

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



Пам'яті українського мистецтвознавця ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

ВОЛИНСЬКА ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Науковий збірник

Випуск 28

**Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції
м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року**

Луцьк - 2021

УДК 7.04(477)+27-526.62](06)

В 67

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 28. Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. Луцьк, 2021. 146 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 21–22 жовтня 2021 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:

Євгенія Ковальчук

Тетяна Єлісеєва

Микола Мігас

Відповідальна за випуск:

Оксана Важатко

**Видання здійснене в рамках Регіональної програми розвитку культури,
мистецтва та охорони культурної спадщини в області
на 2016–2021 роки.**

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

© Волинський краєзнавчий музей, 2021

© Музей волинської ікони, 2021

© Автори статей, 2021

РОЗДІЛ I

ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7 (477) «179/185»

Людмила Міляєва (Київ)

НОВІ МОДЕРНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ 17 – СЕРЕДИНИ 18 ст.

Стаття присвячена новим тенденціям, які спостерігаються в монументальних розписах і в іконах, тобто в межах сакраментального мистецтва. Вони свідчать про нову психологію художника, який надав собі право працювати незалежно від будь-яких зразків, згідно зі своїми уявленнями про зміст зображуваного.

Ключові слова: нова модерна тенденція, ікона, іконостас, деісис.

Вже з кінця 16 ст. українське мистецтво в розписах дерев'яних церков пориває з іконографічною візантійською традицією (Візантія після Візантії) під впливом іноземних гравюр, здебільше це ілюстровані Біблії – альбоми (Старий Заповіт і Новий). Але іноді це гравюри з титулів лютеранських видань, які, наприклад, були відомі майстрам стінопису церкви Св. Духа в м. Потеличі Львівської області (сюжет «Воскресіння Господнє», іл. 1). Те, що потелицький майстер 1620-40-их рр. використав іноземну гравюру як взірець на той час це стало проявом його оригінальності. Дивує інше, що він обрав за взірець іконографію, яку ні до нього, ні після нього ніхто не використав, бо вона і зараз видається майже «єретичною».[1] Нам вже двічі приходилося писати про монументальні розписи восьмерика церкви Св. Юра в Дрогобичі 1678 р. [2]

Без сумніву, окрему богословську програму розробив для нього освічений настоятель-парох В. Терлецький. Суцільна ідея – покарання людства за гріхи і глибока віра в Господа; ілюстровані сюжети – Апокаліпсис, книга Товія, Бенкети Давида і Валтасара, книга Іони і «Гріхопадіння прародичів». На останню тему («Гріхопадіння прародичів») я хочу звернути увагу. Цей сюжет розкритий як наративний, оповідальна розповідь про створення Єви, спокусу, «Вигнання з раю». Ці окремі три епізоди і персонажі, задіяні в них, подано в одному невеликому масштабі. Останній сюжет в циклі є хіба що сюрпризом.

Нам не вдалося віднайти подібний сюжет ні в світовому, ні в українському мистецтві. Композиційно він нагадує розповсюджений в лютеранських Бібліях сюжет – «Каїн вбиває Авеля», але в Дрогобичі – це «Помста Адама» (іл. 2). Тут, в церкві Св. Юра, у нього інший зміст, він підкреслюється й великими розмірами фігур двох персонажів. І тут виникає питання, на яке немає відповіді: якими інтенціями керувався автор, коли його малював. Адам великою палкою намагається вдарити Єву, яка оголена лежить на землі, тільки її стегна закриває невелика тканина. Обидва персонажі значно більші за розміром ніж попередні. Ризикованим було те, що у православної церкві зображено майже реалістичне змальовану оголену жінку. В цій самій церкві, в наві, на південній стіні, в «Страшному суді» є дві маленькі умовні оголені постаті жінки та чоловіка, які тримають себе в обіймах. Умовно я їх назвала Паоло і Франческа да Ріміні. При всій несподіваності подібного сюжету, все ж таки фігурки гранично умовно узагальнені. З підлоги їх взагалі не видно. Сюжет «Помста Адама» так само з підлоги невидимий, це через те, що кругле вікно над ним, залишає Єву у тіні. Цю композицію восьмерика священнослужителі ніколи не бачили.

