

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ  
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ  
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ



Пам'яті українського мистецтвознавця ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

# ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Науковий збірник

Випуск 23

Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції,  
м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року

Луцьк - 2016

**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 23. Матеріали XXIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2016. – 248 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXIII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 19–20 жовтня 2016 року в м. Луцьку.

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

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

**Редакційна група:**

*Анатолій Силюк*  
*Євгенія Ковальчук*  
*Тетяна Єлісєєва*  
*Микола Мігас*

**Відповідальний за випуск:**

*Анатолій Силюк*

**Технічний редактор:**

*Олександр Трофімук*

**Конференція проведена в рамках Регіональної програми розвитку культури, мистецтва 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, 2016

© Музей волинської ікони, 2016

© Автори статей, 2016

## РОЗДІЛ I. ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ  
(Львів)

### «БОГОРОДИЦЯ З ЕМАНУЇЛОМ» З ЦЕРКВИ СВЯТОГО МИКОЛАЯ У КАМЕНІ-КАШИРСЬКОМУ

Середньовічна малярська спадщина Каменя-Каширського<sup>1</sup> привернула увагу позиціями найвищого фахового рівня з відкриттям і впровадженням до наукового вжитку виняткової для національного мистецького доробку пари намісних ікон Спаса та Богородиці, правдоподібно, другої половини другої – третьої декади XVI ст. з місцевої соборної церкви пророка Іллі<sup>2</sup>, вірогідного дару одного з тодішніх власників міста – князя Андрія Олександровича Сангушка<sup>3</sup>. Водночас, попри новітню (не у всьому, як побачимо, зрештою, заслужену) “славу”, все ще не посіла належного місця у мистецькій історії не тільки Каменя-Каширського й регіону інша збережена на місцевому ґрунті середньовічна ікона Богородиці з Емануїлом – з церкви святого Миколая (приватна збірка)<sup>4</sup>. Віднайдена практично тоді ж, це достатньо показова пам’ятка для, радше, не так уже й багатой середньовічної волинської спадщини, яка поки налічує 32 оригінальних ікони<sup>5</sup>. Проте навіть самого конкретного походження камінської ікони досі не сприйнято й “не визнано”: у цьому зв’язку старша література подає “Волинське Полісся”<sup>6</sup>, а новіша – навіть тільки “Волинь”<sup>7</sup>.

З історично-мистецькою інтерпретацією ситуація поки, радше, повинна сприйнятись слізно. Ще до офіційного “об’явлення”, при розмовах “у кулуарах” йшлося про “ікону XIV ст.” і навіть “візантійського” походження, проте такий родовід так і не вийшов на поверхню й згодом відпав остаточно. Перша публікація запропонувала датування на кінець XIII – початок XIV ст. у підписі під ілюстрацією<sup>8</sup>... й водночас XIII–XIV ст. – у каталозі<sup>9</sup>. Вступна стаття до видання ставила камінську знахідку не тільки поряд з найстаршими волинськими “Богородицями з

Емануїлом” – Дорогобузькою та Луцькою, а й навіть – константинопольською Холмською<sup>10</sup>, як богородичну ікону “з Волинського Полісся”<sup>11</sup>. Не вдаючись до докладнішого аналізу історично-мистецьких реалій, а розвиваючи не позбавлений патетики наведений зачин, автор – Олег Сидор – ствердив: “Згадана “Богородиця з Дітям” з Волинського Полісся дивним чином продовжує собою ряд знайдених на Волині упродовж останніх десятиліть унікальних ікон Богородиці з Дітям (після ікон Богородиці Волинської з Покровської церкви в Луцьку, а також – Дорогобузької та Холмської)”<sup>12</sup>. На закінчення, зокрема, додано: “Цей образ справляє монументально-величаве враження не лише завдяки компактно (а навіть і щільно) вписаним у золочену поверхню ковчезного заглиблення постатям, але передусім – гнучким лініям їхніх контурів, що м’яко означають пірамідальну за обрисами композицію, особливо ж – маєстатичному овальному ликові Богородиці з виразними рисами: великими, широко розкритими очима, тонким видовженим носом з маленькими, плавно окресленими червоними устами. Особливо вражає погляд великих очей з широкою темною райдужною оболонкою довкола чорної зіниці під верхньою повікою. Завдяки цьому *погляд набуває магичної притягальної сили* (виділено – В. А.) та глибини. Кожна деталь ікони свідчить про її автора як майстра високого класу, що поєднував досконалу фахову вправність зі здатністю наповнити створений ним образ *великим зарядом духовної сили* (виділено – В. А.). *Вишукана мелодія ліній і колірних гам* (виділено – В. А.) (а в межах останньої – тонка тональна градація), легке вохрення, яким досягається делікатне моделювання ликів з майже невлотливими переходами і ледь помітними штрихами білильних висвітлень, як і *лірична сумовитість психологічного діалогу* (виділено – В. А.) Матері і Дитяти – усе це свідчить про виразне звучання в цій іконі засад мистецтва палеологівської доби, і передусім це дозволяє датувати її періодом кінця XIII–XIV ст.”<sup>13</sup>.

Наповнене знаної “мистецтвознавчої поезії” красномовство звично воліє вдовольнитися пе-



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



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



*Богородиця Одигітрія. З Успенської церкви в Дорогобужі.*



*Богородиця Страсна. З церкви апостола Луки в Доросині.*

реднауковим захопленням і не потребує вдаватися до реалій пам'ятки. Коли ж до них, врешті, доходить, “паралелі” пропонуються у таких надто далеких між собою, проте показових з огляду сприйняття проблеми датування об'єктах, як “...подібні овальні лики з важкуватою нижньою його половиною” (sic!) згаданої ікони з Покровської церкви в Луцьку та “Похвали Богородиці” з Миколаївської церкви в Грубешові, зелена підкладка мафорію “на іконах з Кам'янки, Старого Яричева, Попелів (XVI ст.)” й залучений в орнаментуванні хітону Емануїла мотив свастики у віднесеному до другої третини того ж століття “Розп'ятті”<sup>14</sup>. Усі ці “паралелі” (коли їх визнавати за такі), звичайно, ніяк не здатні аргументувати часу виникнення ікони. Як і наведена характеристика, викладені міркування фіксують винятково початкове “загальне враження”, фактично ігноруючи при цьому увесь комплекс індивідуальних особливостей ікони та авторського почерку її виконавця. Тим більше такий виклад не можна сприймати підтвердженням задалегідь, ще до вивчення засвоєного неодмінно давнього походження образу. “Аналоги” безнадійно пізні щодо прийнятого раннього датування, а запропоноване (засноване на найочевиднішому сприйнятті випадкових і насправді не так уже й близьких деталей) зближення “Богородиць” першої половини XIV та XVI ст. аж надто вимовне з огляду можливих перспектив конкретної історично-мистецької інтерпретації. Тому випадає визнати зусилля, почате з поезії, так само на “поезії” і закінченим...

Однак рання дата, закономірно, не може не гріти серця власника. А незмінно самотнім в Україні “знавцям” – як із різнорідних “загальнолюдських” міркувань, так і внаслідок фактичного власного потенціалу долання все ще за незмінно стосовних підходів, як виявляється, “надто складних тонкощів” стилістичної еволюції національної мистецької традиції, – вдається незмінно підтримувати щасливих власників у їхніх змаганнях до омріяного володіння “шедевром княжої доби”. Тому невдовзі на тих же підставах дату уточнено вже на XIII ст.<sup>15</sup> Правда, у вступі до розділу про ікони в каталозі виставки приватної збірки Марія Гелитович залишилася при датуванні кінцем XIII – початком XIV ст., загально від себе також вказавши на вгадування “ремнісценцій” її “образно-іконографічного

вирішення” у згаданій луцькій іконі<sup>16</sup>. Звернення до реліквії луцького храму цілком закономірне, оскільки вона виявляється практично єдиним придатним для залучення у відповідному контексті об'єктом мистецької спадщини Волині. Проте показовою сприймається відсутність поруч з нею сучасної їй Дорогобузької ікони. Однак вона немало відмінна за всім сталим комплексом ознак, внаслідок чого для відповідної цілі і визнана непридатною ніяк.

Найдокладніше про камінь-каширську пам'ятку, проте, все ж, коротко й достатньо побіжно досі писала Енгеліна Смірнова, якій належить єдиний поки її стислий предметніший розгляд, закономірно для московської авторки опрацьований за канонам цілком іншої риторики. “Пластика форм, гармонія пропорцій, тонкість цетовых сочетаний и красота живописи... указывают на принадлежность иконы к элитарному стилю местной художественной культуры. Икону относят к XIII в., но высказывались и сомнения в этой ранней дате”<sup>17</sup>. Втім, конкретних “сомнений” не наведено. Так само відзначено “некоторое сходство” з неодноразово згаданою луцькою іконою – “в плотной композиции, монументальности укрупненных форм, в иконографии одежд Христа”. При цьому, водночас, наголошено: “Однако стилистическое решение иконы... – совсем иное”. Серед найочевидніших відмінностей вказано “гибкие контуры пальцев, столь отличающиеся от напряженных прямых линий в “Богоматери Волинской”. “Музыкальность линий, тонкость и ритмика из переплетенный свидетельствуют о создании иконы в период развитого палеологовского искусства не ранее XIV столетия, в тот период, когда суровая мощь и прямолинейная внушительность живописи позднего XIII в., сказавшаяся в “Богоматери Волинской”, уже ушли в прошлое. Овальный лик Богоматери, нейтральная фактура его живописи могли бы даже свидетельствовать в пользу исполнения иконы уже в XV в. Но на эту позднюю датировку трудно решиться: столь крупный масштаб форм и столь монументальное изображение Христа вряд ли могли появиться в искусстве XV в.”. Вдавшись до іконографії, московська дослідниця віднайшла спільність з Одигітрією – “...судя по общей структуре и по взрослости Христа, по его торжественной позе, в которой ощущается тема учительства, вели-



*Чімабуе. Мадонна з Емануїлом.  
З Кастельфйорентіно.*



*Богородиця з Емануїлом.  
З Покровської церкви в Луцьку.*



*Похвала Богородиці.  
З церкви святого Дмитрія у Підгородцях.*



*Спас у славі. З давньої збірки Житомирського краєзнавчого музею.*

чия”. В українському, а, щоби́льше, – волинському контексті це природно мало би провадити насамперед до ікони з Успенської церкви в Дорогобужі (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ)<sup>18</sup>. Проте цього закономірного для нібито раннього об’єкту волинського походження аналога, як уже відзначено, не пригадано. Стверджено тільки відсутність реалізованої іконографії у візантійському мистецтві і вказано як аналогію фреску церкви святого Вікентія в Гальяно (Ломбардія) у північній Італії. Однак спорідненість з цією фрескою здатна стосуватися, радше, насамперед “настрою”, оскільки поза Емануїла тут принципово відмінна. Співпадає хіба що жест лівої руки, що теж торкається щок Богородиці. На закінчення визначно імовірно використання мотивів італійського Дученто в мистецтві Галицько-Волинського князівства, як і вірогідність складення відповідної іконографії у Візантії, звідкіля вона могла потрапити до Італії та на Волинь. Про можливість зв’язків з Італією XIII ст. при цьому йшлося чи не вперше взагалі, проте на надто скромних підставах. Фактично, не так встановлено якийсь конкретний італійський слід, як вкотре показано притаманне російській науковій думці незмінно надто загальне та цілком поверхове розуміння історичної західної складової мистецького синтезу на українському ґрунті. Хоча найновіші дослідження дають підстави допускати таку можливість<sup>19</sup>, поки очевидніший не так італійський, як заальпійський, центральноєвропейський слід, вловлений в іконі святої великомучениці Параскеви з чотирма сценами історії з церкви архангела Михаїла в Ісяях Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ)<sup>20</sup>. Однак новіше відкриття мистецької спадщини Галицько-Волинської держави та осмислення поодиноких її позицій наголошує насамперед на визначальній послідовній візантійській залежності місцевої мистецької традиції, зорієнтованої найперше на столичні константинопольські взірці<sup>21</sup>. Закономірно, що сучасний російський науковий досвід від такого – мало засвоєного й у самій Україні – сприйняття західноукраїнської малярської спадщини княжої доби все ще досить далекий.

Варто також додати, що, викладаючи наведені міркування, авторка ще не знала оригіналу (як сама твердила в кулуарах луцької конференції, побачила його лише в дорозі до Луцька).

У новішому короткому принагідному зверненні до ікони М. Гелитович з виразною обережністю згадала про “...спроби розглядати її серед декількох найдавніших ікон Волині, які хоча й різні за стилістикою, та все ж об’єднані певною схожістю образної характеристики Богоматері та деякими іконографічними паралелями (це передусім стосується “Богородиці Одигітрії” з Покровської церкви в Луцьку)”<sup>22</sup>. На завершення ніби між іншим відзначено: “Результати радіовуглецевого аналізу твору вказують на XII ст.”<sup>23</sup>. Не дивлячись на такий “результат” – для актуального фонду найдавнішої малярської спадщини в Україні це мала б бути безперечна сенсація – (авторка схильна віддавати “модному” аналізові цілковиту перевагу перед усіма іншими доступними методами вивчення найдавніших українських ікон<sup>24</sup>), у підписі під ілюстрацією подано звичну для прихильників “модної” методики “уточнену”<sup>25</sup> дату “XII–XIII ст. (?)”<sup>26</sup>. Втім, у колі шанувальників такого способу датування відзначене поправління “від себе” – підхід не менш звичний, ніж беззастережна довіра до самого “рятівного методу”.

Попри такий якнайвиразніше “інтригуючий” супровід від появи ще перших чуток про ікону “у кулуарах”, підігрітих згодом “колекціонерським щастям”, а тепер ще й “радіовуглецевим шарлатанством”<sup>27</sup>, уже була нагода неодноразово вказати на безпідставність пропонованих ранніх датувань. Якщо вони схильні працювати занижувати зацікавлено й бездоказово прийняту хронологію, то комплекс реалій послідовно переконуює у значно новішому походженні, вказуючи щойно на першу половину XVI ст. Вперше належність ікони до першої третини століття принагідно відзначено ще 2004 р.<sup>28</sup> З відкликанням до цієї публікації висновок повторено через чотири роки<sup>29</sup> й тоді ж стверджено відсутність аргументів для раннього датування у реаліях образу<sup>30</sup>. У контексті огляду малярської спадщини княжої Волині ікону охарактеризовано як “...досить рядовий зразок пізнього малярства, заснований на візантизуючих схемах другої половини XIII ст. італійського походження з очевидною перевагою елементів провінційної традиції” і вперше зіставлено з нововідкритою намісною іконою Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському<sup>31</sup>. Запропоноване датування вказано як засноване “...на незрозуміло-



*Похвала Богородиці. З церкви архангела Михаїла в Берегах Долішніх.*

му ігноруванні всього комплексу індивідуальних стилістичних прикмет пам'ятки, продиктованому, очевидно, цілком поверховим засвоєнням їх своєрідних особливостей і цілковитому несприйнятті стійкої сукупності яскраво вираженого комплексу ознак пізньосередньовічної малярської культури у її версії, притаманній щойно першій половині XVI ст.<sup>32</sup>. Згодом коротко зазначено відсутність у ньому стійкого комплексу ознак малярства княжої доби й відображення стилістики тільки першої половини XVI ст., яка дає підстави вбачати тут зразок молодшої, значно скромнішої за всіма критеріями професійної практики<sup>33</sup>.

Проте як позиція поки менше відомої каміньської ікони в мистецькому доробку Волині (незалежно від проблеми датування), так і – ще більше – приписане їй нібито раннє походження зобов'язують до докладнішого аналізу комплексу прикметних особливостей цієї своєрідної пам'ятки. Вимагає також належного обґрунтування стисло висловлена пропозиція щодо пізнього походження. Водночас очевидно є й не-

обхідність систематичного викладу тих аргументів, які в давніших лаконічних зауваженнях неминуче мали залишитися поза можливістю докладнішого аналізу та обговорення.

Підходячи до зазначеного завдання, насамперед випадає привернути увагу до присутності в образі досі якось не зауважених, проте очевидних уже навіть на перший погляд елементів, рішуче незгідних з версією про раннє походження. Найпоказовішою з них сприймається кольорове підшиття мафорію. Його як одну з прикмет композиції відзначила Е. Смірнова<sup>34</sup>, не надавши, однак, цій деталі якогось істотнішого значення. Проте загальновідомою є поява такого підкладу в іконах Богородиці щойно за пізньосередньовічної доби<sup>35</sup>. Серед української спадщини вперше його пропонує "Похвала Богородиці" другої половини XV ст. з церкви Святих жон мироносиць у м. Болахів Івано-Франківської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ)<sup>36</sup>. На Волині таким зразком є близька до неї укладом складок мафорію обабіч голови та на грудях



згадана камінь-каширська іллінська “Богородиця”. Досі не оцінена вимова присутності оригінальної версії такого укладу підкладки у “Богородиці Страсній” з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького, далі – ЛНГМ)<sup>37</sup> – репліці, як показало її вивчення, константинопольського оригіналу третьої чверті XIV ст.<sup>38</sup> Серед доробку майстрів львівського осередку кольорове підшиття має віднесена, всупереч давнішим ранішим датуванням, тільки до початку XVI ст.<sup>39</sup> Знана ікона з церкви святої великомучениці Параскеви в Красові поблизу Львова (НМЛ).

До такого ж висновку схиляє й аналіз іконографії. Щодо цього не можна не погодитися з наведеним твердженням Е. Смірної про відсутність аналогів серед візантійської спадщини. Однак це міркування стосується тільки класичної доби. За пізньовізантійських часів періоду “Візантії після Візантії”, на самих їх початках, у найближчі десятиліття після падіння імперії він, як виявляється, мав чимале побутування (див. далі).

Відтворене у камінь-каширській іконі співвідношення постатей, справді, не відповідає класичній візантійській спадщині, для якої взірцеву норму богородичної іконографії на волинському ґрунті фіксують найстарші згадані ікони першої третини XIV ст. – Луцька та Дорогобузька. На загал, схема камінь-каширського образу в чомусь нагадує луцький (зріз постаті, рисунок фігури Богородиці, нахил її голови). Проте вона відмінна від реалізованого в ньому укладу у чималому ряді немислимим за так раннього часу деталей, які принципово змінюють характер зображення, роблячи його репрезентантом цілком іншої традиції.

Найістотношою з них є жест правої руки Емануїла. Звичне і неодмінне для класичної візантійської іконографії благословення тут перетворене на... дотик до щоки Богородиці. Така метаморфоза не має нічого спільного з власне візантійською культурною системою у її класичному вираженні. Відповідне перетворення могло відбутися тільки в мистецтві зорієнтованій на Візантію Італії в XIII–XIV ст. при розробленні на вихідній візантійській основі власного, послідовно спрямованого насамперед до посилення світського начала, варіанту іконографії<sup>40</sup>. Оскільки

конкретний залучений уклад належить до рідкісних, відкриття ймовірних аналогів залишається справою щасливого випадку. Проте вже зараз до згаданого одинокого наведеного в літературі прикладу можна додати близький жест Емануїла в декількох ранніх італійських “Мадоннах”. До них належать, зокрема, “Мадонна” Чімабуе з Кастельфйорентіно (Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana), “Мадонна з Емануїлом” Дуччо (Siena, Museo dell’Opera del Duomo), образ пізнього поліптиху Джотто з часу близько 1330 р. (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Хоча як сам жест, так і – особливо – трактування Емануїла іншого. Найвірогідніше, конкретним посередником мав стати якийсь виведений від тогочасного італійського досвіду об’єкт пізньовізантійської традиції. Це ще раз наголошує на тому поки все ще досить скромно відкритому напрямі пов’язань пізньосередньовічного волинського малярства, який відкрився з віднайденням грецької ікони Спаса з апостолами з Троїцької церкви у Річиці (РОКМ)<sup>41</sup>.

Отриманий з часткового аналізу висновок про пізній родовід ікони необхідно перевірити докладнішим стилістичним зіставленням. Загальні висловлювання про близькість камінь-каширської ікони до еталонної для Волині неодноразово згаданої “Богородиці з Емануїлом” з Луцької Покровської церкви досі обходилися без належного предметного порівняння. Ближче до цього завдання підійшла Е. Смірнова, проте їй так само немало завадила відзначена традиційна для російських дослідників слабка обізнаність в українському матеріалі. Однак запропоновані спостереження однозначно випадають ніяк не на користь раннього походження. Нагадаємо, що московська авторка твердила про “гибкие контуры пальцев, столь отличающиеся от напряженных прямых линий в “Богоматери Вольнской”. Не менш виразно проти виразно “зацікавленого” раннього датування свідчать й інші наведені міркування. “Музыкальность линий, тонкость и ритмика из переплетений свидетельствуют о создании иконы в период развитого палеологовского искусства не ранее XIV столетия, в тот период, когда суровая мощь и прямолинейная внушительность живописи позднего XIII в., сказавшаяся в “Богоматери Вольнской”, уже ушли в прошлое”. Отже, запропоновані зіставлення-спостереження ніби здатні рішуче відкинути

можливість раннього датування у межах XIII, не кажучи про XII ст. Їх, звичайно, варто і можна конкретизувати.

Щодо рук Богородиці, то вони справляють враження не позбавлених немало “матеріалізованих” акцентів, з реалістичним наповненням не тільки на тлі луцької, а й її старшої дорогобузької сучасниці. Тому їх так само випадає відзначити відповідним значно новішим тенденціям еволюції мистецької культури. Характерне трактування суглобів як мотив так само не має виразнішого часового навантаження, оскільки виступає як у згаданій дорогобузькій іконі, так і в немало переосмислених пізньосередньовічних репліках того ж взірця. Для прикладу можна навести хоча б такі класичні зразки волинського малярства, як згадана “Богородиця Страсна” з церкви в Доросині й “Богородиця з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом” з церкви Різдва Богородиці в Стаднику біля Острога (Острог, Державний історико-культурний заповідник)<sup>42</sup> – вірогідна найдавніша оригінальна позиція малярства з острозького мистецького середовища<sup>43</sup> та “Похвала Богородиці” (1595) з церкви Покрову Богородиці в Стрільську (РОКМ)<sup>44</sup>. Стосовно рук Христа, то очевидно є їх маловиразність, сувій у правій незвично для іконографії тонкий, декоративний, позбавлений реального наповнення, особливо на тлі дорогобузького.

Привертає увагу також зачочена тканина на обох рукавах Емануїла, що так само не притаманне давній іконографії й виступає щойно за пізньосередньовічної доби починаючи від найдавніших ікон перемишльської школи – з церков святого Дмитрія у Підгородцях Сколівського р-ну Львівської обл. (НМЛ)<sup>45</sup>, Різдва Богородиці у Нові Всі на території Польщі (Окружний музей у Новому Сончі)<sup>46</sup>, згаданих з церков у Болехові та Красові. З-поміж деталей постаті Емануїла не можна оминати також вирішення перев’язі на грудях. Новіший автор уже явно не розумів не тільки її значення, а й характеру<sup>47</sup>. На відміну від попередника, який, згідно з традицією, чітко відтворив три лінії вузької стрічки, він передав її єдиною суцільною масою<sup>48</sup>. Водночас при малюванні рукавів хітону Христа виявлено не властиву княжій добі й притаманну новішим часам схильність до дріб’язкового деталізування. Не тільки в луцькій іконі, а й ще навіть найстарших згаданих “Богородицях” перемишльської школи

вже другої половини XV ст. складки хітону нечисленні й не відзначені реалістичними тенденціями. Не характерне для давніх часів підкреслення широкого рукава хітону на піднятій правій руці. Навіть при його масивності, як у візантійській іконі другої половини XIII ст. з Малої Азії (Афіни, Візантійський музей)<sup>49</sup>, трактування цілком інше. Виділяється також широка червона смуга облямування хітону навколо шиї, так само не властива давнішій українській іконографії, як і східнохристиянській традиції загалом. Незмінно новіші асоціації викликає й зеленкавий відтінок хітону Емануїла. В українських іконах він, здебільшого, білий, а зазначений колір досі не зафіксовано взагалі<sup>50</sup>. У колористично винятково багатій згаданій каміньській іллінській іконі він білий з тонкими різнорідними відтінками, втім і зеленкавим<sup>51</sup>.

Важливим комплексом датуючих ознак наділений також золотистий гіматій Емануїла. Його колір загалом співпадає з тим, що запропоновано в луцькій “Богородиці”, що немало унаочнює їх зіставлення. З цього огляду луцький зразок відзначає яскраво виражене малярське начало – навіть у трактуванні ліній заломів. Каміньський, натомість, пропонує підкреслено графічні, тонкі, здрібнені численні сухі лінії, знову ж таки не сумісні з каноном класичної спадщини княжої доби. Вони сприймаються у колі тих тенденцій, з якими пов’язане наростання графічного начала в мистецькій практиці українських земель від середини XVI ст. У контексті датування відповідних процесів варто зіставити відтворення гіматію двох волинських ікон Спаса у славі з луцької околиці – з церкви архангела Михаїла в підлуцьких Пілганах (ВКМ)<sup>52</sup> та не зафіксованого походження (НХМ)<sup>53</sup>. Домінування графічного начала в пізньому стилістичному вираженні тут виявляється навіть у зіставленні з іконою камінь-каширської соборної церкви, яка відображає однозначно ранішу стадію еволюції традиції й, відповідно до її загального контексту, – докладніше розпрацьоване малярське начало. До неї ж та тієї ж лінії іконографії відсилає також підняте праве коліно Емануїла як одна з приметних особливостей реалізованого укладу<sup>54</sup>. З-поміж деталей трактування гіматію виділяється також “надута”, баневидних обрисів невелика складка над лівим коліном. Залучена форма так само належить до мотивів, присутніх у зга-

даній каміньській іллінській іконі<sup>55</sup>, зі свого боку теж підтримує зв'язок із колом зазначеної іконографії.

Серед особливостей аналізованого образу привертає увагу також істотно применшена в порівнянні з виразно монументальною фігурою, немало здрібнена голова Емануїла, що не менш показове і в зіставленні з виразно побільшеною головою Богородиці та її чіткими, узагальнено трактованими рисами. Голова Емануїла вміщена на високій тонкій шиї, різко і неприродно немало розширеній при переході до грудей. Зовсім інакше зазначений перехід вирішено в еталонних для мистецької культури княжої Волині обох найраніших збережених на місцевому ґрунті іконах Богородиці. З деталей моделювання лику вирізняється виразне розходження ліній носа та губ – вони взаємно немало зміщені<sup>56</sup>. З-поміж скромнішого значення елементів трактування прикметним сприймається обведення впадини ока вздовж повік вузькою чорною лінією, застосоване також в очах Богородиці. Як і в Богородиці, під очима намальовано вузькі тонкі мішки. Вкрай невігідним сприймається наближене до профілю упозування голови, при якому права щока подана мінімально. Враження посилює суцільна втрата правої щоки від рівня кінця носа додолу.

Переходячи до зображення Богородиці, насамперед варто відзначити особливістю композиції винесення Емануїла праворуч, значно більше, ніж це пропонує луцька ікона. Привертає увагу й піднесена, різко зігнута в лікті права рука Богородиці, внаслідок чого тратиться притаманне давнішій іконографії й так яскраво виражене в Дорогобузькій іконі значення реалізованого взаємозв'язку її положення як звернення та поклоніння. Це безперечний приклад уже новішої, немало переосмисленої традиції. На застосований спосіб зігнута під гострим кутом у лікті й високо піднесена рука Богородиці в українській спадщині виступає щойно в згаданих іконах другої половини XV ст. з церков у Підгородцях та Болехові. Хоча, звичайно, таке трактування має давніші візантійські прецеденти, на які здатні, зокрема, вказати ікона другої половини XIV ст. (Салоніки, монастир Влатадон)<sup>57</sup> та сучасна їй “Богородиця з архангелами Михаїлом і Гавриїлом” (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)<sup>58</sup>.

До виявів пізньої практики належить також трактування мафорію і його деталей. Нечисленні графічні, здрібнені тонкі чорні лінії на коричневій поверхні ніяк не нагадують ані докладного опрацювання тканини в луцькій іконі, ні узагальненіше – дорогобузькій. Обшиття мафорію на передпліччі правої руки та навколо голови потрактовано як оздоблена простими лініями золотого асисту вузька суцільна охриста смужка, що дружно пропонує акурат пізньосередньовічна українська іконографія починаючи від відзначеного найстаршого її зразка в підгородецькому образі. Показовими виявляються також аж надто скромні китиці облямування на правому передпліччі. Особливо у зіставленні з багатими, докладно розробленими китицями луцької ікони та унікальним за характером відповідним оздобленням дорогобузької<sup>59</sup>.

Контур мафорію на голові, хоч і немало спотворений суцільною втратою з правої сторони, все ж, на загал, зберігся досить добре. Він теж сприймається немало віддаленим від давньої норми, так яскраво реалізованої не тільки в константинопольській Холмській та неодноразово відзначених обох найстарших волинських іконах, а й пізньосередньовічній богородичній спадщині майстрів перемишльської школи починаючи від неодноразово згаданої підгородецької “Похвали Богородиці”.

Врешті, залишається голова Богородиці. Підкреслено видовжений лик так само не відповідає двом найстаршим волинським богородичним іконам, як і водночас – новішій пізньосередньовічній іконографії перемишльської школи. Індивідуальною прикметою видається притінення правої щоки так, що виникає враження не звичного звуження лику до підборіддя, а однорідної ширини рівномірно завуженої форми видовжених пропорцій, на загал, немов рівноширокої від чола до підборіддя. Його пропорції рідкісні для української богородичної іконографії. Щось віддалено подібне пропонує немало, однак, відмінний, стилістично раніший лик неодноразово згаданої підгородецької ікони. Особливо ж близькими видаються пропорції лику в “Похвалі Богородиці” з церкви архангела Михаїла у Берегах Долішніх (тепер на території Польщі) (НМЛ)<sup>60</sup>. Підборіддя відзначене невеликим інтенсивним висвітленням, відділеним від горичималим темнішим заглибленням під долішньою

губою. Його рисунок немало нагадує відповідну деталь лику дорогобузької “Богородиці”, тому їх зіставлення під відповідним оглядом видається показовим. Воно дає ще один яскравий конкретний приклад молодшої стилістики з прикметним для почерку анонімного майстра м’яким трактуванням форми. Висвітлення білилом навколо губ, як і сам рисунок губ, теж нічим не нагадують ні дорогобузької ікони з її узагальненими монументального складу формами та тонкими графічними лініями, ні скупого використання білила тільки над горішньою губою та для скупого ж блику на підборідді під долішньою улуцькій. Тонкими штрихами білил промодельовано форму правої сторони вздовж заглиблення над горішньою губою й виконаним широким мазком тонким шаром обведено губу від гори, надаючи вкороченій до ширини долішньої горішній губі природної форми. При цьому сама губа вузька й обмежена до центральної, піднятої догори ширшої частини, а обидва кінці поза шириною долішньої губи передано у кольорі сусідньої щоки, хоча й підкреслено тонкою коричневою лінією, використаною для позначення отвору рота. Таке трактування не має нічого спільного як з обома неодноразово пригаданими старшими волинськими іконами, так і тогочасним малярством східнохристиянського світу загалом. Навпаки, воно пропонує очевидну не тільки стилістичну, а й часову аналогію до відтворення губ у відзначеній іконі каміньської Іллінської церкви, стилістично, безперечно, раднішої пропозиції.

Показовим елементом виступає також рисунок очей. Правда, праве немало втрачене, проте ліве збереглося практично повністю. Його характеризує вміщена близько до горішньої повіки побільшена зіниця, обведена чималою неправильної форми райдужною оболонкою, темне, в кольорі підмальовку яблуко й невеликий тонкий штрих білила при правому долішньому краї оболонки та праворуч від неї. Впадину від горішньої повіки відділяє тонка чорна лінія, вжита так само й при долішній повіці. В обох згаданих ранніх іконах така лінія використана лише для окреслення горішньої повіки. Показовим сприймається також практично суцільне притемнення над очима, тоді як в обох згаданих ранніх волинських “Богородицях” для моделювання тут активно вжито висвітлення. Навпаки, близьке

притемнення над очима відзначає ікону каміньської Іллінської церкви. При правому оці застосовано тільки дві тонкі лінії висвітлення – безпосередньо над чорною лінією, та вище – для позначення переходу від повіки до надбрівної дуги.

Показовим сприймається також трактування мішків під очима. Вони тонкі, видовжені, з гострими, піднятими догори кінцями, мають вигляд своєрідних заокруглених валиків. Тонка коричнева лінія обведення над мішком під долішньою повікою правого ока викликає навіть враження подвійного мішка, укладаючи ніби дві паралельних таких форми одна над одною. Подібний так само подвійний мішок пропонує неодноразово згадана каміньська іллінська “Богородиця”, однак він широкий, достатньо масивний і, попри актуалізоване трактування, відкликається до відповідної деталі лику Дорогобузької ікони, пропонує її як би переосмислене за актуальних умов трактування. Тому навіть ця скромна деталь, зі свого боку, теж вказує на вірогідне походження ікони щойно з часу після початку XVI ст.

Неодноразово відзначену схильність майстра до графічної стилізації яскраво засвідчує трактування підкреслено тонкого, довгого носа (на кінці пошкоджений) з невеличким трикутним розширенням при переніссі й вузькою плоскою найосвітленішою частиною. Обабіч його відтінює вузька смужка притінення в кольорі підмальовку, вступаючи в очевидне протиріччя з освітленням від ліва з відображенням світла на підборідді, при губах та впадині під носом. Описане так само пізніше за всіма нормами трактування різуче контрастує з обома давнішими волинськими іконами як елемент виразно новішого мистецького досвіду.

Отже, як відзначена форма голови, так і поодинокі деталі її наповнення, не відповідають стилістиці знаних зразків українського малярства пізньої княжої доби, а водночас – і їх якнайширшого східнохристиянського тла. Численні наведені результати розгляду поодиноких особливостей ікони, послідовно відсилаючи до пізньосередньовічного досвіду, вказують і тут на необхідність пошуку відповідно пізнього контексту ікони каміньського Миколаївського храму.

Зі свого боку, цей висновок підтримує й аналіз палеографії. Як не дивно, але в дотеперішніх висловлюваннях про ікону палеографічні аргу-

менти не фігурували зовсім, хоча доводити їх істотність для визначення часу виникнення “дискусійного” об’єкту не випадало б. В іконі наявні виконані червоною фарбою обидві монограми – Христа та Богородиці, хоча, через значно порушкований стан малярської поверхні, – обидві з невеликими втратами. Однак, навіть попри знищення, як самі поодинокі літери, так і супровідні декоративні елементи відчитуються цілком докладно.

Монограма Христа вміщена над його головою на невеликій відстані від німбу і є найбільше пошкодженим елементом написів. Від літери “Г” вціліли незначні залишки по всій висоті. Від “С” збереглася практично тільки горішня половина. Так само лишень частково прочитується знак титли над ними, краще – піднята догори права його сторона з невеликим трикутним розширенням на кінці. Права половина монограми збереглася майже повністю, але з численними дрібними втратами. “Х” утворює легко відхилена вгору праворуч товстіша вертикальна лінія, високо перекреслена від гори праворуч на діл ліворуч іншою тонкою з трикутним потовщенням на горішньому кінці. “С” докладно прочитується винятково у вертикальній середній частині. Титла над ними має нечисленні дрібні випадки фарби. Рисунок нагадує невисоку лежачу латинську літеру “S” з піднятим догори лівим й опущеним додолу правим кінцем, завершеними невеликими трикутними розширеннями.

Обидві половинки монограми Богородиці розведені й знаходяться у горішніх кутах дошки, ліва трохи ближче до вертикального краю дошки, права дещо відсунута від нього до голови. Вони збереглися повністю, хоча й із численними дрібними втратами фарби на всій поверхні. Видовжене “М” утворюють легко розширені на кінцях дві ширших вертикалі, високо об’єднані тонкою горизонтальною лінією, від місць стику якої з вертикальними елементами відходять донизу два фігурні з’єднання, опущені додолу, до долішньої горизонталі, на якій стоять літери, закінченою розширенням прямою лінією, перекресленою короткою потовщеною горизонтальною лінією при переході до неї у завершенні відхиленого додолу утвореного відзначеним лініями трикутника. “Р” написано як потовщена на кінцях ширша вертикаль з погано збереженим невеликим “очком” у горішній частині. Під моногра-

мою вміщено декоративний елемент у вигляді невеликого кружка, під яким донизу написано тонкий розчерк з горішньою частиною на зразок невеликої літери “s”. Подібного оздоблення немає в лаконічних і суворих іконах княжої доби. На українському ґрунті аналогів йому віднайти не вдалося.

Права сторона монограми, на відміну від відзначеного послідовними вертикальними лініями ритму лівої, пропонує фігурні та хвилясті накреслення. “И” виразно видовжена, тонка, завужена, фігурна, ширше горизонтальне перекреслення вміщене приблизно посередині. “Х” так само вузьке, видовжене. Права його сторона дещо ширша, від гори завершена невеликим розширенням. Ліва, натомість, тонша, вгорі легко відхиляється праворуч й закінчена невеликим, як би доданим до неї трикутником. Від долу так само вміщено декоративний елемент, аналогічний до наявного при правій половині монограми.

Титли над обома частинами монограми однакові, але інші, ніж при монограмі Емануїла. Їх утворюють дві тонкі лінії, які досередини піднімаються догори, й увінчують невеликі трикутники на зразок вміщених на кінцях.

Хоча рисунок монограми виразно нав’язує до давніх традицій і пригадує, зокрема, накреслення літер в іконах архангелів Михаїла та Гавриїла перемишльської школи з церкви святої великомучениці Параскеви в Даляві (тепер на території Польщі) (НМЛ)<sup>61</sup>, як стилізація літер, так і само виконання однозначно пізніше й послідовно вказують тільки на відтворення давнього зразка. Найяскравіше це виявляє стилізація лівої половини монограми Богородиці, тонкість та хвилясті лінії якої не мають нічого спільного з класичною палеографією княжої доби. Навіть уже на початках наступного періоду таке оздоблення набагато скромніше. Прикладами можуть бути набір скромних горизонтальних штрихів білилами на продовженні правого долішнього краю літери “Х” у правій половині монограми Христа в іконі “Святий Миколай з історією” з церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі, тепер на території Польщі (НМЛ)<sup>62</sup> чи – багатші – при першому слові титульного напису того ж походження “Зіслання Святого Духа” (там само)<sup>63</sup> й близький – у того ж походження “Вознесінні” (там само)<sup>64</sup>. Палеографічна практика пізньосередньовічного періоду такого оздоблення так само не

пропонує.

Зрештою, на новіше походження каміньської миколаївської ікони вказує не тільки комплекс перелічених реалій, а й загальне враження від неї на тлі безперечних оригінальних зразків малярства пізньої княжої доби. Вона не має нічого спільного не тільки з монументальною величчю та глибиною духовного наповнення дорогобузького шедевр. Не менш далекою вона виявляється й від стилістично молодшої й уже істотно переосмисленої репліки того ж зразка в лику<sup>65</sup> – луцької “Богородиці”. Зовнішня подібність загального обрисів фігур ніяк не здатна свідчити про історичну спільність. Луцька ікона притягнута до каміньської миколаївської через те, що за малочисельності раннього малярства Волині вона – єдине, що видавалося можливим залучити на посталу потребу<sup>66</sup>, оскільки ікона дорогобузького монастиря для цього не надається, звичайно, ніяк. Солодкаві форми й відповідно солодкий, хоча й зовні немало ефектний, сповнений несумісної з канонам княжої доби декоративності образ тільки при зовсім поверховому сприйнятті зразків тогочасного малярства, насамперед з кола української версії монументального стилю ранньопалаологівського взірця<sup>67</sup>, міг видатися рівноцінним та рівнозначним із безпечними шедеврами епохи.

Однак, якщо вся сукупність комплексу можливих складових так однозначно й послідовно вказує на щойно пізньосередньовічний історично-культурний родовід каміньської миколаївської ікони, як тоді могла з’явитися версія про її значно раніше походження? Відповідь частково вже дано при аналізі раннього датування та залученої для цього аргументації. Як при цьому показано, перші – анонімні – “проби сил” на відповідному поприщі залишилися в кулуарах, проте, судячи з того, що від них дійшло, вони не виходили поза звичне для давнішого періоду сприйняття національної малярської спадщини на західноукраїнських землях з долішньою часовою межею на XIV ст., а фактично навіть другу його половину<sup>68</sup>. Розпочате з віднайденням та осмисленням Дорогобузької ікони відкриття малярської спадщини попереднього, XIII ст., пробивається не без очевидного “опору свідомості”. Тому давніше датування каміньської миколаївської ікони виходило не так з поки все ще надто скромного в Україні досвіду дослідження автентичної

малярської спадщини княжої доби, як насамперед з-поза кола такої практики. До зацікавленого власника та його зусиль вдаватися, звичайно, зайве. “Мистецтвознавча” сторона справи, як показано на конкретних прикладах, пристала до поезії й тим і обмежилася. А єдина досі спроба докладнішого розгляду не заснована на достатньому досвіді, здатному забезпечити об’єктивний аналіз та тлумачення уже доволі давно впроваджені до наукового вжитку пам’ятки. Зрештою, звернень, як на приписану “славу”, звично було не так уже й багато. До того ж, вони виявилися насамперед незмінно традиційно побіжними, принагідними та поверховими.

Не тільки описаний результат, а й зазначені надто скромні вирази зацікавлення яскраво засвідчують актуальний стан не лише історично-мистецьки досліджень в Україні загалом. Йдеться про залучення тих нових можливостей для вивчення доробку релігійної мистецької культури українських земель, які і через чверть століття після відкриття нової ситуації все ще не тільки використані, а й часто навіть не запотребовані... Осмислення нововідкритої малярської спадщини в іконах княжої доби провадить до вироблення у багатьох істотних моментах принципово нового підходу до еволюції середньовічного етапу національної мистецької традиції. Йі скромна волинська спадщина при цьому відіграє свою істотну роль. Проте, мабуть, не випадково пропозиції інтерпретації окремих найдавніших ікон як зразків малярської спадщини XIII–XIV ст. нерідко не сприймаються, пробивають собі дорогу не без очевидного опору. Зрештою, це вказує насамперед на виразні проблеми актуального стану дослідження, а вже тоді сприйняття національної мистецької спадщини. Оприлюднення поодиноких пам’яток рідко виходять проза публікацію реставраційного відкриття та репродукції зі скромним, незмінно поверховим, коли йдеться про реалії пам’ятки, коментарем. Втім, саме звідсіля ж виводиться й відзначене наполегливе намагання перекласти дослідження окремих об’єктів на новомодні, проте в дотеперішніх пропозиціях насамперед послідовно сумнівні методи. Дослідники ніби воліють насамперед признаватися у неспроможності дати раду з відкриттями, що їх “наполегливо переслідують”. На такому тлі не випадало б дивуватися нездатності опанувати складніші за харак-

тером об'єкти. Там, де недостатньо самого "впевненого" першого погляду й потрібні більші зусилля та наполегливіша праця над осмисленням з різних причин складнішого для сприйняття об'єкту мистецької спадщини, виникають очевидні манівці й намагання вхопитися за будь-яку "рятівну соломинку" з усіма неунікненними наслідками такого провадження...

Власне це і є той головний урок, що його пропонують як аналіз давніших звернень до ікони Богородиці з Емануїлом із церкви святого Миколая у Камені-Каширському, так і викладені результати новішого докладнішого й ґрунтовнішого вивчення цієї своєрідної, проте однозначно пізньої позиції волинського середньовічного релігійного малярства.

1. Мистецька спадщина міста не привертала належної уваги, хоча в його храмах та храмах найближчої околиці вціліли окремі визначні пам'ятки релігійної мистецької культури Волині як середньовічної доби (про них див. далі), так і Нового часу. Для XVII ст., наприклад, це один з безперечних шедеврів малярської культури епохи – намісний "Спас" із церкви пророка Іллі (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони, далі – ВКМ, кольорові репродукції див.: Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом під редакцією Сергія Кота. – Київ; Луцьк, 1998. – С. 46–47; Музей волинської ікони. – Луцьк, 2010. – С. 36–37; Музей волинської ікони. Книга-альбом. – Київ, 2012. – С. 147–149). Пор. також: Александрович В. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–ІІ. – С. 436. Інша визначна й рідкісна позиція мистецької спадщини міста – збережене у місцевій церкві Різдва Богородиці обрамлення найстаршого на Волині дерев'яного костельного вітваря другої половини століття (Камінь-Каширський краєзнавчий музей), до наукового вжитку впроваджено: Його ж. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 97.

2. Ікони збереглися у заданій церкві Різдва Богородиці, первісне місцезнаходження зафіксував усний переказ, у літературі на нього вперше вказано: 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. 44.

3. Про них див.: Чабан А., Петрушак П. Нововідкрита ікона Богородиці першої половини XVI

століття з церкви Різдва Богородиці в Камені-Каширському (попереднє повідомлення) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 36–38; Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 60–68; Його ж. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17; Пуцко В. Камінь-каширська ікона Богородиці: іконографія й стиль // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 17–23; Aleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli księzknych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – Т. 51. – С. 22–24; Його ж. Візантійські джерела та італійський слід іконографії намісної ікони Богородиці з церкви пророка Іллі в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 14–25; Його ж. Відкриття середньовічних ікон... – С. 43–44; Міляєва Л. Думки і спостереження щодо ікони Єрусалимської Богоматері з церкви Різдва Богородиці міста Камінь-Каширського Волинської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – С. 10–18.

4. Відомість про конкретне походження завдячую директорів Камінь-Каширського краєзнавчого музею Наталії Пась та завідувачій Музею волинської ікони – відділу Волинського краєзнавчого музею в Луцьку Тетяні Єлісєєвій. У літературі на походження з однієї з церков Каменя-Каширського вказано: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон... – С. 45. Помилково на походження з місцевої церкви пророка Іллі вказано: Його ж. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 44, приміт. 77.

5. Новіший їх огляд див.: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон... – С. 36–50.

6. Давня українська ікона із приватних збірок. – Київ, 2003. – С. 15, 26.

7. Від Миколая до Йордану. Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть з приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. – Київ, 2007. – С. 52; Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. – С. 8 (“походження... якої пов’язують з Волинню”), 9 (“Волинь”).

8. Давня українська ікона... – С. 27–29. – № 1.

9. Там само. – С. 320.

10. Короткий виклад проблематики її дослідження див.: Александрович В. Холмська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. – Т. 1). – Львів, 2001. Пор.: Його ж. Іконографічна традиція холмської ікони Богородиці // *Przywrocena raticsi. Ikona Matki Boskiej Cheimskiej: ikonografia – kult – kontekst spoieczny / Redakcja: Andrzej Gil, ks. Miroslaw Kalinowski, Ihor Skoczylas.* – Lublin, 2015. – S. 21–58 (з обґрунтуванням уточнення датування на злам XII–XIII ст.). Автор підготував до друку обширнішу монографічну студію ікони.

11. Сидор О. Вступ // Давня українська ікона... – С. 13.

12. Там само.

13. Там само. – С. 13–14.

14. Там само. – С. 16.

15. Від Миколая... – С. 52. – Кат. № 12.

16. Гелитович М. Ікони XIII–XVIII століть у збірці родини Гринівих // Від Миколая... – С. 7.

17. Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко-Волынского княжества XIII–XIV веков // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 16.

18. Кольорову репродукцію (правда, не кращої якості) з численними фрагментами див.: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / Тексти до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович. – Львів, 2007. – С. 7–24. Пор.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 108. – Іл. 22. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76. Уточнення датування на початок XIV ст. запропоновано: Його ж. Відкриття середньовічного малярства... – С. 37. Аналогію у намальованому близько 1320 р. “Введенні” (Афон,

монастир Хіландар), з якого почерпнуто головний аргумент передатування, вперше наведено: Його ж. Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 20.

19. На волинському ґрунті сама проблема поставила при вивченні згаданої камінь-каширської ікони Богородиці з Іллінської церкви: Александрович В. Візантійські джерела... – С. 16. Водночас італійський слід ідентифіковано також в знаних, правда, тільки в репліках починаючи від другої половини XV ст. намісних іконах Богородиці на престолі: Його ж. Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михайла у Флоринці // Церковний календар 1997 рік. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1996]. – С. 88–89; Його ж. Українські пізньосередньовічні намісні ікони Спаса та Богородиці на престолі // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво”. Львів, 22 листопада 2013 року. – Львів, 2013. – С. 224. Василій Пуцко спершу не тільки визнав такий погляд, а й навіть пробачив у цьому “одну з тенденцій розвитку західноукраїнської іконописної традиції”, проте зразу ж намагався її “конче відкинути”, ратуючи за відтворення палеологівського зразка: Пуцко В. Богородична ікона з Флоринки // Церковний календар 1999. Видання Перемишсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1998]. – С. 105, 111. Пор.: Александрович В. Українські пізньосередньовічні намісні ікони... – С. 224; Його ж. Візантійські джерела... – С. 16–17.

20. Див.: Александрович В. Два стилі найстаріших ікон Перемишля // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 280–281.

21. Александрович В. Відкриття малярської спадщини Галицко-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 154–179; Його ж. Західноукраїнські ікони... – С. 163–188; Його ж. Новий приклад малярства монументального ранньопалеологівського зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михайла в Ісяях // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 219–259; Його ж. Два стилі... – С. 271–298. З цього приводу до вже наведених публікацій про ранні західноукраїнські ікони варто додати також окремі міркування щодо візантійських зв’язків спадщини найближчого наступного періоду, немало засновані, власне, на волинських матеріалах: Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін



історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля. – Київ, 2010. – С. 1029–1049; Його ж. “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 3. – С. 7–16; Його ж. Відкриття... – С. 37, 42.

22. Гелитович М. Українські ікони... – С. 8 (у цитаті збережено пунктуацію оригіналу).

23. Там само.

24. Див., наприклад: Гелитович М. Ікони другої половини XIV ст. з церкви архангела Михаїла у с. Ісаї // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2008. – Вип. 8. – С. 87–91; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – № 6(11). – С. 138, 140; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам’ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 44; Її ж. Українські ікони... – С. 8.

25. З приводу таких практикованих “уточнень”, як і самого “модного” методу, покликаного замінити окремим переляканим перспективами традиційного наукового пошуку “мистецтвознавцям” копійке вивчення оригіналів і дати “безвідмовний” “вічний двигун” пожаданого наукового успіху на прикладі однієї з “найзагадковіших” (зусиллями окремих авторів) позицій з-поміж українських ікон – найдавнішого, з останньої третини XIII ст., “Покрову Богородиці” з церкви святої великомучениці Параскеви в Малнові Мостиського р-ну Львівської обл. (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ) див.: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 99–102.

26. Гелитович М. Українські ікони... – С. 9. При цьому щодо окремих найдавніших ікон перемишльської школи М. Гелитович схильна застосовувати результати зазначеного аналізу, радше, беззастережно (див. вище, приміт. 24).

27. Вжито це, може, не надто прийнятне для звичного наукового дискурсу окреслення, оскільки, не заперечуючи значення основи, все таки “традиційно” бачу в іконі насамперед те, чим вона є історично, – об’єкт релігійного малярства і внаслідок цього чуюся зобов’язаним розглядати її найперше в категоріях релігійної малярської культури. З цього огляду новітню моду-намагання перекласти тягар інтерпретаційного виклику на плечі дослідників дерева не здатний зрозуміти ніяк. Що ж до “шарла-

танства”, то, крім згаданих зусиль навколо найдавнішого українського “Покрову”, до вжиття саме такого окреслення уповажнюють й інші аналогічні приклади, зокрема, “студіювання” ікони кінного святого Георгія з церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику Дрогобицького р-ну Львівської обл. (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської архієпархії УГКЦ імені о. Антонія Петрушевича, репродукції з фрагментами див.: Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон” / Упорядник о. Севастіян Дмитрух. – Львів, 2008. – С. 5, 7, 8, 10, 16). Перший “результат”, як свідчив (у приватній розмові) творець і опікун колекції о. д-р Севастіян (Степан Дмитрух), дав... VII ст. Офіційний висновок Київської радіо вуглецевої лабораторії Інституту геохімії навколишнього середовища НАН України вказав на “виготовлення дошки” в другій половині XIV – на початку XV ст. Фото висновку лабораторії див.: Друль М. Техніко-технологічні дослідження ікон “Юрій Зміборець” зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та музею монастиря студитського уставу святого обручника Йосипа “Студіон” // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. – № 8(13). – С. 93. Показово, що липові дошки основи обох ікон у документі подано... як дубові: там само. “Поправлена” “остаточна” версія запропонувала датувати дошку початком XV ст.: Гелитович М. “Юрій Зміборець” зі Станілі // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. – № 8(13). – С. 86. На переконання іншої авторки: “На основі отриманих результатів можемо припустити, що різниця між часом їх (обох ікон – В. А.) створення становить щонайменше сто років”: Друль М. Техніко-технологічні дослідження... – С. 90. При цьому навіть не зауважено, що за такого трактування молодша старокропивницька ікона виступає намальованою щойно десь перед кінцем XV ст., а то й ще пізніше, що найочевидніше суперечить усьому комплексові її індивідуальних особливостей. Відображена в десятках автентичних пам’яток стилістика малярства відповідного часу насправді не має нічого спільного з тим, що пропонує зазначена ікона. Наведена пропозиція переконує у побутуванні на актуальному етапі осмислення національної мистецької спадщини відвертих “жартів” не тільки “носіїв істини” з-під покрову “радіовуглецевого методу”. Їх не бракує й серед мистецтвознавців та реставраторів...

28. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття... – С. 62.

29. Його ж. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк,

2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 26, приміт. 97 (датування кінцем XIII – початком XIV ст. охарактеризовано як фантастичне, ікону відзначено серед пізніх реплік зразка згаданої камінькаширської іллінської “Богородиці з Емануїлом”).
30. Ejustdem. Ikonu... – S. 22, przur. 10.
31. Його ж. *Малярство княжої Волині: джерельні перекази, пам’ятки, традиція // Студії і матеріали з історії Волині 2012.* – Кременець, 2012. – С. 64–65.
32. Там само. – С. 64, приміт. 68.
33. Його ж. *Відкриття середньовічних ікон...* – С. 45.
34. Смирнова Э. *Некоторые наблюдения...* – С. 16.
35. *Увагу до цього на пам’ятках першої половини XVI ст. привернуто: Александрович В. Львівська ікона Богородиці 1534 року // Релігія в Україні. Дослідження, матеріали.* – Львів, 1994. – Вип. 2. – С. 23.
36. Гелитович М. *Українські ікони...* – № 24. – С. 77 (іл.).
37. *Кольорові репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис.* – Київ, 1976. – Табл. LXXVIII; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. *Українська ікона...* – С. 176. – Іл. 116; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 64–65. *Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська ікона: дослідження та реставрація.* – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.
38. Александрович В. *Ікона Богородиці Страсної...* – С. 30. *Про її втрачений аристократичний константинопольський протограф третьої чверті XIV ст. та його місце в мистецькій культурі Волині пор. також: Його ж. Західноукраїнські ікони...* – С. 1044–1045; Його ж. “Музейне відкриття”... – С. 8, 10.
39. Гелитович М. *Українські ікони...* – С. 256. – № 126; Мокрій В., Гелитович М. “Богородиця Одиґітрія” з Красова у світлі нових реставраційних досліджень // *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції, Львів, 25–27 вересня 2013 р.* – Львів, 2013. – С. 714–717; Александрович В. *Дар Львова.* – Львів, 2014. – Вип. 1: *Мистецтво XIII–XVI століть.* – С. 102–103.
40. *Увагу до цього явища в контексті еволюції схеми, реалізованої у Холмській іконі, привернуто: Александрович В. Холмська ікона Богородиці.* – С. 18.
41. *Найдокладніше про нього див.: Пуцко В. Г. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // Cyrillomethodianum.* – Thessalonique, 1989–1990. – Т. 13–14. – С. 111–128. *Кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона...* – С. 157. – Іл. 95; *Культурна спадщина Рівненського краю.* – [Рівне, 2010]. – С. 18–19; 150 святинь... – С. 30–33.
42. *Кольорові репродукції див.: Культурна спадщина...* – С. 24; 150 святинь... – С. 40–41.
43. *Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Острозькі ікони XVI століття // Острозька давнина.* – Острог, 2016. – Вип. 4 (друкується).
44. *Репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона...* – С. 306. – Іл. 290; *Культурна спадщина...* – С. 22; 150 святинь... – С. 52.
45. Гелитович М. *Українські ікони...* – № 18. – С. 64.
46. Maszczak M. T. *Ikonu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu.* – Nowy Sącz, 2010. – Nr 1. *Докладніше про цю незаслужено мало відому пам’ятку див.: Александрович В. Ікона Похвали Богородиці з церкви Різдва Богородиці в Новій Всі // Szczelina ęwiatia. Ruskie malarstwo ikonowe. Patikci Romualda Biskupskiego (Biblioteka Tradycji.* – Nr 86). – Кракув, 2009. – S. 133–142 (зображення у середнику, фактично, знищене при нефаховій реставрації й існує уже тільки в підмалювку).
47. *Ця деталь відтворює стрічку, якою тричі перев’язаний архисрей при освяченні престолу, див.: Лидов А. М. Образ “Христа-Архидієра” в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь (памяти Веры Лихачевой. 1937–1981) / Составитель Т. Б. Князевская.* – Москва, 1989. – С. 66, 68. *В Україні найраніший її приклад пропонує згадана луцька ікона Богородиці з Емануїлом, див.: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави.* – Львів, 1999. – С. 24.
48. *Показово, що тричі обмотана стрічка ще вгадується навіть у виконаній, вірогідно, невдовзі після 1514 р. її у зазначеній деталі немало стилізованій Межирицькій іконі Богородиці з Емануїлом, кольорові репродукції див.: Культурна спадщина...* – С. 14; 150 святинь... – С. 26.
49. Acheimastou-Potamianou M. *Icons of the Byzantine Museum of Athens.* – Athens, 1998. – No 6. – P. 33.
50. *Найближчий його приклад у колі старокиївської традиції пропонує позначена виразними пов’язаннями у пізньовізантійській стилістиці збережена на території Білорусі не зафіксованого походження “Богородиця з Емануїлом і двома архангелами” першої половини XVI ст., репродукцію див.: Сакральная живопись Беларуси XV–XVIII веков / Автор текста и составитель Н. Ф. Высоцкая.* – Минск, 2007. – № 3.
51. Александрович В. *Ікона Богородиці початку XVI століття ...* – С. 61. *Пор.: Там само.* – С. 62. *Відповідного відтінку зелений колір виступає в хітоні ікони початку XVI ст. “Святий Іоан Богослов з Прохором на острові Патмос” з церкви святого Миколая у Старій Сушиці Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ, див.: Міляєва Л. за участю*

- М. Гелитович. Українська ікона... – С. 233. – Іл. 186; Гелитович М. Українські ікони... – № 141. – С. 28) та децю молодшій храмовій іконі з церкви святого Симеона Стовпника в Костарівцях, тепер на території Польщі (Історичний музей у Сяноку, кольорові репродукції див.: Kłosińska J. Icons from Poland. – Warsaw, 1989. – Іл. 70; Biskupski R. Ikony w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – Іл. 45; Ejustem. Ikony w zbiorach polskich. – Warszawa, 1991. – Іл. 49; Ikonen uit Polen. Oekrazense ikonen uit de verzameling van het Muzeum Historyczne te Sanok 30 november 1991 t/m 1 maart 1992. Museum voor Religieuze Kunst Uden. – Uden, 1991. – Afb. 8. – Cat nr. 20. – P. 28; Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2001. – S. 135; Janocha M., ks. Ikony w Polsce od średnowiecza do współczesności. – Warszawa, 2008. – S. 388. – Іл. 299; Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Sanok, 2013. – Т. 2. – S. 83).
52. Кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 181. – Іл. 122; Музей волинської ікони. – С. 15; 150 святинь... – С. 59; Музей волинської ікони. Книга... – С. 57–59. Найдокладніше про ікону див.: Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17: Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – С. 22–24.
53. Кольорові репродукції див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Київ, 1999. – С. 36. – Іл. 10; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. – Київ, 2005. – С. 44. – Іл. 9; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 192. – Іл. 139. Найдокладніше про ікону див.: Александрович В. Волинська іконографія... – С. 24–26. Аргументи на користь її походження з луцької околиці, запропонованого на підставі спорідненості зі згаданим пілганівським образом, див.: Там само. – С. 22, 24.
54. Александрович В. Візантійські джерела... – С. 15.
55. Його вдалося простежити до XIV ст.: Александрович В. Візантійські джерела... – С. 18.
56. В Українській іконографії таке явище спостерігається серед зразків малярства другої половини XV ст., як, наприклад, “Святому Іоанні Предтечі” з молитовного ряду Хрестовоздвиженської церкви в м. Дрогобичі на Львівщині (ЛНГМ), кольорові репродукції див.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 439; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 139. – Іл. 68.
57. Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1885 – January 6th 1986. – Athens 1985. – No 84.
58. Swthriou G. kai M. Eikonez thz Monhz Sina. – Aqhnaï, 1956. – Т. 1: Eikones. – Pin. 226.
59. Див.: Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 23, 53.
60. Репродукована: Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005. – С. 24; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 123. – Іл. 44; Національний музей у Львові. – Київ, 2013. – С. 80. – Іл. 44.
61. Новіші кольорові репродукції див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 112–113. – Іл. 26–27; Гелитович М. Українські ікони... – С. 34–37. – № 3–4. Найдокладніше про них див.: Александрович В. Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 41–75. Про палеографію напису див.: Там само. – С. 67–71.
62. Гелитович М. Українські ікони... – С. 52.
63. Там само. – С. 55, 56.
64. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Авторі-упорядники В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – № 8; Гелитович М. Українські ікони... – С. 62.
65. На їх взаємозв'язок під відповідним оглядом вказано: Александрович В. Мистецтво... – С. 24.
66. Акурат у той самий спосіб Борис Возницький свого часу “співствив” нововідкриту на той час ікону Богородиці з Емануїлом з каплиці палацу вірменських архієпископів у Львові (ЛНГМ) з чеською “Мадонною з Вевержі” XIV ст. (Прага, Національна галерея): Возницький Б. Львівська Богоматір // Дзвін. – 1992. – № 1–2. – С. 153. З цього приводу див.: Александрович В. Львівська ікона... – С. 18. Зазначена ікона, очевидно, виконана незадовго до освячення 3 квітня 1534 р.: Там само. – С. 18–25; Його ж. Дар Львова. – С. 92; Його ж. Богородиця у європейському мистецтві. Малярство і скульптура збірки Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького // Образ Богородиці. Малярство та скульптура з фондів Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. – Львів; Торонто, 2015. – С. 7.
67. Їх новіший короткий огляд див.: Александрович В. Два стилі... – С. 282–298. Пор.: Його ж. Ікони, українські ікони. – С. 435; Його ж. Ікони // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор-Как. – С. 278–279.
68. Про цей тривалий час незмінно чинний “неподоланий бар'єр” у сприйнятті найдавнішого доробку західноукраїнського релігійного малярства коротко див.: Александрович В. Відкриття малярської спадщини... – С. 154–156.

Тетяна ЄЛИСЕЄВА  
(Луцьк)

## ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ ІКОНИ «БОГОРОДИЦЯ З АНТОНІЄМ І ФЕОДОСІЄМ ПЕЧЕРСЬКИМИ/ВСІ СВЯТІ» З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Об'єктом дослідження є двостороння ікона з зображенням Богородиці з Антонієм і Феодосієм Печерськими з одного боку, та Святої Новозавітної Трійці із святыми з іншого. Ікона походить з Свято-Михайлівської церкви с. Великий Окорськ Локачинського району [1]. Як свідчать щоденники експедицій по обстеженню культових споруд Волині 1981-1986 рр., вона разом з іншими пам'ятками сакрального мистецтва зафіксована у 1982 р. [2]. На той час церква була закрита. У 1983 р. до Волинського краєзнавчого музею із Свято-Михайлівської церкви були привезені ікони «Іоан Богослов зі сценами життя» 1696 р. та «Зішестя Св. Духа на апостолів» поч. XVII ст., у 1985 р. – медальйони із зображенням Євангелістів та ікона «Апостол Матвій і свята Єлизавета» XIX ст. У 1984-1985 рр. в церкві облаштували будинок громадянської панахиди. Іконостас був розбитий і перенесений на дзвіницю. Частина ікон перевезена в смт Локачі, де збиралися відкрити музей атеїзму, який так і не відкрили, а привезені з Великого Окорська пам'ятки були передані до Волинського краєзнавчого музею адміністрацією Локачинського району у 1986 р. До фондів надійшли ікони «Преображення» (після реставрації – «Богородиця Нев'янучий Цвіт» 1736 р.), «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими» XVIII ст., «Старозавітна Трійця» XVIII ст., «Григорій Богослов» (після реставрації – «Св. Георгій» поч. XVIII ст.), феретрон «Коронування Богородиці/Непорочне зачаття» XVIII ст. та скульптура «Непорочне зачаття» XVIII ст.

У 1997 р. ікона «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими» була передана у НАОМА для проведення консерваційно-реставраційних заходів. Стан пам'ятки на той час був аварійним: забруднення, механічні пошкодження, хвилеподібні деформації полотна, перемалю-

вання. Первісно ікона була обрізана по периметру, наклеєна на дошку і оформлена у раму з наверхшам із зображенням св. Онуфрія. На нижній частині рами зберігся донаторський напис: «Сія Ікону Подчинилъ Онофрій Морозюкъ сынъ Дмитрія 1856 года Октя. 13». У 2008 р. ікона була взята в роботу: реставратор – студент IV курсу Артеменко В. А., керівник – Люш В. В. «Під час реставрації (зняття рами та полотна з основи) було відкрито друге зображення з іншого боку. «З суцільним біологічним зараженням, великим кракелюром з загрозою відшарування по всій площі живопису внаслідок приклеювання до дерев'яної основи на клей тваринного походження» [3]. Сюжет зображення був визначений як «Всі святі» або «Церква торжествуюча». Хіміко-технологічні та фізико-оптичні дослідження ікони були проведені доцентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Балакіною М. М. та Вольневич В. О. Згідно досліджень ікона виконана олійними фарбами на емульсійному крейдяно-клейовому ґрунті, наповнювач: олія, свинцеве білило. Автор ікони використав наступні пігменти: білий – свинцеве білило, червоний – кіноварь з домішкою червоної вохри, коричневий – умбра, зелений – суміш смальти з вохрою, синій – смальта. Покривний шар – асфальт (бітум) [4]. Опираючись на склад застосованих пігментів і час їх побутування у певний історичний період, були зроблені висновки, що ікона написана у XVII ст., а майстерність виконання, стилістика ликов, моделювання бгянок одягу «бере початок у творах таких майстрів як Йов Кондзелевич» [5].

В іконі «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими/Всі святі» у створенні композицій автор звертається до сюжетів, джерелом яких є Одкровення Іоана Богослова. Зображення Собору всіх святих відповідає тексту Апокаліпсису: «І я бачив, і чув голос багатьох ангелів навколо престолу, і тварин, і старців, і число їх було тьми тем і тисячі тисяч, які говорили гучним голосом: достойний Агнець заколений прийняти силу і багатство, і премудрість, і міцність, і честь, і славу, і благословення» (Откр. 5, 11-13). «Після цього глянув я, і ось, велика кількість людей, яких ніхто не міг перелічити, з усіх племен і колін, і народів і людей, стояли перед престолом і перед Агнцем у білому одязі і з пальмовими віттями в руках своїх. І викликували гучним голо-

сом, кажучи: спасіння Богові нашому, що сидить на престолі, і Агнцеві! І всі ангели стояли навколо престолу і старців, і чотирьох тварин, і впали перед престолом на лица свої, і поклонились Богові, кажучи: амінь! благословення, і слава, і премудрість, і подяка, і честь і сила і кріпкість Богові нашому на віки віків! Амінь» (Откр. 7, 9-13). В історії християнства найраніші зображення, що ілюструють текст, – мініатюри Апокаліпсисів X-XI ст. Це зображення святих і ангелів, які поклоняються Агнцеві (розташований по центру) або Ісусу. Ближче до XIV ст. на місці Агнца зображують Св. Трійцю або Бога Отця, поруч з яким іноді на престолі пишуть Богоматір.

День пам'яті всіх святих у католицькій церкві святкується 1 листопада, у православної церкві святкування Неділі Всіх Святих припадає на першу неділю після Дня Святої Трійці, що пов'язувалось з народженням християнської церкви в день Зішестя св. Духа на апостолів і таким чином підкреслювалось, що святість – це плід Духа Святого.

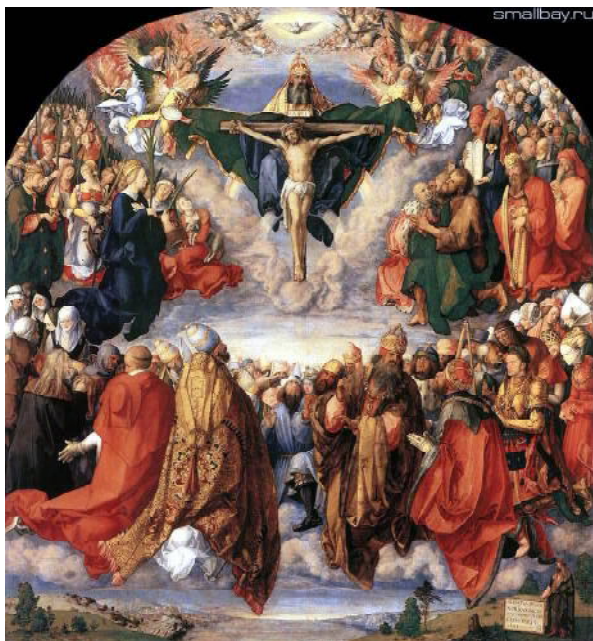
В українському іконописі сцену поклоніння всіх святих найчастіше зображали у композиціях Страшного Суду, де святі згруповані за чинами (праотці, святих, пустельники, мученики і т.д.). Зображення Новозавітної Трійці, якій предстоять чисельні святі та сили небесні на чолі з архангелом Михаїлом втілене у молільному ряді іконостасу 1741 р. храму Всіх святих Києво-Печерської Лаври. В основі іконографії лежать також тексти «Служби преподобним отцям Києво-Печерським і всім святим, в Малій Росії просіявшим», яка була написана близько 1643 р. ієромонахом Мелетієм Сиригом, протосинкеллом Константинопольського Патріарха, за проханням митрополита Петра (Могили) [6, 55].

У досліджуваній іконі композиційним центром є фігура Ісуса Христа, який сидить на купчастих сіро-білих хмарах у променистому сяйві. Зображення своєрідної сяючої мандорли ніби ілюструє слова Христа: «Я світло для світу, хто йде за Мною не буде у темряві блукати, а матиме світло життя» (Ін. 8, 12). Червоний гіматій важкими бганками спадає з лівого плеча Спасителя, огортаючи оголену постать нижче пояса. Правою, відведеною вбік рукою, Ісус благословляє, лівою – підтримує великий чотирикінечний хрест з титлом. На лівій руці – кровотолива рана. Вгорі у хмарах зображений Бог

Отець з розпростертими руками в оточенні херувимів, нижче – Дух Святий у вигляді голуба. Обабіч Христа зображені пророки, святих, святих мученики, апостоли. У верхньому регістрі, зліва, на передньому плані написані отці церкви Василій Великий, Григорій Богослов, Іоан Златоуст. Справа, на передньому плані серед ченців бачимо темноволосого з короткою бородою ченця у мантиї та параманді зі схрещеними на грудях руками. У середньому регістрі, зліва серед пророків стоять Іоан Хреститель з хрестом в руці та Мойсей, який зображений з невеликими рижками на голові і скрижалями Заповіту у руці. Справа, серед мучеників виділяється постать Варвари з чашею. Зображення святої близьке до образу св. Варвари із Загорівського вівтаря 1696 р. роботи Йова Кондзелевича : жест правої руки, піднятої на рівні грудей, якою вона двома пальцями тримає маленький чотирикінечний хрест; меч і довга зелена гілка, що лягає на її плече, у лівій руці. Над кожною групою персонажів у регістрах намальовані стрічки з написами. Тільки над пророками прочитується «Св. Пророки», інші написи через втрати не прочитуються. У нижній частині ікони серед християн, що у хрещенні отримали нове життя, можна означити апостола Іоана з чашею в руці та апостола Петра з ключем. Інших персонажів на передньому плані неможливо визначити через втрати живопису і чисельні тонування.

На другому боці ікони зображена «Богородиця з Антонієм та Феодосієм Печерськими», яка за композицією не має аналогів серед тогочасних українських творів. Автор створив оригінальний варіант ікони «Богородиця з Антонієм та Феодосієм Печерськими» кін. XIII ст. (знаний як Свенська – Свенський Свято-Успенський монастир поблизу м. Брянська, Росія), що первісно була намісною іконою Успенської церкви Печерської Лаври (нині зберігається у Державній Третьяковській галереї, Москва). Богоматір представлена не на троні, а в образі «жони» з Одкровення Іоана Богослова : «І з'явилося на небі велике знамення: жона, оповита сонцем, під ногами її місяць і на голові її вінець з дванадцяти зірок... І народила вона немовля чоловічої статі, якому належить пасти всі народи залізним жезлом...» (Откр. 12, 1, 5).

Символічне значення образу «жони, оповитої сонцем» розкривається у «Глумаченні на Апо-



Альбрехт Дюрер. Свято всіх святих. Вівтар Ландауер. 1511 р. Музей історії мистецтв. Відень, Австрія.



Василь Ушакевич. Собор всіх святих. Дереворіз. Тріодь квітня. Львів, 1663 р.



Міхаель Остендорфер. Поклоніння «Прекрасній Марії» з Регенсбурга.



Грегор Грюнер. Образ «Прекрасна Марія» в церкві св. Касіяна в Регенсбурзі. Гравюра. 1760 р.



*Діва Марія з Ісусом. Кін. XV — поч. XVI ст. Церква Непорочної Матері Доброї Надії с. Туліглови, Польща.*



*Діва Марія з Ісусом. XVII ст. Полковський костел Різдва Пресвятої Богородиці біля м. Бралін, Польща.*



*Діви Марії з Ісусом. XV ст. Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці с. Пачултовице, Польща.*



*Діва Марія з Ісусом. Поч. XVI ст. Церква Богоматері Втіхи с. Черна, Польща.*



Леонтій Тарасевич. Мадонна з віленського Михайлівського костелу францисканок.  
Гравюра. Вільно, 1680-ті рр.



Іван Реклінський. Богородице Діво.  
Чернігів, 1707 р.



Геронтій. Богоматір. Гравюра. Акафісти і канони. Київ, 1754 р.



Богоматір Благодатне Небо. XVIII – поч. XIX ст. Москва. Рибінський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник, Росія.





*Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими. Всі святи.  
Кін. XVII – поч. XVIII ст.*



*Богородиця з Антонієм і Феодосієм  
Печерськими. Кін. XVII – поч. XVIII ст.  
Херувими. Фрагмент.*



*Спас Вседержитель. 1696 р. Херувими.  
Фрагмент.*



*Богородиця Одигітрія. Фрагмент.  
Богородчанський іконостас.  
1698-1705 рр.*



*Богородиця з Антонієм і Феодосієм  
Печерськими. Фрагмент.  
Кін. XVII – поч. XVIII ст.*



*Богородиця Одигітрія. Фрагмент.  
Воцатинський (Загорівський) іконостас.  
1722 р.*

каліпсис» св. Андрія, архієпископа Кесарійського (V ст.), який розуміє під ним Святу Церкву. Сонце символізує світло Христа – «сонця правди», його істину і чесноти; місяць виступає чином таїнства хрещення – «під місяцем розумію віру купіль очищаються і звільняються від тління»; вінець із зірок виступає чином апостольських догматів і чеснот. Оскільки для західної церкви було характерне трактування образу «жони» як Богородиці, то з'явився її окремий іконографічний тип, де Діва Марія в короні поміщена у променисту сонячну мандорлу, на її руках немовля Ісус, а під ногами – півмісяць. У таких зображеннях Марія представлена як Чиста та Непорочна Наречена і водночас як Матір Спасителя, що очолює паломництво народу Божого через віки. Особливо це проявилось у мистецтві Німеччини, де у XV ст. починається пошанування зображень Марії як благодатних, а маріїнські храми стали відвідувати чисельні паломники. У соборах, монастирських і міських церквах за вівтарем встановлювалися дерев'яні скрині, де зберігалися розписані золочені фігури Богоматері, Ісуса Христа, святих. У центрі вівтарів-скринь найчастіше малювали стоячу чи сидячу Марію з Божественним Немовлям на руках і нерідко прикрашали місяцем, сьйвом і дванадцятьма зірками [7, 52-56]. У період пізнього середньовіччя скульптурні зображення Богоматері в образі «жони, оповитої сонцем» розміщали на люстрах, що висіли над вівтарем. Більше 100 люстр Марії збереглося у храмах до нашого часу. Люстри служили не тільки для освітлення церковного простору, але й були задіяні у літургії. Для їх обслуговування створювались спеціальні братства [8]. Зображення «жони, оповитої сонцем» відтворювали у мініатюрах і вітражах. У гравюрах знайшли втілення не тільки благодатні образи Марії, а й їхнє пошанування. Німецький живописець і гравер Міхаель Остендорфер (біля 1490/1595 - 1559) у 1520 р. створив гравюру, що зображує паломників, які прийшли до Регенсбурга для поклоніння «Прекрасній Марії» як картині, написаній місцевим живописцем Альбрехтом Альтдорфером, так і скульптурі, встановленій перед каплицею. З Німеччини образ «жони, оповитої сонцем» поширюється у польському мистецтві. У парафіяльній церкві Непорочної Матері Доброї Надії с. Туліглови у вівтарі знаходиться образ Марії Апокаліпсису,

який датують кін. XV – поч. XVI ст. Богоматір з Ісусом у золотих коронах зображені на тлі зеленого овалу в оточенні золотих променів. Два ангели підтримують корону Марії, яка стоїть на півмісяці. На правій руці вона тримає оголене немовля Ісуса Христа, лівою – вказує на нього. Христос у лівій руці тримає яблуко, правою – благословляє. Яблуко та зелень в овалі символізують Едемський сад. Новий Адам – Христос – повинен виправити те, що було зруйноване непослухом першого Адама (звідси плід в руці дитини) [9]. Тема Едемського саду втілена і в образі Діви Марії з Немовлям XVст. з церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці з с. Пачутовіце, який був презентований у 2015 р. в Центрі європейської культури м. Кракова. Марія на півмісяці стоїть на лузі з квітами і травами на тлі зеленого гаю. На правій руці вона тримає Ісуса, лівою підтримує «оксамитовий», багато оздоблений плащ. Її голову увінчує велика, прикрашена «коштовним камінням» корона. Фігура Марії в оточенні сонячних променів. Вгорі по кутах зображені ангели із стрічками з текстами маріїнських антифонів, які пов'язані з духовно-богословським змістом сакрального образу Богоматері [10]. Подібні зображення були поширені у Малопольщі (Образ 1450-1460 р. в церкві Богоматері Розарію с. Пшидоніци, образ поч. XVIст. у храмі Богоматері Втіхи в с. Черна). У Полковському костелі Різдва Пресвятої Богородиці біля м. Бралін у головному вівтарі розміщений Чудотворний образ Марії з Ісусом XVII ст., виконаний олійними фарбами на полотні у стилі маньєризму. Під ногами Діви Марії півмісяць і червоний дракон. Її голова увінчана золотою короною з «коштовним камінням» і «перлами». У правій руці Марія тримає довгий вузький золотий скіпетр, на лівій – немовля Ісуса, який одягнений у прозору сорочку, підперезану стрічкою. Правою рукою Христос благословляє, лівою – спирається на руку матері. Навколо голів Марії та Ісуса яскраве сьйво. Постаті оточує вінок з дванадцяти херувимів [11]. У костелі Св. Маргарити у Новому Сончі на вершні головного вівтаря прикрашає скульптура Марії, що стоїть на місяці, з немовлям на лівій руці і жезлом у правій. Скульптуру датують XIV ст. Також у боковому вівтарі XVII ст. є зображення Богоматері на півмісяці, яка тримає на пелюшці оголеного немовля Ісуса. Постаті оточені сьй-

вом і ангелами, двоє з яких коронують Богоматір золотою короною.

На теренах України та Білорусії тема апокаліптичної «жони» без Ісуса Христа переважно втілювалася в композиціях «Коронування Богородиці» та іконах «Непорочне Зачаття». У російському мистецтві образ з Апокаліпсису, натхнений західноєвропейськими гравюрами, поширився у ярославських стінописах XVII ст., а у XVIII ст. в іконах «Богоматір Благодатне Небо» [12, 214-214].

Репрезентація Богородиці за католицькою традицією знайшла втілення у творчості українського гравера Леонтія Тарасевича. Дмитро Степовик, досліджуючи творчість майстра, у своїх працях описує шість Богородичних образів, створених майстром у першій пол. – сер. XVII ст., що зберігаються в Національній бібліотеці у Варшаві [13]. Зокрема, два образи Марії з віленського Михайлівського костелу францисканок. Гравюри відображають момент моління святих Франциска і Михаїла до Богоматері як заступниці за рід людський. Зображення різняться окремими деталями та елементами оздоблення. На обох гравюрах Марія стоїть на півмісяці ( у другому варіанті різко місяця набуває вигляду людського обличчя). На лівій руці вона тримає Ісуса, правою рукою притримує Ісуса за ніжки нижче колін. Ангели увінчують Богоматір коронами, корони бачимо і на голові Христа. Ісус правою рукою благословляє, ліва рука лежить на відкритій книзі, що на коліні [14]. До теми Богородиці Апокаліпсису зверталися українські гравери у XVIII ст., – Іван Реклінський («Богородице Діво». – Чернігів, 1707р.) [15, 258], Геронтій («Богоматір». – 3 «Акафістів і канонів», Київ, 1754 р.; Шестоднев. Київ, 1754 р.) [16, 259; 17].

Чисельні зображення Марії в образі «жони» Апокаліпсису, очевидно, стали підґрунтям для поглиблення есхатологічного змісту образу Богоматері в іконі «Богородиця з Антонієм та Феодосієм Печерськими». Марія стоїть на півмісяці у хмарах. Її голова, що увінчана короною та дванадцятьма зірками, ледь схилена до Ісуса Христа, якого вона тримає на лівій руці. Права рука Марії лежить на ніжках Ісуса. Христос зображений у повороті вліво. Правою піднятою рукою він благословляє, у лівій руці, що лежить на коліні, тримає сувій. (Найближче трак-

тування образу – це зображення Марії з Ісусом з віленського Михайлівського костелу францисканок.) Німб Ісуса хрещатий з залишками традиційних літер. Крім німбів навколо голів Богоматері та Христа намальоване яскраве сьйво. Богородиця одягнена у синій хітон і червоний мафорій із зеленим виворотом. На Немовляті – біла сорочка та вохристий з червоним гіматій, який оповиває нижню частину постаті. Образи Богоматері та Ісуса Христа сповнені величі і спокою, наділені особливою ніжністю та миловидністю. Пластику фігур виявляють тканини одягу, що лягають монументальними глибокими бганками, що виділені щільною чорною фарбою. Постаті Богоматері та Ісуса з обох боків оточують херувими у хмарах. Нижче, обабіч постаті Богоматері, стоять зі схиленими непокритими головами темноволосий Феодосій (справа) і сивий Антоній (зліва). Вони зображені у коричневих мантиях, скріплені на грудях, і парамандах поверх ряс. У Антонія параманд зеленого кольору, у Феодосія – червоного. Параманди орнаментовані хрестами. Постать Феодосія підписана «Преп. Феодосій Печерський», напис обабіч Антонія втрачений. Преподобні тримають в руках довгі розгорнуті сувої з текстами: «Господи, нехай буде на місці цьому благословення Святої Афонської Гори» (Антоній) і «Господи, в ім'я Пресвятої Матері Твоєї взгражден буде дім цей» (Феодосій). Зображення печерських преподобних із сувоєм має свій літературний відповідник. Так, у «Повісті минулих літ» під 1156 р. в описі видіння особи Феодосія Печерського записано: «А держав він сувій у руці...» [18, 267].

Така інтерпретація усталеної композиції близька до іконописця - ченця, який міг трансформувати образ за своїм задумом і змінювати іконографію. Образ Богородиці з Ісусом за іконографічним, образно-психологічним, малярським трактуванням близький до намісних Богородичних образів з Богородчанського і Воцатинського (Загорівського) іконостасів, а зображення херувимів аналогічні херувимам в іконі «Христос Вседержитель» з с. Городище Луцького району. В іконах повторюються прийоми в змалюванні персонажів: видовжені повновиді лики, великі очі, дугоподібні брови, що плавно переходять у витончені контури носа; припухлість обабіч нижньої губи, що виокреслює підборід-

дя; невеликі червоні вуста; виділення розбіленою вохрою лінії шиї Ісуса; довгі пальці Богоматері з означенням суглобів. Автор використовує темну вохру для відтінення вилиць, повік, носа Богородиці та Немовляти, що разом з делікатним рум'янцем на щоках створює враження світлоносності ликів. Одяг Христа на іконі «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими», за винятком орнаментики, ідентичний одягу Ісуса на іконі «Богородиця Римська» з Воштинського іконостасу. В іконах повторюється мотив променистих німбів Марії і сина, тасьма з «коштовним камінням» на горловині і обшлагах хітону Богоматері, моделювання складок одягу. Це дає можливість пов'язати вищезгадані образи з одним із малярів кола Йова Кондзелевича або з самим майстром. Послугуючись західноєвропейськими зразками, малярі цього осередку створювали образи, звертаючись до місцевих художніх традицій. У їхній творчості утверджувались ідеальні уявлення, за якими зовнішня витонченість і краса, багатство орнаментики одяг є видимим знаком невидимого божественного світу. Звідси гармонія і краса ликів персонажів, їх відкритий, м'який і привітний вираз, що сприяє діалогу з віруючими. Особливо вишуканістю вирізняється кольорова палітра, яка своєю насиченістю і чистотою, створює надзвичайні декоративні ефекти, за рахунок чого і досягається неперевершеність образних вирішень.

Отже, на підставі іконографічних та художньо-образних характеристик ікону «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими/Всі святі» можна віднести до художнього середовища, пов'язаного з Йовом Кондзелевичем. Також можна припустити, що двосторонній образ писався як хоругва. Нажаль, полотно обрізане по периметру, що не дає можливості точно говорити про його призначення.

*1. Свято-Михайлівська церква с. Великий Окорськ занесена до Державного реєстру національного культурного надбання по Волинській обл. (пам'ятки містобудування і архітектури). Побудована 1787 р., в кінці XIX ст. зазнала руйнувань під час пожежі. Відбудова коштом парафіян почалася лише у 1907 р., коли первісний цегляний купол був замінений восьмигранним шатром дерев'яної конструкції. У 1980-х рр. місцева релігійна громада активно добивала-*

*ся відкриття церкви. 1989 р. відбулося освячення відремонтованого храму. Майже у первісному вигляді був відновлений і старий іконостас.*

*2. У щоденнику експедиції Волинського краєзнавчого музею за 1982 р. зафіксовані наступні пам'ятки: іконостас поч. XIX ст. у стилі ампір, скульптура «Непорочне зачаття» XVIII ст., ікони «Св. Варвара» з донаторським написом 1858 р., «Богоматір Печерська з Антонієм і Феодосієм» XVIII ст., «Преображення» XVIII ст., процесійний образ «Коронування Діви Марії/Непорочне зачаття» XVIII ст. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Щоденник наукової експедиції Волинського краєзнавчого музею під керівництвом П. М. Жолтовського 1981 – 1982 рр. – 71 арк.*

*3. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Кафедра техніки і реставрації творів мистецтва. 6. Стан пам'ятки в час надходження на реставрацію. – 22 арк.*

*4. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Кафедра техніки і реставрації творів мистецтва. Додаток №1: «Хіміко-технологічні дослідження». – 22 арк.*

*5. «...Ікона невідомого майстра, написана в XVII ст. олійними фарбами на полотні з Волинського краєзнавчого музею... Визначити приблизний час створення твору нам допомагає склад фарбового шару. За результатами хімічних досліджень з'ясовано, що в ньому присутня смальта в якості синьої фарби; цей пігмент набув поширення з середини XVI ст. і дуже часто зустрічається в творах XVI-XVII ст. Його виробництво було налаштоване в Англії та Нідерландах, а з XVII ст. у великій кількості його виробляли в Німеччині. Це був найпопулярніший синій пігмент того часу, до виникнення берлінської лазурі у 1704 р. І вже з 1724 р., коли почалося промислове виробництво берлінської лазурі, смальта зникає з палітри художників того часу. Також хімічні дослідження виявили присутність кіноварі (в якості червоної фарби) та свинцевих білил, які притаманні творам XVII ст. Цікавим є присутність асфальта (бітума), який, за історичними даними, почали широко використовувати в Україні з XVII ст. під впливом західноєвропейського живопису.» // Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Кафедра техніки і реставрації творів мистецтва. Додаток. Атрибуція. – 22 арк.*

*6. Рижова О. О. Богослужбові тексти та тексти Святого Письма як джерело іконографії Лаврського іконопису XVIII століття (на прикладі ікон з іконостаса церкви Всіх Святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври*

- / О. О. Риждова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип.3. – Харків, 2015 – 111 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: /http://www.ksada.org/t2015-03.html
7. Штайнер Петер. Дева Марія в Баварії / Петер Штайнер // Тысячелетие почитания Пресвятой Богородицы на Руси и в Германии. Вид «Шнелль унд Штайнер», Мюнхен-Цюрих, 1988 – 210с.
8. Vera Henkelmann: *Marienleuchter und die bedeutung und funktion spätmittelalterlicher sakralleuchter*. [Електронний ресурс] – Режим доступу: /http://www.lightandglass.eu/2014/berichte-articles/vera-henkelmann-marienleuchter-und-die-bedeutung-und-funktion-spatmittelalterlicher-sakralleuchter/
9. Sanktuarium w Tuligłowach. *Obraz*. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.sanktuarium.tuliglowy.pl/?page\\_id=19](http://www.sanktuarium.tuliglowy.pl/?page_id=19)
10. Один з написів називає Марію «Цариця Небесна, радуйся». Ушакова Н. В. Образ-символ в певчеській культовій традиції (на прикладі марианських антифонів) / Н. В. Ушакова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 1(25). – Челябинськ, 2011. – С.86-88. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-simvol-v-pevcheskoj-kultovoy-traditsii-na-primere-marianskih-antifonov>
11. *Cudowny Obraz Matki Bożej Pólkowskiej, początek i rozwój kultu*. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.polko.bralin.com.pl/obraz-matki-bozej-polkowskiej>
12. *История иконописи*. – Москва, 2002 – 287с. Гравюра Геронтія «Богоматір» з «Акафістів і канонів» (Київ, 1754 р.) стала зразком для написання ікони «Богоматір Благодатне Небо», яка була створена у Москві в кін. XVIII – поч. XIX ст. і нині зберігається у Рибінському державному історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.rybnumuseum.ru/ru/collections/fine-arts/russian-fine-art>.
13. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко / Д. В. Степовик – Київ, 1986 – С. 80-88. Степовик Д. Українська гравюра бароко / Д. Степовик – Київ, 2013 – С. 257, 270-271.
14. Репродукцію див.: Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко / Д.В. Степовик – Київ, 1986 – С. 86-87. Степовик Д. Українська гравюра бароко / Д. Степовик – Київ, 2013 – С. 257.
15. Сидор О. Світ астрономії в образах українського мистецтва / О. Сидор // Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: збірник наукових праць за заг. ред. О. Петрука. – Львів, 2014 – 317 с.
16. Там само.
17. Репродукцію див.: Подворна Л.С. Історія формування колекції стародруків і рідкісних книг у Донецькому обласному художньому музеї / Л.С. Подворна // Праці Центру пам'яткознавства, вип. 27. – Київ, 2015 – С. 243.
18. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; Відп. ред. О. В. Мишанич. — Київ, 1989 — 591 с.

**Тарас ОТКОВИЧ**  
(Львів)

## **ІКОНИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА В ІКОНОСТАСІ КІНЦЯ XVII (?) – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. В ЦЕРКВІ Св. ГЕОРГІЯ (ЮРІЯ) В ДУБНО. СТИЛІСТИКА ТА СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ІКОНОСТАСА**

Творчість знаменитого українського іконописця доби пізнього ренесансу та раннього бароко Йова Кондзелевича (1667–1740/48) на даний час є вже достатньо дослідженою, його твори атрибутовані та введені в науковий обіг. Це, найперше, стосується творчої спадщини іконописця, яка зберігається у великих музейних збірках – Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького (іконостас із монастиря Великий Скит в Маняві (Богородчанський) та іконостас із Загорівського монастиря (Воцатинський) та Музеї Волинської ікони в Луцьку (фрагменти іконостасів із Городищ та Локач). Проте, є ще маловивчені твори Йова Кондзелевича, які знаходяться в церквах сіл та невеликих міст Галичини та Волині (а, можливо, і Буковини), які ще чекають на ґрунтовне дослідження та атрибутування, а у багатьох випадках – реставрації та музеєфікації. До таких пам'яток належить іконостас в дерев'яній церкві Св. Георгія (Юрія) в Дубно, в якій розміщені дві намісні, майже повністю приховані за срібними шатами ікони «Христос» та «Богородиця з Дитям» авторства Йова Кондзелевича, очевидно пізнього періоду його творчості (20–40-і рр. XVIII ст.). Ці пам'ятки згадуються під 1748 р., в «Інвентарі церкви Св. Георгія в м. Дубно 1748 р.», датованому 27 січня 1748 р. [1, 16]. В них йдеться про намісні ікони «руки небіжчика Йова», а інші ікони іконостаса «*in ipso magistra pictura*» [1, 16]. Ікони введені в науковий обіг львівським дослідником В. Александровичем, який посилається на цей документ, називаючи його «Інвентар церкви Хрестовоздвиженського монастиря в м. Дубно» [1, 16]. Дослідник вперше опублікував фотографії цих ікон [2, 25], які є дуже важливими для вивчення творчості Йова Кондзелевича в плані розширення

географії його творчої діяльності. Тут, правда, виникає деяка плутанина. Очевидно, В. Александрович має на увазі «Інвентар...» неіснуючого тепер монастиря Воздвиження Чесного Хреста в місті Дубно, знищеного в 1940-50-тих рр. Цей монастир був заснований на початку XVI ст. за князя Константина Івановича Острозького на острові в північній околиці міста «на іванському ставі» [5] (тепер це територія за межами міста, на північ від Дубна біля теперішнього с. Іванне на березі ріки Іква) натомість, «Інвентар церкви Св. Георгія в м. Дубно» стосується, без сумніву, церкви Св. Георгія (Юрія), яка була збудована на передмісті Сурмичі в східній частині міста, тому, і очевидно, до монастиря Воздвиження Чесного Хреста не причетний. Отже, цей документ (і відомості про ікони Йова Кондзелевича) може стосуватися саме церкви Св. Георгія (Юрія) на Сурмичах.

Сама церква збудована в 1700 р. (за іншими даними – в 1709 р. [4, 301]) на кам'яному фундаменті – тридільна, трибанна, дещо присадкувата за своїм силуетом «... надзвичайно оригінальних пропорцій, таку присадкувату, що аналогій їй не знайдено, здається, навіть у волинських майстрів, які так полюбили цю особливість. Низенькі підбанники та зовсім приплюснуті форми бані з барочними покрівлями не тільки надають якоїсь особливої м'якості архітектурному образу споруди, але й утворюють на диво своєрідний, неповторний силует» [3, 179] та пофарбована у традиційний для теренів Волині синьо-голубий колір. Церква знаходиться на колишньому передмісті Дубна – Сурмичах на правому березі ріки Іква на теперішній вулиці Садовій, 10. Церква Св. Георгія (Юрія) з 1993 р. входить в склад Державного історико-культурного заповідника міста і є пам'яткою історії, монументального мистецтва та археології національного значення [6].

Не дивлячись на те, що іконостас, в якому розміщені ікони Кондзелевича, є надзвичайно цікавим за своєю стилістикою та мистецькою якістю як іконопису, так і декоративного різьблення, він є ще фактично невідомим дослідникам. Попри майже суцільне його перемалювання та пізніші втручання, час створення пам'ятки можна чітко прослідкувати за стилістикою – можна припустити, що виконання припадає на переломний період в українському мистецтві, а саме



*1. Церква Св. Георгія (Юрія) в Дубно.*



*2. Намісна ікона «Христос».  
Йов Кондзелевич.*



*3. Фрагмент ікони «Христос».  
Йов Кондзелевич.*





4. Намісна ікона «Богородиця з Дитям». Йов Кондзелевич.



