр. 57, k. 2.

52. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., c. 362.

53. Dziękuję panu Wasylowi Słobodianowi za tę informację.

54. Kaplica była regularnie wizytowana od 1771 – w czasie kolejnych wizytacji w: 1774, 1780, 1787, 1789 i 1793 roku – zob. przypis 17.

55. APL, ChKGK, sygn. 45, s. 167-168.

56. M.in.: P. Sygowski, Cerkiew we wsi Równo (Рівне) i jej kaplica filialna w Wołczkowym Przewozie – w XVIII w. [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23, Матеріали XXIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 19-20 жовтня 2016 року, Луцьк 2016, c. 195-204.

57. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., c. 362.

58. SGKP, op. cit., t. 15, cz. 1, Warszawa 1900, s. 577

59. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., c. 242, 243; Храми Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, c. 82.

60. Ks. Józef Pilecki odnotowywany jako dziekan jest jeszcze w 1771 r. – 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. 97.

61. To nieco zaskakujące, że skoro kaplica ta powstała w tym samym czasie co i ta w Hornikach, nie była wcześniej wizytowana – najstarsza jej wizytacja pochodzi dopiero z 1789 r. i kolejna z 1793 r.

62. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., c. 359-360; według Słownika geograficznego Królestwa Polskiego – cerkiew SGKP, op. cit., t. 15, cz. 2, s. 705

63. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., c. 231-232; Храми Волини., op. cit., c. 81.

64. SGKP, op. cit., t. 15, cz. 2, s. 705.

65. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., c. 232; Храми Волини., op. cit., c. 81.

Олександр ОСТАПЮК
(Любомль)

З ІСТОРІЇ ЦЕРКВИ СВ. ЛУКИ В С. ГОРОДНО ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ

Село Городне розміщене в 8 км на північний схід від м. Любомль у верхів'ях витоків річки Вижівка.

Письмові джерела надто пізно подають згадку про с. Городно, так воно називалось раніше. Вперше як власність литовського боярина Василя згадується у документах у 1487 році. Пізніше село було в оренді Любомльських євреїв. [1; 38-39].

Свідченням того, що село існувало набагато раніше є викопаний у селі в 1972 році в садибі Соловка П.Л. скарб срібних монет XIV ст., який складався з празьких грошів короля Яна І та Карла І. [2].

Згідно реєстрів зборів і данин за 1500 рік податки сплачувались ще празькими грошами.

Землі с. Городно мало декілька власників, які періодично змінювались, продавали або здавали в оренду свої володіння. До середини XVI ст. власниками села були Вашко Сисленович, Абрахам Шнельсх, Григорій Біхович, Ян Тенчинський, Микола Завазело, Марціан Дмик, пані Федка. [3].

У той час власники населених пунктів часто брали собі за прізвище назву села, яке йому належало. Так у середині XVI ст. згадуються у документах власники села Івашко Городенський, Стефан Городенський, Василь, Григорій і ін. [4; 452, 454,477].

Згідно реєстрів додаткових податків, зібраних згідно Петриковської ухвали збирачем Холмського округу Домініком у 1564 році в селі була корчма, одноколісний водяний млин, 2 ремісники і церква. Податку власники села у тому році сплатили 7 флоринів 2 гроші[5; 1-2].

По легенді перша дерев'яна церква провалилась під землю, після необережних слів молодої, яка йшла на вінчання. Після того там з'явилось озеро «Святе», яке як висихаюче існує до цього часу. [6; 10].

Церква у селі Городно вперше згадується у документах у 1510 році, хоча вона могла бути побудована значно раніше. Назва церкви на той час невідома. Церква входила до Любомльської протопопії. На той час Любомльське староство входило у склад Холмської землі Польщі, то і церква відносилась до Холмської єпархії. [7; 228].

За податковими реєстрами в XVI ст., церква платила податку спочатку 20 грошів у рік, пізніше 24 гроші, а в другій половині XIV ст. 1 флорін. [8; 228].

Після Брестської унії 1596 року всі православні церкви були насильно переведені в унію, хоча деякі священики і землевласники противились цьому. Згідно документів Городнянська церква з 1620 року також була переведена в унію. [9; 228].

З документів XVI-XVII ст. відомо, що с. Городно відносилось до Любомльського замку.

Перший відомий нам священик церкви Трохим у 1620 році по розпорядженню Холмського уніатського єпископа А. Пакости викликався на «Собор» у Любомль. [10; 58].

Рішенням польського Сейму 1628 року, крім податків на руське духовенство за користування церковними угіддями був встановлений особливий податок по 1 золотому від церкви, який пізніше збільшився до 2-х золотих і більше. Таку контрибуцію сплачувала і церква с. Городно. [11; 282].

Ще в 1674 році частина с. Городно належала Флоріану Городинському «в Городні дідичу», який тоді надав парафії кусок поля з болотом у лісі. [12; 142].

З першої половини XVIII ст. уніатських священиків почали називати парохами.

Прикладом неприязного ставлення до уніатів (колишніх православних) стала поміщиця с. Городно Анна Іздебська, яка в 1647 році дала вказівку викопати і спалити надмогильні православні хрести на кладовищі с. Чорноплеси. [13; 215-216].

У XVIII ст. документальна база про церкву с. Городно відома з візитацій церкви у 1721, 1740, 1759 1773, 1787 і 1793 роках, які знаходяться у Люблінському архіві і опубліковані науковцем П. Сиговським.

Єпископ Йосип Левицький, обстежуючи церкву у с. Городно у 1721 році зауважив, що церква потребує ремонту стін, даху та огорожі. У вівтарях і образах менш пристойна. З літургічного начиння у церкві були срібні дарохранительця, чаша, дискос з звіздецею і ложицею. Із літургічних книг було друковане Євангеліє оправлене у шкіру і оздоблене срібними пластинами і два Служебники: Львівський (православний) і Віленський (унійський).[14].

Візитуючи церкву у 1740 році єпископ Филип Феліціан Володкевич записав, що дерев'яна церква з дзвіницею над бабинцем мала 4 дзвони. На дахах було два хрести, залізний і дерев'яний. Мала одні двері на двох залізних завісах, що закривались на внутрішній замок. [15].

У візитації 1759 року проведеній єпископом Максиміліаном Рилло відмічено, що церква є новозбудованою, а дах потребує ремонту. Згадується дві антипедії (мальовані на полотні, якими завішувались дві намісні ікони). Придбано реліквар у срібло оправлений. Добавився 5-й дзвін. [16; 135-136].

Фаустин Каубе - регент Духовної семінарії у Холмі, візитуючи церкву у 1773 році, відмітив, що у церкві є великий безлад, і дах потребує великого ремонту. І якщо парафіяни його не поремонтують, то єпископ заборонить проводити літургії. Візитатор наказав, щоб парафіяни виготовили новий пристойний вівтар і окремі побічні стоячі вівтарики зі сходинками та сповідальницею. Срібний посуд, згідно рекомендації, вже був позолочений. Віленського друку служебник вже перебував у поганому стані і його замінено Почаївським. [17].

Наступна візитація Фаустина Каубе у 1790 році підтверджує, що попередня погроза подіяла і дах був відремонтований, а вікна заґратовані. Також записано, що стіни потребують ремонту, як і огорожа цвинтаря біля церкви. Придбана срібна з позолотою монстранція з променями на підставці, двома ангелами, коронкою вгорі і мельхисдеком. [18].

У 1787 році інспектував церкву Юліан Шпоринг - василіанин з Холма. Знову відмічається, що дах близький до руїни, він зобов'язав дах перекрити гонтою. Церква почала прикрашатись новими вівтариками. Було три антимінси, чотири хоругви. [19].

17 лютого 1793 року візитатором церкви був парох із с. Сосновиця Варфоломій Назаревич, який відмітив, що церква була в незадовільному стані і погано утримувана. Дзвіниця також вимагала ремонту. Згідно візитації В. Назаревича з 33 священиків Любомльського деканату 16 отримали освіту в латинських школах, серед них і священик с. Городно Степан Пашковський. [20].

Серед ікон у церкві візитатори згадують лише ікону Богородиці з Дитям. Ця ікона була багато прикрашена двома срібними коронами, срібною табличкою, двома низками коралів з «піни морської», шістнадцять низок інших «пацьорів» і двадцять стрічок. На думку науковця П. Сиговського, довкола цієї ікони існував певний локальний кут.

На жаль, візитації не подають дані про дату побудови церкви і про її зовнішній вигляд.

Після третього поділу Польщі вся Волинь відійшла до Росії. Згідно Указу імператриці Катерини II знову насильно повертали уніатів у православ'я. Священик с. Городно Степан Пашковський разом із парафіянами в 1796 році перейшов у православ'я. [21].

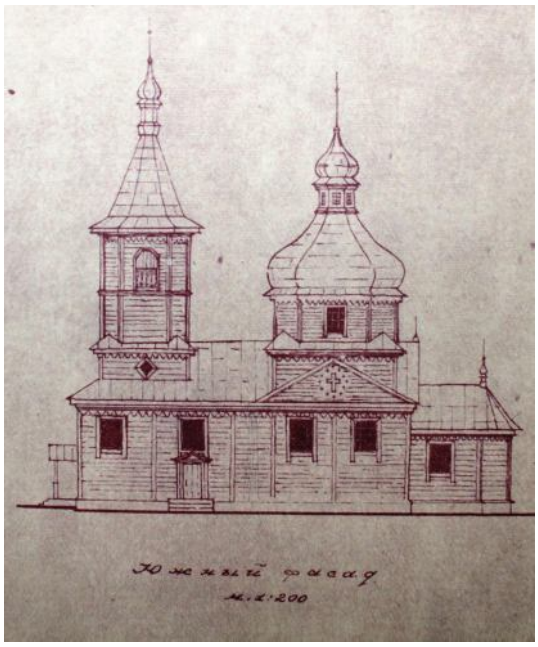
У відомості про церкву Святого Євангеліста Луки с. Городно Житомирської єпархії Володимирського повіту від 31 грудня 1796 року записано, що дерев'яна церква до священнослужіння здатна. До церкви приписане с. Вижовці і с. Кіззя. Дворів у с. Городно було 106, жителів – 635, у с. Вижовці дворів 13, парафіян – 71, у с. Кіззя дворів – 7, парафіян – 32. Всього парафія нараховувала 738 жителів. Церква мала орної землі в три зміни на 30 днів, сінокосу на 40 косарів. [22].

Станом на 1811 рік кількість жителів села Городно зменшилась вдвічі і становила 325 парафіян. Можемо зробити висновок, що це наслідки російсько-французької війни 1812 року. Адже саме під Городном відбувався бій між російськими та австро-угорськими військами. [23].

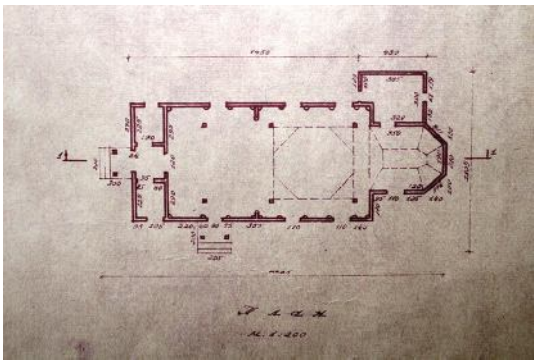
Клірова відомість про церкву за 1844 рік вперше згадує, що церква побудована у 1745 році. У 1835 році місцевий поміщик Станіслав Ручинський надав церкві одну десятину. Крім священика при церкві був дячок. Опис церковного майна зберігався з 1806 року, метричні книги з 1813 року. Кількість парафіян вже знову досягла рівня до 1812 року. Священик церкви Іоанн Яссієвич. [24].

З середини XIX ст., особливо у другій половині XIX ст. Росія почала масово перебудовувати і будувати нові церкви у російському стилі. В 1859 році по розпорядженню російського уряду, по причині маловмістимості прибудована передня частина і зроблений новий пристойний іконостас.

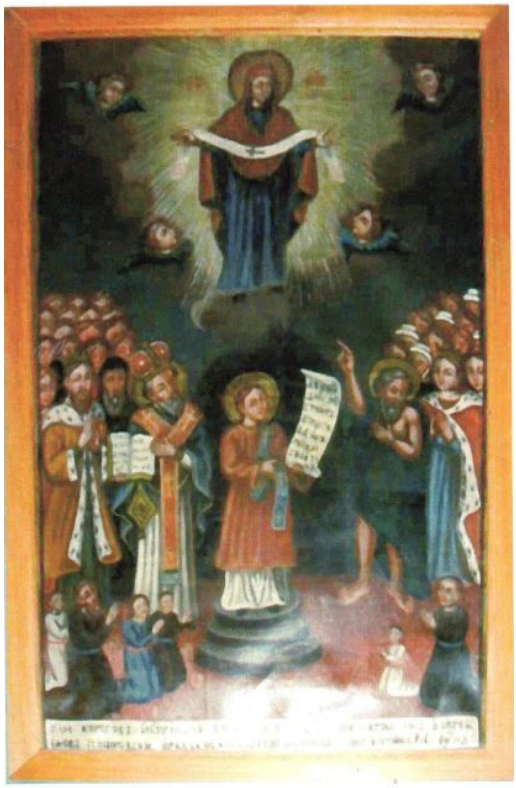
У 1871 році знову перероблений купол і на передній частині побудована нова дзвіниця. Дах був покритий бляхою і пофарбований. У 1884 році оновлений весь іконостас. Начинням церква була достатня. При церкві зберігались копії метричних книг з 1797 року. Священик Михайло Бурчак-Абрамович на парафії з 1856



1. Фасад церкви Св. Луки. с. Городно. 1961 р.



2. План церкви Св. Луки. с. Городно. 1961 р.



3. Ікона Покрова Богородиці. 1754 р. Церква Св. Луки у с. Городно. Фото 2004 р.

4. Кована решітка XVIII ст. в церкві Св. Луки. с. Городно. 2012 р.

року. [25].

За заслуги по духовному відомству священик, до дня народження імператора у 1895 році Священним Синодом нагороджений наперсним хрестом. [26].

На 1892 рік число парафіян вже складало 1074 осіб. Церковної землі було 144 десятини 2351 сажень. Такої великої кількості землі в благочинні не мала ні одна церква. У селі Городно при церкві діяла церковно-парафіяльна школа. [27].

Церква відносилась до 4-го округу, престольне свято Св. Апостола і Євангеліста Луки відзначалось 18 жовтня.

У 1905 році церкву відвідав єпископ Володимир-Волинський Арсеній. У рапорті єпископу Волинському і Житомирському Антонію відмічено, що храм ветхий, але утримується охайно і що священик і парафіяни думають про побудову нового храму і школи. [28].

У кліровій відомості за 1911 рік відмічено, що церква на кам'яному фундаменті, разом із дзвіницею. Начинням бідна. Кружковий дохід в рік 275 рублів. Землі присадибної 1 д. 1369 кв. сажнів, орної – 22 д. 507 с., сінокосної – 25 д. 2344 кв. с. Всього 145 десятин 98 кв. с. Із них 95 десятин лісу і чагарників. Вся земля знаходиться в 7 різних місцях від 1 до 8 верст одна від одної, орна в 25 окремих кусках, сінокосна в 6 кусках. Старанням парафіян і за кошти Св. Синода в 1904 році побудовані два будинки для священнослужителів. Копії метричних книг з 1797 року. У церковній бібліотеці книг – 48 томів для читання. Церковно-парафіяльна однокласна школа відкрита в 1862 році, знаходиться в новому будинку, побудованому в 1909 році на кошти парафіян і священика О. Веселова. На утримання школи виділяється від селян і Єпархіальної училищної ради – 184 рублі. Навчається 95 хлопчиків і 15 дівчаток. Владика відвідував церкву в останній раз у 1910 році. Священик О. Веселов отримував від казни – 300 карбованців у рік, від кружкового доходу – 356 карбованців і від земельних угідь. Псаломщик отримував від казни 100 карбованців, кружкового і земельних угідь доходу – 118 карбованців. Тоді село Городно нараховувало 187 дворів і 1469 парафіян. Також на 7 дворах проживало 45 іновірців (євреїв) [29].

У церкві знаходилась ікона Преподобного Антонія Печерського з частинкою його мощей. [30].

На 1911 рік с. Городно відносилось до Головенської волості, нараховувало 202 двори і 1357 жителів, приписне село Кіззя нараховувало 18 дворів і 124 жителі. [31].