Я б умовно назвала творчість цього художника модерною. Він переконаний у своєму праві малювати те, що він вважає за потрібне, попри традицію, з якою він має право не рахуватись. Безумовно, релігійна людина, він не радився з настоятелем. Цей сюжет свідчить про великі зміни, які відбулися в цей час у мистецтві, і в самому суспільстві, і в психології художника (попри те, що нам невідомо його ім'я, оскільки в монументальних розписах майже ніколи не підписуються).

В Україні художник почував себе вільним, одночасно в російському мистецтві, особливо, в таких купецьких центрах, як Ярославль, виникає оригінальне мистецтво, але, якщо художника хочуть бачити у Москві, його туди везли під охороною, в кайданках як раба.

Автор «Помсти Адама» – не є самітним в Дрогобичі. В каплиці тієї самої церкви Св. Юра (1711-1714 рр.) ми помічаємо як у мистецтві з'являються нові ознаки у різних жанрах. І що цікаво, в даному випадку до цього залучено і духівництво. Каплиця перенасичена сюжетами, незважаючи на її малий розмір. Вона присвячується святу «Введення Марії у храм», це відбито лише в марійному циклі ікон намісного ряду іконостасу.

Доказом того, що в каплиці зображено портрети ктиторів - пароха Стефана Кобрини і міщанина Костянтина Лучака (іл. 3), є те, що безпосередньо їм адресований цикл світських сюжетів «Пори року» (іл. 4–6) – метафора швидкоплинності життя. Деякі пори року уособлюються в людських фігурах. Їх супроводжують тексти, які надають зображенням поетичної забарвленості, напр., «Осінь плаче», «Зима (літній чоловік) змерзла і в кожух обгорнулася».[3]

Нам невідомо, щоб подібні сюжети, як ми писали, зустрічалися деінде в церквах. «Літо» асоціюється зі збором яблук. Мимоволі пригадується, що в 40-50-их роках 19 ст. тема збору яблук зустрічається у І. І. Соколова, а пізніше – це була улюблена тема бойчукістів (напр., М. Рокицький).

Деякі сюжети з'являються під впливом казань Іоаникія Галятовського, який часто використовував апокрифи, ними надихалися художники, створюючи абсолютно самостійно композиції, які ілюстрували ці легенди. Те, що це беззаперечно так, підтверджується цитатами з творів І. Галятовського на стінах каплиці. Серед них легенда про Богородицю – живодайне джерело (іл. 7, 8). Сюжет той зображено як ціле оповідання наче в трьох окремих епізодах (останній майже не зберігся). Царевич Леон Мелекій повів подорожного до джерела, в якому відобразився образ Богородиці. Згодом царевич Леон і перед ним присів на одне коліно подорожний з торбиною за плечима.[4]

Жанр обох зображень несхожий на монументальний живопис: прискіпливий, старанний рисунок, типово книжкова кольорова ілюстрація, яка втім нічим не нагадує гравюру. Тобто, художник знав, що він має право на творчу фантазію, право бути незалежним від будь-якого зразка. Важливим є те, що ці беззаперечні зміни психології художника, який працював у церкві, притаманні не тільки мистецтву західної України, але вони синхронно відбуваються і на східній Україні, як у Києві, так і на Лівобережжі.

Попри те, що радянська влада знищила тисячі церков, відповідно й іконостасів, кілька ансамблів, які залишилися, дають нам право скласти уявлення, наскільки і тут, не дивлячись на цензурні утиски московської патріархії, художник відчув право на свободу і задуму, і самої творчості. У 1718 р. пожежа охопила верхню територію Києво-Печерської лаври. Почалася вона з келії гравера Олександра Тарасевича. При пожежі постраждав інтер'єр Успенського собору, згорів притвор і Надбрамної церкви Св. Трійці (кінець 11 – 12 ст.). Разом з тим полум'я погуляло в інтер'єрі Успенського собору. До 1727 р. перемальовували заново всі стіни, працювала вся монастирська малярна. Доля не посміхнулася розписам, з невідомих причин їх перемальовували (або доповнювали) протягом 1770х рр., згодом у 19 ст. годі було б про них згадувати (у 1941 р., як відомо, під час II світової війни, собор було підірвано). Якби не залишився «топографічний» перелік того, що і де київські майстри намалювали на стінах, цей перелік був виданий М. П. Істоміним у 1897 р. (є 4 примірника цього рукопису: 2 – в Київській бібліотеці ЦНБ ім. В. Вернадського, 2 – в Російській державній бібліотеці), ми би не уявляли на разі богословську програму розписів.