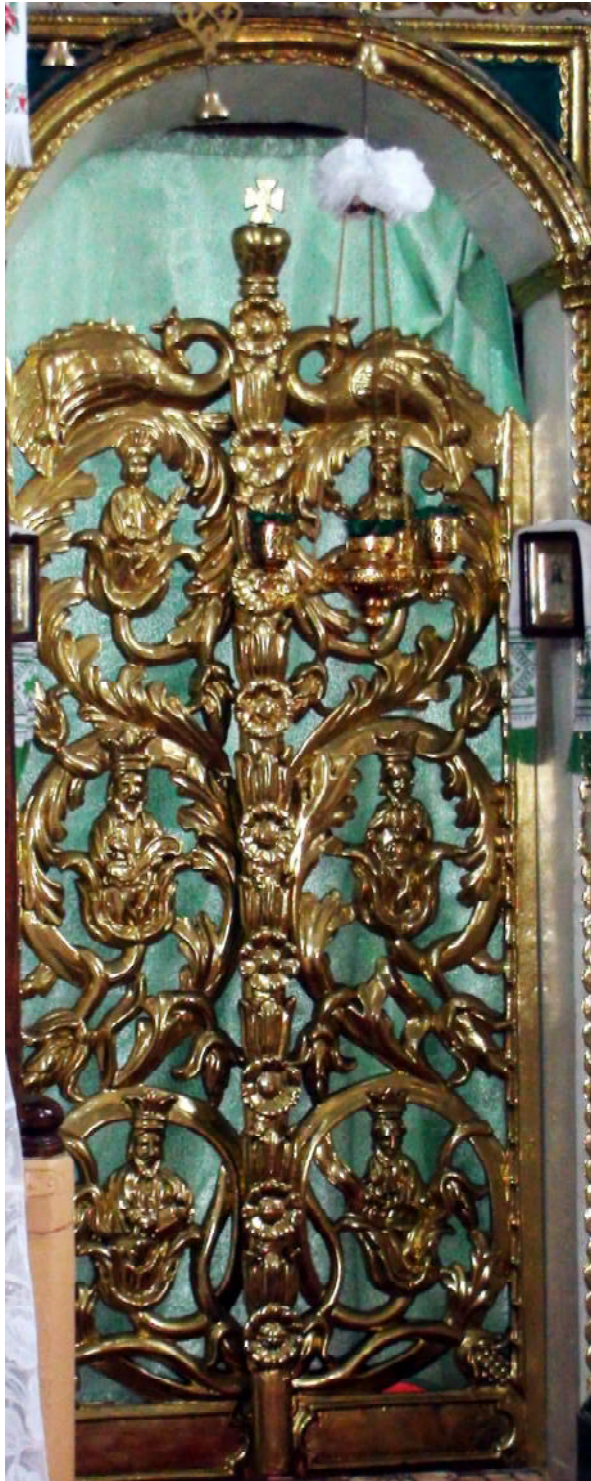
5. Фрагмент ікони «Богородиця з Дитям». Йов Кондзелевич.



6. Храмова ікона «Св. Георгій (Юрій) Зміборець. Йов Кондзелевич (?).



7. Фрагмент намісної ікони «Благовіщення».



8. Царські ворота іконостаса.



9. Фрагмент (завершення) Царських воріт.



10. Фрагмент зображення Архангела Гавриїла на дяконських дверях.



11. Фрагменти апостольського та пророчого рядів іконостаса.



12. Ікона із зображенням апостола.



13. Ікона «Христос-Архієрей».



14. Ікона «Знамення Богородиці».

– перехід від стилістики ренесансу та маньєризму до раннього бароко (кінець XVII – перша половина XVIII ст.). Це притаманно творчості майстрів об'єднаних під достатньо умовною назвою «Жовківська школа іконопису», або «Жовківський художній осередок», які творили на теренах Західної України (найперше в Галичина та в меншій мірі на території Волині) у згаданий період і до творчості яких близьким був Йов Кондзелевич.

Іконостас класичного компонування складається із чотирьох рядів (намісний, празниковий, апостольський, пророчий) та завершення із іконою «Знамення Богородиці» та Розп'яттям. Найцікавішим в іконостасі, без сумніву, є намісний ряд з храмовою іконою «Юрій (Георгій) Змієборець», намісними «Христос» та «Богородиця з Дитям» авторства Йова Кондзелевича та іконою «Благовіщення», а також дияконським дверима із зображенням Архангелів Михаїла та Гавриїла та, надзвичайно цікавих Царських воріт. Ікони «Христос» та «Богородиця з Дитям» майже повністю приховані під срібними та позолоченими багато орнаментованими шатами з коронами, виконаними, як це видно із вирізьбленого напису, у фігурному картуші в нижній частині шат на іконі «Христос» – в 1750 р. Виготовлені на високомистецькому рівні, шати повністю закривають зображення Христа та Богородиці з Дитям за винятком ликів та рук. Та-

кож такими самими високохудожніми шатами частково закриті і постаті на інших намісних іконах – на «Благовіщенні» фігури Богородиці та Архангела Гавриїла (на зображенні Гавриїла шати закривають і руки архангела, залишаючи відкритими лише лик та ноги), а на храмовій іконі срібними шатами закриті лише обладунки Св. Юрія та його шолом, прикритий позолоченою короною. Ікони частково перемальовані: покриті бронзівкою позолочене або посріблене авторське тло усіх ікон та майже повністю перемальовані ділянки на іконі «Благовіщення» (ікона є майже повністю перемальованою, за винятком зображень Архангела Гавриїла, Богородиці та декоративного столика, на який спирається Богородиця). Окрім того усі намісні ікони закриті склом, що також значно ускладнює їх вивчення та фотофіксацію.

Царські ворота також є надзвичайно цікавим зразком українського декоративного різьблення другої половини XVII – початку XVIII ст. і одним із іконографічних варіантів так званого «Дерева Єссеєвого» – алегоричного зображення на площині воріт родоводу Ісуса Христа у вигляді стилістичних різьблених фігур ізраїльських царів – предків Христа, які розміщені на гілках винограду, що проростає із фігури сплячого Єссея в нижній частині Царських воріт (в даному іконостасі фігура Єссея відсутня). Завершуються Царські ворота великими фігурами фантастич-

них антропоморфних фігур – напів-драконів, напів-лебедів з коронами на головах, що є надзвичайно рідкісним в різьбленні Царських воріт в іконостасах Західної України (та особливо Волині). Ворота також повністю перебронзовані та покриті блискучою «золотою» плівкою, що значно ускладнює повне та об'єктивне атрибутування. Дияконські ж двері іконостаса повністю перемальовані олійною фарбою та зображеннями достатньо низької художньої цінності (при боковому освітленні крізь шар перемалювання досить чітко проступають контури авторського зображення).

Інші ряди іконостаса (празниковий, апостольський ряд із 12 іконами із зображеннями апостолів, що розділені різьбленими колонами, пророчий із парними зображеннями пророків в круглих картушах оточених різьбленим декором) повністю перемальовані за винятком центральної ікони іконостаса – «Христос-Архієрей», яка є тільки частково перемальованою, проте значно забрудненою та покритою потемнілою лаковою плівкою. Усі ці перемалювання низької художньої якості – грубо виконані олійною фарбою, темними кольорами із яскраво-голубим тлом та жовтими німбами, що повністю приховує авторський живопис та унеможливує проведення будь-якого атрибутування іконопису. Це ж саме стосується і надзвичайно цікавого декоративного різьблення та конструкцій іконостаса, які є повністю покриті «золотою» плівкою. Карнизи між ярусами, міжрамні поля перемальовані олійною або емалевою фарбою білого кольору.

Точно атрибутувати можливо лише намісні ікони «Христос» та «Богородиця», які є, на нашу думку, безсумнівними творами Йова Кондзелевича – зрілого або пізнього періоду творчості, а саме 1720-40-і рр. Це можна констатувати, зважаючи на яскраво виражені типажі ликів Христа-Учителя, Богородиці та Христа-Дитяти, які прослідковуються впродовж усієї творчості Йова Кондзелевича, вони найбільш близькі до зображень персонажів на так званому Воштинському (Загорівському) іконостасі 1722 р. Зображення на цих іконах, як вже згадувалось раніше, майже повністю сховані срібними шатами, проте відкриті ділянки іконопису достатньо добре збережені і не є перемальованими (спостерігаються лише поверхневі забруднення та значно потемніла і деструктована лакова плівка).

Інші намісні ікони іконостаса, а саме «Благовіщення» та «Юрій Змієборець» також є близькими до творчого почерку майстра (особливо це стосується храмової ікони «Юрій Змієборець» із характерними зображеннями ликів персонажів), проте через значні забруднення та перемалювання знову ж таки важко однозначно атрибутувати ці зображення. Що ж стосується решти ікон, які є суцільно замальованими, то тут взагалі неможливо визначити ні час їх створення ані їх автора (Йова Кондзелевича, чи «*inno magistra pictury*»), який міг належати до кола Кондзелевича), до того часу, коли вони будуть повністю відреставровані (усунення усіх перемалювань та забруднень з іконопису та декоративного різьблення). Лише за частково перемальованою іконою «Христос-Архієрей» можливо із значною долею вірогідності стверджувати про високий рівень іконопису та декоративного різьблення іконостаса, який попри достатньо типову стилістику українського бароко першої половини–середини XVIII ст. ще тяжіє до західноукраїнського ренесансового іконостаса XVII ст. близького по стилістиці до творів майстрів «Жовківської школи іконопису».

Назагал іконостас у церкві Св. Георгія (Юрія) є надзвичайною цінною та рідкісною пам'яткою іконопису кінця XVII (?) – першої половини XVIII ст. на території Волині, яка збереглася до нашого часу в діючому храмі. Пам'ятка потребує фахової консервації та реставрації для її подальшого зберігання та, що надзвичайно важливо, для можливості її повноцінного вивчення, атрибутування та виявлення її справжньої мистецької вартості – найперше це стосується повністю перемальованих ікон та декоративного різьблення. Завдання такої реставрації може полегшуватися тим, що церква попри те, що вона є діючою та належить громаді, відноситься як пам'ятка історії, монументального мистецтва та археології національного значення до Державного історико-культурного заповідника міста Дубно, адміністрація якого і може мати вирішальне слово у вирішенні та організації у справі реставрації іконостаса.

Без сумніву, після такої реставрації на українську мистецтвознавчу науку чекає ще одне велике відкриття, в науковий обіг буде введено ще одну визначну пам'ятку іконопису і найбільше це стосується ікон авторства українського

іконописця Йова Кондзелевича, що додасть ще одну важливу сторінку до творчої біографії великого визначного іконописця.

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

2. Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття / Володимир Александрович // Пам'ятники сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 р. – Луцьк, 2001. – С. 24–29.

3. Логвин Г.Н. По Україні. – К.: Мистецтво, 1968 р.

4 Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К. : Будівельник, 1985. – Том 3. Ровенская область.

5. Дубно. Карта історико-культурної спадщини. <http://shtetlroutes.eu/ua/dubno-cultural-heritage-card/>

6. Пам'ятки архітектури національного значення. Рівненська область. <http://ukrainaincognita.com/ru/derzhavnyi-reestr-nerukhomykh-pam039yatok-ukrainy/pamyatky-arkhitektury-natsionalnogo-znachennya-riv>

*Людмила КАРПЮК  
(Луцьк)*

## **ІКОНА «СТРАШНОГО СУДУ» З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**

Ікона Страшного Суду кінця XVIII – початку XIX ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею була знайдена у 1998 році на горищі Свято-Троїцького собору м. Луцька. Цього ж року вона була подарована музею, а у 2012 – 2014 роках відреставрована у Києві в НАОМА. (Інв. № 430. Полотно, олія, 161x156 см). Ікона двобічна, на звороті – велике зображення Святого Духа у вигляді голуба, оточеного хмарами. Вірогідно, воно з'явилося дещо пізніше від часу написання Страшного Суду, його зворот був використаний як основа нової ікони. Стан полотна на час віднайдення був аварійним, через збереження у складеному стані, у місцях перегинів живопис втрачений, у кількох місцях – розриви. Відкритим залишається питання про первісне місце перебування образу, звідки він потрапив до собору Луцька.

Тема Страшного Суду в іконописній традиції починає цікавити дослідників ще з кінця XIX ст. У праці М. Покровського «Страшний Суд в пам'ятниках византийського и русского искусства» (1887 р.) чи не вперше розглядається історія формування зображень на цю тему від IV до XVIII століття, по матеріалах не лише візантійського та російського походження, а й західноєвропейського [1]. У дослідження російських мистецтвознавців М. Давидової та Н. Шамардіної детально розглядається іконографія та символіка Страшних Судів, пояснюються богословські аспекти теми, причому багато уваги вони приділяють розгляду особливостей цієї теми у творчості західноукраїнських, греко-католицьких живописців. Підкреслюється, що саме вони у більшій мірі є спадкоємцями візантійських малярів, які часто зверталися до апокаліптичної теми [2]. Українські дослідники М. Федак-Гелитович та І. Химка у своїх працях розглядають творчу спадщину малярів з західних та карпатських регіонів України від XV до XIX століть, особливу увагу приділяючи живописним деталям та художнім тонкощам композицій творів [3].

Волинська ікона Страшного Суду кінця XVIII або ж раннього XIX століть є надзвичайно цікавою та цінною для дослідників іконопису Волині, адже таких образів збереглося вкрай мало. Як зазначає у статті «Волинські ікони Страшного Суду» Віктор Луц, ймовірних причин цьому – декілька. Одна з них – розпорядження церковного єпархіального керівництва у 60-70 роках XIX ст. з вимогою прибрати з храмів ікони і картини, які не мають пристойного вигляду. У цей список потрапили й «Страшні Суди». Крім того, багато пам'яток було знищено у часи Світових воєн та у радянські часи боротьби з релігією, коли масово закривалися церкви, а майно громад гинуло [4].

Ікони Страшного Суду представляють складну багатофігурну композицію, яка оповідає про кінець світу, воскресіння з мертвих та останній Божий суд над усім людством, над живими і мертвими. Померлі воскреснуть і постануть перед праведним Судією – Ісусом Христом, який вдруге прийде на землю. Праведники отримають вічне блаженство у райському Саду, а грішники – вічні муки у пеклі. Саме таке смислове значення включене у особливих сюжетах Страшних Судів. Джерелами для малярів ще від початку VIII ст. були книги Святого Письма та окремі праці святих отців церкви. На теренах Київської Русі подібна тема znana від початку прийняття християнства, вона була невід'ємною складовою церковного інтер'єру. Як правило, розміщувалися такі ікони на західній стіні церкви, аби виходячи з храму віряни пам'ятали, що їх чекає після смерті.

Іконографія волинського Страшного Суду багато у чому є схожою з відомими іконами цієї теми, що були досліджені та описані науковцями. Основний зміст цих малярських творів – розповідь про суд над душами людей, митарства на шляху до раю, шість праведників до райського саду, зображення пекельних мук грішників. Разом з тим, повторюючи у загальних рисах схему композиції, зображення та розташування сцен дещо різняться. На жаль, права частина полотна обрізана, а це майже його четверта частина, крім того, значні пошкодження фарбового шару заважають цілісному прочитанню твору та його авторської атрибуції.

Композиція ікони поділена на три реєстри, замість традиційної вертикальної орієнтації зоб-



*Страшний Суд. Кінець XVIII ст.*



*Страшний Суд. Фрагмент. Кінець XVIII ст.*



раження, маляр пише її горизонтальною, що було поширеним у XVIII – XIX ст., крім того, зникають цілі тематичні пласти, характерні для вертикальних композицій попередньої доби.

У верхній частині ікони бачимо зображення Христа - Судді, возсідаючого на веселці у червоній багряниці з опущеним долу вогняним мечем у правиці та великим хрестом - розп'яттям у лівій руці. Навколо Ісуса – сійво мандорли, по краю якої зображені голівки безтілесних ангелів. Під веселкою два ангели, подібні до дитинних путті, трублять у сурми. Христу пристоять Богородиця та Іоан Предтеча з молитовно складеними руками, прохачі за рід людський. По сторонам цієї групи у два реєстри (по шість з кожної сторони) зображені: вгорі – ангельські чини на хмарах, як небесна сторожа, очолювані архангелами Гавріїлом і Михаїлом. Під ними – апостоли, які сидять на кріслах з книгами чи сувоями у руках. Цю групу очолюють Петро, з двома великими ключами у руці та Павло – з мечем. Автор наділяє обох апостолів характерними і типовими, як у живописі так і у скульптурі, рисами. Павло з вузьким обличчям, обрамленим гостроконечною темною бородою та високим чолом, Петро – з короткими сивим і кучерявим волоссям, округлою бородою.

У третьому реєстрі, у центрі ікони зображена Етимасія – Престол Уготований, у вигляді вівтарного престолу, покритого білим полотном з розкритою Книгою Буття. Текст книги майже повністю знищений, проглядаються лише перші літери: «ПРИІ...». Обабіч Престолу, навколішки з молитовно складеними руками вклякли на хмаринах Адам і Єва. Над їх головами маляр зробив відповідні написи, однак рештки імені «Ева» ледь прочитуються.

Під престолом намальована велика кисть руки – правиця Божа з терезами справедливості або «мірою людських справ». Традиційно біля неї малярі зображували сцену боротьби за душу людини ангелів з бісами, яку волинський автор досить вільно інтерпретує. На шальках терезів він пише душі в образі немовлят у пелюшках. Ліва сторона терезів піднята вгору, а за праву вчепився бісик, тягнучи її донизу. Подібне розміщення шальок суперечить канону тематики Страшних Судів, маляр робить помилку щодо розміщення праведної і грішної душ. Адже на композицію ікони великий вплив мало уявлення

християн про праву і ліву сторони відносно побудови іконного простору, з якими відповідно пов'язанні конкретні іконографічні мотиви [5]. Маємо на увазі праву та ліву сторони іконного простору, розташованого по праву чи ліву руку самого Ісуса Христа. Джерелом таких вірувань були як давні язичницькі уявлення, так і рядки Євангелія. Описуючи Друге пришестя, євангеліст Матфей вказує на пріоритетність правої сторони словами: «...І поставить овець праворуч Себе, а козлів – ліворуч. Тоді скаже Цар тим, які праворуч від Нього: прийдіть, благословенні Отця Мого, успадкуйте Царство, уготоване вам від створення світу» (Мф. 25, 33-34); «Тоді скаже й тим, які ліворуч від Нього: ідіть від Мене прокляті, у вогонь вічний, уготований дияволу і ангелам його» (Мф. 25, 41) [6]. Саме тому на іконах Страшного суду по праву руку від Христа зображують Рай та тих, хто успадкує це царство. Натомість по ліву руку від Ісуса знаходиться гріховна частина світу – пекло з грішниками. Відповідно і шальки правої сторони терезів з праведною душею завжди писалися справа, а ліва сторона – з бісами, які тягнуть їх донизу. Можливо, саме ця помилка у розміщенні сторін і стала причиною використання полотна ікони для написання іншої ікони, образу «Святого Духа».

Автор досить активно доповнює живопис ікони написами, це не лише імена зображуваних персон, а й своєрідні коментарі – пояснення, які роз'яснюють живописну розповідь. Так, обабіч руки з терезами текст: «ПРАВЕДНІИ ДУШИ ВРУЦЕ ГОСНІЯ», а біля шальок меншими літерами – «КРІВДА», «ПРДА», тобто «кривда» і «правда».

У лівій частині образу (майже повністю обрізаній) зображене шість народів на Божий Суд, на чолі з Пророком Мойсеєм.

Досить велику площину ікони займає нижній реєстр, на якому традиційно представлено протиставлення раю та аду (ліва і права сторони), а по центру – сцена «мертві постають з гробів». Величезний натовп християн, очолюваних апостолом Петром, урочисто прямує до врат Раю, який зображений у вигляді закритої квадратної будівлі з масивними дверима. На її блакитному даху – шестикрилий херувим. Шлях до Раю праведникам вказує, зображений у динамічній позі ангел у білих одежах. У натовпі маляр пише



*Слав і Томаш Михальські. Апостол Петро.  
XVIII ст.*



*Слав Михальський. Св. Миколай.  
Сер. XVIII ст.*



*Слав Михальський. Коронування Діви Марії (фрагмент). Середина XVIII ст.*

багато персон у архієрейському та чернечому облаченні, і хоча живопис ікони виконаний у примітивній манері, окремі лики праведників наділені індивідуальними рисами.

Українські ікони Страшного Суду вражають різноманіттям зображених постатей грішників у пеклі та їх митарств. У західноєвропейській традиції «смертні» гріхи писалися біля чи у роззявленій пащі Левіафана – міфічної істоти, уособлення Диявола. Іконографія та канон давніх ікон на цю тему дає можливість зрозуміти, які гріхи людини вважалися найтяжчими і відповідно, найчастіше зображувалися у сюжеті. Живопис нижньої та правої частин ікони (частково втрачені), а саме, сцена вогняної ріки аду з яскравим полум'ям, виконана у натуралістичній манері. Автор зображує групи і поодинокі постаті чоловіків і жінок оголеними, з анатомічними деталями, з емоційними і пристрасними жестами. І хоча лики зображених персон у верхніх регістрах ікони написані ним досить абстраговано, фігури та обличчя грішників у пекельному вогні, передають почуття страху і відчаю. Над ними письмовий коментар: «Грешніи во муку идуще».

Маляр особливо багато уваги приділив сцнам мук душ у пеклі, адже це було у традиції канону Страшних Судів. Таким чином на розсуд глядача виносились світогляд і панівні моральні погляди тогочасного суспільства. Автор зобразив гріховні вчинки, які, напевно, найбільше непокоїли людей його часу та водночас були повторюваними у багатьох Страшних Судах XV – XIX ст. [7]. Наслідуючи усталену іконографічну схему, він написав у вогняному потоці пекельні муки різних категорій грішників. Тут і пияки сидять за столом, один з них з високо піднятим келихом у руці, за іншим столом – картярі. Під ними – дітогубця, за її плечима біс піднімає на руці дитя, а внизу – напис «чадогубка». Нечиста сила зображена автором досить гротескно, у вигляді чортів-ейдолонів (грец. – привид), їх невеликі чорні і довгоногі постаті змальовані біля кожної душі грішника. Один з них тягне його на спині, інший – сидить за спиною. Присутнє у сюжеті і найчастіше повторюване у подібних іконах зображення мельника (підписано – «мельнику») з жорнами на шії і мішечком у руці. Тут же ми бачимо і образ чоловіка, прив'язаного до стовпа, його ноги обпікає пекельний вогонь, а обличчям він звернений до стін Раю. Згідно

апокрифічних творів есхатологічного характеру, цей грішник за життя відзначався великим гультяйством, але водночас творив милосердні справи. Тема так названого «милосердного блудника» відноситься до обов'язкових в українській іконографії Страшних Судів починаючи з XV ст., адже зустрічається чи не на кожній іконі [8]. Цікавою особливістю образу є своєрідне зображення чистилища та сцен з вірянами, які за життя були «не дуже злими грішниками», їх душі зупинилися на межі раю та аду. Подібні аналогії можна побачити в іконах XVIII ст. як народних так і професійних малярів. Ще однією аналогічною сценою є рисунок «неправдивої сповіді». За спиною людини, що стоїть навколішки перед священником – чортик, який нашіптує аби вона не визнавала своїх гріхів. Часто зображуваною також є сцена «ленивий до церкви», у якій поруч з храмом малюнок ліжка зі сплячою людиною [9, 74-75]. Як зауважує один із дослідників іконографії Страшних Судів «... зображення грішників у пеклі значним чином було проекцією тогочасного суспільства з його розумінням моралі та Божого закону» [10, 70].

Волинський Страшний Суд є цікавим прикладом видозміни у сторону спрощення давньої іконографічної схеми, у якій однак, збережена більшість традиційних та усталених елементів композиції.

Досліджувана пам'ятка належить пензлю волинського маляра, про що свідчать стилістичні характерні трактування типів ликів, пластика бганок тканин, що огортають постаті, спокійна колірна гама твору. Ряд аналогічних живописних прийомів дозволяють пов'язати ікону з творчістю малярів Слава і Томаша Михальських, які представляють діяльність місцевої провінційної іконописної майстерні [11]. Уявлення про характерні особливості живопису Михальських дає досить велика кількість збережених пам'яток другої половини XVIII ст., які походять з Турійського та Любомльського районів. Їх твори наділені дещо спрощеним колоритом та досить вільною інтерпретацією сюжету, про свідчить і композиція Страшного Суду. На ній, у зображенні ликів апостолів, пластиці драперій одяг, постатей ангелів під ногами Христа, рисунку купчастих хмар, спостерігаємо подібність до образу Св. Миколая (ВКМ, I - 55), апостолів з апостольського ряду (ВКМ, I – 17-27), Коронування Діви

Марії (I – 60).

Страшний Суд волинського маляра Михальського репрезентує дещо спрощену та скорочену іконографічну схему композиції традиційного сюжету. Йй притаманний певний симбіоз архаїчних мотивів та новітніх віянь, які були характерними для другої половини XVIII – початку XIX століть.

1. Луц Віктор. *Волинські ікони Страшного Суду* / Віктор Луц // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2012 року: Науковий збірник.* – Луцьк, 2012. – С. 36 – 43.

2. Давидова М. *Иконы Страшного Суда XV – XVII веков.* / М. Давыдова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.portal-slovo.ru/art](http://www.portal-slovo.ru/art). Шамардина Н. *Особенности Галицкого извода икон Страшного Суда на пороге нового времени* / Н. Шамардина. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [cyberleninka.ru](http://cyberleninka.ru)>Научные статьи>

3. Федак-Гелитович М. *Страшний Суд в українському іконописі. 2012* / Матра Федак-Гелитович. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [rism.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/](http://rism.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/) Химка І. *Занепад іконографічної традиції ікон Страшного Суду на терені Карпат у 18 столітті* / Іван Химка. *Печерський благовестник.* № 3. 2010. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [www.lavra.ua/index.php?option=com...task](http://www.lavra.ua/index.php?option=com...task)

4. Луц Віктор. *Волинські ікони Страшного Суду*

...

5. Успенский Б. «Правое» и «левое» в иконописном изображении. / Б. Успенский. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [www.nesusvet.narod.ru/ico/books/b\\_uspen.htm](http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/b_uspen.htm)

6. Біблія. Видання Київської Патріархії УПЦ Київського Патріархату. Київ, 2007. – С. 1114

7. *Страшный Суд. Православное учение.* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?isbn>

8. Федак-Гелитович М. *Страшний Суд в українському іконописі. 2012...*

9. Паславський І. *Уявлення про потойбічний світ і формування поняття чистилища в українській середньовічній народній культурі. 2014* / І. Паславський. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [narodna.pravda.com.ua/culture/5457367](http://narodna.pravda.com.ua/culture/5457367). Федак М. *Зображення грішників на іконах Страшного Суду XV – XVIII століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)* / Марта Федак // *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.* – Львів, 2014. – № 10 (15). 192 с.

10. Федак М. *Зображення грішників на іконах Страшного Суду XV – XVIII століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)* ...

11. Карпюк Л. *Творчість Слава і Томаша Михальських на Волині у середині XVIII ст.* / Людмила Карпюк // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17 – 19 вересня 2003 року: Науковий збірник.* – Луцьк, 2003. – С. 58 – 60.

*Світлана ВАСИЛЕВСЬКА*  
(Луцьк)

## **ХАРАКТЕРИСТИКА ІКОН ХРИСТА ВСЕДЕРЖИТЕЛЯ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**

Образ Христа Вседержителя займає центральне місце серед чисельних типів зображення Спаса. Образ Пантократора сформувався ще на початках становлення християнства. До цього типу належить одна з найдавніших ікон – знаменита енкаустика із Сінайського монастиря святої Катерини. Зображення Спаса на престолі зустрічається у римських катакомбах. На Русі найдавнішим зображенням Спаса Пантократора є мозаїка у куполі Софійського собору у Києві. Монументальне зображення виконане у середині XI ст. грецькими майстрами. У цій мозаїці Господь представлений як творець всього видимого і невидимого світу, вершитель істини. У Візантії термін Спас Вседержитель згадується з IV-VI ст., а остаточно іконографія складається в післяіконоборчу добу, до X ст. Цей тип образів, який лежить в основі т.зв. “історичного” напрямку у зображенні Ісуса Христа (напрямок, який базується на земному втіленні Сина Божого як історичної особистості, а не на символічних темах) був домінуючим під час іконоборчих суперечок.

Догматичне значення такого типу ікон полягає у визначенні Ісуса Христа як царя небесного, судді, вчителя. Історично термін Вседержитель з’явився у ранньохристиянському суспільстві, коли у грецькій мові виникла необхідність перекласти одне із імен Бога – Ель Шаддай. Іменування Пантократор часто зустрічається у Старому Заповіті. Наприклад, “Господи Вседержителю, Боже Ізраїля” (Вар.3,1), “Царю всесильний, найвищий, Боже Вседержителю”(3 Мак.6,2). У Новому Заповіті ім’я Вседержитель вказує на Христа у другому пришестві. Так, апостол Павло пише у другому посланні до коринфян: “І буду вам Отцем, і ви будете Моїми синами і дочками” – говорить Господь Вседержитель” (2 Кор.6,18). Двічі це ім’я використовується в Откровенні Іоана Богослова: “Я є Альфа і Омега, початок і кінець, говорить Господь, Який є і був і гряде, Вседержитель” (Одкр. 1:8)

і “Свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Який був, є і гряде” (Откр. 4:8).

Ісус Христос зображається в двох видах: так як здійснював своє служіння людству і як цар царствуючих – Господь Вседержитель і Суддя: “На одязі і стегні Його написано ім’я: Цар Царів і Господь володарів” (Одкр. 19,15); “Являвся Я Аврааму, Ісааку і Якову з ім’ям Бог Всемогутній” (Вх.6,3); “Храму ж я не бачив у ньому, бо Господь Бог Вседержитель - храм його” (Одкр. 21,22). В якості Вседержителя і судді предстоїть у царському одянні і митрі, як цар і першосвященик, а частіше – возсідаючим на троні, але з непокритою головою і у традиційному вбранні.

Визначення Пантократор, складається з двох грецьких слів: пав — все, кратос – суддя, сила, що в перекладі з грецької означає всевласний, всесильний, вседержитель. Через єдиносутність першої і другої іпостасі Святої Трійці визначення Пантократор співвідноситься із образом Бога Батька. Іменування Христа Вседержителем вказує по-перше, на його божественну природу, по-друге, таке іменування пов’язано з людською природою Христа, який своєю смертю спокутував людські гріхи. Отже, титул Вседержителя стосується і божественної, і людської сутності Спасителя. Епітет розуміється як всемогутність, т.т. можливості сотворити абсолютно все, як Бог. Менш літературним перекладом слова пантократор є словосполучення Властитель всього, Правитель світу. Тобто, Вседержитель постає як цар небесний і майбутній суддя світу. Слово Вседержитель має значення всемогутності, т.т. здатності творити все, що є перевагою Бога [1].

Вирізняють кілька варіантів композиції Пантократора – зображення у рист, поясне зображення і возсідаючим на престолі. Кожен із варіантів має свою інтерпретацію образу. Образ Спаса Вседержителя використовується самостійно або в Деїсусних композиціях, в іконостасах, стінних розписах. Цей образ часто займає основний простір центрального купола храму.

Композиція образів Спаса вирізняється строгістю і статичністю, що надає поставі Ісуса особливої урочистості, царственості і величавості. Вседержитель зображається завжди строго фронтально у віці проповідництва. Ісус Христос представлений із бородою, довгим волоссям, яке спадає на плечі. Права рука піднята у благослов-

ляючому жесті, у лівій тримає відкриту книгу. На ранніх іконах цього іконографічного типу Спас міг зображатися із закритою книгою або сувоєм пергаменту. На початках жест руки міг означати не благословення, а швидше був знаком проповіді, молитви і виразом сили християнського вчення. Укладання пальців має декілька варіантів. У грецькій традиції третій і останній пальці повинні бути злегка зігнутими, а великий повинен стикуватися з четвертим, що вважають своєрідним відтворенням монограми Христа: ІСХР [2, 117].

Волинські образи Спаса Вседержителя, виконані більш чи менш професійними іконописцями, відзначені дотриманням в основному давнього канону без якихось особливих проявів власного сприйняття. Досліджувані ікони можна виділити за авторством, зокрема твори майстрів Кола волинського іконописця 1630 року (І-43, Ж-76, Ж-246), маляра з Михнівки (І-137). Якщо більшість ікон датовані XVII-XVIII ст. згідно особливостей традицій цього періоду, то окремі ікони мають у донаторських написах точні дати створення: 1715 р. – І-166, 1733 р. – І-611, 1736 р. – І-219, 1768 р. – І-271. У колекції є три різнопланові ікони Спаса з Покровської церкви с. Деревок Любешівського району (І-128, І-129, І-131).

Лику Ісуса Христа іконописці усіх часів надавали особливої уваги, наділяючи його проникливістю і відкритістю. У ликові Спаса відчувається безконечна могутність доброти – співчуваючої і всепрощаючої, Він і володар Все-світу і скромний Спаситель. Погляд його очей звернутий до кожного віруючого (широко відкриті очі), до його слуху доносяться всі молитви і звертання (великого розміру вуха), його мудрість у рішеннях і повчання праведного життя зосереджені у високому чистому чолі. На іконі І-57 помітна легка посмішка на обличчі, чим автор прагнув по-особливому наблизити небесного Спасителя до людей віри.

Канон визначав зображати Христа в одягах, які він носив у земному житті – хітоні і гіматії. Червоний колір хітону символізує пролиту кров, мучеництво і одночасно царську владу (пурпур). Синій колір гіматію асоціювався з небесним началом. Тобто, кольорами одягу наголошувалося на єдності у особі Ісуса Христа двох начал, двох світів – божественного і людського, небесного і

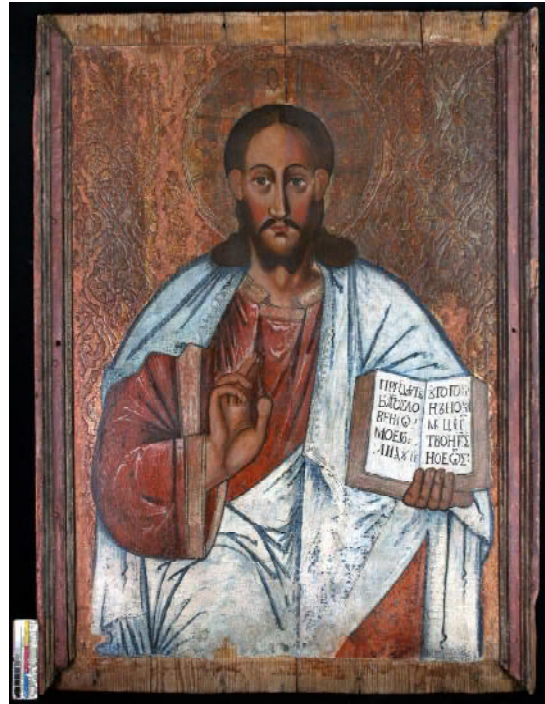
земного.

У єдності цих двох основних кольорів присутня і тайна Боговтілення, тайна поєднання двох світів — живого і неживого, у кольоровій гамі ці кольори протилежні: червоний – теплий, а синій – холодний. На іконі Ж-76 хітон і гіматії Спасителя гравійований багатим стилізованим рослинним орнаментом і золочений. На волинських іконах бачимо широку гаму відтінків цих традиційних кольорів: від яскраво-червоного (Ж-290) до темно-вишневого (І-76) або від блідо-голубого (Ж-172) до темно-синього (І-135). Хітони, як правило, мають орнаментовані краї горловини і рукаві, а на іконі Ж-302 хітон прикрашений ще й “камнями”. Монументальні образи Спаса Вседержителя, займаючи більшу частину площини ікони передбачали багате драпірування хітону, а в деяких випадках бачимо підпоясані хітони (І-137, Ж-325, Ж-290, Ж-294, Ж-302, І-271), що ніби видовжує фігуру Ісуса до поколінного вигляду. Особливим атрибутом хітону є наявність на правому плечі клаву (клавію). Клав – це смуга тканини, яка нашивалася на хітон. Клав служив знаком відзнаки у римських громадян і його мали право носити лише багаті, шановані люди. На хітоні Ісуса клав пишеться для того, щоб підкреслити високу гідність Христа, досконалість його людської природи. Клав присутній майже на всіх образах, а на іконах І-129, Ж-203 клав відсутній. Варіюються підходи до передачі гіматію. Найчастіше гіматій покриває плечі Ісуса Христа, спадаючи донизу (І-122, Ж-298, Ж-302, І-128, Ж-290, Ж-246, Ж-325, І-219, І-271), деколи гіматій накинутий лише на ліве плече (І-135, Ж-203, І-137, Ж-294).

В ієрархії кольорів першочергове місце займає золотий. Це одночасно і колір, і світло, світло божественної слави. Золотим асистом покриті одяги Спасителя, промальований клав. Особливу роль на іконах Спаса відіграє золоте тло, багато декороване гравійованим рослинним орнаментом (акант, цвіт гранату, гвоздика та ін.). На іконі І-129 тло виконане технікою тиснення, яка є досить рідкісною на волинських іконах. На більшості волинських ікон Ісус Христос представлений на золотому тлі (І-135, І-122, І-137, І-79, І-43, І-611, І-193, І-128, Ж-246, Ж-302, Ж-325, Ж-172), і завдяки такому прийому ніби наближається до кожного. На іконах Ж-203, Ж-298, І-260, І-488, І-219 тло ікони подається традиційно



1. Христос Вседержитель.  
Середина XVIIст. Ж-172.



2. Коло Волинського іконописця 1630 р.  
Христос Вседержитель. Перша половина  
XVII ст. І-43.



3. Коло Волинського іконописця 1630 року.  
Христос Вседержитель. Перша половина  
XVII ст. Ж-76.



4. Христос Вседержитель.  
Перша половина XVII ст. І-260.

лише у верхній частині. На деяких іконах (Ж-203, I-128, I-131, I-137, I-79, I-219) роль Божественного світло виконує не золото, а срібло, що стає часто вживаним вже у XVIIIст.

Німб Ісуса Христа з'явився як відповідь церкви на ересь Арія, який заперечував божество Сина Божого Ісуса Христа. Найчастіше Христа зображали з властивим тільки йому хрещатим німбом. Хрещатий німб покликаний посилити символіку жертвовності Сина Божого. Лише на окремих волинських іконах німб Ісуса плоский, золочений чи сріблений (I-271, Ж-172, Ж-298).

З XI ст. земне ім'я Спасителя почали підписувати ІС ХС (скорочено від Ісус Христос) зліва і справа від зображення, а небесне – грецькими літерами ОΩΝ у трьох видимих променях хрещатого німба. В українській традиції грецькі букви часто замінювали кириличними – WOH, що означає Я є сущий, як сказано у книзі Вихід: “Бог сказав Мойсеєві: Я є сущий” (Вих. 3,14). Букви ОΩН з'явилися досить пізно, у візантійських зображеннях Христа частіше зустрічається німб, прикрашений дорогоцінним камінням, а за ними букви AW, які повторюють слова Одкровення Іоана Богослова (Откр.1,8). Суть цих написів одна – це символ єдиносутності Богові Батькові [3,61]. Переважна більшість волинських ікон має писане або гравійоване вміщення літер WOH – I-129, I-122, I-219, Ж-203, I-193, Ж-325, Ж-302, Ж-203, I-260, I-43 та ін. Німб на іконі I-76 повністю заповненими променями, як символ Божественного незгасного вогню На тлі ікон – літери слов'янські, які передають скорочений варіант імені Ісуса Христа (I-135, I-166, I-128, Ж-246, I-488, Ж-302).

Особлива увага завжди приділялася написанню рук Спасителя. Права рука піднята у благословляючому жесті, цим наголошується на тому, що благословляючи людей, Господь надає допомогу, яка необхідна кожному. Двоперсний благословляючий жест, який символізує дві іпостасі, дві природи Христа – божественну і людські бачимо на іконах I-135, I-166, I-611, Ж-172, I-43, Ж-325, Ж-246, I-128, Ж-290. Іменний жест, при якому пальці Христа укладені своєрідно, ніби повторюючи перші букви імені, присутній на іконах I-488, I-260, I-219, I-129, I-193, Ж-76, Ж-298, I-131, Ж-294, Ж-302.

Книга у руках Спасителя символізує дарування

світу вчення Христового, торкаючись книги Ісус Христос ніби вказує на путь спасіння. Відкрита книга обов'язково має цитату з Святого писма. Різні варіанти текстів мають одну мету – відкрити перед людиною можливість стати лице в лице з Богом, отримати повчальний стимул до праведного життя, дій і думок. Найчастіше вживаються тексти Євангеліє Матвія: “Прийдіть благословенні Отця Мого, успадкуйте царство, уготоване вам від створення світу” (Мт. 25,34): I-135, I-611, I-488, I-57, I-43, I-76, Ж-246, I-128, Ж-290, I-122, I-193, Ж-302, I-128, на іконі I-219 подаються тексти віршів 34-39, причому вірш 39 незавершений; “Прийдіть до Мене, всі стурджені і обтяжені, і Я заспокою вас” (Мт. 11, 28): Ж-203, I-260, на іконі Ж-298 даний вірш продовжується ще 29 і 30-им; рідкісний текст на іконі Ж-325: “Не судіть, щоб і вас не судили, бо яким судом судите, таким судитимуть і вас...” (Мт. 7, 2-3).

Тексти Євангелія Іоана, яке вирізняється особливою образністю і символічністю, не часто зустрічаються на волинських іконах. На іконі I-166 подані слова “Я є хліб життя, хто приходить до Мене, не відчуватиме голоду, і хто вірує у Мене, ніколи не матиме спраги” (Ін. 6, 35), а на іконах I-137, Ж-294 – “Я є двері: хто через Мене увійде, той спасеться, і увійде і вийде, і пасовище знайде” (Ін. 10, 9-10). Отже, відкрита книга – символ Благовіщення, т.т. Господь Вседержитель звертається до людей через Святе писмо, відкриває свою волю, вчить заповідям Божим.

На іконах I-271 та Ж-76 у лівій руці Спаситель тримає сферу, державу, причому у першому випадку держава увінчана хрестом, а у другому вона круглої форми і окреслена двома графіями.

Класична композиція Деісуса (Моління) включає повноростові зображення Спасителя, Богородиці та Іоана Хрестителя. На деяких волинських іконах (Ж-290, Ж-246, I-57, I-131) поясне зображення Спасителя доповнене поясними зображеннями Богородиці та Іоана Хрестителя на хмарах. Т.т., таким чином втілена ідея молитви Богоматері та Іоана за спасіння роду людського до всемогутнього Сина Божого.





5. Маляр з Михнівки  
Христос Вседержитель.  
Кінець XVII ст. І-137.



6. Христос Вседержитель.  
1715 р. І-166.



7. Христос Вседержитель.  
1736 р. І-219.



8. Христос Вседержитель.  
Початок XVIII ст. І-135.



9. *Христос Вседержитель. XVIII ст. I-57.*

Отже, ікони Христа Вседержителя уцілому через лик, облачення, жест, атрибути свідчать про всесильну, божественну сутність Ісуса Христа, який прийшов у цей світ у людському втіленні з метою порятунку людства.

#### Список ікон

**Ж-172** Христос Вседержитель. Середина XVII ст. Волинь, старі музейні фонди. Експозиція МВІ.

Коло волинського іконописця 1630 року

**I-76** Христос Вседержитель. Середина XVII ст. Миколаївська церква смт Локачі. Експозиція МВІ.

Коло волинського іконописця 1630 року

**Ж-246** Христос Вседержитель. Перша половина XVII ст. церква Казанської ікони Богородиці с. Піща Любомльського району. Фонди МВІ.

Коло волинського іконописця 1630 року

**I-43** Христос Вседержитель. Перша половина XVII ст.

Преображенська церква с. Новосілки Турійського району. Експозиція МВІ.

**I-260** Христос Вседержитель. Перша половина XVII ст. Іллінська церква Камінь-Каширський. Експозиція МВІ.

**I-131** Христос Вседержитель. XVII ст. Покровська церква с. Деревок Любешівського району. Фонди МВІ.

**I-129** Христос Вседержитель. XVII ст. Покровська церква с. Деревок Любешівського району. Фонди МВІ.

**I-128** Христос Вседержитель. XVII ст. Покровська церква с. Деревок Любешівського району. Фонди МВІ.

**I-193** Христос Вседержитель. XVII ст. Михайлівська церква с. Кримне Старовижівського району. Фонди МВІ.

**Ж-325** Христос Вседержитель. XVII ст. Миколаївська церква с. Борочиче Горохівського району. Фонди МВІ.

**Ж-290** Христос Вседержитель. XVII ст. Різдово-Богородична церква с. Видерта Камінь-

Каширського району. Фонди МВІ.

**Ж-298** Христос Вседержитель. XVII ст. Дмитрівська церква с. Гішин Ковельського району. Фонди МВІ.

**Ж-294** Христос Вседержитель. XVII ст. Дмитрівська церква с. Гішин Ковельського району. Фонди МВІ.

**I-57** Христос Вседержитель. XVIII ст. Михайлівська церква с. Зачернеччя Любомльського району

**Ж-302** Христос Вседержитель. Кінець XVII ст. Стрітенська церква с. Михнівка Камінь-Каширського району. Фонди МВІ.

Маляр з Михнівки

**I-137** Христос Вседержитель. Кінець XVII ст. Михайлівська церква с. Дроздні Ковельського району. Експозиція МВІ.

**I-135** Христос Вседержитель. Початок XVIII ст. Михайлівська церква с. Мельниця Ковельського району. Фонди МВІ.

**I-166** Христос Вседержитель. 1715 р. церква Казанської ікони Богородиці с. Бучин Старовижівського району. Фонди МВІ.

**I-611** Христос Вседержитель. 1733 р. Михайлівська церква с. Грудки Камінь-Каширського району. Фонди МВІ.

**I-219** Христос Вседержитель. 1736 р. Троїцька церква с. Городині Рожищенського району. Фонди МВІ.

**I-488** Христос Вседержитель. XVIII ст. Троїцька церква с. Прилісне Маневицького району. Фонди МВІ.

**Ж-203** Христос Вседержитель. XVIII ст. Михайлівська церква с. Вітоніж Рожищенського району. Фонди МВІ.

**I-271** Христос Вседержитель. 1768 р. Троїцька церква с. Рудка-Козинська Рожищенського району. Фонди МВІ.

**Ж-76** Христос Вседержитель. XVIII ст. Старі музейні фонди. Фонди МВІ.[4]

5. *Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина 1.* – Луцьк, 2013. – 172 с.

6. *Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина 2.* – Луцьк, 2015. – 194 с.

1. *Словари и енциклопедии на Академикe. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [dic.akademic.ru](http://dic.akademic.ru)*

2. *Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Кравич. – Львів, 2000. – 394 с.*

3. *Языкова И.К. Богословие иконы / Ирина Константиновна Языкова – Москва, 1995. – 208 с.*

4. *Музей волинської ікони. Книга – альбом – Київ, 2013. – 398 с.*

Ангеліна ВИГОДНИК  
(Луцьк)

## ДОНАТОРСЬКІ НАПИСИ НА ІКОНАХ XVII-XVIII ст. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ У ЛУЦЬКУ

Донатор (donator) буквально перекладається з латини як «дарувальник». Щоб захистити себе від хвороб і напастей, або виразити свою вдячність Богу за народження довгоочікуваної дитини чи успіхи у господарстві, або ж викласти своє прохання про відпущення гріхів людина могла, зробивши якусь богоугодну справу, наприклад, пожертвувавши храму ікону. Прохач, а ним міг бути і мирянин, і духовна особа, повинен був замовити роботу у іконописця і оплатити її. Той, хто заплатив, удостоювався честі бути згаданим і названим у дарчому написі на іконі, а то і бути зображеним поряд із Святим – часто покровителем самого замовника, або його ремесла чи роду занять, або просто шанованого святого. Причому, зображений на іконі замовник був присутнім особисто, якби фізично наближався до Святих. Церква заохочувала можливість таких відносин, адже побожний прихожанин теж залучався до священного сюжету, встановлювався зв'язок між іконою і віруючими. Крім того, зображення та вписане ім'я замовника на іконі підкреслювало факт його власної обраності, особливого благословення, підвищувало його авторитет серед односельців. Тому віруючі охоче саме так використовували можливість висловити свою повагу до Церкви, запевнити Бога у своїй вірі і любові, піднести особистий дарунок місцевому храму.

Так з'явилися і поширилися донаторські (китаторські, дарчі, вкладні) написи на іконах. Вони часто не обмежувались інформацією про дарувальника ікони з традиційним формулюванням «... за отпущеніє греховъ», але й вказували на час закінчення роботи над іконою, іноді з точністю до місяця і дня, а також називали храм, до якого передавалась ікона, зрідка – ім'я художника.

Серед творів середньовічного малярства ікони з донаторськими написами завжди привертати

увагу дослідників. Вони слугують своєрідними орієнтирами, що дозволяють уточнити час створення багатьох пам'яток, ідентифікувати за аналогією інші твори, виявити існування малярських осередків, простежити еволюцію стилів. Та і самі по собі вони представляють інтерес, бо виявляють своєрідність місцевих написів.

У збірці Волинського краєзнавчого музею маємо ряд іконописних творів, що містять донаторські написи. На більшості з них читаємо про те, хто, коли, де і до якого храму «соорудив», «надав», «справив», «спорядив», або ж навіть «отмениль» ту чи іншу ікону.

У більшості випадків написи розташовані на нижніх міжрамних смугах ікон, часто у нижній частині ікони безпосередньо над валиком подвійної рами, іноді просто довільно на полі ікони зліва чи справа від зображуваного Святого. Трапляється, коли напис розміщувався малярем не традиційно, а так, як підказувала йому фантазія.

Найранішим твором з донаторським написом у збірці музею є ікона «Святий Георгій з житієм» (I-37) Волинського іконописця 1630 року. Ікона походить з церкви с. Бобли Турійського району. Фрагменти донаторського напису, зробленого білим по голубому, збереглися на нижній міжрамній смузі ікони: «.....ВСЕЧЕСНЫ ОБРАЗ НАДАЛИ.....НА ХВАЛУ БОЖИЮ.....РОК А... л ГО». Дата – «1630» була прочитана, скоріше всього у травні 1982 року, коли ікона потрапила до музею. Після реставрації ікони у 2001 році напис зберігся фрагментарно, тому сьогодні прочитати дату неможливо.

На лівій та правій вертикальних і нижній міжрамній смугах розміщений напис про поновлення ікони «Христос Вседержитель» (I-76) першої половини XVII ст. з церкви смт. Локачі. Твір відносять до кола «Волинського іконописця 1630 року». Напис «ВЪ А҃МѠ СПИТАЛ БАБА СИМЪЧИХА ПОНОВІЛА ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ», що наносився у 1749 році, у свою чергу поновлювався у 1913 році І.Т. Франкевичем, про що свідчать текст на звороті ікони «ОБ и БАБА СИМЪЧИХА РОКУ А 749 (..)ПО..... ПРАВ. 1913г. И.Т. ФРАНКЕВИЧ», а також значні відмінності графічного оформлення поновленої середньої частини першого напису «БАБА СИМЪЧИХА» від решти написання.

На нижній міжрамній смузі розташований

донаторський напис на іконі «Богородиця Одигітрія» (I-293) 1697 року з церкви с. Гішин Ковельського району. Цілком ймовірно, що саме до цієї церкви і дарувалася ікона, наскільки дозволяє нам судити про це текст напису, що повністю не зберігся: «СЕ ВБРАНАДЛЪ РАБ БОЖИ ІВАН САМСОНІКЪ?Ъ ВЪВТЕЛЪ ЛУ?БО?С-КИ ДЛЦЕКВИ ГзіШі А В АХЧЗ іл...А: д з ».

У 2011 році після реставрації експозицію поповнила ікона «Моління» (I-307) 1697 року з церкви с. Доросині Рожищенського району. На лівій бічній планці рами відкрився донаторський напис : «РО: БО АХЧЗ РАБЪ БОЖІЙ ЯКУБЪ ВУЙМАК», який датує ікону тим самим 1697 роком, що і образ Богородиці з Гішина.

На нижній міжрамній смузі розміщений донаторський напис на іконі «Христос Вседержитель» (I-302) XVIII ст. з церкви с. Михнівка Камінь-Каширського району: «СІЮ ІКОНУ СООРУЖОВ РАБЪ БЖІЙ АКОВЪ МАРТИНОВЪ МІКИТЕНКО УНДЕР ОФИЦЕРЪ ЗАВПУЩЕНІЄ ГРАХОВЪ.....». Фрагментарний випад левкасу знищив частину напису, вірогідно, з датою.

Таке ж розміщення напису бачимо на іконі «Христос Вседержитель» (I-166) 1715 року, що походить з церкви с. Буцин Старовижівського району. Текст розділений на дві частини нижньою центральною бонією. Зліва читаємо: «СЕЙ, ВБРАЗЪ, НАДАЛЪ, РБЪ, БЖІИ, МАКСИМЪ, ФЕДОРЪ ЧУКЪ: ЮЩКЕВИЧ ВИДАЛЪ СУМИ: ЗЛОТХЪ ВСЪМДСЦЕ», справа: «РОК...-БОЖОГО Аψ.Т.».

Ікона «Святий Дмитрій з житійними клеймами» (I-152) 1729 року з церкви с. Кримне Старовижівського р-ну цікава не лише донаторським написом, розташованим над валиком іконної рами, а у першу чергу – зображенням самого донатора – чоловіка у селянських одягах, зі складеними у молитві до святого руками, поклінна постать якого співрозмірно менша постаті святого Дмитрія. Дарчий напис називає нам ім'я донатора і повідомляє час створення ікони: «СЕ ВБРАЗЪ ИПРАВИ РаБОЖІ - ДИОМІТРИУ ЗАВПУЩЕНІЄ ГРЄХОСВОХЪ Багликъ Юхимович Р.Б бψκθ М.Декабрия Дн 3».

Зображення донатора можна роздивитись і на іконі Слава Михальського «Апостол Іоан» (I-24) 1750 року з апостольського ряду церкви с. Дубечно Старовижівського району. Постать чоло-

віка на колінах, одягненого в чернечій одежі, зображена зліва від апостола, а нижче – напис, який прочитується не повністю: «ІОАНЪ ЛЕЩИНСКИ.....». Це патрональне зображення одного з представників графського роду Лещинських, які протягом десятиліть були старостами м. Ковель.

На чорному тлі нижньої міжрамної смуги білим зроблено донаторський напис на іконі «Святий Миколай» (Ж-295) 1731 року з церкви с. Гішин Ковельського району, який гласить: «+ СЕЙ ВБРАЗЪ ИСПРАВИЛЪ РБЪ БЖИ.... ТА ..... СИМОНЮК ЗА ВТПУЩЕНІЄ ГРЕ СВО-Х...РКУ БЖГ Аψ..А». У даті створення ікони в результаті випадку левкасу втрачена літера, що позначає десяток у багатозначному числі. Але науковий співробітник заповідника «Софія Київська» В.Корнієнко по невеличкому залишку втраченої літери відтворив написання літери «Л», що означає «30». Таким чином, відкрилася дата – «1731 рік». Ікона стилістично дуже близька іконам «Маляра з Михнівки», період творчості якого визначається кін. XVII - першою третьою XVIII ст., крім того вона практично є копією ікони цього автора «Святий Миколай» (I-49) поч. XVIII ст. з с. Чорніїв Турійського району. Тому можна стверджувати, що ікона належить «Маляру з Михнівки».

Ще одна ікона «Святий Миколай» (РА-1594) XVIII ст. з церкви с. Нуйно Камінь-Каширського району також містить донаторський напис на нижній міжрамній смузі. Він має значні втрати, тому відчитати його повністю не вдалося. З фрагментарного прочитання вдалось зрозуміти, що: «СЕЙ ОБРАЪ НАДАЛЪ РБЪ Б..Й КА...-ПИК ФИЛИП...Ф.ДУУ...УЖ.....К ДО ХРАМУ БІЄ ПРЕВБРАЖЭНЯ ГДА. НШЭГО ІСА ХТА ЗАВДЪПУЩЕНІЄ ГРЪХОВЪ СВО-ИХЪ:.. РКУ:БЖГО А.ψ:И (?)І (?): МЦА АПР-ЛА ДНА 13». Не зовсім чіткі дві останні літери у даті утруднюють датування ікони, але, ймовірно, це 1718 рік. Напис повідомляє, що ікона писалася до Преображенської церкви, але не вказує назву села. У с. Нуйно – церква Преображення Господнього 1600 року, отже, очевидно саме цій церкві дарувалася ікона.

Донаторський напис зустрічаємо на роботі професійного майстра, автора ікони святого Миколая (I-122) 1736 року з церкви с. Городині Рожищенського району. Досвідчений іконописець

виказує свою майстерність і у написанні тексту. Каліграфічно виписані, рівні літери, чітко поділені на слова, нагадують «гражданський шрифт». Цікавий, нестандартний напис і за змістом: «СЄ СВ. ВБРАЗЪ. ВСЄЧЄСТНІЙ ВЪ ІЄРЄЄ ВЦЪ СТЕФАНЪ БУШИНСКІЙ СОВРУЖИ. ЗАПРЕСТАВШИСА БЖИИ. РАБО. ПАВЛА. и МАРИИ. и МАРФ. . . . . Ъ НІЄВИЧА. РАДИ СПНІА. ВФЕРОВАЛИ. Ро. Б АψΛΙΣ.».

На іконі «Свята Параскева» (I-429) 1749 року з церкви м. Камінь-Каширського донаторський напис нанесений, як у більшості ікон, на нижній міжрамній смузі : «СПЮ ИКОНУ СООРУЖИ МАКАРІЙ СТЕ. . . МАХ РОКУ 1749 МЄСЯЦА СЄ БРІЯ ДНЯ 5», виконаний скорописом, дата проставлена арабськими цифрами.

На іконі «Свята Параскева» (I-253) 1749 року з церкви с. Осівці Камінь-Каширського району донаторський напис розміщений на міжрамних смугах по периметру ікони, він повідомляє: « Я РБЪ БЖИ ІωАНЪ ЛОН(?)ЧУКЪ З. ОБЛА: ωФЪРОВА ωБРАЗЪ СЕИ: ДОХРАМУ С. ωЦА НИКОЛА: ДО ГРАДА КАМЕНЯ: СЕЙ ωРАЗЪ ЗРОБ: РОКУ АψΜθ.».

Місцем офірування ікони напис називає Миколаївську церкву Каменя-Каширського, про яку згадує у «Историко-статистическом описании церквей и приходов Волынской епархии» Н.И. Теодорович. Можливо, ікона перебувала у Миколаївському храмі до моменту його закриття 1960-х роках, а пізніше була перенесена в Осівці, до церкви Святої Параскеви, яка ніколи не закривалася.

У нижній частині над різьбленою рамою двосторонньої ікони «Богородиця Одигітрія / Коронування Богородиці» (I-246) 1757 року з церкви с. Лучиці Луцького району розміщений напис про те, що: «СІЮ ИКОНУ ВМЪНИЛЪ РАБЪ БОЖИ АНДРЕЙСОЖЕНОЮ СВОЄЮ ЗАВПУЩЕНІЄ ГРЪХО СВОИ Ро Б: АψΝΖ ΜΙ W .S ».

Напис на нижній міжрамній смузі ікони «Богородиця Почаївська» (I-133) 1757 року з церкви с. Деревок Любешівського району відрізняється тим, що тут використаний латинський шрифт і арабські цифри для позначення дати. Наполовину втрачений напис про спорядження ікони нанесений на більш ранній, літери наклалися одна на одну і унеможливили прочитання тексту повністю: «ТОУ ОБРАЗ СПОРADYW RAB.. РОКО... ELPOWA ..... 1757 ».

Є у збірці музею ікони з нетрадиційним розташуванням донаторських написів. На іконі «Юрій Змієборець» (Ж-202) 1756 року, що з церкви с. Вітоніж Рожищенського району, текст дарчого напису нанесений на стіни царських палат, які згідно іконографії зображаються на іконах даного сюжету. Цей напис дає цінну інформацію про те, що ікона «сооружена» до храму Архангела Михаїла у Дрозднях, отже у Вітоніж вона потрапила пізніше: «РОКА АψNS МЦА МАА ДНА.. СООРУЖИКЪ РАБЪ БЖІЙ ВАСКО ХВЕДУРУКЪ СОЖЕНОЮ СВОЄЮ ДО ХРАМА СТАРХА МИХА ДО ДРО ЗД НЬ».

На іконі «Архангел Михаїл» (I-160) 1740 року, яка походить з церкви с. Береськ Рожищенського району, донаторський напис розташований справа від постаті Архангела. Гравійоване сріблене тло ікони до половини покриває білий плат, на якому вміщений текст: «СЕЙ ИКОНЪ СВРВЖИ РБЪ БОЖ ГРОГОРІЙ ЧВЛЮІ СОЖЕНОЮ СВОЄЮ КАТЕРІНОЮ И ..НОМЪ НІМЪ РОМ И ПЄЛГИЄЮ И ЩЯДАМИ СВО ЗАВПУ..НІЄ ГРЄХВЪ СВОИХ Ро Бо АψМ МЦА ПОН II ДНА».

Напис на іконі «Василій Великий» (I-200) XVIIIст., що була колись частиною північних вівтарних дверей у церкві с. Буцин Старовижівського району, розміщений на полі ікони, поряд із зображенням Святого і називає дарувальника, але не вказує на час створення: «СИИ ВРАТА СЪВЄРІІН СПРАВИЛА РАБА БЖІА МАРІА КАЛИШИХА»

Не можна залишити поза увагою написів на звороті ікон. Це у більшості випадків – відомості про відновлення ікон. Такий напис вже згадувався на іконі «Спас Вседержитель» (I-76) з Локач. Подібний – можна зустріти на іконі «Богородиця Замилування» (I-134) XVIIIст. з церкви с. Мельниця Ковельського району: «НА ОТНОВЛЕНИЪ ЧЕНТРЫ СІХЪ ИКОНЪ ПОЖЕРТ-ВОВАЛЪ 20 РУБЛЕЙ ДЯЧОК И МЕМИОНЪ МИХА...ВИЧ 1874. ГО. М. МАР».

До речі, саме у написах на звороті ікон найчастіше залишали свої імена іконописці: Слав Михальський, Томаш Михальський, Каспер Спицацький, Іван Маркевич, І. Т. Франкевич, Шимон Руфачевич, Лукас Шрейдер, Іван Квятковський.

Донаторський напис про поновлення виявлений на іконі (I-226) XVIIIст. «Богородиця Пе-

черська з преподобними Антонієм і Феодосієм» з церкви с. Великий Окорськ Локачинського району. Власне з напису: «СІЯ ПИКОНУ ПОДЧИНИЛЪ ОНОФРІЙ МОРОЗЮКЪ СЫНЪ ДИМИТРІЯ 1856 ГОДА ОКТЯ. 13» – дізнаємося, що у 1856 році ікона була повністю перемальована, наклеєна на дошку та поміщена у раму з фігурним навершям із зображенням Святого Онуфрія (покровителя донатора Онуфрія Морозюка), а на нижній горизонталі маляр розмістив вкладний напис.

Напис про поновлення містить ікона «Іоан Богослов» (I-127) XVIIIст. з того ж Великого Окорська. На нижній горизонталі фігурної рами червоною фарбою нанесений донаторський напис, що: «СИЮ ПИКОНУ ПОДЧИНИЛЪ ПИОАНЪ САВЧУКЪ 1865-ГО 17 ОКТ...». Напис пізній і відноситься до пізніших домальовок на іконі, які зняті реставратором. Але з-під нього проглядається ранній напис, який датує ікону 1696 роком.

Дуже подібним до попереднього за графічним оформленням, за розміщенням на нижній горизонталі фігурної рами і навіть за датуванням є донаторський напис про поновлення ікони «Старозавітна Трійця» (I-224) XVIIIст. з цієї ж церкви: «СИЮ ПИКОНУ ПОДЧИНИЛЪ ФЕДОРЪ ЗУБОВЪ 1865 ГОДА 1-ГО ОКТЯБРЯ». Ікони походять з однієї церкви і поновлювалися в один час, очевидно одним і тим же іконописцем за кошти прихожан Івана Савчука і Федора Зубова.

Фрагменти донаторського напису бачимо ще на одній іконі з церкви с. Великий Окорськ «Богородиця Нев'янухий цвіт» (I-225) XVIIIст. Напис, розташований на міжрамній смузі, зроблений білою фарбою по темно-синьому тлі, гласить: «СИЙ ОБРАЗ...Б...РАБА БЖІЯ ТАТИАНА...ТРИМІЕ ГРЕХОВ...БА...А...М...Ц...». Збережені частини напису дають можливість датувати ікону 1736 роком.

У 2008 році експозиція музею поповнилась цінними пам'ятками з церкви с. Баїв Луцького району. Це – ікони XVII ст. «Благовіщення», «Святі безсрібники Косьма і Даміан» та «Оплакування». Всі ікони мають вкладні написи. Найбільшу кількість написів містить ікона «Святі безсрібники Косьма і Даміан» (I-757) 1693 року. У нижній частині – молитовне звернення до Святих – досить об'ємний напис. А поряд, на тем-

ному тлі міжрамної смуги – погано збережений скорописний донаторський напис, часткове прочитання якого все-таки дає можливість точно датувати ікону 1693 роком: «...НОТО Л(?) ЄРЄЯ ДАНІЛА НАТО ЧАСЪ ЗОСТААЮЧОГО. НА ЗАОТПУЩЕНІЄ ГРЕХОВ СВОЇ РО АХЧГ: МЦА ОКТО: Л».

На іконі «Благовіщення» (I-758) 1693 року вздовж нижнього краю малярської площини (над валиком рами) чорною фарбою на рожевому поземі нанесений напис про донаторів ікони і час її створення. Напис зберігся добре, але ліва його частина повністю не прочитується (фарба «поповзла», контури літер стерлися). Можна прочитати: «СЕЙ ОБРАЗ...ЗА СТАРАННЯ(?)...-СВЯЩЕННОГОІЄРЄЯ ОТЦА ДАНІЛА А...(?) РАБОВ БОЖИИХ ДАВИДА ЛУКИ ПНАТА И ПРОЧИХ ИЗ ГРОМАДИ ЦЕПОРОВСКОЙ СЕЛ ОТДАНЪ ЗА ОТПУЩЕНИЕ ГРЕХОВ СВОИХ. РОКУ 1693 МЕСЯЦА МАРТА ДНЯ 24». Донаторський напис згадує «священного ієрея Даніла» і називає дату 1693 року, про це ж йдеться і у донаторському написі на іконі «Святі безсрібники Косьма і Даміан», яка походить з тієї ж Успенської церкви с. Баїв.

В цьому ряду є цікавою ще й ікона «Оплакування» XVII ст. У правому нижньому кутку ікони напис зроблений прошкрябуванням (його практично не видно при нормальному освітленні. Він виявлений у процесі реставрації). Відчитати його дуже складно. На даний час вдалось прочитати напис у три рядки: «СЕЙ ОБРАЗ...ГОСПОДИ...(?)... БАЮВСКОЙ...ГРОМАДЫ...ЗА ОТПУЩЕНИЕ ГРЕХОВ СВОИХ...». Відчитані слова підтверджують донаторський характер напису і призначення ікони до Баївської церкви.

Ікона «Покров Богородиці» (I-132) кін. XVIII ст. з Покровської церкви с. Деревок Любешівського району має досить об'ємний донаторський напис, але частина тексту з датою втрачена в результаті осипів левкасу: «СНЪ ОБРАЗЪ ПОКРОВИ ПРТІА БЦИ: СОВРУЖІВЪ РАБЪ БЖ. Й ДМИТРО ХВЄДЧИК: СОЖЄНОЮ. ..ВОСЮ Н..ТОЮ: ЇСОЧАДИ СВОЙМИ. ЗА ВПУЩЕНІЄ.ГРХ...Ъ СВО..Ъ: РО.....МЦА МАА».

Деякі ікони містять написи, які сповіщають при якому священику створена чи поновлена ікона. Для історії краю, конкретної церкви чи при-

ходу – це цікаво. Наприклад, ієрея Стефана Бушинського згадує напис на іконі Святого Миколая 1736 року з Городинь Рожищенського району.

Подібне можна прочитати на іконі «Христос Боремельський» (I-279) з Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька: «СІЯ ИКОНА НАПИСАНА ВЪ 1776 ГОДУ И ОТНОВЛЕНА ВЪ 1886 ПРИ СВЯЩЕН: Ок ПЕТРЕ ОГИБОВСКОМЪ».

Інша ікона «Трійця Новозавітна» (РА-998) з церкви с. Сокіл Рожищенського району має напис: «В ПАМЯТЬ 50-ТИ ЛЕТНАГО СЛУЖБЕНИЯ (НА ПРИХОДЬ) ПРИ УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ М. СОКУЛА СВАЩЕННО ІЄРЕЯ НИКОЛАА СТЕПАНОВИЧА МАЛЄВИЧА + 6 МАРТА 1895 Г.»

На жаль, на багатьох іконах збірки донаторські написи незворотно втрачені у результаті осипів левкасу чи значних потертостей фарбового шару. Як бачимо, традиційно написи розміщували у нижній частині ікон, а нижній край найбільше страждав від стікання конденсату, обпалювання свічками, заплавлення воском тощо. Наприклад, ікона «Причащення Святого Онуфрія» (I-300) з с. Михнівка Камінь-Каширського району згадується ще у почаївському виданні 1888 року «Историко-статистического описания церквей и приходов Волынской епархии» Н. И. Теодоровича під датою «1717 рік». Проте, на іконі можна відстежити лише декілька фрагментів літер, що свідчать про існування напису на нижній міжрамній смузі. Практично така ж ситуація і з іконою «Богородиця Одигітрія» (I-169) 1756 року з с. Троянівка Маневецького району. Запис у книзі вступу і паспорті ікони свідчить про наявність на іконі напису з датою «1756 рік», але виявити такий не вдалося. На відреставрованих іконах «Святий Ілля» (I-536) XVIIст. з с. Тур Ратнівського району, «Моління» (I-151) XVIIст. з с. Прохід Ратнівського району, «Коронування Богородиці» (I-399) XVIIIст. з с. Тростянець Ківецівського району можна побачити фрагменти, залишки або лиш сліди написів, що, напевне, містили дані про донаторів і храми, можливо називали авторів чи датували твори.

Більшість написів виконані кирилицею, так званім церковнослов'янським графіко-орфографічним оформленням. Підвести ці тексти під один вид шрифту неможливо. Вони є сумішшю

півуставу з скорописом, півуставу з «гражданським» шрифтом та елементами скоропису і, навіть, в'язі, з великою кількістю виносних букв і надрядкових знаків.

Для передачі дати у більшості випадків малляри, слідуючи традиції, застосовують буквене позначення чисел, яке мало місце у ранній писемній практиці. На декількох іконах дати представлені арабськими цифрами: там, де написи виконані латинськими буквами, і на пізніх (XIXст.) написах про поновлення ікон.

Змінюється поступово і графіка об'ємних написів. Хоча у багатьох із них ще присутня певна кількість характерних для кирилиці знаків, проте їх написання значно спрощується, все більше тяжіє до «гражданського» шрифту, скоріше до прописного його варіанту.

Детальніші і глибші дослідження збережених донаторських написів на іконах, їх графічного оформлення з урахуванням кожного елемента, здатного нести атрибутивні ознаки, допомагають не тільки максимально точно датувати твори іконопису, але й об'єднувати їх за характером письма та почерком окремих авторів і цілих малярських артілей чи осередків, визначати територіальні координати їх виникнення тощо.

Крім того, вивчення донаторських написів на іконах – це надзвичайно цікава сторінка досліджень для місцевих краєзнавців, які пишуть історію церкви чи села. Адже у більшості випадків (окрім, наприклад, графського роду Лещинських) імена і прізвища донаторів нічого не говорять, в основному це були місцеві селяни чи ремісники, як часто вони самі себе називали «обивателі» конкретного міста чи села, і відомості про них залишилися у метричних книгах, клірових відомостях церков і, звичайно, у вдячній пам'яті земляків-нащадків.

1. Церковнославянская грамота, Учебные очерки, СПб., 1998. — 588с.

2. Гальченко М. Надписи на древнерусских иконах XII-XV в. в. (палеографический и графико-орфографический анализ) / М. Гальченко – М., Наука, 1997. – 171с.

3. Коць-Григорчук Л. Написи на творах середньовічного малярства / Лідія Коць-Григорчук // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Том ССХХІ. Праці філологічної секції, Львів, 1990. — С. 24

4. Вигоднік А. Датовані і підписні ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею / Ангеліна



*Вигоднік // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнародної наукової конференції, Луцьк, 1995.— С.48*

*5. Луц В. Датовані волинські ікони XVI – пер. пол. XVIII ст. з колекції Рівненського краєзнавчого музею / Віктор Луц // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнародної наукової конференції, Луцьк, 1995.— С.51*

*6. Сидор О. Важлива знахідка (група ікон із церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Баїв) / Олег Сидор // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, Луцьк, 2008.— С.113*

**Василь ПУЦКО**  
(Калуга)

## **СЮЖЕТНИЙ СКЛАД ВОЛИНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XVII ст.**

В історії сакрального мистецтва Волині значно більше запитань, ніж одержаних на них відповідей, бо кожна з них потребує наполегливого вивчення наявного матеріалу, з'ясування тих численних “дрібниць”, без яких неможливо наблизитися до загальних висновків. Попри всю їх незручність, ретельне студіювання цілком виправдовує себе, бо дозволяє здобути конкретні результати. Вони суттєво відрізняються від тверджень, обумовлених політичними та ідеологічними причинами, реально не доведених. З числа проблем, що стоять перед дослідниками волинського іконопису, чи не найпростішою здається на перший погляд сюжетна. Рахувати певні зображення дійсно нескладно, але значно важче уявити певну систему, джерела, особливості іконографії – все те, що можна окреслити в якості мистецького явища.

Спроба окреслити сюжетний склад волинського іконопису в цілому мусила призвести лише до загального погляду на складний й нерівноцінний матеріал і дозволила зробити наголос на найбільш яскравих явищах [1, 10-14]. Проте не всі періоди розвитку нині однаково забезпечені наявними творами, і поодинокі зразки часом віддзеркалюють дещо ізольовані напрямки. Все це належить усвідомлювати, аби не вдатися невиправданих узагальнень. З цієї причини маємо продовжити розгляд волинських ікон в хронологічних межах лише XVII ст., репрезентованого великою низкою творів з різною тематикою, як успадкованою від попередніх часів, так і доти незнаною в українському церковному малярстві [2, 62-197, 210-217].

В XVII ст. в українському суспільстві іконопис, як влучно зауважив П. М. Жолтовський на першому етапі боротьби проти католицизму сприймали з консервативних позицій, але з часом міцніє рух за освоєння латинської культури, і нові художні явища дедалі частіше визначають характер волинських іконописних творів, часто виконаних за західними гравюрами або ж їх кийськими та львівськими репліками [3, 9-24]. Від

середини XVII ст. львівські маляри вже виразно орієнтовані на західну традицію, а пізніше це також проявляється у жовківських, а зрештою й волинських майстрів [4, 134-136]. Тож еволюція іконографії та стилю поступово протягується упродовж цілого століття і нарешті призводить до тих кінцевих результатів, котрі вже репрезентують поширені барокові форми, поєднані з переосмисленням традиційних сюжетів [5, 92-94].

З огляду на наявні твори можна припускати певне ускладнення загальної іконографічної схеми волинського іконостасу XVII ст., але докладно висвітлити це явище поки неможливо, адже знаємо переважно ікони, котрі за їх розмірами радше треба визначати як намісні, традиційні й для давніших часів. Серед них трапляються й святкові сюжети, з числа тих, котрі звичайно входять до складу окремого іконостасного ряду [6]. В якості деякого виключення доводиться сприймати апостольський ряд першої половини XVII ст., з церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Гораймівка Маневецького району, у повному складі з 12-ти ікон [2, 122-125]: себто відсутнє лише центральне зображення Христа на престолі, можливо в сюжеті Моління. Варіант з таким складом апостолів залишився типовим для грецької традиції, успадкованої українською [7, 148, 160-162]. В московському іконостасі найстарший приклад цього відомий лише від 1650-1665 рр. [8, 67-78].

Напевно найбільш поширеними на Волині були ікони Христа Вседержителя, переважно поясні зображення, котрі мали знаходитися в складі майже кожного іконостасу. Джерела цього іконографічного образу Небесного Царя, Учителя і Судії знаходять творче осмислення у візантійському мистецтві VI-XIV ст., звідки зображення набувають поширення в межах християнського світу, здобуваючи при тому виразні місцеві особливості [9]. Різні хвилі мистецького життя спричинилися до варіативного розмаїття щодо подробиць, зокрема – жестів, але в цілому зберігається наслідування традиції, орієнтованої здебільшого на палеологівські взірці. Ікона середини XVII ст. (розм. 119,0 x 87,0 см), з церкви св. Миколая см. Локачі, кола “Волинського іконописця 1630 р.”, містить зображення з видовженим ликом, з розгорнутим Євангелієм в лівій руці, на золотому орнаментованому тлі [2, 116-117]. Ікона (розм. 109,5 x 90,0 см), з церкви Ка-

занської ікони Богородиці с. Піща Любомльського району вирізняється масивністю форм поколінного зображення, помітно збільшеною благословляючою правицею й невеликими півфігурами Богородиці й Іоана Хрестителя [2, 120-121]. Так само монументальним виглядає поколінне зображення на іконі (розм. 82,0 x 66,0 см) з церкви св. Миколая с. Борочиче Горохівського району [2, 132-133]. Ікона (розм. 92,0 x 70,5 см) з церкви св. пророка Іллі м. Камінь-Каширського, першої половини XVII ст., може бути прикладом високого рівня професійної майстерності, а також наближення до європейської художньої традиції проте більш раннього часу [2, 146-149]. Цей елітарний твір свідчить про народження нової течії, репрезентованими переважно доробком волинських майстрів пізнішого часу. Нарешті наприкінці XVII ст. у волинському іконописі стає відомим образ Спасу сповнений смутку, проте світлий, відповідно до народних естетичних уподобань. Про це, зокрема, свідчить твір маляра з Михнівки (розм. 92,0 x 66,0 см), з церкви Архистратига Михаїла с. Дроздні Ковельського району [2, 166-167]. Датована 1684 р. ікона з с. Датин Ковельського повіту, зі збірки колишнього волинського єпархіального давньосховища, важлива доказом на користь помітного поширення не лише західних впливів, але разом з тим фольклоризації традиційного взірця [10, 30, 32].

Поряд з поясними зображеннями Христа Вседержителя волинські маляри першої половини XVII ст. виконують Ікони Спасу на престолі з ангелами, призначені в одних випадках для молитовного, в інших – намісного ряду іконостаса. Прикладом першого може бути твір (розм. 157,0 x 92,0 см) з церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Камінь-Каширський, де Христос у царському вінці, в оточенні восьми ангелів [2, 74-77]. Інша ікона (розм. 102,0 x 73,0 см) з церкви Покрови Пресвятої Богородиці с. Дорогиничі Локачинського району, на якій Спас у супроводі чотирьох ангелів [2, 92-95]. Іконописець виявився не зовсім вправним, про що свідчать благословляюча правиця й ракурс нижньої частини фігури. Мотив оточення трону ангелами в такий спосіб, як відомо, більш типовий для ренесансних зображень Мадонни [11, 70-73].

Звичайно відома у волинському іконописі XVII ст. і композиція Моління, причому в тому її варіанті, де Христа зображено на троні в архіерейсь-

кому одязі, а Богородицю – з короною на голові. Стосовно ранніх взірців, датованих другою половиною XIV ст., тут можна помітити не тільки спрощення, але й деяке посилення бароккової пишноти. Йдеться про такі приклади, як ікона (розм. 143,0 x 107,0 см) першої половини XVII ст. [2, 70-73] і ікона (розм. 128,0 x 105,0 см) з каплиці покладень риз Пресвятої Богородиці с. Прохід Ратнівського району [2, 90-91]. Не виключено, що останній твір належить пензлю того ж самого маляра, котрий написав ікону з с. Дорогиничі. Ікона Моління (розм. 105,0 x 71,0 см) з церкви Святої Трійці с. Рудка-Козинська Рожиського району більш традиційної іконографії, хоча з такими прикметами як піднятий трон Спасу на хмарах і архангели із зерцалами обабіч трона [2, 134-135]. Стилістичні ж особливості бароккового характеру. Посилення проявів реалізму вказує на останню чверть XVII ст.

Очевидно вельми популярними на Волині були ікони Богородиці Одигітрії, і, отже, нечисленні збережені твори XVII ст. здатні хіба ще надати лише деяке уявлення про художнє осмислення цього найбільш добре знаного в християнському світі образу. Від початку XVII ст. заціліла ікона (розм. 112,8 x 87,0 см) з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Старий Порицьк Іваничівського району, монументальна за своїм характером [2, 68-69]. Дійшла в обрізаному знизу вигляді, а первісно можливо мала зображення на повний зріст. Виконана в традиціях попереднього XVI ст. Ікона середини XVII ст. (розм. 119,0 x 86,0 см), кола “Волинського іконописця 1630 р.,” ймовірно парна до зображення Христа Вседержителя з смт. Локачі, походить з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Видерта Камінь-Каширського району [2, 114-115]. Вона так само має видовжені пропорції зображень, а Богоматір увінчано золотою короною. Ікона (розм. 114,5 x 85,3 см), із заокругленим верхом, з церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Твердині Локачинського району звертає увагу оригінальністю трактовки образу [2, 130-131]. Помітне посилення фольклорного сприйняття. Однак це цілком фаховий твір, щоправда з свідомим порушенням пропорцій, вжитим радше за все як художній засіб. Ікона другої половини XVII ст. (розм. 100,0 x 80,5 см) з церкви св. Симона с. Суходоли Володимир-Волинського району вирізняється не тільки майстерністю, але й ліризмом [2, 150-153].

Навіть переважає світське забарвлення. Порівняно з нею датована кінцем XVII ст. ікона (розм. 94,0 x 64,0 см) з церкви Казанської ікони Богородиці с. Буцин Старовижівського району [2, 154-155] навіть сприймається як більш аскетична. Виходячи з характеристики обмеженого кола творів, було б необережним визначати загальну еволюцію образу. Безумовно помітною стає посилена увага малярів з їх розумінням краси, втілена в творах волинського походження. неначе різних, хоча безумовно споріднених як спадщина однієї доби.

Багатофігурна композиція Різдва Богородиці має досить іконографічних варіантів, вироблених як візантійським, так і власне українським іконописом [12; 6, 145-161]. Волинська ікона першої половини XVII ст. (розм. 120,0 x 91,0 см) з каплиці Покладення риз Пресвятої Богородиці с. Прохід Ратнівського району, як цілком слушно зазначено, радше нагадує ренесансну картину [2, 78-81]. Тому насамперед привертають увагу побутові реалії. Як можна бачити в іконі кінця XVII ст. (розм. 109,0 x 86,0 см) з церкви Різдва Пресвятого Богородиці с. Сошичне Камінь-Каширського району, зазначена тенденція набуває подальшого розвитку, перетворюючи сакральний сюжет на побутову сцену [2, 162-165]. Подібно виконувати також інші святкові ікони, сюжети яких визначені церковним календарем, а іконографічна схема мала відповідати усталеній традиції. Щодо її використання в XVII ст. на Волині, то можна навести різноманітні приклади. Скажимо, ікона Успіння Пресвятої Богородиці (розм. 124,0 x 95,0 см) з церкви Архістрати́га Михаїла с. Пілганів Луцького району уявляє спрощену репліку ускладненого варіанту, виробленого у Візантії [2, 82-83]. Ікона Введення Богородиці до храму, першої половини XVII ст. (розм. 120,0 x 84,0 см), з соборної церкви Введення Пресвятої Богородиці м. Ковеля, становить модифікацію ренесансної композиції [3, 23]. Особливо визначальним для волинського іконопису був вплив української книжкової гравюри, де малярі могли знайти більшу частину потрібних взірців [13, 30-4-]. Однак зрідка трапляються наслідування раритетних оригіналів, як це можна бачити на прикладі ікони Зішестя Святого Духа на апостолів, початку XII ст. (розм. 92,0 x 61,0 см), з церкви Архістрати́га Михаїла с. Окорськ Локачинського району [2, 62-65], в

якій виявляються несподівані ремінісценції вірменської мініатюри XIV-XV ст. [14, 46-49].

Перелічити всі сюжети волинського іконопису в межах короткого огляду творів XVII ст. неможливо, бо далеко не все виявлено, але варто, спираючись на збірку Музею волинської ікони, відзначити найбільш прикметні з них. Зображення Архістрати́га Михаїла на храмовій іконі (розм. 79,5 x 48,5 см) з церкви Архістрати́га Михаїла с. Кримне Старовижівського району [2, 126-127], і собору Архістрати́га Михаїла (розм. 92,0 x 64,0 см) з вищими чинами ангельської ієрархії [2, 140-143], подано за гравюрою. При тому дещо змінено, і це свідчить, що маляр не був міцно прив'язаний до взірця.

Кількома іконами XVII ст. засвідчено на Волині вшанування пророка Іллі. Ікона житійна, кінця XVI ст., з Іллінської церкви м. Дубна ще значною мірою зберігає традиційну іконографію. Проте ікона XVII ст. (розм. 206,0 x 65,0 см) з церкви св. Микити с. Тур Ратнівського району містить зображення пророка Іллі як величного і грізного старця зі срібним мечем в руці, живописно модельоване, ймовірно виконане за західним взірцем [2, 88-89]. Вогняне вшестя пророка Іллі на іконі першої половини XVII ст. (розм. 114,0 x 92,0 см) з церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Дорогиничі Локачинського району потрактовано вже на тлі реалістичного краєвиду з річкою й пагорбами [2, 86-87; 15, 67-68]. Це свідчить про повний відрив від тієї іконографічної схеми, яка вироблена у Візантії і згодом поширена в межах православного світу.

Чи не найбільшою популярністю користали зображення Юрія Змієборця, що не могло не позначитися на розвитку здавалося досить стереотипної композиції з вершником у битві зі змієм. В дійсності ж вона набуває дещо відмінного тлумачення, як стосовно самого святого, так само й його оточення. Варто порівняти деякі збережені волинські ікони, виконані упродовж XVII ст. Першою половиною цього століття датується ікона (розм. 98,0 x 73,0 см) з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Ворончин Рожиського району [2, 110-111], не позбавлена проявів архаїзму. Іншою, пройнятою європейським впливом сприймається ікона середини XVII ст. (розм. 112,0 x 84,0 см) з церкви Архістрати́га Михаїла с. Гірка Полонка Луцького району, з її епічно-чарівним образом [3, 84-85]. Зовсім іна-

кше осмислює ту ж саму іконографію народний маляр, котрий виконав ікону (розм. 104,0 x 71,0 см) з церкви Преображення Господнього с. Новосілки Турійського району [2, 128-129], зі спрощеними прийомами письма, відсутністю пластичної форми й посилення контурної лінії. Але найбільш прикметною є датована 1630 р. ікона св. Георгія з житієм (розм. 137,5 x 105,8 см) з церкви Покрови Пресвятої Богородиці с. Бобли Турійського району, де Чудо св. Георгія про змія з трьох сторін оточено вісьмома житійними композиціями, усталено іконографії, проте стилістично наближеними до світського живопису [2, 98-103; 16, 21-24].

Світська зовнішність в іконі св. Параскеви (розм. 89,5 x 63,0 см) з церкви Архістратига Михаїла с. Кримне Старовижівського району щільно сполучається з традиційною іконографічною формулою [2, 118-119]. Маляр кінця XVII ст., автор ікони св. Варвари з житієм (розм. 84,0 x 69,0 см) з церкви св. Миколая с. Колмів Горохівського району помітно посилює прояв світськості як на зовнішність великомучениці, так і на загальний характер клейм, де наближаючи їх до побутових сцен [2, 144-145]. Мабуть меншою мірою це стосується ікони св. Василя Великого (розм. 92,5 x 70,0 см) з церкви Архістратига Михаїла с. Пілганів Луцького району взагалі сприймається неначе світське портретне зображення [2, 156-157]. Так само наближеним до портретного жанру виявляється іконне зображення св. Миколая (розм. 117,0 x 80,0 см), маляра з Михнівки, з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Чорнів Турійського району [2, 168-169].

Простежуючи якоюсь мірою сюжетний репертуар волинського іконопису XVII ст. і спостерігаючи його тенденції до посилення світськості, неможливо не помічати також інше. Це насамперед нові цілком оригінальні композиції. Прикладом тому є “Покров Богородиці” (розм. 105,0 x 62,0 см) кола “Волинського іконописця 1630 року”, з церкви Покрову Пресвятої Богородиці с. Бобли Турійського району [2, 104-107], і такого ж сюжету ікона (розм. 143,5 x 93,5 см) кінця XVII ст. з Троїцької церкви с. Річиця на Рівненщині [18, 45-48]. Вони віддзеркалюють два етапних явища, котрі поступово змінили загальний характер волинського іконопису. Не йдеться тут про певні метаморфози традиційної іконографії.

Не заторкнуто й видатну постать Йова Кондзелевича, творчість котрого значною мірою припадає на XVIII ст. й становить визначне явище національного рівня. Окремої розмови потребують явища, котрі радше доживали свого віку, і тому не можуть позначатися на цій далеко не повній характеристиці творчого життя Волині її складної доби.

1. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII-XVIII ст. (До постанови питання) Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2011 року. – С. 10-14.

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

3. Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978.

4. Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх “Берестейських читань”. Львів, Київ, Харків, 20-23 червня 1995 р. – Львів, 1996. – С. 129-143.

5. Свенціцька В. І. Український живопис XVI-XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західно-європейського барокко // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 90-95, 235-236.

6. Janocha M. *Ukrainiskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu.* – Warszawa: Neriton, 2001.

7. Таранушенко С. Український іконостаєс // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. 227. – Львів, 1994.

8. Качурин Г. Д. Иконостаєс Новоспасского монастыря и его роль в русской художественной жизни XVII века // Матеріальна база сфери культури. – Вип. 2. – М., 1997.

9. Capizzi C. *Pantocrator (Saggio d'esegesi letterario-iconografica).* – Romae, 1964.

10. Пуцко В. Локалізовані ікони Волинського єпархіального давньохрестища // Волинська ікона: дослідження та реставрація, Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 року.

11. Пуцко В. З історії волинського іконопису першої половини XVII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2004. – Вип. II: Матеріали XI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3-4 листопада 2004 року.

12. Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident.* – T. I. – Bruxelles, 1964.

13. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* – Луцьк, 2005. – Вип. 12: *Матеріали XI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005 року.*

14. Пуцко В. Окорська ікона Зішестя Святого Духа на апостолів. (До питання про джерела іконографічної схеми) // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* – Луцьк, 2006. – Вип. I. *Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року.*

15. Вигоднік А., Карпюк Л. Житійні ікони XVII-XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* – Луцьк, 2006. – Вип. I. *Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року.*

16. Карпюк Л. Особливості живопису майстрів середовища “Волинського іконописця 1630 року” // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник.* – Луцьк, 2001. – *Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13-14 грудня 2001 року.*

17. Луць В., Откович З. Волинські ікони з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції.* – Луцьк, 1995.

18. Пуцко В. Речицька ікона XVII ст. і “європейська” інтерпретація Покрови // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник.* – Луцьк, 2000. *Матеріали VII Міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, м. Луцьк, 27-28 листопада 2000 року.*

Любов БУРКОВСЬКА  
(Київ)

## ВОЛИНСЬКА ІКОНА «ВВЕДЕННЯ ДО ХРАМУ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ» СЕРЕДИНИ XVII ст. ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ І СТИЛЮ

Ікона «Введення до храму Пресвятої Богородиці» середини XVII ст. зберігається в Національному музеї народної архітектури і побуту України (далі – НМНАПУ) у Києві, куди надійшла з експедиції науковців музею на Волинь у 1975 році<sup>1</sup>.

Образ очевидно, входив до празникового ряду іконостаса, на що вказують його малі розміри та виразний надпис, що добре прочитується на відстані.

У композиції подається лаконічна іконографічна схема сюжету. Подія розгортається на тлі умовно трактованих форм архітектурного стафажу, що складається з міської стіни, в'їзної брами та храмової забудови. Яким і Анна з маленькою донькою очолюють урочисту ходу до храму. Завершують процесію іудейські діви, постаті яких прикривають одна одну так, що видніються тільки німби. Марію зустрічає старозавітний первосвященик Захарія і жестом, неначе закликаючи, запрошує її ввійти до храму. Дівчинка прямує до нього з протягнутими руками. Фігурка Богородиці набагато менша від постатей інших персонажів. Попри те, що на Марії одяг дорослої жінки (синій хітон та червоний, приглушеного тону, мафорій), її змальовано з непокритою головою, а в образі відчувається дитяча незграбність.

Анна змальована в білому мафорії з вохристою підкладкою та зеленому хітоні. Яким – у синьому хітоні та яскраво-вохристому гіматії. Первосвященик зодягнений у білу із зеленими

<sup>1</sup> НМНАПУ, інв. ЦН-475. Дошки соснові, левкас, темпера, сріблення, 44,5x30,5. Реставрацію ікони здійснили фахівці музею. Стан збереження: кракелюри, потемніння й потертості сріблення на німбах, фрагментарні втрати фарбового шару (особливо на стику дощок), тонування [38, іл. 28, с. 67].

тінями туніку, коротку, світло-вохристого кольору долматику і зелений плащ, на його голові – характерний убір, подібний до скуфії. Персонажів змальовано босоніж, стопи ніг подаються у профільному зображенні.

Усі дійові особи представлені з великими срібними німбами, що відділені від тла подвійною брунатною графією. Дів, які супроводжують Марію до храму, усупереч іконографічним приписам, також зображено з німбами. Тло пам'ятки гладеньке, блідо-вохристе, без гравірування. Долівка складається з квадратних орнаментованих кахель насиченого вохристого кольору. Ікона має посріблену раму. За давнім звичаєм її на свято Введення, мабуть, виймали з іконостаса і клали на тетрапод<sup>2</sup> для поклоніння [18, с. 58]. На тлі ікони (угорі праворуч) – каліграфічний, майстерно виконаний півуставний надпис великими червоними літерами із застосуванням контрактури та подвійних фігурних титл<sup>3</sup>. Менш чіткий кириличний напис білилом розміщений над німбом Анни та ледь помітними літерами грецького шрифту – біля німбу Богородиці.

Введення до храму Пресвятої Богородиці (21 листопада / 4 грудня) – один із дванадцятих християнських празників, запроваджений на честь введення трирічної Диви Марії в Єрусалимський храм і посвячення її Богу (за переданням, Марія прожила у храмі дванадцять років).

Оповіді про подію Введення Богородиці до храму відсутні в канонічних текстах. Іконографія празника ґрунтується на грецьких апокрифічних писемних пам'ятках – неканонічному протоевангелії Якова (VII. 2–3) [37, с. 567–576; 32, с. 136–161; 19, с. 13–27; 36, с. 137–139], що датується другою половиною II ст., «Житті Бого-

<sup>2</sup> *Тетрапод* (грец. *tetra* – чотири, *pus, podos* – нога) – вид аналою, мистецьки прикрашений стіл, що стоїть у центрі храму. Древня, більш правильна назва *тетраподу* – «проскінітарій» (від грец. – припадання, поклоніння). Основне призначення *тетраподу* – бути підставкою для розміщення храмової, або ж празникової, ікони. На ньому під час церковних відправ також розміщували необхідні священні речі. Перед *тетраподом* звершуються таїнства та обряди [15, с. 124].

<sup>3</sup> *Контрактура* (лат. *contractura* – стягування) – скорочене написання слів за допомогою початкової та прикінцевої букв. Над *контрактурою* ставиться нарядковий знак скорочення – титло.

родини» Єпіфанія (XI ст.)<sup>4</sup> та латинському євангелії Псевдо-Матвія (IX ст.) [5, с. 57–145; 12, с. 167; 11, с. 175–204]. Зазначені джерела у свою чергу відображали усні передання церкви, доповнені подробицями з біблійних книг пророків, які мали значення прообразу дійства (1 Парф. 15 і Пс. 44).

У давніх текстах ідеться про події, що відбулися в сім'ї Якіма і Анни після Різдва Марії. Виконуючи обітницю, дану ними – посвятити дочку Богові, її в трирічному віці батьки ввели до Єрусалимського храму, де посвячену зустрів старозавітний первосвященик Захарія<sup>5</sup>. Обряд введення, як повідомляє протоєвангеліє, супроводжувався чудом – священик, натхненний божественним духом, завів Марію до тієї частини храму, яка називалася «Святая Святых» – недосяжний для простих смертних священний простір, куди міг входити лише раз у рік первосвященик<sup>6</sup>.

За свідченнями давньоіудейського історика Йосифа Флавія, Єрусалимський храм мав великі прибудови. Тут, в окремих, спеціально облаштованих приміщеннях, праведно жили назореї, вдови, а також виховували юних дів, котрих навчали грамоти, Святому Письму та рукоділлю [42, с. 136–167]. Обряд введення дівчаток до храму мав свої традиції. Очевидно, на давніх іконах відтворювався цей давній храмовий ритуал і водночас змальовувалася містична подія, яка, відповідно до церковного вчення, відобразилася на долі всього людства [3, с. 96–115; 4, с. 123–139].