У селі Городно власником маєтку і землевласником з 1874 року був генерал Є.Т. Крилов, який у 1880 році продав маєток і землю генералу П.П. Чичеріну, а вже з 1882 власницею села стала Зінаїда Сухомлінова, дружина генерала Миколи Сухомлінова, які володіли цим маєтком до 1913 року. З. Сухомлінова була власницею винокурного заводу у с. Городно, де працювало 18 робітників і випускалось продукції на 23 тисячі карбованців у рік. Крім того, вона ще володіла у с. Городно і Кіззя 3067 десятинами землі. [32].

Сухомлінови у літню пору року часто приїжджали до свого маєтку і як попередні власники були коляторами церкви, дарували для церкви церковне начиння

Під стінами церкви захоронений у 1885 році малолітній син Сухомлінова – Сергій Сухомлінов і настоятель храму Михайло Бурчак-Абрамович.

В період І світової війни з наближенням фронту в 1915 році чотири церковні дзвони було знято і затоплено в Сільському озері, які не знайдені і до цього часу.

У роки австро-німецької окупації України Січові Стрільці відкрили в селі в 1917 р. першу українську школу. Вчителькою була Галина Модрицька.

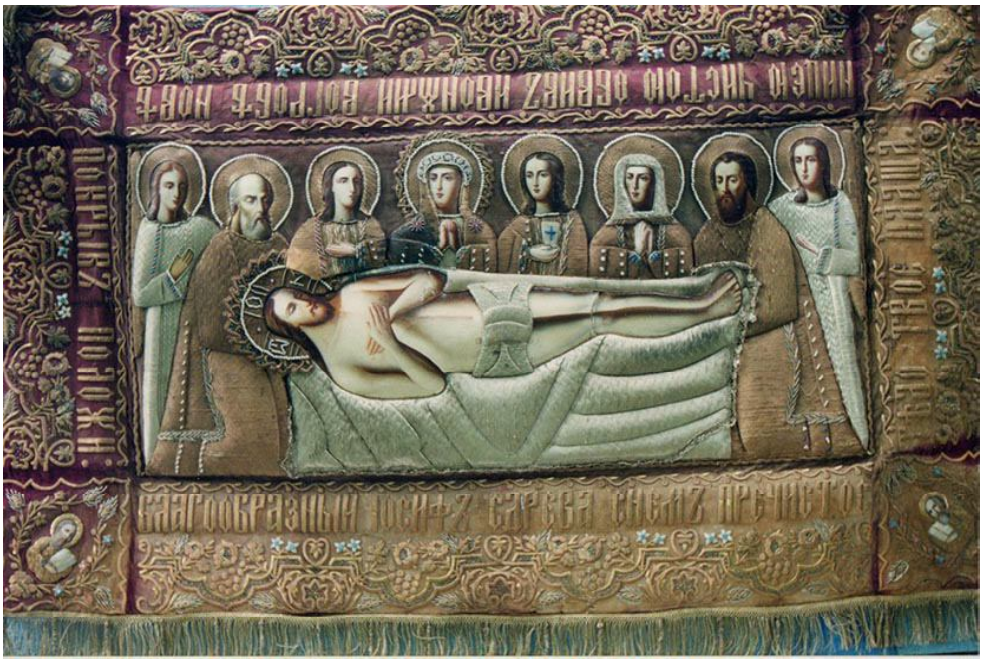
З початку 1919 року Волинь була завойована Польщею. Вже з 1921 року церква у складі Православної Автономної церкви в Польщі, яка в 1924 році отримала Томос і стала в підпорядкуванні Константинопольського Вселенського Патріарха.

У 1935 році церкву відвідав Волинський Владика Олексій. За дві версти від села Владику зустріла команда хлопців на конях, перед селом була встановлена брама. В звіті відмічено, що добре співав церковний хор, на престолі було Євангеліє 1829 року. [33].

Священний Синод Польської православної церкви під тиском польської влади перевів Любомльський і Ковельський повіти Волинській єпархії до Варшавської єпархії. [34].

Відомий археолог і дослідник Волині О. Цинкаловський, обстежуючи церкву, виявив Апостола – першу книгу, видану на старослов'янській мові Швайпольтом Фіолем у Кракові у 1491 році. [35].

Після визволення Волині від німецьких оку-



5. Плащаниця. ІІ пол. ХІХ ст. Церква с. Городно Любомльського р-ну. 1997 р.

6. Могила сина генерала Сухомлинова 1885 р. с. Городно. 2012 р.

7. Ікона в церкві Св. Луки. с. Городно. 2012 р.

пантів, церква була знову повернута у Московський Патріархат, була постійно діючою і не закривалась.

Священик с. Городно Мелетій Панкевич відомий тим, що з 1970-х рр. захопився питанням українізації церковного богослужіння. Він завжди закінчував богослужби українською мовою.

У грудні 2000 року через порушення правил пожежної безпеки, під час богослужіння у церкві сталася пожежа. Парафіяни разом зі священиком встигли винести з церкви ікони, убрання і ін. Під час пожежі вигоріла ризниця і купол над нею.

В 1982 році церква обстежувалась експедицією Волинського краєзнавчого музею, де консультантом був відомий мистецтвознавець П. Жолтовський. Забрано у музей Євангеліє 1771 року (РА-2013), половину Царських врат (Д-593), три дерев'яні великі підсвічники, ікона «Коронування Богородиці» XVIII ст. (І-67), ікони – виносна подвійна «Богородиця Одигітрія» - «Євангеліст Лука» (І-69), «Покрова Пресвятої Богородиці» (І-66) [36].

З церкви с. Городно у Любомльський краєзнавчий музей Владика Варфоломій передав «Тріодь Пісну» (ЛКМ КДФ-11) і потир XIX ст.

Автором при обстеженні церкви с. Городно у 1990-х роках на горищі у схованці було виявлено скручену на полотні двосторонню ікону – хоругву 1754 року з написом унизу «СИЮ КОРОГОВ ИСПРАВИЛА ГРОМАДА ГОРОДНЯНСКАЯ НА ТОЙ ЧАС о. ИЕРЕЙ ЯКОВ ПАШКОВСКИЙ ИРАДЗКИЙ, КОНДРАТИЙ НАГОРЕЦКИЙ ИОАНН КРАТЮК Р.Б. 1754». Ця ікона була відреставрована стараннями Владики Варфоломія і зайняла своє місце у церкві.

У с. Городно є також збережена і реставрована стараннями Владики Варфоломія каплиця у формі трьохступінчатого стовпа. Згідно місцевих переказів, вона побудована місцевим поміщиком в честь перемоги над Наполеоном у 1812 році, друга версія – з нагоди відміни кріпосного права у 1861 році.

У селі є також пам'ятний хрест – капличка, ймовірно встановлений до 900-ліття Православ'я на Волині у 1892 році.

Як пам'ятка історії та архітектури церква неодноразово обстежувалась і вивчалась науковцями. У довідці про церкву Київського науково-дослідного інституту теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури відмічено: «Церква на протязі більш, чим двохсотлітньої історії пережила цілий ряд радикальних реконструкцій. На даний час споруда складається з двох прямокутних, витягнутих в поперечному напрямку зрубів, дзвініці, бабинця, квадратної у плані нави і граненої апсиди. При цьому ширина і висота перших трьох зрубів однакові, дякуючи чому вони сприймаються ззовні як єдиний об'єм, замітно перевершує по розмірам апсиду. Нетрадиційне для волинських дерев'яних храмів співвідношення основних об'ємів обумовлюється пізньою побудовою західної частини споруди (дзвініці), бабинця прибудованого в стовпи «Шули» до західної частини нави. Таким чином, до найдавніших елементів споруди відносяться лише його центральна і східна частини, хоча рублене перекриття нави в 1876 р., також підлягало частковій перебудові. Не дивлячись на це, конструкція центрального верху викликає особливий науковий інтерес, так як основується на поєднанні чотирьох і восьмикутних у плані елементів, які створюють відповідно перший і другий яруси перекриття нави. Подібна конструкція є однією з найбільш рідких різновидів рубленого перекриття в монументальній дерев'яній архітектурі Волині, відображуючи складний і довгий процес формування восьмигранного верху на основі архаїчного пірамідального зводу чотирикутної у плані форми. Ця особливість Лукинської церкви, як вдале розміщення споруди на повороті центральної вулиці с. Городно, дозволяє віднести її до цінних в історико-архітектурному містобудуванні відношенні пам'ятників Волинської дерев'яної архітектури»[37].

Слід зауважити велику любов до свого рідного села митрополита Рівненського і Острозького Варфоломія. Владика за роки служіння церкві зробив дуже багато. Побудував жіночий монастир з храмами Олександра Невського (2011 р.) і Святителя Петра (2015 р.), побудував церкву Варфоломія і Варнави (кладовищенську), каплицю Іверської ікони Богоматері (2001 р.), спорудив пам'ятники до 2000-ліття хрещення Русі у дворі Св.-Луківської церкви, пам'ятники біля монастиря, Іверської каплиці і школи.

Також митрополит Варфоломій створив літопис села Городно у трьох книгах: «Рідна школа», «Рідна церква», «Село Городне».

Завдяки йому у м. Луцьк створено музей книги, куди він передав до 300 стародруків. Також поповнював фонди багатьох музеїв. У

Жертовник XVIII ст. Церква Св. Луки у с. Городно. 2012 р.

Митрополит Рівненський та Острозький Варфоломій.

На відкритті кладовищенської каплиці в с. Городно. Зліва митрополит Володимир. Справа архієпископ Варфоломій. 2001 р. Фото В. Мучака.

зв'язку з проведенням служб у монастирі, церква в селі відкривається рідко.

Великою подією для жителів села був приїзд митрополита Київського і всієї України Володимира на освячення каплиці Іверської ікони Божої Матері у 2001 році.

Список священників церкви с. Городно

Трохим – згадується під 1620 роком.

Лев Пашковський – згадується до середини XVIII ст.

Яків Львович Пашковський – від середини XVIII ст. до 1782 р.

Степан Якович Пашковський – 1783-1810 рр.

Данило Кременецький – наглядав у 1811 р.

Іван Даміанович Яссієвич – 1812-1856 рр.

Василь Іванович Яссієвич – 1851-1854 рр.

Михайло Феодосієвич Бурчак-Абрамович – 1856-1896 рр.

Созонт Євдокимович Матусевич – 1896-1907 рр.

Олександр Веселов – 1907-1915 рр.

Володимир Тамінський – згадується після 1917 р.

Андрій Міський – згадується після 1921 р.

Протоієрей Максим Олександрович Туз – 1921-1926 рр.

Володимир Кирилович Перебийнос – 1926-1929 рр.

Петро Рудь – 1929-1931 рр.

Степан Войтюк – 1931-1938 рр.

Лев Андрійович Поліщук – 1938-1944 рр.

Павло Володимирович Давидович – 1944-1949 рр.

Протоієрей Карп Михайлович Закидальський – 1949-1952 рр.

Протоієрей Іван Михайлович Довмат – 1952-1967 рр.

Андронік Іванович Ширма – 1967-1969 рр.

Протоієрей Мелетій Іванович Панкевич – 1970-1977 рр.

Протоієрей Михайло Іванович Сасюк – 1977-1982 рр.

Протоієрей Василь Леонідович Мельничук – 1982-1991 рр.

Протоієрей Віктор Юрієвич Івчик – з 1991 р. – до сьогодні.[38]

---

1. Czarnecki W. Rozwój sieci osadniczej ziemi Chełmskiej w latach 1451-1510 // Rocznik Chełmski. – T. V. – Chełm, 1999. – S. 38-39; TChD z 25, k115v.

2. Фонди Любомльського краєзнавчого музею.

3. Люблінський архів. Книги гродські Холмські. Книги земельні Холмські.

4. Селянський рух на Україні в 1569-1647 роках. – Київ, 1993. – С. 452,454,477

5. О. Остапюк «З історії церкви Св. Луки с. Городне».// «Наше життя», №82 від 28. X. 1995 р. С. 1-2.

6. Архієпископ Варфоломій. Рідна церква. – Рівне, 2002. С. 10.

7. Gil A. Prawosławna eparchia Chełmska do 1596 roku. – Lublin – Chełm, 1999. – S. 228.

8. Фонди Любомльського краєзнавчого музею

9. Gil A. Prawosławna eparchia Chełmska do 1596 roku. – Lublin – Chełm, 1999. – S. 228.

10. Коралов Ф. Из истории Холмской епархіи // Холмская церковная жизнь. – 1/1906/№ 6; ЦДІА м. Львів. Ф. 201, оп. 46, спр. 205, арк. 58.

11. Площанський В. М. Прошлое Холмской Руси по архивным документам XV-XVIII веков и других источниках. – С. 282.

12. Sygowski P. Dekanat Lubomelski unickiej diecezji Chełmskiej i cerkiew pw. św. Łukasza Ewangelista w Horodnie koło Lubomla w XVIII w. – w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie // Rocznik Chełmski. - t. 15.- Chełm, 2011. - s. 142.

13. Акты издаваемые Виленскою коммиссиею для разбора древнихъ актовъ. – Т. XXIII. – Акты Холмскаго гродскаго суда. – Вильна, 1896. – С. 215-216.

14. APL, CHKGK, sygn 101, k. 79v-80.

15. APL, CHKGK, sygn 106, k. 15-15v.

16. Sygowski P. Dekanat Lubomelski unickiej diecezji Chełmskiej i cerkiew pw. św. Łukasza Ewangelisty w Horodnie koło Lubomla w XVIII w. – w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie // Rocznik Chełmski. - t. 15. – Chełm, 2011 - s. 135-136.; APL, CHKGK, sygn 110, s.135-136.

17. Там само. S. 144; APL, CHKGK, sygn 118, k. 21v.

18. Там само. S. 145; APL, CHKGK, sygn 126, k. 15-15 v.

19. Там само. S. 146; APL, CHKGK, sygn 114, k. 149-149 v.

20. Там само. S. 146; APL, CHKGK, sygn 136, k. 80-84. Bobryk W. Duchowenstwo unickiej diecezji Chełmskiej w XVIII wieku. – T. 2. – Lublin, 2005, S. 155.

21. ЖОДА. Ф-1, оп. 1, спр. 376 (505), арк. 296-297.

22. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 1, арк. 88.

23. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 12, арк. 43.

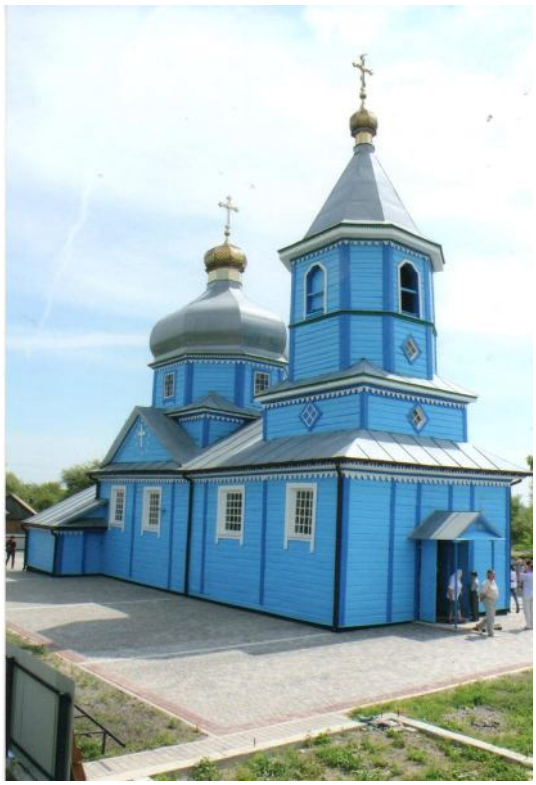
24. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, спр. 30, арк. 128-130.

25. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, спр. 62, арк. 92-96.

26. Волынские Епархиальные ведомости. – ч.о. – 1895 г. - № 15, ст. 328-329.

27. Девятисотлетие православия на Волыни. Статистические сведения о приходах Волынской

Пам'ятник в честь 2000-ліття Різдва Христового. с. Городно Любомльського р-ну.



Церква Св. Луки. с. Городно. 2012 р.

епархии. – ч. II. – 1892 г. – С. 63-64.

28. ВЕВ. Ч. о. – 1905 р. - № 31, ст. 548.

29. ДАВО. Ф. 35, оп. 5, спр. 88, арк. 219-226.