Зараз нас цікавить не вона, а деякі сюжети, які так само свідчать про нову психологію художника, який відчув себе розкутим у церковному малярстві, у цей досить складний для української церкви час. Серед сюжетів, які складають повні цикли, три присвячуються панорамі гори Афон, Синаю та апостола Андрію Первозваному (він встановив хрест на київській горі). Подібного сюжету в українському мистецтві ще не існувало, як і взагалі не існувало київського краєвиду в малярстві. Втім, київський пейзаж відомий в київській гравюрі. Леонтій Тарасевич в ілюстраціях до Києво-Печерського патерика (1702 р.) втілює у кількох гравюрах поетичні краєвиди Дніпра з характерними для Києва схилами, при чому і там, де це ілюструє сам текст житій Преподобних, є поетичний київський краєвид (напр., «Єрмія Прозорливий»).

Реалістичність відтворення КПП виводить українське мистецтво на нове річище, яке пориває з традиційними умовностями сакрального малярства, дає йому право не орієнтуватися на будь-який зразок: чи то традиції, чи західноєвропейські гравюри. Художник з повним правом відчув, що він не «ремесник» («майстер зело хитрий»), а творець і має право на творчу уяву. Це почуття, безумовно, прийшло підсвідомо, інтуїтивно, але проявлялося у тих несподівано широких межах творчої спадщини, попри те, що вона так штучно, через варварство, дійшла до нас лише у декількох ансамблях.

Природно, наше уявлення про ансамбль обмежується інколи тільки назвою сюжетів та місцем на стіні. Але вповні зберігся ансамбль Надбрамної церкви Св. Трійці і настінні розписи та іконостас (за винятком празників) (іл. 9). На підставі ансамблю ми можемо розмірковувати і про нові засади розуміння художником монументального малярства, це змінює внутрішній простір та інколи по-новому втілює богословську ідею.

В Троїцькій надбрамній церкві принципи розміщення малярства є типово бароковими: малярство створює ілюзорний простір і, завдяки цьому, в маленькій церкві помістилося так багато сюжетів, які складають разом богословську програму. Не зупиняючись на ній, ми звернемо увагу на кілька нових рішень, які не спостерігалися до цього часу.



Іл. 1. Воскресіння Господнє. 1620–1640 рр.
Церква Св. Духа. Потелич.



Іл. 2. Помста Адама. 1678 р. Церква св. Юра.
Дрогобич.



Іл. 3. Портрет міщанина Костянтина Лучака з
родиною. 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 4. Зима. 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 5. Весна. 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 6. Літо. 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 7. Прсв. Богоридиця життєдайне джерело (фрагмент). 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 8. Прсв. Богоридиця життєдайне джерело (фрагмент). 1714 р. Церква св. Юра. Дрогобич.



Іл. 9. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. 1734 р.



Іл. 10. Сцена Нікейського Вселенського собору. 1734 р. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври.



Іл. 11. Сцена Нікейського Вселенського собору (фрагмент). Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври.



Іл. 12. Сцена Нікейського Вселенського собору (фрагмент). Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври.



Гл. 13. Іконостас у церкві Спаса Преображення в с. Великі Сорочинці. 1732 р.



Гл. 14. Старозавітна Трійця. 1732 р. З іконостасу у церкві Спаса Преображення в с. Великі Сорочинці.



Гл. 15. Великомучениці Анастасія та Уляна. 1740-ві рр. Миколаївська церква. Конотоп.



Гл. 16. Великомучениці Анастасія та Уляна (фрагмент). 1740-ві рр. Миколаївська церква. Конотоп.