Перші згадки про свято Введення сягають глибокої давнини (близько III ст.). Дослідники

<sup>4</sup> Авторство «Життя Богородиці» приписують Єпіфанію – монаху монастиря Калістрата в Єрусалимі. У Київській Русі переклад з грецької відомий від XIV ст. Існують два варіанти пам'ятки; очевидно, це пояснюється існуванням перекладів різних грецьких списків. [35, с. 144, 290–293; 37, с. 137–139; 26, с. 96–99, 295–311; 39, с. 370–383; 6, стб. 363–379.

<sup>5</sup> Церковне передання повідомляє, що цим первосвящеником був праведний Захарія – батько св. Іоанна Предтечі.

<sup>6</sup> За християнським віруванням вважалося, що перебуваючи в цьому божественному вимірі, у молитвах і пості Марія готуватиме душу і тіло, щоб свого часу самій стати «пречистим храмом Христовим».

вважають, що поява празника безпосередньо пов'язана з часом правління візантійського імператора Юстиніана I (527–565). У 543 році за розпорядженням імператора на залишках зруйнованого Єрусалимського храму на честь Введення було збудовано велику церкву Пресвятої Богородиці, названу Юстиніаном «Новою» (аби відрізнити її від давнішого, вже існуючого на той час храму, що розміщувався навпроти – біля Овечої купелі) [2, с. 123].

Починаючи від VIII ст. свято коротко згадується в деяких візантійських місяцесловах. У цьому ж столітті царгородський патріарх Герман I (715–730) створив дві гомілії (бесіди), присвячені празнику (PG. Vol. 98. Col. 292–309, 310–320), а проповіді написав константинопольський патріарх Тарасій (784–806) [42, с. 136–167]. Ці факти свідчать про те, що процес формування традиції відзначати подію Введення до храму Пречистої Богородиці завершується у VIII ст., а починаючи від IX ст. свято стає широковідомим не тільки в Константинополі, а й на усьому християнському Близькому Сході [2, с. 113–129]. Празникові канони Введення були укладені Йосипом Пісноспівцем (IX ст.), архієпископом Кесарійським Васи́лієм Пагаріотом (X ст.) і Георгієм, єпископом Нікомідійським (IX ст.) [10, с. 658–662]. У 1166 році указом Мануїла Комніна візантійська влада визнає празник державним. Проте, як відомо з історії церкви, до дванадцяти великих свят Введення Богородиці до храму ввійшло вже після XIV ст.<sup>7</sup>

У візантійському мистецтві сюжет Введення змальовували у двох основних іконографічних типах: за Богородицею прямують батьки, а діви – у кінці процесії (у пам'ятках IX–XIII ст.), або ж єрусалимські діви, які супроводжують Марію, йдуть слідом за нею, а Яким і Анна завершують процесію (у творах пізньовізантійсь-

<sup>7</sup> Свято Введення Богородиці до храму пов'язане з Різдвам Христовим; воно припадає на сьомий день Різдвяного посту. За народними уявленнями, свято вводить зиму і веде до Різдва – за церковним уставом напередодні Введення, на святковій всенощній, уперше в році починають лунати різдвяні піснеспіви [33, с. 110].



кого періоду)<sup>8</sup>. До розширеного іконографічного варіанта сюжету вводилася сцена принесення ангелом «небесного хліба» Богородиці у Святага Святих. Архітектурне тло композиції – храм, ківорій, сходи, світильники – трактується символічно в контексті богородичної типології<sup>9</sup>.

Існують припущення, що сюжет Введення Богородиці до храму стає найбільш поширеним у візантійському мистецтві на зламі XI–XII ст., коли в образі Богородиці, у зв'язку з тогочасними тенденціями, починають особливо підкреслювати людські риси Марії [16, с. 260, 261].

Приклади найдавнішої іконографії теми з'являються наприкінці IX ст., серед яких потрібно назвати композиції «Введення до храму», що збереглися у фресковому живописі каппадокійських храмів та в мініатюрах Менології Василя II (близько 1000 р.) [22, с. 175]. Зображення сюжету є в храмових розписах 1164 року монастиря Святого Пантелеймона в Нерезі (Македонія) [16, с. 420], у фресках Мануїла Панселіна кінця XIII – початку XIV ст. в соборі Протата (Каря, Афон) та в розписах (близько 1314 р.) церкви Святих Якима і Анни (Кральова церква) монастиря Студеніца (Сербія), мозаїчному оформленні склепіння церкви монастиря Хора (Кахрісджамі) близько 1315–1321 років та в мозаїчній композиції храму Успіння поблизу Дафні близько 1100 року. Дещо пізніше інтерпретація сюжету трапляється у візантійському іконописі: це фрагменти епістиліїв<sup>10</sup> XII ст. з монастиря Ватопед (Афон, Греція) та з монастиря Святої Катерини на Синаї (Єгипет) [25, іл. 102 на с. 110],

<sup>8</sup> У західноєвропейському мистецтві пізнього Середньовіччя в композиціях «Введення до храму» змальовували, як Марія підіймається по сходах Єрусалимського храму, інколи біля сходів подавали постаті Якима й Анни. Такий тип композиції інспірований текстами Євангелія Псевдо-Матвія (латинське апокрифічне джерело IX ст.), у яких епізод введення описується саме так [12, с. 167; 5, с. 57–145; 11, с. 175–204].

<sup>9</sup> За особливим одкровенням, Марія як одухотворений кіот Божий (1 Пар. 15) була введена до Святої Святих (Вих. 30.10; Євр. 9.7); одяг Богородиці також має символічне значення: мафорій означає материнство, а голубі хітон і чепець – цноту [2, с. 127].

<sup>10</sup> Епістилій – довга горизонтальна ікона із зображенням кількох празників; епістилій розміщували над намісними іконами іконостаса.

ікона XIV ст. з головного храму монастиря Хиландар на Афоні [43, ill. 198, 199, р. CIV] та пам'ятка XIV ст. з музею цього ж монастиря, яка походить із сербських земель [43, ill. 194, 195, р. CIV].

Найдавнішим відображенням свята в українському мистецтві є композиція в приділі Якима і Анни Софійського собору в Києві (XI ст.). До пам'яток сюжету Введення часів Київської Русі належать: фрагментарно збережена фреска 1125 року собору Різдва Богородиці Антонієвого монастиря (Великий Новгород), композиція «Введення Пресвятої Богородиці до храму» на західних воротах суздальського собору Різдва Богородиці (Володимиро-Суздальський музей-заповідник)<sup>11</sup>, мініатюра Київського Псалтиря, що датується 1397 роком (ОЛДП. Ф.6. Відділ рукописів. Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург) [21, іл. 288].

На західноукраїнських теренах в іконописі зображення на цю тему трапляється наприкінці XIV ст. [34, с. 59]. Лаконічну іконографічну схему «Введення до храму» змальовано на клеймі храмової ікони «Собор Якима та Анни зі сценами життя Марії» кінця XIV – початку XV ст. с. Станіля Дрогобицького району, Львівської області (Національний музей у Львові імені Андрія Шептицького, далі – НМЛ) [9, с. іл. 7].

Сюжет «Введення до храму Пресвятої Богородиці» входив до празникових циклів іконостасів, що були обов'язковими для кожного православного храму [41, с. 173]. Яскравою живописною мовою, багатством архітектурного стафажу та індивідуалізацією типів канонічних персонажів вирізняється композиція «Введення до храму» (друга половина 1610-х років) зі святкового ряду монументального комплексу знаменитого іконостаса П'ятницької церкви у Львові<sup>12</sup>.

У XVII–XVIII ст. загальна іконографічна формула сюжету змінювалася мало, нові риси помітні в деталях: з'являються вигадливі ренесансні, а пізніше – барокові форми архітектурного стафажу; часто в композиціях змальовують багатолюдні процесії пишно зодягнутих дів зі

<sup>11</sup> Композиція виконана ще до монгольського нашествия, близько 1230 року в техніці золотого наведення на міді [23, ил. 12].

<sup>12</sup> Даткування В. Александровича [1, с. 103–144]. Раніші мистецтвознавчі джерела дають інше даткування – 1644 рік. [31, с. С. 30–33].

свічками в руках, як, приміром, на галицьких іконах «Введення до храму» початку XVII ст. із церкви Святої Параскеви в с. Малнів Мостиського району Львівської області (НМЛ) [31, іл. 67], образі першої третини XVII ст. із с. Вовків Пустомитівського району Львівської області (Музей народної архітектури і побуту у Львові, далі – МНАПЛ)<sup>13</sup>, композиції другої половини XVIII ст. з околиць Львова (НМЛ) [31, іл. 127] та на волинській пам'ятці кінця XVII – початку XVIII ст. з колекції Ігоря та Оксани Гринівих [8, іл. 27].

У композиційній побудові ікони з МНАПУ маляр застосовує давні умовні прийоми художнього вислову: статично трактує постаті, узагальнено моделює лики та обмежується простими формами архітектурного стафажу, без натяку на просторове розв'язання сцени. Дія в мізансцені розгортається фризом, паралельно до площини ікони, на тлі міського муру, а не в інтер'єрі храму, як зазвичай змальовували подію в давніх іконах. Проте вистелена квадратними яскравими теракотовими кахлями підлога сприймається як натяк на внутрішній простір храму.

Невеличка, видовжена по горизонталі композиція не симетрична, їй бракує завершеності та цілісності художнього простору. Відчувається, що ілюстративний, розповідний момент був важливішим для майстра, ніж ретельне вибудовування стрункої, викінченої композиції. Утім, попри брак майстерності й дещо архаїзовану спрощену манеру художнього вислову, автор демонструє майстерне володіння виразною мовою контуру та вміння гармонізувати поліхромію, тобто поєднувати колірну гаму.

У досліджуваному образі відчутне намагання передати сакральний сюжет якомога правдоподібніше, наблизивши його до життєвих реалій. У тому, як художник змальовує босі ноги персонажів, що незграбно ступають по долівці, струменить щось простосердечне і щире. У зворушливих жестах матері і батька, які проводжають Марію до храму, майстер намагається передати їх ставлення до події: у схрещених на грудях руках Анни – схвильованість і смиренність, а в жесті Якима – переконаність і рішучість.

<sup>13</sup> Н. Шамардіна пов'язує образ з творчим спадком Федора Сеньковича. На думку автора, ікона створена близько 1620 року [40, с. 7, іл. 9, 10].

Іконографічні особливості, характер побудови композиції, образні характеристики ікони свідчать, що у тогочасному волинському мистецтві поступово формується нова інтерпретація художніх форм.

Найдавніший приклад інтерпретації сюжету серед збережених волинських пам'яток – храмова ікона «Введення Пресвятої Богородиці до храму» першої половини XVII ст. із соборної церкви Введення Пресвятої Богородиці до храму в Ковелі (Харківський художній музей)<sup>14</sup>, яка до 1915 року зберігалася у Волинському єпархіальному сховищі в Житомирі<sup>15</sup>. Хоча за мистецьким рівнем досліджувана ікона поступається ковельській, проте їх зближують спосіб композиційного розв'язання та певна схожість іконографічної схеми<sup>16</sup>. На іконі з Ковеля подається розширений варіант іконографічної формули сюжету – угорі, на тлі храмової архітектури, зображено мініатюрну сценку принесення Марії ангелом «небесної їжі», але її центральна частина, у загальних параметрах, повторена майстром пам'ятки зі скансена, тільки неначе в дзеркальному відображенні.

Доволі виразні образно-стилістичні аналогії до пам'ятки з МНАПУ присутні в іконі «Зішестя Святого Духа на апостолів» початку XVII ст. з Михайлівського храму с. Окорськ Локачинського району Волинської області (Музей волинської ікони. Луцьк, далі – МВІ) [20, с. 62, іл на с. 63; 7, с. 17, іл. 3].

В іконі з луцького музею поєдналися ознаки давньої візантійської іконографічної традиції –

<sup>14</sup> Ікона вирізняється строгою композиційною побудовою, аскетичними ликами дійових осіб, жорсткістю художніх форм [13, с. 21, іл. на с. 24; 17, с. 33, іл. на с. 31].

<sup>15</sup> Ікона «Введення Пресвятої Богородиці до храму» належала до колекції Волинського єпархіального сховища, яке існувало в Житомирі від 1893 р. до 1915 р., коли воно, з огляду на небезпеку від військових дій, було евакуйоване до Харкова [27, с. 55–58].

<sup>16</sup> Аналізуючи ікону «Введення Пресвятої Богородиці до храму» з Ковеля, В. Пуцко зазначає, що її «багатофігурну композицію побудовано під сильним впливом ренесансного мистецтва» та що «в сучасній їй українській іконографії ковельська ікона посідає дещо відокремлене місце» [29, с. 30].

розміщення апостолів у два ряди та західної – змалювання тронної Богородиці<sup>17</sup>.

Іконографічна схема пам'ятки зі скансена відповідає загальноприйнятим канонічним приписам східнохристиянської церкви, єдина деталь, яка відсилає до латинської традиції, – Марію змалювано з непокритою головою, так як зображували Богородицю в композиціях «Введення» західноєвропейські майстри<sup>18</sup>.

На обох образах у своєрідній манері зображено голови і лики кількох дійових осіб – дуже високе, відкрите чоло, а волосся подається тонкою смужкою ближче до тімені. Прийоми зображення рис обличчя святих на обох пам'ятках також перегукуються – вони трактуються доволі спрощено, проте індивідуалізовано.

Певні аналогії до образів досліджуваної пам'ятки помітні в зображенні ликів євангелістів на мініатюрах «Євангелія з Грімного» 1602 року (ВР РНБ, Санкт-Петербург) [14, № 108]<sup>19</sup>. Аналізуючи ікону «Зішестя Святого Духа на апостолів», В. Пуцко зазначає, що образ виявляє формальні ознаки, властиві книжковій мініатюрі [28, с. 46]. На його думку, «обличчя апостолів варто порівняти з образами на ілюстраціях галицьких Євангелій кінця XVI ст.» [28, с. 48]<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Для візантійського мистецтва зображення Богородиці в центрі композиції «Зішестя Святого Духа на апостолів» не характерне, проте трапляється в пам'ятках сирійсько-палестинського кола VI–VII ст. Для іконографії П'ятидесятниці в західноєвропейській мистецькій традиції присутність образу Богородиці є визначальною [28, с. 48].

<sup>18</sup> Зразки латинізованої інтерпретації сюжету відомі в галицькому мистецтві: ікона «Введення Пресвятої Богородиці до храму» першої третини XVII ст. із с. Вовків Пустомитівського р-ну Львівської обл. (МНАПЛ) [40, с. 7, іл. 9, 10], композиція «Введення» (друга половина 1610-х рр.) зі святокового ряду іконостаса П'ятницької церкви у Львові [30, іл. на с. 33], образ першої половини XVII ст. із церкви Різдва Іоанна Предтечі с. Черемошня Львівської обл. (НМЛ) [9, с. 58] та пам'ятка другої половини XVIII ст. з околиць Львова (НМЛ) [31, іл. 127].

<sup>19</sup> В. Александрович запропонував нову назву цього рукопису за ім'ям замовника – «Євангеліє Григорія Куцірки з Коропужа» [1, с. 109, прим. 53].

<sup>20</sup> Світліни мініатюр Євангелій кінця XVI ст. подає Я. Запаско [14, іл. на с. 372, 374, 378, 340].

Серед споріднених ознак слід також відзначити площинність зображень та важливу роль, яка відводиться контуру. Автори ікон велику увагу приділяють змалюванню жестикуляції персонажів. На обох пам'ятках майже аналогічно подаються схрещені на грудях руки Богородиці – мотив, який рідко трапляється в тогочасному волинському іконописі.

Ідентично вирішені й такі архітектурні деталі, як вікна та бійниці із широкими скосами, що передають масивність стін. Способи компоновання архітектурного стафажу на іконах також виявляють подібність – глуху стіну, що розміщується по центру, фланкують високі будівлі.

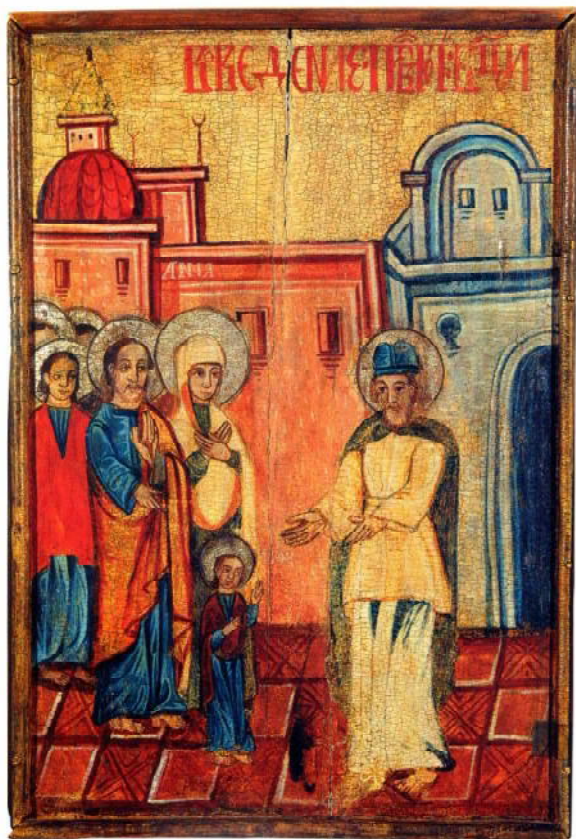
Обидві ікони змалювані на гладенькому, без гравірування тлі. У досліджуваній іконі «Введення Пресвятої Богородиці до храму» в характерний спосіб зображено підлогу, покриття якої імітує квадратні кахлі теракотового кольору, оздоблені простим геометричним орнаментом<sup>21</sup>. В іконі «Зішестя Святого Духа на апостолів» покриття долівки схоже, тільки кахлі менші за розміром та мають сірувато-сріблястий колір.

У такий самий спосіб відділені від тла подвійною графією яскравого кольору великі срібні німби.

Водночас пам'ятки мають зовсім відмінне колористичне вирішення: стриманий, монохромний кольоровий лад ікони з Окорська обмеженим чорного, а образ із НМНАПУ більш декоративний, побудований на поєднанні різної інтенсивності рожевих, зелених, синіх та вохристих фарб. Будівлі на іконі з волинського музею змалювано неначе нашвидкуруч – без дотримання симетрії, імпульсивно; натомість форми архітектурного стафажу досліджуваного твору продумані, а лінії чіткі і вивірені.

З огляду на певну спорідненість художніх ознак, можна припустити, що пам'ятки належать майстрам, які працювали в одному з провінційних малярських осередків Волині в першій половині

<sup>21</sup> У волинському іконописі XVII ст. такий спосіб декорування долівки рідко вживаний (поодинокий приклад – храмова ікона «Різдво Богородиці» останньої чверті XVII ст. із церкви Різдва Богородиці с. Сошичне Камінь-Каширського р-ну, яку пов'язують з Михнівським малярським осередком (МБІ) [20, іл. 26].



1. «Введення до храму Пресвятої Богородиці». Середина XVII ст. Ікона з Волині (НМНАПУ)



2. «Зішестя Святого Духа на апостолів». Початок XVII ст. Ікона з Михайлівського храму с. Окорськ Локачинського району Волинської області (МВІ)

XVII ст. Проте художньо-образні та стилістичні характеристики ікони з НМНАПУ вказують на більш пізній час її створення – середина XVII ст.

1. Александрович В. Иконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів : історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 103–144.

2. Алексеев С. Зримая истина. Книга о православной иконе для семьи и школы. – СПб. : Ладан, Троицкая школа, 2006. – 287 с.

3. Барсов Е. О воздействии апокрифов на обряд и иконопись // Журнал Министерства науки и просвещения. – 1885. – Декабрь. – С. 96–115.

4. Барсов Е. Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами // Философия русского религиозного искусства. – Москва, 1893. – С. 123–139.

5. Вега (Гейман В. В.). Апокрифические сказания о Христе Вып. I. Книга Марии Девы. 2-е изд. просмотр. и доп. – Санкт-Петербург, 1912. – 145 с.

6. Великие Минеи Четы, собранные всероссийским митрополитом Макарием. – Санкт-Петербург, 1868. – Сентябрь, дни 1 – 13. – Стб. 363–379.

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

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

9. Гелитович Марія. 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.

10. Георгий, епископ Никомидийский // Православная энциклопедия. – Москва, 2005. – Т. X. – С. 658–662.

11. *Исус Христос в документах истории* / [Составление, статья и комментарии Б. Г. Деревенского]. – 6-е изд. исправ. доп. – Санкт-Петербург, 2013. – 576 с. [2] с. цв. вк. – (Серия «Античное христианства. Источники»).
12. *Евангелие Псевдо-Матфея* // Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых / Сост. И. С. Свенцицкая, А. П. Скогорев. – Москва : «Коголет», 1999. – С. 57–145.
13. *Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст.* – Київ, 1978. – С. 21, іл. на с. 23.
14. *Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга.* – Львів, 1995. – 480 с.
15. *Катрій Юліян, о. ЧСВВ. Пізнай свій обряд.* – Львів : Свічадо, 2004. – 472 с.
16. *Колпакова Г. С. Искусство Византии: в 2-х т.* – Санкт-Петербург : Азбука классика, 2005. – Т. I. : Ранний и средний периоды. – 2005. – 525 с. : ил.
17. *Луць В., Откович З. Волинські ікони з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року.* – Луцьк, 1995. – С. 32–40.
18. *Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог.* – Івано-Франківськ : Вид-во Лілея-НВ, 2007 – 224 с. : іл.
19. *Мещерская Е. И. Протоевангелие Иакова в сирийской традиции. Тексты. Издания. Версии // Вспомогательные исторические дисциплины.* – Санкт-Петербург : Дмитрий Булавин, 1913. – Т. XXX. – С. 12–37.
20. *Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В. С., Василевська С. І., Вигодник А. П., Єлісеєва Т. М., Карп'юк Л. А., Ковальчук Є. І., Міляева Л. С., Силюк А. М.* – Київ : АДЕФ–Україна, 2012. – 400 с. : іл.
21. *Овсійчук Володимир. Малярство Київської Русі (IX–XIII ст.) // Кривавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. / Українське мистецтво: навч. посіб. у 3 ч. – Ч. 2.* – Львів : Світ, 2004. – С. 141–183.
22. *Овсійчук В., Кривавич Д. Оповідь про ікону.* – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 397 с. : іл.
23. *Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. Альбом.* – Москва : Искусство, 1978. – 35 с., 130 ил.
24. *Павличко Я. Ікона Покров Богородиці I пол. XVII ст. із церкви Різдва Іоанна Предтечі с. Черемошня Львівської обл. // Волинська ікона: дослідження та реставрації. Науковий збірник. Випуск 13. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року.* – Луцьк, 2006. – С. 56–59.
25. *Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст.* / [наук. ред. Міляева Л. та ін.]. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с. : іл.
26. *Порфирьев И. Апокрифическое сказание о новозаветных лицах и событиях.* – Санкт-Петербург, 1880. – 472 с.
27. *Пуцько В. Волинське єпархіальне давньосховище // Образотворче мистецтво.* – 1995. – №2. – С. 55–58.
28. *Пуцько Василь. Окорська ікона Зішестя Святого Духа на апостолів (До питання про джерела іконографічної схеми) // Волинська ікона: дослідження та реставрації. Науковий збірник. Випуск 13. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк – м. Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року.* – Луцьк, 2006. – С. 46–49.
29. *Пуцько В. Локалізовані ікони Волинського єпархіального давньосховища // Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XIX міжнар. наук. конф., 24–25 жовт. 2012 р. / Музей волинської ікони [та ін.].* – Луцьк, 2012. – Вип. 19. – С. 29–35.
30. *Свенцицкая Вера Іларіонівна. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.* – Київ : Наукова думка, 1966. – 153 с. : іл. – (АН УРСР Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнограф. ім. М. Т. Рильського).
31. *Свенцицкая В. І., Сидор О. Ф. Спадіщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова.* – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с. : іл.
32. *Свенцицкая И. С., Трофимова М. К. Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии.* – Москва : Мысль, 1989 – 328 с.
33. *Скабалланович М. Н. Христианские праздники: Введение во храм Пресвятой Богородицы.* – Киев, 1916. – 195 с.
34. *Станкевич Михайло та ін. Словник українського сакрального мистецтва / [М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]; за наук. ред. М. Станкевича.* – Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2006. – 287 с. : іл.
35. *Творогов О. В. Древнерусские хронографы.* – Ленинград, 1975. – 320 с.
36. *Творогов О. В. Житие Богородицы // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI–первая половина XIV в.) / отв. ред. Д. С. Лихачев, ред. Д. И. Буланин, О. В. Творогов.* – Ленинград : Наука, 1987. – С. 137–139.
37. *Ткаченко А. А., Турилов А. А., Квливидзе Н. В. Иакова Протоевангелие // Православная энциклопедия.* – Москва : Церковно-научный центр : «Православная энциклопедия», 2009 – Т. XX. – С. 567–576.
38. *Українська ікона трьох століть. Каталог виставки / Авт. вступ. стат. Д. Степовик, І. Шульц;*

упоряд. І. Шульц, В. Колтакова]. – Київ, 2001. – 80 с. : іл.

39. Франко Іван Якович. *Апокрифи і легенди з українських рукописів* – Львів : Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1910 (Памятки укр.-руської мови і літ-ри. Вид. Археографічна Комісія наук. т-ва ім. Шевченка). – Т. 2. – С. 370–383.

40. Шамардіна Н. *Українська ікона XV–XVII століть*. – Львів, 1994. – 30 с.

41. Языкова И. К. *Богословие иконы*. – Москва:, 1995. – 212 с.

42. Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. – Bruxelles, 1964. – Tome I. – 245 p.

43. Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojic Svetozar. *A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia*. – New York : Harry N. Abrams, inc., 1966. – CIV p. : 220 b.

**Марта МОСКАЛЬ**  
(Львів)

## **ІКОНИ З ЗОБРАЖЕННЯМ СВЯТИХ ВОЇНІВ В КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

Культ святого воїна посідає визначне місце в ієрархії святих, відіграючи вагомий суспільний роль, оскільки їх вважали захисниками та небесними заступниками, покровителями міст та держав. В образі воїна втілювався ідеал мужньої краси, що увібрав у себе поняття честі, слави та могутності.

В мистецтві святі воїни знайшли своє відображення в розписах, мозаїці, скульптурі та графіці. Та чи не найяскравіше втілення образ святих воїнів проявив себе в іконописі. В українських музеях зберігаються численні пам'ятки мистецтва, де знаходимо яскраві зображення святих воїнів. До переліку цих музеїв належить Волинський краєзнавчий музей, зокрема його відділ Музей Волинської ікони. Волинські ікони з зображенням святих воїнів належать до кращих зразків українського мистецтва та були об'єктом вивчення багатьох дослідників. Проте, є відсутнім комплексне дослідження образу святого воїна в мистецтві Волині.

Іконографія святих воїнів почала формуватися ще у ранньохристиянський період, а на теренах України образ святих воїнів з'явився одразу з прийняттям християнства. У колекції музею присутні твори з зображенням таких воїнів, як Архангел Михаїл, Святий Юрій Змієборець та Дмитрій Солунський.

Одними з найбільш численних в музеї зустрічаються ікони з зображенням Юрія Змієборця. Серед сюжетів у волинському іконописі з втіленням образу Св. Юрія найбільш популярним було «Чудо про змія». Це легенда, яка розповідає про порятунок царівни від смерті та перемоги Юрія над драконом, який вбивав жителів древнього міста Ласії. Найдавнішою пам'яткою з зображенням Юрія Змієборця в колекції Волинського краєзнавчого музею є ікона з села Голоби Ковельського району, написаною невідомим народним малярем, кінця XVI ст. (іл. 1) [1, 49]. У малюванні майстер активно використовує графічну

лінію та поєднання активних червоного та синьо-зеленого локальних кольорів. Художник розділив композицію на дві частини. В лівій – зображення Св. Юрія верхи на білому коні на фоні печери. В правій – погрудне зображення царя та цариці у вікнах вежі та царівни. Усі фігури виведені на передній план.

До переліку волинських ікон XVII – XVIII ст. з зображенням святого воїна належать: «Юрій Змієборець» зі с. Новосілки Турійського району, с. Дубечне Старовижівського району, с. Ставки Турійського району, с. Вітоніж Рожищанського району, с. Твердині Локачинського району, с. Гішин Ковельського району, с. Михнівка Камінь-Каширського району, с. Гірка Полонка Луцького району, с. Ворончин Рожищенського району та кілька ікон невідомого походження [1, 50-51]. В них представлено класичний образ воїна-вершника на білому коні, який пронизує списом змія. Композиційно Юрія зображено з права чи з ліва, розвнутим у три чверті. Святий вбраний в лицарські обладунки: туніку, кірасу, штани, чоботи кампаги та червоний плащ. На голові у воїна – шолом, у руці тонкий спис. На другому плані зображено пейзаж та образ царівни біля вежі. З вікон вежі могли виглядати фігури царя та цариці. Вгорі зліва, зображення десниці, як знак благословління Господнього.

У своїх іконах волинські майстри застосовували різні засоби художньої виразності, щоб підкреслити постать святого воїна. Зокрема це колористична гама з яскравою палітрою барв, графічність, різна масштабність фігур, динаміка руху. Обов'язковим у композиції є другий план з зображенням архітектури, пейзажу чи сталактитових гірок (рідше печери).

Всі перелічені ікони виконані з відчутним впливом народного мистецтва. Постать воїна Юрія Змієборця трактується, як образ народного захисника, про якого розповідають численні перекази та легенди.

Окрім народних майстрів, до образу Юрія Змієборця зверталися і професійні ікономаляри, зокрема і відомий майстер XVIII ст. Й. Кондзелевич. До його творчості належать дві пам'ятки з зображенням Юрія на коні: ікона, яку передали музею Волинської ікони з Покровської церкви с. Бобли Турійського району та ікона кінця XVII – початку XVIII ст. Обидва твори мистецтва майстерного виконання, в яких прочиту-



1. Юрій Зміборець. Кін. XVI ст.  
с Голоби Ковельського району.



2. Юрій Зміборець. Поч. XVIII ст.  
з Покровської церкви с. Бобли Турійського району.



3. Св. Юрій з житієм. 1630 р. з Покровської церкви с. Бобли Турійського району.



4. Дмитрій Солунський. Кін. XVII ст.  
с. Гішин Ковельського району.



ються впливи західноєвропейського бароко. На іконі зі с. Бобли у середньовічних лицарських обладунках, верхи на білому коні Св. Юрій пронизує списом змія (іл. 2). Обабіч нього біля високої вежі стоїть царівна з ягням – символ жертвності во ім'я християнської віри.

Подібні риси притаманні святому вершнику й на іконі «Юрій Змієборець» початку XVIII ст. з с. Верхнів Іваничівського району. Ікона сприймається як жанровий твір з ретельним опрацюванням сюжету. На іконі автор робить акцент на порятунку царівни, зображаючи її на передньому плані. Біля ніг царівни зображена вівця [3, 200].

Рідкісним для волинського іконопису є зображення Святого Юрія в повний зріст. Йов Кондзелевич один з небагатьох малярів, який звернувся до такого іконографічного типу святого. Його «Святий Юрій» з с. Окорськ Локачинського району, написаний у першій половині XVIII ст., представляє святого в військовому вбранні зі щитом в лівій та прапором в правій руці. На задньому плані на тлі пейзажу зображено маленьку постать вершника-воїна, що скаче на коні.

Риси мужнього воїна, переможця і охоронця прочитуються в храмовому образі Св. Юрія на іконі з с. Кутрів Горохівського району. Це майже поколінне зображення святого у формі репрезентивного портрету воїна. Постать святого займає весь іконний простір [1, 51].

Зберігається в музеї і ікона з зображенням Юрія Змієборця з життійними клеймами. Одна з пам'яток такого іконографічного типу була передана з Покровської церкви с. Бобли Турійського району 1630 р. (іл. 3) [3, 98]. В середнику ікони зображено святого воїна, що в динамічному русі скаче на білому коні, пронизуючи списом змія. З правої сторони – висока вежа, біля входу якої стоїть царівна. На верху вежі – цар з царицею. Довкола середника вісім клейм: «Народження Св. Юрія», «Навчання Св. Юрія», «Св. Юрій в темниці», «Святий Юрій перед імператором Діоклетіаном та Максиміліаном», «Шматування гаками», «Катування прутами», «Катування гарячим оловом», «Катування вогнем».

До колекції музею Волинської ікони належать два твори з зображенням ще одного святого воїна – Дмитрія Солунського. Згідно з житієм святих, Св. Дмитрій жив у другій половині III ст. був проконсулом м. Фессалонік у часи правлін-

ня імператора Максиміана. Дмитрій активно проповідував християнство, напертаючи на нього язичників, за що імператор наказав кинути його до в'язниці. Там святий поблагословив свого вихованця Нестора на боротьбу з імператорським гладіатором Лієм. Після перемоги Нестора імператор наказав вбити Дмитрія і його вихованця.

Кінцем XVII ст. датують ікону «Дмитрій Солунський» зі с. Гішин Ковельського деканату (іл. 4). На пам'ятці в повний ріст зображено святого воїна Дмитрія в військовому вбранні зі списом у правій та хрестом у лівій руці. З-за спиною видніється щит. Постать святого ікономаляр зобразив монументально та велично.

Визначним твором в колекції музею є ікона «Святий Дмитрій» 1729 р., що походить з каплиці Покладення Ризи Богородиці с. Кримно Старовижівського району. Перед глядачем постає образ воїна та мученика за віру, вбраного в військового обладунок. На плечі святого накинутий червоний плащ, що складками спадає донизу. На ногах – вузькі чоботи жовтого кольору. Орнаментоване акантовим стеблом тло, щит та панцир посріблені, що надає іконі більшої урочистості. У верхній частині ікони зображено два життійних клейма – «Суд над Дмитрієм» («Св. Дмитрія привели до царя») та його смерть за віру Христову («Святого пронизують списками»). У правому нижньому куті ікони намальований донатор у повний зріст зі складеними на грудях руками, рудою борідкою і довгим, зачесаним назад волоссям. Він одягнений у синій жупан, підперезаний червоним поясом. На поземі напис «Сей образ исправил раб божий Діомітрій за отпущение грехов своїх (Баглик Юхимович) Р. Б, 1729 м. Декабря дн. 3» [3, 236].

Налічуються в музеї і кілька ікон з зображенням Михаїла. Архангел Михаїл іменується архістратиг і виступає главою святого воїнства ангелів, що стоїть на сторожі Божого закону. Біблійна традиція в образі Архангела Михаїла представляла головного борця проти всіх сил зла. Про Архангела Михаїла, в образі воїна згадано в Старому Завіті (Архангел Михаїл з'явився Ісусу Навину при завоюванні ізраїльтянам Землі Обітованої (Нав. 5, 13-15); пророку Даниїлу передбачено допомогу від Архангела Михаїла (Дан.10:13, 21; 12:1) та Новому завіті (Збірне послання Іуди Іуд. 1:9; Одкровення Іона Бого-



5. Архангел Михаїл. XVII ст. ц. Архистратига Михаїла с. Кримне Старовижівського району.

слова – виступає як головний вождь в війні проти дракона-диявола та ангелів, що збунтувалися) [5, 7].

Однією з найбільш яскравих є ікона XVII ст. з ц. Архистратига Михаїла с. Кримне Старовижівського району (іл. 5) [3, 126]. Ікона використовувалася у храмі як дяконські врата. Главу небесного воїнства зображено нижче пояса в вбранні воїна з мечем у правій руці. Суворість образу Михаїла підкреслено геометрично намальованими складками яскравого червоного плаща, блиском металу кіраси та меча.

Мужній воїн зображений на іконах «Архангел Михаїл» зі с. Піски Горохівського району, XVIII ст. та «Архангел Михаїл» XVIII ст. За композицією образи Архангела Михаїла є схожими до ікони зі с. Кримне – нижчепоясне зображення святого з мечем та сферою в руках.

Яскравим представлений образ святого Ми-

хаїла на іконі «Архистратиг Михаїл з діяннями», що походить з церкви Різдва пресвятої Богородиці с. Троянівка Маневицького району, кінець XVIII ст. У середнику ікони зображений в динамічному русі Святий Михаїл в повний ріст. Архистратиг тримає в правій руці піднятий угору меч, а в лівій щит. На поземі у вогняному полум'ї зображено диявола у людській подобі, якого топче ногами святий воїн. Середник оточений десятьма клеймами діянь архангелів та ангелів: «Ангел і Захарія», «Товія з Архангелом Рафаїлом», «Гедеон перед ангелом», «Чудо в Хонех», «Благовіщення Святої Анни», «Благовіщення Діви Марії», «Жінки-мироносиці і ангел», «Боротьба Якова з ангелом в Пенуїлі», «З'явлення ангела Ісусу Навину», «Звільнення ангелом апостола Петра з темниці» [3, 292]. Ікона відзначається яскравим колоритом, схематичним та спрощеним живописом.

Зображення Михаїла – небесного воїна присутнє на іконі «Собор Архангела Михаїла» XVII ст., що походить з Волині. На іконі представлені вищі чини ангельської ієрархії на чолі з Архистратигом Михаїлом. У центрі композиції два архангели тримають небесну сферу з Ісусом Емануїлом, яка покоїться на крилах вогненного серафима. Ісус Емануїл зображений в білому вбранні з державою в руці.

Отже, в колекції Волинського краєзнавчого музею представлена численна кількість ікон з зображенням святих воїнів: Димитрія Солунського, Святого Юрія та Архангела Михаїла, що належить до визначних творів українського мистецтва XVI – XVIII ст. Серед іконографічних типів святих воїнів, які були поширені у волинському іконописі є зображення ратника, який стоїть, в повний ріст в військовій амуніції, поясне зображення та зображення воїна з житійними циклами. У зображенні Св. Юрія усталеною була тема «Чудо про Змія», до якої зверталися як народні так і професійні майстри. Зустрічається і зображення донатора поруч зі святим воїном, як наприклад на іконі «Святий Димитрій» 1729 р., що походить з каплиці Покладення Ризи Богородиці с. Кримно Старовижівського району. А зображення Михаїла-воїна присутнє у сюжеті «Собор Архангела Михаїла».

---

1. Картюк Л. *Ікони Святого Юрія Змієборця XVI – XVIII ст. з колекції ВКМ.* / Л. Картюк. // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 16. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4 – 5 листопада 2009 року.* – Луцьк, 2009. – С. 48-53.

2. Луцик І. *Життя святих.* / І. Луцик – Львів : Свічадо, 2011. – 800 с.

3. *Музей волинської ікони : книга-альбом.* / В. Александрович, С. Василевська, А. Вигодник, Т. Єлісеєва, Л. Картюк, Є. Ковальчук, Л. Міляєва, А. Силук – К. : АДЕФ-Україна, 2012. – 400 с.

4. *Музей волинської ікони. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://volyn-ikona.at.ua/index/0-2>*

5. *Небесный Архистратиг Михаил. Чудеса и явление Архангела Михаила.* – Спб. : Русский Хронографъ, 2012. – 254 с.

6. *Обухович Л. Йов Кондзелевич та ікона «Св.Юрій Змієборець» з с.Бобли на Волині.* / Л. Облухович. // *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III міжнародної конференції.* м. Луцьк, 12 листопада – 13 грудня 1996 р. – Луцьк, 1996. – С. 27-28.

*Галина НОВІКОВА, Наталія БРЕДІС  
(Київ)*

## **ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИВЧЕННІ ІКОН «БОГОРОДИЦЯ ХОЛМСЬКА»**

Ікона „Богородиця Холмська” має давню історію. У фахівців, що вивчають ікону, немає сумнівів стосовно її візантійського походження. Суперечки йдуть лише щодо датування: кінець XI – початок XII ст. [1, 2]. З огляду на це техніко-технологічні дослідження можуть відігравати важливу роль не лише у вивченні техніки та технології живопису пам’ятки, а й у більш точному її датуванні.

Оскільки техніко-технологічні дослідження передбачають вивчення сукупності засобів, прийомів живопису, властивостей матеріалів, а також методів їхньої обробки, використання і поєднання в одній пам’ятці, для цього залучають методи з галузі технічних та природничих дисциплін. Проте необхідно усвідомлювати, що не існує жодного універсального методу, за допомогою якого можна одержати цілісну й вичерпну інформацію. Лише на підставі комплексного підходу до використання аналітичних методів можна наблизитись до визначення системи технічних прийомів та технології матеріалів, використаних майстром у процесі створення пам’ятки.

Під час проведення техніко-технологічних досліджень творів іконопису враховують ту обставину, що стародавній живопис знаходиться під шарами різночасових записів, поновлень та реставраційних втручань. Твори іконопису відрізняються між собою не лише за станом збереженості, а й за складом матеріалів, їхньою обробкою, характером й навичками майстра у роботі пензлем та фарбами. Взяті окремо дерево або полотно, гіпс або крейда, клей, рослинна олія, сухі пігменти за допомогою необхідних інструментів та спеціальних технічних й художніх прийомів перетворюються на твір з комплексом індивідуальних техніко-технологічних особливостей [3].

У процесі вивчення творів іконопису результати візуального і стилістичного аналізів доповнюють аналізами ґрунту, фарбового шару, спец-

іальними видами зйомки в інфрачервоних, ультрафіолетових та рентгенівських променях, які здійснюють у спеціалізованих лабораторіях за допомогою приладів. На підставі аналітичної обробки результатів комплексного дослідження вдається одержати об’єктивну інформацію щодо прийомів моделювання образів та головних характеристик матеріалів, а також виявити загальний стан збереженості пам’ятки, структурні зміни, механічні пошкодження тощо.

Відомо, що техніка письма і матеріали майстрів різних часів значною мірою відрізняються між собою. У давнину живописці використовували найпростіші матеріали природного походження (природні землі): вохри, сієни, умбри, кіновар, лазурит та інші, а також рослинні відвари й соки [4]. Відомі технології приготування деяких фарб. Так, наприклад, для приготування червоної фарби використовували вохри або кіновар з руди, яку здрібнювали, а потім перетирали з водою. Тонке перетирання надавало фарбі більш яскравий та інтенсивний тон. Найкращу синю фарбу, що мала красивий тон та світлостійкість, виготовляли з мінералу лазуриту. Для білої фарби використовували свинцеве білило, а для чорної – перепалене дерев’яне вугілля. З глауконіту, малахіту, мідних окисів одержували зелену фарбу. Проте вивчення питань, пов’язаних з системою письма, дуже часто ускладнюється через процеси старіння й втрату фізико-хімічних властивостей в’язивом фарби (масла, смоли).

Відомо, що техніка іконопису складна. Проте відпрацьована віками послідовність у створенні ікон, залишається незмінною до теперішнього часу. Традиції та правила писання ікон мають витоки з Візантії, де приблизно з VIII століття почали використовувати яєчну темперу для писання образів на дерев’яній дошці [5].

Традиційно розпочинали з підготовки дошки з кипариса або липи, на яку суцільно наклеювали тканину з льону (паволоку), а потім вкривали ґрунтовим левкасом із суміші крейди з клеєм. Найкращим вважали клей, одержаний з риб’ячих пухирів або підшкірного шару хутра тварин. По просохлому відполірованому ґрунту наносили підготовчий малюнок або в разі копіювання ікон – прорисовку. Для фарбового шару використовували натуральні пігменти, змішані з яєчною емульсією, які наносили у певній послідовності.

Останній етап у роботі – це нанесення шару оліфи (або лаку), який захищає фарби від пошкоджень.

Візантійські ікони вирізняються статичністю, самопоглибленістю, суворою канонічністю, яка виявляється в ієрархії кольорів та в композиційних прийомах зображення. Іконописний принцип побудови живопису полягав у моделюванні об'єму від найтемніших шарів до світлих з поступовим висвітленням. Головним технічним прийомом зображення відкритих ділянок (обличчя, руки, ноги) був санкирний спосіб, що описується в грецьких порадицях з іконописання („Негμενεια” афонського монаха з Фурни Діонісія, XVIII ст.) [5]. У візантійських іконах санкир відрізняється холоднуватим оливковим тоном, якого інші іконописці досягти не могли.

У вивченні візантійської ікони цілком законним постає завдання розкриття процесів створення іконографічного образу, способів його письма та використаних середньовічним майстром прийомів у кожному окремому технологічному процесі.

Саме тому важливим етапом у дослідженні ікони „Богородиця Холмська” стало ретельне вивчення науковцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України не тільки художнього образу, а й кожного із структурних елементів: дерев'яної основи, паволоки, левкасу, різночасових фарбових шарів, дорогоцінних прикрас. Для цього було залучено спектрально-дослідження у видимому світлі, інфрачервоних, ультрафіолетових та рентгенівських променях, а також групу методів фізико-хімічного аналізу для вивчення структури та складу матеріалів живопису.

Використання ультрафіолетових променів надало можливість одержати важливу інформацію, яку покладено в основу вивчення пам'ятки у передреставраційному процесі. Адже відомо, що під дією ультрафіолетових променів речовини органічного та неорганічного походження, у тому числі деякі з пігментів і лаків, здатні світитися в темряві. Кожна речовина, залежно від хімічного складу, світиться по-різному, різним кольором та інтенсивністю. Ці властивості речовин під час дії на них ультрафіолетових променів використовують для ідентифікації матеріалів або з метою виявлення їхньої присутності.

Дослідження в інфрачервоних променях ґрун-

туються на властивості матеріалів пропускати, поглинати і відбивати їх інакше, ніж видиме світло. Тому близькі за кольором матеріали, що мають однакову здатність поглинати і відбивати видиме світло, по-різному реагують на дію інфрачервоних променів: буде проявлятися неоднорідна тональність та чіткі межі їхнього нанесення. У такий спосіб виявляють тонування і реставраційні записи на старому живописі, невидимі під поверхневими забрудненнями та старим лаком, і тому недоступні для дослідження в ультрафіолетових променях. У деяких випадках, коли верхні фарбові шари достатньо прозорі, а нижні мають високий коефіцієнт відбиття інфрачервоного випромінювання, можна навіть виявити переробки зображення, авторський малюнок, надписи.

Дослідження в рентгенівських променях, на відміну від досліджень в інфрачервоних та ультрафіолетових, надають можливість одержувати сумарне зображення фарбових шарів та усіх структурних елементів, з яких складається пам'ятка. Оскільки рентгенівські промені знаходяться за межами видимого діапазону і не сприймаються людським оком, одержане зображення фіксують на спеціальну плівку з підвищеним вмістом срібла. Це дозволяє вивчати і аналізувати невидиме зображення й одержувати цілісну інформацію щодо пам'ятки.

Техніко-технологічні дослідження ікони „Богородиця Холмська” на базі Національного науково-дослідного реставраційного центру України проводились одночасно з реставрацією. Тоді ще ікона не мала нічого спільного з первісним живописом, оскільки знаходилась під шарами пізніх записів, лише частково видалених реставратором Волинського краєзнавчого музею А.І. Квасюком [1].

Під час візуального огляду ікони на зворотному боці було виявлено напис, виконаний чорною фарбою в три рядки, який викликав безумовний інтерес. При огляді у видимій зоні спектра він прочитувався слабо, однак при дослідженні у ближній інфрачервоній зоні [6] чітко вирізнився: **КУПАΡΙΣΣ /сиреч понаш[ему] / ЦИПРИСЪ**. З написання окремих літер (зокрема И, Н) дослідникам вдалось визначити, що напис виконаний пізнім уставом та ймовірно належить до XVII ст.

Важливу інформацію в процесі реставрації

ікони надали дослідження в ультрафіолетових променях [7], які дозволили більш чітко розрізнити ділянки з відкритими первісними (авторськими) фарбовими шарами та ділянки, перекриті пізніми мастиковками та записами. Інформативність зображень у відбитих ультрафіолетових променях полягала, насамперед, у їхній унікальній властивості передавати тонкі нюанси фактури фарбових шарів й, таким чином, досить точно ідентифікувати їх походження. Крім того, дослідження в ультрафіолетових променях надали можливість зробити більш впевнені висновки щодо збереженості авторського живопису, загальна площа якого оцінюється близько 70%.

Значна частка у вивченні техніко-технологічних особливостей ікони „Богородиця Холмська” припала на рентгенографічні дослідження [8]. Це пов'язано з тим, що деякі із структурних елементів пам'ятки не мають достатньої величини контрасту у видимому світлі, а формуються лише в рентгенівських променях (наприклад, дерев'яна основа, паволока, первісне зображення, прийоми його моделювання, характер змін та пошкоджень живопису, механічні руйнування, місця кріплення окладів до ікони тощо). Завдяки проведенню повного рентгенографування й на підставі порівняльного аналізу одержаних знімків вдалося візуально відтворити внутрішній стан збереженості та характерні особливості кожного із структурних елементів ікони, прихованих під шарами пізніх записів: основи, паволоки, левкасу, фарбового шару.

Серед групи методів рентгенодіагностики також було використано неруйнівний рентгено-спектральний флуоресцентний аналіз з метою визначення елементного складу сплавів прямокутних металевих платівок, медальйона та елементів кріплення (цвяхів). Це надало можливість виявити суттєву різницю в технологіях виготовлення дорогоцінних прикрас, визначити відсоток золота в рештках золотої фольги з риз домонгольського періоду, розрізнити елементи кріплення (цвяхи) за вмістом та концентрацією хімічних елементів [8].

Для вивчення стратиграфії, складу ґрунту й пігментів у шарах живопису були використані методи фізико-хімічного аналізу. Серед них – емісійний спектральний аналіз, інфрачервона спектроскопія, мікроскопія у поляризованому відбитому світлі, люмінесценція матеріалів при

ультрафіолетовому збудженні, мікрохімічні аналізи [6]. Для цього науковими співробітниками були виготовлені мікрошліфи поперечних зрізів живопису, отримані їх кольорові фотографії у відбитому поляризованому світлі та у видимій люмінесценції. Для виготовлення мікрошліфів була використана матриця з магнезійного цементу, технологія застосування якого для такої мети розроблена в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України. Завдяки проведеним дослідженням встановлено, що авторський ґрунт ікони виготовлено на основі двоводного гіпсу із в'язивом з тваринного клею. Як відомо, такий тип ґрунту характерний для стародавніх ікон. Пігменти, використані автором, нечисленні. Це – оливково-зелений пігмент (очевидно, зелений земляний), вохри червона та жовта, свинцеве білило, кіновар, ультрамарин, вугільна чорна.

Одне з важливих питань дослідження і реставрації ікони „Богородиця Холмська” пов'язано з дорогоцінними металевими прикрасами, які належать до унікальних витворів ювелірного мистецтва часів Київської Русі. Через значні пошкодження прикрас, виготовлених з дорогоцінних металів, виникла необхідність у проведенні досліджень та кваліфікованому реставраційному втручанні із застосуванням науково обґрунтованих методик. Для цього прикраси було демонтовано з ікони і передано до відділу реставрації декоративно-ужиткового мистецтва Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Після проведеної кропіткої реставрації дорогоцінні металеві прикраси набули експозиційного вигляду й повернулися до музею Волинської ікони для подальшого зберігання, атрибуційного вивчення та закріплення на іконі [9].

Проведені в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України техніко-технологічні дослідження додали вагомий внесок у справу вивчення техніки і технології пам'ятки візантійського мистецтва – ікони „Богородиця Холмська”. Результати досліджень науковців, які брали участь у загальному проекті, більш широко представлено у статтях цього збірника.

1. Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. – Луцьк: Ініціал, 2003. – 36 с.

2. Цитович В. До проблеми датування ікони „Бо-

гоматір Холмська” / Володимир Цитович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 р. – Луцьк, 2004. – С. 138–142.

3. Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження в атрибуції та експертизі творів іконопису / Наталія Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 р. – Луцьк, 2008. – С. 105–108.

4. Лентовський А.М. Технологія матеріалів живопису / А. М. Леонтовський. – М.: Искусство, 1949. – 220 с.

5. Яковлева А.И. Техніка ікони // Історія іконопису VI–XX століть / А. И. Яковлева. – М., 2002. – С. 29–40.

6. Цитович В. Технологічні дослідження ікони “Богоматір Холмська” / В. Цитович, Ю Братушк., Т. Тимченко // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 р. – Луцьк, 2002. – С. 48–52.

7. Цитович В. Дослідження ікони XI–XII ст. „Богоматір Холмська” в ультрафіолетових променях / Володимир Цитович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції 17–19 вересня 2003 р. – Луцьк, 2003. – С. 95–99.

8. Бредіс Н. Ю. Дослідження ікони „Богоматір Холмська” методами неруйнівної рентгенодіагностики / Н. Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали X міжнародної наукової конференції 17–19 вересня 2003 р. – Луцьк, 2003. – С. 93–94.

9. Голуб В. Особливості реставрації прикрас з чудотворної ікони Холмської Богородиці / В. Голуб / Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 р. – Луцьк, 2008. – С. 97–104.

*Лариса ОБУХОВИЧ  
(Луцьк)*

## **ВОЛИНСЬКІ ІКОНИ ЗІ СТАРИХ МУЗЕЙНИХ ФОНДІВ. МЕТОД РЕСТАВРАЦІЇ, ЯКИЙ НЕ ПРОЙШОВ ВИПРОБУВАННЯ ЧАСОМ**

Початок історії реставрації пам'яток сакрального темперного живопису, якими зараз володіє Музей волинської ікони (відділ Волинського краєзнавчого музею), можна вважати зафіксованим у жовтні 1974 року. Про це говорять збережені паперові етикетки (деякі пошкоджені) на тильних сторонах восьми ікон "Св. Юрій Змієборець" XVII ст., Ж-169, "Собор Архангела Михаїла" XVII ст., Ж-170, "Св. Параскева" XVII ст., Ж-171, "Христос Вседержитель" XVII ст., Ж-172, "Деїсіс" початку XVII ст., Ж-173, "Христос у чаші" XVIII ст., Ж-174, "Спас у славі" початку XVI ст., Ж-175 і "Богоматір Одигітрія" XVIII ст., Ж-186 (Лл. 1-7). Названі ікони складають найдавнішу колекцію церковного живопису ВКМ, зібрану музеєм до 80-их років XX ст., тобто до часу інтенсивного надходження до музею сакральних пам'яток внаслідок роботи наукової експедиції ВКМ під керівництвом Жолтовського П. М. Вони є кращими зразками іконописного мистецтва Волині. Паперові наклейки однотипні, з типографським текстом: "Реставраційна майстерня Львівської картинної галереї, назва пам'ятки, дата реставрації, реставратор". На кожній з них синьою кульковою ручкою зазначено дату від 1 до 7 жовтня 1974 року і прізвище реставратора Мокрія В. П. У каталогах пам'яток Музею волинської ікони, що почали створюватися провідним науковим працівником Вигоднік А. П. у 1996 році [1, 34-47], інколи вказується їх перша реставрація згідно написів на цих етикетках.

У пошуках подробиць тієї реставрації з'ясувалося, що в зазначений період директором Львівської картинної галереї Возницьким Б. Г. був відряджений до Луцька реставратор Мокрій В. П. для обстеження фондів живопису ВКМ. Борис Григорович був офіційно закріпленим науковим куратором культурної спадщини Волині і як корінний волинянин щиро вболівав за долю її

пам'яток. Адже ще студентом темою своєї дипломної роботи обрав дослідження творчості волинського іконописця Йова Кондзелевича. Але, як сам зізнався, через зайнятість галицькими музейними проблемами мусив віддати Волинський регіон під опіку Жолтовському П. М. Володимир Петрович Мокрій пригадав відрядження до Луцька і як надавав першу реставраційну допомогу, накладаючи профілактичні наклейки на аварійні місця іконопису у художньому відділі ВКМ, де зберігалися тоді ці твори. Про результати його роботи, згідно вимог реставраційної етики, і було зазначено на паперових наклейках.

У кінці жовтня за актом ВКМ від 24"X"1974 р. була проведена переінвентаризація згаданих семи ікон. Старі номери Ж-228, Ж-227, Ж-232, Ж-233, Ж-231, Ж-230, Ж-229, були замінені новими відповідно Ж-169, Ж-170, Ж-171, Ж-172, Ж-173, Ж-174, Ж-175. В акті ці ікони названі необлікованими раніше експонатами. 25"X"1974 р. їх записано у музейну книгу вступу під номерами від КВ-12221 до КВ-12227. Тут указано однаковий для кожної з них стан збереження: "Сильно пошкоджена. Вимагає реставрації. Законсервована". Ікону опрацював завідувач відділу Черенюк М. І., який вказав джерело надходження: "Зі старих музейних фондів".

Більш конкретних даних про ці пам'ятки не збереглося. За спогадами А. Дублянського відомо лише, що твори сакрального живопису були у збірці Волинського музею ще у 30-их роках XX ст., за часів підпорядкування Волинського воєводства Другій Речі Посполитій [3], [7, 419-436]. Є також згадка про існування в той час музейної реставраційної майстерні під опікою історика мистецтва і пам'яткоохоронця З. Ревського (1905-1989 рр.) [4, 73; 78].

У Держархіві Волинської області кандидат історичних наук Ковальчук Є. І. виявила документи 1940 року, які вказують на те, що з храмів Луцька "до музею надійшли пам'ятки релігійного мистецтва, зокрема іконопису. Це ікони темперного письма на дереві "Спас у Славі" XVI століття (ВКМ, інв. № Ж-175) і "Спас Вседержитель" XVII століття (ВКМ, інв. № Ж-172)" [4, 82]. Ці дві ікони зараз перебувають у постійній експозиції Музею волинської ікони, у першій та другій залі і належать до групи пам'яток зі старих музейних фондів.

Під час фашистської окупації десятки експо-



натів вивезли до Німеччини. На основі переліку від 25 липня 1944 р. складено недатований реєстр, який містив назви збережених художніх творів, їх кількість та оцінку. Цей акт наводив також дані про музейні експонати, які потребували реставрації [5]. З'ясувати, чи згадуються там відомі нам ікони поки що не вдалося. Решта шість пам'яток з наведеного списку (походження двох (Ж-172 і Ж-175) уже з'ясовано), вірогідно, надійшли до музею у 60-их роках, коли на Волині проводилася кампанія закриття православних храмів [4, 93-94; 101].

Завідувач художнього відділу ВКМ (1974-1988 рр. та 1994-2001 рр.) Черенюк М. І. був ініціатором передачі на реставрацію до Києва у Державні науково-дослідні реставраційні майстерні восьми згаданих ікон. Про це є акт їх надходження до ДНДРМ від 16 вересня 1975 року для проведення реставраційних робіт, складений Черенюком М. І. та Ачкасовою А.А. Іконам, очевидно, не встигли замінити інвентарні номери (за актом переінвентаризації від 24 жовтня 1974 р.), тому в цьому акті вказані старі (Додаток 1).

Після реставрації поверталися до музею пам'ятки у два етапи. Перший у 1979 році, коли було привезено чотири ікони: "Св. Юрій Змієборець" та "Св. Параскева", (реставратор Волощук Г. Г.), "Христос Вседержитель" та "Богородиця Одигітрія" (реставратор Когут-Фролова Л. В.). Ще три ікони повернуто у 1987 році – це "Деїсіс" (реставратор Ілюткін В.), "Спас у славі" (реставратор Волощук Г.Г.) та "Собор архангела Михаїла" (реставратор Когут-Фролова Л. В.).

У 1987 році Микола Іванович після ремонту приміщення художнього музею (Шляхетський будинок на території Луцького замку) вперше помістив у постійній експозиції, посеред світського живопису, три ікони, як зразки народного малярства: "Св. Юрій Змієборець", Ж-169, "Св. Параскева", Ж-171, та "Христос Вседержитель", Ж-172.

Від часу повернення відреставрованих ікон їхній стан збереженості перебуває під постійним наглядом музейних працівників, які дбають, щоб мікроклімат в музейних приміщеннях відповідав рекомендованим нормам. Донині не потребують повторного реставраційного втручання, після майже сорокалітнього періоду, ікони, над якими працювали художники-реставратори Волощук Г.

Г. та Ілюткін В., (Ж-169, Ж-171, Ж-173).

Співробітники музею давно занепокоєні станом ікон, які реставровані Фроловою Л. В. Левкас та фарбовий шар цих пам'яток страждають від деструктивних процесів, хоча зберігаються в однакових умовах з іншими іконами. Періодичність виявлення аварійних ділянок є постійною. Найчастіше доводиться укріплювати ікону "Христос Вседержитель", Ж-172. Вона була реставрована двічі: вперше " у 1979 р., і через аварійний стан " у 1987р. Потребують регулярного втручання також "Собор архангела Михаїла", Ж-170 та "Богородиця Одигітрія", Ж-186, реставровані у 1987 році. Людмила Володимирівна віртуозно виконує тонування втрачених частин живопису, та при необхідності повторного укріплення ікони є ризик ці тонування пошкодити.

Окрему історію має ікона "Христос у чаші" (Ж-186). Після завершення Фроловою Л. В. реставраційних робіт над нею 1975-1977 рр., вона 20 років перебувала у фондах ДНДРМ під професійним спостереженням реставратора. Та на час її повернення до музею у 1997 році виявилось, що левкасний шар уже має значні ділянки відставання від основи. Мікроклімат зберігання її у Музеї волинської ікони (приміщення по проспекту Перемоги) відповідав рекомендованим нормам. Усе ж через рік її довелося зняти з експозиції через аварійність у структурах левкасного та фарбового шарів, що набрала катастрофічних розмірів. Ікону зберігали у горизонтальному положенні у фондах музею до приїзду Фролової Л. В. Лише через наступні 20 років пам'ятка потрапила на реставрацію в ННДРЦУ.

За подальший стан ікон, які повертаються до музею після реставрації, несемо відповідальність ми, музейні реставратори. Щоб надати в разі необхідності допомогу таким іконам, нам треба знати історію їх попередньої реставрації. Подібна система працює в медицині. Але тут складається парадоксальна ситуація, бо нам закривають доступ до інформації, яка повинна міститися у реставраційному паспорті кожної ікони. В ННДРЦУ пояснюють це корпоративною таємницею. Реакцією на наші намагання з'ясувати технологію перших реставрацій наших ікон стала стаття Фролової Л. В. 1996 року [6, 61]. В ній вона висловлює глибокі філософські думки та цитує "одного з найдосвідченіших реставраторів



*Св. Юрій Зміборець.  
Перша пол. XVII ст., Ж-169.*



*Собор Архангела Михаїла.  
Середина XVII ст., Ж-170.*



*Св. Параскева. XVII ст., Ж-171.*



*Христос Вседержитель. XVII ст., Ж-172.*

сучасності Г. Г. Карлсена”, говорить, що “реставрація – це завжди шкода”, а також про почуття вдячності, яке мають відчувати наступні реставратори ікони до тих, хто реставрував її раніше. Та лише етичністю професійних стосунків не вирішити конкретних серйозних технологічних питань реставрації.

Не складні наші обстеження ікони “Христос Вседержитель”, Ж-172 виявили у структурі ґрунту меду. Про це говорять жовтуватий колір левкасу, бурі плями на папері укріплювальних наклеюк, медовий запах. Очевидно, що саме застосування меду є причиною деструктивних процесів ікони. Хто і коли, свідомо чи не свідомо запустив у практичне застосування метод реставрування темперних ікон з допомогою меду? *Я про нього чула від Фролової Л. В. ще у 1982 році. Він полягав у тому, що антисептування ікони здійснювалося медом, який додавався при укріпленні до колагенового клею, тому іншої дезінфекції структурних шарів ікони не проводилося.*

Більша частина давніх волинських пам’яток потребує ретельної дезінфекції з допомогою антисептика, бо заражена різноманітними грибами, вірусами та мікробами, що є наслідком тривалого перебування у критичних умовах ще до їх надходження в музей. Мед, потрапляючи в структуру ікони, стає стимулятором для мікроорганізмів, а не їх контрагентом. Небезпечною для ікон є природна властивість меду кристалізуватися (розмір кристала від 0,5 мм), зумовлена наявністю глюкози у його складі (35%), яка змінює структуру і фізичні параметри левкасу. Це робить мед не придатним для використання в укріплювальних процесах темперного живопису на дошках. Адже, кристал передбачає вільний простір довкола себе, а це послаблює міцність левкасу та клеєвої плівки, що з’єднує левкас з дошкою. В результаті відбувається відставання ґрунту від основи. При повторному нагріванні під час додаткових укріплювальних процесів мед знову переходить у рідкий стан (тє 35єС-45єС), та з часом відбувається пришвидшена його кристалізація. Отже, присутність меду в структурі ікон стає “бомбою сповільненої дії”, яка руйнує їх.

У методичних напрацюваннях підручника по реставрації темперного станкового живопису під редакцією Філатова В. В. такий препарат як мед

виключений, не згадується і про необхідність пластифікації колагенових (осетровий, міздровий, шкіряний) клеїв [8, 73-81]. І це логічно. Адже, технологія виготовлення наших давніх ікон описана, наприклад, в “Ермінії” Діонісієм Фурнаграфіотом, не передбачала застосування меду. Найбільш повне хіміко-технологічне дослідження реставраційних препаратів Гренберга Ю. І. [2, 199"201] розглядає мед як пластифікатор лише для реставрації олійного живопису на полотні і то з рядом застережень.

Останні обставини змусили винести, так званий, “медовий метод” реставрації на публічне обговорення. Збірник доповідей Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24-27 травня 2016 року), “Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам’яток історії та культури” помістив статтю Фролової О. А. “Сюжет волинської ікони “Христос у потирі (чаші)”, її характерні властивості та зміцнення як обов’язковий етап консерваційних заходів”. Тут ідеться про повторну реставрацію ікони з нашого музею (ВКМ, ін.№ Ж-174) у ННДРЦУ. Реставратор, не вказуючи матеріалу виготовлення пам’ятки, а саме дерев’яної основи, описує процес її укріплення з додаванням до клею меду (1:1). Про попередню історію даної ікони, реставрованої Фроловою Л. В. у 1975-1977 рр., уже йшлося вище. Ця ікона потрапила на повторну реставрацію до Фролової О. А. і була укріплена за тією ж недопустимою технологією.

Ситуація, що склалася, викликає тривогу за майбутнє не лише цієї ікони. Чому не враховують реставратори Фролови, що так званий, “медовий метод” не витривав випробування часом? Натомість, він впевнено продовжує застосовуватися на пам’ятках національної культури і цим прирікає їх на поступове знищення! Адже мед, який потрапив у структуру ікони, ніяким способом не можна з неї усунути. А властивість меду кристалізуватися буде постійно послаблювати її монолітність і міцність. Це стане причиною регулярного відклеювання ґрунту від дошки і фарбового шару від ґрунту. Відомо, що багаторазове укріплення левкасу, таке необхідне в аварійних ситуаціях, зрештою створює додаткові проблеми для збереження пам’ятки.

Спеціального наукового дослідження теорії укріплення і антисептування медом темперного живопису на дерев’яній основі наші національні



Деїсїс. Перша пол. XVII ст., Ж-173.



Спас у славі. Перша пол. XVI ст., Ж-175.



Богоматір Одигітрія. XVIII ст., Ж-186.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР

Висхідний *Український музей*

АКТ № 1

Про передачу ікон на реставрацію НДРМ м. Києва

17 IX 1975 р.

Назва ікони	№	Стор.	Висота	Ширина
Святий Іоанн Хреститель	№ 227	3 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 228	2 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 229	2 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 230	2 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 231	2 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 232	2 стор.	20 см	15 см
Святий Іоанн Хреститель	№ 233	2 стор.	20 см	15 см
Богоматір	№ 234	2 стор.	20 см	15 см

Відомо про акт: Додаток 1 до акту.

ДОСВІЛ

Додаток 1. Акт від 15 вересня 1975 р. про передачу ікон на реставрацію НДРМ м. Києва.

інституції не проводили. Надрукована у поважному науковому збірнику вище названа стаття Фролової О. А. становить загрозу для збереження національної культурної спадщини, бо провокує молодих недосвідчених реставраторів застосовувати методи, які не пройшли випробування часом.

---

1. Вигоднік А. *Матеріали до каталогу Волинської ікони (ікони XVI-XVII ст. в експозиції музею Волинської ікони) / Ангеліна Вигоднік // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції.* – Луцьк. – 1996. – С. 34–47.

2. Гренберг Ю. И. *Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи / Ю. И. Гренберг.* – Москва. – “Искусство”, 1976. – С. 199”201.

3. Дублянський А. *Українська старовина й етнографія в “Волинському музеї” / Анатолій Дублянський // “Наш світ.* – 1935. – Ч. 2.

4. Ковальчук Є. *Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї. (1929”2012 роки). Монографія / Євгенія Ковальчук.* – Луцьк; “Волинські старожитності”, 2013. – С. 73, 78, 82, 93–94, 101.

5. Кот С. *Волинський краєзнавчий музей. Доля культурних скарбів України під час Другої світової війни: архіви, бібліотеки, музеї. / Сергій Кот, Олексій Ошуркевич.* – Київ; Бремен: Українознавство, 1996. – Вип. 1, – 75 с.

6. Козут (Фролова) Л. *Волинська ікона: роздуми реставратора / Людмила Козут (Фролова) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції.* “ Луцьк, 1996. – С.61.

7. Силюк А. М. *Спомини Анатолія Дублянського, митрополита УАПЦ в Західній Європі, про Волинь та своє життя / А. М. Силюк // «Роде наш красний...»: Волинь у долях краян і людських документах / уряд. і авт. передм. Л. К. Оляндер. – Т. I. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1996. – С. 419 – 436.*

8. Филатов В. В. *Реставрация станковой темперной живописи / В. В. Филатов.* “ Москва, “Изобразительное искусство”, 1986. – С. 73 – 81.

*Наталія ШЕВЧЕНКО*  
(Київ)

## **ХІМІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОЛІХРОМНОГО РОЗПИСУ ФРАГМЕНТІВ ІКОНОСТАСІВ XVII - ПОЧАТКУ XIX ст. З ХРАМІВ ВОЛИНСЬКОГО РЕГІОНУ**

**(за результатами дослідження  
колекції храмової пластики Му-  
зею Волинської ікони м. Луцька)**

Впродовж останніх 10 років у науковому відділі фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України цілеспрямовано в рамках планової наукової роботи проводиться дослідження пам'яток храмової пластики. Опрацьований та впроваджений в практику комплекс методів світлової мікроскопії зарекомендував себе як надійний засіб роботи з мікроразками матеріалів розпису. Враховуючи руйнівний характер більшості застосованих методів, відбір зразків носив досить щадний характер.

Згідно з цією програмою у червні 2014р. для експериментального дослідження було відібрано шістнадцять творів – фрагментів колишніх іконостасних комплексів з храмів Волинського регіону (Фото1,2), що зберігаються в фондах та експонуються в залах Музеї Волинської ікони м. Луцька. Три з них було датовано XVII ст., десять - XVIII ст., три – початком XIX ст.

Експериментальне дослідження колекції складалося з двох етапів. На першому відбулося натурне обстеження творів, впродовж якого методом візуального аналізу було зроблено опис загального вигляду творів, стану збереженості розпису та, попередньо, визначено техніки поліхромії.

На другому етапі комплексом методів світлової мікроскопії досліджувалися зразки матеріалів розпису та визначалися їх хіміко-технологічні характеристики – якісний склад, фізико-хімічні властивості та будова стратиграфічної системи. У відбитому та прохідному світлі за

допомогою стереоскопічного мікроскопу МБС-10 та поляризаційного мікроскопу ПОЛАМ – Л-213 методом стратиграфічного аналізу визначалася будова стратиграфічної системи на поперечному зламі зразків. Методами мікрохімічного та термохімічного аналізів визначався елементний склад матеріалів мінеральної природи. Методами гістохімічного, термохімічного аналізів та тесту на розчинність визначався склад матеріалів органічного походження. Методом інтерференційної мікроскопії досліджувалися оптичні властивості окремих пігментів. Фотографування пам'яток здійснювалося у видимому світлі фотокамерою Canon. Фотографування поперечних зрізів (зломів) зразків поліхромного розпису проводилося з застосуванням поляризаційного мікроскопу Полам –Л-213, оздобленого камерою КС-47НЗР, у відбитому світлі при одному й тому ж збільшенні об'єктиву (10x) для можливості порівнювати результати між собою. В окремих випадках фотографувалися пігменти у прохідному світлі зі збільшенням об'єктиву 25x. Визначені хіміко-технологічні характеристики дозволили виявити та уточнити автентичні техніки поліхромії.

В результаті проведеного натурального обстеження (I етап), можна зазначити, що стан збереженості розпису більшості пам'яток колекції виявився задовільним. Якщо розглянути більш докладно по групах, задовільний стан збереженості розпису був визначений:

- в 5 колонках з 7 досліджених;
- в 2 пам'ятках круглої скульптури (ангели – путті) з 4 досліджених;
- в 2 іконах з обрамленням з 3 досліджених;
- в 1 пам'ятці Царських одвірках, з 2 досліджених.

Розпис однієї з пам'яток - Царських одвірок (Інв. №Д-572) виявився в край аварійному стані.

В результаті комплексного мікроскопічного дослідження (II етап) було визначено хіміко-технологічні ознаки, характерні для матеріалів автентичного розпису.

1. Основою усіх пам'яток слугувала деревина
2. Підготовчим матеріалом мінеральної природи слугував ґрунт, що був присутній в усіх без виключення зразках. В переважній більшості ґрунт характеризувався білим кольором, іноді, з бежевим відтінком й був нанесений за кілька



Фото 1. Ікони в картуші (Інв.№ І-615).



Фото 2. Голівка янгола (Інв.№ С-38).

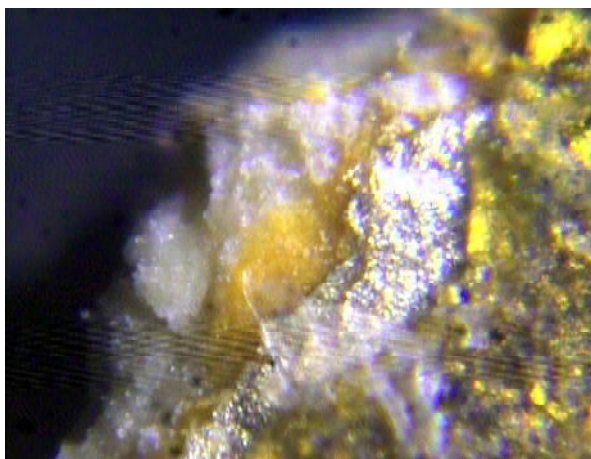


Фото 3. Вигляд зверху Зб.об.10х.

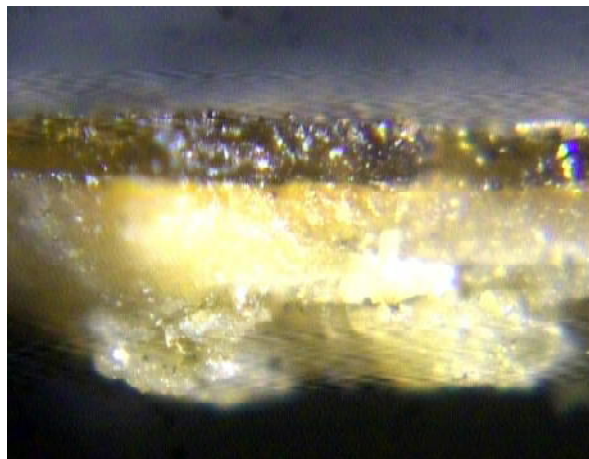


Фото 4. Поперечний злом Зб.об.10х.

Янгол-путті (Інв.№Ра6867) Зразок Ш.1. Золотий лак по сріблї на жовтїй вохрї.



Фото 5. Кїновар.

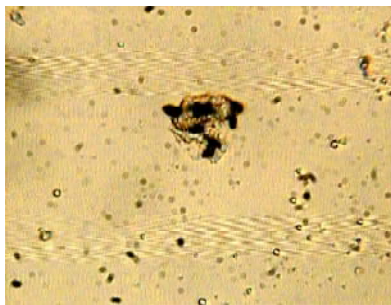


Фото 6. Вугїльна чорна.

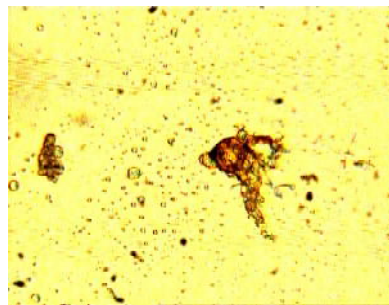


Фото 7. Сурик свинцевий.

Ікона з обрамленням, інв.№ І-615, зразок V.2. Зб.об.25х.

прийомів (2-4). Мінеральним наповнювачем слугувала крейда, в'язевом - тваринний клей. Від цієї більшості відрізнявся ґрунт в зразках ікони «Спас нерукотворний» з обрамленням (Інв. № I-615), якому був притаманний сірий колір. Мінеральним наповнювачем в ньому слугували крейда та гіпс. Сірий колір ґрунту був обумовлений домішкою вуглецьвмістивному пігменту чорного кольору – вугільної чорної. На відміну від самої ікони, ґрунт в зразках її рельєфного обрамлення характеризувався білим кольором, за складом відповідав крейдяно-клейовому.

3. Підготовчий матеріал волокнистої природи – паволока, був виявлений з лицевого боку різьбленого наверхшя Царських одвірок (Д-1502) і з їх звороту на ділянці з тріщиною. В усіх інших творах паволока відсутня.

4. Спеціальними підготовчими матеріалами, застосованими для додаткового оздоблення поверхні під шаром декоративного покриття слугували: червоний полімент, жовта вохра, сусальне срібло на червоному та жовтому поліменті (Фото3,4), в поодиноких випадках, лак.

5. Декоративними матеріалами слугували фарбові шари, інкарнат, металізоване покриття, кольорові лаки.

6. В фарбових шарах хроматичними матеріалами слугували пігменти та їх суміші в розбілі з свинцевим білилом. За даними стратиграфічного аналізу розпис характеризувався одно- та двошаровою структурою. Від цих зразків відрізнявся склад білил в фарбовому шарі ікони «Спас нерукотворний» з обрамленням (Інв. № I-615), про яку вже йшлося вище. В зразку губ (зр. V.4) в нижньому фарбовому шарі червоного кольору розбілом слугувала крейда з домішкою гіпсу.

7. Пігментами в фарбових шарах розпису слугували:

червоного кольору - свинцевий сурик, вохра червона, кіновар; жовтого кольору – вохра жовта; зеленкуватого кольору – мідьвмістивний пігмент; синього кольору – берлінська лазур, натуральний ультрамарин; чорного кольору – вуглецьвмістивні пігменти органічного походження - вугільна чорна, кіптява; бурого кольору – умбра.

8. Сумішеві фарби (рос. смесевые краски) містили:

а) червоної гами кольорів:

- жовтогарячого кольору насиченого більш темного відтінку - *свинцевий сурик, вохру жовту, умбру;*

- жовтогарячого яскравого кольору - *свинцевий сурик, вохру червону;*

- червоного кольору з брунатним відтінком: *кіновар (багато), умбру (мало), чорну вугільну (мало); кіновар, свинцевий сурик, умбру; кіновар, чорну вугільну (мало);*

- червоного насиченого кольору: *свинцевий сурик (мало), вохру жовту (мало), вохру червону (багато);*

- червоного насиченого кольору більш темного відтінку: *кіновар, чорну вугільну (багато);*

- червоного яскравого кольору (кіноварного): *кіновар (багато), свинцевий сурик (мало), вохру червону(мало); кіновар(багато), свинцевий сурик(мало), вугільну чорну(мало); кіновар (багато);*

б) вохристої гами кольорів:

- насиченого гірчичного кольору - *вохру жовту (багато), чорну вугільну (мало);*

- світлого сірувато-гірчичного кольору - *вохру жовту (мало), умбру (мало), чорну вугільну (мало);*

- рудого кольору - *свинцевий сурик, кіновар, умбру;*

- насиченого більш темного рудого кольору - *умбру (багато), вохру жовту, кіновар (мало), чорну вугільну;*

- світлого рудого кольору - *кіновар, вохру жовту, вугільну чорну;*

- світлого рожево-бежевого, наближеного до тілесного (стіл) - *вохру жовту (багато), кіновар (мало), умбру (мало);*

в) брунатної гами кольорів:

- темно-брунатного до чорного кольору – *вохру червону, чорну вугільну (багато);*

- насиченого червоно-бурого (шоколадного) кольору - *вохру червону, умбру, чорну органічну;*

- брунатного кольору - *умбру, вохру жовту, чорну вугільну; вохру жовту, чорну вугільну;*

- світлого брунатного – *вохри: червону та жовту, чорну вугільну.*

г) зеленкуватої гами кольорів:

-зеленкувато-оливкового кольору: *мідьвмістивний пігмент зеленого кольору, вохру жовту;*



д) сірої гама кольорів:  
- світло-сірого кольору – *вохру жовту, чорну вугільну*;

е) синьої гама кольорів:  
- темного сірувато-синього кольору – *берлінську лазур, чорну вугільну*.

9. Інкарнат, виявлений в розписі ікон, царських одвірок та круглої скульптури, характеризувався рожево-вохристою гамою кольорів та містив:

- насиченого тілесного (золотаво-рожевого) кольору – *вохри: червону та жовту, свинцевий сурик, кіптяву; кіновар (мало), свинцевий сурик, вохру жовту, чорну вугільну (мало); свинцевий сурик, вохру жовту, кіновар (мало)*;

- світлого (блідого) тілесного кольору – *вохру жовту, ультрамарин натуральний (мало)*;

- помірного рожевого кольору – *вохру червону, кіновар; вохру червону, кіновар, чорну вугільну; вохру жовту, кіновар, умбру; кіновар*;

- *бурувато-рожевого кольору - вохру червону, кіновар, умбру*

- насиченого рожевого кольору (підрум'янок)  
- *вохру, кіновар (багато)*.

10. Металізованими покриттями слугували:  
- жовтого кольору – сусальна позолота;  
- сріблясто-білого кольору, що в теперішній час потьмянів й набув чорного кольору – сріблення.

11. Кольоровий лак відповідав:

- золотистого кольору з блиском – золотому лаку олійно-смоляного складу з фарбником органічного походження;

- жовтого кольору матовий - протеїновому лаку з жовтою вохрою (лесирувальний шар);

- червоного кольору з блиском - олійно-смоляному лаку з фарбником органічного походження.

12. Згідно визначених хіміко-технологічних ознак (якісного складу, фізико-хімічних властивостей, будови стратиграфічної системи) автентичні техніки оздоблення поверхні творів відповідали:

а) технікам металізованих покриттів:

- золоченню та срібленню на червоний полімент (червона вохра);

- золоченню та срібленню на жовтому поліменті (жовта вохра);

- срібленню на лак;

б) личному письму в теплій рожево - вохристій гамі з застосуванням суміші пігментів, рідко - з одним хроматичним пігментом, розбілених свинцевим білилом.

в) розпису фарбами:

- з одним хроматичним пігментом;

- з сумішшю пігментів.

г) кольоровим лакам:

- золотому лаку олійно-смоляного складу з фарбником органічного походження на підкладці з срібла по червоному поліменту;

- золотому лаку з фарбником органічного походження на підкладці з срібла по жовтій вохрі;

- лаку рожевого кольору олійно - смоляного складу з фарбником органічного походження на підкладці з срібла по червоному поліменту

12. Автентичними техніками імітації позолоти з утворенням різних фактур та відтінків виявилися:

- золотий лак по сріблу на жовтій вохрі, що утворював глянцевою поверхню з більш холодним жовтим відтінком;

- золотий лак по сріблу на червоному поліменті, що утворював також глянцевою поверхню з більш теплим жовтим відтінком;

- протеїновий напівпрозорий жовтий лак з жовтою вохрою по сріблу на червоному поліменті (17ст.німб Євангеліста (Інв.№ Д-572 зр.V.7) з утворенням матової поверхні теплого золотавого кольору.

13. Аналіз результатів експериментального дослідження дозволив визначити характерні техніки розпису для кожної групи творів.

Для розпису 5 творів з декоративним рельєфом та іконописом ( Царські одвірки -2 од. та група - ікони в картушах – 3 од.), характерними виявилися техніки: інкарнат – 5 од., розпис фарбами - 5од. ;техніки металізованих покриттів – 5од.; техніки кольорових лаків – 2 од.

Для розпису 4 творів круглої скульптури (янголів-путті) характерними виявилися техніки: інкарнат - 4 од.; розпис фарбами – 4 од.; техніки металізованих покриттів – 1 од.; техніки кольорових лаків – 3од.

Для розпису 7 творів декоративного рельєфу – колонок, характерними виявилися техніки: фарбовий розпис – 2 од.; металізовані покриття – 6 од., золотий лак - 4 од.

14. При досить обмеженому наборі пігментів

та матеріалів, різноманітність кольорової гама автентичного розпису обумовлена кількома факторами: застосуванням різноманітних за кольором, природою та якісним складом декоративних та підготовчих матеріалів; застосуванням сумішевих фарб з варіаціями кількісного співвідношення пігментів між собою, варіаціями співвідношення пігментів з білилом.

15. Художню виразність розпису обумовила гармонійна комбінація різних технік. Для кожної групи пам'яток характерною виявилася певна комбінація технік. В складних творах, де іконопис поєднувався з декоративним рельєфом, техніки кольорових лаків значно поступалися іншим технікам. В цих творах металізованими покриттями, зазвичай, слугували більш коштовні матеріали – сусальні позолота та сріблення. В творах круглої скульптури головуюча роль надавалася технікам інкарнату, фарбового розпису та кольорового лаку, декоративного рельєфу - технікам металізованих покриттів та золотого лаку. Металізованим покриттям, в більшості випадків, було сріблення.

На основі одержаних результатів хіміко-технологічного дослідження вдалося визначити або уточнити автентичні техніки оздоблення, вивчити первісну палітру розпису, шари якого було скрито під суцільним шаром пізніх записів та виявити найбільш поширені техніки та матеріали.

**Ольга ЗІНЧУК**  
(Львів)

## **ДО ПИТАННЯ ЗНЯТТЯ СТАРИХ ПРОФІЛАКТИЧНИХ ЗАКЛЕЙОК З ДАВНІХ ІКОН ІЗ ЗБІРКИ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

Понад тридцять років (1983–2016 рр.) праці Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – ЛФ ННДРЦУ) вилилось у вагомий досвід у сфері надання послуг музеям України в галузі консервації та реставрації творів мистецтва. Впродовж тривалого часу працівники ЛФ ННДРЦУ виконували практичну роботу над пам'ятками, проводили систематичні дослідження та комплексні обстеження експозицій, фондосховищ, музейних приміщень, надавали рекомендації щодо створення та підтримання відповідних умов зберігання музейних експонатів. Художниками-реставраторами врятовано сотні пам'яток мистецтв, значна частина яких належить до зібрання Волинського краєзнавчого музею.

Співпраця ЛФ ННДРЦУ із Волинським краєзнавчим музеєм розпочалася з моменту відкриття у ньому окремого відділу – музею Волинської ікони (1993 р.). Значна частина волинських ікон надходили на реставрацію у поганому стані збереження. Можна виділити окрему групу пам'яток, котрі тривалий час знаходились під суцільним чи локально нанесеним шаром застарілих профзаклеюк. Для застосування профілактики використовували газети чи шматки паперу, рідше – рисовий, цигарковий та мікалентний папір. Часто профілактичну заклеюку наносили в декілька шарів із застосуванням різного паперу та клеїв. Клеї різнилися між собою за походженням (яєчний жовток, клеї тваринного походження), технологією застосування (використання холодних та теплих клеїв) та використаною концентрацією.

Профілактичну заклеюку наносять для захисту фарбового шару і левкасу від пошкоджень і втрат (на ділянки із здуттям, жорстким кракелюром, розшаруванням та іншими пошкодженнями авторських матеріалів) для безпечного транспортування чи на початку реставраційних

процесів і, що особливо важливо – на короткий термін. Для профілактичної заклеюки використовують тонкі види паперу, котрі легко пропускають воду та розчини консервантів, що при висиханні і зберіганні не піддаються зсіданню. До поверхні їх приклеюють зворотними клеями природного походження. Переважно, це низько відсоткові водні розчини осетрового чи міздряного клеїв.

Із історичних довідок можна довідатись, що деякі ікони під профілактичною заклеюкою були привезені до збірки Волинського краєзнавчого музею із експедицій. На звороті ікони «Святий Миколай» XVII (?) ст. з церкви с. Дмитрівки Гішинського району видно такі музейні написи: «ВКМ Ж – 29 КВ 29503» (дійсний інвентарний номер), напис білою крейдою: «Гішин», а також наліпка: «Укр академія мистецтв Літо 2000 р.» (ймовірно, що профілактику нанесено студентами Національної академії мистецтв України, м. Київ ще у 2000 р.). Це свідчить про те, що пам'ятки перебували у такому стані понад десятиліття, що загостило проблеми руйнування малярства та левкасу.

Варто детально розглянути ікону «Святий Миколай» XVII (?) ст. з церкви с. Дмитрівки Гішинського району (реставраційні процеси проведено у 2015–2016 рр. художником-реставратором Зінчук О.О.). Лицевий бік ікони знаходився під старою профілактичною заклеюкою. За візуальним спостереженням виявлено, що для закритого укріплення використано два види паперу – рисовий та мікалентний. Профілактичну заклеюку нанесено таким чином, що листи паперу в місцях стиків накладались один на одного більше ніж три рази. Також проблемними виявились ділянки живопису, які перебували під мікалентними листами. Вони нанесені на ділянки живопису не по ширині здуття, що дало би змогу його зменшити або ліквідувати, а по довжині. Це сприяло значному пошкодженню твору. При боковому огляді ікони були помітні значні руйнування та втрати авторських матеріалів. По поверхні твору – здуття фарбового шару та левкасу, які прослідковувались вздовж, мали вертикальний характер. Спостерігалися розриви профілактичної заклеюки в результаті руйнування авторських матеріалів. При візуальному огляді виявлено, що профілактична заклеюка нерівномірно прилягала до поверхні твору. Попередньо

вже були проведено спроби із усунення здуттів та зміцнення авторських матеріалів (проглядався розм'яклий левкас поверх живописного шару, що повторював рисунок здуття). Під шаром профілактичної заклейки прослідковувались залишки ще давнішої (шматки пожовтілої газети та паперу). Усунення попередньо накладеної профілактичної заклейки проводили таким чином: відповідні ділянки просочували теплим клеєм тваринного походження, розм'якли листи паперу знімали, ділянки, які міцно впресовані в поверхню твору та профілактичну заклею з газети – залишали. На відкритих ділянках були перевернуті луски. Їх вкладали на відповідні їм місця. Перед проведенням закріплень провели проби на реакцію фарбового шару на водостійкість, а також визначили рН-середовище. На відкритих ділянках проводили зміцнення ґрунту та фарбового шару. Після цього знімали залишки паперу. Таким комбінованим методом – зняття профілактичної заклейки – укріплення – зняття профілактичної заклейки відкрився авторський живопис. Процес зняття профілактичної заклейки виявився складним, вимагав тривалого часу і безперервності в роботі. Цьому сприяли такі чинники: складні дахоподібні здуття з осипами та розривами, профілактична заклею була наявна набагато довше, ніж рекомендований термін – один рік, а також в процесі проведення консерваційних заходів виявлено, що профілактична заклею, ймовірно, нанесена за допомогою клею високої відсотковості та низької температури. Такі висновки можна допустити, адже зв'язок між поверхнею твору та папером був дуже міцний, а зв'язок левкасу з основою – практично відсутній. Навіть на ділянках, де не було здуттів левкасу спостерігалось відставання від основи. Після остаточного очищення поверхні від рисового, мікалентного паперу та старої газети проводили повторне місцеве укріплення фарбового шару і левкасу. Завершивши процес, малярство ізолювали за допомогою фільтрувального паперу та клали пісковий прес. Залишки клею знімали ватними тампонами за допомогою теплої води.

До складних творів, малярство яких було повністю закрито профілактичною заклею, належить ікона «Апостоли» XVIII (?) ст. з церкви с. Береськ Рожещенського району (реставрація 2016 р., художник-реставратор Зінчук О.О.) та

ікона «Богородиця Одигітрія» XVII ст. з Ратівського району (реставрація 2016 р., художник-реставратор Берко М.Ф.).

Волинські ікони об'єднані певними проблемами у стані збереження, зокрема на них часто зустрічаються значні відшарування фарбового шару з левкасу від основи. Ці твори перебували під частково нанесеною профілактичною заклею. Прикладом таких пам'яток є дві ікони XVIII ст. із зображенням Святого Миколая, реставрацію яких проводила художник-реставратор Гливіка О. І. Реставрація над іконою «Святий Миколай» XVIII ст. (Інв. № ВКМ І – 456) проведена у 2003 р. Приблизно третина лицевого боку ікони була вкрита старою профілактичною заклею з цигаркового та мікалентного паперу. Вона закривала ділянки твору із значним здуттям і осипами фарбового шару та левкасу. Перед зняттям профілактичної заклейки проведені проби на взаємодію та проникність водно-клейових розчинів з авторськими матеріалами. Для зняття профілактики використовували теплий міздровий клей невисокої концентрації, а для укріплення левкасу, фарбового шару та сріблення застосовували метод холодного закріплення. Консерваційно-реставраційні заходи над іконою «Святий Миколай» XVIII ст. (Інв. № Ж – 295) виконано у 2008–2009 рр. Поверхня ікони була місцево заклеєна папером. Він наклеєний хаотично із застосуванням чотирьох видів паперу. Зняття паперу проводили паралельно з процесом закріплення осипів та відшарування фарбового шару та левкасу. Після проведення попередніх проб для зняття профілактичної заклейки відібрано для застосування теплий міздровий клей низької концентрації. Для закріплення авторських матеріалів використовували жовткову емульсію з великим вмістом міздрового клею.

Розкриття ряду пам'яток із збірки Волинського краєзнавчого музею від суцільного чи локально покладеного профілактичного заклеювання виступило лише першим етапом у комплексі консерваційно-реставраційних заходів. Проте цей процес часто здійснювався протягом тривалого часу та вимагав скрупульозного підходу через значну трудомісткість. В результаті проведеної роботи здійснено вагомий внесок до доповнення маловивченої сторінки волинської школи іконопису. Ймовірно, що вищезгадані ікони доповнять ряд унікальних та, вже відомих, введених у



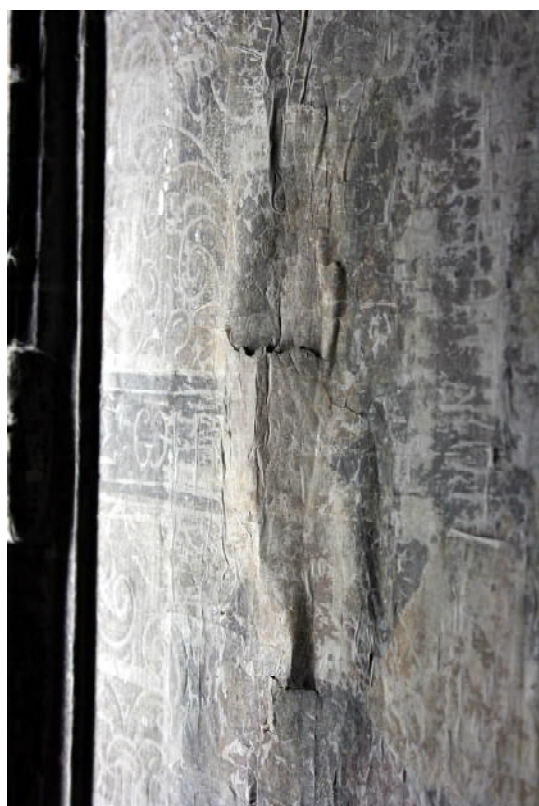
1. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст.  
до реставрації.



2. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст.  
до реставрації. (Бокове освітлення)



3. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст.  
до реставрації. (фрагмент)



4. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст.  
до реставрації. (фрагмент)



5. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст.  
в процесі реставрації.



6. Ікона «Апостоли» XVIII (?) ст.  
до реставрації.



7. Ікона «Апостоли» XVIII (?) ст.  
в процесі реставрації.



8. Ікона «Богородиця Одигітрія» XVII ст.  
до реставрації.



9. Ікона «Богородиця Одигітрія» XVII ст.  
в процесі реставрації.



10. Ікона «Св. Миколай» XVIII ст.  
до реставрації.



11. Ікона «Св. Миколай» XVIII ст.  
після реставрації.



12. Ікона «Св. Миколай» XVIII ст.  
до реставрації.



13. Ікона «Св. Миколай» XVIII ст.  
після реставрації.

науковий обіг пам'яток, таких як ікона «Богородиця-Одигітрія» з с. Дорогобужа XIII ст., ікона «Христос-Вседержитель» з с. Річиці XV–XVI ст., ікона «Покров Богородиці» з с. Річиці XV–XVI ст., ікона «Богородиця-Одигітрія» з с. Любикович 1595р.