30. Переверзев К.В. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии. – Житомир, 1914. – С. 47.

31. Книга. «Список населенных местъ Волынской губернии». 1911 г.

32. Архієпископ Варфоломій. Село Городно. – Рівне, 2007. – С. 36-39; Памятная книга Волынської губернии на 1908 г.

33. Церква і народ. 1935 р. - № 14. – С. 423.

34. Церква і народ. 1938 р. - № 23. – С. 964.

35. Олександр Цинкаловський. Стара Волинь і Волинське Полісся. – Т.І. – Вінніпег-Канада, 1984. – С. 304.

36. По матеріалах конференцій музею Волинської ікони

37. КИЕВНИИТИ. «Выявление и классификация здания и сооружений Волынской области по историко-архитектурной и градостроительной ценности. Любомльский район. – К.,1986.

38. Архієпископ Варфоломій. Рідна церква. – Рівне, 2002. – с. 57-58

Наталя ПАСЬ,
Юрій МИХАЙЛОВ
(Камінь-Каширський)

З ІСТОРІЇ КАМІНЬ-КАШИРСЬКОЇ ЦЕРКВИ РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ

Церква Різдва Пресвятої Богородиці – православний храм у місті Камені-Каширському на Волині, котрий знаходиться на (тепер) вулиці Воля, 100. Різдво-Богородична церква є пам'яткою архітектури і містобудування національного значення. Взята під охорону на основі Постанови Ради Міністрів УРСР від 24.08.63 №970. Охоронний номер 108.

У минулому на її місці стояла стара Пречистенська церква. У кінці XVII ст. вона входила до Володимирської унійної єпархії Камінь Кошарської протопопії [5, с. 211].

У літературі найраніша згадка про неї датується 8 груднем 1695 р.: тоді генеральний візитатор у супроводі репрезентантів роду Красіцьких, парафіян та пароха Павла Баланди провели ревізію церковного майна [5, с. 211-212]. Про це йде мова у книзі « Генеральні візитації церков і монастирів Володимирської унійної єпархії кінця XVII-початку XVIII століть: Книга протоколів та окремі описи» [5].

У візитаціях заявлено, що в церкві, з-поміж іншого, знаходиться: рукопис Євангелії в срібному окладі, чаша олов'яна, воздух великий і воздухи малі (без полотна), служебник Віленського друку (можливо, 1691 р.), два ліхтарі латунні і два олов'яні, кадильниця, дзвінок бронзовий, ризи дві, старовинна намісна ікона й ікона Деісус, завіса китайкова, три тарілки срібні і хрестик, разок коралів з срібним елементом, дві хоругви без хреста, вівтар без скатертини, свідоцтв і пом'яника немає; на дзвіниці виявлено два дзвони. Також вказано, що частина опасання навколо церкви втрачена. Окрім того, говориться, що священик Павло Баланда служить в церкві впродовж 12 років, однак нічого нового для неї не придбав. Фундував будівництво церкви Адам Олександр Сангушко [5, с. 211-212].

Під час наступної візитації 10 січня 1705 р. священику Януарію Огурцевичу було вказано, аби він постарався придбати для церкви краще начиння і правильні богослужбові книги [5, с. 211-212].

Нинішня церква Різдва Богородиці була побудована у 1723 р. на кошти парафіян і місцевого поміщика графа Красицького, хорунжого надвірного литовського [13, с. 236].

На той час це була територія села Воля поблизу міста; нині – вулиця Воля (в радянський період – Ворошилова) Камінь-Каширської міської ради.

Церква побудована вітарем на південь. Тридільна, із соснового тесаного дерева у формі продовгуватого хреста. Стоїть на кам'яному фундаменті, обшальована дошками, покрита бляхою. Була обнесена дерев`яною огорожею. [13, с. 237]

Збудували церкву трьохкупольною. Однак у 1880 р. купол на західній стороні розібрали й на його місці звели трьохярусну шатрову дзвіницю. Внаслідок цієї перебудови частково були втрачені закладені спочатку форми, властиві народній дерев'яній архітектурі Волині.

На дзвіниці було 5 дзвонів без написів. [11, с. 72]. У 1876 р. в інтер'єрі церкви було оновлено трьохярусний іконостас і з північної сторони облаштовані хори [13, с. 237].

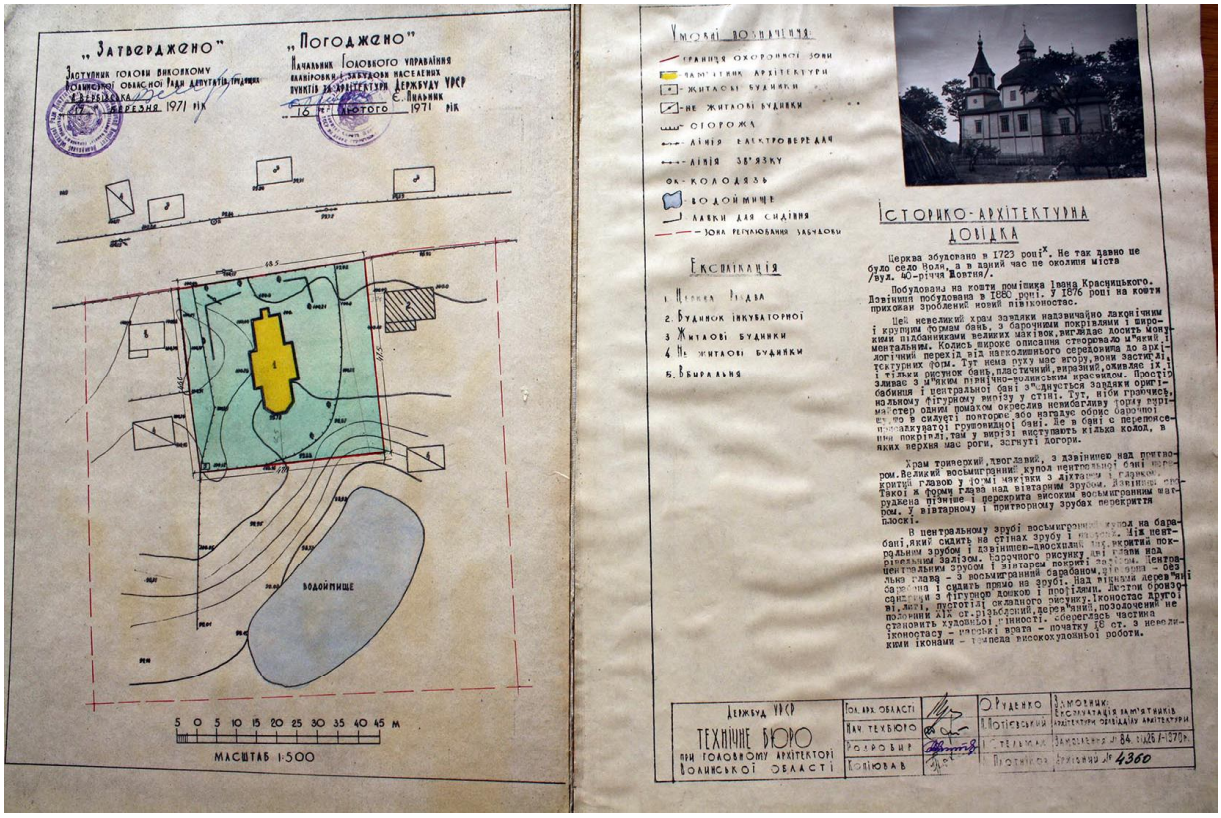
У 1835 р. на Волині побував митрополит Литовський Іосиф Семашко, котрий відзначився активною діяльністю щодо з'єднання унійних церков з православ'ям. Тоді ж він відвідав парафії Каменя-Каширського. У 1839 р., після скасування української греко-католицької церкви, всі три парафії міста відійшли до православ'я. На той час храми потребували ремонтів і лагодження. До 1854 р. коштом місцевих поміщиків були відремонтовані всі церкви в Камені-Каширському, в тому числі й Різдво-Богородичний храм [8, с. 229].

У 1836 р. розпорядженням Литовського єпархіального керівництва псаломщиком Різдво-Богородичної церкви був призначений Іаков Созонтович, «уродженець містечка Каменокоширського», котрий здобув духовну освіту в Жировицькій семінарії Слонімськогоповіту [6].

11 липня 1910 р. проводилася страхова оцінка Різдво-Богородичної церкви м. Каменно-Каширська, котра входила до 5-го благочинного округу Волинської єпархії [12]. У страховому описі зазначено, що: «довжина церкви з дзвіницею – 10 сажнів (1 сажень – 2 м 13 см), найбільша ширина – 4 сажні, висота до карнизу – 4 сажні; великих вікон – 9 , малих – 2, дверей – 1. Розміри іконостасу: довжина –- 12 аршин (1 аршин – 0, 71 м), ширина – 3,5 аршини. Церква оббита дошками, ззовні та всередині пофарбо-

Іл.1. Церква Різдва Богородиці,
м. Камінь-Каширський. Поч.XX ст.

Іл.2. Церква Різдва Богородиці,
м. Камінь-Каширський.1971 р.



Іл.3. Паспорт охоронної зони церкви Різдва Богородиці, 1971 р.

вана олійною фарбою, покрита бляхою зеленого кольору» [12].

Страховики оцінили церкву разом з іконостасом та дзвіницею в суму 3000 руб., зазначивши в Страховому описі, що церква має ветхий вигляд.

Окрім того, вказується, що церкві належало ряд дерев'яних будівель, зведених у 1902 р., зокрема: 2 клуні, 3 хліви, конюшня, будинок для псаломщика. З північно-східної сторони стояв великий дерев'яний, покритий гонтом будинок для священика. Його розміри були такі: довжина – 24 аршини, ширина – 14 аршин, висота – 4,5 аршини. Дім мав 13 вікон, 8 двостулкових і 3 одностулкових дверей, 2 отоплювальні і 1 кухонну піч [12]. До цього будинки для священика і псаломщика були вже не придатні для життя [13, с. 237], тому й постала необхідність будівництва нових.

Загалом, страхова оцінка всього майна Різдво-Богородичної церкви на липень 1910 р. становила 4350 руб. Цей документ підписали: священики Андрій Пилипук (Пилипчук ?, написано нерозбірливо), Анатолій Скаліцький, Петро Гутовський, ?, псаломщик Осип Лещинський, церковний староста Семен Склезь, від імені містян – Іван Гембик , «за нього неграмотного і за себе» – П.Мельник [12] .

У міжвоєнний період церкви Каменя-Каширського підпорядковувались Волинській духовній консисторії.

1927 р. у міста сталася велика пожежа, котра знищила багато будинків, в тому числі й притчових. Різдво-Богородична церква дозволила використати 10% мита від вирубки 300 сосен в церковному лісі для ремонту і будівлі притчових будинків, а решту дерев, котрі залишалися після основної вирубки, – застосувати для огорожі міських кладовищ. Про це зазначено у церковних документах кінця 1927 - поч. 1928 рр., котрі зберігаються у Камінь-Каширському краєзнавчому музеї [7].

У 1926 р. священиком Різдво-Богородичної церкви був о. Микола Гуранович, на початку 1928 р. – о.Є. Коваль, у *1932 р. – о. Трохим Соловей* [7]. Священики каміньських церков передавали своїм парафіянам для читання газету «Слово» і журнал «Воскресное чтение».

У 1951-53 рр.настоятелем храму став о. Микола Роздяловський, церковним старостою – Мельник Мефодій Тимофійович. До свята Пасхи резолюцією Єпископа Волинського і Рівненського Палладія від 02.03.1953 р. священик о. Микола Роздяловський був нагороджений саном протоієрея, а церковний староста – Похвальним Листом. До слова, священик із сім`єю проживав за адресою: вул. Ворошилова (суч. Воля) №105.

17.03.1953 р. псаломщик Різдво-Богородичної парафії Черномиз Феофан Потапович був зачислений в заштат, а 23.09.1953 р. на цю посаду призначили Чирка Мефодія Федоровича, котрий працював тут до 15.05.1954 р. Опісля обов'язки псаломщика тимчасово виконувала Роздяловська Надія Михайлівна, дружина священика.

Кількість хрещень, шлюбів, похорон за 1953 р.:

	Хрещення	Шлюб	Поховання
І-й кв.	16	0	7
ІІ-й кв.	7	6	6
ІІІ кв.	13	1	3
IV кв.	7	0	6

Варто зауважити, що на кінець 1954 р. до парафії Різдво-Богородичної церкви належало 249 дворів [7].

На початку 60-х рр. XX ст. у церкві побував український мистецтвознавець та архітектор Григорій Логвин. Він був вражений монументальністю і архітектурними формами поліського храму: «Цей невеликий храм завдяки надзвичайно лаконічним і крупним формам бань, з барочними покрівлями і широкими підбанниками великих маківок, виглядає досить монументальним. Колись широке опасання створювало м'який і логічний перехід від навколишнього середовища до архітектурних форм. Тут немає руху мас вгору – вони застигли, і тільки рисунок бань, пластичний, виразний, оживляє їх і зливає з м'яким північноволинським краєвидом.

Переступивши поріг храму, глядач опиняється в бабинці. Тут на нього сильне враження справляє фігурний виріз у стіні для з'єднання простору бабинця і центральної бані. Ніби граючись, майстер одним махом окреслив його невибагливу форму, що в силуеті повторює або нагадує обрис барочної присадкуватої грушовидної бані. Де в бані є перепоясання покрівлі, там у вирізі виступають кілька колод, у яких верхня має роги, загнуті догори» [9, с. 172-174].

З 1965 по 1990 рр. настоятелем храму був протоієрей Феодосій Кристецький. Після відновлення і відкриття центральної Свято-Іллінської церкви, отець Феодосій перейшов служи-

Іл.4. Під час проведення Всеукраїнської історичної науково-практичної конференції "Минуле і сучасне Волині та Полісся. Камінь-Каширський район в історії України та Волині", 06.12.2017 р. Справа – о.Юрій Михайлов.

Іл.5. Сучасний вигляд Різдво-Богородичної церкви у Камені-Каширському.

Іл.6. Фрагменти вівтаря з Різдво-Богородичної церкви в експозиції Камінь-Каширського краєзнавчого музею.

Іл.7. Під час передачі о.Юрієм Михайловим репринтного видання Луцького Євангелія XIV ст. у Камінь-Каширський краєзнавчий музей.

ти у відбудований храм. Тоді ж він організував хресний хід, під час якого частина церковного начиння із Різдво-Богородичного храму була перенесена у Свято-Іллінський.

З грудня 1992-го до 1994-го рр. на парафії служив о. Микола Смолярчук. Опісля до весни 1999 р. церквою опікувався священик Богдан Андрійчук. А з 22.04.1999 р. і донині настоятелем Різдво-Богородичної церкви є протоієрей Юрій Михайлов, призначений на парафію Указом архієпископа Луцького і Волинського Ніфонта.

На початок 2000-х рр. будівля церкви потребувала лагодження, зокрема – заміни куполів, які поволі, але безупинно змінювали кут нахилу. З 2006-го р. у храмі тривають ремонтні роботи: замінено куполи, обшальовано новими дошками, проведено заміну бокових іконостасів, зроблено новий розпис стін, упорядковано церковне подвір`я. Слід відмітити, що о. Юрій Михайлов добре дбає про збереження довіреного йому храму – пам`ятки національного значення. Щодо особистої життєвої позиції, то нині він активно співпрацює з волонтерами і відзначений медаллю «За гідність і патріотизм». Значну організаційну роботу господарської частини проводить староста Леонід Дрегель; у 2015 р. Волинська єпархія УПЦ нагородила його медаллю «Волинської ікони Пресвятої Богородиці».

Варто відзначити, що храм не припиняв своєї діяльності з часу існування. У минулому до парафії входили села Гута-Камінська, Яловацьк, Клітицьк і Підцир`я, а в міжвоєнний період ще ряд хуторів та село Єзюрки (в оригіналі – Озеро). Такий склад парафії зберігався допоки в селах відновили свою діяльність місцеві храми або були побудовані нові. Як-от: 1989 р. у Гуті-Камінській розпочав богослужіння храм Усікновення глави св. Іоанна Предтечі, 2001 р. у Клітицьку був зведений новий храм Різдва Христового, який, окрім місцевих жителів, стали відвідувати парафіяни з Яловацька, а підцир`ївські селяни, котрі вже ходили в міський Свято-Іллінський храм, – у 2006 р. побудували церкву св. Петра і св. Павла.