Іл. 17. Великомучениці Анастасія та Уляна (фрагмент). 1740-ві рр. Миколаївська церква. Конотоп.



Іл. 18. Великомучениці Варвара і Катерина. 1740-ві рр. Миколаївська церква. Конотоп.

Основний «голос» в цьому «партесному» бароковому співі належить догмату Св. Трійці, в малярстві він лунає у всіх куточках храму, в тому числі і в іконостасі. Замість звичайного Деїсусу (Моління) маляр постає Господи вирішив в трьох його іпостасях: Бог Отець, Бог Син і Бог Святий Дух, а під Новозавітною Трійцею стоять Богородиця та Іоан Предтеча. Через маленький розмір поверхні східної стіни церкви він посадив апостолів, щоб не малювати їх дрібними та стоячими. На західній стіні художник намалював сюжет «Нікейський собор 325 р.», який ствердив догмат Св. Трійці і на якому були присутні: імператор Костянтин і вселенські патріархи (іл. 10–12). В такій урочистій композиції, що підкреслено і її розмірами, несподівано поруч зі святителями та імператором зустрічаємо зображення Війська Запорізького на чолі з гетьманом Іваном Скоропадським. Пояснити подібну частину композиції не так просто. Ктиторські портрети у стінописах та в українських іконах є традиційними. Зіставленням імператора Костянтина та князя Володимира (іконостас І. Рутковича у Жовкві 1702 р.) можна пояснити і те, що в іконі з містечка Ратне Володимир, Борис і Гліб одягнені в козацькі жупани, але вторгнення подібного сюжету у процес далекого минулого з метою підкреслення вірності з православ'ям не пояснює нічого. Це певний виклик. Після смерті Петра I відновлено гетьманство на Лівобережжі та в Києві. Втім, гетьмани і козацька старшина були підданими російського царя, але вищі верстви українського козацтва відстоювали свою гідність, зображуючи себе в монументальному малярстві, в іконах і в портретах.

Якщо, наприклад, припустимо, що «Помсту Адама» священник не бачив, то в даному випадку він можливо і був ініціатором. Адже не треба забувати, що це церква найвідомішого монастиря серед всіх православних слов'ян (в тому числі і західних).

Висновки щодо світських інтенцій монастиря в сакральному мистецтві потрібно робити обережно, щоб не впасти у вульгаризм. Тут насмілимося припустити, що це певний крок, дуже сміливий з боку лаврського духівництва тому, що російська синодальна церква повела себе жорстко щодо України: Петро I запровадив цензуру на книги київської друкарні: «и чтобы там не было ніякого малоросійського наречія». Чи не виступає часом це «малоросійське наречіє» в образі запорізьких козаків? Припущення можливе, але ризиковане. Проте сам факт подібної несподіваності сюжету в церковному ансамблі ще одне свідчення нового мислення, яке вийшло за межі схоластичного богослов'я. воно відбилося в психології тогочасного

освіченого духівництва і художника.

Існує аксіома, що змоделювати людину минулого неможливо. І тому наші твердження, висновки – це тільки гіпотези, нам важливо зафіксувати, що, безумовно, в межах сакрального мистецтва з'явилися нові тенденції, нове розуміння мистецтва, при цьому не треба забувати, що церква Св. Трійці знаходиться над головною брамою - входом до Печерського монастиря.

Особливої уваги потребують українські ікони «Покрови Богоматері» кінця 17 – сер. 18 ст., бо саме у них відбилось деяке «свавілля» художників. В більшості з них є портрети живих сучасників, конкретних людей. З легкої руки Т. Г. Шевченка, коли він побачив подібну ікону в Переяславі (Хмельницькому), сказав, що це «галерея портретів». Останнє спонукало більшість істориків розглядати власне під цим кутом всі ікони Покрови, відкинувши те, що це не є «галерея портретів», а перш за все – ікона з притаманною їй умовністю зіставлення небесного світу і земного. Тому кожна ікона неподібна до іншої і ця тема має розглядатися в окремій статті.