4. Никитин М. К. Химія в реставрації / М. К Никитин., Е.П. Мельникова // *Справочное пособие*. - Л., 1990. С. 67-68.

5. Силюк А. Музей Волинської ікони в Луцьку / А. Силюк, Т. Єлісеєва // *Інформаційний випуск ЛФ ННДРЦ України «Бюлетень» № 3*. – Львів, червень, 2001. – С. 7-8.

1. 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. Науковий збірник. Випуск 22. Матеріали XXII міжнародної наукової конференції*. – Луцьк, жовтень, 2015. – С. 60-64.

2. Канарська-Луцан О. Історія співпраці Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України з музеями України / Ольга Канарська-Луцан // *Інформаційний випуск ЛФ ННДРЦ України «Бюлетень» № 12*. – Львів, грудень, 2012. – С. 32-37.

3. Климчук Г. Нова методика зняття застарілих профзаклеюк / Галина Климчук. // *Інформаційний випуск ЛФ ННДРЦ України «Бюлетень» № 3*. – Львів, червень, 2001. – С. 19-20.



*Любов ЄФІМЕНКО  
(Київ)*

## **МЕТОД МУЗЕЙНОЇ РЕНТГЕНОГРАФІЇ ПРИ ВИЯВЛЕННІ ПРИХОВАНИХ ЗОБРАЖЕНЬ В ТВОРАХ ІКОНОПISУ ВОЛИНИ**

З 1994 року у науковому секторі рентгенографічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України проводяться дослідження творів іконопису, що надходять на реставрацію та дослідження із музеїв Волинського регіону: Волинського краєзнавчого музею та його філії Музею волинської ікони, Рівненського краєзнавчого музею, Острозького краєзнавчого музею та інших. За цей час спеціалістами сектору опрацьовано понад 100 одиниць сакральних творів, зібрано рентгенографічний матеріал за експонатами, третина яких складає еталонну базу сектору.

Метод музейної рентгенографії є одним з неруйнівних методів діагностики, завдяки якому спеціалісти мають можливість одержати інформацію щодо техніко-технологічних особливостей художніх творів - авторських приймів письма, характеру поновлень та реставраційних втручань, складу матеріалів тощо. Однією із важливих та складних проблем, з якою доводиться стикатися спеціалістам у процесі вивчення творів іконопису, є виявлення прихованих зображень, що у видимому світлі, стали недоступними для візуального спостереження. Саме метод рентгенографії став майже єдиним засобом, що дозволяє зазирнути у прихований світ іконопису.

Напрацьований досвід роботи із сакральними творами свідчить, що впродовж сторіч свого побутування ікони неодноразово змінювали свій первісний вигляд, що могло бути обумовлено різними факторами. По-перше, відбуваються процеси руйнації структурних елементів ікони, що виникали під впливом природних чинників. Старіння та деструкція матеріалів згодом змінювала первісний вигляд ікони, яка потребувала поновлення. По-друге, суспільно-політичні події, що вирували на території України протягом всіх історичних періодів, теж внесли свої корективи до образної системи іконописання, формували-

ся нові технічні та технологічні прийоми написання ікон, з'являлися нові художні зображення. Крім того мало місце приховування, тобто цілеспрямоване записування автентичної ікони з метою збереження її від вандалізму. Вище наведені фактори вдалося виявити завдяки вивченню рентгенівських зображень. За результатами багаторічної роботи й відповідно до накопиченого рентгенографічного матеріалу, приховані зображення можна систематизувати за групами, відповідно до факторів, що їх обумовлюють:

1. Авторські правки (рис.1).

Досить рідкісне явище. Спостерігається в основному для корегування пропорції рис обличчя та положення пальців рук. Рідкість такого явища можна пояснити тим, що професійні художники-іконописці дотримувались відпрацьованої послідовності, а зміни контурів зображення чи виправлення були неприпустимі [1].

2. Пізні втручання:

а) фрагментарний запис з частковою зміною автентичного зображення, тобто із збереженням первісного іконографічного сюжету (рис.2);

б) повний запис автентичного зображення з збереженням лише первісної ідеї іконографії, але в новому варіанті, відповідному до реалій нового часу (рис.3);

в) повний запис автентичного зображення з наданням новому зображенню іншого іконографічного змісту (рис.4);

г) локальні реставраційні втручання.

Результати рентгенографічних досліджень творів іконопису Волинського регіону дозволяють виявити приховані зображення: авторських пошуків чи пізніх поновлень, які не можна одержати будь-яким іншим методом без втручання до загальної структури досліджуваного об'єкта, тобто ікони. Аналітичні дані, отримані шляхом порівняння видимого зображення з рентгенівським (прихованим), дають підстави для вирішення багатьох інших проблем, таких як, переатрибутування ікон, виявлення особливостей технологічних прийомів створення ікон. А також, за результатами детального аналізу значної кількості однотипних об'єктів визначати ознаки, за якими можливо здійснювати атрибуцію чи переатрибуцію сакрального твору, а також ідентифікувати та відносити до конкретного малярського осередку.



*Рис. 1. Рентгенограма № 27/04 з ікони «Христос Учитель», 18 ст., Інв. №:Ж-611, Музей волинської ікони.*

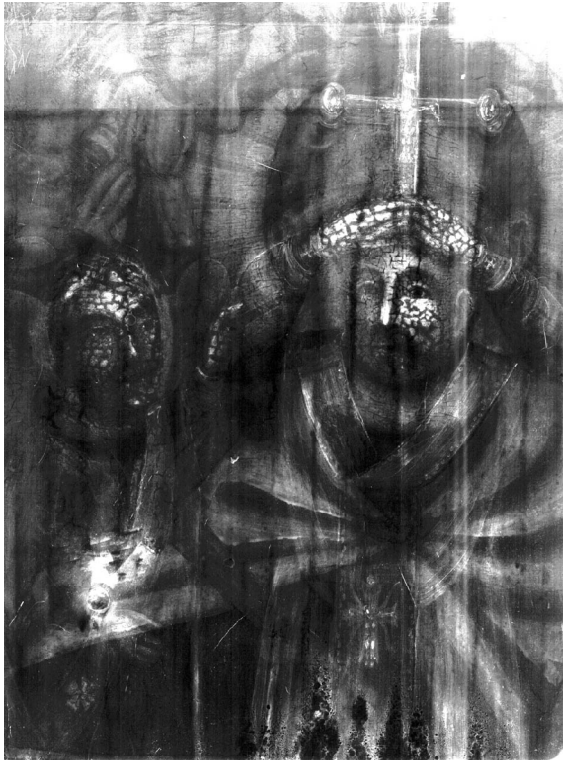


*Рис. 2. Рентгенограма № 9/94 (лик Христа) з ікони «Деїсус», поч.18 ст., Інв. №: 319, Острозький обласний краєзнавчий музей.*



*Рис. 3. Загальний вигляд ікони «Богоматір з немовлям» (Одигітрія), 19 ст. до реставрації та рентгенограма лику Богоматері (приховане зображення під шарами записів), 18 ст., Інв. №: РКМКП-6835/VIII-81, Рівненський обласний краєзнавчий музей.*





*Рис.4. Рентгенограми № 38/04 та № 39/04 з ікони «Воздвиження Чесного Хреста », інв. № I-152, Музей волинської ікони.*

*1. Реставрация станковой темперной живописи под ред. В.В. Филатова, -М.: Изобразительное искусство, 1986.-174с.*

## РОЗДІЛ II. ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

*Людмила МІЛЯЄВА*  
(Київ)

### ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЩОДО УКРАЇНСЬКОГО «КОЗАЦЬКОГО» БАРОКО (сакральне малярство)

Задана тема може здатися навіть тривіальною – українське бароко, таке, визначення добре відоме будь-якому пересічному українському інтелігентові. Проте, банальні епітети «оптимістичне», «орнаментальне» або «козацьке» ні про що конкретне не промовляють, так само, як звернення до таких топосів як «алегоричне», «символічне», «емблематичне», або з підсумуванням всіх разом, бо вони можуть бути використані і в інтерпретації тем, сюжетів інших стилів, починаючи з античності, у візантійському мистецтві і мистецтві доби ренесансу. Тобто для того, щоб окреслити специфіку українського мистецтва кінця 17-го - середини 18 ст. треба, перш за все, взяти до уваги те, що саме поняття чи дефініція «стиль українського бароко» було використано тоді, коли склався термін бароко взагалі щодо західноєвропейського мистецтва. Треба врахувати й те, що в тому терміні було об'єднано поняттям «бароко» досить строкате за напрямками мистецтво Європи від півдня до півночі. Це стосується певного ретроспективного погляду щодо узагальнення специфічних об'єднуючих ознак, стильових рис, естетики художньої культури Європи 17 ст. Проте, без сумніву, попри все, людина на різних європейських паралелях змінювалася майже синхронно протягом століття. Об'єднувала Європу не тільки культура, але й нещастя, яким була тридцятирічна війна. Фактично – перша світова війна, не можна не згадувати і ті визначні наукові звершення, які припали на 17 ст., виникнення дослідницької науки, зацікавлення якою перетнуло державні кордони і розбіжності релігійних конфесій. 17 ст. змінило людину. Задля якомога більшої стислості викладення нашої теми, ми штучно минаємо ці проблеми.

Лише тоді, коли було віднайдено дивну назву

стилю 17 ст. «бароко», коли вербально визначили стиль бароко, треба підкреслити, українське мистецтво в ті часи ще не вивчали, ми ще не усвідомлювали оригінальність національної особливості своєї художньої культури. Для цього мав пройти певний час, розуміння подібності до західноєвропейської культури прийшло тільки на початку 20 ст. Безумовно, дослідники відчули перегук з нашим мистецтвом, перш за все в архітектурі, трохи пізніше і в інших галузях мистецтва, щоб окреслити його як притаманний нашій культурі стиль в певних хронологічних межах, в певну епоху, і саме стиль бароко, що свідчило про зміну і самої людини в широкому розумінні слова. Дозволимо собі знов нагадати: культура бароко виникла не в Україні, вона була відображенням нового світогляду людини, її іншого світосприйняття, тобто до нас стиль цей прийшов з деяким запізненням і впав на дещо не зовсім подібний до Західної Європи ґрунт.

Таким чином, задля того, щоб зрозуміти що таке стиль «українське бароко», треба зважити на те, що саме дефініція стилю бароко виникла не в Україні, і вже тоді, коли стиль можна було розглянути в ретроспекції, тільки тоді в мистецтві було виявлено ті спільні риси, які визначені як стиль бароко з певними рисами української художньої культури. Бароко перед тим запанувало вже з початку 17ст. і згодом охопило все західноєвропейське мистецтво, починаючи з архітектури і закінчуючи ужитковим мистецтвом.

Основним видом художньої культури, в якому утворюється стиль, є архітектура, за нею йдуть скульптура, монументальне і станкове малярство, графіка. Про архітектуру українського бароко вичерпно написав Г.Н. Логвин, він же визначив основні етапи українського бароко: ранне - кінець 17-го - початок 18 ст., зріле бароко - 1720-40 р. і пізній – рококо. Втім чи не найбільш недоречностей написано з приводу українського бароко в українському малярстві 18 ст., саме тому я пропоную розібратися які риси барокового мистецтва Західної Європи 17 ст. рефлекторно позначилися на українському малярстві. При тому, свідомо обмежуємо матеріал розгляду, співставляючи тільки західноєвропейське малярство з українським культовим

малярством гетьманської доби, тим, який прийнято ще називати «козацьким» бароко.

Ми свідомо обмежуємо розгляд характерних рис західноєвропейського бароко переважно станковим малярством, щоб полегшити надалі виявлення рис подібності або розбіжності з українським сакральним малярством.

Це нам конче потрібно, щоб з'ясувати: чому стиль зветься не просто бароко, а українським бароко. Задля того пригадаємо найсуттєвіші ознаки стилю взагалі.

Назва стилю – бароко (barocco) – виникла під час панування стилю класицизм, наступного стилю, і має трохи іронічний відтінок: бароко – це перлина неправильної форми, тобто не дуже дорогоцінна (цінилися перлини правильної форми).

Таким чином, бароко об'єднує зовсім несхожих за своїми творчими і філософськими переконаннями митців, майстрів різних конфесій, представників різних народів. Проте парадоксально, вони при цьому об'єднані не лише часом, але й певним спільним відчуттям своєї доби, киснем, яким вони дихали і тут знову і знову варто пригадати безсмертні слова Жоржа-Луї Лекерка де Бюффона, французького філософа, (1707-1788): «Стиль – це людина». Безумовно, власне доба визначила те, що це мистецтво стало стилем великої емоційної наснаги, драматизму, або, навпаки, гедонізму в творчості деяких майстрів, серед них геніїв, які виявили не тільки свою маестрію, але й, величезні можливості втілення в художньому образі глибин людської душі, того піднесення, якого не знала художня культура попередніх епох (недарма цей час зветься «золотим століттям» в мистецтві). Передчуття трагедії майбутнього століття відчували деякі генії, серед яких, безумовно, був Мікеланджело Буонарроті (1475-1564). Його пізні роботи такі як, наприклад, «Страшний суд» у Сікстинській Капеллі Ватикану (1535-1541), «П'єта Ронданіні» (1552-1564, Мілан, замок Сфорца), або в скульптурі «П'єта Бандіні» (1547-1555, Флорентійський собор) з його трагічним автопортретом в образі св. Никодима, сповненого драматизму, так само як і його «Раби» останнього періоду змінюють не тільки ставлення до сучасності, а накреслюють ще нові засоби художньої виразності. Геній Мікеланджело був пророчьким в мистецтві, загалом ще не відчував

трагедії, яка мала відбутися.

Спробуємо пунктирно, поверхово розібратися, що стало з мистецтвом вже в 17 ст., що буде згодом визнано як єдиний стиль. Як відомо, виник новий напрямок у художній культурі через певні історичні обставини: необхідність папського престолу подолати реформатську церкву, протестантизм, який охопив значну частину Європи. Протягом 16 ст. завжди сакральна архітектура і мистецтво було невід'ємною частиною християнської культури. В гармонії храмової архітектури і монументального мистецтва віруюча людина опинялася в особливій аурі, в якій молитва, літургія не тільки емоційно доповнювалися мистецтвом, але й нарративно пояснювалися ним у візуальних образах. Змінювався час. Змінювалася людина. І мистецтво набувало нових рис. Нова художня мова демонструє, як докорінно змінилися смаки і те, що в часи ренесансу, здавалося неперевершеним, втрачало свою привабливість. Ще до того, як вся Європа занурилася у вихорі тридцятирічної війни, католицька церква озброїлася орденами, серед яких самим активним став безперечно орден єзуїтів. Він сам і став на чолі контрреформації.

Архітектори Джакомода Вінйола (церква Джезу в Римі, 1568-1564) і Карло Мадерна (церква святої Сусанни в Римі, 1603) були чи не першими провідниками нової архітектурної форми. Вони поставили перед собою мету побороти стичну врівноваженість ренесансової форми, його статистику, надати каменю рухливість і динаміку. Докорінно змінити ефекти інтер'єру перш за все тим, що малярство замахнулося на архітектоніку. Воно стало створювати у храмі ілюзорний простір. Варто підкреслити ту суттєву формальну особливість, яка стане типовою в мистецтві бароко: безпардонність малярства щодо архітектурної конструкції.

Одним з перших провісників бароко був великий Караваджо (1573-1610). Передчуття нового стилю зробило з нього реформатора. Саме він задав той енергійний поштовх, який надалі зробило мистецтво 17 ст. таким розкутим і переважно драматичним. Караваджо відкрив можливості світла в малярстві, він показав, що світлом можна підсилити різні почуття, динаміку композиції, саме ним можна зробити в картині необхідні акценти. У «Покликанні апостола Матвія» (близько 1600, Сан-Луїджи-деи-Фран-

чезі, Рим) світло надає композиції динаміки і деякої містичності. Контраст світла і тіні, або «кьяроскуро» став чи не суттєвою ознакою барокового мистецтва. Промінь, який в його картинах ллє світло через шпаринку напіввідкритого вікна, у напівльохове приміщення, визначає майже містичне відчуття чуда, що відбувається. У Караваджо зазвучала і ще одна тема майбутнього стилю бароко – *vanitas* – марність життя – *memento mori*. У картині «Св. Ієроним» (1616), з'явився череп, який згодом стане атрибутом не тільки релігійних композицій, але й натюрмортів – жанр, який набув широкої популярності в 17 ст. Найбільшої трагедійності Караваджо досяг у творі «Давид з головою Голіафа» (1607-1610), де відрубана голова з викривленою маскою небіжчика є автопортретом художника. В цій роботі Караваджо показав контрастну межу між майже античною постаттю Давида і своїм автопортретом. Вплив Караваджо відчувала більшість малярів 17 ст., не дивлячись на те, яку країну вони представляли (тому й існує термін «караваджизм»).

Поряд з цим малярство (те саме можна стверджувати відносно і скульптури) має виражати складні концептуально-богословські ідеї. Ніколи перед тим, ні в античності, ні в ренесансі, не кажучи вже про візантійське і поствізантійське мистецтво, шкала символів не набувала такої різноманітності. Навіть створюється спеціальний збірник з гравюрами символів (природно, не забуто й алегорію) «Іконологія» Чезаре Ріпі (1593). На перше око реалістичні композиції насправді часто перетворювалися на своєрідні кросворди, в розумінні яких художник розраховував на певну ерудицію глядача. Цікаво, що концептуальні картини з'явилися не тільки на богословські, релігійні теми, але й в секулярному, світському мистецтві. На певних зразках ми зупинимося трохи згодом.

Але навіть не це об'єднає мистецтво так несхожих між собою, через їх геніальність, митців. Безумовно, новим став, так би мовити, градус мистецтва, його емоційна наснага, напруга страстей і почуттів, що було досягнуто абсолютно новими художніми засобами, які кожний з геніїв цієї епохи начебто відкривав знову, так само як у партесному хорі, в якому кожний виконавець мав свою мелодію. Вони складала ту гармонію, яку можна об'єднати словом стиль. На-

скільки б не відрізнялися між собою митці, історичні реалії їхнього буття, але дух піднесеної емоційності, який калейдоскопічно віддзеркалювався в творчості кожного з них, тих геніїв, яких так щедро народив час, давався взнаки знову таки в подібності напруженого відчуття життя.

Природно, що контрреформація визначила містичну наснагу творів, що відбилосся на творчості Рібейри, Зурбарана (про контраверсійність деяких його творів нам прийдеться ще згадати), особливе місце зайняла богословська проблема життя і смерті *memento mori* і *vanitas*, як вже згадувалося перед тим про Караваджо, притаманне барокові і в католицькій Іспанії.

Як це не парадоксально, але найбільш чутливими до використання світлотіньових ефектів стали саме протестантські малярі Голландії. Напруженість співставлення контрастного світла і тіні у геніального Рембрандта привела вже зрілого майстра до обмеженості палітри (що ще в 16 ст. відчув, можливо, найпершим Тиціан). Але у Рембрандта світло в його картинах наче зазирає в світ драми людського життя, яку він прочитав і в портретах, і в картинах на біблійні сюжети. Рембрандт не тільки поглибив тінь, тим активніше виявивши світло, але зробив її прозорою. Таким чином, вирішено світлотіньовий контраст у «Данай» (1639-1645), «Повернення блудного сина» (1666-1669) тощо. В його творчості можна віднайти всю амплітуду барокових ознак стилю від ранніх гедоністичних настроїв («Автопортрет з Саскїєю», 1635) до трагічних, які він іноді міг виразити навіть в своїх пізніх автопортретах. Не минає це і такої картини як «Бенкет Валтасара» (тобто Пророцтво Данїїла) з бароковим відчуттям марності буття, тобто згаданої нами вже теми *vanitas*. Драматургія Рембрандта, побудована на тональних контрастах, по-новому перетворила те, що здавалося вже було відомо з часів Мікеланджело Караваджо.

Втім, варто ще звернути увагу на рису, притаманну бароковій свідомості. Вона прагне до концептуальності, до певного зашифрування, яке має розшифрувати глядач, і вона інколи знаходиться в сюжетах. Це можна простежити на розповсюдженому в той час жанрі групового портрету, як, наприклад, груповий портрет роботи Рембранта «Нічний дозор» (1642). Існує багато точок зору, що може означати дівчина з

куркою серед військових в центрі цієї картини. Вона навіть підкреслена світлою сукнею. В творах Рембранта ми помічаємо ту багату амплітуду ознак, які характеризують стиль бароко.

Можливості світла Рембрантом не було вичерпано: голландець Ян Вермер Делфтський (1632-1675) використав світло з протилежною метою. Він розкриває інтимний світ життя, найчастіше це – поодинокі постаті жінок, часто з листом в руках, це життя серця, майже нікому невідомих почуттів. Але й у Вермера, здавалося б у жанровій картині «Майстерня художника» (1666-1667), прочитується цілий патріотичний трактат. Вермер геніально справлявся зі складним завданням передати невеличкий куточок скромного мешкання і був майстром передачі перспективного простору. Голландці, як і більшість барокових малярів, показали віртуозність і темпераментність мазка, впевненість пензля і вражаючу при цьому точність деталей.

Художники доби бароко наче змагаються між собою в майстерності, при тому не можна забувати, що саме в цей час набули права самостійно існувати як окремі жанри – краєвид, натюрморт, жанрова картина. Через те часто в жанровому ключі вирішуються і композиції на релігійну тематику.

Адже ми не згадали художника, який вніс в барокове мистецтво подих гедонізму, насолоди життям, красою буття – це Пітер Пауль Рубенс, фламандець (1577-1640). Він дуже добре знав італійську художню культуру, певний час виконував замовлення англійських королів, але мав своє ставлення до часу, який сприймав з піднесенням ствердженням краси буття і сьогодення. Богом Рубенса був Тиціан, проте достатньо порівняти кінні портрети Рубенса («Кінний портрет герцога Букінгема», 1625) і Тиціана («Кінний портрет короля Карла V», 1548), щоб зрозуміти наскільки температура мистецтва в 17 ст. була підвищеною. Вражаюча життєдайність його полотен, в яких він, так само як більшість його сучасників, демонструє лаконічним пензлем свій темперамент митця.

Великим внеском в стиль бароко була творчість іспанських малярів. Здавалося в цій католицькій країні з розвиненим культом аскези і містики, спостерігаємо так само, як і в протестантських країнах, появлення таких видів мистецтва як побутовий жанр (наприклад, у творах

Бартоломе Мурільйо (1617-1682)), натюрморт, в якому, з одного боку, як виявилось, можна в гранично-лаконічній формі відобразити ідею *vanitas*, з другого, знайти такі дивовижні, конструктивно виважені, композиційні форми і малярські засоби (Франсиско де Сурбаран (1598-1664)), які не втратили свого формального значення навіть в мистецтві 20 ст. Той самий Сурбаран – автор самих містичних образів католицьких святих, є й автором образів католицьких святих жіночої статі. І тут нас чекає несподіванка: це просто наче портрети сучасних, багато одягнених жінок, сповнених тілесної краси (батько художника був продавцем дорогих тканин і навіть деякі дослідники вбачають в драперіях тих святих своєрідну рекламу текстилю). Але на тлі тих талановитих художників з'явився геній Дієго Веласкеса (1599-1660), придворного художника короля Филипа IV. Через реалістичність його творів деякі радянські мистецтвознавці виводили його (так само як і Рембрандта) за межі стилю бароко. Втім він був яскравим його представником, але геніальним, тому його творчість не вписується в прокрустове ложе звичайних характеристик стилю. Чим, як не бароковим ставленням до картини, можна пояснити його «Меніни»? Чому силует всевладної королівської пари відбитий в невеличкому масштабі у дзеркалі? Не ставлячи перед собою завдання переказати всі інтерпретації картини, які нині існують, звернемо увагу, перш за все, на автопортрет самого Дієго Веласкеса, який стверджує місце художника в суспільстві, навіть при абсолютистській монархії Габсбургів. Він не тільки зображує себе, але демонструє свій фах – тримає палітру. Та й ще так, що ми можемо засвідчити, Веласкес з гордістю показує, якими він користується фарбами, наскільки у нього обмежена палітра, якою він виражає всі боки краси реального світу. Темою *vanitas* просякнуто і «Пряхи» Веласкеса, там як і в Менінах, за буцімто жанровою сценою, прихована вічна тема марності буття. Світло в творчості Веласкеса продовжує відігравати виконуючу роль, і це видно на згаданих мною картинах.

Особливо використав світло француз Жорж де Латур (1593-1652) – його містичні композиції побудовані на контрастній світлотіні від штучного світла - полум'я однієї свічки. Всі художні засоби були підпорядковані саме тому, щоб

втілити ідеї небесного в земному. У Латура таємничість події з невеличким джерелом світла створює містику в його релігійних композиціях, звичайно, з невеликою кількістю персонажів. Ефект напруженої світлотіні, ролі силуету в його картинах вражаючий.

Ми лише поверхово окреслили хрестоматійні твори геніїв малярства цього золотого століття. Підведемо деякі підсумки з наших спостережень щодо тих засад західноєвропейського малярства, щоб зрозуміти ті прикмети стилю, які рефлексували в українському малярстві, свідомо до певної міри, обмежуючи всі його ознаки і велику кількість прикмет, які по-різному виявили свої особливості в країнах Європи.

Кожний з тих геніальних митців знаходив свою особисту художню мову, проте, вони були люди свого часу, і ця мова разом складалася в те, що має право називатися стилем бароко. Класицистичне, врівноважене мистецтво ренесансу в ті часи начебто було поставлено на котурни, воно набуло неймовірної наснаги емоційного напруження, не зважаючи на те, чи темою картини обирався релігійний епізод, чи світський, секулярний.

Таким чином, перераховані побіжно мною митці об'єднані ще однією рисою, вони малювали динамічним, енергійним мазком, виплескуючи на полотно свої емоції через свою дивовижну майстерність, яку в майбутньому ніхто не перевершив.

Що успадкувало українське малярство з тих уроків західноєвропейської художньої культури, а що лишилося поза його межами. Треба взяти до уваги, що українське мистецтво наприкінці 17 ст. і до середини 18 ст. залишалося переважно релігійним (фактично, своєрідно розвивався тільки жанр портрету, аналіз якого потребує окремої розвідки). Надбання бароко співпало так само з необхідністю відстояти свою самобутність і в тому числі, як етнічну, так і конфесійну. Без сумніву провідну роль у засвоєнні барокових засад в мистецтві грали Києво-Могилянський колегіум і майстерня Києво-Печерської лаври, що мала глибинні традиції, але зрадила візантійській системі малярства ще в першій половині 17 ст. Власне київська малярська спадщина, попри те, що загинула неймовірна кількість пам'яток, дає можливість уявити всі особливості того, що успадковане від західноєвропейського

бароко. Щоб це зрозуміти, треба ще раз підкреслити, що на противагу західним художникам, наше малярство розвивалося, в основному, як релігійне мистецтво в межах церкви. А головним в ньому було, перш за все, концептуальність богословської програми. Вона відображалася або в монументальному задумі ансамблю церкви, де гармонійно існували іконостас і монументальне малярство як єдиний ансамбль з дуже складним релігійним змістом, як це видно в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври (про що докладніше див. далі), або в ансамблі ікон іконостасу. І недарма українські художники в ті часи так само як і західноєвропейські художники користувалися своєрідними посібниками. В Україні це був «Символи та Емблемата», вид. в Амстердамі 1705 – 1719 ... роках.

Інколи, як, наприклад, у Спасо-Преображенській церкві м. Великі Сорочинці, де немає монументального малярства, але програма закладена вже і в іконостасі, і в орнаментальному декорі фасаду храму. В основу, наприклад, цієї церкви-мавзолея роду Апостолів покладено топос бароко – парадигму життя і смерті, тему *vanitas*. Вона простежується, починаючи з фасаду, і виявляє себе в повній мірі в іконостасі. Але цим вона в цій церкві не вичерпується.

Через те, що світський живопис фактично обмежувався «сарматським» портретом (як вже вказувалося), барокове використання світла, не тільки як естетичний прийом, але й як засіб вираження певної семантики твору, знайшло в українському малярстві широке застосування. Теоретично бароко контрреформації не відкидало середньовічні засади, так само українські митці і богослови стали знову використовувати золото як божественне світло, але на зовсім іншому стилістичному ґрунті.

Проте, у нас мало вибору, щоб збагнути своєрідність того, що ми маємо називати бароковим українським мистецтвом. Як вже згадувалося, через брак пам'яток. Два храми являють собою дещо неподібні ансамблі: перший – церква-мавзолей, побудована як такий гетьманом Данилом Апостолом (1723-27), другий – надбрамна церква Києво-Печерського монастиря, кінця 11 - початку 12 ст., яка була заново облаштована новим малярством та іконостасом після пожежі в монастирі 1718 р., майже в той самий час, що й Сорочинці, тобто у 1727 р.



Сорочинську церкву було присвячено Спасу Преображення. Обраний після смерті Петра Першого гетьман Данило Апостол перед тим був випущений з Петропавлівської фортеці, де він знаходився за обвинуваченням у зраді в зв'язку зі «зрадою Мазепи». За плечима Апостола було багато ратних подвигів, перед тим він був миргородським полковником, і в своєму рідному містечку будував церкву вже як мавзолей, в якому він і його родина мають бути похованими (що згодом і сталося). Хто був автором архітектурного задуму і тим більше складної типово барокової програми поки що невідомо. Але вона вражає своєю достеменністю і концептуальною докладністю. Архітектурна композиція церкви, хрещата за планом, має дещо пірамідальний силует. Між кутами хреста вбудовано ще чотири нижчих камери. Колись вона мала 9 бань. Якщо порівнювати такі київські барокові фасади того часу як Брама Заборовського, або Дзвіниця Софії Київської, то фасад сорочинської церкви вражатиме скромністю декоративного оздоблення. Втім, він використаний так ощадно і так скромно за мотивом і місцем, де вони знаходяться, що мимоволі замислюєшся про його семантику. Переважає розетка: різних варіантів, вона над порталом і поодинокі над вікнами. Розетка з поганських часів була символом світла (традиційно її можна було бачити на сволоках селянських хат). Над порталом - три види розеток: звичайна; та, що нагадує соняшник; і так зване колесо Юпітера, коли її вміщено дійсно і в коло колеса. Розетка і в християнські часи була символом світла, колесо Юпітера означало Божественне світло, а соняшник – фізичне світло. Не дарма, як ми тепер розуміємо, розетки розміщено і над вікнами. Нам видається такий декор не є випадковим, оскільки сама церква присвячена світу преображення, євангельської події, коли Христос перетворився на очах апостолів у світло, так зване фаворське, оскільки чудо відбулося на горі Фавор. Але, крім розеток, портали ще прикрашено стилізованими фігурками жінки і чоловіка, які ще за естетикою Горбачького (яку він викладав ще в першій половині 17 ст. у Києво-Могилянському колегіумі), подібні умовні постаті є символом Венери і Марса. Втім, барокові, як і середньовічні символи мають складну семантику, де символ не обмежується одним значенням. Для того, щоб зрозуміти цей на пер-

ший погляд дещо примітивний орнамент, треба взяти до уваги, що барокова естетика побудована на контрастах. Про це вже згадувалося: контраст світла і тіні, контраст життя і смерті. Втілення в тих скромних фігурках символів Венери і Марса, жінки і чоловіка, те, що вони тримаються за руки і створюють цим хоровод, можна стверджувати, що тут втілено тему вічного життя.

Іконостас, який має 22 м. завдовжки і 17 м заввишки, складається з трьох частин. Центральна затоплена дещо у вітвар, а бокові – у рукава хреста, завдяки чому між центральною частиною і ними має місце перелам, і тому в плані іконостас має зламану лінію. Зараз навіть важко уявити скільки тисяч іконостасів загинуло в Придніпров'ї за радянських часів. І тільки Сорочинський іконостас дає можливість побачити, яке значення в добу зрілого бароко набуло різьблення. Сорочинський іконостас ним оповитий. Рослинний орнамент вражає віртуозерією вибагливих форм, а його ажур в намісному ряді сягає в глибину – 35 см. Орнамент, безумовно, також несе символіку. Найбільш ймовірною його семантикою є те, що він виражає дерево життя (при тому, що його мотиви можуть мати і протилежний зміст, як макова голівка, що є символом вічного сну або смерті). Фантазія різьбярів виявилася і в багатстві рослинних мотивів, і в різноманітності форм рам, які мають деякі ікони. Вже саме різьблення надає іконостасові не тільки ошатності, але й певного пафосу. Центральний іконостас виглядає таким чином, наче він взагалі підтягнутий догори. Через що весь апостольський ряд йде кутом до центрального зображення Христа-Іерея на престолі. Таким чином, іконостасна композиція знаходиться в динамічному русі. Це – характерна ознака барокової архітектури. Центр зосереджено на урочистій постаті Христа-Іерея. Божественне світло сяє навколо, сам Христос на горі, намальований посеред апостольського ряду, в суцільному золотому сакосі з гравірованими прикрасами і ознаками свого архієрейського сану. Українське бароко зосередило свою увагу, перш за все, на тому як самобутньо, засобами малярства, передати Божественне світло. Божественне світло втілено не тільки в постаті Христа, але так само сяє в золотих медальйонах, у вигляді сонця, що тримають ангели, які стоять поруч з Христом. Іна-

кше Божественне світло виражено в намісних іконах Богородиці и Христа-Вседержителя. Замість візантійських асистів, покладених зверху на змальовані драперії, художники бароко, користуючись олійними фарбами (а не яєчною темперою) виробили свій спосіб свічення Христа та Богородиці. Вони спочатку покривали левкас тонким шаром золота або срібла, а на ньому малювали тіла Богородиці і Христа, моделюючи форму тим, що в тонкому шарі фарби відкривають темпераментним рухом, (переважно черешком пензля) золото з-під шару олійного малярства. Таким чином, виникає ефект того, що і Христос, і Богородиця самі по собі світяться неземним світлом. Треба додати до цього і те, що навколо ликів сяють золотом німби і рельєфне золоте тло, і золоте ошатне різьблення іконостасу.

Те саме можна побачити на іконах намісного чину – Богородиці Нев'янучий Цвіт і Христос-Вседержитель. Центральна частина, де власне ще знаходиться храмова ікона Преображення, вражає величчю і піднесенням. Не можна не звернути уваги на те, як тема фаворського світла, закладена вже в самій присвяті церкви і розпочата ще, як визначалося вище на порталі, віддзеркалюється навіть в іконі «Старозавітної Трійці», це мабуть одна подібна ікона, де за ангелами на тлі зображено рельєфні золоті соняшники.

Барокова концептуальність в іконостасі приголомшує своєю догматичною богословською програмою. Вона є унікальною серед відомих іконостасів (навіть на підставі збережених фото). В центральній частині іконостасу «Деїсіс», який звичайно очолює ансамбль, відсутній, він є тільки в христологічній частині, з півдня. В центрі – лише «Христос-архієрей» і 12 апостолів. Композицію «Деїсіс» в південному пределі іконостасу супроводжує 12 апостолів, але неканоничних, а з числа тих 70-ти, які взагалі оточували Христа. Поки що неясно, за якими ознаками серед них вибирали тих, що змальовано.

У Богородичній частині з півночі є сюжети, які ніде більше не трапляються в Україні: «Освячення посохів», «Винесення першосвященниками пурпурної тканини, витканою Богородицею», «Годування Марії ангелом, який їй підносить тачу з квітами». Автор програми був вельми освічений ієрей, що характерно на той час для вихованців Києво-Могилянського колегіуму,

або тоді вже Духовної Академії. (Є, навіть, припущення, що то був сам митрополит Рафаїл Заборовський). «Козацький» подих особливо відчутний у центральній частині в таких іконах як «Введення Богородиці у храм», де Іоакім та Ганна одягнені в сучасний одяг вищої верстви козацтва того часу. Праведні діви – на головах мають модні в ті роки капелюшки – «кораблики», а у вухах – кільчики. Козацьку старшину представлено і в іконі «Покрова Богоматері», де вони зображені в інтер'єрі храму на тлі барокового іконостасу (і цей сюжет має оригінальну іконографію). Портретні зображення знаходять і в іконі «Успіння Богородиці».

Висока майстерність митців, безумовно, свідчила і про їхню ґрунтовну богословську обізнаність, вони розуміли зміст сюжетів, знали їхню іконографію (чи навіть її створювали?). Можна уявити як емоційно впливав інтер'єр церкви на пересічного мирянина, коли він у ній стояв поряд з ошатними козаками, яких одночасно бачив і на іконах.

Ми б хотіли звернути увагу ще й на такі особливості малярства іконопису як багатство манер і, що навіть несподівано, це типово барокова розкутість темпераменту і той узагальнюючий форму широкий мазок, який невластивий іконі. Поряд з «порцеляновою поверхнею ликів», як, наприклад на намісній іконі Богородиці «Нев'янучий цвіт», вільне, як вже зазначалося, безпосереднє трактування світла. Тільки на перший погляд три іконостаси, з яких фактично складається весь ансамбль, є подібні один до одного. Насправді, вони докорінно різні і в них можна помітити те, що в поезиці українського бароко зветься «несхожею схожістю» або «неподібною подібністю».

Однак, в центрі Богородичної частини іконостасу – зображення Богородиці на престолі з ангелами, яке своєю урочистістю і певним пафосом нагадує «Деїсіс» в христологічній частині ансамблю. Динамічністю, рухливістю і кольором вони є настільки подібні, що можна припустити, що їх малював той самий майстер. Барокова динаміка тут підсилена і вигином всього чину, і саме експресивною манерою малювання самих апостолів, яка була перед тим не властивою для іконописців взагалі. Контраст – прийом бароко – і тут він яскраво виступає в протиставленні манери, якою намальований на золоті урочистий і

сяючий Христос-Ієрей та апостоли.

Майстер пророчого ряду центральної частини іконостаса був особливо чутливий до стилю своєї доби. У погрудних зображеннях пророків він виявив високу професійну майстерність - кожен з пророків його пензля наділений яскравими портретними рисами, наче писаними з натури. При тому, маляр обдарований почуттям живописної гармонії, реалістичність образів у нього поєднується з намаганням надати їм риси ірреальні, завдяки декоративному з орнаментом площинному вирішенню шат. Іконописець вдається і до таких малярських тонкощів: він, наприклад, одного з пророків малює в теплих кольорах, а другого, поруч з ним, у холодних. Нажаль, в самому іконостасі розгледіти ці шедеври фактично неможливо, так високо вони знаходяться.

Як вже згадувалося на початку, коли розглядали портал церкви, ми звернули увагу на декоративний фриз, що символізував постаті жінки і чоловіка, Венеру і Марса. В іконостасі це, безумовно, рефлексія з зображенням св. Уляни, що розпочинає Богородичну частину і пророка Данила, що саме в такий спосіб розпочинає Христологічну частину іконостасу. Безумовно, це – однойменні святі ктиторами храму, Данилову Апостолу і його дружині Уляні. Цікаво, що тільки в цих зображеннях в обрамленні з'являються різьблені макові голівки – символи вічного сну. Ми вже згадували, що храм будувався як родинний мавзолей, чим він і став згодом. Пророк Данило не схожий на гетьмана, зовнішність якого відома за численними колись портретами. Проте, його зображення несе характерну барокову ідею *vanitas* - марність життя: у багатому вбранні пророк тримає в руках сувій, на якому зображено сні царя Вальтазара, які йому тлумачив пророк Данило. Зміст їхній був однаковий: все багатство, набуте за життя, нічого не варте перед смертю. Ця тема, як ми вже відзначали, була характерною для всього західноєвропейського мистецтва доби бароко 17 ст. (Принагідно, треба зазначити, що кольорові ілюстрації до Біблії, на сувої, є оригінальними творами, які більше в українському мистецтві не зустрічаються).

Дещо інакше вирішено образ св. Уляни, хоча і в ньому зберігається піднесена урочистість. Конкретність рис її зовнішності дає підстави вбачати в них портретну подібність з дружиною

гетьмана. Вражаючою є індивідуальність рис святої. Одягнена вона в урочистий роброн, проте у руках тримає атрибути святої великомучениці: хрест і пальмову гілку. Ці символи, однак, кореспондуються з прикрасами на шиї і вухах, типовими ювелірними дорогоцінними виробами того часу. Німб навколо голови святої і голівки ангелів праворуч співіснують з натюрмортом з квітів на столі, що розташований перед святою і з того самого боку. Характерне поєднання сакрального і буденного – типова риса українського бароко. Вона простежується і в інших іконах іконостасу. Наприклад, у згадуваній вище іконі «Введення Марії у храм» храм нагадує більше казковий бароковий палац, ніж церкву. Подібна «актуалізація» властива бароковому стилю: зіткнення *sacrum* і *profanum*.

Суттєво те, що в іконах можна спостерігати прагнення вразити мирянина несподіваним іконографічним вирішенням сюжету, піднести тонус чуда до надзвичайної урочистості чуда, яке ілюструється, а з другого боку, присутність начебто реальних осіб одночасно відтворює деяке відчуття реальної причетності кожного до сакральної події.

Західноєвропейське бароко фактично започаткувало краєвид як самостійний жанр малярства. В Україні він не набув поширення. Однак, краєвидом художники стали захоплюватися в зображенні місця події. Він став тлом, на якому розгортається сюжет і це помітно в великій кількості ікон і монументальних розписів (про що мова буде йти далі). У сорочинському іконостасі пейзаж, досить реалістичний, є місцем події, наприклад, сюжету «Втеча до Єгипту». Характерно, що краєвид стає привабливим для ікономалярів ще наприкінці 16 ст. Але тоді він не порушував всю візантійську структуру ікони. Наприкінці 17 ст. він зустрічається у стінописі м. Дрогобича, де вражає несподіваним втіленням життєвої теми в сюжеті «Життя Марії Єгипетської», там фактично сам сюжет потопає у величній картині природи, намальованої з натхненням, широким пензлем, з граничним використанням кольорових пігментів (Церква Воздвиження Чесного Хреста, Дрогобич, 1672 р.). В тому самому Дрогобичі, в церкві св. Юра, на початку 18 ст. краєвид став тлом багатьох сюжетів, що надало їм особливої ліричності (в тому числі таких як «Пори року»). Дещо подібне бачимо і в

Сорочинському іконостасі. Краєвид начебто втручається в події, через що і сам зображений на іконі сюжет набуває певної інтимності. Знову поєднання *sacrum* і *profanum*, так саме характерна прикмета барокового мислення.

Узагальнюючи риси, які дають право вважати Сорочинську церкву і її іконостас творами саме українського зрілого бароко, насамперед відмічаємо її концептуальну програму, закладену, як в зовнішній декор, так і в створений богословський зміст ансамблю іконостасу. При тому, що ідея Фаворського божественного світла відповідала присвяченню храму і їй, безумовно, відводилася першочергова вага, вона по бароковому ускладнювалася додатковою семантикою, що створювало специфічну поліфонію: марність життя, *vanitas*, смерть, вічний сон і життя, символічність різьблення і вражаюча пафосність багатьох ікон перегукуються з тогочасним партесним співом, який лунав у церкві.

Нові формальні прийоми малярів, що опанували не тільки пластичну анатомію в зображенні постатей, але й різні прийоми моделювання форми, де іноді зраджують всім успадкованим іконописцями засадам: велика модерна амплітуда засобів художньої виразності від суцільних золотих сяючих шат з гравірованими орнаментами, до темпераментних пензлів малярів, які дозволяють собі працювати *alla prima*, що стало типовим лише в кінці 16–17 ст. в Західній Європі. Передача схвильованості, динамічності композиції йшла поруч з тими нововведеннями. Динамічність архітектури іконостасу, сяюче золото, варіативність прийомів малярства, певна помпезність і емоційна наснага призводять до інтенції всього барокового мистецтва – вплинути на почуття. Особливо на почуття віруючої людини. Принагідно хочу додати. Десять наприкінці 18 ст. було двома різними малярами розписані предели іконостасу, ті, де не було гетьманських гербів. Цікаво, що поруч з незвичним сюжетом, в якому музики уславлюють Христа, з'явився сюжет, що зображує Адама і Єву, тобто підхоплена тема: він і вона, гріх і вічне життя...

Серед небагатьох пам'яток Придніпров'я, що лишилися від часів так званого «зрілого бароко» – надбрамна церква св. Трійці Києво-Печерської лаври. На відміну від Сорочинської церкви, побудованої майже одночасно з іконостасом, лаврська - це будівля кінця 11 - початку 12

ст. (1106?), яку після пожежі 1718 р. добудували новим бабинцем зі сходами з церкви, заново розписали і зробили іконостас. Завдяки тому, що архітектура храму лишилася середньовічною, особливо впадає в очі різниця між тим, як співвідносилися архітектура храму і малярство в минулі роки і на початку 18 ст. Концептуальність програми і тут вражаюча. Можливо автором її був настоятель лаври, у ті часи Іоанікій Сенютович (? – 1729), дуже освічена людина. Він поставив перед художниками унікальне завдання – проілюструвати літургію з характерними особливостями тогочасної проповіді. Проте, дуже складний зміст треба було вмістити на площинах невеличкого чотирьохстовпного, надбрамного храму.

Для того, щоб таку складну програму відобразити на стінах і в іконостасі собору, треба було знехтувати середньовічними засадами співвідношення архітектури і малярства. Саме тут було опановано принцип «безпardonного» ставлення до архітектури, було створено засобами малярства ілюзорну архітектуру. Пензель маляра перетинав всі конструктивні елементи архітектури. Наприклад, створюючи ілюзорний інтер'єр в простолінійній перспективі, він малював колону на частині пілястра (лопатка), розмальовував на хрещатих стовпах безліч сюжетів. Композиції іноді будуються таким чином, що вони знаходяться у заглибленнях хрещатих стовпів, перетинаючи навіть кути.

Крім ілюстрування літургії, в стінопису церкви відчувається відгомін тогочасної барокової проповіді, в якій йде перегук між Євангелієм та Біблією, виникає ще одна важлива тема – догмата християнства св. Трійці. Крім великої композиції «Нікейський собор», який в 325 р. ствердив цей засадничий догмат християнства, тема Ветхозавітної та Новозавітної Трійці лунає в церкві, де б ти не стояв, тричі.

Ікони іконостасу і розписи віддзеркалюються стінописом, через що іконостас досить незвичний, замість звичайного «Деїсісу», замість Христа Вседержителя, в центрі зображено Новозавітну Трійцю, апостоли не звернуті до центру в молитовних позах, а сидять по троє, наче ведучи між собою розмову. Вражаючою є переконливість кожного образу і колористичний смак митця у створенні, в гармонійній і досить незвичайній гамі, узагальнено написаного одягу.

Барокова «актуалізація» виявилася тут у сміливому введенні в композицію «Нікейського собору» запорізьких козаків на чолі з гетьманом І. Скоропадським і безумовно в цьому контексті потрібно розглядати й намісну ікону «Богородиці» в іконостасі. Замість звичайного, переважно типу Одигітрії, тут обрано тип чудотворної ікони Братської Богородиці, святині Братського монастиря, ктитором якого був гетьман П. Конашевич-Сагайдачний. (Не можна не згадати, що коли 1615 р. було засноване Київське братство, до нього, крім гетьмана, записалося все Військо Запорізьке). Канонічна назва чудотворної ікони Братською досить рідкісна, звичайно чудотворні ікони називалися або за місцем їх чудотворіння, або за іменем людини, з якою вона безпосередньо пов'язана. В даному випадку була названа за іменем монастиря Київського братства.

Починаючи з часів книгодрукування в Україні, в останній чверті 16 ст., з виникненням перших бібліотек, спостерігається розповсюдження й іноземної західноєвропейської книги, в тому числі і багатоілюстрованої. Разом з тим стають популярними і окремі станкові аркуші гравюр. Під їх впливом, у значній мірі, змінилася іконографія українського релігійного малярства.

Гравюри 16 ст. і 17 ст. були переважно естампами, зробленими граверами з картин відомих художників, таких як напр. Тиціан, Мікеланджело, Рубенс, Ван Дейк, а також інші. Це були видання гравюр Г. Йоде, Н Новаліса, бр. Віріксів тощо.

Серед художників особливим попитом користувалися так звані «ілюстровані Біблії», гравіровані альбоми, що представляли собою ілюстрації з підтекстовками. На той час бібліотека Києво-Печерської лаври була багато оснащена подібними виданнями. Серед них була і німецька Біблія Кр. Вайгеля (1695), але найбільш популярною стала голландська Біблія Піскатора (Фішера), що перевидавалася кілька разів на протязі 20<sup>х</sup> – 30<sup>х</sup> років 17 ст. Була спроба зробити у 1640-х роках, за ініціативою Петра Могили, подібну Біблію і в Києво-Печерському монастирі, ця робота частково була виконана київським гравером Іллею.

У Троїцькій надбрамній церкві було використано саме Біблію Піскатора, але невеличкі чорні та різцові гравюри (мідьорити) було аранжовано на великі настінні живописні композиції, в яких

кожний з художників демонстрував свій художній талант маляра.

Ансамбль Троїцької церкви найбільш повно являє собою розквіт київської художньої школи на ті часи. Тут виховувалися не тільки українці, але й представники балканських країн, особливо серби (проте київська малярна школа Києво-Печерської лаври – це окрема тема).

І тут, як і в Сорочинському іконостасі, маляри з захватом зображували деякі композиції у пейзажі. Дія великої кількості сюжетів розгортається в мальовничому краєвиді. Як вже згадувалося, стінопис блискуче ілюструє літургію, і в бабинці, коли мирянин виходить з церкви, його зустрічає (і проводить) патетика слів «Всяке дихання да славить Господа». Мирянин бачить рай, який зверху благословляє Саваоф під урочисті слова, що ангели сурмять через труби, і весь бабинець з преподобними і з праведниками, і з праведницями прямують серед «райських кущів», з різними тваринами, у тому числі і такими символічними як пелікан, який годує своєю кров'ю пташенят. Краєвид створює ілюзію додаткового простору завдяки тому, що він навіть стелиться по стінах, перетинаючи віконні отвори. Типово бароковими виглядають праведники і праведниці, вони в раю не мають ніяких прикмет великомучеників та великомучениць: імпазантні, молоді, сповнені життєвої наснаги. Їхній урочистий образ підкреслюється орнаментами, що площинно покладені на їхній старанно перед тим відмодельований одяг. Орнамент в українському бароковому мистецтві мав широку амплітуду мотивів різних прийомів їх зображення, що завжди надавало малярству особливої урочистості та навіть патетики. Поруч з ними контрастно виглядають печерські преподобні праведники: в темних рясах, виснажені, позбавлені життєвих сил (як при цьому не згадати образи святих жінок і ченців у Зурбарана).

Принагідно слід підкреслити, що різні етапи розвитку українського бароко дають підстави вважати їх спорідненими з західноєвропейським малярством. Трохи хронологічно забігаючи вперед, в середину 18 ст., до «пізнього бароко», так званого рококо, наведу тільки один приклад, який може це підтвердити. Серед ікон, які є шедеврами в українському мистецтві, безумовно, одне з перших місць належить двом парним творам з Конотопа з зображенням великомучениць. В

українському варіанті стилю – це знову сакральний жанр, але він продовжує лінію, яку започаткувало зріле бароко. Достатньо порівняти св. Уляну з Сорочинського іконостасу, праведниць розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври з цими великомученицями, щоб побачити певну різницю з тими шляхетними, багато одягненими і сповненими життєвого жіночого шарму святими. Рокайлеві прикмети в іконах з Конотопу тут виявляють себе у пропорціях, маленьких шляхетних голівках, у делікатному вигині постатей. Важко уявити, що ці твори могли вийти не з-під пензля майстра, що пройшов школу в найпотужнішій в Україні майстерні Києво-Печерської лаври – школи, що мала таку багато столітню традицію. Тільки завдяки неї маляр з такою досконалістю, впевнено і прискіпливо змодельював майже порцелянові лики святих і, разом з тим, так рішуче і лаконічно підкреслив одяг великими кольоровими плямами, візуалізація його прийомів вражаюча: то він широким пензлем одним кольором узагальнює форму, то навпаки прикрашає дрібними мотивами орнаменту, які несуть тільки декоративну функцію, втім абсолютно реалістично малює хутряну облямівку тканини. Всі прийоми іконописця свідчать і про високий професійний рівень і про непересічний талант автора. Треба сказати, що подібний перегук тенденцій між західноєвропейськими майстрами і українськими свідчить лише про право називати наші твори безумовно бароковими, але одночасно неподібність їх дає право називати стиль українським бароко.

Серед барокових творів слід безумовно розглядати дуже в свій час розповсюджені ікони «Покрова Богородиці», в яких зображено козацькі портрети. І тут слід згадати, що існує і такий термін як «козацьке бароко». Ми вже згадували про те, як у Троїцькій надбрамній церкві у зображенні Нікейського собору присутні козаки на чолі з гетьманом Іваном Скоропадським, і козацька старшина – на іконах в церкві в Сорочинцях. Так само, на іконі «Покрови» з с. Сулимівки, сер. 18 ст., зображено ктитора церкви Сулиму і цілий почт козаків. Крім того, що чудо Богородиці відбувається в інтер'єрі церкви на тлі тогочасного за стилем барокового іконостасу, ікона має досить складну семантику, іконологію. Вона тільки на перший погляд є простою для

зрозуміння. В ній не тільки ілюструється сюжет, який на ті часи мав стати іконографією, але в ній і не зовсім звичайна композиція: Богородиця з омофором розміщена зверху в хмарах, а перед нею на колінах – святі, так, як це іноді зображується в акафісті Богородиці. На першому плані цар Лев і цариця Зоя, які мають бути за іконографією сюжету, але чомусь царицю Зою, як і Уляну в сорочинському іконостасі, прикрашають дорогоцінності тогочасних ювелірів і обидва персонажі мають так реалістично відтворений колір обличчя, тоді, як козаки, яких зображено за ними і які відзначаються бездоганно відтвореним козацьким характером (у них можна побачити одночасно і риси портретності і типові) і таким позбавленим життєвості брунатним кольором обличчя. Чи то часом не небіжчики? Тобто і така на перший погляд помпезна ікона має характерну для бароко концептуальність, на яку ми звертаємо увагу.

Реальні історичні персонажі спостерігаються на іконі «Покрови» з м. Новгород-Сіверського, на якій є портрет наполего гетьмана Павла Полуботка і портрети його сучасників. Ці портрети в іконах стверджували соціальний статус козацької старшини, її роль в українському суспільстві. В іконі це звучало навіть з певним зухвальством. В той же час такі ікони, як згадана сулимівська «Покрова», несе в собі ще багато типових ознак бароко.

Ми за дужками лишаємо такий суттєвий жанр малярства як портрет. Стилістична своєрідність і до певної міри консерватизм цього світського жанру малярства, яке на перше око має бути більш пластичним і реалістичним ніж портретні зображення в іконах, або навіть і реалістичні зображення святих (на що ми вже звертали увагу вище). Самодостатність жанру портрета в Україні в 18 ст. досить докладно вивчена у блискучих працях П.Білецького, проте і вони зараз потребують певної кореляції.

Задля того, щоб розкрити риси українського «козацького» релігійного малярства часів Гетьманщини, ми штучно обрали найбільш характерні пам'ятки зрілого бароко, де ознаки стилю виступають переконливо і яскраво. Торкнулися тих пам'яток кінця 16 – початку 18 ст., в яких визрівала «козацька» тема в іконі, але ще не виявилися відчутно барокові ознаки (які вже тоді склалися в архітектурі мазепинської доби).

Найвиразнішою пам'яткою є ікона з с. Дешки середини 17 - 18 ст. з портретом Богдана Хмельницького. Створена вона, як вважають сучасні дослідники, на честь відвідання ставки Богдана Хмельницького в м. Богуславі антиохійським патріархом Макарієм. Вона є чи не першою іконою, де зображено козака, гетьмана Богдана Хмельницького, який очолював Запорізьке військо. Її орнаментальне оздоблення з'явилося лише на початку 18 ст., коли ікона майже вся була перемальована, і тому вона має певні барокові ознаки. Тим не менш, на відміну від згаданих вище ікон «Покрови», тут з'являється західноєвропейська іконографія. Сюжет «Madonna della misericordia» набув в Україні значення «Покрови».

Розповсюдження жанру портрету, що спостерігається з кінця 16 ст. на всіх теренах України, вплинуло на ікони, в яких саме «козацький» портрет, як ктиторський, з'являється в іконах різних за сюжетом (вони вже стали хрестоматійними). Кінцем 17 ст. датується ікона «Розп'яття» з портретом лубенського полковника Леонтія Свічки (?). Ранньо-барокові ознаки в ньому помітні в орнаменті тла, досить вільній манері моделювання ликів Богоматері та Йосипа. Проте сам Леонтій Свічка (?), який штивно стоїть у повній зріст з молитовно складеними руками біля розп'яття, переповнений не стільки смиренням, скільки амбіціозністю. Його силует у червоному жупані привертає більш за все увагу глядача. Чому він не став навколішки як мав стати? Таке самоствердження козацької старшини, як бачимо, відбилося навіть в іконі, яка, можливо, зроблена після смерті ктитора церкви.

В іконі виводилися портрети конкретних осіб, а інколи портретних рис набували однойменні святі персонажі як, наприклад, в зображенні Ганни в іконі з м. Лебедин. Але ці портрети мають докладно розглядатися разом з жанром українського портрету і нами вони згадуються лише з метою підкреслення козацької тематики в українському малярстві.

Наше завдання обмежено однією інтенцією: показати, яким чином західноєвропейське мистецтво 17 с., що окреслено як мистецтво стилю бароко, відзеркалено в релігійному малярстві України часів Гетьманщини, що надає нам права називати його бароковим і які оригінальні риси має наше мистецтво, що в свою чергу, відзна-

чено епітетом Українське бароко.

Мабуть через те, що художникам вдалося знайти власну живописну мову, яка відповідала смакам громад, стиль українського бароко певний час співіснував в українських іконостасах з ознаками класицизму, який відчувається вже у післярококову добу. На той час помпезне українське бароко ще мало майстрів, що добре володіли всіма тими прийомами, які ми спостерігали у Сорочинському іконостасі. Зібраний в 1762 р. з кількох старих іконостасів грандіозний іконостас Спасо-Преображенської церкви с. Березна, Чернігівської обл. (церкви виняткової дерев'яної архітектури майстра Шелудько) мав ікони відповідно різного часу і різних майстрів, від 17 ст. до 1762 р. Його ікона «Деїсис», природно, викликає асоціації з аналогічною постаттю «Христа-Архієрея» в Сорочинцях. Проте, прийоми малярства, якими зображено апостолів в цьому чині – це вже інша наступна епоха у смаках замовників – стиль класицизму.

Потрібно особливо підкреслити, що за часи «козацького» бароко дуже виросла культура орнаменту. Вона виявилася в гармонійній співзвучності різьблення іконостасу, іконопису і розписів. Горельєфне поліхромне різьблення змінилося на переважно золотий ажурний орнамент, який рясніє мотивами флори. Відповідно різними за рослинними мотивами стають рельєфні золоті фони ікон. Вважає амплітуда стилістичних прийомів рослинних мотивів, крім живописного орнаменту зустрічається гравірований на левкасі, переважно на золотому тлі. Орнаментні мотиви відзначалися різноманітністю: від дрібних, шляхетних до великих квітів. Інколи вони відображали реальні коштовні тканини одягу персонажів, інколи виконували декоративну функцію і тоді орнамент площинно, нехтуючи бгачками зображених тканин, вкривали ікону або розписи. Орнаменти надавали зображенням урочистої піднесеності і святковості, тієї мажорної наснаги, яка характерна для українського зрілого бароко.

Стиль зрілого бароко, безумовно, імпував українцям, він своєю урочистістю знаходив втілення в дуже великих і високих дерев'яних та мурованих церквах Придніпров'я тих часів. Майже одночасно з'являлися типово рокайлеві іконостаси, зразком для яких став ансамбль Андріївської церкви у Києві (архітектор Б. Рас-

треллі, будівничий-архітектор І. Ф. Мічурин, 1744-1767 або 1749-1754). Згодом за ним було створено іконостас Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах у Києво-Печерській лаврі (1769 р.), у Спасо-Преображенському храмі лубенського Мгарського монастиря (1762-65 рр.) (останній відомий лише за фотографіями, за якими можна скласти уявлення либонь тільки про архітектурне його вирішення).

У наступні часи, як вже згадувалося, стиль бароко заступив стиль класицизму, який змінив семантику ансамблів, образну систему, стилістику малярства.

Ми свідомо зупинилися лише на кількох широко відомих творах, щоб показати, що за їхньою, навіть урочистою тріумфальністю, криється глибинна сутність. В них вирішувалися вічні проблеми гріха і віри, життя і смерті, марності життєвого буття тощо. І задля цього українськими художниками було знайдено самобутні засоби виразності, завдяки чому ми їх маємо називати українськими, національними, а стиль бароко тих часів – українським.



*Марія ГЕЛИТОВИЧ*  
(Львів)

**«СПАС НЕРУКОТВОРНИЙ»  
В ІКОНАХ НАРОДНИХ  
МАЙСТРІВ КІНЦЯ XVI ст.  
(НА ПРИКЛАДАХ  
МАЛОВІДОМИХ ПАМ'ЯТОК З  
КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО  
МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ  
АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО)**

Ікони «Спаса Нерукотворного» складають одну із найчисленніших тематичних груп українського іконопису. Найбільшим їх зібранням володіє Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, що налічує більше семи десятків творів. Збірка Національного музею є особливо важливою у дослідженні цієї теми, оскільки містить найдавніші уцілілі її зразки. Іконографія Спаса Нерукотворного в українському іконописі окремо не досліджувалася, хоча вартує на таке дослідження з огляду на її специфічні риси, властиві тільки українським іконам.

Найбільша кількість збережених ікон «Спаса Нерукотворного» припадає на XV – XVI ст., що зумовлено розвиненою традицією входження цього образу у систему іконостаса (зазвичай він вміщувався над царськими вратами), яка від XVI ст. поступово занепадає, уступаючи місце «Тайній вечері».

Не вдаючись до детального розгляду історії розвитку теми «Спаса Нерукотворного» в українському мистецтві, зауважмо лише про існування цього зображення від часів Київської Русі, про що згадує Печерський Патерик.

Укладаючи каталог цих пам'яток, систематизуємо їх за хронологією, іконографією, стилістикою, приналежністю до спадщини анонімних майстрів, знаних за іншими творами.

«Спас Нерукотворний» належить до основних христологічних тем, що має історично сформовану і розвинену іконографію [1; 7]. На відміну від інших зображень, тут увага зосереджується виключно на обличчі Спасителя. В іконописі виробилося декілька іконографічних типів «Спаса Нерукотворного». Найпоширеніший – з ликом Христа, зображеним на полотнищі, яке підтри-

мують ангели, два інші варіанти представляють полотнище з обличчям Спаса без ангелів, або з ангелами, які стоять обабіч в поставах адорації. Як правило, це архангели Михаїл і Гавриїл, рідко – Рафаїл і Уриїл. Тип з ангелами, що підтримують полотнище, відомий у декількох редакціях. Вони стосуються розміщення ангелів, які стоять або з боків полотнища, або за ним.

У пропонованому короткому огляді маємо на меті представити декілька не впроваджених до літератури, або маловідомих ікон «Спаса Нерукотворного», авторства т.зв. народних малярів. Їх діяльність активно розгорнулася в останній чверті XVI ст. – у час, коли в українському іконописі відбувалися стильові зміни: відхід від давніх візантійських традицій та звернення до західноєвропейської мистецької культури.

Попри суттєві напрацювання у висвітленні творчості народних іконописців та їх ролі в історії українського іконопису й мистецтва загалом, досі ця тема належно не розкрита. Як відомо, увагу до народного малярства чи не вперше привернули Іларіон Свенціцький – директор Національного музею, перший дослідник музейної збірки ікон, та художник Микола Федюк, влаштувавши у 1939 р. виставку творів народного примітиву. Як слушно зауважив М. Федюк, «Примітив виступає, як правило, у перехідній добі між двома стилями. Таким чином, примітив являється епігоном давнього, або ж предтечею нового мистецького світогляду ... Разом з тим ми рідко стрінемося в творах визнаного великого мистецтва індивідуальних майстрів... із так великим вкладом свіжості й безпосередності, невимушених підкреслень, несподіваних зіставлень, як у багатьох примітивах» [2, 8]. Однією з ікон на цій виставці був «Нерукотворний Спас», як ілюстрація вияву народних рис у трактуванні тканини рушника й образів ангелів [2, 10].

З огляду на високі мистецькі якості, вартує звернути увагу на низку ікон народних майстрів, які працювали у тому часі на теренах етнографічних районів Лемківщини і Бойківщини. Багато із них залишили цілі ансамблі ікон, які представляють частини не збережених іконостасів. Яскравим прикладом може слугувати доробок анонімного автора ікон з церкви Архангела Михаїла у с. Чертижному. Вони складають фрагмент іконостаса цієї церкви. З його намісного ряду збереглися «св. Архангел Михаїл» [10, 303],



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. с. Чертижне (тепер територія Польщі).*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. Походження невідоме (с. Новиця?).*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. с. Перегримка (тепер територія Польщі).*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI – початок XVII ст. с. Милик (тепер територія Польщі).*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. с. Ясінка Масьова (тепер с. Ясениця), Львівська обл.*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. Походження невідоме.*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. с. Парипси, Львівська обл.*



*Спас Нерукотворний, кінець XVI ст. с. П'яткова Руська (тепер територія Польщі).*

«Спас у Славі» [5, 91] та «Богородиця Одигітрія з похвалою» [3, 138], а також ікони «Розп'яття з пристоячими» та «Спас Нерукотворний» [13, 150]. Іконографія «Спаса Нерукотворного» представляє варіант з зображенням лику Спасителя на великому рушнику, який підтримують два ангели, що стоять за полотнищем. Вони тримають його широко розведеними руками за верхній край та біля німбу Христа. Лик Спаса овальної форми з лінійно окресленими рисами. Волосся на кінцях розділене чотирма пасмами, борода округла. Німб великий, вохристий вміщений у верхній частині рушника, складки якого по краях загорнені до переду.

Авторський «почерк» майстра легко впізнається за характером типажів: у них звужені розрізи очей, високо підняті тонькі брови, округлі лики, маленькі вуста; форми окреслені тонкими коричневими лініями, барви чисті, звучні. Майстер використовує і ряд «своїх» декоративно-орнаментальних елементів, як от: перхресне білильне штрихування на драперіях, своєрідні білі розетки у вигляд хреста в колі.

Цьому ж іконописцю належить авторство царських врат з церкви Покрову Пресвятої Богородиці у с. Кружлеві біля Бардієва у Словаччині та ряд інших пам'яток [16, 34; 8, 204–205].

У подібній манері працював майстер ікон з церкви св. Параскеви у с. Новиця. Йому приписуємо ікону не зафіксованого походження «Спас Нерукотворний». Пам'ятка перший і єдиний раз була опублікована у 1928 р. в праці І. Свенціцького «Іконопись Галицької України XV–XVI вв.» [12, 11]. З огляду на «архаїзацію» образів, вчений датував її XV-им ст. Через стан збереження ікона не була експонована і не публікувалася в кольорі. Вона привертає увагу експресивним чітким рисунком, виразністю ликів, оригінальним колоритом, побудованим практично лише на двох барвах – зеленій та цеглисто-коричневій. Їх звучність підсилюють золочене тло і німби, обведені товстим подвійним коричневим контуром, біла площина полотнища, чорний контур, що окреслює постаті і бганки одяг ангелів та чорні куштики трав на поземі. Карнація ликів на іконах цього майстра, як і на іконах майстра з Чертижного, майже цілком біла, на щоках маленькі круглі рум'янці. Іконографія наслідує варіант з ангелами, що стоять по боках рушника, тримаючи його обома руками за верхній і нижній край. Хітони

ангелів і рушник з ритмічно укладеними бганками, оздоблені «вишиваним» орнаментом. Над ангелом, що стоїть ліворуч, прочитується підпис *оурешль*, (напис біля ангела, зображеного праворуч втрачений). Отож тут маємо рідкісний приклад іконографії «Спаса Нерукотворного» з архангелами Уриїлом і Рафаїлом.

Серед творів, які привертають увагу особливою монументальністю та незвичною художньо-образною мовою є ікона, яка до тепер вважалася пам'яткою невідомого походження. Як вдалося встановити, вона походить з церкви св. Архангела Михаїла у Перегримці. На її входження в ансамбль іконостаса у Переримці вказують передусім збережені ікони апостольського ряду, які експонувалися на Археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту у Львові в 1888–1889 рр. [14], а після виставки частина передана церкві у Переримці; дві із них після ліквідації Ставропігійського музею, потрапили до Національного музею у Львові, частина – до колекції музею у Ланьцуті (Польща) [15, 123]. Своєрідна інтерпретація образів у цього майстра на іконі «Спаса Нерукотворного» знайшла чи не найекспресивнішого виразу. Великий оранжевий лик з дрібними рисами, руда борода і чорне волосся – так незвично малює майстер образ Христа. Його виразність підсилюють кольори – яскраве синє тло, зелений позем, білий рушник з коричневою каймою, брунатні крила архангелів Михаїла і Гавриїла, зодягнених в ідентичні зелено-блакитні одяги. Написи не займають свого звичного місця. Підпис «*Нерукотворений Спас*» розміщений на маленькому чорному прямокутнику, утвореному складкою на каймі, посередині полотнища.

З церкви у Перегримці, крім згаданого апостольського ряду Моління та «Спаса Нерукотворного» збереглися ікони намісного ряду «Спас у Славі» [5, 87] та ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою» [3, 140–145]. Відомі й інші ікони цього автора, зокрема, з намісного ряду іконостаса церкви Євангелиста Луки у Кривому (Словаччина) [17, іл. 92–105].

Ще винятковішим в українській іконографії «Спаса Нерукотворного» є ікона невідомого походження з церкви у Милику. Полотнище з ликом Спаса за верхній край підвішене на кільцях з зав'язками, як на давніх фрескових зображеннях заслон у нижній частині стіни. З боків його

підтримують ангели, що стоять навколішках, чи швидше, справляють враження зображених на легу, а зелений горбистий позем, всіяний дрібними червоними квітами, швидше сприймається клубчастими хмарами. Ангели у коротких зелених туніках поперх білих, густо орнаментованих рослинним червоним візерунком підризників.

Лик Спаса на цій іконі, як і на попередній, великий, видовженого овалу, зі своєрідними рисами: широко розплющеними очима, високими тонкими бровами, рідкими вусами. Великий золотий німб на червоному полотнищі, підсилює його виразність. Ця ікона винятково великого розміру (76x98 см). Постає питання, чи могла вона бути призначеною до свого усталеного місця в іконостасі? Проведена дендрохронологічна експертиза твору вказує на зріз деревини у 1599 р. [6]. Отож, пам'ятку можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст.

Цілком іншої інтерпретації набуває образ Спаса на іконі з церкви св. Параскеви з Радружа [4,55]. На противагу двом попереднім, лик Христа, тут, навпаки, зменшений, зображений у верхній частині полотнища, своєрідно укладеного складками, що розширюються до низу. Таке драпірування рушника і розміщення лику Спаса зустрічається не часто (подібної іконографії ікона майстра Олексія 1540-х рр. з церкви св. Параскеви с. Устиянова Горішня [10, 239]). Христос світловолосий, два довгі пасма скручені джгутом, розходяться в боки. Рудокрилі ангели у червоно-білих одягах однією рукою тримають верхні кінці полотнища, зібрані великою петлею, в іншій мірило. Вкладний текст і дата на цій іконі робить її цінною як рідкісний зразок датованих ікон XVI ст., а серед ікон «Спаса Нерукотворного» це перша точно датована ікона.

На пограниччі професійного і народного малярства працював майстер ікони з церкви св. Параскеви у Ясінці Масьовій (тепер с. Ясениця). Вона належать до великої групи стилістично споріднених ікон другої половини XVI ст., яку складають твори професійних і народних майстрів. За найвідомішою серед них іконою, пам'ятки цієї стилістики окреслюють як «коло майстра «Преображенням» з Яблунева [11, 58]. Їх автори внесли багато нового в художньо-образний лад своїх творів, зокрема в колористику. На «Спасі Нерукотворному» з Ясінки Масьовій бачимо характерний для цих ікон тип лику Хри-

ста. Овал обличчя видовжений, по оливковому підмальовку (санкирі) накладено дуже розбілене висвітлення. Світло-русе волосся укладене вузькими пасмами, внизу розходиться подвійними короткими кінцями. Майстер наслідує цілий ряд характерних деталей, властивих іконам цієї стилістики, як от: стилізація форми вуха, надбрівних дуг, рисунок ніг ангелів, укладення петлею на руці поли їх плащів, характерна орнаментика на рушнику, що наслідує мотив народної вишивки. Як і на іконі з Радружа, ангели стоять обабіч, підтримуючи полотнище за верхні кути однією рукою, а в іншій тримають короткі посохи. Тут вони зображені з блакитно-зеленими крилами. Кольорова гама скупа з домінуванням білих і вохристо-жовтих площин, яку поживляють цеглисто-червоні та блакитно-зелені барви. У близькій манері письма працював анонімний майстер ікон з Долини [3, 78-81; 5, 79]. Ймовірно, йому належить й ікона з Ясінки. Чимало схожого з нею має малярський почерк автора «Страстей Господніх» 1593 р. з церкви Різдва Пресвятої Богородиці з с. Велике – єдиної датованої ікони цього стилістичного напрямку [9, іл. CV].

Наступні дві ікони – з церкви у Покрову Пресвятої Богородиці у Парипсах і невідомого походження, також споріднені стилістикою, однак належать, мабуть, різним майстрам. У них відстежуються певні подібності образних характеристик з творами «кола майстра Преображення» з Яблунева. Схожій стилізації маємо цілу низку ікон [5, 82-85]. В обох пам'ятках відтворена одна й та ж іконографія: з ангелами, що стоять з мірилами, обабіч полотнища з ликом Христа, підтримуючи його за верхні кінці. Цікаво, що на іконі невідомого походження відсутній традиційний напис. Графічна побудова фігур ангелів на ній має виразний відгомін манери майстра ікон з церкви Різдва Пресвятої Богородиці у с. Лісковатому [10, 211-212]; аналогічний на них і рельєфний рисунок німбу. Про те, що іконописець опирався на давніші зразки, може свідчити така деталь, як зображення «павиних» пір'їн на крилах ангелів; вони зустрічаються на деяких іконах першої половини XVI ст. Увага до декоративних елементів виявлена в оригінальному трактуванні приземелля червоними і синіми цятками, в увазі до декору рушника, полотнище якого акуратно зібране трьома симетрич-

ними складками.

У ще виразнішому площинно-декоративному плані працював майстер ікони з церкви Парипсах. У нього більше спрощені і узагальнені форми, значно обмеженіша палітра, що зводиться до цеглисто-червоної та блакитно-сірої барви. Надзвичайно активна графіка цієї ікони надає чіткості й виразності зображенню. Окремої уваги заслуговує орнаментика рушника: тут бачимо акуратне, дбайливе відтворення народної вишивки, причому використано декілька зразків геометричних візерунків, поєднаних з «тканими» чорними і червоними смугами. Напис, розміщений нижнім краєм рушника, писаний акуратними дрібними літерами. Він також сприймається елементом декору.

По-своєму інтерпретує образ «Спаса Нерукотворного» майстер ікони з церкви св. Дмитрія с. П'яткова Руська. Образи на цій іконі нагадують образи ікони «Богородиці Одигітрії з похвалою» з однієї із церков у Долині [3, 86]. Тут представлений варіант укладу полотна без складок з завернутими до переду бічними краями, а напис червоною барвою, розміщений на рушнику, виконує роль декору рушника. Внизу ікони – фігурний виріз для Царських врат. Ікон з подібним вирізом маємо небагато, отож вона представляє інтерес для реконструкції фрагментів іконостасних ансамблів.

Ікони «Спаса Нерукотворного» створені народними майстрами складають суттєву частину цієї тематичної групи пам'яток в українському іконописі. Попри те, що вони наслідують усталену іконографію, у них знаходимо чимало специфічних, оригінальних моментів її трактування, сміливого художньо-образного вирішення, якої не знайти у творах професійних майстрів. Ікони народних малярів нерідко несуть у собі цінну інформацію про ті не збережені зразки, які вони наслідували, як, наприклад, ікона з Милика.

Попри те, що від XVII ст. традиція «Спаса Нерукотворного» в українському іконописі поступово занепадає, його зображення продовжувало існувати у творах майстрів пізнішого часу – кінця XVII–XVIII століть, як професійних, так і народних.

1. Біскупський Р. Українські ікони XVI століття з Нерукотворним образом та сценами історії Його явлення. / Пам'ятки України. – 2010. – №1–2. – С.

30–51.

2. Вистава галицького примітиву XVII–XIX вв. – Львів, 1939. – 15 с.

3. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою / М. Гелитович. – Львів: Свічадо, 2005. – 168 с.

4. Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття / М. Гелитович. // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції, з волинського іконопису. м. Луцьк, 27-28 листопада 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 53–60.

5. Гелитович М. Українські ікони Спас у Славі / М. Гелитович. – Львів: Друкарські куништи, 2005. – 96 с.

6. Гелитович М. Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі найновіших досліджень / М. Гелитович. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 7. – Львів, 2007. – С. 114–118.

7. Евсеєва Л. М., Лидов А. М., Чугреева Н. Н. Спас Нерукотворный в русской иконе / Л. М. Евсеєва, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. – Москва, 2008. – 440 с.

8. Косів Р. Українські хоругви / Р. Косів / – Київ: Оранта, 2009. – 372 с.

9. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька. – Український середньовічний живопис: [альбом] / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. – Київ: Мистецтво, 1976. – 27 с. тексту: с. з іл. не нумеровані.

10. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляєва за участю М. Гелитович. – Київ, 2007. – 528 с.

11. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів: Каменяр, 1990. – 72 с.

12. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків / І. Свенціцький. – Львів, 1928. – 102 с.

13. Сидор О. Патріарх Йосиф Слітий і мистецтво / О. Сидор. – Київ; Рим: Релігійне товариство «Свята Софія» для українців-католиків, 2012. – 456 с.

14. Шараневич И. Каталог Археологическо-библиографической выставки в Ставрополийском институте во Львове открытой 28 сент [ября] (10 октября) 1888 г., закрытой 16 (28 февр [уария]) 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки. – Львов, 1889.

15. Gietza J. O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii / J. Gietza. – Łańcut, 2006. – 168 s.

16. Grešik V. Ikony Šarišského múzea v Bardejove / V. Grešik. Bratislava, 1994. – 96 s.

17. Tkáč Š. Ikony zo 16. – 19. storočia na Severovýchodnom Slovensku / Š. Tkáč. – Bratislava, 1980. – 280 s.



**Ганна ЖОЛОБ**  
(Галич)

## **ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ВИВЧЕННЯ ГАЛИЦЬКОЇ ЧУДОТВОРНОЇ ІКОНИ МАТЕРІ БОЖОЇ З КРИЛОСА**

Великий засновник стольної Галицької катедрі, подбав для собору про Чудотворну ікону його опікунки Богородиці, про неї говорить Ф. Сярчинський у своєму «Географічному словнику», де під словом Крилос читаємо, між іншим таке: «Образ Богородиці в цій церкві в (Крилосі) уважали за Чудотворний. За переказом, галицькі князі мали його з Константинополя, брали з собою на війну, і звідси для безпеки перед татарами, він був перенесений до церкви Львівських ОО. Василян, а як опісля домініканці зайняли у Львові своїм монастирем місце Василян, тоді тим монахам і згаданий образ дістався».[9, 97].

Це був художній твір рівня найкращих зразків нашого давнього живопису X-XIII століття. Ікона Богородиці в Галичі прожила з містом та галичанами роки піднесення і занепаду, монгольські, татарські та інші азіатські навали. Але попри складну та непросту історію нашого краю, Богородиця передає свій образ з покоління в покоління галицькому люду.

Ікона, яка знаходилась у XII столітті в Успенському соборі, пов'язана з Чудотворною іконою з Успенської церкви в Крилосі. 1535 року вона є переписана з ікони княжої доби. Це є ікона Одигітрія.

Подібно історія людського роду вказує, що люди зжилися з іконами нерозривно. Вже в найдавніших часах люди малювали, бо навіть малювання не є чим іншим як змальовування звуків нашої мови [6, 87]. Саме ікони промовляють до людської уяви пречудовим способом розуму і серця, тоді розмовляємо, споглядаємо, віримо і любимо Бога, Пресвяту Богородицю та Святих. Тільки ми не молимося до самого образу, тому що ікона не є ціллю, лише дорогою і посередником до мети. Це є пам'ятка наших найдорожчих осіб [3, 43]. Вдивляючись в ікону Богородиці відкривається таким чином незбагненна єдність [1, 22]. Ось чому у грецькій мові вона носить найвищий титул, який будь – коли отримувала

людина: «Theotokos», «Та, що народила Бога» [7, 270]. Натомість маріологічні ікони пов'язані з христовим контекстом завдяки догмі про Боже материнство. Вони також служать до іконозображення титулу Богородиці, а також інших титулів, на яку звернула увагу народна побожність і розвиток маріологічних догм [4, 18].

Із тієї особливої любові Богородиці до Галича, як одного із світових центрів, на глибоке переконання академіка В. Кононенка, місто сприймалося сучасниками в княжу добу, як: «Святе місто, освячене, Богом обране, обласкане милістю Божою, Галич – носій Божественних щедрот, священне місто» [7, 93].

Вся історія Галича, а з ним і Крилоса, і всієї Галичини, це перш за все, історія опіки Матері Божої, яка явлена в Галицькій Чудотворній іконі, це розвиток подій під омофором Богоматері, до якої всі вірні приходять за порадою і благословенням, за допомогою і заступництвом. Як уже зазначалося Чудотворна ікона Матері Божої знаходиться в Успенській церкві 1535 року в Давньому Галичі с. Крилос.

І тут на цій чудовій, Богом створеній Крилоській горі загомонила Божа слава, а згодом засяяла щедра Божа ласка - Чудотворна ікона Божої Матері, яку було процесійно перенесено із Сокільського монастиря до каплиці Василя Великого XV століття, яка знаходиться на фундаментах старої княжої катедрі Успіння Пресвятої Богородиці XII ст., до сьогоденного часу в апсиді каплиці знаходяться алебастрові блоки, які підтесувалися під раму чудотворної ікони, яка була із завісою Василя Великого, її відкривали тільки на великі свята. Коли побудували Успенську катедру XVI століття, ікону перенесли до храму, в якому знаходиться вона до сьогоденного часу. Вона стала тією магнітною силою, що притягала і притягує сюди екскурсантів та прочан, які приходять, щоб віддати низький поклін Пресвятій Матері за вислухані ласки.

### **Документальні свідчення**

Вона привертає увагу прочан з різних куточків України і навіть з-за кордону. Проте нас цікавить те, що про ікону зберегла нам історична наука.

В 1707 році єпископ Йосип Шумлянський ікону проголосив чудотворною.

У Національному музеї в Львові, у відділі ру-



*Галицька Чудотворна ікона  
Матері Божої з Крилоса*

кописів та стародруків зберігається документ - Акт візитації від 5 квітня 1774 року, що містить дані про Галицьку Чудотворну ікону. В цьому описі інвентаря монастиря і каплиці святого Василя говориться: ... « в каплиці, під дзвіницею мурованою, під покровом Василя Великого, у вітварі, який зроблений чеканкою і позолочений є образ чудотворний святої Марії з Сокільського монастиря, перенесеного ще за перебування йгомості (священника. -Авт.) Антонія Седлевича, настоятеля Крилоської церкви, офіційно в катедрі Крилоську. Ікона була із засувою святого отця Василя Великого». До сьогодні в апсиді каплиці залишилося вирубане місце під іконостас, де стояла ікона».

Далі йде перелік деякого церковного монастиря, а ще досить цікава інформація про те, що ікона спочатку перебувала в каплиці святого Василя, що належала отцям Василянам. « ... Беручи під увагу дуже дрібні вота (пожертва), які можуть легко загинути, а також Чудотворний образ, що мав дерев'яну суконку 1773 року, як також із пожертви людей на цей образ суконку срібну. Коралі, і інші речі до перетоплення сріблом продано згідно такси (цінника. - Авт.) на гроші - винагороду для золотника. При зважуванні того срібла на суконку були присутні пан

Бучнівські, комісар, а також егомость (священник. - Авт.), офіціал (настоятель.- Авт.) галицький і інші отці» [8,1-2].

З вище написаного довідуємось, що за допомоги і чудесні оздоровлення, що ними обдарувала Божа Мати людські душі, дерев'яний оклад замінили срібним з позолотою, який зберігся до сьогодні.

Золото, яким є прикрашена ікона означає сяйво Божественної слави. Золотий фон, золоті німби, позолочений одяг – все це служить виявом святості вічних цінностей. Крім того ікона написана різними кольорами. Білий колір символізує чистоту, непорочність. Чорний колір використовується рідко він символізує – ад. Червоний і чорний колір, вони ідуть в парі і символізують красу і добро, земне і небесне, милість і істину. Червоним і синім пишуть одяг Спасителя – хітон червоний, а гіматій – синій. Червоний колір символізує земну, кров, життя, мучеництво, терпіння, але і одночасно це і царський колір. Синій передає початок – божественного, небесного, глибину одкровення.

Кольори одягу Богородиці ті самі – червоний і синій, але вони розміщені у іншому порядку, одяг – синього кольору, зверху червоний плат, мафорій. Небесне і земне в ній поєднані по – іншому. Якщо

Христос – Предвічний Бог, який став чоловіком, то Богородиця – земна жінка, яка народила Бога.

Перше відоме нам зображення ікони належить до 1896 року, коли до літньої митрополичої резиденції в Крилосі приїздив Митрополит Сильвестр Сембратович – рідний брат настоятеля Крилоської Успенської церкви о. Юліана Сембратовича. Тоді для вшанування митрополита священики Галичини винесли Галицький Чудотворний образ і сфотографувалися біля нього. [8,3].

Про автентичність Чудотворної ікони Крилоської зробив висновок Митрополит Андрей Шептицький, відбуваючи візитацію до Крилоса. 21 червня 1906 року в інвентарній книзі Крилоської Успенської церкви він зробив відповідний запис, копія цього документу зберігається до сьогоднішнього часу. [8,4].

У державному архіві Івано-Франківської області (Ф. 389. Оп. 2. Спр.34. - С. 231) є дані про інвентаризацію від 3 липня 1954 року, що зафіксувала у Крилоському храмі 86 одиниць церковних речей, 10 великих образів і Чудотворний образ Матері Божої, який «користувався особливою шаную...».

У 2006 році Український регіональний науково-реставраційний інститут «Укрзахідпроектреставрація» провів дослідження ікони Богородиці Одігітрії. Аналізи досліджень показали, що ікона є підкладною. Вона виконана на полотні в олійній техніці. Її розміри становлять: 87 x 52 см. Полотно набите за допомогою цв'яхів на дерев'яний щит, помальований рожевою олійною фарбою. Щит виготовлено з двох грубо обтесаних дощок, які скріплені між собою тиблями та двома шпугами.

Оклад ікони XVIII століття, який був представлений для огляду, виконаний на високому художньому рівні. Він виготовлений з білого металу в техніці карбування. Лицева сторона окладу жовтого кольору (позолота). Оклад, який представляє одяги Богородиці та Спаса, багато оздоблений орнаментами рослинного характеру. Відомо, що до цього окладу існують корони та рама. Провівши порівняльний аналіз фотографії 1893 року, на якій зафіксовано Галицьку чудотворну ікону, з репродукцією тієї ж ікони кінця 90-х років XX століття, виявлено ідентичність окладів. Також ідентичними є накладні корони над зображенням Спаса. Накладні коро-

ни над зображенням Богородиці та обрамлення ікони відрізняються (в Першу світову війну корона Богородиці була втрачена). Співставляючи заломі полотна в межах лику Богородиці на іконі, що досліджувалася, з лініями заломів, що зафіксовано на фотовідбитку можна стверджувати тотожність ікон.

Оклад впродовж всього існування ікони був прибитий на неї з певним зміщенням відносно зображення. Привертає увагу невідповідність отвору в окладі до зображення лівої руки Богородиці. В цьому місці цвях, яким прибито оклад, проходить через середній палець Марії, хоча відповідний в окладі проміжок між третім і четвертим пальцями, дотриманий художником і на іконі.

Після демонтажу полотна з дерев'яного щита, виявлено, що авторське полотно ляне, невибілене, прямого переплетення, вузлувате, машинного виготовлення, рівномірне (на один сантиметр припадає 10 ниток). По всій поверхні має дірки від цвяхів, яким був прибитий до ікони оклад. Довкола дірок на полотні залишилась іржа. На поверхні полотна з тильного боку є залишки зеленої та вохристої фарби.

По периметру авторське полотно має підведені крайки. Аналіз залишків клею, який проступає вздовж крайок, свідчить, що це полімерна смола (можливо ПВА). Полотно підібране від крайки – ляне, саржевого переплетення, щільне, ткане з білих, синіх та рожевих ниток, по зовнішньому краю з машинною прошивкою. Крайки шириною від 5 до 7 сантиметрів, наклеєні суцільно на авторське полотно.

Грунт олійний, сіро-зеленого кольору. В ґрунті присутні свинцеві білила, що підтверджуються рентгенограмами. Він нанесений на полотно рівномірним, тонким шаром. Втрати ґрунту незначні, наявні в місцях дірок та по периметру на крайках.

Фарбований шар - олія, золочення. Авторське малярство лежить безпосередньо на ґрунті, тонкою верствою. Одяг Богородиці та Христа виконаний лесувально. Лики, руки, ноги - пастозно і на них проглядається сітка кракелюру. Ймовірно полотно в минулому згорталось в поздовжньому напрямку. В результаті цього утворились заломі фарбового шару, які особливо чітко простежуються в ликах. Фарбовий шар покритий захисною плівкою, яка згодом потемніла

- перемальовані лики, руки та ноги – це підтверджують рентгенограми, обстеження в ультрафіолетових та інфрачервоних променях. На відбитку зйомки зафіксовані в ультрафіолетових променях додаткові пізніші правки (наприклад, лінії брів, носа, очей, овалу обличчя). Все це призвело до зміни світлотіньового моделювання ликів та рук, колористики одягів, зміщення рисунку.

Тло ікони майже повністю покрите жовтою поліграфічною плівкою. Авторська позолота збереглася частково, в місцях, закритих окладом. Частини тла не покриті плівкою під окладом вказують, що авторське тло було повністю золочене та покрите захисним шаром. Це добре видно при мікроскопічному обстеженні та на мікрошліфах. Позолота була покладена на ґрунт без поліменту. Поверх неї, вохристою олійною фарбою виконано німби та орнамент рослинного характеру в стилі різьблених фонів ікон XVIII століття. Слід зауважити, що ікона була намальована спеціально під оклад.

#### **Дослідження в рентгенівських променях.**

**Рентгенограма №1.** Рентгенограма ликів Богородиці і Спаса показала задовільний стан авторського малярства. Недостатня контрастність відбитку по всій площині вказує на те, що в структурі ікони є шар з вмістом свинцю. Розривів полотна в межах ликів немає. Основна пошкоджена лише по периметру голів. На рентгенограмі чітко виявлено авторське світлотіньове моделювання ликів. Тож в межах ликів простежуються дрібні втрати авторського фарбового шару, які знаходяться переважно в тіньових партіях.

**Рентгенограма № 2.** Рентгенограма центральної частини ікони показала задовільний стан збереження малярства. Ідентично до рентгенограми №1, вона засвідчила в структурі ікони шару з вмістом свинцю. На цьому відбитку простежуються чотири наскрізні отвори, один з яких проходить через ліву руку Богородиці. Порівнюючи рентгенограму з іконою, добре видно різницю форми рук Богородиці, які є на іконі перемальовані.

#### **Дослідження в інфрачервоних променях.**

Дослідження ікони в інфрачервоних променях виявило авторський рисунок одягу Богородиці

та Спаса. Також виявлено первісні контури фігур. Особливо чітко вони читаються довкола голів.

#### **Дослідження в ультрафіолетових променях.**

Обстеження ікони в ультрафіолетових променях показало стан фарбового та захисного шарів. На відбитках видно багато різночасових втручань. На фоні однорідного свічення захисного шару в межах одягів добре помітні розмиті сліди протирань. Свічення в цих місцях світліше, особливо в межах ликів, рук, ніг. На ликах Богородиці та Спаса наявне наведення контурів темною фарбою [ 10,10-33].

Важливим моментом відновлення історичної пам'яті стало перекоронація Галицької Чудотворної ікони Пречистої Діви Марії Одигітрії. Свого часу ця ікона вже була коронована, але в часі Першої світової війни її було втрачено. 2006 року відтворили корону із вот, художник - реставратор Сергій Чигриик.

Скільки б не було про ікону сказано, написано і досліджено, вона однаково завжди до деякої міри залишається для людей таємницею. Тому ікону потрібно плекати та розвивати і саме мистецтво іконопису, яке не є звичним, а священним мистецтвом, що відкриває глибину, красу, духовність, святість, неповторність та чудодійну силу ікони.

1. Вуйцик В. *Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Крилосі: до проблеми датування* /В. Вуйцик// *Народознавчі зошити Ч.2.* – Львів. Інститут народознавства НАН України, 2000. – 457с.

2. Генрі Дж. М. *Ноумен. Споглядаючи красу Господа.* /М. Ноумен Дж. Генрі// *Львів. Свічадо.* 1995.– 145 с.

3. Жолоб А. *Галицька Чудотворна ікона Матері Божої з Крилоса.* /А. Жолоб// *Івано-франківськ. Лілея – НВ.* – 2014. 95 с.

4. Клявза К. *Богословська герменевтика ікони.* /К. Клявза// *Свічадо.* – Львів. 2009.–265 с.

5. Колодний А. *Николаюк Т. Релігієзнавство: /А. Колодний, Т. Николаюк//Навчальний посібник для дистанційного навчання відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна». Кафедра гуманітарних дисциплін.* – К. Університет «Україна», 2004. – 345 с.

5. Креховецький Я. *Богослов'я та духовність ікони.* /Я. Креховецький// *Свічадо.* Львів. 2002 – 182 с.

6. Кононенко В. *Символіка давнього Галича: Галич і Галицька земля в українському державотворенні* /В. Кононенко// *Івано-Франківськ: Плай, 1999.* -

245 с.

7. Львівська бібліотека НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів і стародруків Ф. 77 А, Петрушевича, Спр. № АСП – 981/п .116, Акти і документи Унівського, Онуфрїївського та інших монастирів (1641-1780). Оригінали та копії. 18 док., 28 арк.

8. Сярчинський Ф. Географічний словник /Ф. Сярчинський// Київ. – 455 с.

9. Український регіональний науковий інститут «Укрзахідпроектреставрація» Львів. Ш-82. – 2006. Том 1. Фотоілюстрації. (ох. № 245). – 33 с.

**Тетяна ФЕДОРІВ**  
(Збараж)

## **ІКОНИ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ СВЯТИХ У ОНОВЛЕНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ ЗАМКОВОГО ПАЛАЦУ**

У стаціонарних залах оновленої експозиції Замкового палацу розміщено ряд ікон із зображенням святих. Це ікони різні за розміром, писані на дощці та полотні, і були передані церковними громадами у Національний заповідник «Замки Тернопілля».

Стаття є завершенням попередніх напрацювань. Матеріал про ікони подається у вигляді каталожної статті, де вказується назва, автор (якщо відомо), інвентарний номер, датування, розмір, походження, дані про реставрацію, матеріал і техніку виконання, стан збереження, повний опис, експонування, публікації. Метою даної статті є введення до наукового обігу музейних збірок Національного заповідника «Замки Тернопілля».

Теоретичною основою даної публікації стала праця наукових співробітників Музею волинської ікони Вигоднік А. та Василевської С. «Волинська ікона XVI – XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею». Інформацію про розмір, техніку виконання, реставрацію ікон було взято з інвентарних книг «Живопис».

**Архангел Михаїл** (Ж – 70), датується рубежем XIX–XX ст.; розміри – 95 x 71 см; походження – Храм св. вмч. Юрія Переможця, с. Кобиля Збараського району [3]; дані про реставрацію відсутні; матеріали і техніка – дошка, левкас, олія; збереження – кракелюри, вертикальні тріщини на стику дощок.

Опис: архангел Михаїл зображений нижче пояса, в легкому повороті вправо, зі схиленою головою. Правою рукою архангел тримає меч з хвилястим лезом, у лівій руці – овальний щит із зображенням сонця. Одягнений у блакитну сорочку, лицарський обладунок (із зображенням голови лева на лівому плечі) та шолом. За плечима – крила. Лик світлої карнації, овальний. Очі темні, погляд спрямований униз, півдуги брів, прямий тонкий ніс, світло-рожеві вуста. Довге темно-русяве хвилясте волосся спадає з-під

шолома на плечі. Чітко окресленого німбу немає. Довкола голови – висвітлення тла жовтою фарбою. Тло ікони світло-сірого кольору. Зовнішнє обрамлення накладне у вигляді профільованої рами, бежевого кольору з червоними і чорними візерунками (Додаток 1).