У 2002 р., у ході експедиції Волинського краєзнавчого музею під керівництвом Володимира Александровича, у передвівтарній частині церкви Різдва Богородиці були виявлені ікони «Богородиця Одигитрія» і «Спас Вседержитель» – унікальні пам`ятки волинської школи українського середньовічного малярства.[2, с.9]. Ця подія стала сенсаційною в історії дослідження волинського іконопису. У процесі обстеження з'ясувалося, що авторське темперне малярство було повністю перемальоване олійними фарбами, краї ікон були обрізані і пам`ятки потребували невідкладних консерваційних і реставраційних втручань. Обидві ікони написані одним і тим самим майстром (розміри в обрізаному вигляді: 170,0 х 80,0 см і 170,0 х 82,0 см) і датовані науковцями початком XVI ст., власне є старішими, аніж церква, в якій їх виявили. «Їх випадає визнати вірогідним даром одруженого з сестрою князя К. Острозького тодішнього власника частини Каменя-Каширського – князя Андрія Олександровича Сангушка», – стверджує В. Александрович [4, с.34].

Реставраційні роботи – спочатку ікони «Богородиця Одигитрія» (2003 р.), а згодом й «Спаса Вседержителя» (2006-2007рр.) – здійснювали реставратори вищої кваліфікації станкового темперного малярства Павло Петрущак і Анастасія Чабан [14, с. 36-38].

Пам'ятки, як стверджує Володимир Александрович, є прикладом найранішої пари монументальних намісних ікон Спаса та Богородиці в історії українського мистецтва [2, с.9] і «їх впровадження до наукового обігу виявилося однією з центральних подій минулого двадцятиліття відкриття ікон Волині» [1, с. 44.].

Особливої привабливості надає іконам вирізьблений у левкасі позолочений ренесансний орнамент – «рідкісна річ на іконах початку XVI ст. Волині». Людмила Міляєва називає Камінь-Каширську Богородицю «однією з найпоетичніших пам'яток епохи» [10, с.12].

У Камінь-Каширському краєзнавчому музеї зберігається 24 предмети з Різдво-Богородичної церкви. Серед них – 6 елементів найстарішого на Волині католицького дерев'яного різьбленого вівтаря (інв..№№: КН-1409/ОМ-21, КН-1410/ОМ-22, КН-1411/ОМ-23, КН-1412/ОМ-24, КН-1413/ОМ-25, КН-1414/ОМ-26), передані 15.09.2014 р. настоятелем о. Георгієм Михайловим. Вівтар датується І пол. XVII ст. Це: дві стулки з медальйонами, дві колони, навершя, хрест.

«Роботою приїжджого ремісника є високопрофесійного рівня золочений вівтар з плоско різьбленими фігурами ангелів. Мабуть, з костелу в Камені-Каширському (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці). Він вирішений як пластично трактована рама образу, прикрашена в'язками плодів, а скульптурний

акцент дають різьблені пів фігури ангелів у завершенні» – описує вівтар Володимир Александрович [3, с.97].

Останнє століття вівтар виконував функцію горнього місця.

У травні 2018 р. наукові співробітники відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ Н.Шевченко та О.Асаулова проводили техніко-технологічне дослідження фрагментів вівтаря.

Нині церква Різдва Пресвятої Богородиці є справжньою окрасою і духовною святинею міста і краю.

1. Александрович В. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього десятиліття. – Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 20. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 2013. – Луцьк, 2008. – 327 с., іл.

2. Александрович В. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському. – Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 14. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29-30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – 146 с., іл.

3. Александрович В. Монументальний живопис. –Історія українського мистецтва у 5 т./ К.:2011. – Т.3: Мистецтво другої половини XVI- XVII століття. 1088 с., с.97

4. Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Христа і Богородиці зі святим покровителем храму та її унiальний волинський епізод. – Волинська ікона: дослідженнята реставрація. Науковий збірник. Випуск 15. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25-26 вересня 2008 року. – Луцьк, 2008. – 218 с., іл.

5. Генеральні візитації церков і монастирів Володимирської унійної єпархії кінця XVII –початку XVIII століть: Книга протоколів та окремі описи/ Загальна редакція та історичний нарис: Анджей Гіль, ігор Скочиляс. Упорядкування: Анджей Гіль, Ірина Макевич, Ігор Скочиляс, Ірина Скочиляс. Львів; Люблін, 2012. – CXXXVIII+282 сс.

6. ДАВО – Ф.35, оп. 5, спр.132, арк.10-13.

7. Дела Св. Ильинского прихода за 1934 г., інв.№ КККМ КН-2338/КД-791, 78 ар..

8. Західне Полісся: історія та культура: монографія/авт.кол.: Г.Бондаренко, О.Гаврилюк, А.Дмитренко, О.Карліна, В.Кудь, М.Кучерепа, М. Кучинко, О.Ленартович, В.Надольська, В.Пришляк, М.Тиский, Г.Хлібовська, Я.Шабала, А.Шваб; наук. ред. В.Баран. – Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2012. – 784 с.

9. Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам`ятки – К.: Вид. «Мистецтво», 1968. – 461 с.

10. Міляєва Л. Думки і спостереження щодо ікони Єрусалимської Богороматері з церкви Різдва Богородиці міста Камінь-Каширського Волинської області. – Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 21.Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16-17 жовтня 2014 року. Упорядн.Т.Єлісєєва, Є.Ковальчук. – Луцьк, 2014. – 352 с., іл.

11. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской СССР: (Ил. Справ.-каталог). В 4-х т./Редкол. :Н.Л.Жариков (гл. ред.) и др. – К.: Будивельник, 1983 – Т.2/ Редкол. : И.А.Игнаткин (отв. Ред.) и др. 1985. – 334-336 с.

12. РГИА – Дело №219, Лист 52-53.

13. Теодорович Н. Волынь в описании городов, местечек и сел в церковно-историческом, географическом, этнографическом, археологическом и других отношениях. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев: Тип. Успенской Лавры, 1903. – Том V. Ковельский уезд. – 580 с.

14. Чабан А., Петрущак П. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському. – Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 10. Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17-19 вересня 2003 року. – Луцьк: Надстир`я, 2003. – 210 с., іл.

Олександр ФЕДЧУК
(Луцьк)

ПУГИНСЬКИЙ ВАСИЛІАНСЬКИЙ МОНАСТИР ТА ЙОГО МАЙНО У СВІТЛІ НОВИХ ДОКУМЕНТІВ

Одним із малодосліджених в історичній науці залишається Пугинський василіанський монастир, що знаходився у Ковельському повіті на Волині. Обитель була відома, переважно, через перебування там чудотворної ікони Божої Матері. У своїй фундаментальній праці «Волинь в описі міст, містечок і сіл. Історико-статистичний опис церков та парафій Волинської єпархії» Микола Теодорович наприкінці XIX століття писав, що «про початок і будівництво цього монастиря не збереглося ні документальних, ні усних свідчень» [11, с. 418]. Однак у фондах Державного архіву Волинської області вдалося знайти документи, що проливають світло як на обставини відкриття Пугинського монастиря, так і на деякі моменти його побутування у другій половині XVIII – перших десятиліттях XIX століття.

Перш за все, у фонді 363 «Ковельський повітовий суд» зберігається «Справа за позовом Пугинського монастиря на поміщицю с. Голоби Вільгову Йозефу про гроші» [7], в якій поміщено фундушеві документи на обитель. Звідси стає відомим, що Пугинський монастир було засновано у 1760 році вдовою генерал-майора королівського війська Дербського підкоморія Фабіана Франца Вільги Теофілею з Єрузельських, яка була поміщицею Голобського ключа.

Монастирським храмом ставала щойно побудована у Пугинях дерев'яна Різдво-Богородична церква. Що цікаво, у клірових відомостях Пугинської православної парафії та в храмовому описі 1806 року вказувалося, що храм цей побудовано сином Теофілі Людвігом Вільгою у 1770 році [4, арк. 1], але датований 1760 роком документ свідчить, що він щонайменше на десять років давніший, якщо не припускати, що якесь стихійне лихо знищило новозбудовану церкву, змусивши за одне десятиліття будувати у Пугинях два поспіль храми. Може бути, що у 1760 році Різдво-Богородичну церкву тільки запланували зводити.

В монастирі мало перебувати вісім ієромонахів, на утримання яких Теофіля Вільга записувала 40 тисяч польських злотих, 7% ренти з яких щорічно мало видаватися монастирю. Із належних за відсотками 2800 злотих (700 злотих чотири рази на рік) по 300 належало кожному ієромонаху, а 400 злотих, що залишалися, йшли на купівлю свічок, вина, ремонти й утримання причту. Фундаторка на перший час забезпечувала храм і монастир срібним начинням та церковними ризами. Обителі було виділено плац для економічних будівель, город, сад та сінокіс на двадцять косарів у Старому Мосорі. Ченцям дозволялося вільне вирубування голобського лісу для опалення та ремонту приміщень, вони отримували право вільного мелива на панських млинах та будівництва винокурні. У свою чергу Вільжина зобов'язала ченців у своєму маєтку чотири рази у рік «Закон Божий посередництвом місій викладати», щоденно у Пугинській церкві одне Богослужіння за ктиторку звершувати до кінця її життя, за душі її спочилих предків – щотижня два Богослужіння читанням і одне співом, а після смерті жертводавиці так само молитися й за неї. Також пугинським монахам заповідалося при потребі допомагати сповідати у Голобському костелі, проповідувати там народу та інколи молитися за душі померлих предків панни [7, арк. 9–10].

Зі свідчень нащадків Теофіли Вільжини зрозуміло, що вона належно не оформила фундуш на Пугинський монастир [7, арк. 4], але 24 жовтня 1777 року це зробив її син Людвіг, який того дня вніс запис у Володимирські актові книги. Якщо його матір нічого у власному фундуші не згадувала про чудотворну ікону Пугинської Богоматері, то тут уже йдеться про те, що монастир перебуває «при Різдво-Богородичній церкві та чудотворній іконі Пресвятої Богородиці». У записі Людвіга Вільги уточнено, що в монастирі має бути сім священиків, а восьмий – звичайний монах. До материного фундуша поміщик додав ще 23040 злотих, пояснивши, що відсотків з 40000 вистачало тільки для продовольства ченців. Також пан Людвіг надав монастирю дві селянські сім'ї, які віднині мали працювати тільки на ченців, і нові землі. Одночасно ктитор поставив монахам додаткові умови для отримання грошей за фундушем, що теж стосувалися Богослужінь [7, арк. 17–20].

Якщо нововідкриті документи з'ясовують обставини заснування монастиря, то його функціонування у наступні десятиліття після цього залишається невивченим, хоча нема підстав вважати, що в архівах не зберігаються

допоки невідомі різноманітні документи, які дадуть змогу пролити світло на це питання. В опублікованому ще наприкінці XIX століття акті, датованому 7 лютого 1784 року, йдеться про підпорядкування Пугинського монастиря Тригорському монастирю [9, с. 245].

Після приєднання Волині до Російської імперії монастир продовжив своє існування, але Різдво-Богородичний храм було передано православному відомству. Це дало змогу наприкінці XVIII століття відкрити у Пугинях православну парафію, яка не мала окремого настоятеля і наглядалася священиком Голобської церкви [1, арк. 29]. Зроблений у 1806 році опис Пугинського храму засвідчує, що він стояв без іконостасу, на його дзвіниці було чотири дзвони, з яких найбільший, вилитий у 1766 році, заважував 30 пудів, а інші мали вагу тільки 3–4 пуди. Один із них був датований 1755 роком, ще два – не підписані. В описі згадуються тільки дві ікони. Зокрема, на горньому місці знаходився образ Божої Матері у срібних шатах з позолоченою короною. Над цією іконою висів ще один образ Богоматері у срібних шатах з двома такими ж коронами. У храмі зберігалися срібні й позолочені чаша, дискос, лжиця та гробничка. Зі срібних речей тут були ще кадильниця, блюдо, дві судини для благословення вина та єлею. Народне шанування чудотворної ікони засвідчували 112 срібних таблиць та 6 срібних з позолотою корон. В ризниці знаходилося 16 риз різного кольору й матерії та деякі інші речі, в тому числі уніатські. У храмі було дев'ять богослужбових книг Львівського і Почаївського друку та метрична, із записами з 1770 року [4, арк. 1–10]. Зрозуміло, що фактично все начиння Різдво-Богородичного храму належало раніше Пугинському монастирю.

Ще у 1804 році російський уряд запланував скорочення кількості зайвих уніатських монастирів – малосильних і тих, що не займаються ніякою соціальною роботою. На початку 1805 року Римо-католицька колегія, якій було підпорядковано уніатів, подала відомості про одинадцять монастирів Луцької єпархії, підлягаючих закриттю. Серед них числилася й Пугинська обитель [10, с. 4]. Однак, скорочення монастирів тоді не відбулося, і тільки наприкінці 1827 року Римо-католицька колегія склала новий проект такого скорочення. Пугинський монастир підлягав повній ліквідації як один із малосильних – обителі належало, як було відомо владі, троє селян, 1 ½ волоки (біля 30 гектарів) землі і 9906 рублів сріблом капіталу [9, с. 629]. У переведенні на польські злоті ця сума приблизно відповідала згаданим фундушевим записам на Пугинський монастир (спадкоємець фундаторів обителі 63040 злотих перевів у 9456 рублів сріблом [5, арк. 99]), отже ніяких інших дарувань, крім зроблених Вільгами, монастир не отримав.

Остаточна ліквідація Пугинського монастиря відбулася у 1833 році. У зв'язку із нею було складено досі не відомий опис монастирського майна, що зберігся завдяки двом справам, заведеним у тому ж Ковельському повітовому суді: «Справа за обвинуваченням настоятеля Пугинського монастиря Правосудовича у тратi монастирського і церковного майна» [5] та «Справа з розслідування причин розорення Пугинського василіанського монастиря» [6]. Між іншим, остання із зазначених справ повідомляє й імена ченців, які проживали у Пугинях перед закриттям обителі. Вочевидь, їх було тоді тільки четверо: настоятель ієромонах Йосип Правосудович та ієромонахи Софроній Скальський, Марк Мережинський й Амфілохій Васькевич. Перед Правосудовичем настоятелем Пугинського монастиря був ігумен Тадеуш Ковчинський [5, арк. 72, 85].

Згідно розпорядження влади, майно Пугинського монастиря переходило православному духовенству. Формально його передавав Камінь-Каширський декан Фома Теодорович, а приймав – Ковельський протоієрей Венедикт Малеванський у присутності засідателя Ковельського земського суду [6, арк. 3]. Можна зрозуміти, що опис монастирського майна було зроблено Теодоровичем.

В цьому описі перш за все було зазначено, що монастир дерев'яний і побудований на кошти Теофілії Вільжини 26 жовтня 1763 року. Що саме малося на увазі під цією датою, зважаючи на наявність фундушевого запису 1760 року, стверджувати важко. Можливо, йдеться про фактичне відкриття обителі після будівництва корпусу, освячення приміщення чи надання дозволу церковної влади. Одноповерховий житловий корпус був прямокутний, розмірами 12 на 85 ліктів. Там знаходилося шість однокімнатних келій для ченців, а сьома – двокімнатна, для настоятеля. Прибудованими до корпусу були трапезна, поварня, людська і комора. Все це покрите соломою. У корпусі знаходилося десять дверей, підлога у келіях крита дошкою, а у коридорі – цегляна. Ніяких прикрас ніде не

було. На момент проведення опису будівля «через давність зведення її уже наближається до руйнування і вимагає виправлення та перебудування» [6, арк. 5].

За декілька кроків від людської хатини на монастирському погості знаходився колодязь, поряд – прибудова для дров, сарай і хлів для дрібної худоби. Неподалік від монастирських воріт – стійло для рогатого скота, а з іншого боку тих самих воріт – конюшня (останній настоятель стверджував, що при ньому в монастирі вже не було ніяких коней, а тільки одна корова, втрачена перед закриттям обителі через повсюдний падіж скота у Ковельському повіті). Усі господарчі приміщення – дерев'яні та покриті соломою, а монастирська огорожа – цегляна, з дерев'яними воротами та двома хвіртками. В огорожі, розмірами у 800 ліктів, також знаходилися фруктовий сад та пасіка на чотирнадцять колод. Поблизу від монастиря – клуня, при якій – три сараї під однією солом'яною стріхою загальним розміром у 30 на 38 ліктів. За будівлею розташовувалося пасовисько з городом на шість косарів. Усе це було огороджене тином.