Серед перлин української архітектури та мистецтв зберігся ансамбль церкви Спаса Преображення в с. Великі Сорочинці Полтавської області.[5] На відміну від монастирської церкви вона побудована на замовлення і гроші гетьмана Данила Апостола (1654–1734), який перед тим був полковником миргородського полку, він був власником тих земель. У 1734 р. церква була освячена. Задумана вона як родова усипальниця. В історії українського мистецтва немає ансамблю, в якому так багатогранно розкрилося храмове свято, а саме – Преображення Христа в світло. І сама тема світла панує, починаючи з фасадів.

Вчені припускали, що до створення ансамблю був причетний сам митрополит Рафаїл Заборовський (1676–1747). Дійсно богословська програма і фасаду, і велетня іконостасу в храмі, насиченому новими темами, новою іконографією, свідчать про велику богословську ерудицію її автора та добрі знання не тільки традицій українського мистецтва, але й західноєвропейської практики. Храм, хрещатий за планом, і до кожного рамена хреста прибудовано ще невеликі, нижчі за них притвори. Первісно він мав дев'ять бань і пірамідальну композицію.

Після пожежі 1811 р. на ньому лишилися тільки п'ять бань. Він має три однакових портали з кожної сторони світу, а зі сходу апсиди. Безумовно, в архітектурі відчутний вплив дерев'яного зодчества, яке в ті часи стало трохи непровідним видом української архітектури. Автор проекту – невідомий. Попри те, що це був час «зрілого» бароко, зовнішній декор досить скромний, і ми зупинилися, головним чином, на ідеї світла, яка підкреслюється на фасадах. Саме тим, на нашу думку, і пояснюється скромність декору. Треба звернути увагу на символи світла – це розетки кількох типів. Розетка – давній язичницький символ світла, який можна було побачити у 19 ст. на сволоках селянських хат. Але на порталах існує і ще так зване «колесо Юпітера» - символ Божественного світла, не випадково над кожним вікном є також по одній традиційній розетці.

Іконостас церкви вражає бароковою пишністю, оздоблений надзвичайно майстерним різьбленням, ажур якого в намісному ряді сягає 35 см завглибшки (іл. 13). Він високий і довгий, завдяки хрещатому плану церкви. Головна, центральна частина іконостасу закриває апсиду, олтар, а бокові його сторони уходять в рамена хреста під кутом до центру. Таким чином, іконостас складається начебто з трьох частин. У правому, південному рукаві архітектурного хреста розташований христологічний цикл, присвячений Св. Трійці (іл. 14). У протилежному, північному – маріологічний приділ, присвячений Покрові Богородиці, в центрі південного – Деїсіс з апостольським чином, північного – Богородиця. В жодному з відомих іконостасів немає такої ускладненої богословської програми, яка ще до кінця недосліджена, наприклад, апостольський чин в Деїсісі є незвичайним, це ті апостоли, які зустрічалися з Христом після Воскресіння.

Серед маріологічних сюжетів є ікона «Первосвященики несуть червону ризу створену Марією»: подібна ікона поки ще ніде не зустрічалася в українському мистецтві, etc. І саме тут спостерігається та нова риса українського мистецтва, якій присвячено наше дослідження – право на творчість в межах сакрального призначення твору. Композиція цієї частини іконостасу, як ми вже відмічали, динамічно піднімається догори і апостоли компонуються під центральним сюжетом, під кутом до нього. Апостоли тягнуться до центру, де наче на престолі сидить Господь у золотому одязі, оточений двома архангелами з золотими сяючими дзеркалами, тобто він преобразився на Світло. Існує ще «Преображення», що канонічно відтворене у празниковому ряді, який в центрі іконостасу набув неканонічної інтерпретації. Безумовно, це і свобода творчої думки маляра, впевненого в тому, що замовник прийме його нове візуальне тлумачення сюжету. Апостоли під цим зображенням фактично емоційно знаходяться у стані піднесеного тріумфу.

Про те, наскільки серйозні зміни відбулися в українському іконопису свідчить шедевр українського малярства – дві парні ікони Великомучениць з Конотопа: «Св. Анастасія і Іуліянія» (іл. 15–17), 1740-ві рр.,

«Св. Варвара і Катерина», 1740-ві рр. (НХМУ, іл. 18).[6] В цих іконах є, безумовно, всі риси стилю бароко – рококо, які характерні на той час і для західної України, і для східної (достатньо пригадати Андріївську церкву в Києві (1747–1762) арх. Б. Растреллі та І. Мічуріна).