Експонування: Збараський замок.

Публікації: публікується вперше.

**Архангел Михаїл** (Ж – 80), датується рубежем XIX–XX ст.; розміри – 168 x 100 см; походження – Воскресенська церква м. Збаража; дані про реставрацію відсутні; матеріали і техніка – полотно, олія [3]; збереження – кракелюри, втрати та потертості фарбового шару.

Опис: архангел зображений у повний зріст, фронтально, з легким поворотом голови вправо. Правою рукою архангел тримає вогняний меч, а лівою – терези. Одягнений у білу сорочку з широкими рукавами, обладунок, плече і руку перекриває червона накидка; взутий у високі коричневі чоботи. За плечима – крила. Лик світло-вохристой карнації, круглий з підрум'яною. Очі темні, широкий ніс, рожеві вуста, півдуги брів. Волосся темно-русяве, хвилясте, спадає на плечі. Німб плоский жовтого кольору. Позем ікони виконаний у вигляді хмарин. Тло ікони темно-синє. Зовнішнє обрамлення накладне у вигляді профільованої рами, вишневого та золотистого кольорів (Додаток 2).

Експонування: Збараський замок.

Публікації: публікується вперше.

**Святий Миколай** (Ж – 74), датується XVII ст.; розміри – 106 x 78 см, походження – Храм Преображення Господнього, с. Решнівка, Збараського району; реставрація – 1995 р., філія Київської реставраційної майстерні Держбуду України, м. Львів, керівник Присяжна Н.М. [2, 31]; матеріали і техніка – дошка липова, левкас, олія, золочення, різьблення; збереження – кракелюри, вертикальні тріщини на стику дощок, потертості золочення.

Опис: святий Миколай зображений у повний зріст, фронтально. Права рука піднята у благословляючому жесті, лівою рукою святий тримає закриту книгу, на котрій лежать три хлібини (?). Одягнений у синю далматику, оздоблену по краю, на обшлагах рукавів та горловині широкою золотистою тасьмою. Поверх далматики – епитрахиль рожевого кольору, з рослинним орнаментом та хрестами. На поясі святого – па-



Додаток 1. Архангел Михаїл. Ж - 70.



Додаток 2. Архангел Михаїл. Ж - 80.



Додаток 3. Св. вмч. Дмитро Солунський.  
Ж - 8.



Додаток 4. Св. вмч. Йосафат. Ж - 119.



Додаток 5. Св. вмч. Варвара. Ж - 77.

лица з китицями, оздобленим краєм та хрестиком посередині. З-під далматики виглядає стихар білого кольору, оздоблений на обшлагах рукавів. На голові святого – митра, увінчана хрестиком. Лик рожево-вохристої карнації, риси обличчя дрібні. Сиві борода і вуса, сиве волосся. Німб плоский, окреслений двома графіями, золочений. Позем ікони світло-жовтий, зі схематичним зображенням гір. Верхня частина ікони має гравійоване тло із зображеннями шестикутних зірок, вписаних у кола, золочене. Обрамлення ікони у вигляді профільованої рами жовтого кольору зі срібленням.

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – С. 6.; Моє Тернопілля. – Тернопіль: ТОВ «Новий колір», 2009. – С. 89; Сакральні пам'ятки Тернопільщини. – Тернопіль: ТОВ «Новий колір», 2009. – С.110.

**Святий великомученик Дмитро Солунський** (Ж – 8), датується XVIII ст. (?); розміри – 99 x 66 см; дані про реставрацію відсутні;

матеріали і техніка – фанера, левкас, олія [3]; збереження – кракелюри, подряпини, пошкоджені на шашелем.

Опис: святий Дмитро зображений у повний зріст, у легкому повороті вправо. У правій руці святий тримає довгий спис, у лівій – латинський хрест та пальмову гілку. Одягнений у зелену сорочку, металевий обладунок. Праве плече і ліву руку перекриває червоний плащ, що спадає за плечі. Лик світло-рожевої карнації з підрум'яною, відтіненими повіками, риси обличчя дрібні. Очі темні, ніс прямий, півдуги брів, тонкі червоні вуста, високе чоло, темне хвилясте волосся. Німб окреслений однією графією. Позем ікони темно-зелений, схематично зображені гори. Тло ікони з переходом кольору від рожевого до темно-синього. Вверху ікони, по обидва боки від голови святого напис: *С. ВМЧ. ДИМИТРІЙ – СОЛУН. МИРОТОЧИВЫЙ*. Зовнішнє обрамлення відсутнє (Додаток 3).

Експонування: Збаразький замок.

Публікації: публікується вперше.

**Святий великомученик Йосафат** (Ж –



119), датується поч. ХХ ст.; розміри – 109 x 60 см, походження – Покровська церква с. Вищі Луб'янки, Збараського району; матеріал і техніка – полотно, олія [4]; збереження – кракелюри.

Опис: святий Йосафат зображений поколінно, в легкому повороті вліво. Руки святого складені на грудях: у правій руці – закрита книга, у лівій – сокира та пальмове гілля. Святий одягнений у червоний стихар та синю мантію. Складки одягу виконані золотистими лініями по основних кольорах. На голові святого піюска червоного кольору. Лик світло-рожевої карнації. Очі великі світлі, ніс прямий, вуста червоні. Світло-русяві борода та вуса. Світле волосся спадає на плечі. Німб окреслений двома графіями, золотистий. Тло ікони світло-зеленого кольору. По обидва боки від святого, вертикально вміщено напис: *Стый Священномученикъ Йосафатъ аепть Полоцки*. Вгорі і внизу на іконі зображено ряд монахів по п'ять чоловік. Зовнішнє обрамлення у вигляді профільованої рами золотистого кольору (Додаток 4).

Експонування: Збараський замок.

Публікації: публікується вперше.

**Свята великомучениця Катерина** (Ж – 76), датується кінцем ХІХ ст.; розміри – 94 x 74 см; матеріал і техніка – дошка, левкас, олія [2, 31]; збереження – кракелюри, вертикальні тріщини на стику дощок.

Опис: свята Катерина зображена поколінно, фронтально. У правій руці свята тримає пальмову гілку, лівою рукою опирається на колесо. Свята вдягнена у синє плаття, оздоблене на обшлагах рукавів та горловині, підперезана поясом з брошкою. На плечі накинутий червоний плащ, оздоблений по краю жовтою вузькою тасьмою. На голові святої – корона, у волосі – вплетене намисто з перлин. Складки одягу модельовані широкими темними мазками по основних кольорах. Лик світлої карнації, з відтіненим підборіддям та повіками. Очі великі, темні, ніс тонкий, прямий, вуста світло-рожеві, чоло високе. Темно-русе хвилясте волосся спадає на плечі. Чітко окресленого німбу немає, довкола голови – висвітлення тла жовтим кольором. Тло ікони світло-сірого кольору. Зовнішнє обрамлення у вигляді рами бежевого кольору з червоними і чорними візерунками.

Експонування: Збараський замок.

Публікації: Збережені реліквії сакрального

мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – С. 11.

**Свята великомучениця Варвара** (Ж – 77), датується ХІХ ст., розміри 112 x 70 см; походження – храм св. вмч. Параскеви П'ятниці, с. Доброводи, Збараського району; матеріал і техніка – дошка, левкас, олія [3]; збереження – кракелюри, потертості фарбового шару, пошкодження шашелем.

Опис: свята зображена у повний зріст, фронтально. У правій руці – на рівні грудей вона тримає закриту книгу, а на ній – чашу. У лівій руці свята тримає меч. Одягнена у білу сорочку, зелену далматику та червоний гіматій, який майже повністю перекриває фігуру святої. Лик світло-вохристої карнації, округлий. Очі великі, сині, ніс прямий, довгі брови, вуста червоні. Довге руде волосся оздоблене намистом з перлин, спадає на плечі. На голові святої корона. Чітко окресленого німбу немає – довкола голови висвітлення тла. Позем ікони темний із схематичним зображенням рельєфу. Справа від святої представлена вежа і момент страти Варвари. Зовнішнє обрамлення відсутнє (Додаток 5).

Експонування: Збараський замок.

Публікації: публікується вперше.

У даній статті систематизовано дані про ряд ікон, що представлені у експозиції Замкового палацу м. Збаража із зображенням святих. Деякі з цих ікон публікуються вперше, а тому потребують подальшого дослідження та опрацювання. Можливо, це дасть змогу провести більш точне датування даних творів, а також з'ясувати їхнє походження.

1. *Волинська ікона ХVІ – ХVІІ століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Частина I / Упорядники А.Вигоднік, С. Василевська. – Луцьк: ДП "Волинські старожитності", 2013. – 174 с., іл.*

2. *Збережені реліквії сакрального мистецтва Національного заповідника «Замки Тернопілля». – Тернопіль, 2006. – 32 с.*

3. *Інвентарна книга № 1. Живопис. 23 березня 1995 – 02 липня 1996.*

4. *Інвентарна книга № 2. Живопис. 16 вересня 1996.*

*В'ячеслав Шуліка  
(Харків)*

## **ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ» З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

На початку 20-х років ХХ ст. до збірки Музею українського мистецтва (МУМ) в Харкові надійшла ікона «Преображення». В вересні 1934 р. ікона була передана до Української картинної галереї (УКГ) (Харків), яка була сформована на базі МУМ. На цей час ікона «Преображення» (ЖРУ 7) є чи не єдиною слобожанською іконою ХVII ст. в збірці Харківського художнього музею, атрибуція якої, як пам'ятки слобожанського іконопису, не визиває суперечок науковців (ікона «Св. Трійця», друга ікона ХVII ст. в збірці ХХМ, яку атрибутують як слобожанську пам'ятку, походить з с.Баришівка, на той час Переяславського полку. Належність цієї ікони до кола слобожанських пам'яток потребує вивчення).

Ікона «Преображення» велика шестикутна іконостасна ікона (116,5X74,5) написана на золотому та срібному тлі. Сусальний метал вкриває рельєфне тло ікони, частково заходить під фарбовий шар. Також, сусальне золото й срібло використане в зображенні одягу Христа та апостола Петра. Майстер вдало використовує металеве тло ікони, залишаючи метал в світлих частинах одягу зображених персоналій.

Ікона презентує візантійську іконографічну схему Преображення, де композиція поділена на два регістри. У верхньому регістрі, на повний зріст зображено Ісуса Христа в мандорлі, якого фланкують зображення пророків Мойсея та Іллі. Справа від Христа розміщене погруддя Бога Отця та Бог Дух Святий у вигляді голуба.

Одяг Христа зображено монохромно, напівпрозорою коричневою фарбою в два тони. За допомогою лінії та плями намічені тіні, в світлих ділянках одягу було залишено срібне тло. Відкриті ділянки тіла написані щільно, з використанням білил. Правою рукою Христос благословляє, лівою вказує на Мойсея. Німб Христа випуклий, з широкою каймою, в середині якого червоною фарбою вписано хрест з літерами ІС ХН (Сушій). Розташування літер грецьке, де літера ю розташовується зверху. По сторонам від шиї Христа напис ІС ХС коричневою фарбою.

Ноги Христа зображені без сандалів. Мандорла, яка оточує Христа, має форму правильного овалу, зображена фактурно, у вигляді гострих зубців-променів, які розходяться по сторонам. Промені, які направлені в бік апостолів мають іншу форму: до кожного з апостолів направлені прямі довгі промені, між якими розміщені невеликі хвилясті. Середина мандорли вкрита сріблом, кайма з променями та німб Христа золоті.

Бог Отець зображений у вигляді сивого старого, який правою рукою благословляє, лівою – вказує на Христа. Нижня частина тіла Бога Отця вкрита хмарами. З правої сторони червоною фарбою напис «Бгъ щтець», з лівої сторони цитата з Євангелія від Матфія: «Се есть сын мой возлюбленный о нем же благоволих того послушайте» (Мф.17:5). Бог Дух Святий зображений у вигляді білого птаха що летить, з червоними дзьобом та лапами, над ним літери Д.С. (Дух Святий).

Пророк Ілля зображений в профіль, у вигляді сивого старого, простягає до Христа руки, приймаючи благословення. Ілля одягнений в золотистий гиматій та темно-зелений хітон, з червоною, кіноварною підкладкою.

Пророк Мойсей зображений у вигляді молодої людини, з невеликою чорною бородою. Двома руками Мойсей тримає скрижалі. На скрижалях емітований текст, стилізований під іудейські літери. Мойсей одягнений в темно-зелений гиматій та золотистий хітон, з підкладкою кольору червоної вохри. Ноги пророків нижче колін закриті хмарами.

В нижньому регістрі, в динамічних позах зображені апостоли Іоанн, Петро та Яків. Лики апостолів показані в профіль. Апл. Іоанн зображений у молитовній позі, на колінах. Руки апостола складені в молитовному жесті, характерному для католицького благочестя. Іоанн одягнений в світло-блакитний гиматій та кіноварний хітон з білою підкладкою. Апл. Петро зображений приклонивши коліно. Тіло апостола розгорнуто від Христа, жести рук демонструють здивованість подією. Апостол одягнений в світло-блакитний гиматій, з золотим комірцем та золотий хітон. Для зображення хітону майстер-іконописець використав сусальне золото, поверх якого були нанесені зморшки напівпрозорою червоно-коричневою фарбою (сієна палена (?)). Підклад-

ка гиматія яскраво червоного кольору. Апл. Яків зображений на колінах, в найбільш динамічній позі. Правою рукою він вказує на гору, лівою благословляє. Яків одягнений в темно-зелений хітон з червоною підкладкою та гиматій кольору паленої вохри з біло-червоною підкладкою. Всі апостоли зображені без взуття.

Гора Фавор зображена у вигляді крутого зеленого пагорба, вкритого дивними рослинами. Через нерівномірний шар зеленої землі проглядає золотисте вохріння. Рослини зображені з додаванням білила, яскраво та контрастно.

Ікона «Преображення» довгий час не мала чіткої атрибуції. В Науковій картці ікони лише вказано, що вона походить з Белгородського монастиря. Атрибуції 1960-х рр. відносили цей витвір іконопису до волинської школи XVII ст., пізніше до Наддніпрянщині XVIII ст. В альбомах збірки Харківського художнього музею 1971 [19], 1983 [21] та 2005 [20] рр. іконі «Преображення» не було приділено уваги.

Перша наукова атрибуція ікони була зроблена в 1969 р. С.Таранушенко, який вказав, що ікона була написана на теренах Харківщини на рубежі XVII – XVIII ст. П.Жолтовський спочатку був згоден з атрибуцією С.Таранушенка, про що свідчить його підпис на фото ікони в Харківському художньому музеї, але пізніше датував ікону початком XVIII ст. [5:55]. Л.Міляєва датувала ікону тридцятьма роками XVIII ст., тобто часом виконання ікон Сорочинського іконостасу. Це датування було прийнято й Харківським художнім музеєм. Д.Степовик [17:286] та Т.Паньок [14], наслідуючи П.Жолтовського, датують ікону початком XVIII ст. С.Оляніна згодна з датуванням ікони С.Таранушенком [12:224-226]. Розбіжності в датуванні пам'ятки не завадили майже одностайному висновку, що ікона «Преображення» з ХХМ є видатною пам'яткою українського бароко. Лише С.Оляніна звернула увагу на маньєристичну складову рельєфного декоративного тла ікони.

Походження ікони з Белгородського монастиря, про що говорить Наукова картка, порушує декілька питань. До 1917 р. в Белгороді були Троїцький чоловічий монастир, заснований у 1822 р. на місці колишнього архієрейського дома, та Різдва Богородиці жіночий монастир, заснований у 1622 р. [2]. Хоча жіночий монастир був заснований в першій половині XVIIст., це була невеличка бідна обитель, яка перетворилась в великий монастир тільки після 1717 р., коли отримала землю для будівництва храмів та інших монастирських будівель. Собор Троїцького чоловічого монастиря був побудований в 1690 – 1707рр., ще до заснування обителі. Логічно було б припустити, що ікона Преображення походить з одного з цих монастирів, але достатньо великий розмір цієї ікони та шестикутна форма говорить, що вона належала до намісного ярусу іконостасу та, вірогідно, була храмовим образом. Преображенського храму в обох Белгородських монастирях не було, тому можна припустити, що ікона була перенесена в один з монастирів з якогось іншого місця, або данні Харківського музею є помилковими. Але в Белгороді з 1626 р. була дерев'яна Преображенська церква, яка з розвитком міста була перенесена на правий берег Сіверського Донця. В 1813 р., за проектом харківського архітектора Є.О.Васильєва, в Белгороді був побудований величезний Преображенський собор у стилі «класицизм». Вірогідно, ікона «Преображення» походила з іконостасу старої Преображенської церкви та після побудови нового храму була перенесена до одного з Белгородських монастирів. Але й це припущення не виглядає досконалим, з огляду на велику майстерність, з якою була виконана ікона. Ікону (а ймовірно й іконостас) такого мистецького рівня навряд чи могла собі дозволити невелика парафія одного з периферійних міських храмів. Ікона демонструє коштовну, професійну роботу майстрів. Такого рівня ікони, в XVII ст., могли належати тільки багатому монастирському храму, тому можна висунути ще одну гіпотезу. Ікона могла походити ні з Белгородського, а з Білогірського монастиря (автор цього дослідження відвідував цей монастир у 2010 р. під час подорожей Східною Слобожанщиною).

Свято-Миколаївський Білогірський Горнальський монастир (біля м.Миропілля, Сумський полк, зараз в Курській обл. РФ) був заснований у другій половині XVII ст. монахами Дивногірського монастиря (Острогоський полк). Головний, великий собор монастиря було освячено на честь Преображення Господнього, вірогідно, наприкінці XVII ст. (у 1733 р. храм був вже в аварійному стані). Монастирем опікувався сам Сумський полковник Г.Кондратьєв, якому належали навколишні землі [3]. Можна при-



*Преображення. II пол. XVII ст. (XXM)*

пустити, що ікона була написана саме для цього монастиря, як ікона головного храму, за ктиторської підтримці Сумського полковника.

З боку іконографії, ікона представляє іконографічну схему, яка складається в VI ст. (мозаїка храму Преображення монастиря св.Катерини на Синаї) [4,10]. Пам'ятки післяіконоборської епохи репрезентують усталену іконографічну схему, яка складається з двох ярусів: Христос з пророками та апостоли. Гора Фавор зображувалася, як правило, у вигляді трьох гірок, де на центральній розміщувалася фігура Христа, на бокових фігури пророків (Константинопільська мозаїчна ікона XII ст. з Лувру, Преображення з Синайського епістилію XII ст.). Особлива увага, з богословського боку, до Преображення Христа виникає в епоху ісихастських суперечок в середині XIVст., де нестворене Фаворське Світло – Світло, яке випромінював Христос, трактувалося ісихастами, як видимий прояв Божої енергії, яке дає можливість Богопізнання.

В цей період були створені знакові ікони на цей сюжет: «Преображення» Феофана Грека (ДТГ, м.Москва), та найдавніша відома українська ікона цього сюжету – «Преображення» з с.Бусовисько на Самбірщині (НМЛ, м.Львів). Слід звернути увагу, що, як на візантійських, так і на українських іконах простежується усталена традиція в розташуванні апостолів в нижньому ярусі. В центрі розміщувалося зображення св. Іоанна, зліва – ап. Петра, справа – ап. Якова. Таку ж композиційну схему та розміщення апостолів можна спостерігати в наступних століттях, що демонструє розпис Троїцької каплиці в Любліні 1418 р.

Значні зміни в розташуванні апостолів в українських іконах «Преображення», відбуваються на рубежі XVI – XVII ст., де в центрі, замість ап.Іоанна стали зображувати ап.Петра. З цього часу апостолів стали зображувати з німбами. Яскравим прикладом таких змін є «Преображення» з іконостасу П'ятницької церкви у Львові.

Окрім того, на Львівській іконі «Преображення» з'являється мотив хмари під мандорлою Христа.

Ікона з Харківського художнього музею, з одного боку, демонструє продовження цієї традиції, з іншого – репрезентує своє оригінальне трактування іконографічної схеми, яке отримало продовження в XVIII ст. на Лівобережній Україні (іконостас в В. Сорочинцях 1732р.). Перш за все це монолітне (а не у вигляді трьох пагорбів) трактування гори Фавор, яка має на іконі грушоподібну форму. На горі, в мандорлі розміщено постать Христа. Пророки зображені стоячими в хмарах, не маючи фізичної опори. Зображення персонажів ікони на горі чи поза неї, ймовірно, мало підкреслити різницю між матеріальним та нематеріальним. Друге – це зовсім інше трактування самої гори, яка з кам'янистої лещатки перетворюється на вкритий зеленню пагорб, з дивними рослинами. Таке перетворення гори Фавор, вірогідно, перегукувалося з новою концепцією українського іконостасу другої половини XVII ст., де іконостас стає образом райського саду, вкритий високим рельєфом з різьбленими орнаментами з квітів, листя та плодів. На Слобожанщині взірцем такого іконостасу вважається іконостас церкви Архангела Михаїла з с.Бездрик (зараз Сумська обл.), виконаний наприкінці XVII ст. ченцем Сумського монастиря Іллею [18]. В українському мистецтві доби бароко й, зокрема, на Слобожанщині символам квітів відведено особливе місце, а дивовижні букети з них мали посилити богословське наповнення образу. Одним з ранніх відомих на Слобожанщині прикладів використання флоральних деталей ікони для посилення богословського навантаження є ікона св. Ганни XVII ст. (НХМУ) з іконостасу Михайлівського монастиря біля Лебедину, де в правій руці свята тримає дивну рослину. На стеблах з листям лілії зображено три квітки. В центрі білий мак, по краях дві червоні троянди. Стебло лілії є вказанням на Пресвяту Богородицю, на її чистоту і непорочність. Мак – в символічній інтерпретації доби бароко – є символом сну та смерті. Білий колір маку – також символ чистоти. Три квітки символізують Св. Трійцю, а білий мак в центрі, ймовірно, є символом Христа, який через свою смерть дарував Спасіння. Червоні троянди є й символом Богородиці.

На горі Фавор в іконі «Преображення» з ХХМ також зображені дивні рослини у вигляді червоних тюльпанів, на яких ростуть світло-вохряні п'ятипелюсткові квіти (троянди(?)). Між тюльпанами зображені квітки деревію. Російський дослідник Ю.Звездіна, проводячи паралелі між текстами українських проповідників XVII ст. (І.Галятовським, А.Радивилівським та ін.) та іконами XVII – XVIII ст. вказує на глибоку єдність між символічним забарвленням текстів та їх візуальним втіленням. Так, у А.Радивилівського образи святості розкриваються через образи квітів: тюльпану, троянди, лілії, гіацинту, соняшнику [6]. Троянда, як символ Христа та Богородиці, зустрічається в українських іконостасах наприкінці XVII ст., зокрема в декоративному різьбленні іконостасів з с.Бездрик та з с.Дворічний Кут (зараз Харківська обл.), в іконі св. Ганни (НХМУ). На відміну від троянди, мотив тюльпану не набув широкого розповсюдження [11:134], але зустрічається в різьбленні іконостасу з с. Бездрик та в декоративному рельєфі в фонах ікон другої половини XVII ст. з Миколаївської церкви м. Охтирка.

Ще одним оригінальним елементом композиції є зображення Бога Отця та Св. Духу. На іконі з П'ятницької церкви використана більш канонічна форма присутності Бога Отця у вигляді тексту в хмарах над Христом. В Слобожанській іконі розміщено зображення Бога Отця у вигляді Ветхого днями та Св. Духу у вигляді голуба.

Оригінальною деталлю ікони є написи, які розміщені над зображеннями пророків та апостолів. У 1971 р. ці напівстерті написи були прочитані прот. М.Кухаруком та регентом А.Цололо (Харківський Благовіщенський собор), але неточно. В 2016 р. автору цієї статті, спільно з художником-реставратором Харківського художнього музею Я.Сторожевим, вдалося точніше прочитати ці написи. Так, над пр. Іллею розміщено слово «Вкушеніє»; над пр. Мойсеєм – «Віденіє»; над апл. Іоанном – «Обаняніє»; над апл. Петром – «Слишаніє»; над апл. Яковом – «Осязаніє». Мистецтво доби бароко прагнуло за допомогою додаткових символів та знаків надати іконі багаторівневих додаткових смислів, тлумачення яких потребувало доброї обізнаності та вченості. Прикладом цього є наведені вище зображення рослин, які не були тільки декоративною деталлю.

лю. Ці п'ять слів: «вкущеніє», «віденіє», «обанняніє», «слишаніє», «осязаніє» означає п'ять почуттів, які, згідно із св. Іоанном Дамаскіним (VIII ст.), властиві людині [8:161-163]. В «Точному викладі Православної віри», в главі «О почуттях» св. Іоанн зазначає, що «почуття є та сила души, яка здатна сприймати матеріальні речі, тобто, здатна розрізняти» [8:161]. В контексті ікони «Преображення», ці написи можна тлумачити як вираження ідеї Боготілення. Втілення Бога дає можливість його пізнання з боку його людської природи при участі всіх п'яти почуттів, де «вкущеніє» є прямим натяком на Євхаристію. Христос на горі Фавор явив свою Божу природу, одночасно залишаючись людиною. Св. Іоанн Дамаскін в своєму «Слові (...) на Преображення...» ясно говорить про це: «видно було тіло земне, сяюче Божественним світлом, – тіло смертне, що істочає славу Божества» [7]. Не виключно, що ці написи мають і інші додаткові тлумачення, які потребують подальшого вивчення.

Рельєфне тло ікони вкрито маньєристичним орнаментом, який складається з ормушлів. Такий орнамент на початку XVIII ст. вже не зустрічається в українській іконі. С.Оляніна, порівнюючи ікону «Преображення» з іконами кінця XVII ст. з іконостасу с.Березна (Чернігівщина) відмічає особливий характер гребінчастого декору ікони, який не має аналогів в інших іконах Лівобережної України XVII–XVIII ст. [12]. Стилістично, ікону «Преображення» можна віднести до маньєристично-барокового синтезу. Маньєристична складова ікони яскраво виражена не тільки завдяки орнаментованому ормушлям тлу, а й завдяки стилізації складок одягу (найбільш яскраво виражено на фігурах св. ап. Іоанна та Петра), де складки трактовані як ормушлі. Окрім ормушлів, на тлі ікони присутні елементи ще однієї складової орнаментів XVII ст. – жолобчаста мушля. Цей декоративний елемент зустрічається фрагментарно, розташований під та ззаду фігури пр. Мойсея, з переду від пр. Іллі, у правому верхньому куті ікони. На відміну від ікон з іконостасу с.Березна (Чернігівщина) [12], на іконі «Преображення» мотив жолобчастої мушлі використаний непослідовно. Серед сучасних українських мистецтвознавців достатньо поширена думка, що подібні рельєфні левкаси робились завдяки використанню прес-

форми, яка під тиском залишала відбиток. Але з цією думкою категорично не можна погодитись. Автор цієї розвідки, будучи фаховим художником-реставратором, провів чергу експериментів з левкасами і, на підставі отриманих результатів, може стверджувати, що рельєфне тло на іконі «Преображення» виконано рідким левкасом, який наносився шарами (це підтверджують і оптичні дослідження). Після висихання левкасної маси високий рельєф оброблявся інструментами. Рідкий левкас, який утворював первісну форму, в даному випадку ормушля, розтикався нерівномірно, що обумовило оригінальність та неповторність кожного елемента орнаменту. Під час механічної доробки ормушлів, майстер міг проявити творчу фантазію. Цим можна пояснити й різні орнаментальні нюанси, які зустрічаються в одному іконостасі, коли орнаментальні фони сусідніх ікон мають розбіжності в деталях. В іконі «Преображення» мотиви жолобчастої мушлі виглядають як «спроба інструменту», але в подальшій роботі над декором тла, майстер відмовився від такої трактовки декору, надавши перевагу ормушлю.

На відміну від інших елементів декоративного рішення фонів ікон, ормушль (вушна раковина), як елемент декору, не отримав богословського тлумачення, але цей елемент декору міг сприйматися і з богословської точки зору. Завиток, який часто мав закінчення у вигляді валюти та прикрашений перлами, нагадував мушлю. Мушля – елемент декору візантійських темплонів, мав витоки з іудейського мистецтва, де вона була обов'язковим елементом в іконографії Ковчега Заповіту та Храму Соломона [16:511-512]. Ключем для тлумачення цього символу в християнському мистецтві є начиння мушлі – перлина. С.Аверінцев, в своїй «Многоценной жемчужине» [1], дає розгорнуте тлумачення цього символу, посилаючись на твори Святих отців, зокрема, прп. Єфрема Сирина. Мушля з перлиною – є символом втілення Логоса. Згідно стародавнім віруванням, які мали розповсюдження на християнському сході, перлина в мушлі утворювалася від удару блискавки на море та на «плоть» мушлі. Так Єфрем Сирин описує і зачаття Христа від Святого Духа. Окрім того, перлина уособлює поняття абсолютної цінності (Мф.13:45), є образом «кладу», який захищений в темноті печери, й одночасно є і символом

людської душі, яку необхідно врятувати з «паші Змія» [1:436 – 437]. Тобто, мушля та перлина є багаторівневим семантичним кодом, який треба розуміти сотеріологічно. В Одкровенні св. Іоанна дванадцять воріт небесного Града названі дванадцятьма перлинами (Одкр. 21:18 – 21), тобто перлина є ще й символом, чи образом райських воріт.

Проникнення ормушлів в декор іконостасів прийнято пов'язувати з поширенням в Україні (та Литві) європейських гравюр, де ормушль та інші елементи маньєристичного декору утворювали декоративне обрамлення композицій. Але, проникнення цих декоративних елементів слід пов'язати і з виробами ювелірного мистецтва (посуду, прикрас тощо), які мали вживання серед шляхти та вищого духовенства. Приклад використання плакеток-базетто з аналогічним орнаментом ювелірами Києво-Печерської лаври XVII ст. наводить Ю.Островський [13].

Поєднання стилів бароко і маньєризму було характерно для Слобожанського іконопису другої половини XVII ст. Це простежується і в іконостасному різьбленні (іконостас з с.Бездрик) та в декорі фонів ікон (з Дворічного Кута, Охтирки). На початку XVIII ст. маньєристичні деталі декору в Слобожанському іконопису вже не зустрічаються, що дає підставу для датування ікони «Преображення» з ХХМ другою половиною XVII ст.

1. Аверинцев, С.С. Переводы: Многоценная жемчужина /Сергей Аверинцев. – К.: Дух і літера, 2004. – 456 с.

2. Белгородский Рождество-Богородицкий женский монастырь [электронный ресурс] //Портал Белгородская область «Энциклопедия белгородской области» – Электронные данные 8.09.2016. – Режим доступа: <http://ashkalov.ru/belgorodskia-bog-zenmonastir.html> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

3. Белогорская-Николаевская пустынь и ея святыни. – Курск: Епархиальная типография, 1912. – 23с.

4. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю.Г. Бобров. – СПб.: Аксиома – Мифрил, 1995. – С 53-121. – (Малая история культуры).

5. Жолтовський, П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.

6. Звездина, Ю. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретация /Ю.Н. Звездина //Иконопис-

ная мастерская Ковчег [электронный ресурс] – Электронные данные 04.08.2016 Режим доступа: <http://archive.ec/VRBi5-свободный>. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

7. Иоанн, Дамаскин. Слово на преславное Преображение Господа нашего Иисуса Христа /Св.Иоанн Дамаскин [электронный ресурс] //Портал Библиотека святоотеческой литературы – Электронные данные 8.09.2016. – Режим доступа: [http://www.orthlib.ru/John\\_of\\_Damascus/preobr.html](http://www.orthlib.ru/John_of_Damascus/preobr.html) - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

8. Иоанн, Дамаскин. Точное изложение Православной веры /Св.Иоанн Дамаскин. – М.: Лодья, 2002. – 465 с.

9. Креховецький, Я. Богослов'я та духовність ікони /Яків Креховецький. – Л.: Свічадо, 2005. – 196 с.

10. Овсійчук, В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кравич. – Л.: інститут народознавства НАН України, 2000. – 396 с.

11. Оляніна, С. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення /С.Оляніна // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2014. – №7. – С. 123-140.

12. Оляніна, С. Щодо уточнення атрибуції і датування групи ікон із колекції київських музеїв /С.Оляніна //Українська художня культура: історія та сучасні проблеми: зб. наук. пр. /О.І.Безгін, С.В.Оляніна, Ю.О.Коренюк, І.О.Ходак, І.С.Кочерян [та ін.]. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2012. – С. 210-231.

13. Островський, Ю. Нові дослідження металевої моделі іконостаса з Києво-Печерської лаври (реконструкція втраченої моделі та спроба реконструкції іконостаса першої пол. XVIII ст.) /Юрій Островський //Бюлетень 8 Інформаційний випуск. – Л.: ННДРЦУ ЛФ, 2006. – С.45-53.

14. Паньок, Т.В. Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст. / Т.В.Паньок. – Х.: Іванова, 2008. – 280 с.

15. Преображенський кафедральний собор г. Белгород [электронный ресурс] //Портал Белгородская митрополия – Электронные данные 8.09.2016. – Режим доступа: <http://www.belfavor.ru/history/> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)

16. Сизоненко, Т. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса /Т.Д.Сизоненко //Иконостас: происхождение, развитие, символика /Центр Восточнохрист. культуры; ред.-сост. А. Лидов. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С. 501-517.

17. Степовик, Д. *Історія української ікони Х-ХХ ст.* / Д. Степовик. – К.: Либідь, 1996. – 438 с.

18. Фомин, П.Г. *Церковные древности села Бездрик, Сумского уезда / П.Г. Фомин // Фомин, П.Г. Церковные древности Харьковского края – Х.: ХЧМГУ 2011. – С.196-208.*

19. *Харківський художній музей / авт.-упоряд. М.М. Безхутрий, М. П. Работягов. – К.: Мистецтво, 1971. – 163 с.*

20. *Харківський художній музей. 200 років колекції / авт.-упоряд.: В.Мизгіна, Т.Прокатова, О.Денисенко, Л.Пономарьова, Т.Литовко та ін. – Х.: Фоліо, 2005. – 167 с.*

21. *Харківський художній музей: альбом / авт.-упоряд. М. П. Работягов. – К.: Мистецтво, 1983. – 158 с.*



**Вікторія КОРИТНЯНЬСЬКА**  
(Одеса)

## **МІКОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНИ «БОГОРОДИЦЯ СМОЛЕНСЬКА» ІЗ ЗБРАННЯ ОДЕСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

Тісна співпраця Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі по тексті – ОФ ННДРЦУ) з Одеським художнім музеєм триває вже майже 40 років. За цей час було обстежено та відреставровано понад сто ікон з його фондів. Одна з таких ікон – двохстороння виносна ікона «Богородиця Смоленська» із зображенням Святого Миколая Чудотворця на звороті (інв. № Ж-2219, номер реставр. паспорту П-427ж) надійшла разом з іншими музейними пам'ятками до ОФ ННДРЦУ для проведення реставраційно-консерваційних заходів наприкінці 2015 року. Однак, під час першого огляду на поверхні ікони були виявлені «підозрілі» нальоти, зовнішній вигляд яких був схожий на ураження мікроскопічними грибами. У зв'язку з цим, пам'ятку було розміщено в ізоляторі ОФ ННДРЦУ для проведення подальшого мікологічного дослідження.

Нижче наводимо результати мікологічного дослідження ікони «Богородиця Смоленська» з докладним обговоренням даних, отриманих під час кожного його етапу.

### **1. Візуальний огляд**

На площині з зображенням Богородиці з немовлям спостерігається однаковий та добре помітний лише при бічному освітленні ніжний, подекуди павутинний наліт світло-сірого кольору, що тягнеться вздовж численних тріщин кракелюру (іл. 1). Особливо інтенсивним він був у нижній половині зображення, зокрема на мафорії Богородиці, ніжках немовляти та ін. Зауважимо, що на думку художника-реставратора творів станкового темперного живопису I кваліфікаційної категорії ОФ ННДРЦУ Полякова І.В., нижня частина ікони раніше, ймовірно, піддавалася негативному впливу вологи, про що свідчили наявні пошкодження: відставання паволоки, осипи ґрунту та фарбового шару.

Прояви мікологічного ураження на площині з

зображенням Святого Миколая Чудотворця були аналогічні, проте менш виражені. Торці ікони – без візуально помітних ознак ураження мікроскопічними грибами.

**Отже, в результаті візуального огляду:**

1) встановлено наявність ніжного павутинного нальоту світло-сірого кольору, що тягнеться вздовж численних тріщин кракелюру на лицевому та тильному боках ікони;

2) окреслено площу ураження та ймовірні причини його виникнення.

Оскільки прояви мікологічного ураження ікони були ідентичні на обох площинах пам'ятки, але більш виражені на її лицевому боці, відбір проб для мікроскопічних досліджень та посіву на живильне середовище в чашки Петрі (агар Чапека-Докса та агар Чапека-Докса з гліцерином) здійснювали з осередків розвитку міцеліальних нальотів на зображеннях мафорію Богородиці та ніжках немовляти.

### **2. Мікроскопічні дослідження**

Мікроскопія поверхні ікони (Ч8,75): тріщини кракелюру заповнені вмістом світло-сірого кольору. Подекуди з тріщин на поверхню ікони відходять світло-сірі ниткоподібні структури (гіфи мікроскопічних грибів?).

Мікроскопія міцеліального нальоту вздовж тріщин кракелюру (Ч96-480, два повтори, досліджувалося не менше шести полів зору кожного повтору). Виявлено поодинокі, як окремі так і в переплетеннях, безбарвні гіфи міцелію, які зрідка оплітали частинки фарбового шару (іл. 2); одиничні різноманітні по формі та розміру конідії мікроскопічних грибів з родини *Moniliaceae*; одиничні фрагменти конідійників мікроскопічних грибів з родини *Dematiaceae* та поодинокі конідії мікроміцету з роду *Alternaria* Nees (0-1 в полі зору). Крім цього в обох препаратах спостерігалися численні часточки ґрунту і фарбового шару, окремі фрагменти позолоти, волокна рослинного (бавовна та льон) та тваринного походження (шерсть) червоного, синього й білого кольорів, чисельні рослинні рештки (пилкові зерна, покривні волоски тощо).

**Отже, в результаті мікроскопічних досліджень:**

1) підтверджено природну (грибну) природу зареєстрованого нальоту;

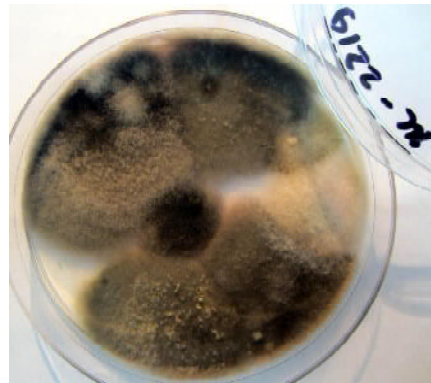
2) виявлено, що наявні осередки павутинного нальоту світло-сірого кольору вздовж тріщин



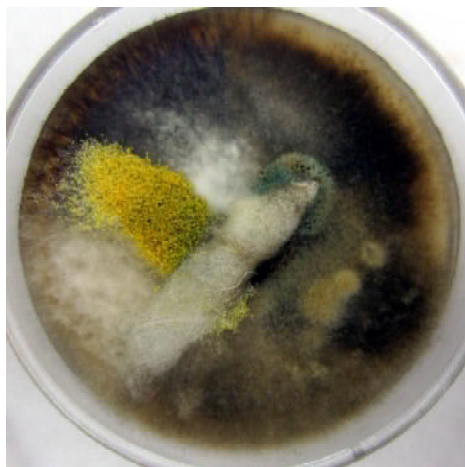
*Гл. 1. Міцеліальний наліт вздовж тріщин кракелюру, лицева сторона ікони.*



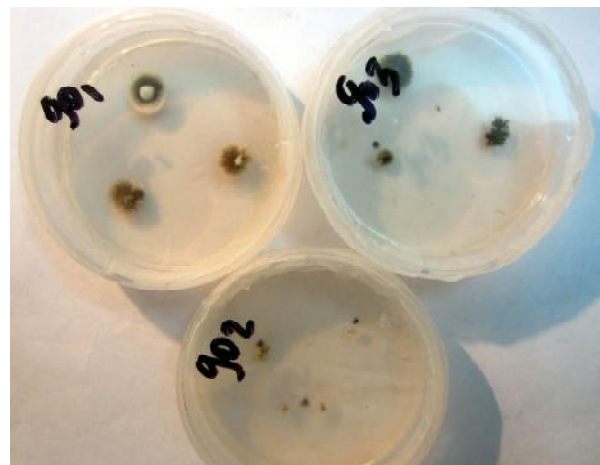
*Гл. 2. Фрагменти гіфміцелію, збіл. 96 р.*



*Гл. 3. Посів методом гострої голки, проба Ж-2219, 11-та доба спостережень.*



*Гл. 4. Посів методом тампону, проба Nm, 14-та доба спостережень.*



*Гл. 5. Розвиток Mycelia sterilia (dark) на середовищі агар Чапека-Докса з гліцерином ( $a_w = 0,90$ ), 23-тя доба спостережень.*

кракелюру зумовлені незначним розвитком стерильного міцелію світлозбарвлених мікроскопічних грибів з родини *Moniliaceae*, життєздатність та таксономічну приналежність яких за існуючими ознаками встановити неможливо;

3) зареєстровано значну ступінь обсіменіння поверхні ікони пропагулами темнозбарвлених грибів з родини *Dematiaceae*, у тому числі конідіями мікроміцету з роду *Alternaria*.

### 3. Посів на поживне середовище в чашки Петрі

**Посів на агар Чапека-Докса.** Посів здійснювали за допомогою методів гострої голки та тампону. Чашки інкубували при кімнатній температурі протягом 15 діб.

1) Дата посіву: 30.10.15. Посів методом гострої голки (проба Ж-2219) - 9/7\*, ідентифіковано: *Alternaria alternata* (Fr.) Keissl. (9/7), у двох уколах разом з бактерією та *Cladosporium* sp. (іл. 3).

2) Дата посіву: 15.02.16. Посів методом тампону (проба Нт) - ідентифіковано: *A. alternata*, *Aspergillus flavus* Link, *Penicillium* sp., *Ulocladium consortiale* (Thьm.) E.G. Simmons (іл. 4). Всі виявлені мікроміцети активно колонізували тампон.

Посів методом гострої голки (проби  $N_1$ ,  $N_2$ ,  $N_3$ ): 9/8, з них - проба  $N_1$  - 3/3, ідентифіковано: бактерія (3/3), *A. alternata* (3/1), *A. alternata* разом з *A. flavus* (3/1); проба  $N_2$  - 3/3, ідентифіковано: *A. alternata* (3/2), *Mycelia sterilia* (white) (3/1); проба  $N_3$  - 3/2, ідентифіковано: *A. alternata* (3/1), 2 бактеріальні колонії (3/1).

**Отже, в результаті посіву на агар Чапека-Докса** в переважній більшості уколів зареєстровано розвиток темнозбарвленого мікроскопічного гриба *A. alternata* з родини *Dematiaceae*.

Однак, враховуючи результати, отримані під час візуального огляду та мікроскопічних досліджень, зрозуміло, що розвиток колоній *A. alternata* на живильному середовищі обумовлений високим ступенем обсіменіння поверхні ікони його життєздатними пропагулами, який, в свою чергу, пов'язаний, вірогідно, із зберіганням пам'ятки в безпосередній близькості від джерела розвитку цього мікроміцету. В той же час, не-

визначеним зосталося питання, щодо життєздатності наявного «подекуди павутинного нальоту світло-сірого кольору, що тягнеться вздовж тріщин кракелюру» та виявлених під світловим мікроскопом «поодиноких, як окремих так і в переплетеннях, безбарвних гіф міцелію, що зрідка оплітали частинки фарбового шару». Щоб отримати чітку відповідь на це питання, нами було здійснено посів зазначених нальотів на поживне середовище з низькою активністю води, оскільки відомо, що окремі штами помірно та екстремально ксерофільних видів мікроскопічних грибів здатні розвиватися на творах мистецтва навіть за умов низької відносної вологості повітря (65-70%), а прояви ураження пам'яток такими грибами (розвиток безбарвних мікроколоній або тонкого павутинного міцелію без або з утворенням конідій) за зовнішнім виглядом співпадають з наявними ознаками мікологічного ураження на поверхні досліджуваної ікони [1, 4-5, 12, 55, 57-60; 2, 152-153; 3, 298-299].

Для виділення зазначених грибів використовували агар Чапека-Докса з гліцерином (використовували 18 ( $a_w = 0,70$ ), 11 ( $a_w = 0,81$ ) та 5.5 ( $a_w = 0,90$ ) молельні розчини гліцерину). Чашки Петрі герметизували за допомогою парафіну. Посів здійснювали за допомогою методів гострої голки та тампону. Інкубацію здійснювали при температурі 23-25 °С протягом 50 діб.

Посів методом тампону (проба 70<sub>т</sub>) - розвиток мікроорганізмів не виявлено, посів методом гострої голки (проби 70<sub>1</sub> 70<sub>2</sub> 70<sub>3</sub> та 81<sub>1</sub> 81<sub>2</sub> 81<sub>3</sub>) - розвиток мікроорганізмів не виявлено.

Посів методом тампону (проба 81<sub>т</sub>). Ідентифіковано: *Aspergillus* sp.

Посів методом тампону (проба 90<sub>т</sub>). Ідентифіковано: *Aspergillus* sp., *Penicillium* sp.

Посів методом гострої голки (проби 90<sub>1</sub>, 90<sub>2</sub>, 90<sub>3</sub>): 9/9, з них - проба 90<sub>1</sub> - 3/3, ідентифіковано: *Mycelia sterilia* (dark) (3/2), *Cladosporium* sp. разом з *Penicillium* sp. (3/1); проба 90<sub>2</sub> - 3/3, ідентифіковано: *Mycelia sterilia* (dark) (3/2) (в різних уколах разом з бактерією та *Penicillium* sp.), *Mycelia sterilia* (white) (3/1); проба 90<sub>3</sub> - 3/3, ідентифіковано: *Mycelia sterilia* (dark) (3/3).

**Отже, в результаті посіву на агар Чапека-Докса з гліцерином** встановлено, що наявні павутинні міцеліальні нальоти, які тягнуться вздовж тріщин кракелюру, нежиттєздатні.

Колонії темнозбарвленого мікроміцету

\* де, в чисельнику вказано загальну кількість здійснених посівів, у знаменнику – кількість посівів, в яких розвиток мікроорганізмів виявлено.

*Mycelia sterilia* (dark), розвиток яких зареєстровано в переважній більшості уколів (іл. 5) є, ймовірно, колоніями *A. alternata*. Таке припущення базується на літературних даних щодо можливості розвитку міцелію цього виду на середовищах, мінімальна активність води яких становить 0,85-0,86 (оптимальні умови для швидкого росту та конідієутворення для грибів цього виду спостерігаються при  $a_w = 0,98-0,99$ ) [4, 41].

Отже, враховуючи результати візуального огляду, а також мікроскопічних досліджень і посіву на живильне середовище в чашки Петрі, робимо висновок, що ураження твору життєздатними формами мікроскопічних грибів не виявлено. Мікроскопічні гриби, розвиток яких зареєстровано під час посіву, перебувають у складі поверхневих забруднень. У відповідності з висновком, рекомендовано: провести гігієнічне очищення та ретельне знепилення лицевого та тильного боків пам'ятки.

Таким чином, проведення та збіжність трьох обов'язкових складових мікологічного дослідження музейних пам'яток у послідовності: візуальний огляд → мікроскопічні дослідження → посів на живильне середовище в чашки Петрі дозволили нам правильно інтерпретувати отримані результати та прийняти вірне рішення щодо необхідності проведення дезінфекційних заходів.

---

1. Ребрикова Н.Л. *Руководство по диагностике микробиологических повреждений памятников искусства и культуры*. - М.: Товарищество научных изданий КМК, 2008. – 80 с.

2. Ребрикова Н.Л., Дмитриева М.Б. *Проблемы диагностики микробиологических повреждений памятников искусства и культуры // Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток: наук. доп. VI міжнар. наук-прак. конф.* – 2008. – С. 152-157.

3. Ребрикова Н.Л., Познизовская В.Б. *Экстремально ксерофильные грибы, обнаруженные в музейных фондах // Современная микология в России: сб. науч. тр.* – М.: 2015. – Том. 4. – С. 298-300.

4. Kück M., Nowrousian M., Hoff B., Engh I. *Schimmelpilze: Lebensweise, Nutzen, Schaden, Bekämpfung*. – Berlin: Springer-Verlag, 2009. – 206 p.

Уладзімір *КАРЭЛІН*, Мікалай *МЕЛЬНІКАЎ*  
(Мінск)

## БАРЫС І ГЛЕБ У ІКАНАПІСУ БЕЛАРУСІ

Барыс і Глеб (у хрышчэнні Раман і Давыд) (90-е гг. Хст.-1015) – старажытнарускія князі, малодшыя сыны вялікага кіеўскага князя Уладзіміра Святаслававіча. Яны былі забіты старэйшым братам Святаполкам Акаянным у 1015 г., падчас міжусобнай барацьбы пасля смерці іх бацькі. Барыс і Глеб першымі на ўсходнеславянскіх землях былі кананізаваны царквой (1072) як святыя пакутнікі-страстацэрпцы. Рускія людзі бачылі ў іх сваіх заступнікаў і малітоўнікаў. У летапісах маецца шмат звестак аб цудах вылячэння, якія адбываліся каля іх труны, і аб перамогах, здабытых іх імем. Свята Барыса і Глеба адмячаецца 15 (2) траўня, у дзень перанясення іх мошчаў у 1115 г. у новую царкву, пабудаваную князем Ізяславам Яраславічам у Вышгарадзе. Таксама сумеснае святкаванне святых праводзіцца 6 жніўня (24 ліпеня), а 18 (5) верасня шануецца дзень памяці святога князя Глеба. У каталіцкай царкве дзень памяці Барыса і Глеба – 18 жніўня па новаму стылю.

Ушанаванне Барыса і Глеба мела месца і ў землях, якія складаюць тэрыторыю сучаснай Беларусі. У 12 ст. Барыса-Глебскія храмы былі пабудаваны ў Полацку, Тураве, Гродне, Навагрудку. Да нашага часу захавалася Каложская царква, пабудаваная ў г. Гродна на высокім беразе Нёмана [1]. У 19 ст. паўднёвая і частка заходняй сцяны абваліліся ў Нёман. Пазней яны былі адноўлены з дрэва. Храм у Навагрудку пасля неаднаразовых перабудоў захавалася ў стане на пачатак 16 ст. з асобнымі элементамі гатычнай архітэктуры. Доўгі час храм быў уніцкім, а з 1839 г. перайшоў да праваслаўных. У 1791 г. храм святых князей Барыса і Глеба быў пабудаваны ў в. Накрышкі Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобласці на ахвяраванні паноў Стравінскіх [2]. Яшчэ некалькі храмаў, прысвечаных Барысу і Глебу пабудаваны значна пазней: адзін у сярэдзіне 19 ст., адзін – у канцы 20 ст. і два ўжо ў сучасным стагоддзі [3].

Колькасць абразоў з выявамі першых рускіх святых князей Барыса і Глеба ў храмах Беларусі адносна невялікая. Згодна базы дадзеных,

састаўленай аўтарамі паведамлення на падставе матэрыялаў экспедыцый Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, іх налічваецца толькі 56 адзінак. На абразках святыя звычайна падаюцца фронтальна ўдваіх, у поўны рост, у княжацкім аблачэнні. У руках яны трымаюць пакутніцкі крыж ці крыж з мячом, што ўказвае на іх паходжанне і воінскую славу. Барыса, які быў старэйшым, прадстаўляюць з невялікімі вусамі і барадой, згодна звестак Сказання аб Барысе і Глебе. Аб знешнасці Глеба звестак не захавалася, і яго, як малодшага брата, паказваюць безбародым юнаком з доўгімі, да плеч, валасамі. [4].

У адрозненне ад расійскіх абразоў, на галовах святых замест круглых шапак, аблямаваных мехам, амаль ва ўсіх выпадках знаходзяцца княжацкія кароны, як, напрыклад, на адным з найбольш старажытных абразоў з в. Ляхаўцы Брэсцкай вобл. (мал.1; 17 ст., дошка, тэмпера, 92x82), які зараз захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (НММ РБ). Абраз з традыцыйнай іканаграфіяй (фронтальныя выявы святых у поўны рост) выкананы ў старажытнай плоскасна-графічнай манеры. На галовах братаў знаходзяцца чырвоныя княжацкія кароны з залатымі вянцамі. Барыс, які змешчаны зправа, апрануты ў цёмна-зялёны кафтан і карычневае карзно. Глеб – у залатіста-жоўтым падпярэзаным кафтане і верхнім ярка-пунсовым адзенні накшталт дэліі з доўгімі, з разрэзамі, рукавамі. У правай руцэ яны трымаюць крыжы, у левай – мячы, прычым Глеб абапіраецца на яго. Фон абраза дэкараваны раслінным разным па ляўкасу арнамантам.

Пад непасрэдным уздзеяннем мастацтва Заходняй Еўропы выкананы ўнікальны для Беларусі абраз «Барыс і Глеб са Св. Хрысцінай» (мал.2; 18 ст., палатно, алей, 177x122), што быў зафіксаваны ў 80-я гг. прошлага стагоддзя ў г. Лунінец Брэсцкай вобласці. На заднім плане змешчана выява св. Хрысціны з паднятай уверх левай рукой. Яна апранута ў белую сукенку і светла-малінавы плашч. На пярэднім плане знаходзяцца постаці святых Барыса і Глеба, павернутыя адзін да аднаго. Яны ў рыцарскіх даспехах з накінутымі паверх карзно і часткова захінаюць сабой Хрысціну, нібы абараняючы яе. У Барыса паверх латаў вялікім бантам завязана белая набедраная павязка. На галаве – княжацкая карона з залатым вянцом, упрыгожаная плюмажам. Левую руку ён прыціскае да грудзей,



Мал. 1. Абра́з св. Барыса і Глеба  
(17 ст., дошка, тэмпера, 92x82)  
з в. Ляхаўцы Брэсцкай вобл.



Мал. 2. Абра́з «Барыс і Глеб са  
Св. Хрысцінай»  
(18 ст., палатно, алей, 177x122)  
з г. Лунінец Брэсцкай вобл.



Мал. 3. Абра́з св. Барыса і Глеба  
(19 ст., палатно, алей, 132x95)  
з в. Калінавае Віцебскай вобл.



Мал. 4. Абра́з св. Барыса і Глеба  
(19 ст., палатно, алей, 150x100).  
з в. Высокае Брэсцкай вобл.



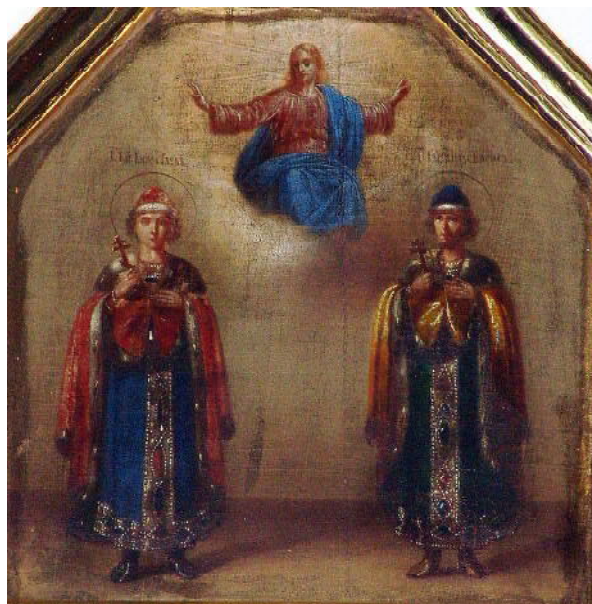
Мал. 5. Абра́з св. Барыса і Глеба  
(19 ст., палатно, алей, 129x96)  
з в. Месткавічы Брэсцкай вобл.



Мал. 6. Абра́з св. Барыса  
(18-19 ст., дошка, тэмпера, 105x52,5)  
з Пінскага раёна Брэсцкай вобл.



Мал. 7. Абра́з св. Барыса і св. Блажэннай  
Музы (канец 19-пачатак 20 ст.,  
дошка, алей, 20x13,5)  
з г. Свіслач Гродзенскай вобл.



Мал. 8. Абра́з св. Барыса і Глеба  
(канец 19 ст., палатно, алей, 42x40)  
з г. Маларыта Брэсцкай вобл.

правая працягнута ў бок Глеба. У апошняга на галаве рыцарскі шлем з плюмажам; правай рукой ён абапіраецца на доўгі меч. У ніжняй частцы абраза знаходзіцца надпіс па-стараславянску, які сведчыць, што абраз прысвечаны Рускім князям святым страстацерам Барысу і Глебу і святой Вялікапакутніцы Хрысціне.

На абразе з в. Калінавае Віцебскай вобл. (мал.3; палатно, алей, 132x95) святыя пакутнікі паверх кафтанаў апрануты ў гарнастаевыя футры з чырвоным верхам, зашпіленыя зверху фібуламі; на галовах – княжацкія кароны. У руках у Барыса знаходзіцца кап’ё з пальмавай сцябліннай і крыж. Глеб у левай руцэ трымае пальмавую сцябліну, правую прыціскае да грудзей. У верхняй частцы абраза, на воблаках, змешчана выява Новазапаветнай Тройцы разам з Маці Божай на паўмесяцы. У ніжнім вугле знаходзіцца надпіс: «Жертва Отъ Александра Козьмова Карася 1859 года Августа 20 дня».

Незвычайным па тэхніцы выканання з’яўляецца абраз, зафіксаваны ў в. Высокае Камянецкага раёна Брэсцкай вобл. (мал.4; 19 ст., палатно, алей, 150x100). Уся плошча абраза, за выключэннем лікаў і кісцей рук персанажаў, закрыта драўляным разным абкладам. Князі Барыс і Глеб у рыцарскіх даспехах і накінутых паверх мантыях, зашпіленых на грудзях, стаяць на беразе рэчкі. На галовах святых – кароны, у руках яны трымаюць крыжы разам з пальмавымі сцяблінамі. На пазёме, каля ног, ляжаць прылады іх згубы – кап’ё і нож. У верхняй частцы кампазіцыі змешчана паясная выява Саваофа, які трымае над галоўкамі князёў вянкi пакутнікаў.

Своеасаблівае іканаграфія прадстаўлена і на абразе з в. Месткавічы Брэсцкай вобл. (мал.5; 19 ст., палатно, алей, 129x96). Выявы святых Барыса і Глеба змешчаны ў інтэр’еры, верагодна ў храме. Яны апрануты ў кафтаны і гарнастаевыя мантыі з чырвоным верхам, аднак Барыс паказаны без галаўнога ўбора. Яго карона ляжыць побач, на століку, пакрытаму зялёным абрусам. У адрозненне ад другіх абразоў, Глеб, як і Барыс, таксама прадстаўлены з невялікімі вусамі і барадой. У левай руцэ святыя трымаюць меч, правай рукой Глеб трымае крыж, а Барыс бласлаўляе. У верхнім вугле над ім звісае чырвоная завеса.

На частцы твораў сустракаюцца паасобныя выявы святых князёў, як, напрыклад, на абразе з Пінскага раёна Брэсцкай вобл., што зараз захо-

ўваецца ў НММ РБ (мал.6; 18-19 ст., дошка, тэмпера, 105x52,5). На ім прадстаўлена пабедраная выява князя Барыса, апранутага ў гарнастаевую шубу тыпа дэліі. На галаве ў яго знаходзіцца карона, а ў руках – крыж і пальмавая сцябліна.

Своеасаблівай іканаграфіяй вылучаецца абраз з г. Свіслач Гродзенскай вобл. (мал.7; канец 19-пачатак 20 ст., дошка, алей, 20x13,5), дзе князь Барыс змешчаны разам са святой юначкай Блажэннай Музай. На гэтым абразе, як і на большасці твораў, напісаных ў другой палове 19 – пачатку 20 ст., галаўным уборам святых князёў замест княжацкіх каронаў становяцца традыцыйныя для рускай іканаграфіі круглыя шапкі, аблямаваных мехам. На абразе з падобнай іканаграфіяй з г. Маларыта Брэсцкай вобл. (мал.8; канец 19 ст., палатно, алей, 42x40) зверху дабаўлена выява бласлаўляючага дзвюма рукамі Хрыста. У царкве в. Чарневічы Віцебскай вобл. знаходзіцца абраз (19 ст., палатно, алей, 120x90), дзе святыя Барыс і Глеб прадстаўлены зусім без галаўных убораў, чаго больш нідзе не сустракалася.

Як ужо адмячалася вышэй, амаль усе прадстаўленыя выявы святых пакутнікаў-страстацераў Барыса і Глеба адпавядаюць іканаграфічнаму канону – гэта фронтальныя роставыя ці, значна радзей, паясныя адлюстраванні. У руках яны трымаюць сімвалы пакутніцтва – крыжы ці пальмавыя сцябліны, а таксама прылады іх згубы – кап’ё і нож. Асноўнае адрозненне беларускіх абразоў 17 – пачатку 19 ст. праяўляецца ў элементах адзення святых. Гэта княжацкія кароны на галовах замест традыцыйных круглых шапак, аблямаваных мехам, а таксама разнастайнасць верхняга аблачэння – карзно, мантыі, шубы, дэліі. На асобных абразях Барыс і Глеб паказаны ў рыцарскіх даспехах. Кампазіцыя абраза зрэдку можа быць дапоўнена наяўнасцю іншых святых, а таксама выявай бласлаўляючага Хрыста на воблаках, ці Новазапаветнай Тройцы. У некаторых рэгіёнах Брэсцкай вобласці на абразях прысутнічае дэкаратыўнае аздабленне у выглядзе разной драўлянай шаты.

1. *Архітэктура Беларусі Т.1. Мн. 2005. С. 193-203.*
2. *Кулагін А.М. Праваслаўныя храмы Беларусі. Мн. 2007. – С. – 294.*
3. *Приходы и монастыри Белорусской православной церкви. Мн. 2011. – С. – 274.*
4. *Смирнова Э.С. Иконография. Православная энциклопедия. – Т. 6. – М. – 2003. – С. 55-60.*



*Галіна ФЛІКОП-СВІТА  
(Мінск)*

## **ХАТНІЯ АБРАЗЫ (КАНЕЦ XVIII – ПЧАТАК XX ст.ст.) Ў ЗБОРАХ ЧАЧЭРСКАГА ГІСТОРЫКА-ЭТНАГРАФІЧНАГА МУЗЕЯ: АГЛЯД КАЛЕКЦЫІ**

Сакральны жывапіс Беларусі XIX ст. даволі рэдка выступаў аб'ектам даследавання. Як слушна адзначыў айчынны мастацтвазнавец В.Ф. Шматаў, прычынай гэтаму з'яўляецца тая акалічнасць, што ў XIX ст. размываецца беларуская іканапісная традыцыя [4, с. 266-267]. Так, даволі часта над выкананнем абразоў у гэты перыяд працуюць прафесійныя жывапісцы з добрай мастацкая падрыхтоўкай, таму праз іх у іканапіс патрапляе акадэмізм. У гэты ж час, калі нашыя землі знаходзяцца ў складзе Расійскай імперыі, для беларускіх храмаў прывозяцца іконы з цэнтральных губерняў, выцясняючы сабой мясцовы жывапіс. Натуральна, што такія творы, як аб'ект даследавання, для беларускіх навукоўцаў, робяцца не прывабнымі [4, с. 268-270]. Між тым у XIX ст. на нашых землях пачынаюць адбывацца даволі цікавыя новыя працэсы, якія вымагаюць асобнага вывучэння.

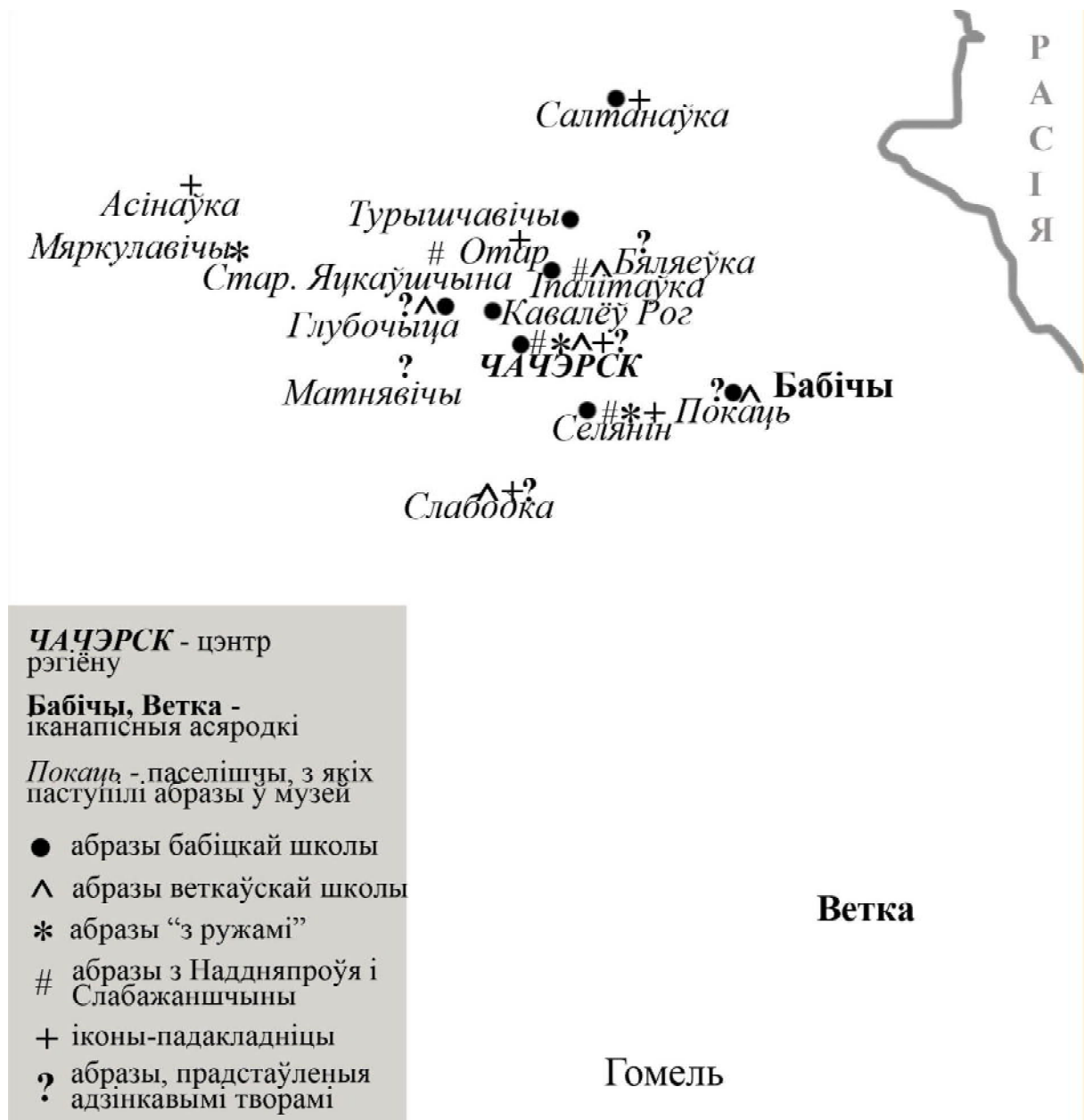
Так, па ўсёй верагоднасці, менавіта з гэтага часу ўзнікае такая з'ява, як хатні абраз. Да вывучэння генезіса такой культурна-этнаграфічнай з'явы, як хатні абраз, дагэтуль айчынныя навукоўцы не звярталіся. Разам з тым, разабрацца з падобным феноменам імкнуліся мастацтвазнаўцы з Украіны, якія даследавалі ўкраінскую хатнюю ікону [10]. Так, навукоўцы схіляюцца да думкі, што народныя абразы, напісаныя на дошках і прызначаныя для дамашняй малітвы, ва ўкраінскім ужытку з'явіліся з канца XVIII ст. [10]. На нашу думку, гэтая ж дата правамоцная і для аналагічнай беларускай з'явы.

Пры чым ёсць падставы меркаваць, што акурат пад уплывам народнай традыцыі Чарнігаўшчыны і Браншчыны, хатнія абразы пачынаюць пісацца і на беларускіх землях. А садзейнічала гэтаму, на нашу думку, уключэнне беларускіх тэрыторый пасля падзелаў Рэчы Паспалітай у склад Расійскай імперыі. Да таго часу на нашых землях такая з'ява, як хатні абраз, напэў-

на, не існавала, у адрозненне ад Расіі. Аднак калі ў канцы XVIII ст. на ўсходзе Беларусі знікла мяжа, то іканапісцы (і гандляры) з суседніх мясцовасцяў у пошуках новага рынку збыту пачалі прыезджаць у Магілёўскую губерню. Верагодна так на нашыя землі была занесена новая культурная з'ява. І паколькі такая мастацкая прадукцыя прыйшлася да спадобы беларусам, то даволі хутка ўжо ўласна на нашых землях з'яўляюцца асяродкі, дзе пішуцца хатнія абразы: іканапісцы ж тут жылі і раней, але дагэтуль працавалі выключна для патрэбаў храмаў, цяпер жа яны арыентуюцца і на простае мясцовае насельніцтва. Але трэба падкрэсліць, што пакуль што ўсе гэтыя думкі можна выказаць толькі як гіпотэзу.

Для хатніх абразоў, у адрозненне ад царкоўных, уласцівы свае рысы. Перш за ўсё такія творы маюць не вялікія памеры. Найбольш распаўсюджаны фармат – 50x40 см (+/- 2-3 см), але могуць быць і меншыя. Даволі часта пад фарбавы слой грунт не насіўся ўвогуле альбо клаўся вельмі тонкім слоём. Для большасці хатніх абразоў, якія бытавалі на паўднёва-ўсходнім рэгіёне Беларусі, уласціва дэкаратыўнаўсць: яркія, адкрытыя колеры; выкарыстанне графічнай лініі, якая акрэслівае контуры; фоны вохрыстага, пясочнага, тэракотавага колераў упрыгожаны жоўтымі арнаментамі (часцей расліннымі, але сустракаюцца і геаметрычныя – сеткавыя) і паверх іх намалюваны пышныя стылізаваныя ружы. Але сярод гэтых твораў сустракаюцца і іншыя абразы, якія адрозніваюцца ад асноўнай масы і сведчаць пра прыналежнасць да якога-небудзь адмысловага іканапіснага асяродка, пра што размова пойдзе ніжэй.

Паколькі беларускія хатнія абразы – з'ява даволі позняя і пры гэтым «невысокамастацкая», то яны, звычайна, заставаліся па-за ўвагай даследчыкаў. Асноўныя публікацыі па гэтай праблеме належаць супрацоўнікам музеяў, у фондах якіх захоўваюцца творы такога кшталту. Так, найбольш значны матэрыял выдадзены Беларускім дзяржаўным музеем народнай архітэктуры і побыту – альбом «Народныя абразы са збору музея...» [6]. Асобныя раздзелы беларускім хатнім абразам прысвечаны ў альбомах «Голоса ушедших деревень» [1, с. 132-159] і «Захаваная памяць страчанай зямлі» [3, с. 184-199], падрыхтаваныя адпаведна Веткаўскім



Карта - Чачэрскі музей.



*Мал. 1. Св. Мікола, бабіцкая школа, 19 ст.*



*Мал. 2. Божая Маці усім смуткуючым радасць (стараабрадніцкі), веткаўская школа, 19 ст.*



*Мал. 3. Св. Параскева, 19 ст.*



*Мал. 4. Хрыстос Збавіцель, 19 ст.*



Мал. 5. Ікона-падакладніца Божая Маці, 19 ст.

музеем стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф.Р. Шклярава і Музеем старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

Супрацоўнікамі Гомельскага палацава-паркавага ансамбля В. Літвінавым і А. Кузьміч апублікаваны артыкул, у якім здзейснена спроба аналізу калекцыі народных абразоў з фондаў названай установы. Аўтары, паводле стылістычнага аналізу, вылучылі некалькі груп твораў і вызначылі прыбліжны арэал бытавання для кожнай з іх [5]. Праблеме народнага іканапісу прысвечаны і артыкул загодчыцы Музея народнай творчасці (філіял Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь) В. Залуцкай, якая рэзюміруе свае назіранні наконт гэтага феномену, выкліканыя праведзенай у дадзенай установе выставай хатніх абразоў з прыватнай калекцыі [2].

Да дадзенай праблемы даводзілася звяртацца і нам у некалькіх нашых артыкулах, прысвечаных, пераважна, аналізу калекцый або асобных твораў пэўных музеяў Беларусі. У іх ліку – Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь [14, 16], Музей старажытнабеларускай

культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [17], Гомельскі палацава-паркавы ансамбль [16], Веткаўскі музей стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф.Р. Шклярава [15]. Такім чынам, хатнія абразы са збораў розных устаноў Беларусі ў пэўнай ступені ўжо траплялі ў поле зроку даследчыкаў. Выключэннем тут толькі з’яўляецца калекцыя іканапісу Чачэрскага гісторыка-этнаграфічнага музея.

Чачэрскі гісторыка-этнаграфічны музей сярод усіх раённых устаноў такога кшталту (за выключэннем веткаўскага музея) валодае найбольшай калекцыяй іканапісу, якая налічвае 80 адзінак асноўнага і навукова-дапаможнага фонду. Гэтыя творы належаць пераважна да XIX – пачатку XX ст. і ўяўляюць сабой жывапісную спадчыну некалькіх мастацкіх асяродкаў, а таксама – тыражную прадукцыю (літаграфіі і фотаздымкі) тагачасных прадпрыемстваў. Прадрукаваныя абразы будзе сказана пазней, а вось што датычыцца жывапісных твораў, то такая іх значная колькасць у фондах дадзенай установы тлумачыцца пэўнымі акалічнасцямі.

Справа ў тым, што менавіта ў дадзеным рэ-

гіёне (Магілёўская губерня), верагодна, з канца XVIII ст. фарміруецца традыцыя выкарыстання хатніх абразоў. У іншых мясцовасцях, пра што сведчаць гістарычныя крыніцы, нават у сярэдзіне XIX ст. такая практыка фактычна не існавала [12]. І толькі мэтанакіраваная праца праваслаўных святароў пасадзейнічала ўкараненню ў хатні сялянскі побыт абразоў. Аднак ужо ў канцы XIX – пачатку XX ст. яны, як правіла, былі выкананы прамысловым спосабам – літаграфіі або металадруку, і прывозіліся ў беларускія землі з Масквы і Санкт-Пецярбурга [14, с. 243].

А вось у Магілёўскай губерні існавалі, напэўна з канца XVIII ст., свае ікананісныя асяродкі, дзе пісаліся абразы для хатняга ўжытку. Таксама сюды ж на кірмашы прывозіліся іконы, выкананыя майстрамі суседняй Браншчыны і Чарнігаўшчыны. Таму натуральна, што ў гэтым рэгіёне захаваліся хатнія, менавіта жывапісныя, абразы XIX ст., якія ў выніку і патрапілі ў мясцовы музей. На беларускіх землях такія творы бытавалі на Падняпроўі і Усходнім Палессі (таксама сустракаюцца на ўсходніх ускрайках Заходняга Палесся), таму геаграфічныя межы дадзенай з’явы больш правамоцна разглядаць як паўднёва-ўсходнія тэрыторыі Беларусі.

Да цяперашняга часу гэтыя творы з фондаў чачэрскага музея ў большасці сваёй з’яўляюцца не вывучанымі і не ўведзенымі ў навуковае карыстанне. Выключэнне складаюць помнікі бабіцкай школы – абразы, выкананыя майстрамі в. Бабічы Чачэрскага р-на Гомельскай вобл. Феномен бабіцкай школы ў апошнія гады неаднаразова прывабліваў увагу даследчыкаў. Найбольш раннія звесткі пра існаванне тут ікананіснага асяродка ўтрымліваюцца ў кнізе А. Дамбавецкага «Опыт описания Могилёвской губернии», выдадзенай у 1884 г. На той час у Бабічах і Веткаўскай ікананісам займалася па трое сялянаў [8, с. 478]. Адсюль, дарэчы, і можна зрабіць выснову, што іншыя абразы (акрамя бабіцкіх і веткаўскіх), якія бытавалі ў дадзеным рэгіёне, былі прывазнымі і паходзілі з суседніх губерній.

Бадай першымі, хто пачаў вывучаць творы бабіцкай школы, з’яўляюцца супрацоўнікі Веткаўскага музея стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф.Р. Шклярава, дзе таксама захоўваецца даволі значны комплекс бабіцкіх абразоў. Веткаўскім і чачэрскім музеямі быў падрыхтаваны і сумесны выставачны

праект «Бог крестыянскі хрысціянскі. Бабіцкай ікона», які экспанавалася ў розных гарадах Беларусі і замежжа [13]. Такім чынам, з усёй калекцыі ікананісу Чачэрскага музея даступнымі для агляду публіцы з’яўляліся некаторыя з помнікаў бабіцкай школы.

Што датычыцца ўласна самой бабіцкай ікананіснай традыцыі, то дакладна не вядома, калі яна пачала фарміравацца. Паводле звестак супрацоўнікаў веткаўскага музея, дзе таксама захоўваюцца помнікі гэтага мастацкага асяродка, пад час рэстаўрацыі іконы «Арханёл Міхаіл» быў адкрыты надпіс з датай «1779» (гэтыя звесткі былі прыведзены ў анатацыі да выставы «Бог крестыянскі хрысціянскі. Бабіцкай ікона»). На цяперашні час гэта, бадай адзіны дакладна датаваны твор групы, які, акрамя ўсяго іншага, з’яўляецца і адным з найстарэйшых бабіцкіх твораў. Гэты абраз сведчыць пра існаванне ўжо ў канцы XVIII ст. у разглядаемым рэгіёне адметнай жывапіснай з’явы, якая пераўтварылася ў традыцыю, праіснаваўшы ажно да пачатку XX ст.

У той жа анатацыі да выставы і ў некаторых публікацыях сустракаюцца нават імёны апошніх майстроў, якія працавалі «да рэвалюцыі» – браты Гаўрыла і Уладзімір Гераковы [5, с. 39]. Праўда ў шэрагу друкаваных матэрыялаў не адзначана, з якіх крыніцаў атрыманы гэтыя звесткі. Пэўнае святло ўдалося праліць дзякуючы наведванню намі Установы адукацыі «Бабіцкая яслі-сад-сярэдня школа», дзе створаны невялікі музей, у якім захоўваюцца і абразы мясцовай традыцыі. У анатацыі да гэтай экспазіцыі прыводзяцца наступныя звесткі: «Деревня Бабичи представляет особый интерес в связи с тем, что в ней родились, жили и умерли замечательные мастера-живописцы братья Гераковы. По воспоминаниям их двоюродной внучки Герасимовой Анастасии Лукьяновны их звали Владимир и Гавриил. До революции они также работали в деревне Фёдоровка (теперь Ветковский р-н), где расписывали по заказу местного помещика Козлова церковь в честь Св. Духа. ... Мастера-иконописцы дожили до начала 20-х годов нашего века (г.зн. – XX ст.)». Гэтыя звесткі з’яўляюцца назвычай важнымі, бо тут прыведзена не толькі імя інфарманта, але і прыблізныя даты, звязаныя з дзейнасцю жывапісцаў, а таксама геаграфічныя арыенціры. Дададзеныя

могуць у далейшым спатрэбіцца для пошуку інфармацыі пра бабіцкіх майстроў.

Каштоўная інфармацыя ўтрымліваецца ў артыкуле супрацоўніка веткаўскага музея А. Складана, прысвечанага згаданай вышэй выставе «Бог кресьціянскі хрысціянскі». Тут аўтар прыводзіць шэраг цікавых звестак, а таксама цытуе старых бабічанаў, якія памятаюць яшчэ апошніх жывапісцаў-Гераковых [13, с.52-53].

Група абразоў, якая належаць да названай іканапіснай традыцыі, у Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеі па колькасці з'яўляецца найбольш значнай і складаецца амаль з 30 адзінак (26 абразоў з дакладнасцю можна аднесці да бабіцкай спадчыны, яшчэ некалькі – пад пытаннем). Праўда трэба падкрэсліць, што бабіцкія майстры працавалі як на патрэбы простых сялянцаў, так і выконвалі заказы для храмаў. У калекцыі чачэрскага музея прадстаўлены творы і хатняга, і царкоўнага прызначэння. Перш за ўсё яны адрозніваюцца памерамі, а таксама – узроўнем выканання: натуральна, што для храмаў абразы пісалі больш спрактыкаваныя майстры. Але пры гэтым, канешне, назіраюцца агульныя рысы, якія ўласцівы розным бабіцкім творам, незалежна ад іх прызначэння, узроўню выканання і сюжэту выявы.

Характэрнымі для гэтых твораў з'яўляецца наступнае: дынамічны мазок (які асабліва выразна нанесены белай і светла-ружовай фарбай), вельмі цёмны фон (як правіла, сіне-зялёнага адцення), замест німба – ззянне вакол галавы Святога, замест чырвонага ці вішнёвага ў перадачы вопратка Божай Маці, Хрыста, Мікалая выкарыстоўваўся характэрны ружовы колер; а таксама звяртае на сябе ўвагу вельмі пазнавальны шрыфт у надпісах на абразях (малюнак 1). Такія творы, у адрозненне ад большасці хатніх абразоў, якія бытавалі ў гэтым рэгіёне, не маюць ні арнаментаў на фонах, ні дэкаратыўных кветак. Аднак неабходна падкрэсліць, што за перыяд існавання гэтага асяродка, пры захаванні асноўных мастацкіх рысаў, усё ж назіралася і пэўная трансфармацыя стылістыкі, не кажучы пра тое, што кожны з майстроў валодаў сваёй манерай і сваім прафесійным узроўнем. Па гэтай прычыне некаторыя творы з'яўляюцца даволі «спрэчнымі», і нельга з дакладнасцю казаць пра іх прыналежнасць да бабіцкай школы.

У чачэрскім музеі дадзены іканапісны ася-

родак прадстаўлены абразамі наступных сюжэтаў: «Св. Мікола» (8 твораў), «Юрый-Змеяборац» (4 творы), «Каранаванне Божай Маці» (3 творы), «Божая Маці Казанская» і «Пакроў» (па 2 творы); «Божая Маці Іверская», «Дзева Марыя», «Уваскрэсенне Хрыстова», «Хрыстос Збавіцель», «Св. Параскева», «Божая Маці і Збавіцель», «Сямічастковы абраз» – па адным. Прыведзены пералік сведчыць пра тое, што ў названай установе рэпертуар бабіцкай школы паказаны даволі добра, паколькі прысутнічаюць асноўныя найбольш тыповыя для яе сюжэты. Пра гэта можна меркаваць, прааналізаваўшы бабіцкія абразы ў калекцыях іншых музеяў краіны.

Так, у Веткаўскім музеі стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф.Р. Шклярава, пра што сведчаць апублікаваныя ў альбоме «Голоса ушедших деревень» і прадэманстраваныя на выставе «Бог кресьціянскі хрысціянскі» абразы, большасць бабіцкіх твораў мае сюжэты «Св. Мікалай», «Каранаванне Божай Маці», «Юрый-Змеяборац», «Божая Маці Казанская», «Арханёл Міхаіл» (у чачэрскім музеі не прадстаўлены) [1, с. 140-147]. Акрамя іх, натуральна, ёсць іконы і іншых сюжэтаў. У Гомельскім палацава-паркавым ансамблі з бабіцкай спадчыны маюцца абразы «Юрый-Змеяборац», «Божая Маці Смаленская», «Пакроў», «Уваскрэсенне», «Укрыжаванне з Перадстаячымі» і інш. [16, с. 510]. А ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь захоўваюцца два творы, пры чым, самых характэрных сюжэтаў – «Каранаванне Божай Маці» і «Юрый-Змеяборац» [16, с. 509-510].

Вяртаючыся да агляду калекцыі чачэрскага музея, адзначым, што асобную групу твораў тут складаюць стараабрадніцкія абразы веткаўскай школы. Паселішча Ветка, якое цяпер з'яўляецца цэнтрам аднайменнага раёну Гомельскай вобл., узнікла ў канцы XVII ст., калі тут пасяліліся стараабраднікі-ўцекачы з Маскоўскай дзяржавы. У гэтым мястэчку яны, акрамя ўсяго іншага, займаліся і напісаннем абразоў. Так на Гомельшчыне сфарміраваўся самабытны жывапісны асяродак, праўда яго вытокі звязаны не з беларускай іканапіснай традыцыяй, а – з рускай. Гэтая абразы ад мясцовых твораў адрозніваюцца перш за ўсё сваёй кананічнасцю (пласкасная выява, статычныя персанажы, дзэці (на-

прыклад, маленькі Хрыстос) паказаны «як дарослыя ў мініяцюры»: маюць прапорцыі дарослага чалавека, але ў параўнанні з імі меншыя па велічыні, і інш.), а ад помнікаў іншых стараабрадніцкіх іканапісных асяродкаў, якія існавалі ў XVIII – XIX ст. на абшарах Расійскай імперыі, - сваім яркім каларытам, наяўнасцю пэўных, уласцівых толькі Ветцы, сюжэтаў і іканаграфічных зводаў (напрыклад, «Никола Отвратный») [7, малюнак 2].

У чачэрскім музеі група веткаўскіх абразоў з'яўляецца не вялікай (мы змаглі вылучыць 9 прадметаў: КП 301, КП 429, КП 477, КП 578, КП 1864, КП 1865, КП 1866), але даволі цікавай (праўда большасць твораў у вельмі дрэнным стане), бо прадстаўлена найбольш характэрнымі для гэтага стараабрадніцкага асяродка выявамі – «Ян Пывавеснік Анёл Пустыні», «Божая Маці Неапалімая Купіна», «Божая Маці Усім Смуткуючым Радасць».

Такім чынам, абодва іканапісныя цэнтры, якія існавалі ў Магілёўскай губерні ў XIX ст., у дадзеным музеі прадстаўлены даволі добра. Акрамя твораў бабіцкай і веткаўскай школ у названай установе маюцца помнікі і іншых жывапісных асяродкаў, лакалізацыю якіх на цяперашні час устанавіць не ўдалося. Гэта былі, відавочна, прывазныя абразы, якія прадаваліся на кірмашах. Дакладна вядома, што такія абразы бытавалі на Браншчыне і Чарнігаўшчыне. Ёсць звесткі пра існаванне і там жывапісных цэнтраў у XIX ст. Праўда вызначыць прыналежнасць абразоў да таго ці іншага асяродка пакуль не ўяўляецца магчымым. З гэтай задачай цяпер імкнучца справіцца і ўкраінскія даследчыкі, якія вывучаюць народны іканапіс XIX ст. [9].

У чачэрскім музеі, па нашых падліках, маюцца два дзесяткі разрозненых абразоў, якія належаць да розных мастацкіх асяродкаў, існаваўшых у суседніх губернях. Сярод іх найбольшы комплекс складаюць творы, якія ў дадзеным выпадку ўмоўна назавем «абразы з ружамі»: для іх уласціва наяўнасць стылізаваных ружаў у верхніх кутах твора (у чачэрскім музеі іх 7: КП 49, КП 74, КП 296, КП 328, КП 426, КП 568; а таксама абраз «Васіль Вялікі», размешчаны ў экспазіцыі музея (нам інвентарны нумар не вядомы)).

Аднак трэба падкрэсліць, што пры відавочным падабенстве такіх абразоў паміж сабой,

яны маюць і пэўныя адрозненні, якія сведчаць ці то пра іх прыналежнасць усё ж да розных асяродкаў, ці то – да пэндзля розных майстроў. Агульным з'яўляецца спосаб паказу выявы (звычайна, плоскасны, без святло-ценявой мадэліроўкі), каларыт (тэракагавы фон, жоўтага колеру на ім арнамент, вопраткі персанажаў выкананы пры спалучэнні чырвонага і сіняга або зялёнага), тэхніка выканання (пісьмо алейнымі фарбамі па дошцы, без грунтавання), дэкор (арнаменты і стылізаваныя кветкі) (малюнак 3). Аднак адрозненне ёсць ва ўзроўні выканання, манеры пісьма, спосабу запаўнення фона арнаментам, малюнкам самога арнаменту, стылізацыяй кветак.

З сямі абразоў «з ружачкамі» два з дакладнасцю можна аднесці да пэндзля аднаго і таго ж майстра. Гаворка ідзе пра іконы «Св. Параскева» (КП 49, малюнак 3) і «Хрыстос Усядзержац» (КП 74). Тут прываблівае ўвагу не толькі манера напісання персанажаў на іконах, але і арнамент фону, які ад нізу да сярэдзіны абраза выканы ў выглядзе рамбічнай сеткі, а ў верхняй частцы – раслінны; стылізацыя ружаў у дадзеным выпадку таксама аднолькавая. Астанія творы гэтага комплексу пры агульным сваім падабенстве, усё ж, не дазваляюць сцвярджаць пра іх прыналежнасць да пэндзля аднаго майстра. Дарэчы, маецца яшчэ адзін твор, які прымыкае да групы «з ружамі» – абраз «Божая Маці Пачаеўскай» (КП 430). Ён падобны да ўсіх помнікаў гэтага комплексу і мае ўсе тыя ж самыя рысы, за выключэннем стылізаваных кветак. Хаця ён такога кшталту з'яўляецца не адзіным, бо нам вядомы ў іншых музеях краіны вельмі падобныя помнікі (напрыклад, у Музеі старажытнабеларускай культуры – «Св. Усцініян» [17, с. 56]).

Вяртаючыся да групы «разрозненых» абразоў чачэрскага музея, варта адзначыць, што сярод іх, акрамя твораў «з ружачкамі», можна вылучыць яшчэ адзін комплекс даволі адметных помнікаў. Гэта чатыры творы: тры «Хрыста Збавіцеля» (КП 364, КП 447, КП 998) і адзін «Пакроў» (КП 574). Для іх характэрна наступнае: акадэмічная манера выканання (высокі ўзровень жывапіснага майстэрства, святло-ценевая мадэліроўка, добра прапацаваныя не толькі абліччы і рукі, але і складкі вопратак), блакітны фон, прамяністае ззянне замест німбаў,

вельмі вялікія вочы персанажаў (малюнак 4). Творы гэтай групы напісаны алейнымі фарбамі адразу па дошцы, маюць не вялікія памеры (прыблізна 26x20 см +/- 1-3 см). З артыкула украінскай даследчыцы О. Осадчы вядома, што такія абразы пісаліся на Наддзяпроўшчыне і Слабажаншчыне [9]. Рэгіёны гэтыя вельмі вялікія, і па ўсёй верагоднасці, існавала нейкая больш дробная лакалізацыя. Але бытаваць такія абразы сапраўды маглі па вялікай тэрыторыі, чаму магло садзейнічаць перамяшчэнне гандляроў па водах Дняпра. У выніку гэтага іконы такога кшталту і сустракаюцца ў паселішчах, размешчаных уздоўж ракі.

У групе разрозненых абразоў таксама можна вылучыць пару твораў, выкананых на высокім прафесійным узроўні – «Троіца Новазапаветная» (КП 225, паходзіць з Чачэрска), «Хрышчэнне ў Іардане» (КП 1085, паходзіць з в. Глубочыца). «Троіца Новазапаветная» з «класічнымі» для хатніх абразоў велічынямі – 53x45 см., верагодна, належыць да другой паловы XVIII ст. А «Хрышчэнне ў Іардане», на нашу думку, больш позняе, і можа датавацца сярэдзінай XIX ст. Яго памеры большыя – 63x53 см. Сюжэты гэтых твораў усё ж наводзяць на думку, што абразы пісаліся менавіта для храмаў. Па гэтай прычыне не будзем на іх засяроджвацца падрабязна.

У шэрагу разрозненых абразоў знаходзяцца і іншыя цікавыя творы, якія маюць іканаграфічныя і стылістычныя аналагі сярод помнікаў розных музеяў краіны. Гэта датычыцца абразоў «Саваоф» (КП 502), «Арханёл Міхаіл» (КП 541), «Каранаванне Божай Маці» (КП 264), «Божая Маці Казанская» (КП 415). Невялікіх памераў абраз «Троіца Старазапаветная» (КП 2353), на нашу думку, стылістычна больш падобны да рускага іканапісу цэнтральных губерняў Расійскай імперыі, а не Браншчыны. А таксама у групу разрознены абразоў намі былі вылучаны тыя творы, якія маюць пэўнае падабенства да бабціцкіх твораў, але пра гэта нельга сцвярджаць з дакладнасцю; а таксама некаторыя іншыя адзінкавыя выявы, якія вымагаюць адаптавага вывучэння.

І апошняю групу жывапісных твораў у Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеі складаюць іконы-падакладніцы (ВФ 59, ВФ 179, КП 252, КП 367, КП 1218, НВ 174). Такія творы мэтанакіравана выконваліся для размяшчэння іх пад

акладамі (шатамі), а таму на выяве прапісаны толькі тыя дэталі, якія пры накладанні шаты павінны застацца адкрытымі: лікі, рукі (часам босыя ногі). Фон на такіх абразах не замалёўваўся, вопратка таксама не прапісвалася (малюнак 5). Такого кшталту абразы ў названай установе належаць, верагодна, да розных майстэрняў і выкананы на розным прафесійным узроўні. Асабліва звяртае на сябе ўвагу ікона «Божая Маці Замілаванне» (ВФ 59, малюнак 5), напісаная з выкарыстаннем святло-ценявой мадэліроўкі; персанажы паказаны ў даволі складаных ракурсах. Іконы-падакладніцы, на нашу думку, народнаму іканапісу таго рэгіёну, дзее зараз знаходзіцца памежжа Беларусі, Украіны і Расіі (а ў XIX ст. было памежжа губерній Расійскай імперыі), не былі ўласцівы. Больш падобна, што яны прывозіліся сюды з іншых тэрыторый. Аднак гэтае пытанне вымагае асобнага вывучэння.

Акрамя жывапісных абразоў, як было адзначана на пачатку артыкула, у чачэрскім музеі маецца і невялікая група помнікаў, выкананых тыражным спосабам. Яе складаюць літаграфіі (канец XIX - пача-ак XX ст.) і фотавыявы, надрукаваныя, верагодна, у пачатку (а то і ў сярэдзіне) XX ст. (КП 205, КП 226, КП 242, КП 299, КП 305, КП 306, КП 313, КП 316, КП 329, КП 366, КП 435, КП 436, КП 2014, НВ 173, НВ 177, НВ 178). Такія іконы былі таннымі і даступнымі, а таму карысталіся шырокім попытам. Даволі распаўсюджанымі яны былі на заходніх тэрыторыях Беларусі, што, відавочна, тлумачыцца адсутнасцю там іканапісных асяродкаў, а пры гэтым усё ж праваслаўныя святары з сярэдзіны XIX ст. асабліва актыўна дбалі пра тое, каб у хатах іх прыхаджан знаходзіліся абразы.

Такім чынам, калекцыя абразоў Чачэрскага гісторыка-этнаграфічнага музея з'яўляецца даволі разнастайнай: тут захоўваюцца і жывапісныя выявы, створаныя ў розных мастацкіх асяродках Магілёўскай губерні і суседніх рэгіёнаў, і друкаваныя выявы, выкананыя тыражнымі спосабамі. Цікавасць уяўляе яшчэ і тое, што ўсе помнікі сабраны ў Чачэрсчыне і ў большасці выпадкаў вядома месца бытавання таго ці іншага абраза. Гэта дазваляе ў некаторай ступені прасачыць і арэал распаўсюджвання прадукцыі розных іканапісных асяродкаў.

Натуральна, можна дапусціць, што абраз, які



патрапіў у музей, напрыклад, з в. Слабодка, не абавязкова там знаходзіўся першапачаткова: сям'я магла спачатку жыць у іншай мясцовасці, а пасля пераехала ў гэтую вёску і прывезла з сабой хатнюю святыню ў новае месца. Аднак такія выпадкі, на нашу думку, даволі рэдкія. Калі сям'я і пераязджала на працягу гэтага часу, то хутчэй за ўсё, не з вёскі ў вёску, а – з вёскі ў горад – Чачэрск. У любым выпадку, усе апісаныя вышэй музейныя прадметы сабраны ў названым рэгіёне. А таму яны даюць уяўленне пра тое, якая жывапісная прадукцыя прывозілася ў XIX ст. на мясцовыя кірмашы і куплялася тутэйшымі жыхарамі. На карце, якую мы тут прыводзім, адзначаны паселішчы, помнікі з якіх цяпер захоўваюцца ў Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеі. Гэтыя звесткі могуць ўяўляць цікавасць як для краянаўцаў, так і для даследчыкаў народнага іканапісу і этнографіі.