Для Богослужінь пугинські ченці використовували влаштовану із трьох келій каплицю з двома престолами, на яких стояли ікони Божої Матері, писані на полотні, з різними прикрасами. Поруч було чимало інших ікон, писаних на полотні чи на папері, деякі з них мали дерев'яні рамки. З іншого майна каплички варто відзначити срібну й визолочену всередині дароносицю, дві срібні й визолочені чаші, срібний дискос без підставки, срібну лжицю, вісім олов'яних та жерстяних підсвічників різних розмірів, чотири малі напрестольні дерев'яні хрести. В ризниці було десять малоцінних риз різної матерії, шість стихарів простого полотна і два – тонкого, а також декілька різних покривал і платів. Також зберігалося 24 богослужбові книги.

В бібліотеці знаходилося 103 книги («різні древні і ветхі проповідницькі польські і латинські, а також біблейські у різну величину» [6, арк. 7]). Описувачі майна нарахували вісім столів середньої величини та шість великих із полотняними покривалами, одну шафу для столових приборів. Серед майна був різний посуд, інструменти та інші малоцінні речі [5, арк. 321–325; 6, арк. 4–7].

Окремим списком, підписаним священиком села Дроздні Петром Скалицьким (монастирське майно передане дрозденському причту), було зазначене майно, якого не виявилося при остаточному здаванні уніатами монастиря. Йшлося переважно про столовий та господарчий інвентар у кількості майже 150 одиниць [6, арк. 8] .

На час ліквідації монастиря Різдво-Богородична церква з такою ж дерев'яною дзвіницею стала зовсім ветхою і вимагала наступних ремонтних робіт: «підкласти під неї кругом підвалини, покласти всередині нову підлогу і покрити одну частину новою гонтою» [2, арк. 121]. Ремонтувати її не стали. Уже згадуваний Микола Теодорович писав, що у 1840 році монастирський храм розібрали й продали у містечко Сокуль Луцького повіту. Під час розбирання будівлі на хорах та у погребах знайшли багато костилів й інших речей, залишених зціленими біля чудотворної ікони Божої Матері. Все це вирішили спалити на великому багатті. Сама чудотворна ікона була перенесена у Голобський Свято-Георгіївський храм. У праці Теодоровича збережено для нащадків цікаве передання про обставини перенесення образу: «Спочатку селяни думали перенести ікону самі, без участі духовенства. За цю справу взялося троє селян, які вирізнялися зухвалістю та скептицизмом. На пересторогу селян – не братися, без батюшки, за таку справу вони зухвало відповідали: "що це вона (ікона) за єдна, щоб я її не взяв". Але лише тільки вони наблизилися до ікони, щоб взяти її, як тут же їх вразила сила Божа: в одного миттєво висохли обидві руки, інший тут же осліпнув, а третій зійшов з розуму… Ще кажуть, що коли Пугинська церква була перевезена у м. Сокуль і майстри приступили до її складання, то їх спіткала повна невдача. Прилаштує, наприклад, майстер колоду до відомого пункту, вона виявляється надто довгою. Тоді він бере міру акуратнішим чином, відріже колоду по мірці, прикладе до попереднього місця, виявляється, що вона дуже коротка і нікуди не годиться. Так і не вдалося скласти церкву. За іншою версією, лиш тільки церква була складена, то негайно загорілася і була знищена полум'ям до тла» [11, с. 418–419].

Дозвіл на розбирання храму у Пугинях церковне керівництво дало у 1839 році. Одночасно нагляд за майном Пугинського монастиря перейшов до кліру Голобської Свято-Георгіївської церкви [6, арк. 1]. Однак виявилося, що на цей час доглядати уже не було за чим, адже буквально за декілька років всі приміщення були

розібрані. Заведене у зв'язку із цим у 1839 році слідство довело, що сарай, який знаходився за огорожею монастиря, розібрав і перевіз у Голоби місцевий настоятель Іоанн Страшкевич, а всі інші приміщення на свої потреби розтягнули пугинські селяни [6, арк. 272]. Більшість із дрібного майна, зачиненого протоієреєм Малеванським в одній із келій, теж розібрали селяни, а частину майна вказаний протоієрей продав. Зокрема, голобський священик придбав декілька колод із бджолами. Попри рішення суду, стягнути з винуватців завдані збитки тривалий час не вдавалося, що засвідчують матеріали ще однієї справи, заведеної Ковельським судом [8].

Таким чином, за якихось п'ять років після виїзду із Пугинь василіанських ченців про нещодавнє існування у цьому селі монастиря залишилася нагадувати тільки цегляна огорожа. Місцеві селяни вважалися парафіянами Голобської Свято-Георгіївської церкви, а наприкінці XIX століття вони вирішили побудувати у своєму селі новий храм. У 1904 році у Пугинях було освячено новозбудований дерев'яну Різдво-Богородичну церкву [3, арк. 21], куди перенесено з Голоб і чудотворну ікону.

1. Державний архів Волинської області (далі ДАВО). Ф. 35. Оп. 5. Спр. 90.

2. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 122.

3. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 245.

4. ДАВО. Ф. 362. Оп. 1. Спр. 9.

5. ДАВО. Ф. 363. Оп. 1. Спр. 395.

6. ДАВО. Ф. 363. Оп. 1. Спр. 489.

7. ДАВО. Ф. 363. Оп. 1. Спр. 562.

8. ДАВО. Ф. 363. Оп. 1. Спр. 1158.

9. Акты издаваемые Виленскою археографическою комиссиею т. XVI, Вильна 1889.

10. Білик В. Становище василіанських монастирів Правобережної України у суспільно-політичних умовах Російської імперії (кінець XVIII – 30-ті рр. XIX ст.). Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимира-Волинського та Волині. Науковий збірник. Випуск 47. Луцьк, 2013. С. 3–7.

11. Теодорович Н. Волынь в описании городов, местечек и сел. Том V. Ковельский уезд. Почаев, 1903.

Вітольд БОБРИК
(Седльце, Польща)

ЧИТАНІ СЛУЖБИ БОЖІ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ЛАТИНІЗАЦІЇ УНІЙНОЇ ЦЕРКВИ (на прикладі Кашогродського та Любомльського деканатів)

Проблема латинізації Унійної Церкви надалі продовжує збуджувати емоції. Це питання не можна, однак, розглядати, відриваючись від історичного контексту. На землях, де поряд із собою мешкали представники різних етнічних і конфесійних спільнот, взаємне проникнення культур завжди було природнім явищем [5, с. 165-166]. В Речі Посполитій католики латинського обряду також наслідували вірних Православної чи Унійної Церков. Звернімо увагу на поведінку віруючих у храмі. У костелах чоловіки зазвичай сідають у лавках з лівого боку, а жінки – з правого. Коли римо-католики проживають на теренах, де домінують християни східного обряду, то частко є навпаки, оскільки у церквах правий бік призначений для чоловіків, а лівий – для жінок. Сьогодні це можна зауважити хоча б на Поділлі. Культурних впливів зазнавала і Православна Церква. На приклад, храм Успіння Пресвятої Богородиці у Львові був зведений у стилі Ренесансу, а церква Святого Духа у Вільні – бароко [8; 9]. Також наприкінці XVI століття в іконописі почали з'являтися зображення, що нав'язували до західної іконографії [4, с. 357].

Істотну роль в процесі перейняття латинських зразків відіграло як унійне духовенство, так і вірні. В обох випадках це випливало зі своєрідної побожності. Певним чином мали на це вплив також колятори святинь. Інновації знизу провадили, однак, до значної різноманітності церковних обрядів в окремих парафіях. Унійні єпископи розглядали запровадження латинських звичаїв як вияв зміцнення власної ідентичності. Слід, однак, зауважити, що вони не приймали латинських зразків некритично. Їх діяльність неодноразово свідчила про те, що вони дбали про збереження східних літургійних звичаїв [10, с. 10]. Цьому мало служити хоча б звертання уваги на утримання на парафіях дяків, котрі були необхідних для відправлення співаних богослужінь [1, арк. 194 зв; 3, с. 56; 6, с. 32]. На нашу думку, читані Служби Божі були запроваджені в Унійній Церкві в значній мірі через необхідність. Як зазначено у візитаційному протоколі церкви у с. Нужель (Кашогродський деканат), «nabożeństwo, ponieważ diaka nie ma, bywa mówione a nieśpiewane» («оскільки немає дяка, тому богослужіння буває читане, а не співане») [3, с. 186]. Через це не відправлялася також Утреня та Вечірня [2, арк. 114 зв]. Парохи не утримували дяків найчастіше через брак відповідних коштів [7, с. 57]. Наприкінці XVIII століття холмський єпископ Порфирій Скарбек Важинський звертав особливу увагу на необхідність утримання на парафії дяків задля збереження східного обряду. У Кашогродському деканаті у п'яти з тринадцяти парафій, охоплених візитацією 1793 року, не було зафіксовано наявності дяка [3, с. 139-186]. Натомість у Любомльському деканаті їх не було в одинадцяти з двадцяти дев'яти парафій [3, с. 8-125]. У випадку відсутності дяка візитатор старався довірити його обов'язки комусь іншому. В Малому Обзирі (Кашогродський деканат) кожен з трьох місцевих священиків по черзі виконував «powinność diakowską» («дяківську повинність») [3, с. 147]. У Полапах і Згоранах (Любомльський деканат) під час богослужінь замість дяка співали люди із села. Візитатор, однак, негативно оцінив ці вміння згоранських парафіян [3, с. 34]. В Углах (Кашогродський деканат) хлопець, якого утримувала громада, зміг відспівати лише Божественну Літургію [3, с. 168]. Парохові у Яревищах (Любомльський деканат) під час богослужінь допомагав його син [3, с. 50]. Це був єдиний такий випадок, зафіксований у візитації 1793 року.

Запровадження звичаю відправлення читаної Служби Божої випливало не лише з убогості парафіяльного бюджету, але також через ощадність парохів. У Любомльському деканаті аж у половині випадків дяки утримувалися зі збірки громади [7, с. 56-57]. У випадку, коли дяк залишався на утриманні пароха, то його часто змушували до фізичної праці [3, с. 136].

---

1. Archiwum Państwowe w Lublinie (далі – APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (далі – ChKGK), спр. 131.

2. APL, ChKGK, спр. 135.

3. APL, ChKGK, спр. 136.

4. Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w

pierwszej połowie XVIII wieku // Polska-Ukraina 1000 lat sąsiedztwa / Red. S. Stępień. – Przemyśl, 1994. – T. 2.

5. Bobryk W. Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku. – Lublin, 2005.

6. Bobryk W. Praktyka sprawowania mszy świętej czytanej na terenie unickiej eparchii chełmskiej u schyłku XVIII wieku // Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Zbiór studiów. / Red. J. Kłoczowski, A. Gil. – Lublin, 2005.

7. Bobryk W. Problem posługi diakowskiej na terenie unickiej eparchii chełmskiej w XVIII wieku // Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej. – 2005. – T. 3.

8. Chrzanowski T. Ewolucja architektury ziem ruskich: od Bizancjum do Neobizancjum // Slavia Orientalis. – 1989. – T. 38. – Nr 3-4.

9. Kurzątkowski M. Procesy integracyjne w kulturze artystycznej ziem między Wisłą i środkowym Bugiem na przykładzie architektury // Dzieje Lubelszczyzny / Red. T. Chrzanowski. – Lublin, 1992. – T. 6: Między Wschodem a Zachodem. – Cz. 3: Kultura artystyczna.

10. Synody dyecezyi chełmskiej ob. wsch. / Wyd. ks. bp E. Likowski. – Poznań, 1902.

Ігор ПАСЮК
(Луцьк)

СРІБНА ПАНАГІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТОРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У липні 2018 року до філії НВІМУ – Волинського регіонального музею українського війська та військової техніки – звернулися з проханням атрибуції предмета, який належав колишньому військовому. В ході дослідження було виявлено, що даний предмет – срібна панагія – був подарований Харківською громадою УАПЦ 6 (19) VIII 1928 року отцю Івану Павловському. Одне зі значень слова **панагія** — це невелика ікона із зображенням Богоматері, є знаком архієрейського достоїнства, носиться єпископами на грудях (під час Богослужіння — з наперсним хрестом, а поза храмом — не обов'язково. Є панагії із зображеннями Трійці, Розп'яття, Вознесіння. Бувають різні за формою — круглі, овальні, ромбовидні, квадратні.

Досліджуваний предмет представляв собою пам'ятку овальної форми розміром 15х7 см в обрамленні срібного плетіння із дорогоцінним камінням. Верхню частину увінчує хрест, в середині якого знаходиться рубін, на раменах хреста розміщене недорогоцінне каміння. До нижньої частини прикріплена підвіска з сапфіром. На панагії зображено сюжет воскресіння Христа та Божої Матері. В реверсі розміщено напис: «**Любому Архіпастирю Всечесному отцю Іванові Харківська громада вірних УАПЦ 19 6-19/VIII 28 р.**» До панагії додається срібний ланцюжок вагою 35 гр. Загальна вага 120 гр.

Панагія подарована Івану (Іоанну) Павловському із 1926 року архіпастирю Харківщини (УАПЦ). В груді 1930 року відбувся надзвичайний собор Української автокефальної православної церкви, на якому І. Павловського було обрано митрополитом Харківським та усієї України. У 1936 році його арештовують та розстрілюють за вироком трійки НКВС.

ПАВЛОВСЬКИЙ Іван Данилович (20.05.1890–1937) – єпископ Української автокефальної православної церкви (1922–30), митрополит УПЦ (1930–36). Народився в с. Соснівка на Черкащині (нині село Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.) в селянській родині. Закінчив Київську духовну семінарію. У 1914 році його висвячено на священника й призначено у парафію с. Лебедин на Чигиринщині (нині село Шполянського р-ну Черкаської обл.), а згодом переведено в с. Лип'янка. Під час навчання у Київській духовній семінарії належав до українського підпільного гуртка. На парафії діяв як національно свідомий священик, читав Євангеліє і проповідував рідною мовою.

В українському церковному русі помітний з 1917 року публікаціями статей на підтримку національної церковної справи. У листопаді 1917 року в газеті «Нова рада» надрукував статтю «Духовенство і Українська Республіка», в якій підтримував прагнення до автокефалії Української церкви.

На початок 1922 року його висвячено на українського єпископа. У грудні 1922 року його обрано єпископом УАПЦ на Чернігівщині.

У зв'язку з відсутністю єпископа на Ніжинщині та Глухівщині тамтешні окружні собори просили архієпископа Павловського тимчасово доглядати ці окружні церкви (квітень 1925 року).

З посиленням тиску радянської влади на УАПЦ на початку 1926 року Павловського було заарештовано. Його та інших заарештованих єпископів УАПЦ вивезли до Харкова, а після звільнення взяли підписку про невиїзд зі столиці. 1 грудня 1926 року архієпископа Павловського обрано на кафедру УАПЦ в Харкові.

1927 року УАПЦ одержала дозвіл на видання журналу «Церква і життя». Контрольована режимом ВПЦР конфліктувала з митрополитом Василем Липківським. Після усунення В. Липківського, відповідальним редактором журналу Президія ВПЦР призначила архієпископа Павловського. Він був представником ВПЦР для зносин у справах видання з урядом та цензурою.

Спланованe органами більшовицької влади знищення УАПЦ було здійснене на 3-му Всеукраїнському православному церковному соборі (28–29 січня 1930 року), де УАПЦ було інспіровано причетність до контрреволюційної діяльності, участі в організації «Спілки визволення України». Собор прийняв ухвалу про саморозпуск УАПЦ. Архієпископ Павловський брав участь у засіданнях цього собору.

Відразу після «собору» в Харкові було створено Всеукраїнський організаційний комітетт на чолі з архієпископом Павловським, який,

Іван (Павловський).

за офіційною згодою влади, звернувся до вцілілих українських парафій із запрошенням об'єднатися в єдину церковну організацію. У червні 1930 року було створено Всеукраїнський церковний тимчасовий організаційний комітет (ВУЦТОК). Ініціативна група в складі архієпископів К. Малюшкевича, І. Павловського, священиків-протоієреїв К. Бутвіненка, Д. Любеча й мирянина Д. Оробинського звернулася до НКВС УСРР із заявою про дозвіл на утворення нової церковної організації, лояльної до радянської влади, під назвою «Українська православна церква». 16 листопада 1930 року відбулися організаційні збори Харківської єпархії, яку очолив Павловський. За даними митрополита, на кінець листопада 1930 року до УПЦ приєдналося 498 парафій.