Згадані ікони Великомучениць вражають і високою професійною культурою майстра і, безумовно, його талантом. Ніяких прикмет мучеництва немає в цих образах, сповнених життям, з трошки витягнутими постатями. Художник то тоненьким пензлем прикрашає маленькими орнаментами костюм, то, одночасно поруч, широким мазком, узагальнює форму, надаючи матеріальності хутру, яке облямовує драпірування. Всі чотири жіночі образи несхожі між собою, але зроблені тим самим майстром, який, як довели реставраційні дослідження, був обізнаним з усіма можливостями малярства і тому щедро користувався кольоровими лаками для того, щоб досягти прозорості фарб. А для того, щоб уславити святих Великомучениць він в їхніх образах відтворив свій ідеал жіночої краси.

Ми навели тільки деякі приклади, «їх можна множити», щоб довести свої думки щодо нових тенденцій, які ми наважимося назвати модерними в українському сакральному малярстві кінця 17 – середини 18 ст.

Останнім часом, у зв'язку з доступністю до іноземних бібліотек, мистецтвознавці, які вивчають українське мистецтво кінця 16–17 ст., захопилися пошуками іноземних гравюр, що стали взірцем для українських художників тих часів. Наша стаття спрямована в інший бік: ми намагалися довести, на основі наведених прикладів, виникнення іншого напрямку в творах сакрального мистецтва – незалежність від будь-яких зразків. Маляр відчув своє право на створення релігійної композиції згідно з власним творчим уявленням. Разом з тим ми маємо право стверджувати, що духівництво і релігійна громада сприймали це явище як звичайне, тобто це свідчить про те, що ми умовно називаємо модерновим світовідчуттям. Характерно, що ці наші спостереження торкаються одночасно і західних, і східних українських земель, незалежно від того, що їх доля була різною.

Джерела та література

1. Милієва Л.С. Росписи Потелича. Памятник украинской монументальной живописи XVII века. М., изд. Искусство, 1971, ил. 118, 119.
2. Росписи восьмерика і бані нави церкви Св. Георґія (Юра) в Дрогобичі *Студії мистецтвознавчі*. К., 2010. Число 4, с. 72-101. іл. 270, 271, 273; Л. Милієва, О. Рішняк, О. Садова. Церква Святого Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. К., 2019.
3. Л. Милієва, О. Рішняк, О. Садова. Церква Святого Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. К., 2019. С. 102, іл. 256.
4. Там само, іл. 295.
5. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. Л. Милієва в альбомі «Сорочинський іконостас Спасо-Преображенської церкви в селі Великі Сорочинці, Миргородського району, Полтавської області». К., «Родовід», 2010. С. 9-19.
6. L. Milyaeva. The Ukrainian Icon 11th-18th centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. Parkstone Press, 1996, II. 80-82.

УДК 2-526.2:2-72-4](477.82) «15»

M82

Ірина Москалюк (Луцьк)

БРАТСЬКА ВОЛОДИМИРСЬКА ІКОНА БОГОРОДИЦІ ОДИГІТРІЇ XVII ст. У ВОЛИНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті досліджується ряд ікон Богородиці Одигітрії XVII ст., які виконані волинськими майстрами, що наслідували іконографію Братської Володимирської ікони Богородиці. Зроблена спроба вивчити характерні риси пам'яток волинського сакрального спадку, аналізуючи композиційні, стилістичні художні особливості ікон.

Ключові слова: Богородиця, Одигітрія, іконопис, Братська.