Такім чынам, праведзенае даследаванне паказала, што ў Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеі значная частка калекцыі іканапісу прадстаўлена творамі мясцовага іканапіснага асяродка ў в. Бабічы, які існаваў там з канца XVIII аж да пачатку XX ст. Таксама ў зборах установы маюцца і абразы веткаўскай школы, якія пісаліся ў г. Ветцы і яе ваколіцах (Гомельшчына) для стараабраднага іканапісу. Акрамя таго, тут захоўваюцца і творы, якія, па ўсёй верагоднасці, ствараліся на Украіне – Наддніпроўе і Слабажаншчыне, а таксама ў больш блізкіх, памежных рэгіёнах сучаснай Расіі і Украіны – на Браншчыне і Чарніўшчыне. Для апошніх характэрна надзвычайная дэкаратыўнасць. Больш танная і даступная па цане прадукцыя прадстаўлена жывапіснымі іконамі-падакладнікамі і друкаванымі творамі: літаграфіямі і фотаздымкамі. Дадзены агляд калекцыі з'яўляецца па-сутнасці першай публікацыяй, якая ўводзіць у шырокае навуковае карыстанне хатнія абразы з фондаў Чачэрскага гісторыка-этнаграфічнага музея.

1. *Голоса ушедших деревень / Г.Г. Нечаева [и др.]*. – Минск : Белорусская наука, 2008. – 342 с., илл.
2. *Залуцкая, В. Народны іканапіс: спроба асэнсавання // Наша вера*. – 2014 г. - № 2 (68). – С. 50-51.
3. *Захаваная памяць страчанай зямлі / уклад. Б.А. Лазука, А.А. Галкоўскі; аўт. тэксту А.А. Галкоўскі*. – Минск : Беларусь, 2016. – 207 с.: іл.
4. *Іканапіс Заходняга Палесся XVI – XIX стст. /*

*Навук. рэд. В. Ф. Шматаў*. – Мн.: Бел. навука, 2002. – 349 с.: іл.

5. *Литвинов, В. Кузьмич, А. Народная икона Гомельщины, как элемент традиционной культуры // Иситнае мастацтва Беларусі: гісторыя, суадносіны з народнай культурай, сучасныя тэндэнцыі развіцця. Матэр. Навук.-практ. канф. 29-30 верасня 2000 г. / Склад. Л. Вакар*. – Віцебск, 2003. – С. 36 – 44.

6. *Народныя абразы са збору Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту / тэкст І. Пахоменка, А. Жукава, навуковы дарадца А. Карпенка*. – Мінск : ТТА ООО «Онiгс», 2012. – 36 с.

7. *Нечаева, Г.Г. Ветковская икона*. – Минск : «Четыре четверти», 2002. – 272 с.

8. *Опыт описания Могилёвской губернии / Под ред. А. С. Дембовецкого*. – В 3-х кн. Кн. 2-ая. – Могилёв на Днепре : типография губернского правления. – 1884 г. – 1000 с., [3] арк. іл.

9. *Осадча, О.А. Иконописні осередки та основні місця збуту хатньої ікони // Мистецтвознавство '09: Науковий збірник*. – Львів: СКІМ, 2011. – С. 133-142.

10. *Осадча, О.А. Походження української хатньої ікони // Наукові дослідження – теорія та експеримент '2009: матеріали четвертої міжнародної науково-практичної конференції (м. Полтава, 18-20 травня 2009 р.)*. – Полтава: ІнтерГрафіка. – 2009. – Т. 4. – С. 58-62.

11. *Осадча, О.А. Художні та композиційні особливості хатніх ікон різних регіонів України // Соціум. Наука. Культура. Матеріали дев'ятої міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24-26 січня 2012 року: зб. наук. праць*. – К., 2013. – Частина 3. – С. 1-4.

12. *Савич, К. П. Летопись Сеннинской Свято-роицкой церкви, Новогрудского уезда (продолжение) // Минские епархиальные ведомости*. – 1872. – № 35. – С. 279-282.

13. *Скідан, А. Убачыць на ўласныя вочы // Наша вера*. – 2014 г. - № 2 (68). – С. 52-54.

14. *Флікоп, Г.А. Домашние иконы, бытовавшие на белорусских землях в 19 – начале 20 в., в собрании Национального исторического музея Республики Беларусь // Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера «Рябининские чтения – 2015», г. Петрозаводск, 7 – 11 сентября 2015 г.* – Петрозаводск, 2015. – С. 243 – 246.

15. *Флікоп, Г.А. Абраз «Праабражэнне» з вёскі Вухава: тыповае і незвычайнае ў кантэксце беларускага і ўкраінскага сакральнага мастацтва // Православие на Гомельшчыне: историко-культурное наследие и современность [Текст]: сборник научных статей / Г.А. Алексейченко (ответств. ред.) [и др.]; М-во образования РБ, Гомельский госуниверситет*

им. Ф. Скорины. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2010. – с. 82-90.

16. Флікоп, Г.А. Спадчына і кананіснай майстэрні вёскі Бабічы ў зборах Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь і Гомельскага палацава-паркавага ансамбля: да пытання атрыбуцыі помнікаў // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20-21 лістапада 2014 г., Мінск) / уклад. Ю.В. Пацюпа; гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – С. 507 – 512.

17. Флікоп-Світа, Г.А. Ікананіс Усходняга Палесся XIX ст. у зборах Музея старажытнабеларускай культуры // Чарнобылем не зарасце: традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. Ч. 1 / рэд-кал.: А.А. Станкевіч (гал. рэд.) [і інш.] ; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. – С. 46 – 57 : іл.

## РОЗДІЛ III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

*Євгенія КОВАЛЬЧУК*  
(Луцьк)

### МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ В ДОКУМЕНТАХ НАУКОВОГО АРХІВУ ВКМ. ДО ПИТАННЯ КЛАСИФІКАЦІЇ НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

У нашому дослідженні спробуємо проаналізувати і зробити класифікацію джерел з історії Музею волинської ікони (МВІ) відділу Волинського краєзнавчого музею (ВКМ), які зберігаються в науковому архіві музею. Це – документи хронологічного періоду 1991–2001 років.

Попередньо визначимось з джерельною базою. Джерела музею – можна розділити на два блоки. Це: по-перше, власне музейні предмети, як джерело до вивчення і по-друге, різного роду документація, яка створюється в процесі музейної діяльності. У своїх дослідженнях науковці, звертаючись до джерел, які зберігаються в музеї, часто обмежуються лише музейними предметами фондової збірки. Таким чином, величезний масив документів не використовується. Його можна поділити на групи за різними ознаками: змістом, видом, часом створення, призначенням, ін. За місцем зберігання виділимо наступні групи: документи, які зберігаються в фондах музею та документи наукового архіву.

**Мета** представленої розвідки – на основі аналізу джерельних ресурсів Волинського краєзнавчого музею, а саме, матеріалів наукового архіву, запропонувати класифікацію документів з історії МВІ.

**Об'єктом дослідження** є документальні матеріали наукового архіву музею. Цей підрозділ вважається допоміжним у діяльності закладу. Він забезпечує приймання, облік та зберігання документів, які напрацьовуються під час роботи музею. Тут зберігаються різні види документів: плани і звіти про роботу музею, накази, протоколи засідань науково-методичної і реставраційної ради, структурні і тематико-експозиційні плани, тексти екскурсій і лекцій, листування ін.

**Предметом дослідження** є документальні матеріали наукового архіву Волинського краєзнавчого музею – різні види документів, що стосуються відкриття й діяльності МВІ (рішення державних установ, звіти про роботу музею, протоколи, накази, доповідні записки, звернення, прохання, анкети, листи і т.д.).

У нашому аналізі виділимо за змістом групу документів наукового архіву ВКМ, які стосуються Музею волинської ікони. Документи написані українською мовою і частково сформовані за предметно-тематичною ознакою в хронологічному порядку. Більшість документів – машинописні, частина – рукописні. Варто сказати, що архів не відзначається повнотою матеріалів, які мають зберігатися тут. Частина документів відсутня з різних причин (загублена, не атрибутована, ін.). Архів не до кінця впорядкований, що створює складність у роботі з документами. Так, відсутня структурна розбивка матеріалів, описи справ, не проведено класифікації документів.\*

Архів складається з документів постійного (річні плани і звіти про роботу, статистичні звіти, протоколи науково-методичної ради музею) та тимчасового термінів зберігання, які розкривають всі напрямки діяльності музею. За змістом матеріали наукового архіву можна розділити на групи:

- матеріали, що стосуються безпосередньо роботи музею як єдиного науково-дослідницького і культурно-освітнього комплексу, історії його розвитку та діяльності (матеріали офіційного діловодства музею – паспорт музею, листування, звіти та плани роботи, матеріали про роботу музею, зокрема, щодо удосконалення умов обліку та збереження колекцій, ін.);

- матеріали про надходження та переміщення експонатів, формування фондів музею (списки експонатів, акти та описи надходження, передання та списання експонатів, листування з питань придбання музейних предметів, акти перевірки цінностей, перспективні плани комплектування фондів, протоколи засідань реставраційної ради музею тощо). У науковому архіві зберігається польова документація науково-зби-

ральницьких експедицій ВКМ (щоденники і звіти про експедиції різних років, починаючи з 1981 року);

- документи, що висвітлюють наукову роботу музейних співробітників. Це – матеріали з планування та результатів різних напрямків наукової роботи музею (протоколи засідань науково-методичної ради, наукові довідки, статті, тексти лекцій та екскурсій, структурні і тематико-експозиційні плани, каталоги, сценарії масово-освітніх заходів, методичні розробки, путівники, довідники, спогади, плани та звіти наукових відряджень, ін.);

- матеріали, що розкривають науково-методичну роботу музею.

Сферою нашого наукового інтересу є перша група матеріалів архіву. Вона містить цінну інформацію, що дає змогу відтворити часто невідомі сторінки історії та діяльності музею.

Створення і діяльність МВІ пов'язана з історичними подіями, які відбувалися в Україні та у Волинській області в останньому десятилітті ХХ століття. Це знайшло своє відображення в документах. Розглянемо масив документів 1991–2001 років – найбільш складного десятиріччя в історії Волинського краєзнавчого музею і його відділу Музею волинської ікони, коли йшлося про порятування музею та збереження його колекції. Музей двічі втрачав приміщення і лише завдяки громадськості і колективу, який активно боровся за виживання, був збережений і розбудований. Згрупуємо документи за двома хронологічними періодами історії музею. Перший – створення МВІ (1991–1995 рр.); другий – МВІ (1996–2001 рр.).

Час з липня 1991 по березень 1992 року був чи не найтяжчим періодом у житті музею та його колективу, який активно боровся за виживання і збереження колекції. Наприкінці 1980-х рр. процеси активізації релігійного життя на Волині набули потужного й незворотного характеру. У Луцьку було зареєстровано громаду римо-католиків, якій було передано у користування – костел святих Петра і Павла (приміщення музею історії релігії, в якому знаходилось фондосховище ікон ВКМ).

До першої групи документів входить комплекс матеріалів щодо передачі приміщення костелу громаді римо-католиків і надання нового приміщення під музей за період від 1.03.1991 р. по

4.11.1995 р. (13 од.збереж.). Серед цих документів – рішення виконкому Волинської обласної ради народних депутатів від 25.06.1991 р. за №140 «Про передачу приміщення костелу Петра і Павла в користування громадян римсько-католицької церкви м. Луцька».

ВКМ швидко реагував на події, які відбувалися навкруг музею. Підбірка листів розкриває дії музею щодо збереження існуючого чи надання нового приміщення під музей і фондосховище та поетапної передачі (звільнення музеєм) приміщення костелу. У документах йшлося про збереження колекції сакрального мистецтва в музеї, зокрема, шляхом створення на її базі Музею волинської ікони. У листі від 1 липня 1991 року до Волинської обласної Ради народних депутатів щодо її рішення про передачу приміщення фондосховища музею релігійній громаді римо-католиків працівники ВКМ писали: „Введення в дію вказаного рішення облвиконкому веде практично до ліквідації музею і виставки ікон волинської школи живопису XVI–XVIII ст., яка тут розміщена. На базі виставки, перепрофілювавши музей історії релігії, в перспективі можна було б створити музей волинської ікони”. Так, вперше влітку 1991 року була оприлюднена ідея створення нового унікального музею, що народилася в умовах боротьби за збереження фонду сакрального мистецтва і цілісність колекції іконопису. Своє втілення вона знайшла уже в умовах незалежної України.

Серед цих документів: лист Волинського краєзнавчого музею від 1.03. 1991 р. начальнику Волинського обласного управління культури Денисюку В. Т. щодо рішення виконкому Луцької міської Ради народних депутатів «Про результати розгляду заяви общини римо-католицького віросповідання» від 8.02. 1991 р. про передачу приміщення костелу св. Петра і Павла общині віруючих; звернення колективу музею до голови Волинської обласної Ради народних депутатів від 26.09.1991 р. 1/4-397; лист начальника управління культури В. Т. Денисюка до газети «Волинь».

Наступний комплекс документів представляє рішення влади щодо долі музею і збірки іконопису та відповіді владних структур на звернення музею. Це, зокрема, робочий план облвиконкому по передачі приміщення музею історії релігії – костелу єзуїтів римо-католицькій общині в по-

стійне користування (згідно рішення від 25.06. 1991 р. №140); програма дій по виконанню рішення облвиконкому від 25. 06. 1991 р.

У наступній підбірці документів йдеться про виділення нового приміщення під музей. Серед них: рішення облвиконкому про передачу Волинському краєзнавчому музею під музей «Волинська ікона» частини приміщення першого корпусу управління Служби національної безпеки України по Волинській області площею 610,6 кв.м (I, II поверхи, підвал), що знаходиться по проспекту Перемоги, 4, в безоплатне орендне користування.

Ряд документів розповідають про функціонування музею, умови оренди, її припинення і втрату приміщення під музей. Це – договори про оренду, заключені між управлінням Служби управління національної безпеки України по Волинській області та Волинським краєзнавчим музеєм від 16.03. 1992 р. та 5.01. 1994 р. і лист управління Служби управління національної безпеки України по Волинській області директору Волинського краєзнавчого музею Силука А. М. та копія начальника управління культури обласної держадміністрації Самохваленку Б. М. від 31.10. 1995р., № К/2455 про припинення з 1.01.1996 р. договору оренди і відмову його продовжити.

Друга група документів представляє новий виток боротьби за виділення приміщення та збереження Музею волинської ікони, який, проіснувавши три роки в орендованому приміщенні, знову опинився під загрозою знищення. Це – 72 документи періоду з 1995 по 2001 роки. Види документів різні. Згрупуємо їх у невеликі блоки за видом і змістом. Пріоритетом у нашій класифікації буде зміст і час створення документу. Можна виділити наступні комплекси документів:

- листи адміністрації ВКМ та листи-звернення колективу Музею волинської ікони до влади, окремих народних депутатів, громадських організацій з проханням вирішити питання щодо виділення МВІ приміщення для розміщення експозиції, фондосховища та реставраційної майстерні (23 од. збереж.);

- офіційні відповіді на листи (14 од.збереж.);

- резолюції, звернення, прес-релізи наукових конференцій щодо подальшої долі МВІ (13 од.збереж.).

У кожній з перелічених груп документів мож-

на знайти особливо цікаві комплекси. Наприклад, переписка народного депутата України, голови Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України Леся Танюка (10 од.збереж), який зробив надзвичайно багато для захисту МВІ. Серед цього блоку документів листи Л. Танюка до Голови Служби Безпеки України Деркача Л.В. від 15.10. 1998 р., до прем'єр-міністра Укораїни Пустовойтенка В. П. від 29.01 1999 р.; Президента України Кучми Л. Д. від 14.04 1999 р., голови Волинської обласної держадміністрації Клімчука Б. П. від 1. 10. 1998 р., і листи-відповіді на звернення.

Розглянемо іншу групу документів за період з 1995 по 2000 роки – це листи-звернення колективу Волинського краєзнавчого музею та Музею волинської ікони про збереження МВІ за підписами директора ВКМ Силука А. М., завідувача МВІ Єлісеєвої Т. М. та голови профкому музею Вернидубова О. П. в різні інституції, зокрема: до Президента України Л. Д. Кучми, Комітету з питань культури та духовного відродження Верховної Ради України, до віце-прем'єр-міністрів України в різні роки Жулинського М. Г., Смолія В. А., Семиноженка В. П., народних депутатів України Терещука В. В., Шевчука С., Пхиденка С. С., Танюка Л., голови національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінет Міністрів України Федорука О. К., голови Волинської обласної держадміністрації Клімчука Б. П., голови Луцької міської Ради Кривицького А. Ф., начальника Волинського обласного управління культури Приймака М. В., громадськості Волині (23 од. збереж.).

Питання збереження МВІ неодноразово піднімалось на міжнародних всеукраїнської наукових конференціях з волинського іконопису, які проводились ВКМ на базі МВІ. У цей комплекс документів входять резолюції та прес-релізи II (1995 р.), III (1996 р.), IV (1997 р.), V (1998 р.) наукових конференцій «Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації», VI (1999 р.) та VII (2000 р.) наукових конференцій «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть...», звернення учасників конференцій до влади, громадських організацій, засобів масової інформації (18 од. збереж.).

Неодноразові звернення, боротьба за збереження музею дала свої результати. Наступний

блок документів (11 од. збереж.) стосується виділення приміщення під Музей волинської ікони. Це – рішення постійної комісії з питань освіти, культури, релігії, засобів масової інформації, у справах молоді та спорту Волинської обласної ради «Про подальше функціонування Волинського музею ікони» від 6.12.1995 р. №9., наказ управління культури Волинської облдержадміністрації «Про створення експертної комісії для оцінки приміщень під Музей волинської ікони» від 5.03.1997 р., акти обстеження пропонувані приміщень під музей, результати обстеження фондів приміщень, пропозиції щодо перебудови і можливого використання під музей, ін.

Серед документів зберігається уніфікований паспорт Музею волинської ікони, який засвідчує, що МВІ був створений у 1992 році на базі Музею історії релігії, а відкритий у червні 1993 року. У новому приміщенні музей був презентований у серпні 2001 року.

Вивчення матеріалів наукового архіву ВКМ з означеної теми має важливе значення для реконструкції історії самого музею. Архів, який формується протягом всієї історії музею і є основним джерелом для її дослідження. Отже, можемо стверджувати, що дослідження музеєзнавчої теми має основні історіографічні і джерельні ресурси усередині самого музею. Це стосується вивчення, як самих музейних предметів у процесі музейної діяльності, їх впровадження у науковий вжиток через публікації і специфічні форми результатів музейної діяльності (експозиції, екскурсії, путівники, каталоги, ін.), так і функціонування музейного закладу в цілому.

---

*\* Не даємо посилань на документи у зв'язку з незавершеною інвентаризацією архіву.*

*Геннадій ГУЛЬКО*  
(Луцьк)

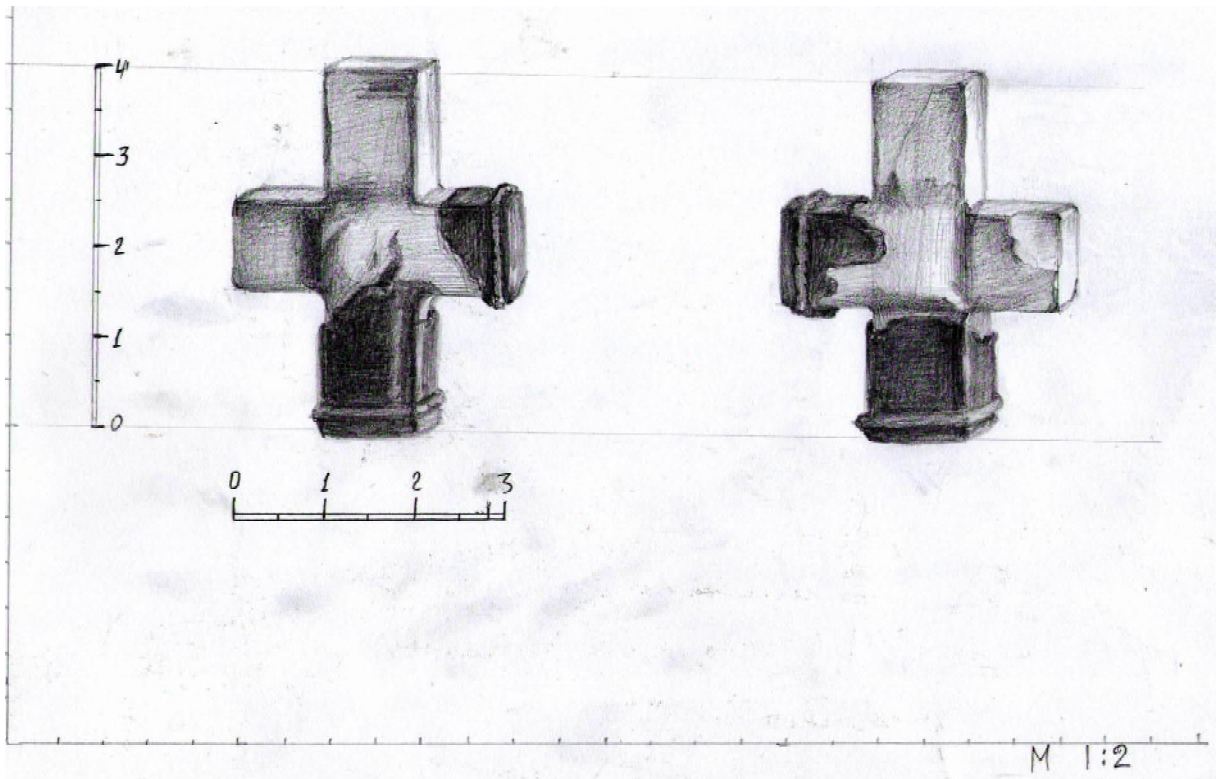
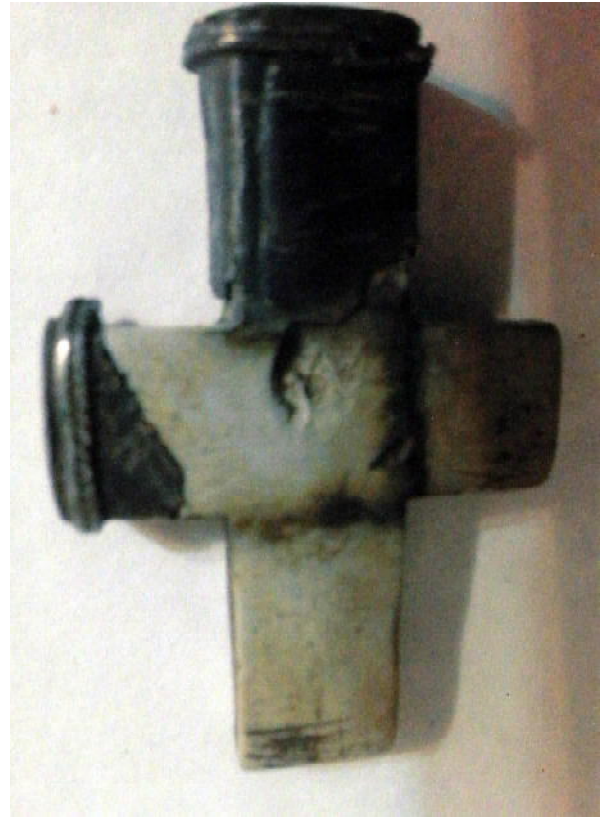
## **ЗНАХІДКА КАМ'ЯНОГО НАТІЛЬНОГО ХРЕСТА БІЛЯ с. КОРШІВ**

Наступного року громадськість нашого краю відзначить 1025 – річчя утворення Волинської православної єпархії [2, 19]. Зважаючи на те, що до цього часу серед істориків тривають дискусії щодо конкретності цієї дати та часу остаточної християнізації, тому кожна сакральна знахідка 10 – 12 століть є унікальною. Особливо це стосується натільних хрестиків, адже це є переконливим свідченням того, що їх носили вже нещодавно повернені християни – волиняни. Показово, що кількість знахідок таких предметів особистого благочестя, як офіційними археологами так і приватними пошуковцями за останнє десятиліття сягає багато сотень. Це однозначно засвідчує, що християнство на Волині вже в 11 – 12 століттях мало значне поширення, хоча й зберігало елементи язичництва, тобто, «двовір'я» [4, 74].

Водночас дослідників цієї проблеми вражає різноманітність та виробнича естетика як звичайних натільних хрестиків, і особливо, енкалпіонів [5, 189]. Цікавим питанням є вивчення місць їх виробництва та шляхів доставки на волинську землю, яке стверджує про тісні її зв'язки не лише з княжим центром - Києвом, але й далеким Кримом. І якщо знахідок металевих натільних хрестів, датованих кінцем 11 та наступним 12 століттям зустрічається досить багато, то кам'яні натільні хрестики безпосередньо на Волині є значною рідкістю. При цьому вони мали розмір 2,2 на 2,2 та 3,5 на 2,5 см. Серед науковців вважається, що такі хрестики були поширені, перш за все, серед простих людей. Ймовірно, що вони коштували дешевше, ніж металеві, але разом з тим така прихильність могла пояснюватись і архаїчною, дохристиянською традицією. Тоді сакральні предмети, зокрема, ідоли та амулети частково виготовлялися з каменя. При цьому ареал знахідок кам'яних чи бурштинових хрестиків для території історичної Волині обмежувався регіоном Володимир – Волинський – Зимно, Дорогочин, Черемно [6,61]. Тим більше значення має знахідка таких предметів

у інших регіонах області, зокрема, в районі м. Луцька.

Літо цього року дало однозначні підстави стверджувати, що кам'яні натільні хрестики, датовані рубежем 10 – 12 століть, вже побутовали серед волинян цієї доби. Як засвідчив приватний колекціонер з м. Луцька, нещодавно йому вдалося відшукати на розораному полі біля с. Коршів Луцького району саме такий раритет. При цьому знайдений кам'яний хрестик має рідкісну особливість – срібну оковку, так звані «обоймиці», згадувані у наукових виданнях [9, 266]. Виготовлений він з біло-сіруватого на колір каменя – халцедона, із застосуванням різних технологій виробництва – різьби, свердління, шліфовки, лиття та ковкі. Розмір цього унікального раритету у нинішньому стані 4 на 3 см. Якщо врахувати не збережені «обоймиці» верхнього рамена хреста з вушком для шнурка, та окуття лівого, то справжній його розмір міг сягати 4,5 на 3,3 см. Збереглася ціла «обоймиця» лише на нижньому рамені хрестика та її фрагмент на правому. Зважаючи, що «обоймиця» на нижньому рамені покриває його повністю, то можна вважати, що цей кам'яний хрестик мав окуття сріблом всієї поверхні та його розмір був майже на сантиметр більший, ніж відомі науці аналоги для цього типу хрестиків [9, 266]. Хрест має прямокутну форму з простим середохрестям і прямими раменами чотиригранного перерізу. Вертикальна перекладаина довша від горизонтальної, лицева та оборотня сторони гладенькі, без декору. Видимі подряпини на верхній частині вертикального рамена та виямка у нижній частині середохрестя може бути наслідками ударів під час оковки хрестика срібною обоймою. Будь-яких написів та слідів гравіювання на збережених «обоймицях» візуально не спостерігається. Вірогідно, що вони могли бути на втраченій оковці бокових рамен хрестика та верхній частині вертикального, як це практикувалося на металевих хрестиках пізніших часів. Цілком можливо, що таких написів не було зовсім, що було характерним для традиції більш аскетичного прикрашення натільних хрестів, що тривала майже до кінця 1-го тисячоліття [14, 47]. Ця обставина лише підкреслює унікальність знайденого біля с. Коршів раритету, який є, можливо, одним з найдавніших виявлених на території історичної Волині кам'яних натільних хре-



*Хрестик натільний кам'яний.*



стиків.

Під час дослідження цього унікального кам'яного хрестика варто також з'ясувати місце його виробництва та шляхи доставки в місцевість неподалік від Луцька. Як відомо, центрами декоративно-прикладного мистецтва Північно-Західної Русі були Луцьк, Дорогобуж, Пересопниця, де активно працювали майстри-ювеліри. Тут у значній кількості виговлялися енкалпіони, зокрема, навіть прикрашені емаллю та черню [6, 61]. Проте відсутність у цьому регіоні численних знахідок кам'яних натільних хрестиків, або ж залишків майстерень, де вони могли виготовлятися, засвідчує про їх переважно імпортне походження. Показово, що в деяких польських наукових виданнях кам'яні натільні хрестики називають «корінчиками» і датують їх рубежем 10 – 12 століть [6, 69]. Якщо зважити, що це слово може означати трансформоване «курсунський», то з цього можна зробити висновок, що частина кам'яних хрестиків були виготовлені в кримському Курсуні (Херсонесі), що тоді був візантійською провінцією. Саме звідти вони могли бути привезені на Волинь. Є також відомості, що херсонеський вже шліфований камінь у 11-12 століттях доставлявся в майстерні Києва та Дорогичина (над Бугом). Про це свідчить той факт, що виготовлені з нього хрестики мають однакову зовнішню форму і що головне – подібність каменю, матеріалу, з якого зроблені [14, 48].

Разом з тим, можна висловити гіпотезу про більш давнє походження хрестика з околиць с. Коршів. Про цю ймовірність стверджує та обставина, що окремі дослідники кінця 19 - початку 20 століть робили висновки, що під час т.з. Херсонеської епохи в історії християнства у Криму (4 - 8 ст.) виготовлялися хрестики, зокрема й кам'яні, без зображень на них [14, 47]. Якщо брати за основу цей фактор, то можна висунути гіпотезу, що натільний хрестик, знайдений біля с. Коршів, міг бути виробом херсонеських (курсунських) майстрів не пізніше 8 - 10 століть. При цьому варто звернути увагу і на його розмір, що майже на сантиметр більший класичних таких знахідок в межах історичної Волині [6, 61]. Водночас він дещо більший натільних кам'яних хрестиків, згадуваних у відповідних наукових каталогах [8, 17]. Зважаючи також, що халцедон, з якого був виготовлений хрестик з с. Коршів, зус-

трічається і в Карпатах, то не виключено є версія привезення його на Волинь християнськими місіонерами доби Чесько – Моравської держави [14,49].

Можливо, обговорювати й інші версії шляхів надходження на Волинь цієї знахідки, адже про її більш давнє датування може свідчити наступна гіпотеза. Визначний дослідник історії Волині професор О. Цинкаловський був переконаним прихильником теорії, що християнство у нашому краї могло з'явитися задовго до офіційного утворення Волинської єпархії 992 році. Це підтверджують і ряд знахідок сакральних предметів, зокрема, натільних хрестиків візантійського походження біля міста Володимир-Волинський та Святогорського Зимненського монастиря [11, 167]. Тому цілком закономірно, що такі знахідки зустрічаються і біля другого стародавнього княжого та християнського центру Волині – Луцька. Зокрема, це стверджують ряд випадкових та археологічних знахідок тієї доби, здійснених тут за останні десятиліття [16,162].

Не менш цікавою проблемою цієї теми є питання про те, хто ж міг бути власником цього раритету та чи закономірним було його виявлення в районі с. Коршів. Показово, що в регіоні розміщення нинішнього с. Коршів та його околицях, як свідчать археологічні дослідження, вже в 11 столітті існувало типове давньоруське місто. Водночас на території урочищ, приналежних до Коршева, археологами були виявлені ще чотири (!) поселення, датованих 9 – 12 століттями, одне з яких навіть періоду ранніх слов'ян [7, 210]. Варто також зважити на те, що давньоруське місто Коршів та навколишні села розташовувалися на родючих черноземах вздовж колись повноводної річки Черногузки. Водночас поряд знаходився старовинний військовий та торговий тракт через Волинь у напрямку до древньої Лодомерії та далі на Захід [11, 163]. Тут здавна жили люди, які брали активну участь у політичному та економічному житті Волинського краю. Цілком можливо, що хтось із відносно заможних жителів - християн цього краю сам придбав окований сріблом натільний кам'яний хрестик у торгівців чи одержав від християнських місіонерів. Вірогідно також, що використавши для цього привезений кам'яний хрестик, наш давній предок замовив його окувати сріблом місцевому майстру. До цієї версії схиляє перш за все

архаїчність технології оковки хреста та вкрай мінімізований характер його прикрас. Це ж засвідчує і про незначну заможність його власника, так як, вірогідно, хрестик вийшов з вжитку лише після остаточного пошкодження «обоймиці» на верхній частині вертикального рамена, де кріплюлося вушко для шнурка або ж ланцюжка.

Як висновок, можна наголосити на кількох аспектах досліджуваної проблеми. По – перше, навіть попереднє дослідження кам'яного хрестика з с. Коршів засвідчує про його унікальність як давнього ювелірного сакрального виробу. По – друге, цілком ймовірною є гіпотеза про можливість його виготовлення і доставку хрестика на Волинь ще до офіційного прийняття християнства в Київській Русі. По – третє, ця знахідка однозначно стверджує про тісні торгові зв'язки населення Волині з іншими регіонами тодішнього цивілізованого світу в 10 – 12 ст. Без сумніву, що подальше дослідження цих поставлених проблем принесе відкриття нових маловідомих сторінок історії волинського краю.

1. Брайчевский М. Утверждение Христианства на Руси. – Киев, 1989. – 294 с.

2. Батюшков П. Исторические судьбы Юго – Западного края. – С.- Петербург, 1888. – С.19.

3. Гнутова С. Зотова Е. Кресты, иконы, складни. – Москва, 2000. – 132 с.

4. Гулько Г. До питання дослідження сакральної символіки вдобу «двовір'я на Волині. // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимир - Волинського та Волині. Матеріали 47-ї Всеукраїнської наукової історико – краєзнавчої конференції. Луцьк, 2013. – С.74.

5. Мазурик Ю., Гулько Г. Нові знахідки енкалтіонів на Волині у 2015 році. // Волинська ікона: Дослідження та реставрація». Матеріали 22-ї міжнародної наукової конференції 21 – 22 жовтня 2015 року. – Луцьк, 2015. – С. 189.

6. Кучінко М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся. – Луцьк, ВАТ обласна друкарня, 2008. – 326 с.

7. Кучінко М., Златогорський О. Пам'ятки археології Луцького району. – Луцьк, Волинські старожитності, 2010. – 278 с.

8. Кайль В., Нечитайло В. Каталог. Древнерусские нательные кресты 10–13 веков. – Луганск, 2006. – С.16.

9. Кутасов С., Селезньов А. Нательные кресты, крестововключенные и крестовидные подвески 10–15 веков. – Москва, – 2010, С.266.

10. Островский А. Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея. Санкт – Петербург, 2007. С.33.

11. Охрименко Г., Склярєнко Н. та ін. Олександр Цинкаловський та праісторія Волині. – Луцьк. 2007. – С. 163.

12. Русское медное литье. Выпуск 2. Сборник статей. – М., 1993. – 199 с.

13. Рожко В. Українське православне церковне мистецтво Волині. (9 – 20 ст.) Луцьк – 2006. – С.25.

14. Рожко В. Хрести історичної Волині. (9 – 20 ст.) . – 2012. – 178 с.

15. Савицький В., Остапюк В. Давньоруські енкалтіони в збірці Любомльського музею. // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимир - Волинського та Волині. Матеріали 47-ї Всеукраїнської наукової історико – краєзнавчої конференції. Луцьк, 2013. – 126

16. Терський С. Історія Луцька. Том 1. Лучеськ 10 – 15 ст. – Львів, 2007. – С.162.

17. Тихомиров М. Начало Христианства на Руси. Древняя Русь. – Москва, 1975. – 427 с.

*Ірина ДУНДЯК  
(Івано-Франківськ)*

## **ОСОБЛИВОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ПАМ'ЯТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДЛЯ ДОМАШНЬОГО РЕЛІГІЙНО-ОБРЯДОВОГО ВЖИТКУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.**

Церковне образотворче мистецтво др. пол.-XX ст. специфічно розвивалось в умовах комуністичного тоталітаризму і практично не було до сих пір об'єктом мистецтвознавчого дослідження. Мистецьку цінність його дуже важко оцінити, адже це був нелегальний «катакомбний період», а не закономірний процес розвитку. Напрями та особливості цього явища визначали швидше не естетичні та культурні процеси, а соціально-історичні.

Тому окрім пам'яток, які були виконані різноманітного рівня майстрами безпосередньо для українських храмів, існував, пласт забороненого атеїстичним радянським режимом образотворчого мистецтва для домашнього виразу християнської віри у радянський час. Зазвичай це різноманітні ікони, які віруючі люди тримали вдома і, переважно потай, молились до них. Справжні прихильники християнської віри в комуністичні часи ховали, по можливості, залишені від предків ікони по горищах, скринях, далеких кутках своїх хат та квартир. Однак існувала й невелика потреба у створенні нових ікон для релігійно-обрядового вжитку.

Ікона для приватної оселі, зважаючи на різноманітні заборони, отримувала й нові мистецькі форми існування. Загалом, увесь масив віднайдених нами варіантів створення подібних пам'яток можна умовно поділити на твори виконані більш чи менш професійними майстрами та твори народних майстрів й аматорів. Окремими гілками серед тогочасних образів для житла існують друкована ікона та ікона вишита українськими жінками у місцях позбавлення волі. Фактаж цей строкатий, нерівномірний з точки зору стилю та професійної майстерності, однак дає змогу доповнити картину релігійного життя

тогочасного українського суспільства.

Існують приклади створення відомими українськими художниками у той час хатніх ікон у різноманітних техніках, однак мусимо й зауважити те, що це були доволі нечисельні пам'ятки, які виконувались переважно для друзів, родичів. Так, відомий сьогодні Лев Скоп іконописну практику почав давно, ще у кінці 70-х років, коли намалював на картоні першу ікону. Створив її Л. Скоп так, як собі це уявляв й подарував другу для бабці у Білорусії. «Друг забрав ікону, минуло трохи часу і я вже забув про цей випадок. Коли ж знову його побачив, то почув історію про те, як бабуся, побачивши ікону, вхопила її, як почала цілувати й не знала, де її поставити. Після цього почав малювати більше» [1].

Видатний український художник Опанас Заливаха створив у 70-ті роки у техніці кераміки, з якою у той час невпинно експериментував, хатню іконку Богородиці Одігітрії (розміром 20x22) (Л.). Виконана вона у цікавій техніці: одяг Богородиці і Христа виконаний з використанням мотивів та полив традиційних для косівської кераміки, німби та декоративні елементи – розпечені часточки скла, а лики та руки постатей – звичайна випалена глина. Заливаха часто повторював, що Христос і Богородиця мають бути якимось чином українськими, щоб були ближчими простому люду, того неодноразово одягав їх у народні строї. Такими вони зображені і у цій маленькій іконці [2, 68-69].

Якщо мальованих на дошці ікон у той час виконувалось зовсім мало, то їхніми заміниками на територіях України для широкого кола віруючих у др. пол. XX ст. стають друковані ікони (найчастіше фотоікони) та тісно пов'язується з ними вже практично втрачений на поч. XXст. промисел ікон на склі на Західній Україні. Дослідження останніх років дають можливість говорити про певний «ренесанс» у 50-70-х рр. хатньої ікони виконаної на склі (Покуття, Гуцульщина, Буковина і частково Опілля, Поділля, Бойківщина, Закарпаття) [3, 552]. Завдяки невтомній праці О. Шпак протягом останніх десятиріч виявлено й зафотографовано численні конкретні артефакти у всіх вищеназваних територіях. Вона також відзначає, що на відміну від давніх ікон на склі, твори «новішого покоління» недостатньо представлені у музейних та приватних збірках і залишаються маловивченими [3, 552].

Іконографічні зразки ці часто не копіювались сліпо, а інтерпретувалися народними майстрами мовою контурів, локальних плям, декоративних мотивів. Наприклад, в сцені «Богоявлення» роботи П. Стилащука виконано місцевий карпатський краєвид, на тлі якого зображено Ісуса, Іоанна Хрестителя і святого Духа [4, 765]. Зазнає змін й іконографія Пресвятого Серця в іконі з Торговиці (автор - Євдокія Скорокіжук), де, на відміну від ідеалізованих ликів літографій, втілено простонародний тип обличчя Спасителя з виразними вигнутими бровами, широким носом й закрученими вусами [5, 153]. Майстри творчо, з високим ступенем інтерпретації підходили до іконографічних запозичень, а відступи від канону, зумовлені, певною недостатньою обізнаністю народних малярів і особливостями техніки малярства на склі.

На території західних областей України поширилися і інші ікони: симбіоз народного малярства на склі та фотоікони. Таких зразків збереглося сьогодні по церквах і будинках набагато більше ніж, власне, ікон на склі того ж часу [4, 762]. За спогадами одних свідків фотоікони часто завозили з Польщі, а тут вже оформляли у розмальовані рамки. Крім того, на теренах, де не було давньої традиції малювання ікон на склі такого типу, ікони завозили з Коломиї, Косова [3, 559].

Технологія виготовлення була наступною: спочатку знаходили фотоікони (купували у фотографів, привозили з-за кордону або копіювали фото способом самостійно), після того, залежно від розмірів фото, виконували декоративний розпис на склі. Техніка такого живопису полягала у виконанні малюнка на зворотному боці скляної пластини, нанесенні контурів тушшю (частіше чорної) з наступним заповненням кольором. Нововведенням було використання нових матеріалів: фабричного скла, туші та фарб промислового виробництва, сріблястої фольги замість традиційної позолоти [6, 176]. Існують спогади спадкоємців майстрів, що їх батьки використовували олійні фарби, пензлики які купували, мабуть, «у районі», або у поїздках на «курорт» [7, 724].

Головним мотивом декоративного розпису був рослинний візерунок, найчастіше ритмічний повтор простих квіток різного розміру і кольору. Квіти іноді з'єднували кучерявими стеблом з

бутонами або гронами винограду, а декор в фризових композиціях утворювався за допомогою ритмічного чергування великих квітів і букетів з китицями квітів і ягід, гілками і листям [6, 179]. Ширина такого розпису варіювалася від 4 до 13 см. Розмальоване скло з вклеєною фотоіконою обрамляли, найчастіше, простою дерев'яною профільною рамкою. Серед них можна виділити прямокутні та квадратні. Квадратні ікони найчастіше були без рамки зі стороною 12-15 см і вішали на стіну за куточок (ікону вклеювали на перетині діагоналей) [4, 762]. Але і ця ікона задовольняла народні смаки недовго. Селяни все-таки надавали перевагу дешевим друкованим образам і фотографіям на релігійну тематику [8, 242]. Описані вище ікони перестають існувати в 80-х роках. За нашими спостереженнями тепер такі ікони часто віддають до церков у далеких карпатських селах. Інколи вони в самій церкві, інколи їх вішають ззовні церков. Поодинокі ще зустрічаються у жилих будинках.

Сьогодні друковані ікони стали повсякденністю. Їх продають в храмах, церковних крамницях, магазинах, поїздах, Інтернеті. Більшість з них мистецтвознавці часто відносять до явищ кітч. Фактом є те, що тисячі друкованих ікон, випущених в др. пол. XIX ст.- поч. XX ст. в Україні та різних куточках європейських країн, Росії, розійшлися по всій сучасній українській території. Іконографічні сюжети були різноманітні і включали практично всі відомі типи сюжетів церковної іконографії. Друкарські центри виготовлення «машинних» ікон постійно розширювали асортимент і збільшували тиражі. У 20-30-х рр. такі ікони, швидше за все, не друкувались на території радянської України, але вільно існували в західній її частині. Тому можемо говорити, що починаючи з кін. XIX ст. населення надає перевагу дешевим літографічним та олеографічним образам. На поч. XX ст. друк таких образів практично витіснив мальовану ікону, яка вже замовлялася поштучно і за обраними сюжетами для храмів, на заміну тим, які тьмяніли і руйнувалися часом [8, 242]. Коли говорити про поширення західноєвропейських іконографічних зразків, вражає те, що церковна влада замість того, аби перешкодити поширенню таких ікон, навпаки заохочувала до придбання друкованих олеографічних святих [8, 243].

Всі радянські друкарні, які могли швидко і

дешево надрукувати ікони, були підконтрольні силовим міністерствам. Компетентні органи постійно стежили, щоб антирадянська пропаганда, яка включала і релігію, там не друкувалася. Купити ікони в церковних крамницях теж було практично неможливо, тому фотокопія «народних умільців» була єдиним за радянських часів більш менш доступним і безпечним способом тиражування ікон. Однак зауважимо, в Москві в 1949 р офіційно був налагоджений випуск необхідної церковної продукції в дзвіниці Новодрівничого монастиря. Там методом шовкографії розфарбовувались вручну чорно-білі фотоікони. За свідченнями О. Стародубцева: «До початку 60-х років в цьому цеху випускалося до півмільйона друкованих ікон на місяць, 80 іконографічних типів. У цих складних історичних умовах виробництво подібних друкованих ікон було єдино можливим і вкрай необхідним подією» [9].

Ці зразки були технологічно тотожні саморобним фотокопії ікон і церковних календарів. Але, не дивлячись на існуючий офіційне виробництво, ікон не вистачало на всіх бажаних, тому процвітало кустарне виробництво. Особливо багато таких «лубочних» кустарних ікон існувала в Україні. Зауважимо також, що нелегально друковані ікони в невеликих кількостях потрапляють на територію Західної України в цей час з Польщі тощо.

Виконані кустарним способом, домашні ікони (фотографічні, мальовані на склі, технікою інтарсії тощо), продавали напівлегально на українських сільськогосподарських ярмарках. Найбільш поширені були невеликих розмірів «ікони-фотокартки», одягнені в саморобні тиснені оклади з фольги або інших недорогих металів. Така ікона стає не менш популярна в народі, ніж зображення святих на паперових аркушах в 17 столітті [10]. Ці ікони наївні, часто недосконалі з художньої точки зору. Однак ці зразки мають в той час, на наш погляд, навіть деякий позитивне значення як ретранслятори християнської віри в атеїстичному радянському суспільстві.

За свідченнями І. Павлика (1941 р.н.) з Косова: «... фотоікони, церковні календарі (виконані фотоспособом), ікони на склі можна було досить легко купити в Косові 7-го липня під час храмового свята на Івана Купала біля церкви. Традиційно в вуличці, яка веде до храму, шикувалися

торговці різним товаром. Продавали там сирні фігурки, «топірці» (сувенірні гуцульські сокири - І.Д.), дримби, «бальончики» (іграшка-кулька з тирси і фольги на гумці - І.Д.), прикраси і багато всього іншого. Однак, часто разом з цим товаром у великих сумках торговці ховали ікони, церковні календарі. І, озируючись навколо, витягали їх покупцеві ... » [11].

Припускаємо, що однією з причин згасання традиції ікон на склі, описаних вище, крім зміни смаків покупців, було і відкриття в 1980 р. нового господарсько-виробничого підприємства Московської Патріархії «Софріно», що істотно збільшило кількість друкованих ікон. «Більшість друкованих ікон цього часу випускалося невеликих розмірів і наклеювалося на картон, значно рідше - на дерев'яну основу. Кількість іконографічних типів ікон було в цей час незначне. Різноманітністю відрізнялися тільки ікони окремих святих »- констатує О. Стародубцев [9].

Ще одним зразком-замінником друкованих ікон можемо вважати вітальні листівки на церковні свята. У 50-70 роках у Західній Україні це були, передовсім, графічні відбитки робіт місцевих художників і більшість з листівок походили із Польщі, де церква ніколи не була забороненою. Їх часто потім використовували віряни як маленькі хатні образки для моління, або, за модою того часу у патріотично настроєних громадян, виставлялись у вітринах сервантів та книжкових шаф.

Фатальна доля багатьох українців після другої світової війни спричинила появу ще одного цікавого феномену поєднання образотворчої та декоративно-ужиткової творчості пов'язаного з церквою, вірою, релігією – вишита тюремна та таборова ікона. Навіть за таких умов стійко існували кращі сторони духовного життя українців й знайшли своє відображення в табірній поезії, своєрідному образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві тощо. Ці твори, часто мистецьки недосконалі, все ж втілювали всю гаму переживань в'язнів, тому можемо говорити, що існувала окрема течія української народної творчості в умовах табірної життя. У історичних музеях України є достатньо таких пам'яток: намальованих листівок, табірних вишивок, картин та інших окремих побутових речей (кисетів, скриньок, обкладинок для нотатників тощо). Вервиці з хліба, чай замість вина на при-

частя, вишиті риб'ячими кістками ікони – такі матеріальні втілення глибокої християнської віри мали таємні Служби Божі у тюрмах та радянських таборах 40-50-х років.

Пісня і вишиття стають своєрідними засобами опору, боротьби, нескореності, адже за стінами камер не дозволялось мати голку, нитку, а кожний шматок тканини необхідно було ретельно ховати. Над вишивками працювати приходилось потай, адже такі речі забирали, а жінок карали за зміст і зберігання вишивок. Сам процес рукоділля вимагав від засуджених неабиякої витримки та наполегливості, адже, за словами Ігора Дерев'яного, допити в'язнів проводили уночі, а вдень намагалися відновити сили. Ув'язненим суворо заборонялось спати чи сидіти вдень, тому жінки й бралися за вишивання [12]. У цих вишивках жінки шукали для себе певну духовну опору. Вишивали переважно сюжети на релігійну тематику [12]. Жодних взірців під час роботи над образами у жінок бути не могло, адже при обшуках забирали не те що ікони (переважно друковані), навіть молитовники тощо. Тому постаті Богородиці чи Христа вони вишивали по пам'яті й вони мають грубуваті лики та постаті, що робить їх подібними до народних ікон.

Більшість вишивальниць вишивали голкою з риб'ячої кістки, однак інколи вдавалось передавати голку у шматку мила. Нитки висмикували з одягу, коців, шарпеток, шаликів - з усього, що лишень потрапляло під руку у злиденному табірному побуті. Вишивали ікони на клаптиках білої тканини (найчастіше це були частини сорочок), різними техніками, а на хустинках переважно гладдю. Після смерті Й. Сталіна, трохи слабше режим і нитки вже отримували в посилках або хто міг відлучитися, то купував у населених пунктах [13]. Насамкінець інформації про культурологічний феномен таборових вишитих ікон хочеться навести ще один відгук про ці артефакти. У Бережанському краєзнавчому музеї знаходиться таборова ікона Богородиці Одигітрії з написом «О мати Божа спаси нас» виконана Розалією Рега, яку вона забрала з табору до дому. Священик з Тернополя Євген Заплетнюк, після відвідин музею емоційно, однак дуже точно визначає вартісність цього та подібних образків: «Можливо, цей образ комусь видається надто простуватим, незграбним, а обриси Богородиці та Христа на ньому надто далекі від ідеалу. Все

ж, за цими простими та навіть простакуватими силуетами прихована величезна глибина людської віри та незламності в найгірших, нелюдських умовах. Унизу вишито: «На спомин з тюрми 20.05.49». ... не може не вражати те, що замість великого болю та випробовувань, пережитих у таборах, вона захотіла забрати з собою додому лише те, що було їй справді дороге – ікону Богородиці. Ось, що вона захотіла споминати вдома! Не знущання та катування. Не важку, виснажливу роботу. Не голод і холод. А ікону, до якої молилася. І напевне – не вона одна, а після молитви ховаючи її, наче хусточку до носа, подалі від пильного ока наглядачів...» [14].

Отже, у другій половині ХХ ст. у західноукраїнських міських оселях віруючих переважали друковані ікони виконані здебільшого фотоспособом, інколи траплялись зразки виконані професійними майстрами. У сільській місцевості поряд з фото іконами з'являється знову вже згаслий промисел ікони на склі. Однак найбільшого розповсюдження набуває поєднання фотоікони і розпису на склі. Хоча ці зразки й таборова ікона часто були мистецьки недосконалі, однак мають позитивне значення в якості ретрансляторів християнської віри в атеїстичному радянському суспільстві.

1. Березницька І. Лев Скоп. [Електронний ресурс]. / Інна Березницька - Режим доступу: <http://theukrainians.org/lev-skop-3/>

2. Дундяк І. Мотивы декоративно-прикладных произведений Опанаса Зальвахи [Текст] / Ирина - Дундяк // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. Памяти проф. У.Д. Розенфельда (Гродно, 25-26 марта 2010 г.). В 2 ч. Ч.2. — Гродно: ГрГУ, 2011. — С. 66-71.

3. Шпак О. Малярство на склі Східного Опілля та Західного Поділля середини — другої половини ХХ ст. (матеріали польових досліджень 2011 р.) / Оксана Шпак // Народознавчі зошити. — 2012. — № 3. — С. 552-562.

4. Шпак О. Народне малрство на склі у другій половині ХХ ст. на Гуцульщині й Покутті (стан вивчення проблеми) / Оксана Шпак // Історико-культурна спадщина Прикарпаття. — Івано-Франківськ: Нова зоря, 2006. — С. 759-766

5. Шпак О. Особливості іконографії народних ікон на склі другої половини ХХ століття: образи Христа і Богородиці / О. Д. Шпак // вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мис-

мистецтвознавство. Архітектура.— 2009.— № 6. — С. 150-160.

6. Шпак О. Народне малярство на склі др. пол. XX ст. / Оксана Шпак // Мистецтвознавство '12: Науковий збірник. — Львів: СКІМ, 2012. — С.169-183.

7. Шпак О. Осередок народного малярства на склі середини — другої половини XX століття у селі Річка Міжгірського району Закарпатської області (матеріали польових досліджень / О. Шпак // Народнознавчі зошити. — 2011. — № 4. — С. 719-728.

8. Осадча О. Трансформація української хатньої ікони / Олена Осадча // Мистецтвознавство '09: Науковий збірник. — Львів: СКІМ, 2009. — С. 239–248.

9. Стародубцев О. Печатные иконы: история и современность [Электронный ресурс] / Олег Стародубцев.— Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/printicons.htm>. — 03.03.2016

10. Андреева Е. Народная фотоикона советского времени [Электронный ресурс]. / Елена Андреева.— Режим доступа: <http://lermontovka-spb.ru/events/2232>. - 02.03.2016

11. Аудіозапис розмови з мешканцем м. Косова І. Д. Павликом . 18.07.2014 , знаходиться у особистому архіві автора.

12. Ікони, вишиті голками із риб'ячих кісток, показали тернополянам <http://vsim.ua/Kult-podii/ikoni-vishiti-golkami-iz-rib039yachih-kistok-pokazali-ternopolyanam-10297063.html>

13. Пелецишин К. Малодосліджені аспекти творчості в'язнів сталінських тюрем і таборів. (На матеріалах виставки "Воєнно-історичні пам'ятки") [Электронный ресурс]. / Катерина Пелецишин.— Режим доступа: <http://novasich.org.ua/index.php?go=NewsHYPERLINK> "http://novasich.org.ua/index.php?go=News&file=print&id=1717"&HYPERLINK "http://novasich.org.ua/index.php?go=News&file=print&id=1717"file=printHYPERLINK "http://novasich.org.ua/index.php?go=News&file=print&id=1717"&HYPERLINK "http://novasich.org.ua/index.php?go=News&file=print&id=1717"=1717

14. Ікону вишила кісточкою від риби [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://m.20minut.ua/Novyny-Ternopolya/lyudi/ikonu-vishila-kistochkoyu-vid-ribi-10484065.html>

**Ігор ТОЦЬКИЙ**  
(Моршин)

## **ФОРМУВАННЯ ФОНДУ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У МУЗЕЇ СТРИЙСЬКОГО ВХПУ**

У часи окупації частини України та неоголошеної війни з боку північного сусіда перед педагогами навчальних закладів різних рівнів постає важливе питання виховання патріотизму та розвитку духовності учнів і, зокрема, вихованців професійно-технічних навчальних закладів (ПТНЗ) мистецького спрямування. Важливу роль у розбудові країни, відродженні духовності відіграє національна культурна спадщина. Так, в останні роки помітним стало зростання інтересу місцевих і регіональних органів влади до заохочення створення на базі ПТНЗ музеїв, адже музеї при освітніх закладах виконують особливу виховну функцію. Вони сприяють формуванню в учнів національної свідомості, любові до свого народу, його історії, держави, культури, родини, гордості за минуле та сучасне. Таємничий світ творів мистецтва зачаровує, манить, є близьким і притягує увагу сучасної людини. Витвори мистецтва – духовний місток, що поєднує минуле із сучасним, допомагає ідентифікувати себе як часточку великого етносу.

Зокрема, у Стрийському вищому художньому професійному училищі (СВХПУ) з метою популяризації творчої діяльності українських художників, ознайомлення учнів з художніми музеями, артдилерами та видатними вітчизняними митцями, а також збереження творчих робіт обдарованої учнівської молоді в 2015 р. був виданий наказ «Про створення музею “ART-Простір”». Його створенню передувала клопітка праця з інвентаризації всіх виробів, створення каталогу, відповідного оформлення й ін.

Загальна площа музею складає 78 м<sup>2</sup>, експозиційна – 56 м<sup>2</sup>. Склад фондів – основний і допоміжний. Предмети основного фонду зберігаються в запаснику та експозиції.

Спробуємо дати характеристику цього музею, зосередившись на творах, виконаних на сакральну тематику. Збірку музею складають такі тематичні розділи:

- художня кераміка;
- графіка;

- виробу художнього різьблення деревини;
- виробу художнього плетіння з лози;
- художній розпис тканини (батік);
- художній розпис дерева (Петриківський розпис);
- живопис (олія, темпера, акрил та ін.);
- виробу з бісеру;
- декоративний розпис скла, несправжній (псевдо) вітраж;
- вітраж;
- художня обробка металів, металопластика;
- чеканка, ковальська художня справа;
- художня обробка шкіри;
- вишивка;
- флористика.

Головними завданнями музею є:

- сприяння удосконаленню навчально-виховного процесу в училищі;
- допомога педагогічному колективу в упровадженні нових нетрадиційних форм роботи з учнями;
- заохочення учнів до вивчення історії мистецтв з часів античного світу до сучасності.
- організація тематичних виставок учнівських робіт, проведення конкурсів, майстер-класів, мистецькі диспути та вечори на мистецтвознавчі теми.

У музеї проводиться освітньо-виховна робота серед учнівської молоді. Він бере участь у районних, обласних, всеукраїнських заходах. Тут відбувається збирання та зберігання художніх експонатів, що ілюструють художню літературу та культуру в цілому; співпраця з профільними музеями Львівщини; створення та поновлення експозицій і виставок; використання експозицій музею в навчально-виховному процесі та науково-дослідницькій роботі; проведення екскурсій для учнів училища й області, гостей, жителів міста та регіону.

За роботу музею відповідає керівник музею. Витрати, пов'язані з роботою музею, проводяться за рахунок коштів ДПТНЗ «Стрийське ВХПУ» м. Стрия та благодійних внесків. Він працює на безоплатній основі. Робота музею організовується на основі самоврядування ради музею.

Комплектування фондів є одним із напрямів роботи музею. Оскільки колекція робіт поповнюється постійно, то «старими» роботами оформляються навчальні кабінети, що також пропа-





Рис. 1. Експонати музею Стрийського ВХІУ (розпис на склі, графічний рисунок).



Рис. 2. Експонати музею Стрийського ВХІУ (художнє ковальство, металоластика).



Рис. 3. Експонати музею Стрийського ВХІУ (темперний і олійний живопис).



Рис. 4. Експонати музею Стрийського ВХІУ (вишивка бісером, ткацтво).



Рис. 5. Інтер'єр каплички та музею Стрийського ВХПУ.

гує мистецтво серед учнів спеціальностей нехудожнього профілю. Частина виробів експонується в капличці навчального закладу: справжній вітраж і псевдовітраж, металопластика, іконопис, різьблений іконостас.

Серед головних пріоритетів новоствореного музею є популяризація мистецтва через виставкову діяльність, зокрема проведення регіональних і міжрегіональних виставок; презентацій навчального закладу; участь у різноманітних семінарах, круглих столах; проведення різнопланових майстер-класів; представлення музейних надбань СВХПУ на днях міста Стрия, Дрогобича, Моршина й ін.

Родзинкою музею є можливість здійснити віртуальний тур приміщенням, зайшовши на офіційний сайт навчального закладу. Це слугує його своєрідною рекламою, дає можливість «вийти» на всеукраїнський рівень і спонукати учнів з

інших міст поступати в навчальний заклад.

Слід зазначити, що комплектування фондів музею проводилось десятиліттями. У планах музею створення відділу ужиткових старожитностей. У подальшому також будуть вироблятися науково обґрунтовані критерії комплектування творів з різних ділянок історії, культури, народного побуту тощо.

Охарактеризуємо експонати музею на сакральну тематику, виконані різними техніками.

На рис. 1 зображено такі роботи:

а) Богородиця Одигітрія (виконав Мельник Андрій) й Ісус Пантократор (виконав Верес Богдан) – розпис на склі (дипломна робота 2010 р.);  
 б) Богородиця (виконав Тарнавський Тарас) – графіка (дипломна робота 2013 р.).

На рис. 2 зображено такі роботи:

а) Благовіщення Богородиці (виконав Рудий Ігор) – дерево, олійний живопис і художнє коваль-

ство (дипломна робота 2007 р.);

б) Ангели-світлоносці (виконав Шелудченко Роман) – чеканка, металопластика, ковальство (дипломна робота 2010 р.).

На рис. 3 зображено такі роботи:

а) Богородиця Єлеуса (виконала Сов'язк Марта) – темперний розпис на дошці (дипломна робота 2010 р.);

б) копія картини П. П. Рубенса «Ісус в терновому вінку» (виконав Перев'язко Ростислав) – полотно, олія (дипломна робота 2014 р.).

На рис. 4 зображено такі роботи:

а) Богородиця Нев'янучий цвіт – художня вишивка бісером (дипломна робота 2013 р.);

б) Святе сімейство (виконала Шух Надія) – ткацтво (дипломна робота 2010 р.).

На рис. 5 зображено:

а) вгорі – Ісус Вседержитель (фрагмент іконостасу в капличці Стрийського ВХПУ) – вітраж (2011 р.), Богородиця Одигітрія (виконала Зубкович Галина) й Ісус Пантократор (виконав Мамчур Володимир) – живопис на полотні (дипломна робота 2011 р.);

б) внизу – фрагмент інтер'єру музею Стрийського ВХПУ.

Згідно з Концепцією національно-патріотичного виховання важливо розвивати у молодого покоління патріотичну свідомість і відповідальність, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про спільне благо, збереження та шанування національної пам'яті, духовності. На виконання цих завдань і спрямована робота музею Стрийського ВХПУ.

*Наталія ГАНУСЕВИЧ  
(Збараж)*

## **ЗОБРАЖЕННЯ СВЯТОГО ЮРІЯ В ІКОНОГРАФІЇ, ГЕРБИ І СКУЛЬПТУРІ РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ КОНФЕСІЙ НАШОГО КРАЮ**

Святий Юрій – християнський мученик III ст. родом із Каппадокії. Згідно з житієм, виховувався у благочестивій родині; поступив на військову службу, де своїм розумом, силою та сміливістю досяг високих звань та авторитету [7, 279]. Він був старшиною у війську римського імператора Діоклетіана, в період гонінь на християн витерпів жорстокі тортури, проте не зрікся віри й помер за неї мученицькою смертю у 304 році. За однією з легенд йому вдалось одним ударом списа вбити дракона, котрого не змогли до того здолати ціле військо.

Шанування Святого Юрія почалося з V століття, йому поклонялися, як мученику і воїну. Юрій став святим патроном візантійських імператорів, а пізніше і руських князів, зокрема князів Коріятовичів у яких ім'я Юрія стає улюбленим. На Русі Святий Юрій відомий з часів прийняття християнства наприкінці X століття. Він з'явився серед інших християнських святих із Візантії, де шанування його мало вже багатовікову традицію. Святий Юрій є однією з найвідоміших постатей в християнському світі, його історія надихала митців протягом століть. Юрій, як воїн і мученик - найпопулярніший святий різних конфесій, його шанують як і на Сході так і на Заході, а його життя оточене багатьма легендами [15, 132].

Папа Венедикт XIV (в роках 1740-1758) проголосив св. Юрія патроном англійського королівства. В історичних записках Англії є примітка, що в 1222-му році, день 23- квітня, день смерті св. Юрія, проголошено національним святом. Став він патроном лицарства. Культ його в середньовіччі дуже поширився, засновано лицарські ордени його імені, і в ім'я св. Юрія при посвяченні на лицаря складали лицарі свою присягу.

Культ св. Юрія перейшов до нашого козацтва, на острів Хортицю, серце Січі, бо козаки на-

зивали острів св. Юрія, а пісню козацьку – «нам допоможе святий Юрій і Пречиста Мати» співають донині.

Легенди про культ св. Юрія поширилися тому, що бракує історичних записок про св. Юрія. Іконописці почали зображувати св. Юрія, як молодого гарного лицаря на білому коні. В руці у цього лицаря довгий спис, яким він проколос і вбиває триголового змія – дракона. Цей сюжет ґрунтується на переданні про чудо святого великомученика. Розповідають, що недалеко від місця, де народився святий Юрій у місті Бейруті, у болоті оселився дракон, який часто нападав на людей. Що то була за істота: удав, крокодил чи велика ящірка – невідомо. Але тамтешні марновірні люди для угамування голоду рептилії почали регулярно за жеребом віддавати йому на поживу когось із мешканців міста, із кожної родини. Одного разу жереб припав на доньку правителя тієї місцевості. Її відвели на берег озера і там прив'язали. Вона, охоплена великим жахом, очікувала на появу чудовиська. Коли ж потвора почала наближатися до неї, раптом з'явився вродливий юнак на білому коні і переміг дракона, таким чином врятувавши шляхетну дівчину. Цим юнаком, за св. Переданням, був святий великомученик Юрій. Так він припинив страхітливе знищення чудовиськом молоді Бейрута і цим навірнув до Христа багатьох жителів країни, які були язичниками. Зображення св. вмч. Юрія Переможця на білому коні зі списом в руках символізує перемогу Христової Церкви над спокусником дияволом — “стародавнім змієм” [17].

Хоча церква шанує Святого Юрія, в першу чергу, як великого мученика, що не побоявся страждань та болю, й засвідчив свою віру у Христа прийнявши мученицьку смерть, та все ж, особливу увагу християн завжди привертало відоме чудо святого воїна Юрія – динамічна постать воїна на коні долає фантастичного звіра – яскравий образ правдивої перемоги над злом! (рис. 1а) Після перетворення християнства на панівну релігію, канонізований Юрій став розглядатись як покровитель «христового воїнства» [5, 228] В іконописі паралельно існували два варіанти, перший зображав воїна на коні і вражає змія списом, а другий - розгорнутий додає зображення царівни, а також царя і цариці на тлі міського краєвиду [1, 280].

*Рис. 1. Образ св.Юрія мученика в костелі св.Антонія і св.Юрія міста Збараж і селах Збарзького району:*



*а) м.Збараж.*



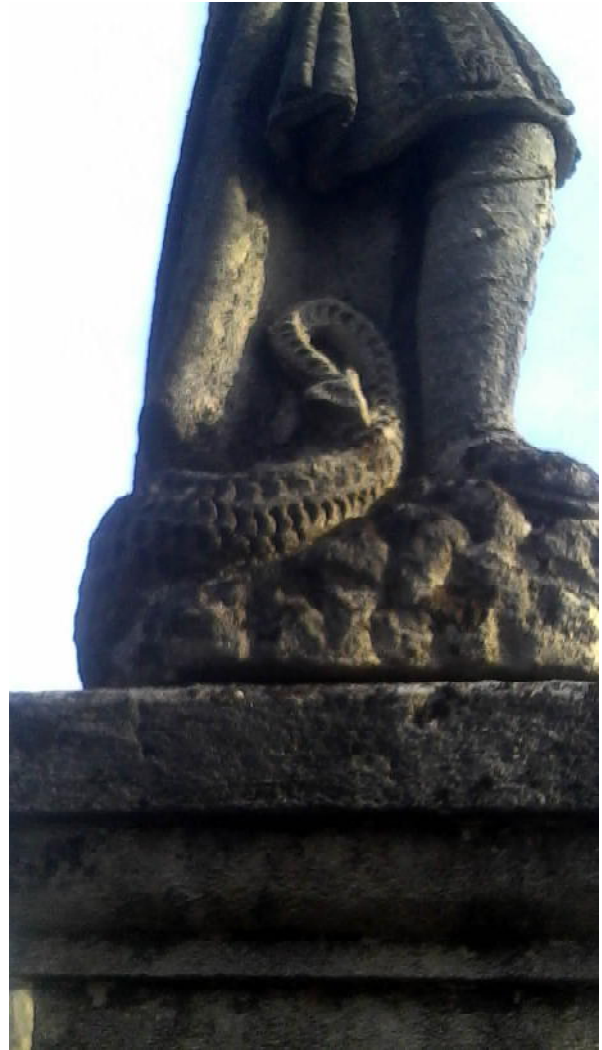
*б) с.Розношинці.*



*в) с.Кобилля.*



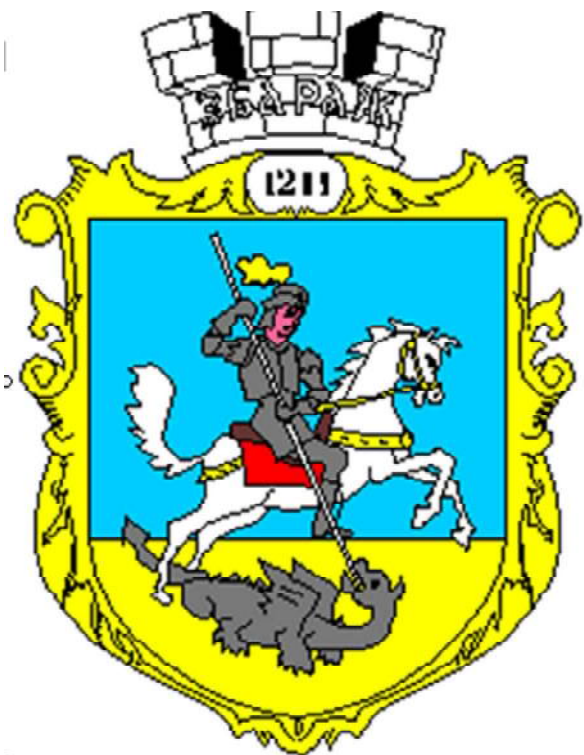
*г) с.Витківці.*



*Рис.2. Зображення святого Юрія на скульптурному надгробку збарзького цвинтаря.*



*Міський герб періоду  
Австрійського панування.  
Реконструкція О.Мокищюк.*



*Рис 3 Сучасний герб Збаражя,  
затверджений сесією міської  
Ради 8 червня 1995 року.*



*Зображення герба міста на  
стіні Збараського замку.  
Фото 2011 р.*



Даного святого також шанували і різні конфесії нашого краю. В багатьох храмах і досі збереглися ікони, вівтарі присвячені Юрію Зміборцю, або просто Юрію мученику за віру. Зображення Святого Юрія було також і у головному вівтарі в одній із найяскравіших пам'яток і найдавніших храмів міста Збаража - римо-католицькому костелі святого Антонія з Падуї і Святого Юрія мученика. На даний час це пам'ятка національного значення та один з унікальних сакральних об'єктів Національного заповідника «Замки Тернопілля». Фундатором сучасного костелу і монастиря був Станіслав Потоцький. Будівельними роботами керував його проєктант і виконавець Ян Ганц, архітектор з міста Кнурова, що в Сілезії [11; 22]. В 1752 р. костел був посвячений під назвою св. Антонія і Святого Юрія і відданий для користування у 1755 році [16, 13; 12, 187].

Над центральною іконою святого Антонія в головному вівтарі знаходилась ще одна із зображенням Святого Юрія - зміборця, покровителя першого храму [14, 85]. Ще на початку XVII століття князь Юрій Збараський, власник міста, краківський каштелян став фундатором першого храму під покровом Святого Юрія, який був побудований на дубових палях, так як знаходився на болоті [12, 208]. І хоча споруда не була збудована за його життя, але наступні власники міста – князь Януш і його дружина Євгенія Вишневецькі закінчивши будівництво освятили під патронатом в честь князя Юрія [13, 455]. Він як і його святий покровитель був воїном і оборонцем віри на теренах нашого краю. Хоч перший храм і був невеликий, але образ Святого Юрія був у головному вівтарі. Тільки згодом даний костел мав вже двох покровителів.

Дане іконографічне зображення не збереглося в оригінальному вигляді, а було знищене в часі радянської влади. На даний час це копія, яка була виготовлена і передана настоятелем храму. На ній розгорнуте зображення сюжету, де Святий Юрій зображений у вигляді молодого воїна, одягненого у коротку туніку, панцир і скріплений на грудях плащ, зі списом та щитом. Він сидячи на коні вражає списом змія [4, 182], а за ним на фоні гір знаходиться дівчина, яку він спас від змія. Міцний, непоборний воїн, він зазнав тяжких мук за сповідання Христа і загинув від них. І за цей подвиг в ім'я віри Церква нарекла його По-

бідоносцем.

Художник зобразив героя у кульмінаційний момент битви, який передбачає граничну напругу сил. Вона підкреслюється нічим не стриманим динамічним поривом правої руки, якою св. Юрій, високо підіймаючи спис, направляє його прямо в пашу змієві. У іншій руці героя – щит, який захищає від вогню, а не пружно натягнута вуздечка показує, що кінь і воїн злилися в одному пориві. Його обличчя суворе та зосереджене. На багатьох іконах того часу Св. Юрій здійснює свій подвиг легко, без надмірних зусиль, лише з допомогою вищої сили [1, 48]. А життєва сцена – врятування від змія царівни Єлисави – набуває вищого трансцендентного змісту, як одного з проявів вічної боротьби Господа з дияволом. Боротьба двох начал всесвіту відбувається не на небі, а в земному світі, через активну, сильну і енергійну людину, яка долає зло не тільки могутністю Бога, а і своєю власною силою, волею, сміливістю.

У нашому краї є декілька храмів під патронатом Святого Юрія. Одні з найдавніших це зокрема:

Церкві Святого Юрія у с. Розношинці вже 146 років, вона була збудована у 1860 році. За даними Тернопільського державного архіву її збудовано на місці старої малої каплички 1860 році. Ця капличка була дерев'яною, вона згоріла. За переказами старожилів, коли капличка зайнялася, врятувати її було неможливо: люди стояли і дивилися. Нараз із середини полум'я з'явився Образ Матері Божої, піднявся в небо, люди полякалися і дивувалися цьому диву. Після цієї події розпочали зводити нову церкву. Будівництво почала пані Дідушинська, але вона заклала фундамент на польський стиль. Люди обурилися і до будівництва взялися самі. І вирішили прикрасити притвір чотирма круглими колонами з прямокутним завершенням (виступом), які були виготовлені за народними переказами десь у Тернопільському кам'яному кар'єрі [8, 297]. Перед Іконостасом на Престолі знаходиться гарний образ Святого Юрія на коні, який перемагає змія. З правої сторони знаходиться великий образ Святого Юрія з пальмовою гілкою – символ мучеництва і колесом – символ тортур (рис 16). За переказами Юрій пережив різні муки і тортури, але постійно не піддавався. У в'язниці руки його поклали у кайдани, а груди обло-

жені були каменем. Але на другий день, коли його привели до імператора, Юрій сказав “скоріше ти змучишся, коли будеш мене мучити, як я змучуся тобою.” Наказав імператор прив’язати його до колеса, а гострі ножі-леза різали його тіло. Але Юрій не загинув, а вижив. Коли його знову привели перед імператора, імператор не вірив, що перед ним стоїть здоровий чоловік. На фронтоні церкви є два образи: Святого Юрія (верхи на білому коні) в парі з образом святої Покрови [3, 49]

“У 1887 році селяни із Чагарів-Збараських купили дерев’яну церкву св. Юра в с. Охримівці Збараського району [9, 476]. А за спогадами Михайла Данилевича, церкву було придбано у с. Тарасівка Збараського району та встановлено у 1894 році. Святиня розташована у північно-західній частині села, при дорозі, на південному краю цвинтаря. Цікаво, її вівтар орієнтований практично до півночі. До нього з двох сторін прибудовані захристії. З півдня по осі церкви до вівтаря прилягає незначно ширша квадратова в плані нава, до якої прибудований вузький квадратний бабінець. Перед входом до церкви влаштували велике, півкруглої форми накриття. Практично всі стіни церкви шальовані “під ялинку” дошками. У стінах бабинця немає жодного вікна. Нава вкрита банею, яку вінчає ліхтар з маківкою. Зовнішній вигляд церкви свідчить, що її зовні давно не відновлювали. З південного сходу від церкви стоїть мурована стінного типу триаркова дзвіниця [8, 310]. А ікона святого знаходиться на тетрапоті перед головним вівтарем храму. Поясне зображення молодого воїна з хрестом і мечем у руках – символами християнства.

В с.Кобилля є церква святого Юрія (1885, мурована) на кам’яному фундаменті, на місці старої дерев’яної церкви [10, 164]. Церква одностовпна, у плані має форму хреста. Хоча “Шематизм Королівства Галичини і Володимирії за 1934-1935 рр.” наводить іншу цифру побудови церкви – 1890 р. Архітектор будівництва – п. Лісовський, який згодом загинув у м. Тернополі на будівництві висотного будинку. Матеріалом для будівництва храму була цегла, що випалювалася в урочищі «Ставок» с.Кобилля, а камінь для фундаменту із с. Добриводи. Церкву будували жителі с. Кобилля за власний кошт, а також за кошти, зібрані у навколишніх селах. У 1896

р. храм налічував 1047 прихожан, а його майном було 141 морг орного поля та 13 моргів сіножатей [8, 270]. Зображення Святого Юрія у храмі є різними. З правого боку від головного вівтаря знаходиться велика ікона святого в повний зріст, який одною рукою тримає хрест, а другою коня (рис 1в). «Сказано, що 96 суддів судили святого за віру в Христа. Без страху вам скажу, що я християнин – відповів їм лицар Юрій – я вір’ю в Бога», - говорить в переказах про життя святого. Ці муки Юрія відкрили іншим християнам настанову голосно визнавати свою віру. Інше традиційне зображення святого на коні знаходиться на дзвіниці храму.

Збереглися не тільки давні храми, а і в наш час, громади шанують Святого Юрія – будуючи нові храми під його патронатом. Так, в с.Витківці Збараського району є новозбудована кам’яна церква Святого Юрія Змієборця 1993 року [8, 245], де на вівтарі знаходиться поясне зображення молодого воїна в обладунках з мечем і списом у руках (рис 1г).

В м. Збаражі також була освячена церква під покровом Святого Юрія в 2010 році. В храмі є декілька зображень святого і в захристії за кіотом, і на хоругві, і невелика ікона з правого боку від входу, де традиційно зображено молодого воїна на коні, а дуже цікаве зображення Юрія було перенесене до каплички. Там місцевий митець, як ніби з живого змалював образ молодого воїна, який натхненно і швидко прийде на допомогу, а особливо тим хто кличе і взиває.

Але досліджуючи дану тему бачимо, що в кожному храмі нашого міста є ікона Святого покровителя, зокрема: у церкві Успіння Пресвятої Божої Матері знаходиться не тільки образ, а і часточка мощей Святого Юрія, які знаходяться у спеціальній скриньці, а у церкві Воскресіння Ісуса Христа з правого боку від входу знаходиться великий образ Святого Юрія, що в руках тримає меч і спис, яким вражає змія, ще одна церква Покрови має у розписах зображення Святого Юрія, який зображений у повний зріст з списом у руках [10, 162]. Розписана церква у 2016 році, з лівої сторони знаходиться зображення святого Юрія і поруч святий Дмитрій Солунський з списом і мечем у руках.

Зображення Святого Юрія збереглося і у меморіальній скульптурі, це можна побачити у фігурах надмогильних пам’ятників на збараському

кладовищі. Часто зустрічаються святі патрони у скульптурній пластиці надгробків ХІХ ст. На (рис 2) можемо побачити молодого воїна на постаменті, а в ногах змія, чи дракона з розкритою пащею. В руках воїна мав би бути спис, але він і з частиною руки – не зберігся. Молодий юнак у шоломі, плащі і обладунках, а змія звивається у ногах воїна, де однієї сторони бачимо страшну розкриту пащу дракона, а іншої сторони могутній хвіст з жалом.

Так як опікуном і покровителем нашого міста визнано Святого Юрія тому і його зображення на гербі було в різні періоди нашої історії. Підтвердження самоврядності Збаража як міста, що мало магдебурзьке право в історичних документах не відшукано. Та той факт, що австрійський цісар Франц ІІ 21 вересня 1797 року своїм Декретом ствердив герб Збаража – Св. Юрій на коні вбиває списом дракона, свідчить про те, що таке Право беззастережно було [6, 36].

Часті зміни власників Збаража не вплинули на символіку міста. Він міг різнитися картушами, або кольором плаща воїна. Міський герб періоду австрійського панування (реконструкція О.Мошинської) і сучасний вигляд герба ніби продовження однієї історії.

Герб мав такий опис: “На блакитному тлі на срібному коні Святий Юрій Звитяжець, що нищить змія. Обладунок та спис святого срібні, змія сірий, пера на шоломі та сідло на коні червоні, земля зелена”[2, 144]. Таким цей герб залишався і до початку Другої світової війни. Щоправда, польські власті помістили його в овальний картуш, оздоблений біло-червоними стрічками.

У 1995 році міський герб Збаража зазнав деяких видозмін. Він був вписаний у розроблений УГТ декоративний картуш. На міську корону внесли напис “Збараж”, а під ним помістили дату “1211”, тобто, коли вперше місто згадується в письмових джерелах. Вершник і кінь набули одноколірності, ставши срібними. Разом з тим, сумнівною видалася зміна кольору поля з блакитного на жовто-блакитний. Як наслідок, основний елемент герба Св. Юрій-змієборець виявився покладеним через два поля, що було порушенням засад геральдики. Тому у 1996р. сесією Збаразької міської ради затверджено дещо змінений варіант герба міста - на лазурово-золотому щиті Святий Юрій вражає списом змія

(рис 3) [5, 233].

День загибелі Святого Великомученика — 23 квітня (6 травня н.с.) — відзначається Церквами східного і західного обряду і віднесений до числа церковних свят. Пам’ять живих — це символ продовження життя тих, хто переступив поріг вічності. Святий Юрій здавна став покровителем воїнів. Весь світ відзначає Юрійів день, як день Захисника Вітчизни і, взагалі це чоловічий день в Україні. А в Збаражі на День міста – День Святого Юрія – кожного року велике свято. До цього дня також приурочене відкриття туристичного сезону «Мандруємо замками Тернопілля», де багато тисяч збаражан і гостей міста весело і цікаво проводять вихідні під охороною святого Покровителя.

1. Бондарук Я. *Ікона Святого Юрія Змієборця. Wołanie z Wołynia = Воляння з Волині.* – 2001. – (лістоп.-груд.). – Ч. 6. – С. 48 ; 47.

2. Данилейко В. *Історичні корені герба міста Збаража. /наукові записки №2.* –Збараж, 2011. –241 с.

3. *Духовний оберіг. Збірник спогадів і переказів старожилів і сучасників про Красносільську парафію церкви святого Великомученика Дмитрія.* /укл. М.Мурміль. –Красносільці, 2004. –155 с. (36)

4. *Збаражчина ТІ Збірник спогадів статей і матеріалів./ред. в.Жила.* –Київ-Париж-Сідней-Торонто, 1980. –740с. – ст.181

5. Климченко О., Хаварівський Б. “Міська геральдика Тернопільщини”. Тернопіль, “Воля”. 2003 р. – 496 с.

6. Сварник І. «Герби міст України». Київ «Брама», 2001р. / “Герб міста Збаража”. “Галицька брама”, № 1-3 (109-111). –Збараж, 2004 р.-36 с.

7. *Словник українського сакрального мистецтва. /за науковою редакцією М.Станкевича.* –Львів, 2006.-285с.

8. *Тернопільщина. Історія міст і сіл: у 3-х томах. Том 2. /ред. Василь Хомінець.* –Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. –692 с.

9. “Тернопільсько-Зборівська архієпархія УГКЦ. Парафії, монастирі, храми. Шематизм”. Тернопіль: ТОВ “Новий Колір”, 2014 - 520 с.

10. *Храми Української Православної Церкви Київського Патріархату. Тернопільщина. /ред. Куневич Б.М.* –Тернопіль: ТОВ «Новий колір», 2012. –396 с.

11. *Betlej A. Kościół oo. Bernardynów w Zbrazu. / Kościoły i klasytopy rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. T.18.* –Kraków, 1995. –175 s.

12. *Kachel Jozef. Dzieje kościoła I klasztoru Ojców Bernardynów w Zbrazu (1628-1946).* –Kalwaria Zebrzydowska, 2001. –602с.

13. *Klasytopy bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. / Dydło zbiorowe pod redakcją Ks.Heronima Eug. Wyczawskiego OFM. – Kalwaria Zebrzydowska: „Calvarianum”, 1985. - 681s.*

14. *Lucjan Piotr Hozer OFM. Kościół Ojców Bernardynów w Zbarazu. –Kalwaria Zebrzydowska, 2005. - 140c.*

15. *Mój święty Patron. /red. ks.W. Zakrzewski. – Lublin: wydawnictwo kurii biskupiej, 1988. -398s.*

16. *Szustakowski M. Wspomnienia Zbaraskie i inne. –Wrocław, 2006. -560*

17. *Життя святих. [ел.ресурс] [http://poltava.adam-i-eva.com/church/georg\\_bio.html](http://poltava.adam-i-eva.com/church/georg_bio.html)*

*Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ  
(Львів)*

## **З НОВИХ МАТЕРІАЛІВ ДО ІСТОРІЇ СЕРЕДОВИЩА СКУЛЬПТОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ НА ВОЛИНІ У ДРУГІЙ ЧВЕРТІ XVIII СТОЛІТТЯ**

Упродовж XVIII ст. скульптурна практика західноєвропейського культурно-історичного родоводу<sup>1</sup> на Волині, як і загалом українському Правобережжі, поєднувала дві тенденції. З одного боку, її обличчя немало визначали приїжджі майстри, зокрема, активна діяльність у регіоні представників львівського мистецького середовища. З іншого, розвиток традиції немало визначали осілі на місцевому ґрунті митці, хоча серед таких, закономірно, теж не бракувало вихідців із зовні. Про якусь окрему власну питому течію на місцевому ґрунті твердити не випадає, оскільки для Волині, як і той суспільний прошарок, на основі якого розвивалася професійна практика зазначеного кола, ця скульптура була не тільки насамперед привнесеним явищем, а й немало новим. Відповідний напрям скульптурної практики тривалий час не привертав уваги й мало не одиноким фактом упродовж десятиліть залишалися скупі відомості, оприлюднені в скромному фрагменті видатків на оздоблення Вишневецького замку з початку 1730-х років<sup>2</sup>. Ситуація поволи змінюється щойно від 90-х років відколи з'явилися нові джерельні перекази зусиллями молодого середовища істориків мистецтва краківського Ягеллонського університету<sup>3</sup>. Окремі істотні доповнення до давніше впроваджених до наукового вжитку відомостей оприлюднено і в Україні<sup>4</sup>. Підсумки зроблених відкриттів підвів огляд скульптури для багатотомної «Історії українського мистецтва»<sup>5</sup>. Сукупність зазначених матеріалів засвідчила насамперед малочисельність як конкретних пам'яток, так і джерельних повідомлень. Хоча водночас новітні публікації показали чималий потенціал різномірних невикористаних можливостей пошуку джерел до показової сторінки мистецького процесу на українському Правобережжі за умов одного з важливих етапів його внутрішньої еволюції.

За актуального стану опрацювання корпусу писемних джерел важливі відкриття продовжуватимуться надалі. Одним з підтверджень такого висновку є вартісні факти історії середовища скульпторів європейського культурного кола на Волині перед серединою століття<sup>6</sup>, які вдалося розшукати в обширному, дотепер достатньо скромно залученому до наукового вжитку архіві знаної волинської родини Сангушків. Нововіднайдені факти стосуються різних як уже відомих, так і дотепер не виявлених сторін скульптурної практики, й, попри небагаточисельність, на тлі опрацьованої досі картини істотно розширюють уявлення про мало відкриті й осмислені сторони культурного досвіду. Водночас оприлюднені тут факти додають до нього нові істотні штрихи, докладніше пояснюють окремі недостатньо осмислені на тлі доступних дотепер відомостей факти та явища.

Показово, що найраніші з цих матеріалів походять з вишневецького середовища, від якого й розпочалося новітнє відкриття відповідного напрямку волинської скульптури XVIII ст. Згадані опубліковані матеріали початку 30-х років принесли імена і досі маловідомих скульпторів Християна Сейнера, який потім виявився зафіксованим у Львові<sup>7</sup>, та Петра Ножинського<sup>8</sup>. У 1736 р. два вівтарі для вишневецького костюлу кармелітів робив інший осілий на той час у Львові Каспер Коллерд, теж званий штукатором<sup>9</sup>. Як співвідносилася професійна активність обох останніх майстрів на місцевому ґрунті – гадати годі. Проте показовою сприймається зайнятість П. Ножинського не тільки на терені Вишнівця. Підписаний 23 червня 1728 р. з Павлом Каролем Сангушком контракт на навчання упродовж чотирьох років учня<sup>10</sup> вказує на пов'язання майстра також із власником Дубна, хоча з цього приводу й не виявлено ніяких безпосередніх відомостей. Проте вивчення архівних матеріалів переконує у звичності практики, коли винайнятий на певний час на службу ремісник готував даних йому місцевих учнів<sup>11</sup>. Нововідкритим аспектом історії тогочасного професійного середовища такі відомості виявляються тільки через актуальний стан опрацювання писемних джерел до внутрішнього життя професійного середовища, все ще надто нечисленних і обмежених.

Контракт укладено в Дубні, а застосована при

цьому формула зобов'язання виявляється вкрай лаконічною. Обов'язків майстра щодо навчання не конкретизовано. Вимагалось тільки хлопця “doskonale in spatio... cztyrech lat w takiey jak sam iestem perfekcyi wystawić”, що повторено і в закінченні документу у зобов'язанні його в “takiey doskonałości, jak sam zostaię”, повернути господареві. Звично для епохи, докладніше обумовлено тільки плату за навчання та видатки на утримання учня. Засвідчене контрактом і поквитуванням з випланих грошей навчання фіксують й інші документи. Зокрема, серед видатків княжого двору зберігся запис про виплату “sztukatorowi wiśniowieckiemu względem kontraktu z nim uczynionego do nauki chłorca” та вписано окремі дрібніші видатки на утримання учня, втім на жупан цьому “sztukatorńzówowi”<sup>12</sup>.

До літератури вже впроваджено острозького сницаря Міхала Топольницького, з яким 1726 р. укладено контракт на вівтар для костьола в Дубно<sup>13</sup>. Проте, як виявляється, ця умова стосувалася не першої роботи майстра, оскільки ще з попереднього року відготовано “Kwit Michała Topolnickiego snyderza na z[oty]ch 200 ad rationem roboty trzech ołtarzów podług kontraktu na zło[ty]ch 760 die 9 marczi 1725 w Dubnie”<sup>14</sup>. Згідно з ним, осілий в острозі майстер мав працювати для Дубна щонайменше від початку весни ще 1725 р. Поки це найраніший встановлений факт історії відповідного середовища майстрів. Лаконічний запис позбавлений докладніших відомостей, проте виразно стверджує, для дубенського двору насправді виконано й інші, навіть значніші замовлення. 21 жовтня 1728 р. роботу оплачено майстрові і “chłorcui rzyu nim będącemu”<sup>15</sup>. Оскільки разом з ними в тій же рубриці згаданий також столяр Скворонський з Колбушової<sup>16</sup> (нині на території Польщі), він, очевидно, так само був зайнятий при реалізації зазначеного замовлення. У якому, звичайно, випадає вбачати не тільки умовлений 1726 р. вівтар, а й, очевидно, інші, сконтрактовані раніше. Наведена вказівка на “хлопця” так само відзначає один з важливих моментів звичної практики професійного середовища, оскільки майстер незмінно працював з помічниками. Так само вона найвиразніше співвідноситься із зазначеною умовою П. Ножинського.

Надалі традицію Острога як осередку скульптури латинського культурного кола підтримав

Гжегож Ждановіч, який у 1744–1750 рр. працював у Заславі<sup>17</sup>.

Водночас віднайдено цікаве свідчення, здатне розширити уявлення про мережу осередків скульптури тогочасної Волині. У новішій літературі на конкретних відомостях привернуто увагу до скульптурних робіт на території Ізяслава на Хмельниччині (у XVIII ст. – Заслав), який на той час також належав до маєтностей Сангушків, та чинних там митців<sup>18</sup>. Істотним доповненням до їх середовища сприймається анонімний скульптор з Берестечка, який, так само за контрактом, виконував вівтар для заславського костьола місіонерів. 2 січня 1749 р. йому плачено за розпорядженням самого князя<sup>19</sup>. Того ж року виявлена також “карта” йому на жито та інше<sup>20</sup>. Очевидно, тієї ж ситуації стосуються записи про виплату наступного року за розпорядженням князя не названому скульпторові, який робив вівтар у костьолі місіонерів<sup>21</sup>. Водночас це рідкісне свідчення про наявність митця відповідного фаху у Берестечку, мистецьке життя якого – поза поодинокими фактами з історії та оздоблення місцевого костьола тринітаріїв<sup>22</sup> – задокументоване надто скромно<sup>23</sup>.

Завдяки збереженому архівному записові про крем'янецького скульптора Стефана, який у 1756–1758 рр. за проектом крем'янецького єзуїта Павла Гіжицького виконав головний вівтар Онуфріївської церкви Плісесько-Підгорецького монастиря<sup>24</sup>, Крем'янець теж виступв осередком розвитку скульптурної традиції XVIII ст. Зрештою, давніше зафіксований майстер – не єдиний: у 1749 р. крем'янецький скульптор Ян Пашковскі робив головний вівтар костьола місіонерів у Заславі<sup>25</sup>. Як виявилось, він фігурує також серед жителів міста в інвентарях Крем'янецького староства 1750<sup>26</sup> та 1751<sup>27</sup> р. Оскільки вперше джерела відзначили його ще під 1726 р. в Луцьку<sup>28</sup>, зарисовується достатньо тривалий період діяльності цього маловідомого митця, який охоплює щонайменше всю другу чверть століття.

Нововіднайдені матеріали до історії середовища скульпторів європейського культурного кола на Волині в другій чверті XVIII ст. пропонують декілька скромних, проте істотних штрихів до загальної картини відповідного аспекту скульптурної традиції регіону. Насамперед усі вони належать до стосовно менше відомого

дотепер періоду еволюції скульптури, який передував утвердженню традиції пізнього бароко, що донедавна на українському Правобережжі поверхово асоціювалася з львівською школою середини – другої половини століття та особою усе ще не розгаданого Йогана Георга Пінзеля. Новіші пошуки, як уже зазначено, показали зовсім невідому донедавна передісторію й самої львівської школи, а водночас принесли окремі факти також до складу професійного середовища усього Правобережжя, втім і Волині. Публіковані матеріали розвивають цю сторону досліджень, конкретизуючи історію професійного середовища в окремих істотних для її осмислення аспектах. Із зібраних досі джерельних переказів постає хоча все ще мало відома, проте показна мережа осередків скульптурної творчості, визначена насамперед знаними історичними осередками Волині – Луцьком, Крем'янцем, Острогом. Водночас показовою сприймається достатньо несподівана поява в їх колі Берестечка та активність місцевого майстра при боці не приреченого на недостаток різномірних майстрів князя П. К. Сангушка у немало віддаленому від Берестечка й немало “відгородженому” містамі з іншими майстрами Заславі.

Достатньо активний розвиток відповідного аспекту скульптури та виникнення регіональних її осередків “спровокувало” поживлення костельного та світського будівництва, необхідність заповнення нових та модернізації давніх інтер'єрів. Майстри орієнтувалися насамперед на потреби магнатерії, зрештою, контакти з ними виступають єдиним задокументованим аспектом їх професійної активності. Щодо цього показовими видаються зафіксовані переміщення та географія діяльності поодиноких з них, поширення нової, модної на той час спеціальності – штукаторів. У колі відповідних свідчень сприймається й переїзд спершу, в 20-х роках осілого в Луцьку Я. Пашковського, до Крем'янця, де його відготовано не тільки в контексті зазначеної заславської роботи, а й серед жителів міста під 1750<sup>29</sup> та 1751<sup>30</sup> р. Оскільки цей майстер прибув до міста на певному етапі вже досить тривалого на той час шляху, показовою видається відсутність його імені у двох давніших збережених інвентарях – 1745<sup>31</sup> та 1749<sup>32</sup> р. Пізніше, під 1764 р., у місті зафіксований також сницар Юзеф Лінецькі<sup>33</sup>. Отже, принагідні скупі записи

відзначають у ньому упродовж 1750–1764 рр. щонайменше трьох осілих у місті принаймні на певний час (до такого застереження схиляють знані обставини біографії Я. Пашковського) скульпторів. Ці відомості вказують на Крем'янець як один з активніших осередків розвитку скульптури у волинському регіоні, даючи вартісний причинок до географії скульптури європейського культурного кола на місцевому ґрунті.