Організаційну структуру та керівні органи УПЦ затвердив Надзвичайний собор, який відбувся 9–12 грудня 1930 року. Його делегати ще раз засудили діяльність провідників УАПЦ, переглянули статутні положення, прийняті собором 1921 року, вилучили з назви слово «автокефальна». Головою УПЦ став митрополит Харківський і всієї України Павловський, він очолював також і Всеукраїнську церковну раду (ВУЦР). Кафедральним храмом, в якому служив у Харкові до травня 1934 року митрополит Павловський, була Церква св. Івана Предтечі на Основі.

З перенесенням столиці до Києва 1934 року, сюди ж переїхало і церковне управління УПЦ з митрополитом Павловським. За спогадами сучасників, кафедральним храмом митрополита УПЦ стала Свято-Успенська церква (Богородиці Пирогощі; див. Пирогоща). В грудні 1934 року її було заборонено використовувати, й митрополит Павловський перейшов до церкви Миколи Притиска. Цей останній у Києві храм влада зачинила 15 червня 1935 року. НКВС УСРР заборонив митрополитові служіння. У травні 1936 року його було заарештовано в Бєлгороді (нині місто в РФ) з конфіскацією майна.

4 грудня 1937 року в Бєлгородському відділенні НКВС РРФСР розглядали слідчу справу митрополита Павловського за статтею 58-10 (частина 1-а) Карного кодексу РРФСР. У протоколі засідання трійки управління НКВС Курської обл. РРФСР від 9 грудня 1937 року записано, що митрополит «не раз виступав серед населення із закликом до організованого виступу за вихід України з СРСР» і «поширював провокаційні чутки про неминучу загибель радянської влади». Трійка засудила митрополита Павловського до смерті. Страчений. Реабілітований.

1. Боцюрків Б. Знищення Української православної церкви в Радянському Союзі у 1929–1936 роках. // «Сучасність». – 1990. – ч.11.

2. Зінченко А. Л. Гірка чаша митрополита Івана Павловського. //В кн.: Ієрархи Української церкви: Митрополит Микола Борецький, архієпископ Костянтин Кротевич, митрополит Іван Павловський. К., 2003

3. Киридон А. М. Час випробувань: Держава, Церква і суспільство в радянській Україні 1917–1930-х років. – Тернопіль, 2005

4. Другий Всеукраїнський православний церковний Собор УАПЦ 17–30 жовтня 1927 р.: Документи і матеріали. – К., 2007.

Наталія ГАНУСЕВИЧ
(Збараж)

КАТАЛОГІЗАЦІЯ СТАРОДРУКІВ: ПРОБЛЕМИ ТА ПРАКТИКА

Зі слів відомого філософа і музеєзнавця М.Ф.Федорова: "Музей є не зібранням речей, а собором душ; діяльність його полягає не у накопиченні мертвих речей, а у поверненні життя залишкам того, що віджило, у реконструкції померлих по їх твориннях живими діячами". Ці слова вченого якнайкраще ілюструють завдання музеїв щодо вивчення музейних колекцій. [1] Каталогізація фондових збірок покращить роботу музею, а також допоможе у вирішенні різних питань по збереженості, догляду і дослідженню зокрема стародруків і рідкісних книг, які знаходяться у фондах.

Книга – явище унікальне. На сторінках розкритої книги Євангелія читаємо: «Я – світло світу. Хто йде за мною, не блукатиме в темряві, а матиме світло життя» [9, 25]. Її можна розглядати в безлічі аспектів – і як явище духовної культури, і як предмет матеріальної культури. Та книга – це не тільки інформація, пам'ятка історії, пам'ятка культури, це ще й пам'ятка книжкового мистецтва Шанувальники книги, як правило, звертають увагу не лише на зміст і літературну майстерність автора, а й на художнє оздоблення книги та майстерність її виготовлення. Про розвиток книжкової мініатюри та орнаменту, високий художній рівень оформлення книжок на Україні свідчать колекції рукописів XIV-XVIII ст. і зібрання перших стародруків.

Метою даної публікації є опрацювання і систематизація відомостей про рідкісні книги, що знаходяться у колекції Національного заповідника «Замки Тернопілля» і розпочати складання каталогу. Тому в статті акцентовано увагу на кількісних характеристиках книги: формат, інвентарний номер і походження (якщо відомо), рік і місце видання, художнє оформлення (заставки, ініціали, кінцівки), покрайні записи, дані про реставрацію, стан збереження, експонування і публікації [13, 7].

Об'єктами дослідження є стародруки XVII - XVIII ст., дві з них є частиною стаціонарної виставки, що експонуються у Замковому палаці м. Збараж [2,133], а з інших сформовано колекцію «Стародруки та рідкісні книг релігійного змісту». Вони знаходяться у фондових сховищах заповідника. Визначити, яке саме видання перед нами не завжди легко, особливо коли екземпляр не повний – дефектний (відсутній титульний лист).

Найціннішими в колекції є: Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» 1667р., 1690 р.в., Книга церковна «Мінея» 1761р., 1767 р.в., Книга церковна «Ірмологіон» 1790 р.в., Книга церковна «Тріодіон» (КН – 319; К - 42) 1767р., 1664 р.в., Книга церковна «Часослов» (КН – 3482; К - 273) 1769р.в., які були першими досліджені і каталогізовані.

Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» (КН – 1706; К - 230) **1667р.** 30,6Х 19,5Х7,6 см. 1^0. [1] 412 арк. Шрифт -8 мм. Ініціал -5,3 см. Євангéліє або Благовість, Благовіщення (від грец. εὐαγγέλιον — добра звістка, добра новина) [8, 129]

Походження: Передано Акт прийому №101 від 21.08.96 р.

Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, друк.

Опис: Видана у Львові Ставропігійським братством (можливо у 1677), 412 стор. Старослов'янською мовою, ілюстрована. Оправа книги дерев'яна обтягнута тисненою шкірою, темно-коричневого кольору На шкірі витиснуті в чотирьох кутках портрети Євангелістів: Матвія, Марка, Луки, Іоанна, а також портрети інших святих і різна символіка. У книзі поміщене святе письмо євангелістів [7, 22]; (додаток 1) (додаток 6) Філіграні у вигляді риби в картуші і літери «GH» і «СМ».

Експонування: Збаразький замок, зал сакрального мистецтва

Публікації: [3, 121], [4, 286], [11, 6]

Стан збережена: примірник дефектний – понищена шашелем, пожовклий, потертий папір, шкіра на обкладинці місцями надірвана, відсутні початкові і кінцеві сторінки.

Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» (КН – 6783; К - 399) **1690р.**

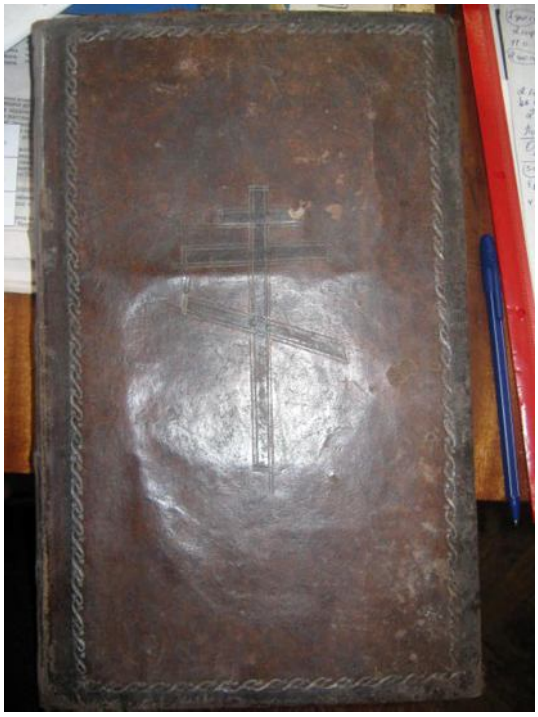
23Х 36 см. 1^0. [12] 412 арк. Шрифт -5мм. Ініціал -4,5 см. Рядків -17

Походження: Акт №79 від 14.07.2004 р. Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, кольоровий друк.

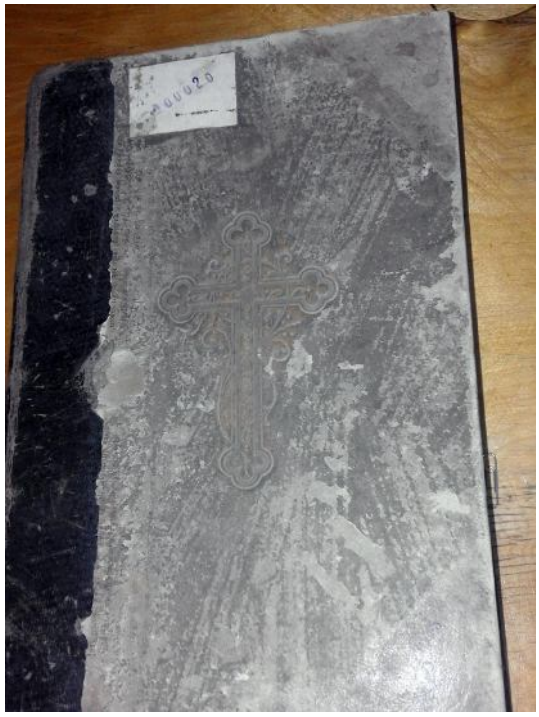
Опис: Євангеліє це є Благовістя Богодухновенних євангелістів Благословенням святіших Четверопристольних патріархів старанням і коштом видана у Львові Ставропігійським брат-

Додаток 1.
Євангеліє 1667 р.

Додаток 2.
Ірмологіон 1790 р.



Додаток 3.
Мінея 1767 р.



Додаток 4.
Мінея 1761 р.

ством храму Успення Пресвятої Богородиці (7198). А від Різдва Христового 28 листопада 1690. Книга видрукувана старослов'янською мовою, червоними та чорними фарбами, ілюстрована. Перша буква нового тексту велика і фігурна. Кожне Євангелістське читання і повчання розпочинається розмальованим ініціалом у рослинному орнаменті, а заголовки повчань писані червоним кольором. Обкладинка тверда в широкій тисненій оправі з металевим обрамленням. В центрі на лицевій і зворотній стороні обкладинки на овальній формі металу зображено хрест, а в наріжниках (в чотирьох кутках) з чотирьох збереглись тільки дві пів-округлі гульки. У книзі поміщене Святе Письмо євангелістів. Збереглись залишки двох застібок. Філіграмь у вигляді риби в колі, а на іншому аркуші - скручений сувій. Збережені покрайні записи – маргіналії (додаток 10)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [11, 78], [3, 122]

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, пожовклий потертий папір, пошкоджена обкладинка, відсутні застібки.

Книга церковна Євангеліон «Євангеліє» (КН – 3669; К - 280), **1690 р.** 32Х20,5 см. 2^0 [15] 412 арк.

Походження: Передано о. Романом Сливкою м. Збараж церква Успіня Матері Божої. Акт № 80 від 22.08.1999 р.

Реставрація: відомостей немає

Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою з металевим окладом.

Опис: Видана у Львові Ставропігійським братством. Друк церковний старослов'янський. Видання від створення світу по грецьким хронографом від Різдва Христового 7198 (1690 рік). Обкладинка тверда в широкій тисненій оправі з металевим обрамленням. В центрі на лицевій стороні обкладинки на металеві пластині овально-фігурної форми зображено хрест з Розп'яттям Ісуса Христа, а у підніжжя постаті Матері Божої і Йоанна євангеліста. Обкладинка обтягнута тиснутою шкірою кольору червоного дерева. На металевих кутових наріжниках зображення чотирьох євангелістів з символами, по-колу прикрашена зірками, сонцем і місяцем. На зворотній стороні в центрі обкладинки на металевій пластині зображена коронована Мати Божа з маленьким Ісусом на руках у сяйві світла. Збережені покрайні записи – маргіналії. (додаток 9)

Експонування: Збаразький замок, зал сакрального мистецтва.

Публікації: [11, 16], [3, 123].

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені і пожовклі аркуші, розірвана шкіра, потемнілий метал.

Книга церковна «Мінея» (КН – 317; К - 40) 1761р. 31,5Х 20,5Х8 см, 2^0. [3] 210 арк. Друк у дві фарби. [4, 584], заставки невеликі, рослинні, кінцівки у вигляді переплетених гілок,розеток (ст.121);

Походження: Акт №80 від 22.08.1999 р.

Реставрація: відомостей немає, але є деякі спроби укріпити розірвані аркуші мікалентною реставраційною лєнтою, а також заповнити втрати аркуша тонким папером.

Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, з тисненням. Посередині обкладинки зображений - хрест.

Опис: Друк церковний старослов'янський. Видання від створення світу по грецьким хронографом 7269 від Різдва Христового 1756 рік. Ілюстрована Охоплює місяці червень і частині травня В славу святої єдиносущної животворящої і нерозділимої Трійці Отця, Сина і Святого Духа за держави Великого короля Августа третього, благословенням його преосвященства Сильвестра Лубінєцького Рудницького, Екзарха Митрополії Київської, Галицької і всея Росії, Луцького і Острозького Єпископа, проізволенієм Преподобнішого пана Отця ієромонаха Іпатія Беренського. Чина Святого Василія Великого, протоархіомедрита старанням і пожертвуванням монахів того ж чину в Святій Чудотворній Лаврі Почаївській. На форзаці збережений напис: «Передана в часі візитації 10.06.1906 р.» На сторінках стародруку збережені маргіналії (поч. з титула).. Краї аркушів книги окрашені в червоний колір. Філіграмь у вигляді сонечка і букви G. (додаток 2)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: публікується вперше Згадується лише як предмет колекції [10, 19].

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, зношена оправа, пожовклий папір, розірвані краї.

Книга церковна «Мінея» (КН – 315; К - 38) 1767 р. 32,5Х 20,5 см. 2^0. [10] 224 [10] 124 арк. Рядків -32 Складання в дві колонки. Друк у дві фарби. [5, 584] Шрифт -2мм. Ініціал -1 см.

Додаток 5-6.
Стародруки у виставкових залах Заповідника.

Додаток 7.
Тріодіон 1767 р.

Додаток 8.
Тріодіон 1664 р.

Додаток 9.
Євангеліє 1690 р.

Додаток 10.
Євангеліє 1690 р.

Заставки – невеликі, рослинні (з зображення широколистих гілок, квітів, птахів) (арк.44 з зображення ангела) ;

Походження: Передано Акт прийому №87 від 21.02.95 р. Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою з тисненням покраю геометричним орнаментом, посередині – хрест, зворотного боку орнамент.

Опис: Книга церковна «Мінея». Пісні та молитви на січень, лютий 1767 рік. Друк старослов'янський в шкіряній оправі, ілюстрована. Видана в створення світу по грецьким хронографом 7275. В славу святої єдиносущної животворящої і нерозділимої Трійці Отця, Сина і Святого Духа за держави Великого короля Августа третього, благословенням його преосвященства Сильвестра Лубінієцького Рудницького, Екзарха Митрополії Київської, Галицької і всея Росії, Луцького і Острозького Єпископа, проізволенієм Преподобнішого пана Отця ієромонаха Ілатія Безенського. Чина Святого Василія Великого, протоархіомедрита старанням і пожертвуванням монахів того ж чину в Святій чудотворній Лаврі Почаївській. На сторінках стародруку погано збережені маргіналії (з 1 арк. сентября 1812 Анна.). Філігрань у вигляді Сонця з рисами обличчя. (додаток 3)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: публікується вперше, згадується в колекції [10, 17], [4, 287].

Збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, потерта оправа, пожовклий папір, рвані краї аркушів.

Книга церковна «Мінея» (КН – 316; К - 39) 1761р. 31,5Х 20,5 см. 2^0. 116[8] І-12 мм. Шрифт-3 мм. 37 рядків h (10р)= 6,2 см

Походження: Невідоме Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, без обкладинки.

Опис: Книга церковна «Мінея» [16, 62]. Друк старослов'янський без оправи, ілюстрована, охоплює місяці листопад і грудень. Видана в створення світу по грецьким хронографом 7269. В славу святої єдиносущної животворящої і нерозділимої Трійці Отця, Сина і Святого Духа за держави Великого короля Августа третього, благословенням його преосвященства Сильвестра Лубінієцького Рудницького, Екзарха Митрополії Київської, Галицької і всея Росії, Луцького і Острозького Єпископа, проізволенієм Преподобнішого пана Отця ієромонаха Ілатія Безенського. Чина Святого Василія Великого, протоархіомедрита старанням і пожертвуванням монахів того ж чину в Святій чудотворній Лаврі Почаївській. Філігрань у вигляді букви G.

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [10, 18]

Стан збереження: примірник дефектний – втрачена оправа, пожовклий папір, відсутні сторінки, рвані краї аркушів.

Книга церковна «Ірмологіон» (КН – 318; К - 41) 1790р. 32Х 20 см. 1^0. [10] 224 арк. На ст. по 12 нотних станів. Шрифт -3мм. Ініціал -2 см. [6, 447]

Походження: Передано Акт прийому № 88 від 22.02.95 р.

Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, друк, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою.

Опис: Обкладинка тверда в темній шкіряній оправі з тисненим обрамленням. В центрі на лицевій стороні обкладинки зображено хрест, орнаментована дереворитними прикрасами (ст.10), рамка оздоблена розетками і листочками (ст.11) Це співацька православна книга, збірник ірмосів православної служби [15, 116]; Друк старослов'янський. Видання Христового. Ілюстрована. 1790 р. Книга містить в собі пісні Октіоха, Минея, Період іона, . Книга видана за держави його милості короля Станіслава Августа, повелінням і благословенням Преосвященства Стефанія Лисенського, Основний зміст книги складають: 1.тексти церковних пісень з нотами. 2.тексти церковних пісень Октіоха. - богослужіння. в пам'ять Воскресіння Христового, які розкладені на 8 частин і кожна частина іде цілий тиждень. 3. тексти церковних пісень Мінея, які у календарі ніколи не переносяться. (додаток 5)

Експонування: Збаразький замок, зал сакрального мистецтва.

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [10, 20], [14, 78]

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, пожовклий папір, розірвані листки.

Книга церковна «Тріодіон» (КН – 319; К - 42) 1767р. 32,5Х 20 см. 2^0. [3] 456 арк., Заставки рослинні з елементами геометричними (стилізовані решітки між широкими листками, трикутник у колі у центрі, хрест складений із

чотирьох трикутників);

Походження: невідоме Реставрація: відомостей немає Техніка і матеріали: Папір, друк.

Опис: додаток до пісень і молитов змінних свят і празників (в основному Пасхальних) Друк церковний старослов'янський. Ілюстрована 1707 рік. Складається з розділів: 1. Молитви на п'ятницю шостої неділі Святого Великого Посту. 2. Молитви на неділю. 3. Послідовність Святих і Спасаючих страстів Господа нашого Ісуса Христа. 4. Молитви у Святу і велику суботу вечера. 5. Молитви у Святу і велику неділю Пасхи (вечірні). 6. В світлий понеділок (вечірні). 7. У світлий вівторок (вечірні). 8. У світлу середу (вечірні). 9. У світлу п'ятницю (вечірні). 10. Неділя перед Пасхою. 11. Неділя святих жон мироносиць. 12. Неділя о розслабленом в суботу ввечері в малій вечірній. 13. Неділя о слепом. [10, 21] На сторінках збереглися маргінальні записи. (додаток 7)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [10, 21].

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, пожовклий папір, відсутня оправа, розірвані листки.

Книга церковна «Тріодіон» (КН – 9631; К - 483), 1664 р. 19, 9Х32Х8 см. 2^0 [2] 478 арк. 28 ряд в арк.

Походження: Передав з с.Травневе о.Біляшевич Петро Юрійович. Акт №181 від 10.10.2002р. Реставрація: відомостей немає, але є деякі спроби укріпити розірвані аркуші наклеївши їх на інший папір, а також заповнити втрати аркуша полосами паперу.

Техніка і матеріали: Папір, друк кольоровий, обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою, тиснення з геометричним орнаментом, коричневого кольору.

Опис: Книга видана в друкарні Михайла Сльозки у Львові. Текст церковнослов'янський. Обкладинка тверда, дерев'яна обтягнута темно-коричневою шкірою є тиснення геометричним орнаментом. На аркушах розміщені покрайні записи. (додаток 8)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище.

Публікації: Згадується лише як предмет колекції [12, 15]

Стан збереження: примірник дефектний – втрачені аркуші, потертий папір, шкіра оправи дуже порвана і потріскана.

Книга церковна «Часослов» (КН – 3482; К - 273) 1769р. 21Х 15 см. 2^0. [3] 668 арк. Позначено арабськими цифрами і 234 римськими Шрифт - 2мм. Ініціал - 3 см.,

Походження: Передав м. Збараж Сірак В.Й. Акт № 37 від 5.04.99 р.

Реставрація: відомостей немає. Техніка і матеріали: Папір, друк.

Опис: Книга ілюстрована, друкована латинською мовою, текст друк чорною фарбою, виділені місця – червоною. Зображення царя Давида у першій частині, Святої Трійці у другій, а на початку третьої зображення внебовзяття Діви Марії, ініціали стилізовані рослинним орнаментом, кінцівки прикрашені зображенням сонця, листя, квітів, внизу голівка ангела і інші [14, 293]; (дод. 4)

Експонування: Збаразький замок, фондосховище. Публікації: [11, 14].

Стан збереження: примірник дефектний – відсутня обкладинка і перші листки, деякі аркуші пожовклі, краї надірвані.

Більше сотні рідкісних книг знаходяться у фондах Національного заповідника «Замки Тернопілля», де створені відповідні умови для їх зберігання. У фондосховищах дотримуються вологісно-температурного режиму в приміщені, а також проводяться санітарні перевірки кожного стародруку.

Щоб зберегти ще на багато років такі цінні книги та документи у Національному заповіднику «Замки Тернопілля» створюються колекції «Стародруки і рідкісні книги релігійного змісту», а група «Документи» створена для інших пам'яток писемності та друку. Фондові працівники описують кожну книгу, проводять їх фото фіксацію, а також заповнюється інвентарна картка з детальним описом стародруку чи документа. У фондових приміщеннях створені умови для їх зберігання (шафи, в яких кожна книга лежить на поличці окремо). Досить актуальним з точки зору забезпечення збереження документів чи книг є картонування, тобто утримання їх у спеціальних коробках, які захищають їх від зовнішнього впливу різного роду чинників.

Усі предмети підлягають природному старінню. Проте якщо ослабити дію на них несприятливих факторів, то цей процес можна уповільнити. Саме з цією метою в музеї встановлюється певний режим зберігання. Приладами для вимірювання температури повітря забезпечені усі фондосховища, щоб зберегти

сталий температурний режим у приміщенні. Але є і багато проблем, які важко вирішити без детальнішого вивчення цих унікальних пам'яток українського мистецтва, а також без достатнього фінансування на профілактичні роботи, залучення спеціалістів. Вони могли б зробити більш професійні дослідження кожної книги, виявити унікальні екземпляри, описати кожний стародрук, а також провести їх консервацію, а при потребі і реставрацію пошкоджених частин. Реставрація книг та документів на паперовій основі – складова консервації. Головне завдання якої – відновлення експлуатаційних властивостей, форми і зовнішнього вигляду історичної пам'ятки. Основні реставраційні процеси включають очищення, зміцнення всіх матеріальних складових документів, призупинення процесів їх руйнування, а також реконструкцію втрачених фрагментів книг.

Аналізуючи, проведену більше як 20 років, діяльність заповідника, можемо зробити підсумок: науковцями заповідника зібрано, систематизовано сотні книг і документів, деяка кількість розміщена у виставкових залах і доступна для огляду, але значна кількість предметів знаходиться і у фондосховищах заповідника надійно збережена і забезпечена від руйнівних впливів середовища чекаючи свого дослідника, реставратора чи мистецтвознавця.

Зберігаючи такі цінні пам'ятки українського мистецтва ми збагачуємо себе духовно, а досліджуючи їх вносимо у своє життя багато цікавого. Згадаймо слова великого письменника Тараса Шевченка: «Хто полюбить книгу, той далеко піде у своєму розвитку. Книга рятує душу від здерев'яніння». Тож стараємось краще зберегти ці рідкісні книги, тому що ця історична і духовна спадщина нашого народу дуже цінна.

1. Бекетова В. Каталогізація музейного зібрання: проблеми та практика. [Електроний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: http://museum.dp.ua/article_2015_11.html

2. Волинська Ікона: дослідження та реставрація. / Матеріали Міжнародної наукової конференці. – Луцьк, 2011. – 234с.

3. Ганусевич Н. Євангеліон – визначна пам'ятка XVII ст. в музейній експозиції Збаразького замку. / Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції «Православ'я в Україні». –Київ, 2012. -581 с. (121)

4. Ганусевич Н. Стародруки у фондах Національного заповідника «Замки Тернопілля»: збереження, дослідження і реставрація. /Матеріали III Всеукраїнської наукової конференції «Православ'я в Україні». –Київ, 2013. -559 с. (286)

5. Запаско Я., Ісаєвич Я. Памятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні. Книга перша (1574-1700). – Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа», 1981. – 957 с.

6. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва Українська рукописна книга. – Львів: в-во «Світ», 1995. -126 с.

7. Збережені реліквії сакрального мистецтва НЗ «ЗТ».–Тенопіль, 2006. -32 с.

8. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року. /Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2010. – 295с.

9. Іванчо І.. Ікона і Літургія.- Львів: «Свічадо», 2009. – 499 с.

10. Інвентарна книга №1. Група: «Книги». –Збараж: ДІАЗ, 8.02.1995. – з №1 по №211

11. Інвентарна книга №2. Група: «Книги». –Збараж: НЗ «ЗТ», 17.01.2005. – з №212 по №453

12. Інвентарна книга №3. Група: «Книги». –Збараж: НЗ «ЗТ», 18.01.2012. – з №453 по №678

13. Каталог кириличних стародруків Львівської наукової бібліотеки. /Крушельницька О.М. Випуск 4. –Львів, 2002. -127 с.

14. Скоропляс Н. Колекційні збірки творів Сакрального мистецтва у Фондових зібраннях НЗ «ЗТ» /Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. – Львів, 2010. – 295 с.

15. Словник українського сакрального мистецтва /За науковою редакцією М.Станкевича. – Львів, 2006. -285с.

16. Фрис В. Історія кириличної рукописної книги в Україні X-XVIII ст. –Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. -187 с.

ПАМ'ЯТІ МИТРОПОЛИТА ВОЛИНСЬКОГО І ЛУЦЬКОГО УПЦ НІФОНТА

Минув рік, як відійшов у вічність багаторічний істинний друг музею – Митрополит Волинський і Луцький УПЦ Ніфонт. Велична духовна постать в історії православної церкви, істинний син землі Волинської, добрий пастир і мудрий духівник для багатьох.

Музей волинської ікони тісно співпрацював і щиро дружив з цією непересічною Людиною. Перше знайомство музейних працівників із о. Ніфонтом, тоді настоятелем Свято-Троїцького храму у с.Рудка-Козинська Рожищенського району відбулося ще у 80-их роках XX ст. Тоді до музею ним були передані ікони XVIII ст. «Богородиця Одигітрія», «Христос Вседержитель», «Святий Миколай», «Новозавітна Трійця», що пилилися на горищі церкви. Як радів Владика, коли через багато років побачив ці образи вже відреставрованими у музеї. Митрополит Ніфонт освячував нове приміщення музею у 2001 р. і Його благословення допомагало нам сумлінно працювати, примножувати надбання попередніх років, збагачуватись новими знахідками. Перші наукові конференції та експедиції музею відбувалися за фінансової підтримки Владики. А скільки цінних пам'яток сакрального мистецтва поповнили збірку музею після експедицій по храмах краю, коли завдяки благословенним листам керуючого Волинською єпархією Митрополита Ніфонта, музейники могли потрапляти до храмів, досліджувати їх, брати на облік цінні речі, а кращі з них передавалися до музею. Такого прикладу взаєморозуміння і підтримки церквою закладів культури не було ніде в Україні. Нам по-доброму заздрили наші колеги з інших музеїв України і з повагою відгукувалися про нашого Владику. У найважчі для музею часи Він підтримував словом і ділом такий особливий музей. У ті роки можна було чекати радикальних рішень щодо долі єдиного в Україні музею ікони: немає приміщення – не потрібен музей, все роздати по церквах. Але Владика зайняв мудру, виважену, далекоглядну і правильну позицію — збережені сакральні скарби Волинського краю мають бачити всі люди, вони повинні бути у музеї і слугувати духовному зростанню суспільства. Вже тоді непоодинокими були випадки, коли священики з районів привозили прямо до музею поруйновані ікони, пояснюючи, що мають «указ» Владики про таку передачу. Владика Ніфонт став ініціатором відновлення традиції хресних ходів до Холмської Чудотворної ікони Богородиці. Він особисто брав у них участь, своєю присутністю надихав прочан на щирі молитви і щедрі пожертви на реставрацію волинських святинь. Ми завжди були раді бачити Владику на виставках і конференціях, презентаціях і тематичних заходах. Ніколи Він не приходив з порожніми руками. На таких урочистостях музею були подаровані більше двадцяти стародруків, ікона «Богородиця з сувоєм» XVII ст., плащаниця XIX ст., скатертини і килим ручної роботи волинських майстринь. Останнім дарунком стала колекція з більш як сотні сувенірних пасхальних яєць. Ми дорожимо гостинцями, які привозив зі Святої землі «дєдушка» - так сам себе називав Владика у приватних зустрічах з працівниками музею. Завдяки Його особистим старанням Волинь має унікальні книги, факсимільні видання – Пересопницьке Євангеліє, Луцькі Євангеліє і Псалтир, з якими можна ознайомитися у Музеї

волинської ікони. Життя переконує у вірності твердження про те, що добро твориться добрими людьми і тримається завдяки їх сумлінню, твердості духу, принциповості. Авторитет Владики Ніфонта був незаперечним для всіх. Він умів навчити, розрадити, підказати і щиросердечно допомогти кожному. При зустрічах в єпархії, на святкових листівках Він завжди працівників музею ласкаво називав дівчатками, не повчаючи і виставляючи ніяких вимог. Його тепла посмішка вселяла віру і надію на краще, мудре слово підтримувало у нелегкі періоди життя. Нам невимовно жаль від такої непоправної втрати, але ми втішені тим, що така Людина була у нашому житті і залишиться назавжди у нашій добрій пам'яті.

Оргкомітет конференції,
колектив Музею волинської ікони.

ПАМ'ЯТІ ВОЛОДИМИРА ПЕТРОВИЧА МОКРІЯ

«Жити – це працювати!» Ці слова були життєвим кредо Володимира Петровича Мокрія. Завдяки своїй невтомній праці він став одним з найкращих художників-реставраторів України. Його завжди поважали колеги і любили учні. Свою реставраційну діяльність він розпочав у 1971 р. у Львівській картинній галереї (сьогодні Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького), де його першими наставниками були Б. Г. Возницький та В. А. Овсійчук. Працюючи у різних музеях та реставраційних закладах Львова, він допоміг зберегти тисячі мистецьких творів, серед яких є справжні перлини національного надбання.

Результатом багатолітньої праці стали безліч відреставрованих ікон, картин, малярських ансамблів. Окрім музейних пам'яток, серед яких є такі визначні, як «Богородиця Одигітрія» поч. XVI ст. (ЛНГМ) та Богородчанський іконостас (НМЛ), за участі Володимира Петровича і під його безпосереднім керівництвом було відреставровано іконостаси церков св. Параскеви П'ятниці у м. Львові, св. Параскеви у с. Крехів, св. Архістратига Михаїла у с. Воля Висоцька, св. Архістратига Михаїла у с. Дорі та інші. З великим захопленням він розробляв методики і програми реставрації, підтримував нові ідеї, з любов'ю облаштовував робоче місце, дбав про сучасне технічне обладнання майстерень в яких працював. Досвідчений реставратор з великою відповідальністю досліджував твори мистецтва, обираючи вірні кроки в реставрації, визначаючи правильність їх атрибуції та датування.