Для Волині джерельні перекази про поодиноких майстрів прибирають додаткового значення через малочисельність оригінальної скульптурної спадщини. Втім, навіть нечисленні збережені її зразки не завжди впроваджені до літератури, як скульптура з того ж дубенського костюлу у фондах Національного музею у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)] та вишневецька й заславська скульптура у Національному художньому музеї України в Києві. З поодиноких колекцій досі вступно опрацьована тільки збірка Дієцезіяльного музею у Луцьку<sup>34</sup>, яка, правда, з XVIII ст. має насамперед скромніші зразки скульптурної творчості.

Пропоновані скромні доповнення до відомостей про волинських скульпторів європейського культурного кола другої чверті XVIII ст. не тільки розширюють уявлення про поодиноких уже відомих майстрів та додають нові імена до їх середовища. Водночас завдяки нововиявленим фактам заново постає важлива для регіону проблема осередків відповідного аспекту скульптурної творчості та внутрішніх взаємозв'язків між ними. Тому наведені причинки виявляються вартим уваги кроком до відтворення ширшої картини розвитку скульптури на Волині відповідного часу та її місця у мистецькому процесі на теренах українського Правобережжя. Водночас вони на ширших даних засвідчують функціонування їх своєрідного скупчення у конкретному регіоні Волині й через долучення до нього Берестечка вказують на достатньо розбудовану їх мережу на відповідних теренах.

#### ДОДАТОК

1728, червня 23. – Дубно. Контракт надвірного маршалка Великого Князівства Литовського, князя, Павла Кароля Сангушка з вишневецьким штукатором Петром Ножинським на навчання учня.

Dnia dwudziestego trzeciego m[ie]s[ią]ca juny stało się takie postanowienie, że ja, Piotr Nożyński, sztukator sztuk różnych, obowiązawszy się przyiąć do nauki teyże sztukateryi od janie oświeconego xiążęcia jego m[o]ści Sanguszka, marszałka n[ad]wornego W[ielkiego] X[ięstwa] L[itewskiego] na lat cztery chłopca, mam go doskonale in spatio tychże czterech lat w takiey jak sam iestem perfekcyi wystawić, za co mnie jaśnieoświecony xiąże j[ego] m[o]ści dobrodziei deklaruię za tę naukę talerów bitych sto, to jest złotych ośmset, na każdy rok daiąc mi po złotych dwieście, chłopcowi zaś temu, który w nauce będzie, victualia y barwa corocznie dochodzić ma od jaśnie oświeconego xięcia j[ego] m[o]ści dobrodzieia. Ja zaś według możności moiey szczyrze y doskonale pokazuiąc, deklaruię tego chłopca po wyiściu lat czterech w takiey doskonałości, jak sam zostaię, jaśnie oświeconemu xiążęciu j[ego] m[o]ści dobrodzieiowi oddac y na to się podpisuię. Działo się w Wiśniowcu die ut supra a[nn]o 1728.

Assekuruję się we wszelkiey perfekcyey sztukateryi tak basso relieve, jako też relievio należycie jak sam vmiem

Piotr Nożyński sztukator<sup>35</sup> (S. 397). P1070350

ANKW AS. – Sygn. Teka 23/1. – S. 397. Ручкопис. Оригінал.

2

1729, травня 18. Дубно. – Поквитування вишневецького штукатора Петра Ножинського з відібраної частини оплати на навчання та утримання учня.

Ja niżej podpisany gaię ten dokument do skarbu janie oświeconego xiążęcia j[ego] m[o]ści Sanguszka, marszałka n[ad]wornego W[ielkiego] X[ięstwa] Litt[ewskiego], iż przez ręce j[ego] m[o]ści p[ana] Sierawskiego odebrałem pensją umuwioną kontraktem in vim ucznia chłopca sztukateryi na rok drugi zaczynaiący się in a[nn]o 1729-no, a kączący się in a[nn]o futuro<sup>36</sup> 1730-mo<sup>37</sup> in mense julio, to iest złotych polskich dwieście, item na strawne tygodniowe dla chłopca odebrałem złotych sto cztery na rok cały, zacynaiąc wydawać onemu tygodniami ad 13 july anni 1729-ni kącząc d[ie] 13 july a[nn]o 1730-mo. Temuż chłopcu na suchedni odebrałem do siebie złotych trzydzieści y dwie, które kwartalami

na potrzeby dawać mu mam. Te wszystkie summy tak dla mnie, iako też y dla chłopca anticipatwe na rok odebrane wynoszące summy złotych polskich trzysta trzydzieści y sześć iako rzetelnie do siebie odebrałem, tak ten quit<sup>38</sup> daiąc y własną podpisuię się ręką. Datt[um] w Dubnie d[ie] 18 may 1729-no.

Piotr Nożyński sztukator j[asnie] o[świeconego] x[iażęcia] w[ielmożnego]<sup>39</sup> (S. 509).

ANKW AS. – Sygn. Teka 23/1. – S. 509. Ручкопис. Оригінал.

1. На відміну від давнішої української літератури, нерідко схильної “сором’язливо” перетягувати до національної традиції іноді за всіма ознаками факти і явища європейського культурного кола та родоводу, автор притримується погляду про співіснування на українському ґрунті двох паралельних, природно взаємопов’язаних у їх розвитку варіантів культурної практики, закорінених у двох великих культурно-історичних системах європейського Середньовіччя – історичному досвіді православно-го Сходу та католицького Заходу. На матеріалах історії скульптури цей погляд послідовно проведено: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 294–296; 442–444; 688–696; 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. 855–874; Його ж. Скульптура та архітектурний декор // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 887–904; Його ж. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 377–425.

2. Rewski Z. Rachunki budowy pałacu i końsioia w Wiśniowcu // Ziemia Wołycka. – Juck, 1938. – Nr 12. – S. 165, 166, 167; Ejusdem. Rachunki budowy pałacu i końsioia w Wiśniowcu // Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. – Warszawa, 1939. – T. 7, nr 1. – S. 70–71.

3. Давніші відповідні публікації до української літератури впроваджено: Александрович В. Скульптура. – С. 420–422.

4. Правда, такі публікації мають виразний “персональний” акцент через обмеження доробком автора цієї статті: Александрович В. Три документи до історії львівської скульптури 1730-х років // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів,





Prährtl, Prestl) Jan, zakoni Józef od św. Teresy // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, graficy. – Warszawa, 2007. – T. 8: Pó–Ri. – S. 10–11.

23. Найраніші з таких фактів стосуються відновлених у міській актовій книзі під 1679 і 1680 р. українських малярів – Григорія та Данила: 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. 52.

24. Woźnicki B. Ikonostas w cerkwi Bazylianów w Podhorcach // Sztuka kresów wschodnich. – S. 376–377.

25. Skrabski J. Budowa kościoła misjonarzy w Zastawiu w świetle nieznanych materiałów archiwalnych // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 1999. – T. 6, zesz 1(21). – S. 151.

26. ANKWAŚ. – Sygn. 571/2a. – S. 6.

27. Ibidem. – Sygn. 571/3. – S. 6.

28. Александрович В. Нові джерельні матеріали... – С. 117–118.

29. ANKWAŚ. – Sygn. Rkps 571 2a. – S. 8 (відновлений як проживаючий на Ринку, ulica Gyrna).

30. Ibidem. – Sygn. Rkps 571/3. – S. 6.

31. Ibidem. – Sygn. Rkps 871/1.

32. Ibidem. – Sygn. Rkps 871/2.

33. Ibidem. – Sygn. Rkps 399/4. – С. 17 (під № 125 серед переліку жителів).

34. Zbiory Muzeum Diecezjalnego w Łucki / Oprac. Andrzej Betlej [i in.]. – Kraków, 2006.

35. Останнє речення і підпис – автограф. Документ супроводить пізніший зроблений при впорядкуванні документів архівний заголовок: “Postanowienie Piotra Nożyńskiego sztukatora iako powinien będzie i obowiązue się chłopca na naukę sobie od j[anie] o[święconego] x[iążę]cia j[ego] m[ość]ci marszałka W[ielkiego] X[ięstwa] Litt[fewskiego]o na lat cztery w kunszcie sztukatorskim doskonale wyuczyć y oddać in anno 1728 zawate” (ANKWAŚ. – Sygn. Teka 23/1. – S. 508).

36. В найближчому році (лат.).

37. Виправлено з: 172-попо.

38. Остання літера у слові закрита чорнильною кляксою.

39. Автограф. На тій же сторінці у горішній частині аркуша на правому полі від гори додолю іншим почерком архівна нотатка: “Quit od sztukatora z Wiśniowca”. На протилежній стороні аркуша в той самий спосіб іншим почерком: “Transakcyє x[ię]cia j[ego] m[ość]ci marszałka”.

*Лілія ПОДВОРНА  
(Донецьк)*

## **ХРИСТИЯНСЬКІ КНИЖКОВІ ПАМ'ЯТКИ. ДО ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ СТАРОДРУКІВ ТА РІДКІСНИХ КНИГ У ДОНЕЦЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ**

Історія формування багатоманітного зібрання Донецького художнього музею, в яке входить понад п'ятнадцять тисяч творів вітчизняного та світового образотворчого мистецтва XVI – початку XXI століття, а також невеликі колекції античного прикладного мистецтва, стародруків та рідкісних книг, на різних етапах існування мала певні особливості. Вивчення історії спеціалізованої збірки книг Донецького музею має практичне значення для дослідження культурних старожитностей, сприяє введенню місцевих пам'яток до загальнонаціонального наукового вжитку.

Після війни від дбайливо створених фондів Музею образотворчого мистецтва у Сталіно (тогочасна назва) залишилось лише 11 творів живопису та графіки, тому довелося формувати зібрання за всіма тематичними колекціями заново. Також було втрачено всю документацію музею. Це суттєво ускладнює дослідження довоєнної історії музею взагалі, й історії колекції стародруків та рідкісних книг зокрема.

Основою для написання цієї статті стали роботи донецьких науковців попередніх часів: директора музею В. М. Шитікова і заступника директора з наукової роботи В. П. Філатової [1], провідного наукового співробітника Т. М. Панової [2], а також спеціальна праця старшого наукового співробітника Л. М. Бершової [3]. Незамінну допомогу у роботі над колекцією книг надають збірники наукових праць, де публікуються дослідження співробітників Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського; методичні вказівки із визначення та датування паперу стародруків А. В. Дадикіна [4]; співавторські історико-бібліографічні розвідки І. В. Поздєєвої, В. П. Пушкова, А. В. Дадикіна [5]; зведений каталог кирилівського друку А. С. Зернової [6]; каталог книг кириличного друку І. В. Поздєєвої,

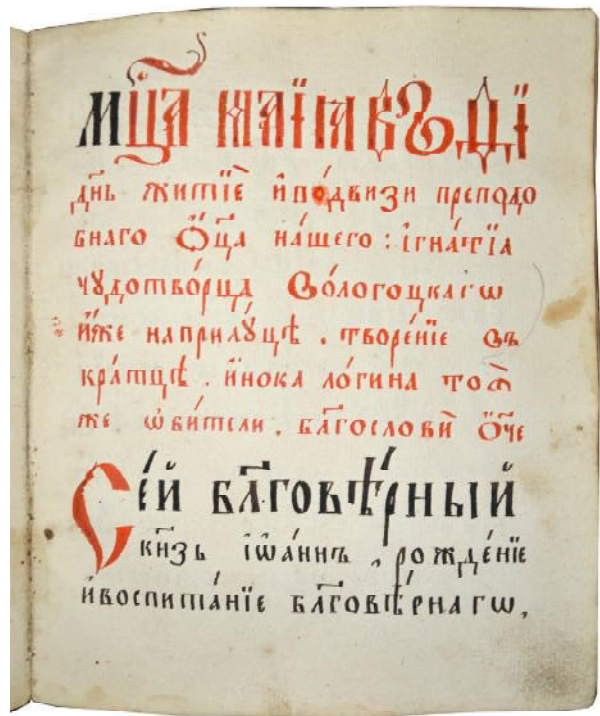
І. Д. Кашкарової, М. М. Леренман [7].

Кожен з періодів формування спеціалізованої збірки позначено низкою характерних ознак. Будь-яких згадок про побутування книжних пам'яток у довоєнній збірці знайти не вдалося. Під час дослідження фондів музейної спеціалізованої наукової бібліотеки закритого типу було звернено увагу на той факт, що примірники книгозбірні мають штампи з позначенням найменувань закладу згідно з хронологією їх змін. Невелика частина рідкісних книг мала печатку: «Сталинская городская картинная галерея». З історії Донецького художнього музею відомо, що ця назва була у вжитку дуже нетривалий період. Відповідно до знайдених архівних даних, уперше вона зустрічається у квітневому 1959 року рішенні Виконкому Сталінської міської ради депутатів трудящих «О подготовке к открытию Сталинской картинной галереи». Саме під цим найменуванням було відновлено роботу галереї у листопаді 1960 року. Але вже у вересні 1961 року, у зв'язку зі зміною назви міста, відбулося і перейменування закладу: Донецька міська картинна галерея. Таким чином, наявність у музейній бібліотеці друкованих старожитностей зі штампом «Сталинская городская картинная галерея» дозволяє стверджувати, що рідкісні книжки почали надходити до музею від самого початку його відтворення у 1960-х роках. Бібліофільських видань було, на жаль, обмаль. Спочатку всі книжкові твори без урахування історичної, культурної чи мистецької значущості брали на облік у фонди наукової бібліотеки музею. Невелика кількість цінних екземплярів та їх вельми незадовільний стан не давали можливості провести певне відокремлення. Тому поодинокі книжкові пам'ятки довгий час залишались на спеціально призначених, закритих полицях бібліотеки, очікуючи на реставрацію й дослідження. Згодом кількість високохудожніх примірників стародруків і рідкісних книг помітно зростає.

У 1986 році сталася знакова подія в історії книжкової колекції музею. Донецький бібліофіл, дійсний член Академії наук УРСР В. І. Архаров (1907–1997) подарував музею альбом ілюстрацій сучасника О. С. Пушкіна, графа Ф. П. Толстого до поеми І. Ф. Богдановича «Душенька» (1850). Художник у своєрідній витонченій манері в техніці різцевої гравюри відобразив сюжетний перебіг подій популярного твору-пе-



Минея Четья. Рукопис. XVIII ст. Углич.



Сторінка з рукопису. Минея Четья. XVIII ст. Углич.



Тифология. Рукопис. Друга пол. XIX ст.



Шестоднев. 1754. Київ.

реказу «у вільних віршах» XVIII століття міфу про кохання Психеї та Амура. На відкриття першої виставки гравюр із альбому В. І. Архаров прийшов із новим даром – унікальним виданням книги «Душенька» 1830 року з портретом автора, але без гравюр (їх на той час ще не існувало). Обидва презентовані раритети, зважаючи на їх цінність та взаємодоповнюваність, було вирішено помістити до фондів графіки. Таким чином, вперше книжкові твори у музеї були взяті на облік та отримали заслужений статус музейного предмета.

Історія будь-якого закладу зазвичай має персоніфікований характер. У формуванні донецького книжкового зібрання беруть участь кілька поколінь музейних працівників. Ініціатором та організатором формування колекції стародруків та рідкісних книг у 1991 році стала завідувач відділу графіки В. О. Агеєнко. Вона й завідувач відділу російського та українського образотворчого мистецтва XVII – початку XX століття Т. - М. Панова розпочали ґрунтовне опрацювання книжкового фонду ДОХМ. Цьому щасливо сприяв професійний фах Панової, яка в свій час із відзнакою закінчила Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова у Львові. На час створення спеціалізованої колекції книг вона пропрацювала в музеї двадцять сім років, мала великий досвід практичної роботи і, серед багатьох інших напрямків музейної наукової діяльності, займалась дослідженням друкованих та писемних пам'яток.

Створення спеціального сектору стародруків та рідкісних книжок сталося через їх сумарне обчислення й відбір із фондів графіки. Вирішальним чинником відокремлення від загальних фондів стало їх значне кількісне зростання, різноманітність, а також достатній професійний рівень науково-фондової роботи з книжковими пам'ятками в Донецькому художньому музеї. Активно продовжили починання завідувач відділу графіки Л. В. Циганок та старший науковий співробітник цього ж відділу Л. М. Бершова. Для відокремленої книжкової збірки було розпочато новий інвентарний ряд. Спеціально створеною комісією обстежено фізичний стан примірників. Усі твори були описані. У картках форми № 18 й уніфікованих паспортах охарактеризовано стан збереження пам'яток. Там же надано рекомендації щодо консерваційних та реставраційних заходів.

Тепер книги зберігаються у картонних коробках із зазначенням назв і шифрів у замкнених дерев'яних шафах фондосховища графіки. Спосіб розміщення обрано формальний, за шифрами. Екземпляри, які поступають до фондів колекції, проходять обов'язковий карантин. До постійної експозиції книги не входять. Виставляються з неухильним дотриманням рекомендованої періодичності та лише на обмежений час роботи нетривалих виставок.

Із червня 1989-го до липня 2002 року колекція книжок зростала (за єдиним винятком) завдяки закупкам у приватних осіб. Незважаючи на важку економічну ситуацію в період становлення незалежності нашої держави, саме у 90-ті роки минулого століття музеєм були здійснені основні оплачені придбання для спеціалізованого сектору фондів графіки. У цей час до зібрання надійшли найдавніші реліквії колекції: «Каноник» (1646 рік, Москва, «Печатний двір») й «Псалтирь» із чисельними додатками, які вдвічі збільшили його обсяги: «Ко учителем како учить детей», «Указ о Псалтири», «Указ о кафизмах», «О поклонах земных, иже бывають во Святую великую масленицу, сиречь во Святыи Великий пост», «О поклонах земных во весь год и на литургиях», «О коленопреклонении», «Устав за усопших», «Предисловие за единомершего» і ще пребагато іншого, навіть особливе учення «Како писати имена в Синодики» (1646 рік, Москва, «Печатний двір»). Іншим цінним надбанням у згадані роки стала рукописна, з візерунковими заставками й ініціалами вишуканого письма «Миняя Четья» (XVIII століття, Углич (?), вручну прикрашена древнім ізографом чудовим простосердим зображенням темперою ікони «Богоматір Феодорівська». Невідомий власник виготовив його, дібравши декілька одноформатних книжок богословської тематики, написаних віруючими різних часів і регіонів мешкання. Також було закуплено рідкісний старообрядницький конвалют рукописів горішковими чорнилами «Тифология» із майстерно виписаними кіновар'ю та сріблом буквицями (друга половина XIX століття). Виняткову зацікавленість викликають такі повчальні частини пам'ятки: «Книга Стоглавникъ о хмельномъ питии от чего оставлено сие горелое вино душегобное», «Из книги летописца греческаго, о том отчего проклятая табака возникла». Значення старообрядницьких

писань XVIII–XIX століття для історії книги не тільки в тому, що вони наслідували і розвили багатовікові традиції письма та художнього оформлення книги на східнослов'янських землях, але й у тому, що рукописи старовірів сприяли традиційно-естетичному формуванню ставлення до книжок як до синтезу мистецтв – мовного, художньо-зображального. В рукописних творах із особливою виразністю відчувається стародавнє функціональне призначення орнаментального оздоблення книги – подавати характерний емоційний настрій. З XVIII століття в умовах монополії церкви в друкарській справі рукотворна книга втмовувала читацькі інтереси, які виходили за межі офіційного церковного кола, обслуговувала потреби народної опозиції [8].

Відчуття благоговіння перед величністю історії несуть об'ємні, майстерно оформлені фоліанти з прекрасними гравюрами та буквено-цифровими філігранями на добротному папері «верже»: «Поучительное Евангелие» (1785 рік, Москва, Синодальна типографія), «Миня Праздничная» (1803 рік, Москва, Синодальна типографія), напрестольне «Евангелие» (перша половина XIX століття, Москва, Синодальна типографія). Усі ці раритети були закуплені музеєм у приватних осіб у 1990-ті роки.

Ініціативну роль у комплектуванні колекції якісними творами друкарської спадщини відіграв колишній директор закладу В. М. Шитіков, який у 2002 році презентував музею декілька богослужбних стародруків із власної родинної колекції. Серед його дарів особливий інтерес викликає «Апостоль-тетръ» – малорозповсюджена книга, що була надрукована в 1791 році в Яссах кочовою або похідною друкарнею «по дозволению его светлости князя Григория Александровича Потемкина Таврического», як це зазначено у колофоні.

У XXI столітті процес комплектації фондів стародруків та рідкісних книг сповільнився. З 2013 року робота з формування колекції перейшла на інший рівень: уточнення атрибуції, групування за регіонами створення, тематична систематизація.

Останнім часом поповнення спеціалізованої збірки суттєво поживавішало. Це сталося внаслідок активної популяризації роботи науково-дослідницької та реставраційної роботи в музеї під

час проведення виставок «Величить душа моя Господа» (2014), «Неопалима купина» (2015), до складу яких, наряду з іконами, входили книжкові раритети з фондів закладу.

Якщо, спершу наукове опрацювання стародруків і рідкісних книг велося з пріоритетним зацікавленням богослужбовою літературою, то зараз дедалі частіше приділяється увага світськими бібліофільським виданням, серед яких переважають книжки та журнали XIX – початку XX століття.

На середину 2016 року фонд стародруків та рідкісних книг у Донецькому художньому музеї налічує біля ста тридцяти екземплярів. Це маленька скарбниця, що має особливе художньо-історичне значення для Донеччини. Видання із зібрання музею мають культурну, наукову, історичну й духовну цінність. Формування специфічної колекції базується на історико-мистецькому підході за систематичним і тематичним засобами комплектування. Працівники музею, художнього за спеціалізацією, при відборі творів для книжкового сектору приділяють велику увагу художньому оформленню творів. Перевага надається книгам із майстерним авторським оздобленням, ілюстраціями знаних художників. Наукові співробітники проводять комплексний багатоаспектний аналіз складових збірки. Предмети колекції є джерельною базою історичних, етнографічних, мовознавчих, літературознавчих, а також фольклорних знань. У музеї на книжковому матеріалі ведеться дослідження історії видавничої та типографської справи, історії окремих друкарень, описань видань колекцій, аналіз особливостей гравюр, орнаментування, текстів післямов та присвячень, друкованих і рукописних маргіналій, вивчається внесок окремих колекціонерів у формування музейного зібрання.

Коло християнських книжкових пам'яток із зібрання Донецького художнього музею тематично й типологічно широкі. Його складають рукописи, стародруки та рідкісні видання церковно-історичного, релігійно-учительного, літургійного й іншого характеру. Надзвичайно цікавою, зокрема для істориків музики, є книга церковного співу на крюкових нотах «Ирмоси» (початок XX століття, Москва).

Предмети колекції ілюструють собою типографські традиції України та Росії: Московського печатного двора, Московської старообрядниць-

кої книгопечатні, типографії Львівського братства, друкарні Кафедрального Чудова монастиря, друкарні Свято-Троїцької Введенської церкви єдиновірців, похідної типографії князя Григорія Потьомкіна, друкарні Почаївської Успенської лаври та Києво-Печерської Успенської лаври тощо.

Зібрання стародруків та рідкісних книг тематично умовно поділено. Розділ церковно-історичних творів складають житія, прологи: «Житие иже во святыхъ отца нашего Алексия, митрополита Киевского, Московского и Всея России чудотворца» (1896 рік, Москва, видання Московського Кафедрального Чудова монастиря, Синодальна типографія), «Житие Николино» (1904 рік, Москва, друкарня Свято-Троїцької Введенської церкви єдиновірців), збірка брошур в одному власницькому оправленні «Очерк о горе Афон. Киево-Печерская лавра. Преподобный Савва Сторожевский и его святая обитель. Жизнь и подвиги святого Алексия, человека Божия. Житие Василия Нового» (1880–1890 роки, Петербург, Київ, Москва; типографія І. Сойкіна, друкарня Києво-Печерської Свято-Успенської лаври, видавництво товариства І. Ситіна, видавництво О. Коновалової) та чимало інших бібліографічних пам'яток.

До релігійно-учительної літератури належать «Собрание писемъ блаженныя памяти оптинского старца иеросхимонаха Макария» (1863 рік, Москва, видання Козельської Введенської Оптиної пустині, типографія В. Готьє), «Указание пути в царствие небесное» Іоана Веніамінова (1886 рік, Москва, Московська синодальна типографія), «Училище благочестия» (кінець ХІХ століття, С.-Петербург, Синодальна типографія).

Богослужбні пам'ятки представлені різноманітними Євангеліями, Псалтирями, Апостолами та іншими церковними книжками. Цікавими предметами цього розділу колекції є надрукований «по велению царя Алексея Михайловича» продавній «Октоих» (1648 рік, Москва, «Печатний двір»); ілюстрований за технікою ксилографії майстрами Василем Ушакевичем, Іллєю та Афанасієм «Тріодіон» (1688 рік, Львів, типографія Львівського братства); багато декорований заставками, кінцівками, художніми ініціалами «Псалтирь» (1897 рік, Почаїв, друкарня Почаївської Свято-Успенської лаври); традиційно щедро прикрашений орнаментально-зображальними текстовими

і сторінковими ілюстраціями й авторськими гравюрами, одна із яких із ростовим зображенням усміхненої Богородиці з немовлям на руках, належить різцю знаного у ті часи гравера Геронтія «Шестоднев» (1754 рік, Київ, друкарня Києво-Печерської Свято-Успенської лаври).

Безумовну цінність мають книги, що виготовлені у ХІХ – на початку ХХ століття в друкарнях старообрядців-раскольників, які стійко зберігали традиції древньої християнської культури і свої видання друкували згідно зі зразками книг доніконовських часів. Прекрасні зразки наслідування стародавньої вправності книгостворення в колекції Донецького музею «факсиміле «Євангелія» 1648 року, що надруковане московською типографією Свято-Троїцької Введенської церкви єдиновірців у 1892 році; тотожне відтворення «Псалтиря» 1646 року, зроблене в 1779 році талановитими друкарями, які позначили в колофоні, що сталося це в «типографії Академії Віленської»; репринт «Шестоднева» 1646 року, виготовлений у Московській старообрядницькій книгопечатні в 1910 році.

У збірці стародруків та рідкісних книг Донецького художнього музею є й інші підрозділи. Вони скромно представлені та чекають на доповнення.

Більшість книжок та всі журнали потребують термінової реставрації. На жаль, у цей час кваліфіковану реставрацію провести неможливо. Працівники музею роблять усе можливе, щоб зберегти зібрану колекцію.

---

1. Шитиков В. М. *Новые страницы в истории Донецкого областного художественного музея* / В. М. Шитиков, В. И. Филатова // *Музей: история и современность* : матер. обл. науч.-практ. семинара 22 сентября 1999 г. – Донецк, 1999. – С. 8–10.

2. Панова Т. М. *Время собирать* / Т. М. Панова. – Донецк : Точка опоры, 2012. – 176 с.

3. Бершова Л. М. *Колекція стародруків та рідкісних книг у зібранні Донецького обласного художнього музею* / Л. М. Бершова // *Музейна колекція: формування, вивчення, зберігання, реставрація* : зб. статей за матеріалами наук.-практ. конференції, 11 жовтня 2010 р. – Донецьк, 2011. – С. 58–62.

4. Дадыкин А. В. *Методические указания по определению и датировке бумаги русских кириллических книг XV–XX вв.* / А. В. Дадыкин. – Ростов : информационно-издательский отдел ФГУК ГМЗ «Ростовский кремль», 2006. – 43 с.

5. Поздеева И. В. *Московский печатный двор “факт и фактор русской культуры. 1618–1652 гг.: От восстановления после гибели в Смутное время до патриарха Никона : исследования и публикации / И. В. Поздеева, В. П. Пушков, А. В. Дадыкин. – Москва : издательство объединения «Мосгорархив», 2001. – 544 с.*

6. Зернова А. С. *Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках : сводный каталог / А. С. Зернова. – Москва : Типография библиотеки им. Ленина, 1958. – 152 с.*

7. Поздеева И. В. *Каталог книг кириллической печати XV–XVII вв. Научной библиотеки Московского университета / И. В. Поздеева, И. Д. Кашкарева, М. М. Леренман. – Москва : Издательство Московского университета, 1980. – 360 с.*

8. Розов Н. Н. *О культурно-историческом значении рукописной книги после введения книгопечатания в России / Н. Н. Розов // Русские книги и библиотеки в XVI – первой половине XIX века : сб. науч. трудов. – Ленинград : издательский отдел Библиотеки АН СССР, 1983. – С. 13–22.*



**Вітольд БОБРИК**  
(Польща)

## **РОЗМІЩЕННЯ ПРЕСТОЛУ В УНІЙНИХ ЦЕРКВАХ І ПРАКТИКА «ОБХОДУ» ПІД ЧАС БОЖЕСТВЕННОЇ ЛІТУРГІЇ НА ТЕРЕНАХ КАШОГРОДСЬКО- ГО, ЛЮБОМЛЬСЬКОГО І РАТНІВСЬКОГО ДЕКАНАТІВ**

Розміщення престолу в унійних церквах було пов'язане зі змінами, які відбувалися в літургійних обрядах [4, с. 155]. Надзвичайно цінну інформацію на цю тему нам подає візитація Холмської єпархії 1793 року [1; 2; 3; 5, с. 91, 93-94]. На її підставі можемо визначити масштаб цього явища наприкінці XVIII століття.

У 1793 році Ратнівський деканат нараховував 27 парафіяльних церков, у яких служили представники білого духовенства, Любомльський – 30, а Кашогородський – 13 [1; 3]. Візитацію Любомльського і Кашогородського деканатів провів о. Варфоломій Назаревич, а Ратнівського – о. Сильвестр Гурський. Під час цієї візитації представники єпископа звертали, зокрема, увагу на те, чи Божественна Літургія відправлялася згідно з вимогами східного обряду. Тому у візитаційних протоколах подана інформація про розміщення престолу у святині. У випадку, коли престол був присунутий занадто близько до стіни, священник під час богослужіння не міг здійснити його обходу, як цього вимагали приписи східного обряду.

У п'яти храмах Кашогородського деканату: Пісочне, Обзир Малий, Грива, Лишнівка і Сільце [3, с. 144, 148, 152, 156, 176], престол був присунутий до стіни, а у Карасині від стіни його відділяв лише вузький прохід [3, с. 160]. Натомість у семи церквах цього ж деканату: Уховецьк, Троянівка, Угли, Іванівка, Велицьк, Бруховичі і Нужель, розміщення престолу у святині дозволяло священнику здійснити «обхід» під час Божественної Літургії [3, с. 139, 165, 168, 173, 180, 182, 186]. Проте у чотирьох святинях: Уховецьк, Угли, Іванівка і Бруховичі, не зважаючи на традиційне розташування престолу, не було звичаю «обходу» під час богослужіння [3, с. 140, 168, 173, 182]. На-

томість у Велицьку «обхід» відбувався лише під час Господських та Богородичних свят [3, с. 180].

На теренах Любомльського деканату лише у п'яти церквах: Запілля, Куснища, Яревище, Підгородне та Штунь, престол був присунутий до стіни [3, с. 20, 24, 48, 85, 122]. Натомість в одинадцяти храмах, подібно як у Березі, «trudno [było] przejść za wielkim ołtarzem» («важко [було] перейти за великим вівтарем») [3, с. 126]. У інших унійних святинях даного деканату: Вишнів, Полапи, Шацьк, Любохони, Головно, Городне, Машів, Хворостів, Перевали і Олеськ, існував «тісний» прохід [3, с. 17, 28, 39, 43, 77, 81, 89, 93, 97, 111]. У актах візитації лише стосовно п'яти церков: Новосілки, Любомль (Різдва Пресвятої Богородиці), Згорани, Мацеїв і Зачернеччя зазначено, що богослужіння у них відбуваються згідно з церковними приписами [3, с. 9, 32, 58, 62, 107]. Натомість в Кримному «nabożeństwa odprawiają się, co święta i niedziele z przyzwoitymi ceremoniami obrządku naszego, wyjąwszy obchód we mszy śpiewanej, który się czyni w znaczniesze święta poza Ołtarzem Wielkim od ściany odsuniętym, w inne zaś uroczyste święta czasem zwykł się opuszczać» («богослужіння відправляються щонеділі і щосвята з відповідними церемоніями нашого обряду, за винятком обходу під час співаної Служби Божої, який відбувається під час більших свят навколо Великого Вівтаря, відсуненого від стіни, а в інші урочисті свята часом він опускається») [3, с. 52].

Візитатор Ратнівського деканату розглядав проблему розміщення престолу в контексті можливості здійснення священником «обходу». Хоча не посідаємо докладних даних, проте у чотирнадцяти з двадцяти семи церков даного деканату розміщення престолу у святині дозволяло здійснити «обхід», а в семи храмах не було такої можливості. У Турі, Ратні (Св. Іллі), Цирі, Великій Глуші, Черчі, Щитині, Щедрогощі, Велимчі, Датині, Синовому, Замшанах, Глухах, Дубечному і Залісах престол був відсунений від стіни на відстань, яка дозволяла священнику здійснити «обхід» [1, арк. 2 зв., 12, 28 зв., 30, 32, 33 зв., 36, 40, 42, 44, 46, 48 зв., 53 зв., 55 зв.]. Натомість церкви у Жиричах, Кортелісах, Самарах, Забрдах, Здомишлі, Повітті та Бірках (останні два поселення розташовані тепер на теренах Республіки Білорусь) не відповідали критеріям, які ставив візитатор Ратнівського деканату [1, арк.

6, 14 зв., 17, 20, 27, 38, 50 зв.].

Зміна розташування престолу у святині певною мірою була пов'язана з наявністю у церкві іконостасу. На теренах Ратнівського деканату серед тих храмів, у яких вітгар був відсунений від стіни, у десяти святинях було вказано на наявність іконостасу (Тур, Ратно – Св. Іллі, Цир, Щедроґоще, Велимче, Синове, Замшани, Глухи, Дубечне, Заліси) [1, арк. 2 зв., 12, 28 зв., 36, 40, 44, 46, 48 зв., 53 зв., 55 зв.], а у чотирьох – на його відсутність (Велика Глуша, Черче, Щитинь, Датинь) [1, арк. 30, 32, 33 зв., 42]. Натомість в семи церквах, в яких престол був розташований близько стіни, лише одна мала іконостас (Жиричі) [1, арк. 6].

Слід зазначити, що пересування престолу до стіни святині в деяких унійних храмах відбувалося внаслідок занедбування практики «обходу» під час відправлення Божественної Літургії. Зміни в церковних обрядах почали відбуватися невдовзі після укладення Берестейської унії. В цей час серед інших з'явилася також практика відправлення читаних Служб Божих, у яких зазначено не лише спів, але й обряд кадіння та інші звичаї [6, с. 75]. Цей процес полягав передовсім на некоординованому запровадженні низу новинок. Наприкінці XVII століття василіянин о. Петро Камінський писав про це: «Панове уніати у відправі богослужіння не заховують грецьких давніх церемоній. [...] Фабрикують щораз то інші, неподібні ані до грецьких, ані до римських, бо всяке богослужіння відправляють інакше, ніж описано; одні це опускають, другі те додають, а кожний з освічення Святого Духа. Що монастир – то інші церемонії, що священник – то інший спосіб відправи. Прийшовши до іншої дієцезії, треба вчитися спеціальних обрядів, що пропустити, а що доложити» [6, с. 83].

Підсумовуючи, варто наголосити на необхідності проведення глибших досліджень, які б допомогли розкрити причини, що впливали на зміну інтер'єру храмів та розміщення окремих його елементів. Без сумніву, Волинь під цим оглядом є цікавим тереном для дослідження. Різний час приєднання до унії, не лише єпархій, а й окремих парафій, дозволяє прослідкувати локальну специфіку, а також може привести до цікавих узагальнень.

*справа (далі – спр.) 129.*

2. *APL, ChKGK, спр. 135.*

3. *APL, ChKGK, спр. 136.*

4. *Bobryk W. Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku. – Lublin, 2005.*

5. *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596-1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum / oprac. M. Trojanowska. – Warszawa, 2003.*

6. *Соловій М. М. ЧСВВ. Божественна Літургія. Історія-розвиток-пояснення. – Львів, 1999.*

1. *Archiwum Państwowe w Lublinie (далі – APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (далі – ChKGK),*

**Paweł SYGOWSKI**  
(Polska)

## **CERKIEW WE WSI RÓWNO (PIBHE) I JEJ KAPLICA FILIALNA W WOŁCZKOWYM PRZEWOZIE – W XVIII W.**

Wieś Równo<sup>1</sup>. położona jest po wschodniej stronie doliny Bugu – około 5 km od rzeki, 6 km na północny-wschód od miasteczka Świerże, 26 km na północny-wschód od Chełma i 16 km na zachód od Lubomla. Wołczkowy Przewóz położony był nad Bugiem, także po wschodniej stronie rzeki – 5 km na południe od Równa, 24 km na wschód od Chełma i 18 km na zachód od Lubomla. Przed rozbiorami Rzeczypospolitej (do 1772 r.) obie wsie leżały na terenie ziemi chełmskiej, województwa ruskiego; obecnie znajdują się na terenie Ukrainy – w rajonie lubomelskim, wołyńskiej oblasti.

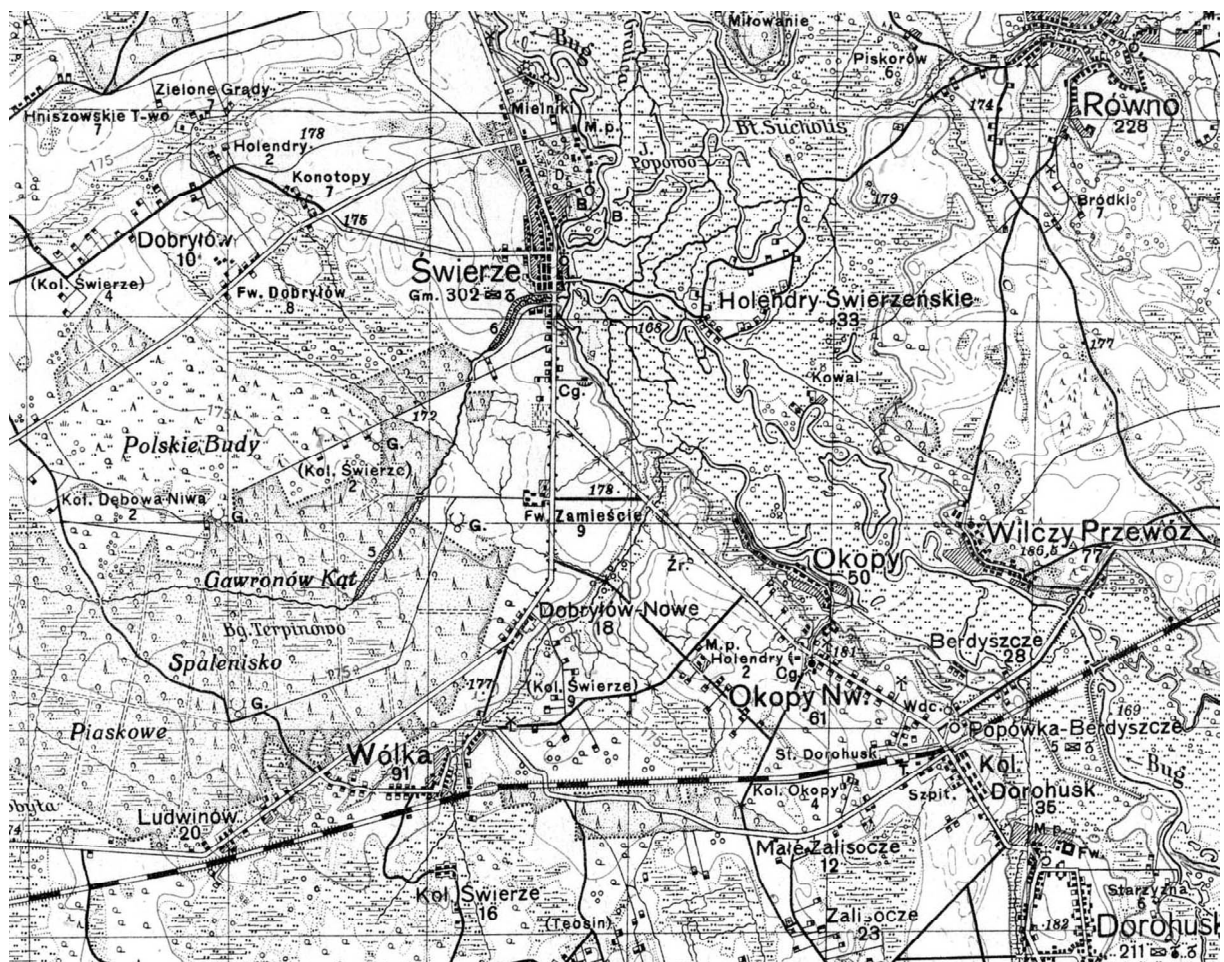
Przedstawiciele rodu Wołczków – ruskiej szlachty – pojawili się w ziemi chełmskiej już na początku I połowie XV w. Jeden z Wołczków był wówczas – w latach 1429-1430 – starostą chełmskim. Wkrótce starostą chełmskim został także kolejny z Wołczków – Piotr Rokutowicz – odnotowany jako starosta w latach 1443-1444 – w czasach panowania króla Władysława Warneńczyka<sup>2</sup>. Piotr Rokutowicz otrzymał od króla przypuszczalnie wieś Świerże, a na pewno – przywilejem wydanym w Budzie 12 czerwca 1444 r. – dostał wieś Równo i Pławanice. Wkrótce Władysław Warneńczyk dodał mu jeszcze kolejne wsie na terenie województwa ruskiego. W 2 połowie XV miał miejsce dział tych dóbr, pomiędzy Andrzejem Wołczkiem, a jego bratem Piotrem – synami Piotra. W dziale tym wymieniono następujące wsie: Świerże, Dorohusk, Kamień, Pławnice, Berezo, Hniszów, Równo i Przewóz<sup>3</sup>.

Wspomniana wieś Przewóz, założona zapewne przez Wołczków przy przeprawie przez Bug, była później także ich własnością, stąd jej późniejsza nazwa – Wołczkowy Przewóz, stosowana co najmniej do końca XVIII w.<sup>4</sup> Po zajęciu Wołynia w 1795 r. Rosjanie nie zorientowani w pochodzeniu nazwy wsi zmienili z czasem jej nazwę na Wilczy Przewóz, i nazwa taka stosowana była w czasie II Rzeczypospolitej (1918-1939)<sup>5</sup>. Po wybuchu II wojny światowej we wrześniu 1939 r. i podziale terenu Polski pomiędzy Niemcy i zaprzyjaźniony z

nimi Związek Sowiecki, granicę między okupantami ustalono na rzece Bug. Sowieci we wsi utworzyli posterunek wojskowy. W czasie ataku Niemiec na Związek Sowiecki, w czerwcu 1941 r., broniący posterunku żołnierze pod dowództwem Starowojtowa – lejtanta Armii Czerwonej – polegli wraz z dowódcą, a wieś uległa w dużej części zniszczeniu. Po wojnie wieś przesunięto na wschód i zmieniono jej nazwę w latach 60. XX w. na Strowojtowoje<sup>6</sup>. Dziś, pomimo powstania niezależnego państwa ukraińskiego, pamięć sowieckiego dowódcy trwa i wieś nadal nazywa się Starowojtowoje (Старовойтове).

W drugiej połowie XVI w. nastąpił podział dóbr Świerże pomiędzy Janem, Mikołajem i Piotrem Wołczkami. Jan otrzymał Świerże, Mikołaj – Równo i Przewóz, Piotr – Pławnice, Berezo i Hniszów. Równo i Przewóz pozostały w rękach Wołczków co najmniej do 3 ćwierci XVII w., zaś inne wsie należące do tej rodziny przeszły drogą koligacji lub kupna do innych rodzin<sup>7</sup>. W Równie Wołczkowie założyli parafię i ufundowali cerkiew p.w. św. Eustachego Męczennika, co być może nastąpiło już pod koniec XVI w.<sup>8</sup> Duchowny tej parafii wymieniony jest wśród unickiego duchowieństwa zawezwanego przez biskupa chełmskiego – Atanazego Pakostę na soborzyk w Chełmie w 1619-1620 r., i na tym spotkaniu obecnego<sup>9</sup>. Jakaś dziś nie znana sytuacja, być może pożar niedawno zbudowanej cerkwi, spowodowała, że w 1624 r. wzniesiona została kolejna cerkiew i na ręce ówczesnego parocha Atanazego Atanasowicza nadany został parafii nowy dokument określający jej uposażenie oraz prawa i obowiązki proboszczów i parafian. Dokument podpisali ówcześni właściciele wsi – Samuel, Daniel, Rudolf i Władysław Wołczkowie. Nową cerkiew poświęcił 20 września 1625 r. wspomniany wyżej unicki biskup chełmski Atanazy Pakosta<sup>10</sup>.

W 1648 r. w czasie powstania Chmielnickiego przechodzili przez tereny nadbużańskie kozacy. Jednym z haseł tego powstania była likwidacja unii, toteż kozacy bili i wypędzali unickich proboszczów, niektórych mordowano, niszczone cerkwie i palono archiwa cerkiewne<sup>11</sup>. Spowodowało to protestację duchowieństwa unickiego eparchii chełmskiej do króla, przeciwko prześladowaniu cerkwi unickiej tej diecezji<sup>12</sup>. W kolejnych latach przechodziły tędy wojska moskiewskie – w czasie pochodu na Lublin (1655 r.), wkrótce przemieszczały się przez Polskę



1. Fragment mapy Polski Wojskowego Instytutu Geograficznego z 1937 r.



2. Cerkiew śś. Piotra i Pawła we wsi Równo – fotografia z lat 30-tych XX w. - ze zbiorów Ołeksandra Ostapiuka.

wojska szwedzkie w czasie „potopu” (1655-1656 r.), a także oddziały siedmiogrodzkie pod dowództwem Rakoczego – w czasie pochodu na Brześć (1657 r.). Przemarsze tych wojsk raczej nie ominęły Równego. Zapewne wówczas kolejny raz zniszczeniu uległa cerkiew i jej dokumenty, skoro w 1658 r. wydany został ponownie dokument erekcyjny dla parafii, podpisany przez Daniela Krzysztofa Wołczka, Andrzeja Wołczka, Helenę z Wołczków Bobowską i Piotra Bobowskiego<sup>13</sup>.

Na obecnym etapie badań nie bardzo wiadomo co działo się ze wsią Równo przez kolejnych kilkadziesiąt lat. Wiadomo, że na jej gruntach została założona w XVII w. wieś Wola Rowieńska, która wkrótce przyjęła nazwę Ostrówki<sup>14</sup>. Nie wiadomo też nic w tym okresie czasu o parafii unickiej i jej cerkwi. Wiadomo jedynie, że w 1696 r. cerkiew w Równie wchodziła nadal w skład protoprezbiterii chełmskiej, unickiej diecezji chełmskiej<sup>15</sup>. W drugiej połowie XVII w. bądź na początku XVIII w. zmienili się właściciele wsi, zostali nimi Olędzcy herbu Rawicz, którzy byli w tym czasie także właścicielami innych wsi w tej okolicy, m. in. Świerż i Ostrówek<sup>16</sup>. Kiedy Olędzcy pojawili się w Równie dokładnie nie wiadomo. Wiadomo, że w 1644 r. dobra Świerże nabył Mikołaj Firlej herbu Lewart, a około 1668 r. jego córka Maria Sylwia poślubiła Andrzeja Olędzkiego – kasztelana chełmskiego (1674 r.). Ich syn Wojciech Mikołaj Olędzki – starosta szmeltyński, został w 1717 r. także kasztelanem chełmskim. Z małżeństwa z Teresą Jelowiecką miał dwóch synów, z których Andrzej – starosta raclawicki, chorąży krasnostawski, w 1752 r. też został kasztelanem chełmskim<sup>17</sup>, ale wkrótce zmarł (1756 r.)<sup>18</sup>. To właśnie Andrzej Olędzki – jeszcze jako kasztelan chełmski – wymieniany jest jako właściciel wsi Równo i kolator tutejszej cerkwi w najstarszej z zachowanych w Archiwum Państwowym w Lublinie wizytacji cerkwi – z 1744 r.<sup>19</sup> Równo nie należało tylko do Olędzkich. W 1744 r. jako współkolator parafii unickiej w Równie wymieniony jest Feliks Bliziński herbu Korczak. W czasie kolejnej wizytacji – w 1759 r. – kolatorstwo częściowo należało do „PP Olęskich”, a częściowo „do różnych Jeh~ciów”. Uratowaną wówczas z pożaru cerkwi „Puszkę pro Venerabili” przechowywała pani Przyłuska, czyli Konstancja z Wereszczyńskich – wdowa po Andrzeju Olędzkim, matka trójki wspomnianych w wizytacji „Olęskich”<sup>20</sup>, która wyszła ponownie za mąż za Tadeusza Przyłuskiego herbu Lubicz –

starostę hadziackiego, właściciela Świerż<sup>21</sup>. Wspomniani „Olęscy” to zarówno Franciszek (późniejszy biskup kambizopolitański) – syn Andrzeja z pierwszego małżeństwa – z Katarzyną Wołską, oraz trzej synowie z trzeciego jego małżeństwa – z Konstancją z Wereszczyńskich – Ignacy, Feliks i Kajetan<sup>22</sup>. W 1774 r. kolatorstwo należało nadal do „Pani Przyłuskiej” oraz do „Innych”<sup>23</sup>, a w 1779 r. już tylko do „Olęskich”<sup>24</sup>. W podziale dóbr Ignacy otrzymał Żalin, Okopy, Wólkę Świerżowską i wkrótce dokupił Kamień i Równo (od matki ?); Feliks żonaty z Różą Węgleńską otrzymał Świerże, a Kajetan Ostrówki i Wolę Ostrowiecką<sup>25</sup>. W 1780 r. Olędzcy nie są wymienieni wśród kolatorów „prezentujących” nowego parocha do cerkwi rówieńskiej – prezentę podpisali Andrzej Kaznowski herbu Jastrzębiec – komornik ziemi chełmskiej, Cyriak Lisiecki – regent grodzki chełmski i Antoni Bliziński (zapewne syn Feliksa) – skarbnik krasnostawski<sup>26</sup>. Jako kolatorów wymienia ich także wizytator w 1789 r. – dodając nie wymienionego z imienia Olędzkiego – kasztelanica chełmskiego (któryś z wyżej wymienionych synów Andrzeja)<sup>27</sup>. W tym też czasie Andrzej Kaznowski spłacił z jakichś kwot zapisanych na „Ruwnie” bratanka Kajetana, a w 1790 r. nabył „drugą część Ruwna”<sup>28</sup>. Jako kolator wymieniany jest on także w 1793 r., a współkolatorem był wówczas Daniel Bolgrum – starosta makowski lub michowski (?)<sup>29</sup>.

Po zajęciu przez Rosjan w 1795 r. tej części Rzeczypospolitej i diecezji chełmskiej zaborcy zmienili struktury administracji terenowej i cerkiewnej – wieś znalazła się na terenie powiatu włodzimierskiego, guberni wołyńskiej, a parafia w powiecie (dekanacie) włodzimierskim prawosławnej eparchii żytomierskiej. W 1796 r. w Równie mieszkało 329 osób w 74 domach, a w Wołczkowym Przewozie 247 osób w 32 domach. Właścicielami wsi pozostali Kaznowscy – w 1813 r. był nim Wincenty Kaznowski wspólnie z Wincentym Śliwowskim<sup>30</sup>.

Nieco inaczej wyglądało kolatorstwo kaplicy we wsi Wołzkowy Przewóz, należącej do parafii w Równie. Wspominana od 2 połowy XV w. wieś należała początkowo do Wołczków. Wołzkowie byli jej właścicielami do co najmniej 2 połowy XVII w. (zob. wyżej). Można przypuszczać, że atrakcyjność posiadania tej wsi wiązała się z jej położeniem przy przeprawie i związanym z tym poborem opłat za przewóz przez Bug. Podobnie jak

w przypadku Równego ustalenie kolejnych właścicieli wsi w 2 połowie XVII i 1 połowie XVIII w. winno być przedmiotem odrębnych badań.

Wiadomo, że w 1744 r. wieś „Wołczków przewóz” wchodziła w skład parafii w Równie<sup>31</sup>. W wizytacji parafii Równo w 1759 r. wizytator – unicki biskup chełmski Maksymilian Ryłło zanotował że w 1753 r.: „W: Imc Czulski Kanclerz Katedralny Chełmski” wznosił kaplicę p.w. św. Barbary na miejscowych „mogiłkach” (na cmentarzu). Kaplica została przyłączona do parafii w Równie, ale „Patronus tej Kaplicy optat żeby była przyłączona do Berdyskiej Cerkwi” i proponował żeby obsługiwał ją opłacany przez niego wikary, jednak tak się nie stało<sup>32</sup>. Ksiądz Laurenty Czulski to ważna postać w chełmskiej unickiej kurii biskupiej – w 1735 r. był już kanclerzem, a w 1752 r. został generalnym prokuratorem kapituły chełmskiej<sup>33</sup> i jak można przypuszczać był jeszcze członkiem kapituły w czasie wizytacji kaplicy, przeprowadzonej przez biskupa Ryłłę w czerwcu 1759 r. Brak informacji o kontekście intencji ufundowania tu kaplicy przez księdza Czulskiego, i tego czy był on wówczas właścicielem tej wsi, czy może był nim ktoś inny.

W czasie kolejnych wizytacji – w latach 1774-1779 – Wołczkowy przewóz należał już do Łukasza Węgleńskiego – chorążego, a od 1775 r. podkomorzego chełmskiego<sup>34</sup>. W latach 80-tych XVIII w. wieś raczej nie zmieniła właściciela, skoro w 1789 r. odnotowano, że wyposażenie rujnującej się tutejszej kaplicy „odebrane dostało do dworu klesztowskiego”, a właścicielem Klesztowa i kolatorem tamtejszej cerkwi był wspomniany Łukasz Węgleński<sup>35</sup>. Węgleński mógł nie być zainteresowany utrzymaniem wspomnianej kaplicy. Nie wykluczone, że właścicielem Wołczkowego Przewozu pod koniec XVIII w. był któryś z właścicieli Równa.

O tym jak wyglądała pierwsza cerkiew we wsi Równo i kolejne wznoszone tam w XVII w. cerkwie – nie wiadomo nic. Z zapisu najstarszej z zachowanych w archiwum lubelskim wizytacji – z 1744 r. – dokonanej przez unickiego biskupa chełmskiego Felicjana Filipa Wołodkiewicza<sup>36</sup>, można przypuszczać, że ówczesna cerkiew mogła być wzniesiona jeszcze w 2 połowie XVII w., gdyż była niewielka – miała tylko dwa okna, zapewne po jednym w nawie i prezbiterium, oraz niewielkie okienko w zakrystii. Ponadto świątynia ta wymagała już remontu „w ścianach i dachach”, a jej „opasanie”

– czyli obiegające jej ściany w połowie ich wysokości zadaszenie (dookoła całej cerkwi) – „precz opadło”. Jednak obecność zakrystii wskazuje raczej na raczej późniejsze powstanie cerkwi, gdyż w starszych cerkwiach rolę zakrystii pełniła przestrzeń w prezbiterium za ikonostasem, poprzez to, że była niewidoczna dla wiernych w nawie i dla tego można tam było czynić przygotowania do liturgii.

Informacje o ówczesnym wyposażeniu wnętrza są niezwykle skromne. Wizytator nie opisuje ołtarza głównego, ikonostasu i innych elementów wyposażenia, kwituje ich obecność tylko uwagą, że cerkiew jest „w ołtarzach i obrazach porządna”. Wskazuje to, że były tu już ołtarze boczne, które pojawiają się w cerkwiach już w początkach XVIII w.<sup>37</sup>, choć ich obecność formalnie dopuszczona została dopiero w uchwałach „Synodu zamojskiego” w 1720 r.<sup>38</sup>

Tutejsza ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem musiała cieszyć się lokalnym kultem, co nie jest zaznaczone w tekście wizytacji, ale na co wskazują obecność dwóch dekorujących ją srebrnych koron – „jedna mniejsza druga większa” i kilku srebrnych wotów – tabliczki, gwiazdy „z rużyczką” i dwóch „Łubek”. Wewnętrzna ozdoba cerkwi była dodatkowo wzbogacona dekorującymi ikony kolorowymi „zasłonkami” z drogich tkanin – parą „dwoistych Tabinowych” zielonych, pomarańczową tabinową, „kitaykową rużową”, „puł iedwabną w paski”. Tradycja takiego zdobienia ikon przeszła w 2 połowie XIX w. w zwyczaj dekorowania obrazów haftowanymi, ludowymi ręcznikami. Z pięciu wspomnianych tu chorągwi niektóre były zapewne także z droższych tkanin.

Naczynia liturgiczne były tradycyjne i stosunkowo przyzwoite: „Puszka pro Venerabili” – już nie drewniana, ale jeszcze cynowa (zalecana była srebrna)<sup>39</sup>, natomiast srebrny już był kielich – pozłacany (z dziesięcioma „kamyczkami czeskimi”) oraz srebrna „Patyna marcypanowo” pozłacana. Drugi kielich był cynowy, z cynową pateną i łyżeczką. Z innych sprzętów trzeba wymienić dwie kadzielnice mosiężne, dwie ampułki cynowe, a z nowinek unickich – dwa dzwonki „do Elewacyi” (ołtarzowe).

Większość ksiąg liturgicznych była drukowana, w tym jeszcze prawosławny „Mszał” (Służebnik) lwowski, ale Trebniki były już unickie – pochodziły z drukarni w Uniowie; pisane księgi to „Triod Cwitna” i „Prazdnia”.

Cerkiew ta uległa pożarowi 24 grudnia 1758 r. (według „Nowego Kalendarza”)<sup>40</sup>. Wizytujący parafię w Równie w czerwcu 1759 r. unicki biskup chełmski Maksymilian Ryłło zapisał, że „Cerkiew zgorzała ze wszystkim, na miejscu pogorzeliśka kaplica nikczemna jest wy budowana. Ani Apparatów [szat liturgicznych – P.S.] ani Xiąg ani Srebra [sprzętów liturgicznych – P.S.]”. Zachował się jedynie kielich cynowy i srebrna, wyślacana „Puszka”, którą przechowywał w Świerżach „Pani Przyłuska Starościna Hadziacka”<sup>41</sup> – czyli wspomniana wyżej Konstancja z Wereszczyńskich 1° voto Olędzka, 2° voto Przyłuska.

Skoro stała już kaplica, nawet nikczemna, biskup nie nakazywał natychmiastowego wzniesienia nowej cerkwi, tylko we wskazaniach powizytacyjnych dla parocha zwrócił uwagę głównie na pozyskanie podstawowego wyposażenia – „Mszału”, „apparatów”, kielicha srebrnego, oraz na uzyskanie kopii dokumentów (szczególnie dokumentu erekcyjnego), a także nakazał założenie nowych ksiąg metrykalnych.

Z innego wyposażenia cerkiewnego zachowały się trzy dzwony „niedawno ulane”. W większy z nich paroch powinien trzy razy dziennie dzwonić – „Rano w wieczór y w południe na Anioł Pański”. Cmentarz przycerkiewny był ogrodzony, a na jego terenie znajdował się grobowiec – „Grób murowany ... Heretycki”, który wizytator zalecił „exhumare” i „kości na ustroniu zakopać”. To wyjątkowo sugestia odnotowana w wizytacjach takiej sytuacji. Napewno był to grobowiec kogoś znacniejszego, być może kogoś z rodziny poprzednich kolatorów, z których ktoś mógł być np. protestantem.

Wzniesienie nowej cerkwi nakazał wizytator w 1767 r.<sup>42</sup>, wizytacja ta nie zachowała się – o nakazie tym dowiadujemy się z kolejnej, zachowanej już wizytacji – z 1774 r. Ósmego kwietni tego roku do Równa przybył delegowany przez biskupa Ryłło ks. Faustyn Kauba – wówczas „Regens Seminarium Diecezji Cheł[mskiej] y Beł[skiej]”. Zamiast nowej cerkwi zastał starą kaplicę „gnuśną y nikczemną ... słomą pokrytą”. We wnętrzu znajdowały się zapewne dwa ołtarze – główny i boczny, na co wskazuje obecność dwóch „antymisów” (antimension) i dwóch antepediów. Wizytator odnotował obecność niezbędnych do sprawowania liturgii sprzętów: „Puszki p. conservando Venerabili” – srebrnej, wyłożonej wewnątrz i zewnątrz, oraz srebrnego kielicha i dwóch łyżeczek, cynowych

mirnic „dwoistych”, mosiężnego „trybularza” (kadzielnicy), dwóch dzwonek ołtarzowych i jednego kompletu szat liturgicznych. Z innego wyposażenia wymieniono malowany krzyż procesjonalny, feretron, trzy chorągwie „malowane” stare. Wśród skromnego zestawu ksiąg liturgicznych były księgi druku poczajowskiego (unickie): „Mszał” (Służebnik) i Trebnik, a ponadto „stara” Ewangelia. Obecność starych elementów wyposażenia świadczyć może o tradycji przekazywania tu zbędnego wyposażenia z okolicznych cerkwi.

Trzy dzwony „na Słupach”, czyli wiszące w prowizorycznej dzwonnicy, to zapewne te „niedawno ulane”. Obecność takiej dzwonnicy wskazuje, że poprzednia dzwonnica była raczej złączona z cerkwią i razem z nią spłonęła.

W „Dekretach” powizytacyjnych ks. Kauba zauważył, że dotychczasowy brak cerkwi wynika zarówno z częstego „odmieniania administratorów” [księży] oraz z „uporczywości parochian”, którzy nie czynią żadnych przygotowań „do zbudowania nowej cerkwi”. Na skutek reprimendy wizytatora parafianie „przyobiecali” w ciągu roku wybudować nową cerkiew. Gdyby tego nie uczynili to dotychczas stojąca „Kaplica w Interdykt ... powinna będzie podpadać” i nie wolno wówczas będzie odprawiać liturgii ani „grzebać umarłych”. Brak podjętych działań dla odbudowy cerkwi mógł wiązać się także z tym, że ówczesny proboszcz – ksiądz Jakub Ulanicki był już w podeszłym wieku i swoim zachowaniem (m.in. „włóczęciem się do karczmy”) wzbudził zaniepokojenie w kurii biskupiej. Ksiądz ten „za Jego popelnione występki” miał się stawić do Chełma „na niedziel dwie”. W tym czasie parafią miał opiekować się ksiądz administrator kaplicy w Wołczkowym Przewozie.

Udzielona przez wizytatora reprimenda odniosła skutek. Kiedy 5 lat później – 24 stycznia 1779 r. – ks. Kałba przybył na ponowną wizytację, zastał tu cerkiew „w ścianach y dachach nowo wybudowaną”, choć wymagającą jeszcze uzupełnień – wstawienia zamków do drzwi i krat do okien, wystawienia ołtarza bocznego, wykonania konfesjonau i dokończenia stojącej obok cerkwi dzwonnicy – pokrycia jej gontowym dachem i oszalowania ścian.

Czas i okoliczności powstania nowej cerkwi są nie do końca jasne, gdyż wspomniany wyżej ksiądz Ulanicki był skonfliktowany z parafianami, którzy skarżyli się wizytatorowi na niego – na czynione

„zgorzenia” (swary, wyrządzane szkody, kierowane do nich wyzwiska i przekleństwa). Może to wskazywać, że realizacja budowy świątyni raczej nie była jego zasługą, ale bardziej może parafian i kolatorów. Z dokumentu erekcyjnego parafii wiadomo, że parochowie mieli możliwość korzystania z drzewa z należących do dóbr lasów – w celach budowlanych i na opał, więc ks. Ulanicki może też jakoś włączył się w odbudowę cerkwi. Udział kolatorów w jej powstawaniu wydaje się też oczywisty. Tę nową świątynię poświęcił ks. Jan Gruszecki – dziekan chełmski<sup>43</sup>.

Informacja ze stycznia 1779 r., że cerkiew jest nowa i w detalach nie zakończona, wskazuje, że wznoszenie zasadniczej bryły budynku zakończono w 1778 r., a budowę rozpoczęto być może w 1776 r., o czym informacja znajduje się w dużo późniejszym rosyjskim zapisie archiwalnym – z 1844 r.<sup>44</sup>. Można przypuszczać, że zapis ten oparty był na jakichś znajdujących się w cerkwi dokumentach.

O tym jak wyglądała nowa cerkiew i jakie miała wyposażenie dowiadujemy się z kolejnych wizytacji – z 1779, 1789 i 1793 r. – zachowanych w archiwum lubelskim<sup>45</sup>. Brak wizytacji z 1782 r., o której tylko wiemy, że była przeprowadzona, a jeden z jej egzemplarzy znajdował się w parafialnym archiwum<sup>46</sup>.

Nowa cerkiew, sądząc z informacji we wspomnianych wizytacjach, oraz z zachowanej fotografii z okresu międzywojennego, wyglądała podobnie do innych wznoszonych wówczas cerkwi na terenie diecezji chełmskiej. Posiadała bryłę zbliżoną do kościołów rzymskokatolickich – składała się z prostokątnej nawy, węższego i niższego prezbiterium, niewielkiego przedsionka oraz przylegającej do prezbiterium zakrystii. Wszystkie części świątyni były kryte dachami dwuspadowymi, kalenicowymi, z wyjątkiem zakrystii nakrytej dachem pulpitowym. Na dachu nad nawą znajdował się „kopuła” o formie barokowej wieżyczki na sygnaturkę, ale w opisie wyposażenia brak informacji o dzwonku sygnaturki. W cerkwi znajdowały się troje drzwi – jedno z zewnątrz do przedsionka, drugie z przedsionka do nawy i trzecie z prezbiterium do zakrystii – jedno z tych drzwi były „na biegunach”, czyli archaicznych drewnianych osiach. Światło do wnętrza świątyni wpadało przez 5 okien.

Cerkiew musiała być dosyć solidnie wzniesiona, gdyż w wizytacji przeprowadzonej po 10 latach od

jej wybudowania (1789 r.) nadal określona była jako „nowa”. Poprawienia wymagał jedynie dach gontowy, gdyż przeciekał tak, że zaciekało na pomalowane ściany wnętrza. Wizytator zasugerował aby ksiądz proboszcz zwrócił się z prośbą o pomoc finansową na remont do kolatorów oraz parafin.

Wyposażanie wnętrza kontynuował nowy paroch – ksiądz Mikołaj Wołoszyński, który zastąpił w 1780 r. wciąż nagannie zachowującego się i będącego w podeszłym wieku księdza Jana Ulanickiego. Koncepcja układu wnętrza zmieniła się całkowicie. Do cerkwi nie wprowadzono już ikonostasu, zamiast tego był tu, tak jak w kościele, symetryczny układ barokowych ołtarzy – głównego i dwu bocznych – podobnych stylistycznie, kolorystycznie i sposobem ich zdobienia. Wszystkie ołtarze były malowane na granatowo ze złoceniami i srebrzeniami i miały mensy „na gradusach” (podwyższone, dostępne po stopniach). W ołtarzu głównym „snycerskim i stolarskim” (z rzeźbionymi zdobieniami) umieszczona była ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, dekorowana srebrną sukienką. Obraz ten, zgodnie z ówczesną barokową tradycją, zasuwany był drugim obrazem – ikoną św. Mikołaja Biskupa. W ołtarzu bocznym po prawej stronie znajdowała się ikona patrona cerkwi – św. Eustachego Męczennika. Takie umieszczenie obrazu patronalnego zgodne było z tradycją usytuowania ikony patronalnej w ikonostasie. W lewym ołtarzu bocznym umieszczono ikonę Zbawiciela. Wszystkie mensy osłonięte były antepediami, a na dwóch z ołtarzy znajdowały się „antymisy” (antimension) biskupa Ryłły.

Zmiana układu wnętrza związana była z przyjęciem przez unicką cerkiew łacińskiej formy adoracji Eucharystii – w monstrancji lub „Puszcze pro Venerabili”, eksponowanej na ołtarzu głównym, który w związku z tym powinien być widoczny dla wiernych i stanowić odpowiednią oprawę ekspozycji. Takie warunki spełniały ówczesne barokowe ołtarze, architektoniczne, malowane, połączona z dekoracją rzeźbiarską, złoceniami i srebrzeniami. Zmiany te musiały być na pewno zaakceptowane przez biskupa Ryłłę i były propagowane przez ks. Faustyna Kaubę, w czasie kilkukrotnych prowadzonych przez niego wizytacji diecezji w latach 1767-1780. Podczas tych wizytacji ks. Kauba pokazywał parochom „modelasz”, według którego powinni urządzić wnętrza cerkiewne<sup>47</sup>. Jak można przypuszczać wprowadzanie nowego układu wnętrza nie stanowiło



aż takiego problemu przy budowie całkowicie nowych cerkwi – tak jak to miało miejsce w Równie.

Postępująca asymilacja kościelnych elementów wystroju wnętrza cerkwi zaniepokoiły kolejnych biskupów, toteż instrukcja co do informacji, które powinny znaleźć się w tekście kolejnych wizytacji zmieniła się – najpierw dla wizytacji prowadzonej w 1789 r., a wkrótce dla wizytacji prowadzonej w latach 1792-1793. Opisy wizytacyjne są już dużo bardziej dokładniejsze niż dotychczasowe. Między innymi w 1793 r. zwrócono uwagę na usytuowanie ołtarza głównego – czy stoi on na środku prezbiterium – tak, żeby można było wykonać w czasie liturgii wokół niego „obchód”, czy też jest zwyczajem zachodnim przysunięty do wschodniej ściany prezbiterium. W nowej cerkwi w Równie ołtarz główny był przysunięty do ściany.

Kolejnymi elementami z tradycji łacińskiej, asymilowanymi do cerkwi unickich, były m. in. ławki, ambony, konfesjonały, belki tęczowe, a nawet organy. O obecności tu tego typu wyposażenia wizytacje jednak nic nie mówią. W 1779 r. wizytator zlecił sporządzenie konfesjonału, co nie zostało jednak wykonane, tak, że w roku 1793 wizytator musiał tę sugestię powtórzyć.

Wyposażenie w sprzęty liturgiczne nieznacznie ale systematycznie wzrastało. W porównaniu do wyposażenia odnotowanego w roku 1774, do czasu kolejnej wizytacji – w 1779 r. – przybyło trzecie antepedium, jeden felerion, chorągiew z płótna – malowana i dwa cynowe lichtarze; do 1789 r. przybyły kolejne dwa feleriony, jedna alba, jeden trybularz, lichtarze na drugi ołtarz boczny – tak cynowe jak i drewniane, wrosła ilość dzwonek ołtarzowych do czterech, z ksiąg przybyły: „Prazdnia”, „Apostoł”, „Czasosłow” i obie Triody, ubyły dwie chorągwie, już wcześniej określone jako stare. Do 1793 r. przybył drugi kielich srebrny z pateną i łyżeczką, dwie kolejne alby, lichtarze, których było już sześć par cynowych i 4 pary drewnianych, a z ksiąg „Tryfołogion”. Nie odnotowano tu obecności monstrancji.

Konsystorz Chełmski w 1789 r. poprzez wizytatora zalecił aby kapłani „Mszą S. odprawując zachowywali w niej wszystkie Ceremonie tak, iak Kościół wschodni chce i wymaga”. Wizytator w 1793 r. miał, jak wspominałem wyżej, odnotowywać obecność lub braku ikonostasu, możliwości dokonania obejścia ołtarza głównego oraz tego czy odprawiana jest liturgia śpiewana czy tylko mówiona.

Wizytator miał także zwracać uwagę na to, czy bywa ekspozycja Najświętszego Sakramentu. W cerkwi w Równie ekspozycja bywała „co miesiąc i większe Uroczystości” podczas którego zapalano na ołtarzu głównym „Świec par trzy”.

Wizytacja z 1793 r. to ostatnia wizytacja tej cerkwi przeprowadzona w czasach Rzeczypospolitej. Po III rozbiórce Polski Równo znalazło się w Cesarstwie Rosyjskim. Rosjanie błyskawicznie na terenach dekanatów przygranicznych zlikwidowali unię i wprowadzili na jej miejsce rosyjskie prawosławie. Cerkiew, już jako prawosławna, odnotowana jest w „Klirowych Wiedomościach” z 1796 r., w składzie nowego dekanatu „Włodzimierz Wołyński”, w prawosławnej diecezji żytomierskiej<sup>48</sup>.

Przejęcie cerkwi przez rosyjskie prawosławie wpłynęło na pewno na zmiany w jej wyposażeniu – wprowadzono prawosławne księgi liturgiczne – co najmniej Służebnik i Trebnik, zlikwidowano ołtarze boczne, dzwonki ołtarzowe i inne sprzęty wprowadzone w czasie unii, wzniesiono ikonostas, nie wykluczone że wymieniono także jakieś ikony na obrazy bliższe prawosławiu rosyjskiemu. Cerkiew, zapewne remontowana doraźnie, dotrwała do roku 1887. Wówczas, według późniejszych informacji, wzniesiono nową cerkiew i zmieniono jej wezwanie ze „Św. Eustachego Męczennika” na „śś. Piotra i Pawła”. Jednak zachowana jej fotografia z okresu międzywojennego wskazuje, że jedynie rozbudowano starą unicką świątynię, dodano do niej poprzedzającą przedsionek wieżę, poszerzono nawę o aneksy, powiększono stare okna i dodano nowe okna, całość budynku oszalowano poziomo deskami, a dachy pokryto blachą. Ze starej cerkwi pozostał zasadniczy zrąb nawy i prezbiterium, ich dachowe przykrycie z barokowymi wieżyczkami. Cerkiew ta funkcjonowała nadal jako prawosławna po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. i dotrwała do września 1943 r., do czasu walk ukraińsko-polskich, kiedy to, według ukraińskich ustaleń, została spalona przez oddział Armii Krajowej w czasie pacyfikacji wsi<sup>49</sup>. W 1998 r. wzniesiono tu nową, drewnianą cerkiew p.w. śś. Piotra i Pawła, w stylu rosyjskim, należącą do Ukraińskiej Prawosławnej Cerkwi Metropolii Kijowskiej<sup>50</sup>.

Parafię przez cały XVIII w. tworzyły tylko dwie wsie – Równo i Wołczkowy Przewóz. W 1789 r. liczba wiernych w obu wsiach wynosiła 460 osób, które mieszkały w 96 domach. Księża parochowie

wymienieni w wizytacjach to: w 1744 r. – ks. Piotr Tymoszewicz, w 1759 r. – ks. Szymon Bieganowski, w 1774 i 1779 r. – ks. Jakub Ulanicki, od 1780 r. do 1793 r. – ks. Mikołaj Wołoszyński. W 1793 r. diakiem był Jan Szmigielski. Ksiądz Mikołaj Wołoszyński odnotowany jest w archiwach rosyjskich w 1796 r., ale nie chciał przyjąć prawosławia. Jeszcze w tym roku parafią zaczął administrować duchowny prawosławny – o. Jakub Stefanowicz Kawczyński<sup>51</sup>. Co stało się z księdzem Wołoszyńskim nie wiadomo, jest to warte dalszych ustaleń<sup>52</sup>. Wiadomo, że część księży z terenów na których od razu wprowadzono prawosławie przeszła na to wyznanie, część księży przeniosła się na teren zmniejszonej już unickiej eparchii chełmskiej – na zachód od granicznego Bugu, ale wielu proboszczów, którzy nie chcieli przejść na prawosławie, było przez Rosjan represjonowanych – przenoszono ich w głąb Rosji<sup>53</sup>.

Kaplicę p.w. św. Barbary w Wołczkowym Przewozie w ufundował na „mogiłkach” w 1753 r. wspomniany wyżej ks. Laurenty Czulski. Kaplica ta, raczej jednoprzestrzenna, miała „maleńką” zakrytą i kruchę, nad którą umieszczono dzwonek sygnaturki. Do środka prowadziły drzwi „na biegunach”, drugie podobnej konstrukcji prowadziły do zakrystii. Brak informacji o obecności ikonostasu, był tylko ołtarz główny z ikoną patronki świątyni. Były tu też podstawowe sprzęty liturgiczne: „Puszka dla Konserwowania Nay Swiet. Sakramentu” – srebrna i wyłożona, srebrny kielich z pateną i łyżeczką, dwa feleriony i dwie alby. W 1774 r. kaplica wymagała poprawienia dachu. Do wyposażenia doszła „Patyna do Chorego”, dzwonek ołtarzowy, mirnice cynowe „troiste”, kadzielnica mosiężna, felerion oraz dwie księgi: „Mszał” unicki – drukowany u bazylianów w Poczajowie i „Oktyay nowy” (Oktoechos). Wizytator zalecił parochianom ogrodzenie cmentarza, wstawienie krat do okien, sporządzenie konfesjonału i żeby mieszkańcy wsi „dawali” dziesięcinę. Ksiądz administrator miał po liturgii „z Ludźmi wolno i wyraźnie śpiewać Anioł Pański po Polsku lub po Rusku”, a także zastąpić czasowo chorego proboszcza z parafii w Huszczy i proboszcza z Równego, przebywającego w Chełmie „dla przyzwoitszey nauki”. Administratorem kaplicy był ks. Jan Zabłocki lat 37, który podczas kolejnej tu obecności wizytatora – w 1779 r. – zgłosił rezygnację z administrowania kaplicą z powodu tego, że „nie ma tu przyzwoitego wyżywienia”, gdyż

kaplica nie miała odpowiedniego „Funduszu”, a deklarujący utrzymanie tutejszego wikarego – ks. Czulski, fundator kaplicy – przypuszczalnie już nie żył.

Po 25 latach od czasu wybudowania okazało się (w 1779 r.), że kaplica w Wołczkowym Przewozie p.w. „Protekcji Matki Boskiej” (?) jest w bardzo złym stanie – „w ścianach y dachu niczemnie stara zdezelowana”. Parafianie, których było 170, nie remontowali kaplicy, nie ogrodzili cmentarza i nie płacili dziesięciny. Ponieważ do roku 1789 sytuacja się nie zmieniła, ks. Zaykowski nałożył na nią „Interdykt”, a właściciel wsi – Łukasz Węgleński – zabrał, jak wspomniałem, sprzęty liturgiczne do cerkwi w Klesztowie. W 1793 r. kaplica była określona jako „w dachach i ścianach zgruntu spróchniała”. Pozostał w niej mały dzwon, ołtarz główny z obrazem św. Barbary oraz dwie ikony – św. Mikołaja i św. Jozafata – „piękne, dworskie”, ale „dotąd nie zabrane”.

W maju 1795 r. na synodzie w Pokrówce koło Chełma, dokonany został nowy podział diecezji chełmskiej na dekanaty. Utworzono wówczas m.in. dekanat opaliński<sup>54</sup>, w składzie którego znalazła się kaplica w Wołczkowym Przewozie i wymieniona jest ona w tym dekanacie nadal po III rozbiórce Polski – w marcu 1796 r.<sup>55</sup>, ale nie było to zgodne z ówczesnym stanem faktycznym, gdyż kaplica była wówczas na terenie zaboru rosyjskiego. W rosyjskiej archiwalnej notatce o parafii w Równie z 1796 r. jest wzmianka o stojącej w Wołczkowym Przewozie kaplicy „do służby niezdatnej”<sup>56</sup>. To ostatnia o niej informacja.

Według informacji w Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego z 1893 r. w Wołczkowie alias Wołczym Przewozie znajdowała się kaplica rzymskokatolicka, należąca do parafii w Ostrówkach. W 1902 r. w tej wsi w 61 domach mieszkało 457 mieszkańców<sup>57</sup>.

Dzieje cerkwi we wsi Równo i jej filialnej kaplicy w Wołczkowym Przewozie to jeden z wielu przykładów dziejów obiektów należących do tradycji unickiej, będącej specyficznym osiągnięciem krajobrazu religijnego Rzeczypospolitej, tradycji łączącej w sobie elementy Kościoła wschodniego i Kościoła łacińskiego. Rozbiory Polski, polityka rosyjskich zaborców, spowodowały utratę świadomości istnienia tej tradycji. Warto ją przypominać jako specyfikę regionu na którym znajdowała się unicka diecezja chełmska – tak na

terenie Lubelszczyzny jak i na terenie Wołynia.

1. *Dzieje wsi Równa w XIX w. i jej prawosławnej parafii były tematem artykułu Ołeksandra Otapiuka – zob.: O. Остапюк, 3 історії церкви села Рівне Любимльського району [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 20, Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 2013 року, Луцьк 2013, s. 249-256.*

2. *Urzednicy wojewodztwa belskiego i ziemi chełmskiej XIV-XVIII wieku. Spisy (oprac. H. Gmiterek, R. Szczygiel), Kórnik 1992, s. 276.*

3. *J. Stefański, Świerże, gmina Dorohusk, wojewodztwo chełmskie. Studium historyczno-ruralistyczne, Lublin 1991 [mpis: Narodowy Instytut Dziedzictwa, Oddział Terenowy w Lublinie, sygn. 432 (Urbanistyka)], s. 26.*

4. *Tak nazywana jest wieś we wszystkich omawianych niżej wizytacjach unickiej diecezji chełmskiej z XVIII w. (zob. niżej).*

5. *Zmiany nazwy wsi widoczne na kolejnych rosyjskich mapach z XIX i pocz. XX w. oraz na mapie WIG z okresu międzywojennego. W Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego (dalej: SGK) wieś określana jest jako Wołczków alias Wołczy Przewóz (t. 13, Warszawa 1893, s. 864) lub Wołczków Perewoz (t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 700).*

6. *Informacje od Leona Popka i O. Ostapiuka, za które im dziękuję.*

7. *J. Stefański, op. cit., s. 27-28.*

8. *A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do roku 1596, Lublin – Chełm 1999, s. 234.*

9. *I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej, Lublin 2008, s. 135, 137.*

10. *Í. Íńńrd'ę, op. cit., c. 249.*

11. *A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja, Lublin 2005, s. 78-81.*

12. *I. Skoczylas, op. cit., s. 148-150.*

13. *Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej: CHKGK), sygn. 135, k. 127; Í. Íńńrd'ę, op. cit., c. 249.*

14. *M. Biernat, Kościół parafialny p.w. św. Andrzeja Apostoła w Ostrówkach [w:] Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego [w:] Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawniej Rzeczypospolitej (red. J. K. Ostrowski), t. 22, Kraków 2014, s. 192.*

15. *A. Gil, Chełmskie diecezje obrzdku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym, Przemyśl*

2000, s. 45.

16. *J. Stefański, op. cit., s. 27-28; M. Biernat, op. cit., s. 192.*

17. *Urzednicy wojewodztwa, op. cit., s. 155.*

18. *J. Stefański, op. cit., s. 27-28; S. Uruski, Rodzina. Herbarz szlachty polskiej, t. 13, Warszawa 1915, s. 302-304; Urzednicy wojewodztwa, op. cit., s. 154.*

19. *APL, CHKGK, sygn. 107, k. 196.*

20. *APL, CHKGK, sygn. 110, s. 38.*

21. *J. Stefański, op. cit., s. 28; S. Uruski, t. 15, Warszawa 1931, s. 51.*

22. *S. Uruski, op. cit., t. 13, Warszawa 1915, s. 304.*

23. *APL, CHKGK, sygn. 119, k. 76.*

24. *APL, CHKGK, sygn. 124, k. 17v.*

25. *J. Stefański, op. cit., s. 28.*

26. *APL, CHKGK, sygn. 135, k. 126; A. Boniecki, Herbarz polski, t. 9, Warszawa 1906, s. 364; A. Boniecki, op. cit., t. 1, Warszawa 1899, s. 277.*

27. *APL, CHKGK, sygn. 131, k. 220.*

28. *A. Boniecki, Herbarz polski, t. 9, Warszawa 1906, s. 367.*

29. *APL, CHKGK, sygn. 135, k. 127v.*

30. *O. Ocmajuk, op. cit., c. 249-250.*

31. *APL, CHKGK, sygn. 107, k. 196v.*

32. *APL, CHKGK, sygn. 110, s. 37.*

33. *W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku, Lublin 2005, s. 86, 89.*

34. *APL, CHKGK, sygn. 119, k. 78; APL, CHKGK, sygn. 124, k. 393v; Urzednicy wojewodztwa, op. cit., s. 274.*

35. *APL, CHKGK, sygn. 131, k. 221.*

36. *APL, CHKGK, sygn. 107, k. 196-196v.*

37. *P. Sygowski, Wyposażenie unickiej cerkwi pw. św. Jana Ewangelisty w Rzeczycy k. Kamieńca Litewskiego (na podstawie opisu wizytacyjnego z roku 1725) [w:] Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku, ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, Gniezno 2001, s. 75-77.*

38. *Synod Prowincjalny Ruski w mieście Zamoyściu Roku 1720 odprawiony [...], Wilno 1785.*

39. *P. Sygowski, Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiey Znajdujących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiej y Belzkiej” – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. [V. S.] [w:] Studia Archiwalne, t. 2, Lublin 2006, s. 220; 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.*

40. *APL, CHKGK, sygn. 110, s. 34.*

41. *Tamże, s. 38.*

42. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 221 – wizytatorem był ks. Faustyn Kauba, bazylianin – ówczesny „Wikary Katedry Chełmskiej”, delegowany przez biskupa Maksymiliana Ryllę.

43. APL, CHKGK, sygn. 135, k. 126v.

44. *Ā. Āńńrdę*, op. cit., c. 250.

45. Wszystkie te wizytacje znajdują się w Archiwum Państwowym w Lublinie, w zespole Chełmskiego Konsystorza Greckokatolickiego – wizytacja z 1779 r. – sygn. 124, k. 17v-19; z 1789 r. – sygn. 131, k. 220-221v; z 1793 r. – sygn. 135, k. 126-128. Dla przejrzystości tekstu każde odwołanie do konkretnego przykładu nie będzie, na ogół, zaznaczone przypisem, tylko zamieszczoną w tekście datą. Wizytatorem w 1789 r. był ks. Olimpiusz Zaykowski, rektor Seminarium Duchownego w Chełmie – delegowany przez „Theodozjusza Rostockiego Metropolitę Caley Rusi, Biskupa Chełmskiego i Opata Kijowskiego”; wizytatorem w 1793 r. był ks. Bazali Laurysiewicz, asesor w Konsystorzu Chełmskim, dziekan siedliski – delegowany przez biskupa Porfiriusza Skarbka Ważyńskiego.

46. APL, CHKGK, sygn. 131, k. 221 – wizytacja przeprowadzona przez ks. Jana Podkowicza – „Surrogata Poleskiego”, delegowanego przez unickiego biskupa, wówczas jeszcze chełmskiego, Maksymiliana Ryllę.

47. P. Sygowski, *O cerkwi p.w. św. Nikity w Połapach koło Lubomla w XVIII w. i o jej słynącej łaskami ikonie Matki Boskiej z Dzieciątkiem [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 19, Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 року, Луцьк 2012, с. 202.*

48. O. Остапюк, op. cit., c. 250.

49. *Tamże*, c. 252.

50. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц, *Храми Волині. Фотозбірник*, Луцьк 2004, с. 77.

51. O. Остапюк, op. cit., c. 250, 253.

52. *Księża o tym nazwisku nie są odnotowani w archiwaliach dotyczących unickiej diecezji chełmskiej na terenie Królestwa Polskiego w XIX w. – zob.: Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596-1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum (oprac. M. Trojanowska), Warszawa 2003.*

53. A. Gil, *Chełmska diecezja*, op. cit., s. 181-187.

54. *Tamże*, op. cit., s. 173-174.

55. APL, CHKGK, sygn. 145, k. 12.

56. O. Остапюк, op. cit., c. 253.

57. SGKP, t. 13, Warszawa 1893, s. 864; t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 700.

**Олександр ОСТАПЮК**  
(Любомль)

## **З ІСТОРІЇ ХРЕСТО-ВОЗДВИЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ с. НУДИЖЕ ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ**

Село Нудиче вперше згадується в документах за 1441 рік [1].

Село розміщене на піскуватих надмах і маловрожайних землях при старому тракті з Любомля до Ратна [2]. В поборових книгах за 1533 рік відмічено, які податки платило село.

Згідно люстрації Любомльського староства за 1564-1565 роки село Нудіш мало 18 робітних кметів, які проживали на 8 дворищах. Щорічний податок вони платили по 10 грошів 9 денаріїв, крім того здавали кури, яйця, овес, мед, яловичину і вепра. Загородників у селі було 6, рибалок трос, що мали вільні лови на озері. Був тесляр, водяний млин, корчма. Платили також двадцятину за овець, також мостове. Всього селяни платили податку в рік 107 флоринів 8 грошів. В Нудизьких лісах заготовляли на експорт до Гданська поташ, і інші лісові товари, а на Нудизьких сіножатях заготовляли 3 стіжки сіна до замкового фільварку [3].

В XVI ст. Нудиче було приписане до Любомльського замку. Село платило податок з 2 ланів і одноколісного млина. Кметі мали повинність відробляти на замковому фільварку 9 днів на рік різних робіт. В їх обов'язок входило також привезти до замку (в Любомль) 5 возів дров у рік. Серед платників податків згадуються імена кметів: Жанець Мічович, Жук Тивон, Хведець Степанчич, Остапко, Іванець Якович, Степан Палатич, Жук з Кир'янівського дворища, Лукян з Масковського і ін. Коло села було два малих озера, але не багатих рибою, а також ставок для худоби [4].

Вже на початку XVII ст. всі церкви Любомльського староства насильно були переведені в унію. З 1659 по 1664 роки власником Любомльського староства був гетьман Іван Виговський. Прийнявши від короля у вічний спадок Любомльське староство, він виконав одну із статей Гадяцького договору і відмінив у Любомльському старостві унію. Це був єдиний ви-

падок в Україні, коли в межах староства Речі Посполитої було відновлене православ'я. Православні храми Любомльщини можливо перейшли під формальну юрисдикцію Діонісія Балабана, колишнього єпископа Холмського. Будучи великим захисником православ'я, Виговський став колятором православних храмів в Любомльському старостві. Згідно своїх повноважень більшість церков у старостві, а їх тоді було 13, отримали від нього земельні наділи і фінансову підтримку. Одним з таких прикладів був привілей від 10 лютого 1661 року, де І.Виговський повідомляв, що він вирішив збудувати церкву в с. Нудиче та подарувати їй і тутешньому священику відповідний наділ землі. Він мотивував свій вчинок тим: «...щоб хвала Божа в святому православ'ї поширювалася, я дозволяю своїм підданам Нудизьким закласти будівництво церкви Воздвиження Чесного Хреста...»

З документу можна зробити висновок, що церква вже була побудована в 1660 році і при ній першим священиком був о. Іван Федорович (Тедодорович), який отримав на церкву лан «Сем'янківський» та ділянку під будинок на свої потреби, поле і город. Це пожалування через кілька місяців було доповнене «чотирма бортями», що були приєднані до володінь священика [5].

Після страти польською владою Івана Виговського в 1664 році рішення про повернення церков Любомльського староства до православ'я було скасоване королем. Через кілька років зусиллями як королівського двору, так і самого Риму, церкви староства були знову повернуті під юрисдикцію уніатського єпископа Якова Суші і вліті в структури Холмської дієцезії як частина Любомльського деканату [6].

12 квітня 1669 року Любомльський староста Дмитро-Юрій Корибут Вишневецький, гетьман польний коронний і воєвода Белзький своїм привілеєм підтвердив всі постанови І.Виговського щодо Нудизької церкви [7].

Церква була побудована з дерева. В 1696 році в переліку церков Холмської дієцезії вона згадується як існуюча. Згідно візитації у 1721 році, проведеної єпископом Холмським і Белзьким Йосипом Левицьким повідомляється, що: «Нудизька церква під назвою Воздвиження Святого Хреста ... всередині у вітварях та образах обставлена менше, у стінах і дахах добра, де (знаходиться) новий притвор, на якому при церкві



1. Священик Христо-Воздвиженської церкви с. Нудиче з хористами. 1930-ті рр.



3. Христо-Воздвиженська церква с. Нудиче. Північна сторона. 1998 р.



2. Христо-Воздвиженська церква с. Нудиче. 2000 р.



4. Печатка церкви с. Нудиче. 1939 р.



5. Печатка церкви с. Нудиче. 2008 р.

побудована дзвіниця [8]. Можна зробити припущення, що церква була тризрубна, з іконостасом.

Як існуюча, церква згадується у 1774 році, коли мешканець с. Нудиже Григорій Вошколупець заповів їй 100 злотих, отримавши взамін за згодою всієї громади на таку суму церковне поле. 7 жовтня 1745 року Юзеф Ясинський (можливо священик) вніс у Холмські гродські книги для офіційного занесення грамоти заповіту, для узаконення в актах наступного змісту:

«Я, по імені Григорій Вошколупець, згідно волі цілої Нудизької громади уповноважений заповісти святій церкві сто злотих, за що громада надала на таку суму поле. Хай буде цей заповіт особисто священику і дітям його на вічні часи. Той же, хто посміє виступити проти, хай буде проклятий на цьому і іншому світі. Діялося в селі Нудиже, в присутності всієї громади, року Божого 1744, дня 15-го місяця жовтня. Що й підписує вся громада Нудиж» [9].

Ця дарча більш подібна до купівлі-продажу, ніж до заповіту. Але її підписали вїт Гнат Дудар і від громади Грицько Козак, Андрух Бортник, Іван Бездель, Хведько Мельник, Іван Гут, всього 20 чоловік. Не вміючи писати, вони, замість підписів, поклали святі хрести. На той час орендарями церкви були Лейбко Пінкасович, Іван Йолтушек із села Любохин. Тоді в Речі Посполитій часто практикувалась передача владою в оренду православних храмів євреям, які практично знущались над православними. Їх міг врятувати від цього тільки перехід в лоно католицизму. В той час проїжджав через село власник Любомля ксьондз Чульський, який також, як свідок, підписав цю грамоту.

Візитація від 12 серпня 1759 року єпископа Максиміліана Рила показує, що «... церква Нудижів у стінах добра, в дахах потребує ремонту. Наявні великий вівтар і побічні 4 вівтарі, при тій церкві є дзвіниця, яка має 3 дзвони». Ерекція на церковні землі литовського князя Дмитра-Корибути Вишневецького по повелінню єпископа М. Рила передана в уніатський Холмський архів на зберігання. З документів візитації можемо припустити, що церква перебудовувалась, і дзвіниця вже стояла окремо [10].

Наступна візитація проведена о. Фаустином Каубе, регентом Холмської семінарії, 9 листопада 1773 року із записом: «Церква у стінах і дахах добра, в ній вікон з дерев'яними оправа-

ми 5, дверей 3 ..., вівтарів 3, при церкві на цвинтарі дзвіниця, потребує ремонту в дахах, на ній дзвонів 4». Документи говорять, що на один вівтар стало менше [11].

Наступна візитація відбулася 16 вересня 1779 року, яку також проводив Фаустин Каубе. Записи повідомляють, що: «Церква в Нудижях в стінах добра, в дахах ремонтувалася давно, дверей на залізних завісах двоє, на цвинтарі добра дзвіниця, на якій 4 дзвони, огорожа подекуди потребує ремонту» [12].

Чергова візитація відбулася 18 лютого 1787 року, яку провів о. Юліан Шпонрінг за дорученням Холмського єпископа Теодосія Ростоцького. Колятором церкви на той час вже був власник Любомльського староства великий коронний гетьман Францішек Ксаверій Браницький. Опис візитації майже повністю повторює звіт попередньої візитації, тільки дає більш детальний опис вівтаря і рекомендації, що: «... оскільки великий вівтар трохи защемлений, то перенести образ Божої Матері з бічного вівтаря до великого.» Також відмічається, що на куполі була сигнатурка. Розміщення вівтаря говорить про католицькі впливи на церкву [13].

Остання візитація, коли церква ще була уніатською, проведена 16 лютого 1793 року о. Варфоломієм Назаревичем [14].

З візитацій XVIII ст. нам невідомо, коли будувалась друга церква. На це дають відповіді церковні документи XIX ст.

В описі церковного майна за 1850 рік записано, що церква побудована в 1758 році за кошти парафіян, а відомість про церкву за 1860 рік датує її будівництво 1780 роком. Більш правдоподібно, що церква побудована в 1758 році.

Після III поділу Польщі церква с. Нудиже ще входила в склад Любомльського деканату Холмської греко-католицької дієцезії.

Згідно рапорту благочинного Володимирського повіту у вересні 1796 року уніатський священик с. Нудиже Оліферович Кирило перейшов у православ'я [15].

По кліровій відомості про церкву за 1796 рік значиться, що церква дерев'яна, до священослужіння добра. Це був той час, коли Росія, відібравши українські землі від Речі Посполитої ще при Катерині II в 1796 році, майже всі храми забрала від уніатів, пересвятивши їх у православні. Тоді ж у 1796 році парафія мала 130 дворів



6. Ікона Воздвиження Чесного Хреста з церкви с. Нудиже. 1660-ті рр. (із колекції НХМУ).

і 786 парафіян. Церкві належало орної землі на 3 зміни 30 днів, сінокошу на 40 косарів [16].

Дерев'яна церква мала розміри 7,45 x 7,45 метра, вівтар 5,32 x 4,79 метра, пономарня 2,66 x 2,13 метра і притвор 4,26 x 4,79 метра. Церква мала одні двері, 6 вікон з решітками. Покрита була гонтою. Був один купол, покритий білою бляхою. Хрестів було 3, купольний був визолочений. В середині XIX ст. церква відмічається як ветха [17].

В 1758 році окремо від церкви була побудована дерев'яна дзвіниця, також на кошти парафіян, покрита гонтами, де було 4 дзвони. Найбільший, у п'ять пудів був відлитий у 1766 році із зображенням Спасителя і Архистратига Михайла, менший, у два пуди, без зображень, відлитий у 1761 році. Інші дзвони важили 2 і 1 пуд. Крім того, було 4 малих дзвоники, невідомо коли відлитих [18].

Згідно клірової відомості за 1844 рік церква була в доброму стані. При церкві зберігався істо-

ричний опис за 1806 рік, метричні книги з 1797 року, сповідальні розписи з 1812 року. Священик отримував 140 рублів сріблом в рік, дяк – 36, паламар – 30 і просфорня – 16 рублів. Селяни парафії належали графині Браницькій. Село Нудиже тоді нараховувало 140 дворів і 1123 парафіян. Крім того, до парафії було приписане село Воля (нині Черемошна Воля), яке нараховувало 21 двір і 181 православного жителя [19].

В середині XIX ст. при церкві ще зберігалися ікони, стародруки й інше начиння з XVII-XVIII ст. У вівтарній частині було 7 ікон, 6 з яких писані на дереві. Іконостас був дерев'яний, ручної роботи, золочений і сріблений, який мав 25 старих ікон, в основному писаних на дереві. Було також 3 ікони для процесій і хресного ходу. Начиння церкви в основному було зі срібла. Це: чаші, дискоси, хрести, дароносиця, дарохранильниця. На горному місці, перед іконою Божої Матері висіло 4 срібних підвіски (вотиви). На той час церква мала 22 богослужбові книги-старо-



друки. Це видання Львівських, Почаївської, Київської, Віленської, Супральнойської і Московської друкарень. Найстарша із книг була «Трифологон» 1621 року.

Присадибна земля знаходилась в урочищі «Старина» і «Горнище». Це село здавна було відоме своїми гончарними виробами. В цих урочищах орної землі було на 3 сохи, сінокісної землі на 6 косарів. Була церковна земля також в урочищах «Поплави», «Ендильне», «Осушне», «Потрубичі», «Пісок», «Рубляне», «Близвиді», «Вигон», «Колешовка». Всього землі по ревізії ґрунтів, виданій 20 квітня 1791 року: 84 морги 213 прептів орної і 30 моргів 91 прептів сінокісної.

Будинок священика складався із 4 кімнат з окремою кухнею і коморою, також сарай і погріб. Згідно рішення Волинської палати державного майна від 20.01.1851 р. для священика призначений будинок, в якому проживав лісний стражник Штейна, та інші господарчі будівлі.

До кінця XVIII ст. захоронення в с. Нудиже проводилось коло церкви, а вже з 1799 року була відведена на відстані 200 сажнів від церкви в урочищі «Окушнине» нова площа під кладовище, розміром 16 x 16 сажнів [20].

В 1849 році, після конфіскації маєтностей Браницьких, парафіяни Нудиж і Воли були переведені з приватної власності в державну.

Станом на 1860 рік церква мала землі 92 десятини [21].

В 1866 році церква відносилась до 5 класу і мала 1450 парафіян. Майже 100 років настоятелями в церкві були священики Євстафій та його син Олександр Михалевич, які правили в церкві з 1797 по 1893 рік.

В 1868 році за державні кошти була побудована нова дерев'яна церква на кам'яному фундаменті. Тоді церква належала до 4 округу Володимирського повіту. Приписними селами були Черемошна Воля і Яворник. Села парафії відносились до Головненської волості.

В 1891 році відкрито церковнопарафіяльну школу, яка мала свою будівлю. Законовчителем був парафіяльний священик. У 1897 році в школі навчалось 20 хлопчиків. При школі була десятина землі. Вчитель, який закінчив Волинську духовну семінарію, одержував платні 40 рублів [22].

У 1892 році церква мала 1896 парафіян та 87 десятин 790 сажнів землі.

Новозбудована церква є одним з найбільш раних зразків «псевдоруського» стилю в монументальній дерев'яній архітектурі Волині. Композиційною домінантою будівлі є кубічний об'єм нефа, увінчаний чотирискатною покрівлею з невисоким перехватом посередині і п'ятьма декоративними главками. Південний і північний фасади нефа декоровані плоскими пілястрами, невеликими ромбовидними віконцями, а також двома вікнами шестикутної форми з розміщеними між ними дверними прорізами з ганком. До західної і східної сторін прилягають прямокутні в плані, витягнуті і увінчані двосхилими каркасними покрівлями. Крім того, до західної сторони бабинця в кінці XIX ст. прибудована двоярусна шатрова дзвіниця, завершена високим чотирискатним шатром зі стилізованими закоморами в основі і невеликою главкою у верхній частині [23].

В 1895 році Нудизькій парафії Священний Синод виділив 1312 рублів на причтові будівлі. Вже в 1910-х роках у Володимир-Волинському повіті був створений 5-й благочинний округ, куди і відійшла церква с. Нудиже. Престольне свято відмічалось 14 вересня (за старим стилем). Згідно клірової відомості за 1911 рік, кружковий дохід церкви складав у рік 340 рублів, прибутки від землі – 400 рублів. За кошти єпархіального начальства в 1896-1897 рр. побудовані два будинки для причта. На кладовищі була побудована каплиця. Церковна бібліотека нараховувала 153 томи. Церковнопарафіяльна школа знаходилась у власному будинку. На школу із синодальних сум відпускалось 108 рублів, від громади 40 рублів у рік. Вчителькою була Олена Яремівна Холодняковська. В школі навчалось 57 хлопчиків і 3 дівчинки. Священик отримував платню від казни 300 руб., кружкового збору 255 руб., земельного доходу 100 руб. Псаломщик отримував від казни 50 руб., кружкового збору 85 руб., земельного доходу 25 руб. і був нагороджений золотою медаллю «За усердие», за 50 років добросовісної служби. Просфорня отримувала 16 руб. і староста 24 руб. Церква мала землі 88 десятин 1890 кв. сажнів. Село Нудиже нараховувало 308 дворів і 1835 жителів. Приписні села були: Черемошна Воля – 46 дворів і 337 жителів, с. Яворник – 32 двори і 226 жителів. Крім того, в селах парафії проживало на 10 дворах 54 євреї [24].

У пам'ять про коронацію російського імпера-

тора Миколи II парафіяни подарували в церкву опускну ікону Почаївської Божої Матері.

У період польської окупації церква с. Нудиже відносилась до 1 округу Любомльського повіту Волинської єпархії Автокефальної православної церкви в Польщі. За заслуги по духовному відомству настоятель храму Петро Жирицький у 1926 році був нагороджений золотим наперсним хрестом від Св. Синоду.

У серпні 1935 року, об'їжджаючи парафії Любомльського повіту, владика Олексій (Громадський) відвідав церкву с. Нудиже. Його зустрів Ковельський повітовий староста Кубіцький і настоятель храму, він же і благочинний Василь Закидальський. На вечірні в церкві владика виголосив промову.

Протягом століть кількість парафіян в с. Нудиже постійно збільшувалась і на 1936 рік становила 3291 чоловік [25].

В повоєнний час до складу парафії церкви с. Нудиже ввійшло с. Заболоття, разом з тим за зв'язок з УПА було ліквідовано с. Яворник шляхом виселення всіх жителів.

У Хресто-Воздвиженській церкві є дві ікони – Спасителя і Божої Матері, датовані ХХ ст., які оновились у 1970-х роках. До музею Волинської ікони в 1994 році передана ікона «Богородиця Замилування» ХVIII ст., а в 1970-х роках у Волинський краєзнавчий музей вилучене Євангеліє 1670 року, Львівського друку та Октоїх Почаївського друку монастиря чину Св. Василя Великого за 1800 рік. Частина метричних книг та ікон зі старого іконостасу передана у Любомльський краєзнавчий музей, серед них – Службеник Київського друку 1639 року [26].

Найбільш цікавий раритет із церкви с. Нудиже – ікона «Воздвиження Чесного Хреста» 1660-х рр. знаходиться у зібранні Національного художнього музею в Києві (Інвентарний номер І-16). Ця ікона була придбана з церкви експедицією Д. Щербаківського в 1910 році.

Ікона написана темперними фарбами на ялинній та липовій дошках, із золоченням та срібленням. На іконі, в інтер'єрі під готичним склепінням зображений первосвященик, що стоїть на круглому амвоні з трьома сходами; над головою він тримає хрест. Обабіч нього – дві постаті з кадилами; біля ніг первосвященика – дві маленькі постаті в білому одязі, навколішки тримають запалені свічки. По боках амвону дві

групи людей: ліву групу очолює Константин, праву – Єлена. Тло ікони різьблене рослинним орнаментом, золочене. Біла різьблена рама з синім пастозно-плямистим орнаментом по верху, на рамі бонії. Ікона реставрована в 1993 році [27].

Автор статті «Раритет з Нудиже» С. Євтушенко, роблячи атрибуційне дослідження ікони пов'язує її написання з коронацією польського короля Михайла Вишневецького, який мав українське коріння. Авторка бачить його позаду Константина [28].

На нашу думку, ймовірно, серед цієї групи людей є Іван Виговський, який був фундатором церкви в с. Нудиже.

На кладовищі с. Нудиже була також каплиця, але в 1970-х роках розібрана на спорудження будинку священика.

У вересні 1993 року через с. Нудиже проходив хресний хід з чудотворною іконою Почаївської Божої Матері.

Протягом останніх десятиліть церкву відвідували Волинські владика:

у 1988 році – архієпископ Волинський і Рівненський Варлаам;

у 1991 році – єпископ Волинський і Рівненський Варфоломій;

у 1998 році – єпископ Володимир-Волинський і Ковельський Симеон;

у 2000 році – архієпископ Володимир-Волинський і Ковельський Симеон.

у 200... році – архієпископ Володимир-Волинський і Ковельський Никодим.

До храму приписані три села – Нудиже, Заболоття, Черемошна Воля. Всього кількість прихожан у с. Нудиже – 710 чоловік, Заболоття – 700 чоловік, Черемошна Воля – 250 чоловік. При церкві діє недільна школа.

У 2013 році в церкві проведено ремонт – замінили дах на дзвіниці та куполи на храмі. В 2016 році замінений фундамент.

#### СПИСОК

священиків Хресто-Воздвиженської церкви в с. Нудиже і відомі роки їх правління [29].

з 1660 р. по 1661 р. – Федорович (Теодорович) Іван

з 1771 р. по 1796 р. – Олефірович Кирило Євстафієвич

з 1797 р. по 1844 р. – Михалевич Євстафій

Іванович  
 з 1844 р. по 1893 р. – Михалевич Олександр Євстафійович  
 1893 р. – наглядає священник с. Головно Теодорович Костянтин  
 з 1893 р. – Кульчицький Іустин  
 з 1901 р. – Кульчицький Володимир  
 1904 по 1930 р. – Жирицький Петро  
 з 1931 р. по 1936 р. – Закидальський Василь  
 1937 р. – Бушма Костянтин  
 1938 по 1939 р. – Зумер Михайло  
 1939 р. – Гончук Михайло  
 з XII. 1939 р. – Мікульський Аріан  
 1944 р. по VI. 1946 р. – Максимов Симеон  
 з VI. 1946 р. по 1947 р. – Костапович Юліан  
 1962 р. – Бензель Василь Лук'янович  
 – Давидович Сергій Володимирович  
 – Гавришкевич Володимир Іванович  
 з 1973 р. по 1982 р. – Сасюк Михайло Іванович  
 з VIII. 1982 р. по 1996 р. – Мельничук Василь Леонідович  
 з I. 1997 р. по т. ч. – Крючковський Михайло Володимирович

1. Czarnecki W. *Ścieg osadnicza ziemi Chelmskiej od połowy XVI do połowy XV wieku* // *Rocznik Chelmski. – Chelm, 1997. – Т. 3. – С. 57.*  
 2. Цинкаловський О. *Стара Волинь і Волинське Полісся. Т. II. – Вінніпег-Канада, 1986. – С. 154.*  
 3. *Lustracja wojewódstw Ruskiego, Podolskiego i Belskiego 1564–1565. – Cz. 1. – Wydali Chłapowski K. i Żytkowicz H. – Warszawa, - Łódź, 1992. – S. 45, 46, 53, 56.*  
 4. *Архив Юго-Западной России. - Ч. VII. – Т. II. – Киев, 1890. – С. 329–331, 348, 349; Литовська метрика. Книга переписів В. № 12. –Л. 75–118.*  
 5. *Gil Andrzej. Hetman Jan Wygowski jako fundator cerkwi w Nudyżu koło Lubomla na Wołyniu* // *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006. – С. 100–102.*  
 6. *Там само.*  
 7. *Там само.*  
 8. *APL, ChKGK, sygn. 101, k. 71.*  
 9. *Акты, издаваемые Виленскою комиссиею для разбора древнихъ актовъ. – Т. XXVII. – Вильна, 1900. – С.340.*  
 10. *APL, ChKGK, sygn. 110, k. 133.*  
 11. *APL, ChKGK, sygn. 118, k. 465v.*  
 12. *APL, ChKGK, sygn. 126, k. 8,8v.*  
 13. *APL, ChKGK, sygn. 114, k. 145v.*

14. *APL, ChKGK, sygn. 136, k. 70-72.*  
 15. *Житомирський обласний держархів. Ф.1. оп.1, спр. 376 (505).*  
 16. *ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 1, арк. 82.*  
 17. *ЛКМ КВ-4391.Опис майна Христо-Воздвиженської церкви за 1850р.*  
 18. *Там само.*  
 19. *ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 30, арк.. 193–195.*  
 20. *ЛКМ КВ-4391.Опис майна Христо-Воздвиженської церкви за 1850р.*  
 21. *ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп. 37, арк.. 288-291.*  
 22. *ДАВО. Ф. 35, оп. 5, сп.88, арк.. 755-769.*  
 23. *КИЕВНИИИТИ. Выявление и классификация зданий и сооружений Волинской области по историко-архитектурной и градостроительной ценности. – Киев, 1986.*  
 24. *ДАВО. Ф. 35, оп. 88, арк. 755-769.*  
 25. *Domacski Bogdan. Powiat Lubomelski. – Luboml, 1936. – S. 32 A*  
 26. *ЛКМ КДФ-34.*  
 27. *Белікова Г., Бурлака О. Ікони Волині в колекції Національного художнього музею України. Каталог. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 21.– Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. - Луцьк, 2014. – С. 295.*  
 28. *Євтушенко С. Раритет з Нудижже. Атрибуційне дослідження. // Збірник: Художня культура. Актуальні проблеми. – Київ, 2007. – С. 501–512.*  
 29. *Остапюк О. «Щоб хвала Божя поширювалася». З історії Христо-Воздвиженської церкви с. Нудижже з нагоди 140-річчя її побудови. // Наше життя. - №80,82,84,87 - 2008р. – С. 2.*

*Олександр ФЕДУК  
(Луцьк)*

## **БОРОТЬБА РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ НА ВОЛИНІ У СЕРЕДИНІ ХХ ст. З ІКОНОШАНУВАННЯМ ТА ПАЛОМНИЦТВОМ У СВЯТІ МІСЦЯ**

Особливо шанобливе ставлення до православних святинь завжди було неодмінним атрибутом релігійності наших земляків. Фактично у кожному повіті старої Волині знаходилося по декілька храмів із місцевошанованими іконами, куди, особливо у дні церковних відпустів, стікалися віруючі із навколишніх сіл. Полюбляли волиняни й паломництва до загальноновизнаних святинь краю, а особливо у Почаївську лавру.

Комуністична система, що встановила на Волині свою безбожну владу у 1939, а потім у 1944 році, поставила за ціль відірвати місцевий люд від віри у Господа, знищивши усе те, що було настільки дороге для народу. Реалізуючи свої задуми, влада добре усвідомлювала, з яким трепетом волиняни ставляться до проявів надзвичайного у їхньому житті і який великий вплив мають святині на посилення релігійних почуттів. Саме тому першочергове завдання, задля досягнення успіхів в антирелігійній роботі, пропагандисти атеїзму бачили у позбавленні людей будь-яких зв'язків із шанованими святинями.

Загальноновизнаними осередками святості для православних християн завжди були монастирі, які притягували до себе паломників із різних місць. На Пасху 1945 року у Милецький Свято-Миколаївський чоловічий монастир, що у Старовижівському районі, прибуло понад тисячу богомольців із навколишніх сіл [1, арк. 53], а на святкування дня пам'яті преподобного Онуфрія Великого влітку 1947 року вказану обитель відвідало біля п'яти тисяч віруючих [2, арк. 36]. Не дивно, що у 1948 році партійне і радянське керівництво Волинської області добилося закриття Милецького монастиря. Наступного року було ліквідовано й Зимненський Святогірський жіночий монастир, що поблизу Володимира-Волинського. При цьому, першу спробу закрити цю обитель було зроблено одразу після першого

встановлення на Волині радянської влади, але у роки німецької окупації монастир відновив свою діяльність. Таким чином, ще наприкінці 1940-х років у Волинській області було повністю ліквідовано мережу чернечих осередків.

Велику увагу влада приділяла оновленням ікон та хрестів, що періодично траплялися на Волині, справляючи велике враження на віруючих. Зокрема, декілька разів такі факти фіксувалися у 1948 році. Так, у лютому 1948 року у домі Надії Пауль у колонії Новини стала оновлюватися стара літографічна ікона Божої Матері з ризою із позолоченого паперу. Оновлену святиню було перенесено у Свято-Михайлівську церкву села Біличі Іваничівського району, парафіянами якого були й мешканці Новин. У зв'язку із перебуванням у храмі вказаної ікони його у святкові дні стали відвідувати мешканці сусідніх сіл [3, арк. 89-90].

Широкого розголосу набула подія, що сталася 2 серпня 1948 року у храмі одного із сіл області. Вранці того дня місцевий священник разом із псаломщиком відслужив у церкві молебень до святого пророка Іллі з нагоди вшанування його пам'яті, після чого Свято-Георгіївський храм був закритий. Під вечір місцеві пастушки, які неподалік церкви пасли худобу, першими помітили у храмовому вікні незвичайне світло. Заглянувши туди, зрозуміли, що джерелом світла була свічка із семисвічника за престолом, яку ніхто у цей день не запаливав. Тільки біля десятої години вечора священник Павло Боярчук, якого покликали парафіяни, відкривши храм, загасив свічу за престолом. Уже через декілька днів настоятель парафії звернувся, на прохання селян, у єпархіальне управління із клопотанням про дозвіл на встановлення у Свято-Георгіївській церкві щорічного відпусту у день святого пророка Іллі, адже й раніше місцеві мешканці дуже шанували пам'ять цього святого [3, арк. 91-92].

Про обидва вищезазначені чуда дізнався уповноважений Ради у справах РПЦ Михайло Діденко, який проінформував про них своє керівництво. Турбували владу й факти оновлення на Волині хрестів на кладовищах та в інших місцях, про які у 1948 році надходили неодноразові повідомлення. Зокрема, влітку того року в Оваднівському районі (нині у складі Володимир-Волинського району) все частіше й частіше стали говорити про те, що на кладовищах оновлюються металеві розп'яття на хрестах. Біля цих хрестів збиралися

віруючі, щоб особисто переконатися у цьому й помолитися тут. У зв'язку із цим голова Оваднівського райвиконкому 5 вересня викликав до себе місцевого благочинного протоієрея Афанасія Юхновського, зобов'язавши його поїхати у ті місця, де відзначені подібні випадки, провести перевірку, після чого «роз'яснити народу у церкві, щоб він не впадав в оману». Благочинний відвідав кладовище у селі Охнівка, де голова сільради показав йому декілька оновлених хрестів та одну католицьку фігуру. Пояснити побачене священник не зміг, тому був змушений звернутися до архієрея, щоб той прислав сюди якогось інженера-хіміка, але зауважив, що таємно позолотити ржаві розп'яття дуже важко.

23 серпня 1948 року архімандрит Феодосій рапортував благочинному Турійського району, що особисто був на кладовищі села Свинарин, щоб перевірити чутки про оновлення святих надмогильних хрестів. Священнослужитель засвідчив, що там дійсно чудесно сіє дев'ять хрестів, а також – одне розп'яття на хресті [3, арк. 94-95].

Чудесні випадки оновлення хрестів у 1948 році фіксувалися не тільки на кладовищах. У селі Стара Лішня Іваничівського району у 1914 та 1927 роках один біля одного були споруджені два чавунні хрести на дерев'яних підставах із литими зображеннями розп'ятого Спасителя, а внизу – Скорботної Богоматері. З часом чавунні частини фігур поржавіли. На свято Трійці віруючі зауважили, що хрест, встановлений у 1927 році, став оновлюватися, а згодом деякі признаки оновлення з'явилися й на хресті 1914 року. Чутки про це розповсюдилися у навколишніх селах, тому побожні селяни стали відвідувати вказані хрести, а також приходити на Богослужіння у Стару Лішню. Віруючі пригадали, що до 1936 року до цих хрестів у свято Трійці звершували хресні ходи і тут біля колодязя святили воду. Настоятеля протоієрея А. Тарановського просили відновити моління біля хрестів, але той вирішив зачекати вказівки від архієрея. Після рапорту священника єпископ Панкратій (Кашперук) послав у Стару Лішню Луцького районного благочинного й інспектора Волинської духовної семінарії протоієрея Василя Осташевського, який разом із місцевим благочинним Рижковським перевіряв хрести і засвідчив, що підробка тут виключена [3, арк. 118, 121-122].

Уповноважений М. Діденко натиснув на Волинсько-Рівненського єпископа Панкратія (Каш-

перука), щоб той заборонив священнослужителям звершувати Богослужіннями над усіма проявами надзвичайного. Особливу увагу він звернув на події у Старій Лішні, де послані єпархіальним управлінням інспектори фразою «підробка виключена» «признали мракобісся за “чудо” і поставили єпархіального архієрея перед питанням про визнання й ним цього чуда». 22 жовтня М. Діденко викликав архієрея і «виразив йому свій сумнів у правильності оцінки цього “чуда” з боку Рижковського й Осташевського». У результаті, наприкінці року священник зі Старої Лішні мусив повідомити архієрея, що він біля хрестів не служив, і паломництво припинилося [4, арк. 21-22].

Із посиленням антирелігійної пропаганди в СРСР у другій половині 1950-х років контроль над духовним життям радянських громадян став ще більш жорстким. В інформаційному звіті за 1958 рік обласний уповноважений Ради у справах РПЦ С. Богданов із задоволенням констатував, що монастирів, якихось «святих місць» чи особливо шанованих реліквій, куди б могли звершуватися паломництва, на території Волинської області нема. Водночас, він мусив визнати, що серед віруючих волинян великим шануванням користується Почаївська лавра, куди чимало віруючих звершують паломництва, а особливо жінки. Найчастіше паломники з Волині відвідували лавру у такі свята, як Вознесіння, Успіння Пресвятої Богородиці та день пам'яті преподобного Іова Почаївського. Зазвичай, паломники збиралися невеличкими групами по 5-10 осіб і добиралися у лавру попутним транспортом, а то й пішки. Почаївський монастир часто відвідував керуючий Волинсько-Рівненською єпархією архієпископ Панкратій (Кашперук), який був пострижеником лаври і її намісником. Нерідко там, за спостереженнями уповноваженого, бували й окремі волинські священнослужителі, серед яких і благочинні – Сукманський, Червінський. Священник зі Старої Вижви Микутьський організував паломництво у лавру своїх парафіян.

Дуже непокоїли уповноваженого й факти оновлення ікон, що періодично продовжували ставатися в області. Зокрема, про три такі випадки С. Богданому стало відомо у 1958 році, коли ікони оновлювалися у мешканців сіл Вишнів Ківерцівського району, Грабове Ковельського району і Датинь Ратненського району. В усіх цих випадках влада негайно вжила необхідних заходів для того, щобвилучити та ізолювати від віруючих ці

ікони. Господиня оновленого образу у селі Грабове, яка надто активно розповсюджувала інформацію про чудо у її помешканні, через суд була оштрафована на 500 карбованців «за шарлатанство» [5, арк. 43-45].

На початку 1959 року обласним уповноваженим Ради у справах РПЦ та Ради у справах культів було розіслано секретну вказівку «Про заходи з припинення паломництв до так званих “святих місць”», підготовану республіканськими уповноваженими обох Рад Г. Пінчуком та П. Вільховим. Цією інструкцією, зокрема, уповноважені зобов'язувалися надавати допомогу іншим органам влади не тільки в організації заходів із припинення паломництв, але й сприяти у ліквідації бродяжництва та шкідливої для системи діяльності різних проповідників та цілителів. Духовенство слід було спонукати не організувати паломництва та зобов'язати не допускати до храмів, капличок та хрестів на кладовищах різних сумнівних осіб.

Особливі завдання ставилися перед уповноваженими у Київській та Тернопільській областях, де діяли шановані народом лаври. Вони мали допомогти місцевим органам влади у справі ліквідації при цих монастирях готелів, що обслуговували паломників. Уповноважені усіх областей у найближчий час мали вивчити склад усіх паломників, які відвідують монастирі, та інформувати місцеві органи радянської та партійної влади. Керівництву монастирів треба було вказати припинити практику організації матеріальної та продуктової підтримки їх відвідувачам. Єпископи мали отримати рекомендації припинити пропагувати святі колодязі у монастирях і святі джерела у різних місцях, не давати дозволу на встановлення на державних землях нових хрестів і прикрашення старих. Разом із тим, уповноважені Рад мусили робити усе можливе не тільки для обмеження доступу до святих місць, але й для їх поступової ліквідації. Чиновники мали добиватися перенесення встановлених на державних і колгоспних землях хрестів та території кладовищ чи за церковну огорожу.

Виконуючи вказівки Ради, уповноважені мали до 20 січня 1959 року скласти список святих місць в областях республіки та разом із місцевими органами влади скласти план їх ліквідації шляхом забудови, посадки парків, організації дитячих майданчиків тощо. Також вони мали поставити перед відділами Товариства з розповсюдження політичних і наукових знань питання

про організацію спеціальних лекцій, що б викрикали святі місця та паломництва. Народних цілителів, проповідників, бродячих монахів, бувших уніатських священиків, мешкаючих групами в одному населеному пункті монахів ліквідованих монастирів слід було взяти на спеціальний облік. Найсуворіші заходи, через Міністерство внутрішніх справ, слід було вжити щодо розповсюджувачів медальйонів, ікон, хрестиків, листівок релігійного змісту. Церковні кола мали бути попереджені про небажаність існуючої практики багатолюдного перенесення мощів, церковних служб на святих джерелах. Через вплив на Патріархію Рада у справах РПЦ планувала добитися виселення з України особливо шанованих монахів, зокрема отця Кукшу (Величка), якого у 1957 році у Хрещатицькому монастирі на Чернівеччині відвідало 1682 паломники. Через єпархіальних архієреїв треба було вказати настоятелям парафій на необхідність роз'яснення віруючим, що паломництва організують особи, зацікавлені у розповсюдженні марновірств у корисливих цілях, котрі не мають нічого спільного з Церквою, а також рекомендувати не звершувати у дні паломництв Богослужіння у храмах, розташованих у районах святих місць та джерел. Нарешті, уповноважені мали пришвидшити надання у Раду у справах РПЦ узгодженні з облвиконкомом пропозиції про реформування та ліквідацію деяких монастирів та скитів і через декілька місяців дати докладний звіт про хід виконання даної вказівки обох Рад [5, арк. 65-67].

Уже 28 березня 1959 року С. Богданов повідомив Г. Пінчука, що у Волинській області у тридцяти діючих храмах знаходяться древні ікони, які віруючі називають благодатними та чудотворними. Дев'ятнадцять із них – образи Божої Матері, чотири – святителя Миколая, і по одному Розп'яття Христа та святих Георгія Переможця, Іоанна Хрестителя, Меркурія, Антонія Печерського, Іустина і Варвари. На честь частини із цих образів у храмах, де вони перебувають, проводилися відпусти, але у деяких випадках якихось окремих святкувань не встановлено.

Повний список храмів із місцевошанованими іконами, підготований волинським уповноваженим, виглядає так:

№№	населений пункт	ікона	дата відпусту
1	м. Берестечко	Божої Матері	Трійця і 9-й четвер після П'ятидесятниці
2	с. Борочиче Берестецького р-ну	Миколая Чудотворця	22 травня і 19 грудня
3	с. Смолява Берестецького р-ну	Божої Матері	Світла неділя, Преполов'їня і Хрещення
4	с. Брани Берестецького р-ну	Божої Матері	нема
5	м. Володимир-Волинський (Успенський собор)	Божої Матері	нема
6	м. Володимир-Волинський (Василівська церква)	Божої Матері	4 грудня
7	с. Охлопів Горохівського р-ну	Божої Матері	10-а п'ятниця після Пасхи
8	с. Цегів Горохівського р-ну	Божої Матері	28 серпня і 19 липня
9	с. Чаруків Горохівського р-ну	Божої Матері	нема
10	с. Полиці Камінь-Каширського р-ну	Божої Матері	нема
11	с. Нуйно Камінь-Каширського р-ну	Божої Матері	14 жовтня
12	с. Жидичин Ківерцівського р-ну	Миколая Чудотворця	22 травня
13	с. Борохів Ківерцівського р-ну	Іустина	нема
14	с. Доротище Ковельського р-ну	Божої Матері	нема
15	с. Погиньки Ковельського р-ну	Божої Матері	28 серпня і 21 вересня
16	с. Радошин Ковельського р-ну	Іоанна Хрестителя	7 липня і 11 вересня
17	с. Новий Загорів Локачинського р-ну	Божої Матері	21 вересня
18	с. Озденж Луцького р-ну	Божої Матері	10-а п'ятниця після Пасхи
19	с. Баїв Луцького р-ну	Божої Матері	23 червня і 28 серпня
20	с. Городно Любомльського р-ну	Антонія Печерського	нема
21	с. Мосур Любомльського р-ну	Меркурія	нема
22	с. Будятичі Нововолинського р-ну	Божої Матері	10-а п'ятниця після Пасхи
23	с. Старосілля Нововолинського р-ну	Божої Матері	10-а п'ятниця після Пасхи
24	с. Низкиничі Нововолинського р-ну	Георгія Переможця	6 травня
25	с. Жиричі Ратнівського р-ну	Миколая Чудотворця	19 грудня
26	с. Обніжки Турійського р-ну	Розп'яття Христа	27 вересня і 11 листопада
27	с. Білосток Торчинського р-ну	Божої Матері	28 серпня
28	с. Нєсв'ч Торчинського р-ну	Варвари	17 грудня
29	с. Ромашківка Цуманського р-ну	Божої Матері	28 серпня і 21 вересня
30	с. Пульмо Шацького р-ну	Миколая Чудотворця	19 грудня і 22 травня

Крім цього, уповноважений зазначив, що у чотирьох із вказаних населених пунктів – селах Білосток, Будятичі, Низкиничі і Смолява – є джерела із каплицями. Ці каплиці не були передані владою у користування церковним громадам, тому вони перебували у запустінні.

Можна стверджувати, що підготований уповноваженим список благодатних ікон Волинської області неповний. Зокрема, тут не були зазначені шановані образи Божої Матері із храмів сіл Верхи Камінь-Каширського району та Бучин Любешівського району, а також відома нині як «Волинська Богоматір» ікона із Покровської церкви міста Луцька.

Хресні ходи у дні відпустів, як було заведено раніше, до храмів із благодатними іконами та до цілющих джерел не проводилися, але вшанування ікон у храмах продовжувалося. Задля обмеження урочистості та масовості таких святкувань уповноважений С. Богданов дав архієпископу Волинському і Рівненському Панкратію (Кашперуку) ряд рекомендацій:

а) заборонити парафіяльним священикам проводити у себе у церкві з яких завгодно причин соборні служби без спеціального на те дозволу;

б) заборонити священикам проводити у різдвяні свята колядувань із обходженням дворів прихожан задля збору коштів на користь церкви;

в) запропонувати священикам не допускати скупчення злиденних біля церкви з ціллю жебрацтва;

г) запропонувати общинам не допускати до відправлення церковних служб і звершення треб священикам, які не мають сюди призначення.

Вищенаведений список шанованих ікон був наданий уповноваженим у Волинський обком КПУ, де його розповсюдили райкомам для контролю. Також уповноважений підготував і розіслав райвиконкомом лист за підписом заступника голови облвиконкому Ф. Додя, де роз'яснювалося діюче законодавство відносно релігійних об'єднань, а також уточнювалися «задачі з посилення контролю за діяльністю духовенства та церковників з метою попередження усілякого роду зловживань і правопорушень з їх боку». З цією ж ціллю С. Богданов виступав і на семінарах, що проводилися у Луцьку для районних та сільських партійних і радянських працівників.

Надалі уповноважений планував приділяти

особливу увагу тим храмам, в яких знаходяться шановані ікони, добре вивчити наявність і стан наявних в області каплиць та придорожніх христів з метою їх поступової ліквідації, а також в'яснити число та склад паломників від Волинської області у Почаїв та інші святі місця для передачі цих матеріалів в обком партії [5, арк. 69-74].

Отже, безбожна радянська влада проводила велику роботу для того, щоб зменшити доступ волинян до святих місць, а також відлучити їх від вшанування місцевих святинь. Однак, усі обмежувальні заходи держави виявилися мало-ефективними і побожний люд свого ставлення до святинь не міняв. Шанування згаданих у розвідці ікон продовжується й зараз, а Почаївська лавра залишається найпопулярнішим напрямком паломництва серед волинян.

1. Державний архів Волинської області – ф. Р-393, оп. 3, спр. 2.

2. Державний архів Волинської області – ф. Р-393, оп. 3, спр. 5.

3. Державний архів Волинської області – ф. Р-393, оп. 2, спр. 11.

4. Державний архів Волинської області – ф. Р-393, оп. 3, спр. 11.

5. Державний архів Волинської області – ф. Р-393, оп. 3, спр. 24.



# ЕКСПЕРТНИЙ ВИСНОВОК ПРО РЕЗУЛЬТАТИ НАУКОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТА ГРОШОВОЇ ОЦІНКИ ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

У Музеї Волинської ікони (відділ Волинського краєзнавчого музею) від 2000 року зберігається та експонується Чудотворна ікона Богородиці Холмської (Візантійська школа, X-XII ст.), яка є пам'яткою світового рівня, а відтак важливим туристичним об'єктом, інтерес до якого постійно зростає.

Тому й виникла необхідність обрахувати реальну грошову вартість пам'ятки, а точніше – щорічну страхову суму, яка дозволить у разі настання руйнацій окремих частин пам'ятки, пов'язаних з непередбачуваними подіями, впродовж передбаченого страховою угодою періоду здійснити відновлювальні роботи. Експертне дослідження було здійснене у липні-серпні 2016 року групою науковців за методикою і під керівництвом експерта, професора В. В. Индута (ТзОВ «Арт Аналітікс», м. Київ) за сприяння Столяр О. А.



ТОВ **АртАналітікс**  
вул. Івана Кудря 30, оф. 26, м. Київ, тел. +38044-283-73-00, E-mail: indutny@nvv.com.ua  
Сертифікат суб'єкта оцінювальної діяльності Фонду Держреєстра України від 11.08.2014 № 16907/14

### Експертний висновок

про результати наукової атрибуції та грошової оцінки пам'ятки культури

від 19.08.2016№ 10280



**1. Назва пам'ятки та її стислий опис:**  
Чудотворна ікона Богородиці Холмська. Візантійська школа. X-XII ст., дерево (кипарис), темпера. Розміри: 96,5 x 66,5 см; товщина дошок від 1,7 до 2,5 см. Збережено 70% первинного живопису.

Ікона ковчезна; її основа три кипарисові дошки. Зображення капонічне. Поясне на  $\frac{3}{4}$  ліворуч зображення Божої Матері, яка на правій руці тримає Христа - Ісуса Христа, дивлячись на Нього, а ліву притискає до грудей. Богородиця одягнена в червоній мафорій з орнаментованими жовтими облямівками. Ісус Христос зображений  $\frac{3}{4}$  праворуч, звернутий до Божої Матері, благословляючи її правцею.

Навколо голови Пресвятої Богородиці зображена монограма грецькими літерами: «MP», «ΘV», що означає «Матір Бога».

На звороті ікони є напис чорною фарбою грецькими літерами «ΚΥΤΙΣΑΡΙΣΘ, ΣΒΠΡΙΘΝΟΠΒΑ» (що означає грецьке слово «кипарисіос»). Зйомка зворотнього боку в інфрачервоних променях, яка проводилася в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України, дала змогу

1

розшифрувати решту напису, який не читався у видимому світлі: «... сирет понат (сму) ЦИПРИСЪ» (слов'янський коментар: «Сиріч по нашому на циприсі»). Науковці вважають, що цей напис виконаний більш пізнім уставом та, ймовірно, відноситься до XVII століття.

Характерними для візантійської школи іконопису X-XII ст. слід вважати такі ознаки: кипарисова дошка; наявність ковчегу; розміри: 96,5 x 66,5 см; складові темперних пігментів; позолочене тло; іконографічні особливості зображення Богородиці Одигітрії Праворучиці.

За результатами співставлень до інших ікон візантійської школи іконопису X-XII ст., Чудотворна ікона Богородиці Холмська наближена до ікони Богородиці Володимирської (Вишгородської), яка, однак, представляє тип Єлсуса (замилування) на відміну від образу Богородиці Холмської-Одигітрії. Водночас, Ікони Богородиці Холмської та Володимирської мають ідентичну манеру написання лику Богородиці та Ісуса Христа, зображення одягу та технічного виконання.

**Історичні дані.** До Волинського краєзнавчого музею Чудотворна ікона Богородиці Холмська надійшла 15 вересня 2000 року від Горлицької Надії Гаврилівни (м. Луцьк), родина якої була власницею цього безцінного скарбу від 1944 року.

Образ Чудотворної ікони Богородиці Холмської є одним з найранішніх та найвідоміших у християнському світі. Це одна з чотирьох апостольських ікон, якими колись володіла Київська Русь, і єдина, яка нині перебуває в Україні. Ікона була привезеною до Київської Русі ймовірно князем Володимиром. З Києва до Холма потрапила завдяки володимиро-галицькому князю Данилу Романовичу, який привіз її для оздоблення намісного ряду іконостасу Богородичанського собору в Холмі, збудованого у 1237 р.

Відомо, що іконографічне зображення Богородиці Одигітрії (Провідниці) існувало ще на початку першого тисячоліття в Антіохійській церкві, потім в Єрусалимі, а також Константинополі. Створив перший образ Богородиці Одигітрії євангеліст Лука, тому нині вважається, що він є автором старовинних ікон з Константинополя. Ікони Божої Матері Холмської, Володимирської та Смоленської були написаними у X-XII ст. та являють собою списки з стародавніх зображень євангеліста Луки.

Представлена нам ікона Богородиці Холмської є однією з старовинних образів часів Київської Русі й зразком пам'ятки давнього візантійського типу зображення Богородиці – Одигітрії.

В історії побутування Чудотворної ікони Богородиці Холмської легенди й перекази переплелися з реальними історичними подіями; з нею пов'язані імена князя Володимира Великого, який першим прийняв хрещення, та його нареченої, царівни Анни, князя Данила Галицького, короля Польщі Яна Казимира, російського царя Олександра III та його родини, історика Наталії Полонської-Василенко, архієпископа Іларіона (Івана Огієнка), митрофорного протоієрея Гавриїла Коробчука, який зберіг святиню для нащадків.

Упродовж століть ікона Богородиці Холмської неодноразово переходила від православних до уніатів і навпаки. До наших днів збереглося кілька золотих та срібних прикрас у вигляді прямокутних пластин, прикрашених п'ятипелюстковими пальметами, виконаними у техніці перегородчатої емалі (дві на лівій руці Богородиці, одна – на правій) та однієї круглої пластини-колоту із зображенням Т-подібного дерева з двома пташками під гілками. За аналогами їх можна віднести до ювелірних виробів з перегородчатою емаллю періоду Візантії та Київської Русі XI – XII ст. Холмській іконі Богородиці як одній з найшанованіших у Православ'ї складено особливі акафісти. Неодноразово її коронували і прикрашали дорогоцінними шатами (нині відомі імена ювелірів: Себастьян Нісевич з Любліна, 1660 р.; Овчиннікови з Москви (сьогодні ці прикраси зберігаються в Оружейній палаті Кремля). Після 1891 р. Папа Римський Климент XII коронував її двома Золотими Коронами (1765 р.).

За наявності коштовних прикрас святиню часто грабували, щоразу залишаючи ушкодження живопису.

В XVIII ст. ікону Богородиці Холмської офіційно визнали чудотворною.

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

Упродовж 2000-2001 рр. під керівництвом доктора мистецтвознавства, академіка Академії мистецтв України Л.С.Міляєвої було проведено комплексне технологічне дослідження, яке здійснив доктор хімічних наук Ю.І.Братушко з Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Часткове рентгенографування було здійснено С.Н.Нерцовим з Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури та вивчення в інфрачервоному світлі - В.І.Цитовичем з Національного науково-дослідного реставраційного центру України. В

результаті цих досліджень були отримані висновки щодо датування ікопи, її стилістичних та техніко-технологічних ознак.

2. **Мета експертизи** полягає у проведенні обліку головних ознак соціокультурної цінності пам'ятки, визначення її номенклатурної якості, а також встановлення рівня можливих фінансових збитків, що можуть мати місце в результаті заповідання їй часткового або повного руйнування.

3. **Супровідні матеріали, надані замовником:** опис пам'ятки, наданий Волинським краєзнавчим музеєм, поданий у додатку 1.

#### 4. Цитована література:

1. "Закоп України "Про оцінку майна, майнових прав та професійну оціночну діяльність в Україні" від 12 липня 2001 року за № 2658-III;
2. История иконописи. Л.Евсеева; Н.Конденко, М.Красилов и др., М., «Арт-БМБ», 2002, 287 с..
3. Индуптий В.В. Оцінка пам'яток культури. Київ, СПД Моляр С.В., 2009. 537 с.
4. О.Романюк Чудотворна Ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. Видав-во «ІНЦІАЛ», 2009, 35 с.
5. Постанова Кабінету Міністрів України, від 10.09.2003, №1440 «Про затвердження Національного стандарту №1 "Загальні засади оцінки майна і майнових прав".
6. Пресвятая Богородица. Чудотворные иконы и молитвы в житейских нуждах. Составитель Иван Панкеев. М., «ОЛМА-ПРЕСС», 2001, 240 с.;
7. Музей волинської ікони: книга-альбом./Александрович В.С., Василевська С.І., Вигодник А.П., Єлісєва Т.М., Карпюк Л.А., Ковальчук Є.І., Міляєва Л.С., Сильюк А.М. - К.:АДЕФ - Україна, 2013.-400с.
8. Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. Луцьк, 2010.-237с.

**Електронні ресурси:** <http://kyiv-pravosl.info/2013/09/21/holmska-chudotvorna-ikona-bozhhoji-materi/>;  
<http://www.parafia.org.ua/biblioteka/chudotvorni-ikony/holmska-chudotvorna-ikona-bozhhoji-materi/>

#### 5. В результаті встановлені такі якісні показники пам'ятки:

##### 5.1. За індексом соціокультурної цінності.

№ з/п	Назва оціночного критерію	Ранжування оціночного критерію і коефіцієнт "п+" (підкреслити необхідне)	Ранжування контраверсійного оціночного критерію і зменшувачий коефіцієнт "п-" (підкреслити необхідне)	Результ. коеф. N = p+ × p-
1	2	3	4	5
1.	Історія побутування пам'ятки (онтологія)	Невідома (1) <u>Частково відома (2)</u> Повністю відома (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
2	Вік пам'ятки	Невідомий (1) До 50 років (1) До 100 років (2) До 300 років (4) До 1000 років (8) До 2000 років (16) Більше 2000 років (32)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація має визначальне значення, але невідома або не підтверджується (0,25)	8

1	2	3	4	5
3.	Тиражованість пам'ятки	Тиражована (типова) (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
		Рідкісна (2)		
		Унікальна (4)		
4.	Рівень визнання пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
5.	Причетність пам'ятки до культурних традицій	Місцеві й родові традиції (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Національні традиції (2)		
		Світові традиції (4)		
6.	Рівень визнання автора пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
7.	Причетність пам'ятки до історичних подій	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
8.	Причетність пам'ятки до інших пам'яток історії та культури	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
9.	Причетність пам'ятки до видатних особистостей	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
10.	Причетність пам'ятки до видатних мануфактур і шкіл	Місцевого значення або не набув визнання(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
		Національного значення (2)		
		Світового значення (4)		
11.	Соціокультурна функція пам'ятки	Ужиткова або декоративна (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
		Авторське послання (2)		
		Загальновишукана (4)		
12.	Масштабність творчої ідеї	Пересічна (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
		Висока (2)		
		Світлоглядна (4)		
13.	Наукова значимість пам'ятки	Пересічна або не має наукової значимості (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Висока (2)		
		Найвища (4)		
14.	Художня цінність пам'ятки	Пересічна або не має художньої цінності (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
		Висока (2)		
		Найвища (4)		
15.	Рівень технічної досконалості	Пересічний (1)	Недосконалий (0,5)	2
		Високий (2)		
		Найвищий (4)		
16.	Особливі якості пам'ятки	Відсутні (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5)	2
		Наявні (2)		
17.	Історико-культурна цінність матеріалів	Пересічні матеріали(1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
		Рідкісні матеріали (2)		
		Унікальні матеріали (4)		

1	2	3	4	5
18.	Розміри пам'ятки	Є звичайними (1) Є причиною помірною збільшення споживчої цінності (2) Є визначальними для збільшення споживчої цінності (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
19.	Наявність знаків і позначок	Знаки і позначки присутні (2)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
20.	Комплектність	Комплектний (1)	Некомплектний (0,5)	1
21.	Стан збереження пам'ятки	Без пошкоджень (1)	Задовільний (0,5) Незадовільний (0,25) У фрагментах (0,125) В одиничних фрагментах (0,0625)	0,5

Розрахунковий індекс соціокультурної цінності (N) – 1048576

Класифікаційне визначення пам'ятки: Пам'ятка культури світового рівня другого порядку.

### 5.11. За індексом рівня задоволення гуманітарних потреб.

№ з/п	Назва і короткий опис критерію, а також його контраперсії	Ранжування	Результат
1	2	3	4
1	<b>Пам'ятка є символом цілісного або роздрібненого.</b> Задовольняє гуманітарні потреби особистості у причасті до суспільних, культурних та ідеологічних формацій або (контраверсія) до символів, які є метаяталогіями і підтверджують індивідуальну потребу у запереченні влади, громадського порядку, величності історичних подій та існування пам'яток великого соціокультурного значення.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
2	<b>Пам'ятка є символом досконалості або недосконалості.</b> Символізм пам'ятки задовольняє індивідуальну потребу людини у власній причетності до досконалих, довершених у власній сутності предметів та ідей, відчутних і мислимих та упереджених ідеалів, які сповідаються особистістю. Пам'ятка може також бути символом патологічного заперечення досконалості та власної причетності до відповідних ідеалів, сповідувати уявлення про недосконалість усього сущого.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	2
3	<b>Пам'ятка є символом завершеності й остаточної подій або незавершеності та нескінченності.</b> Вона є меморіальною і задовольняє індивідуальну потребу у відзначенні успішного завершення важливих справ або досягнення стану суспільної справедливості, усталює події, які вже відбулися і мають велике настановче і виховне значення. Пам'ятка також може бути символом, що задовольняє індивідуальну потребу у причетності до знасавлення великих подій, справ та стверджує несправедливість і беззаконня.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	2
4	<b>Пам'ятка є символом порядку, законності (канонічності) або безладу.</b> Вона задовольняє потребу привласнення особистістю (причастя) відношення до тих чи інших ідеалізованих моделей управління суспільством, правил побудови влади, способу суспільного буття з урахуванням релігійних, національних традицій і інших ознак соціальної ідентичності, які свідчать про існування чітких моральних та етичних норм. Пам'ятки можуть бути також такими, що дозволяють яскраво самовизначитись у формах, які суперечать моралі та встановленим нормам життя.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
5	<b>Пам'ятка є символом активності або пасивності.</b> Символізм пам'ятки дозволяє задовольнити індивідуальну потребу особистості в активному способі життя, доводить обов'язкову наявність позитивного результату від діяльності й невтомної творчості або символізує патологічне сповідування пасивного спостереження, самолюбівання, самодостатності та пасивного способу життя.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	1
6	<b>Пам'ятка є символом достатку або бідності.</b> Символізм пам'ятки задовольняє індивідуальну потребу особистості у демонстрації власного багатства та причетності до можливих верств населення або можливих громадських об'єднань. Пам'ятка може також бути символом патологічного бажання демонструвати індивідуальну бідність, незалежність від загально визначених символів заможності.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	1
7	<b>Пам'ятка є символом краси або символом огидного.</b> Символізм пам'ятки задовольняє потребу людини у власній причетності до краси – відчутних та мислимих ідеалів, опредметнених у мистецьких творах, які сповідаються особистістю. Пам'ятка може також бути символом патологічного заперечення краси і власної причетності до традиційних форм мистецтва.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4

1	2	3	4
8	<b>Пам'ятка є символом простоти або складності.</b> Символізм пам'ятки задовольняє індивідуальну потребу людини у власній причетності до простих і зрозумілих речей, тлумачень, принципів поведінки, ідеалів, що аллегорично сповіщають про сутність навколишнього світу. Пам'ятка може також бути символом патологічного заперечення простоти й задовольняти гуманітарну потребу ускладнювати спостережену сутність.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	2
9	<b>Пам'ятка є символом добра або зла.</b> Символізм пам'ятки допомагає задовольнити індивідуальну потребу людини у власній причетності до проявів добра, доброзичливості, благодійності тощо. Пам'ятка може також бути символом патологічного заперечення добра й уславлення ала.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
10	<b>Пам'ятка є символом унікального.</b> Символізм пам'ятки допомагає задовольнити індивідуальну потребу людини у власній причетності до неповторного, унікального, найбільш цінного, незвіданого та раритетного незалежно від матеріальної природи. Контраверсія до цього критерію не підвищує якість пам'яток.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
11	<b>Пам'ятка є символом легкості або напруженості.</b> Символізм пам'ятки допомагає задовольнити індивідуальну потребу людини у власній причетності до легких, легковажних та приємних відчуттів. Пам'ятка може також бути символом патологічного заперечення легковажного світогляду й задовольняти гуманітарну потребу особистості надмірно напружувати спостережену сутність.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	1
12	<b>Пам'ятка є символом гри або серйозності.</b> Символізм пам'ятки допомагає задовольнити індивідуальну потребу людини у власній причетності до віртуальних та модельних цінностей, які допомагають опосередковано пояснити сутності навколишнього світу. Пам'ятка може також бути символом патологічного перенесення можливості моделювання та гри й тим задовольняти гуманітарні потреби.	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
13	<b>Пам'ятка є символом істинності або символом її заперечення.</b> Символізм пам'ятки допомагає задовольнити індивідуальну потребу людини у власній причетності до істинних знань про події та предмети або навпаки бути символом торжества брехні та заперечення можливості існування істинних знань. Символ, який задовольняє індивідуальну потребу у сподіваннях, надії та віруваннях щодо справедливості, торжества добра над злом, вічного життя та надприродного розуму або метапатологічний символ, який заперечує існування вірувань та надій; пропагує спонтанність подій, цинізм, зверхність	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	4
14	<b>Пам'ятка є символом самовпевненості або власної неспроможності.</b> Символізм пам'ятки задовольняє індивідуальну потребу особистості та стверджує її віру у власні сили, генерує самовпевненість у намаганнях досягти певної мети, сприяє вірі у власний професіоналізм, нагадує про провідну роль особистості в процесі розвитку суспільства та науково-технічному прогресі. Пам'ятка також може бути символом патологічного заперечення можливості позитивної самореалізації особистості і підкреслювати її неспроможність долати перешкоди у житті	Відсутній (1) Частковий (2) Наявний (4)	1

Розрахунковий індекс рівня задоволення гуманітарних потреб особистості - 32768

Класифікаційне визначення пам'ятки: «Пам'ятка культури найвищого рівня задоволення гуманітарних потреб особистості».

### 5. III. За індексом загальноєвиховної цінності.

№ з/п	Назва критерію	Ранжування оціночних критеріїв за силою їх впливу на соціальну актуальність пам'ятки. (підкреслити необхідне)	Ранжування контраверсійного критерію за рівнем достовірності інформації і ступінь підтвердження (підкреслити необхідне)	Добуток ранжованих показників
1	2	3	4	5
1.	Рівень актуальності упредметнених загальноєвиховних ідеалів	Неактуальний - 1 Слабоактуальний - 2 <u>Актуальний - 4</u> Дуже актуальний - 8	<u>Достовірні - 1</u> Не повна - 0,5 Фрагментарна - 0,25 Відсутня - 0,125	4
2	Термін актуалізації пам'яток культури як загальноєвиховних ідеалів	Короткотривалий - 1 До 2 років - 2 До 50 років - 4 <u>Більше 50 років - 8</u>	<u>Достовірні - 1</u> Не повна - 0,5 Фрагментарна - 0,25 Відсутня - 0,125	8
3	Широта впливу упредметнених у пам'ятках культури загальноєвиховних ідеалів на різні верстви населення	Місцевий - 1 Регіональний - 2 Національний - 4 <u>Цивілізаційний - 8</u>	<u>Достовірні - 1</u> Не повна - 0,5 Фрагментарна - 0,25 Відсутня - 0,125	8
4	Рівень зацікавленості окремих соціальних груп у реалізації впровадження	Незацікавлені - 1 Слабовзацікавлені - 2 <u>Помірно зацікавлені - 4</u> Сильно зацікавлені - 8	<u>Достовірні - 1</u> Не повна - 0,5 Фрагментарна - 0,25 Відсутня - 0,125	4

1	2	3	4	5
5	Рівень наслідків від соціокультурної актуалізації пам'яток культури як загальноєвропейських ідеалів	Відсутні – 1 Місцеві – 2 Національні – 4 Цивілізаційні – 8	Достовірна – 1 Не повна – 0,5 Фрагментарна – 0,25 Відсутня – 0,125	4

Класифікаційне визначення пам'ятки - 4096.

Номенклатурне визначення пам'ятки : «Світового рівня актуалізації предметних ідеалів другого порядку».

#### 5.IV. За Індексом ліквідності.

№ з/п	Назва оціночного критерію	Ранжування оціночного критерію і коефіцієнт "п+" (підкреслити необхідне)	Ранжування контраверсійного оціночного критерію і зменшувачий коефіцієнт "п-" (підкреслити необхідне)	Результ. коэф. F = m+xm-
1	2	3	4	5
1.	Ліквідність	Наближена до стану неможливості реалізації товару (0,25) Низька (0,5) Нормативна (1) Висока (2) Акювання (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	0,25
2.	Потенціал заміщення на ринку	Заміщення неможливе (4) Заміщення обмежене (2) Заміщення необмежене (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
3.	Привабливість розпорядництва	Вкрай неприваблива (0,25) Неприваблива (0,5) Нормативна (1) Дуже приваблива (2)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково(0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1

Розрахунковий індекс потенціалу ліквідності (F) - 1

#### 5.V. За індексом автентичності.

№ з/п	Назва оціночного критерію	Значення оціночного критерію "п+" (підкреслити необхідне)	Рівень контраверсії до критеріїв, які впливають на автентичність "п-"	Результ. коэф. N = p+x p-
1	2	3	4	5
1.	Наявність документів про історію побутування	Усі необхідні документи про історію пам'ятки наявні або історія пам'ятки не потребує підтвердження (4) Існують окремі документи про історію пам'ятки (2) Документи про історію пам'ятки відсутні (1)	Історія повністю підтверджується або не потребує підтвердження (1) Історія підтверджується частково або викликає сумніви (0,5) Історія є не підтвердженою (0,25)	4
2.	Документальне підтвердження справжності у результатах аналітичних, стилістичних, мистецтвознавчих та інших досліджень	Усі основні необхідні аналітичні дослідження проведені, а їх результати задокументовані (4) Окремі аналітичні дослідження проведені, а їх результати задокументовані (2) Результати аналітичних досліджень відсутні (1)	Справжність підтверджується в усіх результатах (1) Справжність підтверджується не повністю (0,5) Справжність є не підтвердженою (0,25)	4
3.	Рівень змін, внесених реставраційними роботами	Реставраційні роботи не проводились або є несуттєвими (4) Реставраційні роботи проводились в незначному обсязі (2) Реставраційні роботи проводились в значному обсязі (1)	Реставрація не змінила якості пам'ятки (1) Реставрація змінила якість пам'ятки у незначній мірі (0,5) Реставрація значно змінила якість пам'ятки (0,25)	2

Розрахунковий індекс автентичності - 32

Номенклатурне визначення – «Автентична пам'ятка».

**Експертний висновок:** Представлена до експертизи та оцінки Чудотворна ікона Богородиці Холмська XI – XII ст., характеризується високим показником якості за індексом соціокультурної цінності (1048576), який дозволяє класифікувати її як «пам'ятку культури світового рівня значення другого порядку». Вона також характеризується дуже високим показником за індексом рівня задоволення гуманітарних потреб особистості (32768), що дозволяє номенклатурно визначити її якість як: «пам'ятки культури найвищого рівня задоволення гуманітарних потреб особистості». За індексом рівня загальновиховної цінності (4096) Чудотворна ікона Богородиці Холмська оцінюється як «пам'ятка світового рівня загальної виховної цінності третього порядку».

Автентичність пам'ятки слід вважати доведеною.

У сукупності оцінок якості, що описують пам'ятку, вона має високу цінність не тільки для національної, а й світової історії та культури.

Рекомендації щодо загальної вартісної оцінки Чудотворної ікони Богородиці Холмської, здійсненої у контексті завдання визначення рівня можливих фінансових збитків національної культури України у разі її повної втрати та на основі дедуктивної теорії (описаної в: Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури. Київ, СПД Моляр С.В., 2009, 537 с.), полягають у доцільності застосування у якості показника прогнозованої вартості, величини добутку коефіцієнта соціокультурної цінності об'єкта оцінки (1048576) та вартості матеріального посія, тобто вартості копії цього твору сакрального живопису, відтвореного в сучасних умовах. Визначення вартості відповідної копії здійснювалося на основі результатів аналізу сучасного ринку ікон в Україні, про що був укладений звіт, представлений у додатку 2<sup>1</sup>. Згідно поймаваного додатку, питома ринкова вартість сучасної<sup>2</sup> копії Чудотворної ікони Богородиці Холмської становитиме 14,02 доларів США за дециметр квадратний поверхні. Таким чином, враховуючи розміри Чудотворної ікони Богородиці Холмської, її прогнозована вартість (С) становитиме:  $C = 14,02 \times 9,65 \times 6,65 \times 1048576 = 943\,402\,201$  (дев'яност сорок три мільйони чотириста дві тисячі двісті один) долар США або 23 669 017 820 (двадцять три мільярди шістьсот шістьдесят дев'ять мільйонів сімнадцять тисяч вісімсот двадцять) гривень за курсом Національного банку України, встановленим на 18.08.2016 року.

Цей вартісний показник доцільно використовувати у якості рекомендованого рівня можливих фінансових збитків світової та національної культури України у разі повної втрати пам'ятки.

Прогнозування вартості пам'ятки на основі індексу рівня задоволення гуманітарних потреб особистості здійснювалося шляхом розрахунку добутку зазначеного вище індексу на показник трьохвідсоткової ставки середнього річного заробітку громадянина України у попередньому до поточного році, який становить 1514,64 гривень<sup>3</sup>. Отже, прогнозна вартість (С) за поймаваним індексом становитиме:  $C = 1514,64 \times 32768 = 49\,631\,723$  (сорок дев'ять мільйонів шістьсот тридцять одна тисяча сімсот двадцять три) гривні або 1 978 226 (один мільйон дев'яност сімдесят вісім тисяч двісті двадцять шість) доларів США за курсом Національного банку України, встановленим на 18.08.2016 року.

Цей показник може використовуватись в якості добре вмотивованої мінімальної страхової суми при укладенні відповідних угод, що передбачають переміщення пам'ятки культури до місць тимчасового зберігання.

Прогнозування вартісного показника на основі індексу загальновиховної цінності пам'ятки, який дозволяє встановити рівень щорічних втрат в сфері національної культури, пов'язаних з вилученням пам'ятки з культурного обігу, передбачає обчислення добутку відповідного індексу та показника трьохвідсоткового рівня мінімальної річної заробітної плати громадянина України у попередньому до поточного році. Три відсотки від 15256<sup>4</sup> гривень складає 457,68 гривень. Таким чином, прогнозований рівень щорічних втрат (С), пов'язаних з вилученням пам'ятки культури з обігу у сфері виховання, становить:

<sup>1</sup> Додаток 2 є невід'ємною частиною цього висновку.

<sup>2</sup> Визначеної на час укладання цього висновку.

<sup>3</sup> За даними Міністерства фінансів України (<http://index.minfin.com.ua/index/average/?2015>) середній заробіток в 2015 році склав 50488 гривень.

<sup>4</sup> За даними сайту <http://www.buhoblik.org.ua/kadry-zarplata/oplata-truda/1953-1953-minimalna-zarobitna-plata.html>



$C = 457,68 \times 4096 = 1\,874\,657$  (один мільйон вісімсот сімдесят чотири тисячі шістьсот п'ятдесят сім) гривень або 74 720 доларів США за курсом Національного банку України встановленим на 18.08.2016 року

Показник можна рекомендувати як щорічну страхову суму, яка дозволить у разі настання руйнацій окремих частин пам'ятки, пов'язаних з непередбачуваними подіями, раціонально та протягом передбаченого страховою угодою періоду здійснити відновлювальні роботи.

**Обмеження:** Експерти не мають майнових прав, пов'язаних з об'єктом експертизи, не несуть відповідальності за достовірність наданої їм замовником вхідної інформації про пам'ятку, не мають прямої або опосередкованої особистої зацікавленості у результатах експертизи та не можуть відповідати за вартісні показники зафіксовані в результаті вільного продажу об'єкта експертизи або використання його в фінансових операціях.

Експерт, професор:

В.В.Індутний

Кваліфікаційне свідоцтво за спеціальністю «експертиза товарів і послуг» та спеціалізацією «експерт-оцінювач у матеріальній сфері. Оцінка культурних цінностей», видане Державним гемологічним центром України Міністерства фінансів України від 25 січня 2008 року, СПК № 104101.  
Кваліфікаційне свідоцтво Фонду Державного майна України від 02.07.2011 № 7918.  
Свідоцтво про включення інформації про оцінювача в Державний реєстр оцінювачів і суб'єктів оцінювальної діяльності Фонду Державного фонду майна України від 29.08.2013 р, № 10486.

Експерт, кандидат історичних наук  
заступник Головного зберігача  
Національного музею історії  
України

О.Б.Походяша

Головний хранитель  
Волинського краєзнавчого музею

Н.Ю. Пушкар

Експерт товарознавець

С.М. Мельник

Заступник директора  
Волинського краєзнавчого музею  
з наукової роботи,  
кандидат історичних наук

Є.І. Ковальчук

Старший науковий співробітник  
Волинського краєзнавчого музею

І.М. Несторук

Директор ТОВ «АртАналітікс»

А.В.Індутний



#### Експертна довідка

Експертній групі у складі: Квасюка Анатолія Івановича – завідувача реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею, художника-реставратора, Романюк Олени Федорівни – художника-реставратора, мистецтвознавця, Ременяки Оксани Сергіївни – старшого викладача кафедри культурології Волинського державного університету ім. Лесі Українки, мистецтвознавця, була представлена ікона Холмської Богородиці, яку мешканка м. Луцька п. Горлицька Н. Г. передала на реставрацію.

Ікона Холмської Богородиці - X-XIII ст. (?).

Розміри 95,5 x 66,5 см.

Дерево (кипарис), паволока, левкас, темпера, позолота, накладні золоті прикраси (перегородчата кольорова емаль).

Ікона має неглибокий ковчег. Написана на трьох різновеликих, склеєних між собою кипарисових дошках. На зворотній стороні є напис грецькими літерами: ΚΥΠΑΡΙΣΣΘ, ΣΒΠΡΙΘΝΟΔΙΒΑ, інші написи прочитати можна було б лише при наявності спеціального обладнання.

На іконі зображено Богородицю (т. зв. Панагію Декса), яка на правій руці тримає Христа-немовля з піднятою у благословляючому жесті правою рукою та сувоєм у лівій руці. Богородиця зображена майже в півпостаті, обернена у три чверті вправо, з головою злегка нахиленою у бік Христа. Колірна гама стримана, темних відтінків. Лики Богородиці та Христа виписані темною вохрою, мафорій темно червоного кольору, гіматій Христа світлої вохри з золотим асистом (моделювання драперій). Тло ікони вкрите позолотою без ритуювання орнаментом. На лівій руці Богородиці збереглися золоті прикраси у вигляді двох поручів та пластили круглої форми типу колтів. На зап'ясті правої руки кріпиться один прямокутний поруч. Ці прикраси виконані технікою перегородчатої емалі: на прямокутних пластинах геометризований рослинний орнамент, на круглій пластині – орнамент у вигляді літери "Т" з двома пташками під перекладами літери. Емаль синя, біла, червона, зелена.

Стан збереження: ікона на реставрацію потрапила в повністю записаному стані зі значними відшаруваннями від основи паволоки та живопису. Поверхню вкривас крупно і дрібно сітчастий дахоподібний кракелюр та кракелор з піднятими краями. Поверхня авторського шару живопису була повністю перекрита шаром шпаклівки на олійній основі з доданням сурику, поверх якого був зроблений запис олійними фарбами (копія з репродукції Холмської Богородиці XIX ст.). Лицьова поверхня ікони була покрита целофановою плівкою, яку приклеїли до верхнього і нижнього країв ікони, закріпивши їх картонними смугами, прибитими цвяхами. Від часу плівка злипла з фарбовим шаром запису. Після зняття цих нашарувань відкрився авторський (?) живопис.

На момент експертизи зафіксовано значні втрати живопису, як порівняно недавні, так і ті, що фіксувалися в описах XIX ст.: відмічались втрати на гіматіїв Ісуса, тріщини, що проходять через праве око Богородиці, праве рамено немовляти і праву руку Богородиці, а інша через її ліве рамено. Ці тріщини утворились на місці з'єднання дошок. На іконі є численні сліди від механічних ушкоджень, що були нанесені при пограбуваннях дорогоцінних риз у різні часи.

Особливо значні пошкодження і втрати фарбового шару спостерігаються на місцях етикет дошок. За свідченням очевидців, для перевезення та таємного зберігання, ікону було розібрано на три окремих частини. Згодом дошки були непрофесійно склеєні столярним клеєм та скріплені двома накладними планками, що були прибиті до ікони цвяхами. Зворотна сторона ікони сильно забруднена пилом та кіптявою, має патьоки клею.

Золоті прикраси теж мають ушкодження: вилушення емалей на круглій пластині та втрати по колу. Верхня прямокутна пластинка на лівій руці має втрачений нижній правий кут. Відмічається деформація та потертості пластини.

Ікона знаходиться в процесі реставрації.

#### Історична довідка.

Холмська Чудотворна ікона Богородиці є однією з найвідоміших і найшанованіших у православному світі. Вона має славу і водночас трагічну історію, сповнену таємниць і загадок.

За переказами ікона була написана св. Євангелістом Лукою. За одними джерелами, до Києва з Царгорода її привезла царівна Ашна, коли її було віддано заміж за князя Володимира Великого, за іншими – самим рівноапостольним князем після його хрещення. У 1001 р. ікона, нібито, потрапила до збудованого у Холмі князем Володимиром Богородичного собору.

В дійсності ж, про заснування Холма князем Данилом Галицьким, йдеться в літописі під 1023 роком. Не менш ваге уваги й інше літописне джерело, де йдеться про те, що Данило привіз із Києва ікони Спасителя і Богородиці "ниже ему даде сестра Феодора из монастыря (Киевского) и колокола принесє из Киева". Ймовірно, у літописі йдеться саме про цю ікону.

Іконі приписувалась особлива благодать і чудотворна сила. Заступництвом Пресвятої Богородиці Холм був врятований від нашествия орд Батия у 1240 р. Лише під час воєнних дій 1261 р. татарам вдалось порушити православний собор і пограбувати ікону від риз, кинувши її на призволяще у руїнах храму. Тільки через 100 років ікона була знайдена і з пошаною внесена до відбудованого храму.

У 1596 р. собором та іконою заволоділи уніати, але за Заборовським договором, у 1656 р., повинні були повернути її православним.

У 1651 р. польський король Ян-Казимир взяв ікону в похід проти козаків і отримав перемогу під Берестечком. Після чого, за намовою уніатів, взяв її з собою до Варшави, де вона перебувала до 1652 р., потім ікона знову була передана до Холма. Коли почалась нова війна з козаками, Ян-Казимир привіз Чудотворну ікону до свого табору під Жванець, проте потерпівши поразку, повернув її до Холма, де вона зберігалась протягом досить довгого часу.

У 1765 р. ікона була коронована двома золотими коронами, присланими папою і у такому вигляді існувала до Першої Світової війни, під час якої її було вивезено до Москви, а звідти, у 1918 р., до Києва і поміщено у Флорівський монастир.

У 20-30-х рр. ікона зберігалась у приватних домах Києва. Є свідчення, що ікона була розібрана на дошки, які переховували у різних місцях. Тоді ж вона була пограбована востаннє, під час обшуку НКВД в одного з холмських патріотів.

З вересня 1943 р. стараннями тодішнього архієпископа Холмського Іларіона (Івана Огієнка) ікона була урочисто перенесена до кафедрального собору Холма. З'явилась вона тут на короткий час. Згодом розпочались події, описані у спогадах п. Надії Горлицької.

У листопаді 1996 р. ікона, за умов збереження суворої секретності, була передана на реставрацію до реставратора Анатолія Квасюка.

#### Висновки.

Візуальне обстеження ікони та порівняльний аналіз на основі існуючих датованих іконописних пам'яток доводить, що ікону можна віднести до періоду Київської Русі. Окрім того, співставлення з літописними описами та спогадами, які залишили для нас Я. Суша, Ф. Гербачевський, П. Батюшков, Н. Юлонська-Василенко та ін., дозволяють зробити припущення, що дана ікона Холмської Богородиці є саме тією, про яку згадується у цих джерелах. Йдеться про майже повну відповідність у розмірах, описах пошкоджень, техніки викопання, композиції та кольорової гами.

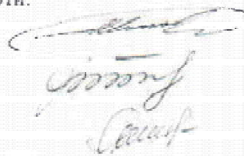
Наявність великої кількості вбитих у поверхню ікони цвяхів з залишками золотої та срібної фольги, говорить на користь того, що ікона неодноразово прикрашалась дорогими ризами, які були великою принадою для злодіїв та ворогів. Кожне пограбування не проходило безслідно для самої ікони і відбивалось неминучими ушкодженнями живопису. Письмові свідчення про це залишили нам літописи та очевидці.

Золоті прикраси, що залишилися на іконі, за аналогією можна віднести до золотих виробів з перегородчатою емаллю періоду Візантії та Київської Русі IX-XII ст.

Про датування ікони з впевненістю можна буде говорити лише після повного завершення реставраційних робіт, проведення хімічних та мікробіологічних аналізів фарбового шару, золота та деревини.

Якщо навіть припустити, що це давня копія з оригіналу ікони Холмської Богородиці, то цінність її для української культури є достатньо великою з огляду на не надто широкий ареал розповсюдження відтворень цієї ікони та її трагічну долю, яка тісно пов'язана з долею багатостраждального холмського народу.

Експерти:



Квасюк А. І.





Ременяка О. С.






Романюк О. Ф.





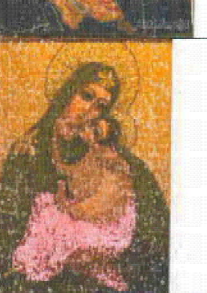
12 вересня 2000 року.  
М. Луцьк







## Звіт

про стан ринку петиражованих ікон на території України (у пропозиції) укладений за матеріалами сайту «<http://arts.in.ua/>» від 01.06.2016.





№	Автор, назва твору, техніка виготовлення, рік створення (мовою оригіналу).	Лінійні розміри твору у см.		Декларована вартість твору у* доларах США	Питома вартість у доларах США за дециметр квадратний	Фото твору.
		30	40			
1.	Новицький Богдан. «Гощівська Богородиця», дошка, левкас, темпера, 2011	30	40	131	10,92	
2.	Строгий Владимир «Матерь Божья», двп / масло, 2012	30	17	65	12,75	
3.	Акопов Артур «Икона Пресвятой Богородицы», холст, масло, 2010	80	60	654	13,63	
4.	Попова Людмила «Похвала Киевской Божьей Матери», масло, фк	75	55	654	15,85	






5.	Строгий Владимир «Св.Николай Чудотворец», доска, левкас, масло, 2011	50	65	523	16,09	
6.	Чубак Наталія «Добрий пастир», липова дошка, яйцева темпера, левкас, сусальне золото, 2011	20	30	130	21,67	
7.	Чубак Наталія «Касперівська богородиця», 2011	20	30	130	21,67	
8.	Чубак Наталія «Казанська Богородиця», липова дошка, яйцева темпера, левкас, сусальне золото, 2011	20	30	130	21,67	
9.	Чубак Наталія «Ікона Божої Матері неустанної помочі», липова дошка, яйцева темпера, левкас, сусальне золото, 2011	20	30	130	21,67	

10. Чубак Наталія «Нев"янучий цвіт», яєчна темпера, сусальне золото, 2011	20	30	130	21,67	
11. Чубак Наталія «Богородиця Слобідська цариця козацька», яйцева темпера, поталь, 2010	20	30	130	21,67	
12. Чубак Наталія «Невянучий цвіт», яйцева темпера, поталь, 2010	30	40	260	21,67	
13. Чубак Наталія «Володимирська богородиця», яйцева темпера, поталь, 2010	20	30	130	21,67	
14. Віксюк Наталія «Марія» Живопись	35	25	196	22,4	






15.	Строгий Владимир «Евангелист Иоанн» двп / масло, 2012	17	17	65	22,49	
16.	Строгий Владимир «Евангелист Матфей», двп / масло, 2012	17	17	65	22,49	
17.	Пономаренко Захар «Призри на смирение», Живопись, 2011	40	50	458	22,9	
18.	Хоменко Сергей Пресвятая Богородица "Послушница" холст, масло, 2012	30	40	285	23,75	
19.	Щипанов Евгений «Динарий кесаря». Копия: холст, масло, 2008.	50	40	523	26,15	
20.	Попешок(Кулішенко) Юлія «Богородиця Замилування» жовткова темпера, 2012	49	29,5	392	27,12	











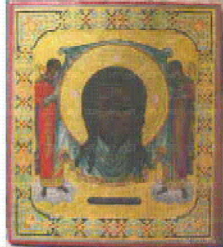
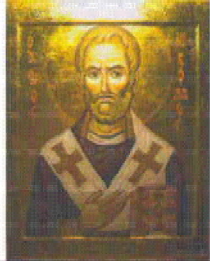
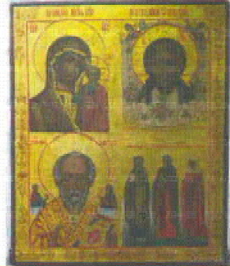
21.	Чубак Наталія «Древо Єсесве» липова дошка, левкас, яйцева темпера, сусальне золото, 2012	30	40	350	29,17	
22.	Чубак Наталія «Корсунская богоматерь», лищова дошка, левкас, яйцева техніка, сусальне золото, 2012	15	20	90	30	
23.	Berzaine Alexandra «Чудотворний образ Пресвятої Діви Марії з вишеньками в Чорному Острові на Поділлі», Доска, левкас, темпера, поталь, 2012	30	42	380	30,16	
24.	Berzaine Alexandra «Пресвятая Богородица Владимирская», доска, левкас, темпера, поталь, 2014	37	31	350	30,51	


25.	Чубак Наталія «Юрій Зміборець», липова дошка, левкас, яйцева техніка, сусальне золото.	24	35	260	30,95	
26.	Позняк Сергей РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ/"Иисус. (эпод)" холст, масло, 2011	40	30	392	32,67	
27.	Красавин Сергей «Владимирская» яичная темпера, 2008	30	40	392	32,67	
28.	Кравченко Валерия «Венчальная пара», яичная темпера, 2015	24	25	200	33,33	
29.	Borzaine Alexandra «Тихвинская Пресвятая Богородица», дерево. левкас, темпера, поталь, 2015	50	42	750	35,71	

30.	Антоп Павел «Сретение Господне», темпера, масло, доска липа, 2009	31	26	292	36,23	
31.	Berzaine Alexandra «Вход Господень в Иерусалим», доска, левкас, темпера, поталь, 2014	35,5	35,5	460	36,5	
32.	Berzaine Alexandra (aleza) «Святой великомученик Георгий Победоносец», доска, левкас, темпера, поталь, 2014	40	50	750	37,5	
33.	Berzaine Alexandra «Казанская Пресвятая Богородица», доска, левкас, темпера, поталь, 2015	17	18,5	120	38,16	
34.	Berzaine Alexandra «Пресвятая Богородица Отчаянных Единая Надежда» доска, левкас, темпера, поталь, 2012	18	21	150	39,68	

35.	Скалыга Анна «Святая равноапостольная Елена», 2012	18	23	200	48,31	
36.	Рошина-Егорова Оксана «Троица», холст/масло, 2010	70	50	1791	51,17	
37.	Berzaine Alexandra «Святой Георгий побеждающий дракона», доска, левкас, темпера, лак, 2010	28	34	500	52,52	
38.	Николаенко Юлия «Икона Николая Чудотворца», доска, левкас, масло, 2012	21	28	327	55,61	
39.	Скалыга Анна «Венчальная пара» Живопись, 2012	17	21	222	62,18	

40.	Пономаренко Захар «Венчальная пара», Живопись, 2012	20	26	327	62,88	
41.	Кістечок Ігор «Свята Родина» доска, левкас, фактура, рельєф, залочення, срібло, акрил, 2013	30	20	392	65,33	
42.	Липовой Владимир "Святая Троица" пуантилизм маслом, 2007	67	45	2000	66,33	
43.	Антоп Павел «Икона Преподобного Сергия» доска, темпера, 2003	18	20	239	66,39	
44.	Кістечок Ігор «Богородиця Замилування» доска, левкас, фактура, золочення, акрил, 2013	21	17	261	73,11	
45.	Шуршаков Игорь, «Богородица Черниговская» дерево, левкас, яич. темпера, золочение, 2014	50	49	2100	85,71	

46.	Рошина-Егорова Оксана «Святой Николай Чудотворец», 2010	60	45	2484	92	
47.	Рошина-Егорова Оксана «Казанская Пресвятая Богородица» холст/масло, бисер 2010	54	42	2288	100,88	
48.	Шуршаков Игор «Спас Нерукотворный», дерево, левкас, яич. темпера, золочение, 2015	35,5	31,5	1400	125,2	
49.	Василь Ирина «Св.Николай Чудотворец», дерево/левкас, 2011	28	35	1307	133,37	
50.	Шуршаков Игорь «Четырехчастная икона» (реставрация) дерево, левкас, яич. темпера, золочение, 2015	44,5	36,5	2500	153,92	

51.	Рыбина-Егорова Алена (Alenadizain) Икона Божьей Матери "Неупиваемая чаша", доска, левкас, темпера, сусальное золото, 2013	28	22	1000	162,34	
52.	Рыбина-Егорова Алена «Ярославская икона Божией Матери», доска, левкас, темпера, сусальное золото, 2013	28	22	1000	162,34	
53.	Шуршаков Игорь «Св. мчс. Игорь, князь Киевский и Черниговский» дерево, левкас, яич. темпера, позолота, 2013	36	32	2000	173,61	

На ринку України представлено дуже багато сучасних творів сакрального мистецтва, які доцільно поділяти на кілька товарознавчих груп.

**Перша група** – прості та дешеві ікони, які виготовляються тиражовано й служать задоволенню гуманітарних потреб широкого загалу громадян, що, у переважній більшості, не мають великих статків й не можуть купити дорогих товарів. Ці ікони продають в монастирях та храмах. Для їх виготовлення використовують дешеві та широкодоступні матеріали (полотно, папір, картон, дешеву деревину та інше). Зображення хоча й відповідають канонічним церковним сюжетам, однак, не можуть вважатися високоякісними з огляду на техніку виконання та художню майстерність. Питома вартість (у гривнях за дециметр квадратний) цих тиражованих ікон є найменшою на ринку сакрального мистецтва серед усіх асортиментних груп, які ми виділяємо й становить від 15 до 30 гривень за дециметр квадратний. Тобто, наприклад, ікона з розмірами 20 на 30 сантиметрів (6 дециметрів квадратних) має коштувати від 90 до 180 гривень.

**Друга група ікон** - це ікони підвищеної вартості, які виготовляються майстрами декоративно-ужиткового мистецтва й часто прикрашаються бісером, бурштиновою крихтою, мінеральною крихтою або створюються на основі нетрадиційних матеріалів. Ця група ікон також часто виготовляється досить великими тиражами й має питомі вартісні показники приблизно вдвічі

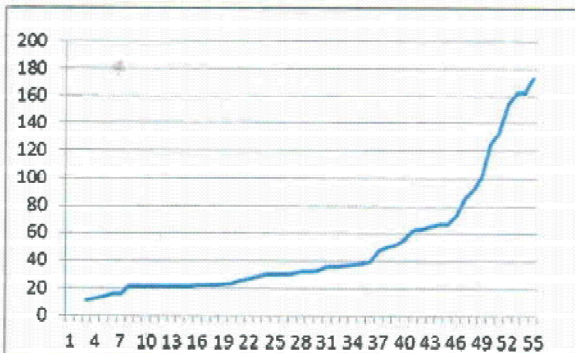
більші від найбільш дешевих зразків першої групи – від 30 до 240 гривень за дециметр квадратний. Отже, така ікона з розмірами від 20 на 30 см матиме оцінюватися від 180 до 360 гривень.

До **третьої групи** відносяться найбільш дорогі й не тиражовані зразки сучасної ікони, які написані професійними художниками, причому, окремі художники вже пабули визнання на національному рівні. Як правило, такі ікони є копіями широковідомих й уславлених історичних ікон, створені із застосуванням високоякісних матеріалів, які використовувалися у відповідності з дотриманням старовинних технік написання. Деякі з них слід вважати цінними творами живопису на біблійні теми. Підбірку таких творів сакрального мистецтва подано вище.

Результати дослідження ринку ікон третьої групи слід вважати найбільш цікавими при вирішенні питань прогнозування вартості відомих історичних ікон, оскільки вони є для останих найбільш спорідненою групою об'єктів. Крім того, вивчаючи ринок помічасмо, що деякі реставровані ікони, де фахівці майже повністю відновлюють фарбовий шар, також оцінюються на рівні майстерно виконаних копій. Так само оцінюються твори сакрального живопису.

Вивчаючи таблицю, подану вище, де добірка ікон з ринку України сортована за показником питомої вартості (від меншого до більшого), бачимо, що їх цитома вартість дорівнює або перевищує рівень 360 гривень за дециметр квадратний.

На малюнку 1 подано графік розподілу питомої вартості ікон третьої групи. Вісь ординат – цитома вартість у доларах США (за даними Національного банку України станом на 01.06.2016р); вісь абсцис – порядок вартості – номер відповідної ікони у переліку поданому вище.

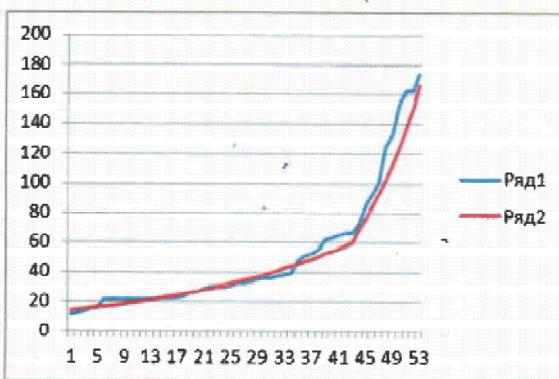


**Малюнок 1.** Графік розподілу питомих цінних показників на ікони третьої групи.

З графіку видно, що розподіл питомих цінних показників вартості має нелінійний характер й вказує на той факт, що більш дешевих видів товарів на ринку значно більше, ніж дорогих. Такий розподіл є рефлексією кривої М.О.Лоренца, яка віддзеркалює розподіл

фінансових можливостей потенційних покупців [ 1,3 ]. Адаже покупців, здатних заплатити більш високу ціну завжди пабагато менше ніж тих, хто може купити лише дешевий товар. Крім того, як ми знаємо, такий характер розподілу вартісних показників спостерігається па усі види товарів.

Тенденцію, спостережену на малюнку 1, можна описати аналітично, застосовуючи метод найменших квадратичних відхилень К.Ф.Гауса. На графіку 2. показано результат апроксимації спостереженої тенденції (ряд 1) двома теоретично обрахованими функціями (ряд 2).



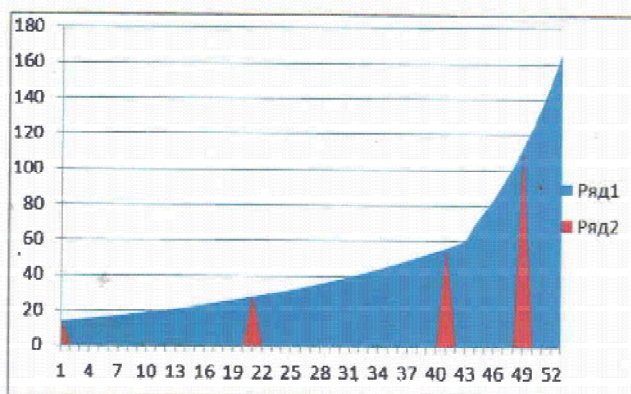
інтервали свідчить про необхідність виділення особливо дорогих ікон в окрему групу. Коефіцієнт К.Пірсона, який вказує на якість апроксимації, становить 0,97. Очікувана помилка прогнозування, в нашому випадку становить 3 %.

**Малюнок 2.** Спостережена тенденція розподілу питомих вартісних показників на ікони третьої групи (ряд 1) та теоретично обрахована функція, що описує цю тенденцію (ряд 2).



Відтак, вивчення особливостей розподілу питомих вартісних показників на ікони третьої групи, можна зробити кілька важливих висновків:

- На множині вивченого розподілу (перелік з 53 іконописних творів) за базу оцінки слід приймати мінімальний теоретично обрахований показник питомої вартості – 14,02 долари США за дециметр квадратний;
- Вартісні показники на ікони, представлені на ринку України описуються першим законом товарознавства : «Чим більше позитивної інформації про товар, тим вища його якість й, відповідно, вартість» [ 2 ];
- Приймаючи за базу поименований вище показник питомої вартості, ікони третьої групи можна поділити на кілька товарознавчих підгруп (малюнок 3) у відповідності з додатковою позитивною інформацією про них.



Малюнок 3. Діаграма, яка вказує на можливість поділу ікон третьої групи на підгрупи (межі позначені червоним).

#### Література:

1. Індутний В.В. Застосування функції розподілу Лоренца в товарознавстві. Товари і ринки. № 2 (20). 2015, с. 168-178;
2. Індутний В.В. Формула Р.Хартлі та прогнозування вартості пам'яток культури. Альманах «Культура і сучасність» Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, №12, 2014 с.70-78.
3. Індутний В.В. Ринки культурних цінностей: Порівняльний аналіз. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №1, 2014, с 19-27.

Укладач, професор.

В.В.Індутний

## АВТОРИ ЗБІРНИКА

**Александрович Володимир** – доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

**Бобрік Вітольд** – кандидат історичних наук, м. Седльце, Республіка Польща.

**Бредіс Наталія** – завідувач сектора оптико-фізичних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

**Бурковська Любов** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, м. Київ.

**Василевська Світлана** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Вигодник Ангеліна** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Ганусевич Наталія** – молодший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

**Гелитович Марія** – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

**Гулько Геннадій** – історик-релігієзнавець, заслужений працівник культури України, м. Луцьк.

**Дундяк Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Єліссєва Тетяна** – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Єфіменко Любов** – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

**Жолоб Ганна** – молодший науковий співробітник Музею історії Галича, відділу Національного заповідника „Давній Галич”, с. Кринос.

**Зінчук Ольга** – художник-реставратор Львівської філії ННДРЦУ, аспірантка Львівської національної академії мистецтв, м. Львів.

**Карелін Володимир** – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літе-

ратури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

**Карпюк Людмила** – провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Ковальчук Євгенія** – кандидат історичних наук, заступник директора з наукової роботи Волинського краєзнавчого музею, доцент кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

**Коритнянська Вікторія** – науковий співробітник Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

**Мельников Микола** – науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

**Міляєва Людмила** – доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ.

**Москаль Марта** – науковий співробітник Львівської філії ННДРЦУ, аспірант Львівської національної академії мистецтв, м. Львів.

**Новікова Галина** – кандидат біологічних наук, заступник генерального директора ННДРЦУ з наукової роботи, м. Київ.

**Обухович Лариса** – художник-реставратор Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

**Остапюк Олександр** – директор Любомльського краєзнавчого музею, м. Любомль.

**Откович Тарас** – кандидат мистецтвознавства, завідувач Львівською філією ННДРЦУ, викладач кафедри реставрації творів мистецтва Львівської національної академії мистецтв, м. Львів.

**Подворна Лілія** – провідний науковий співробітник Донецького обласного художнього музею, м. Донецьк.

**Пуцко Василь** – старший науковий співробітник Калужського обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

**Сиговський Павло** – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

**Тоцький Ігор** – майстер виробничого навчання ДПТНЗ „Стрийське вище художнє професійне училище”, м. Моршин.

**Федорів Тетяна** – молодший науковий співробітник Національного заповідника „Замки Тернопілля”, м. Збараж.

**Федчук Олександр** – протоієрей, викладач Волинської духовної семінарії, м. Луцьк.

**Флікоп-Світа Галина** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Центру досліджень білоруського культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

**Шевченко Наталія** – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

**Шуліка Вячеслав** – кандидат мистецтвознавства, художник-реставратор, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ І. ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

<b>АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів</b> „Богородиця з Емануїлом” з церкви святого Миколая у Камені-Каширському .....	3
<b>ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк</b> До питання атрибуції ікони „Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими / Всі святі” з колекції Волинського краєзнавчого музею .....	20
<b>ОТКОВИЧ Тарас, м. Львів</b> Ікони Йова Кондзелевича в іконостасі кінця XVII (?) – першої половини XVIII ст. в церкві Св. Георгія (Юрія) в Дубно. Стилїстика та стан збереження іконостаса .....	31
<b>КАРПЮК Людмила, м. Луцьк</b> Ікона „Страшного суду” з колекції Музею волинської ікони .....	39
<b>ВАСИЛЕВСЬКА Світлана, м. Луцьк</b> Характеристика ікон Христа Вседержителя з колекції Музею волинської ікони .....	45
<b>ВИГОДНИК Ангелїна, м. Луцьк</b> Донаторські написи на іконах XVII-XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони у Луцьку .....	52
<b>ПУЦЬКО Василь, м. Калуга, Росїя</b> Сюжетний склад волинського іконопису XVII ст. ....	58
<b>БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ</b> Волинська ікона „Введення до храму Пресвятої Богородиці” середини XVII ст. Особливості іконографії і стилю .....	63
<b>МОСКАЛЬ Марта, м. Львів</b> Ікони з зображенням святих воїнів в колекції Волинського краєзнавчого музею .....	71
<b>НОВІКОВА Галина, БРЕДІС Наталїя, м. Київ</b> Техніко-технологічні дослідження та їх роль у вивченні ікони „Богородиця Холмська” .....	76
<b>ОБУХОВИЧ Лариса, м. Луцьк</b> Волинські ікони зі старих музейних фондів. Метод реставрації, який не пройшов випробування часом .....	80
<b>ШЕВЧЕНКО Наталїя, м. Київ</b> Хіміко-технологічні ознаки поліхромного розпису фрагментів іконостасів XVII – початку XIX ст. з храмів Волинського регіону (за результатами дослідження колекції храмової пластики Музею волинської ікони м. Луцька) .....	86

**ЗІНЧУК Ольга, м. Львів**  
До питання зняття старих профілактичних заклеюк  
з давніх ікон із збірки Волинського краєзнавчого музею ..... 91

**ЄФІМЕНКО Любов, м. Київ**  
Метод музейної рентгенографії при виявленні  
прихованих зображень в творах іконопису Волині ..... 97

## **РОЗДІЛ II. ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

**МІЛЯЄВА Людмила, м. Київ**  
Деякі спостереження щодо УКРАЇНСЬКОГО  
„козацького” БАРОКО (сакральне малярство) ..... 100

**ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів**  
„Спас Нерукотворний” в іконах народних майстрів кінця XVI ст.  
(на прикладах маловідомих пам'яток з колекції  
Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) ..... 113

**ЖОЛОБ Ганна, с. Крилос**  
Історія дослідження та вивчення Галицької Чудотворної ікони Матері Божої з Крилоса ..... 121

**ФЕДОРІВ Тетяна, м. Збарж**  
Ікони із зображенням святих у оновленій експозиції Замкового палацу ..... 126

**ШУЛКА Вячеслав, м. Харків**  
Ікона „Преображення” з колекції Харківського художнього музею ..... 130

**КОРИТНЯНСЬКА Вікторія, м. Одеса**  
Мікологічне дослідження ікони  
„Богородиця Смоленська” із зібрання Одеського художнього музею ..... 137

**КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь**  
Барыс і Глеб у ікананісу Беларусі ..... 141

**ФЛІКОП-СВІТА Галіна, г. Мінск, Беларусь**  
Хатнія абразы (канец XVIII – пачатак XX стст.)  
ў зборах Чачэрскага гісторыка-этнаграфічнага музея: агляд калекцыі ..... 145

## **РОЗДІЛ III. МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

**КОВАЛЬЧУК Євгенія, м. Луцьк**  
Музей Волинської ікони в документах наукового архіву ВКМ.  
До питання класифікації наукових джерел ..... 155

<b>ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк</b> Знахідка кам'яного натільного хреста біля с. Коршів .....	159
<b>ДУНДЯК Ірина, м. Івано-Франківськ</b> Особливості західноукраїнських пам'яток образотворчого мистецтва для домашнього релігійно-обрядового вжитку другої половини ХХ ст. ....	163
<b>ТОЦЬКИЙ Ігор, м. Моршин</b> Формування фонду сакрального мистецтва у музеї Стрийського ВХПУ .....	168
<b>ГАНУСЕВИЧ Наталія, м. Збараж</b> Зображення святого Юрія в іконографії, гербі і скульптурі різних релігійних конфесій нашого краю .....	173
<b>АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів</b> З нових матеріалів до історії середовища скульпторів європейської традиції на Волині у другій чверті ХVІІІ століття .....	181
<b>ПОДВОРНА Лілія, м. Донецьк</b> Християнські книжкові пам'ятки. До історії формування колекції стародруків та рідкісних книг у Донецькому художньому музеї.....	187
<b>БОБРИК Вітольд, м. Седльце, Польща</b> Розміщення престолу в унійних церквах і практика „обходу” під час Божественної Літургії на теренах Кашоградського, Любомльського і Ратнівського деканатів .....	193
<b>SYGOWSKI Pawel, Lublin, Polska</b> Cerkiew we wsi Równo (Рівне) i jej kaplica filialna w Wolczkowym Przewozie – w ХVІІІ w. ....	195
<b>ОСТАПЮК Олександр, м. Любомль</b> З історії Хресто-Воздвиженської церкви с. Нудиже Любомльського району .....	205
<b>ФЕДЧУК Олександр, м. Луцьк</b> Боротьба радянської влади на Волині у середині ХХ ст. з іконошануванням та паломництвом у святі місця .....	212
Експертний висновок про результати наукової атрибуції та грошової оцінки пам'ятки культури .....	217
<b>АВТОРИ ЗБІРНИКА</b> .....	242

**УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ  
ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ  
МУЗЕЙ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ**

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

**ВОЛИНСЬКА ІКОНА:  
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

**НАУКОВИЙ ЗБІРНИК**

**Випуск 23**

**Матеріали XXIII міжнародної наукової конференції  
м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016 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 30.08.2016 р. Підписано до друку 12.10.2016 р.

Формат 60x68 1/8. Гарнітура Times.

Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.

Накладом 300 прим. Вид. №. 193.

Ціна вільна. Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).

Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України

ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

**В – 67**

**Волинська ікона: дослідження та реставрація.** Науковий збірник. Випуск 23. Матеріали XXIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2016. – 248 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXIII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 19–20 жовтня 2016 року в м. Луцьку.

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

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

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