Володимир Петрович займався як реставрацією станкового, так і монументального малярства. Йому це було цікаво. Вдосконалюватись і відкривати для себе нове у професійній практиці було для нього правилом. Реставрація стінопису каплиці Покрову Прсв. Богородиці монастирської церкви у м. Жовкві, настінного малярства у церкві Преображення Господнього у с. Старий Витків, стінопису Бруно Шульца у Дрогобичі, розписів церкви св. Андрія (колишній Бернардинський костел), фресок притвору церкви св. Анни у Львові та порятунок інших пам'яток вважав своїм обов'язком. Він ніколи не відмовлявся від реставрації творів, жартуючи, що «окрім реставрувати, більше нічого не вміє робити».

Працювати поруч з Володимиром Петровичем, а ще й часом над одним твором, було завжди захопливо. Він повністю занурювався у роботу, перериваючись лише на короткий час після завершення певного процесу. З ним було цікаво обговорювати і розв'язувати професійні проблеми, до його думок дослухались при вирішенні найскладніших питань. Тому було звичним бачити Володимира Петровича на науково-реставраційних радах музеїв та реставраційних організацій. Великий досвід в галузі реставрації допомагав йому віднайти вірні рішення, які завжди були обґрунтованими і добре виваженими. Як колега та вчитель був прикладом для багатьох поколінь реставраторів і залюбки ділився своїм досвідом та навиками.

Понад двадцять років працюючи викладачем, спочатку в коледжі ім. Івана Труша, а згодом у Львівській Академії мистецтв, Володимир Петрович виховав не одне покоління реставраторів, які завжди з гордістю підкреслюють, що вони його учні. Свого вчителя молодь любила і поважала. Вміння зацікавити студентів предметом реставрації вдавалось йому завдяки власній відданості роботі. Він легко знімав напругу в аудиторії, розповідаючи жарти і анекдоти поміж серйозного викладу навчального матеріалу. По-батьківськи опікуючись своїми вихованцями Володимир Петрович вмів заохотити і одночасно вказати на недоліки в навчанні чи поведінці. Його слухались і безапеляційно виконували поставлені завдання.

Його натхненням до праці і життя була сім'я та домашній затишок, який він створив разом з дружиною пані Христиною. Оточений підтримкою і турботою своїх рідних, він ніколи про них не забував. Сад і квітник на присадибній ділянці були ще одним його захопленням, яке вимріяв і в яке занурився в останні роки життя. Добрий господар з любов'ю розповідав про посаджені ним нові сорти квітів чи про те яким буде врожай яблук. У праці поміж квітів знаходив відпочинок і набирався сил для своєї подальшої реставраційної роботи.

Завжди усміхнений, влучно жартуючи і декламуючи гуморески, Володимир Петрович з оптимізмом дивився у майбутнє. «Артист оригінального жанру» – так його колись, ще під час навчання в училищі, назвав викладач Всеволод Антонович Трофимлюк. Нескінчені розповіді про веселі пригоди, розігрування кумедних ситуацій придуманих ним самим, сприяли теплій творчій атмосфері, особливо у тривалих відрядженнях. Бадьорість та завзяття в роботі були формулою його успіху.

А ще Володимир Петрович був глибоко віруючою людиною і за всі свої досягнення дякував Богу. Його праця над іконами була своєрідною молитвою і за його словами всі блага у житті він отримав тільки через заступництво Прсв. Богородиці.

Пам'ять про Володимира Петровича зберігається не лише у врятованих ним мистецьких творах. У кожному кого він знав, кого любив, кого навчав, енергійний і оптимістичний Володимир Петрович Мокрій залишив частинку себе.

Оксана Садова.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир – доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Асаулова Олена – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Бобрик Вітольд – кандидат історичних наук, Інститут досліджень культурної спадщини Європи, м. Сєдльце, Республіка Польща.

Борісєнко Ольга – аспірантка Інституту історії мистецтв Гданського університету, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Боровська Жанна – завідувач відділу наукових досліджень Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Бурковська Любов – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ.

Вавричук Андріана – хімік-аналітик, молодший науковий співробітник Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові, м. Львів.

Ганусевич Наталія – молодший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Гелитович Марія – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького у Львові, м. Львів

Гулько Геннадій – історик-релігієзнавець, заслужений працівник культури України, м. Луцьк.

Деригуз Наталія – студентка магістратури факультету «Реставрація станкового та монументального живопису» Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

Друль Мирослава – завідувач науково-дослідним сектором Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові, м. Львів.

Дулгерь Зоя – завідувач Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Жолоб Ганна – молодший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника «Давній Галич», с. Крилос.

Зілінко Роман – завідувач виставково-експозиційного відділу Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького у Львові, м. Львів

Зінчук Ольга – аспірантка Львівської національної академії мистецтв, художник-реставратор Львівської філії ННДРЦУ, м. Львів.

Єлісєєва Тетяна – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Єфіменко Любов – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень та дозиметрії ННДРЦУ, м. Київ.

Карелін Володимир – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк

Климчук Андрій – головний редактор Інтернет-порталів «Віртуальна Польща» і «Віртуальні історичні міста», м. Рівне.

Коваль Ірина – художник-реставратор ІІ категорії по олійному малярству реставраційної майстерні Червоноградської філії Львівського музею історії релігії, м. Червоноград.

Конюшенко Катерина – студентка магістратури Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Дніпро.

Коритнянська Вікторія – старший науковий співробітник Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Кухар Валентина – кандидат історичних наук, доцент, викладач Правничого коледжу Львівського національного університету ім. Івана Франка, м. Львів.

Левицька Мар'яна – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАНУ, м. Львів.

Левицька Олександра – молодший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника „Давній Галич", с. Крилос.

Магінський Володимир – художник-реставратор вищої категорії станкового, олійного та темперного живопису, завідувач реставраційної майстерні (живопис) Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Мазур Вікторія – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.

Мельников Микола – науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Михайлов Юрій – священик церкви Різдва Богородиці, м. Камінь-Каширський.

Москалюк Ірина – молодший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк

Обухович Лариса – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Остапюк Олександр – старший науковий співробітник Любомльського краєзнавчого музею, м. Любомль.

Пасюк Ігор – завідувач Волинського регіонального музею українського війська та військової техніки, філії Національного військово-історичного музею, м. Луцьк.

Пась Наталя – директор Камінь-Каширського краєзнавчого музею, м. Камінь – Каширський.

Піскун Юрій – старший науковий співробітник Національного художнього музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Подворна Лілія – старший науковий співробітник, в.о. завідувача відділом «Літературно-мистецькі Плюти» Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, м. Київ.

Пуцко Василь – старший науковий співробітник Калузького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Рішняк Олег – художник-реставратор вищої категорії, керівник відділу реставрації живопису ДП „Інститут «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів.

Садова Оксана – мистецтвознавець, художник-реставратор вищої категорії, головний спеціаліст відділу реставрації живопису ДП „Інститут «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Сініла Анатоль Миколайович – незалежний дослідник, працівник ДУО «Богушевічська НПК дитячий сад-середня школа», м. Багушевічи, Республіка Білорусь.

Смірнова Енгеліна – доктор мистецтвознавства, професор історичного факультету Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова, головний науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства, м. Москва, Росія.

Тимченко Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ.

Труляєва Олена – художник-реставратор ІІ категорії по олійному та темперному малярству реставраційної майстерні Червоноградської філії Львівського музею історії релігії, м. Червоноград

Федорів Тетяна – молодший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Федчук Олександр – протоієрей, викладач Волинської духовної семінарії УПЦ, аспірант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Флікоп-Світа Галина – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу стародавньобілоруської культури Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Хребтенко Маргарита – художник-реставратор ННДРЦУ, аспірантка кафедри ТІМ Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ.

Цитович Володимир – художник-реставратор вищої кваліфікації Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, м. Київ.

Шевченко Наталія – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Шуліка Вячеслав – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (PhD), художник-реставратор, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І
ДО ІСТОРІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк
Щоденник наукової експедиції Волинського краєзнавчого музею1984 року 3

КАРПЮК Людмила, м. Луцьк
Характеристика збірки сакрального живопису XVI – XIX ст.
Волинського краєзнавчого музею.....11

ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк
Музей волинської ікони та його колекція у матеріалах міжнародних
наукових конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація».
Бібліографічний покажчик 29

РОЗДІЛ ІІ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПИСУ
ІІ. 1. ІКОНОПИС

КУХАР Валентина, м. Львів
До питання про формування візантійської іконописної традиції..... 50

ПУЦКО Василь, м. Калуга, Росія
Волинська ікона в Новгороді: здогад чи дійсність?..... 54

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
«Покров Богородиці» київської школи кінця XVII століття у
парафіяльній церкві луцької околиці 61

ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів
Твори Йова Кондзелевича у збірці Національного музею у Львові
імені Андрея Шептицького 77

ЗІЛІНКО Роман, м. Львів
Іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці Загорівського монастиря
авторства Йова Кондзелевича та майстрів його кола (1722 р.)..... 90

МОСКАЛЮК Ірина, м. Луцьк
Ікони «Покров Богородиці» XVII – XVIII ст. в експозиції Музею волинської ікони.
Іконографія та стилістика..... 97

МАЗУР Вікторія, м. Київ
Деякі особливості іконографічної системи розташування розписів у церкві Непорочного
зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки, Львівської області (тези доповіді) 108

САДОВА Оксана, м. Львів
Фрагмент стінопису XVII ст. церкви Воскресіння Господнього у смт. Стара Сіль 110

БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ
Волинська ікона «Св. Василій Великий» (1742 р.):
особливості іконографії та композиційного вирішення 112

ШУЛІКА Вячеслав, м. Харків
Милецька ікона Божої Матері: залишок загубленої на Слобожанщині
Волинської спадщини в період між Світовими війнами 119

БОРІСЄНКО Ольга, м. Мінськ, Білорусь
Чтимая Каменецкая икона Богоматери 123

ФЕДОРІВ Тетяна, м. Збараж
Ікони «Мучення святої Варвари» та «Усікновення голови Івана Хрестителя»
із церкви села Синява Збаразького району 130

ЛЕВИЦЬКА Мар'яна, м. Львів
Малярство Л. Долинського в Успенському соборі Почаєва (1807–1810):
іконографічна програма циклу «Чудеса Христа» 134

КЛИМЧУК Андрій, м. Рівне
Ікони Матері Божої костелів колишньої Луцької
римо-католицької дієцезії в храмах Польщі 147

КАРЕЛІН Володимир, МЕЛЬНИКОВ Микола, м. Мінськ, Білорусь
Абразы першавярхоўных апосталаў Пятра і Паўла ў іканапісу Беларусі 153

СІНІЛА Анатоль, м. Багушевічи, Білорусь
Абразы з Беларускага дзяржаўнага музея ў сучасных зборах.
Даваенная гісторыя і паходжанне 158

ФЛІКОП-СВІТА Галина, м. Мінськ, Білорусь
Датаваныя абразы XVII–XVIII стст. у зборах Музея старажытнабеларускай
культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі 163

ФЛІКОП-СВІТА Галина, м. Мінськ, Білорусь
Забытая святыня – «Божая Маці»з Тарэек: да гісторыі шанавання аднаго са спісаў
«Божай Маці Бялыніцкай» 173

ХРЕБТЕНКО Маргарита, м. Київ
Підготовчий малюнок українського барокового іконопису 178

ІІ. 2. РЕСТАВРАЦІЯ

ДУЛГЕРЬ Зоя, БОРОВСЬКА Жанна, м. Одеса
Наукове дослідження та перебіг реставрації пам'ятки «Мадонна з Немовлям»
Флорентійської школи живопису XV століття зі збірки
КУ «Одеський музей західного і східного мистецтва» 186

ДРУЛЬ Мирослава, м. Львів
Неруйнівні цифрові методи дослідження творів мистецтва у сучасному музейництві 191

ЄФІМЕНКО Любов, м. Київ
Рентгенографічне дослідження дерев'яної поліхромної скульптури та предметів з декоративним різьбленням. Проблеми та методичні підходи до вирішення 194

ШЕВЧЕНКО Наталія, АСАУЛОВА Олена, м. Київ
Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII–XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії 198

ЦИТОВИЧ Володимир, м. Київ
Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII–XVIII ст. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ) 207

ДЕРИГУЗ Наталія, м. Харків
Розробка параметрів розшарування різночасового живопису 214

ВАВРИЧУК Андріана, м.Львів
Комплексне хімічне дослідження творів риботицької школи XVIII ст. із збірки Національного музею імені Андрея Шептицького 220

МАГІНСЬКИЙ Володимир, м. Збараж
Сакральний живопис XVIII ст. Свято-Миколаївської церкви села Бодаків Збаразького району Тернопільської області. Дослідження та реставрація 229

КОРИТНЯНСЬКА Вікторія, м. Одеса
Біологічне дослідження деяких пам'яток сакрального мистецтва з музейних збірок України 237

КОНЮШЕНКО Катерина, м. Дніпро
Реставрація ікони «Образ Вогнеликої Богородиці» 242

ЗІНЧУК Ольга, м. Львів
Ікона «Божа Мати з немовлям» XVIII (?) ст. зі збірки Володимир-Волинського історичного музею: стан збереження, проведення реставраційних заходів 245

КОВАЛЬ Ірина, ТРУЛЯЄВА Олена, м. Червоноград
Реставрація і короткий огляд групи пам'яток Червоноградської філії Львівського музею історії релігії. котрі походять із Волинського краю 249

РІШНЯК Олег, м. Львів
Компромісні рішення при реставрації творів монументального мистецтва XX століття в діючих сакральних спорудах 262

РОЗДІЛ III.
МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів
Два контракти західноукраїнських малярів на службу з 1735 та 1739 років 265

ТИМЧЕНКО Тетяна, м. Київ
Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П. М. Жолтовським документів 273

ЖОЛОБ Ганна, ЛЕВИЦЬКА Олександра, с. Крилос
Сакральне мистецтво «Давнього Галича» у творчості Антіна Монастирського 280

ПОДВОРНА Лілія, м. Київ
Особовий фонд митрополита Івана Огієнка у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України 283

ПІСКУН Юрій, м. Мінськ, Білорусь
Убранства слуцкіх цэркваў 17 стагоддзя па архіўных крыніцах 289

СМІРНОВА Енгеліна, м. Москва, Росія
Миниатюры Добрилова Евангелия 1164 г. 294

ГУЛЬКО Геннадій, м.Луцьк
Ікона «Хрещення Господнє» – родинна святиня із-за Буга 300

ГУЛЬКО Геннадій, м.Луцьк
Маловідома сторінка з історії Холмської ікони Божої Матері (1649 – 1651рр.) 303

SYGOWSKI Paweł, Lublin, Polska
Trzycerkwie w miasteczku Ratno i ich kaplice filialne w Hornikach i Wydranicy – w dekanacie ratneńskim unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w 308

ОСТАПЮК Олександр, м. Любомль
З історії церкви Св. Луки в с. Городне Любомльського р-ну 321

ПАСЬ Наталя, МИХАЙЛОВ Юрій, м. Камінь-Каширський
З історії Камінь-Каширської церкви Різдва Пресвятої Богородиці 330

ФЕДЧУК Олександр, м. Луцьк
Пугинський Василіанський монастир та його майно у світлі нових документів 336

БОБРИК Вітольд, м. Сєдльце, Польща
Читані Служби Божі в контексті проблеми латинізації Унійної Церкви (на прикладі Кашогродського та Любомльського деканатів) 340

ПАСЮК Ігор, м. Луцьк
Срібна панагія як джерело історичного дослідження 342

ГАНУСЕВИЧ Наталія, м. Збараж
Каталогізація стародруків: проблеми та практика 344

РОЗДІЛ IV. ПАМ'ЯТЬ

Пам'яті Митрополита Волинського і Луцького УПЦ Ніфонта 351

Пам'яті Володимира Петровича Мокрія 353

АВТОРИ ЗБІРНИКА 355

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ, З ПИТАНЬ РЕЛІГІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
дослідження та реставрація

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 25

Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції,
присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони
м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року

Видано в авторській редакції.

Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій

Виготовлення оригінал-макету: **Олександр Трофімук**

Здано на виробництво 05.10.2018 р. Підписано до друку 16.10.2018 р.
Формат 60х68 1/8. Гарнітура Times.
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.
Накладом 300 прим. Вид. №. 325.
Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

В-67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 25. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2018. – 362 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, яка відбулася 25-26 жовтня 2018 року в м. Луцьку.

До збірника включені доповіді та повідомлення з дослідження та реставрації іконопису, декоративної різьби та монументального живопису, історії храмів і монастирів Волині. Окремий розділ присвячений історії Музею волинської ікони та його збірці.

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

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