У збірці Музею Волинської ікони вирізняється ряд ікон Богородиці, які наслідують чітку іконографічну схему Братської Володимирської ікони Богородиці Одигітрії XVII ст. Опираючись на коротку, але чітку характеристику даного образу М.П.Кондаковим, на єдине фото, що вдалося знайти,

можемо говорити про один із характерних для Волині варіантів зображення Марії з Ісусом (Фото 1) [1]. Велична постать Богородиці зображена поколінно, у легкому повороті та нахилі до Спаса. Лик Марії змальований традиційно: видовжений, із делікатно ліпленим підборіддям, тонкі дугоподібні брови, уважний спокійний погляд широко відкритих очей, дещо видовжена лінія носа, маленькі уста. Це обличчя молодої жінки. Прослідковується подібність ликів Матері і Сина, але у Спаса він округлої форми із виразним поглядом широко відкритих очей, брови припідняті, високе чоло з зализинами, малий акуратний ніс, уста, наче посміхаються.

Втрати на іконі та якість фотографії не дають можливості повністю роздивитися образ. Проте, фрагмент із вказуючим жестом правої руки Марії, її ліва рука із оригінально складеними пальцями, благословляючий іменословний жест правиці та ліва рука Спаса з пергаментом, відзначають неабияку вправність іконописця. Одяг і Богородиці, і Спасителя виконаний у звичній манері. Це туніка і мафорій у Богородиці, у Ісуса – світла сорочка, із фігурно зав'язаним поясом, гіматій. Ніжки Спаса змальовані на одному рівні, вони прикриті бганками гіматію. Цікаво, що ліва рука Ісуса вільно лежить притримуючи сувій пергаменту, а на інших іконах цей атрибут може бути взагалі відсутній. Німб Богородиці прографлений двома графіями, між ними орнамент-оздоблення. У Спасителя німб хрещатий, прорізьблений теж двома графіями.

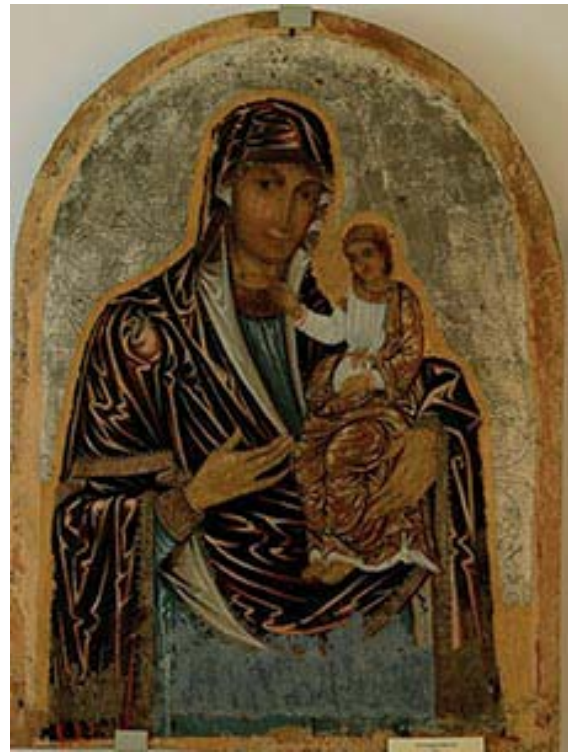
Характерними особливостями є ліричне пом'якшене трактування образів, що виявляється у легкому повороті персонажів одне до одного, нахилі голови Богородиці до Дитини. Їм властиві риси народної творчості, наближення ликів персонажів до національного народного типу, намагання авторів розкрити внутрішній світ персонажів, індивідуалізація образів, психологізм.

Колоритним і за формою, і за змістом, і за особливостями художнього стилю анонімного маляра є образ Богородиці Одигітрії XVII ст. (I-95) (Фото 2). Ікона знайдена в Успенському храмі с. Твердині Локачинського району. Тут ми бачимо іконографічну композицію ікони Братської Володимирської, але ще більший акцент на чуттєвості, наближеності до людини зображених святих. Перед нами надзвичайно теплий лагідний лик Богородиці, із посмішкою на вустах. Це образ люблячої Матері усього світу, яка з ніжністю тримає на руках Спасителя і споглядає на нас. Знову ж таки, як і в згаданій вище пам'ятці простежується подібність ликів Матері і Сина, їхня усміхненість, положення рук святих (ліва рука Ісуса знаходиться на загорнутих складках гіматію, без сувою, під фігурно зав'язаним червоним поясом). Вірогідно, іконописець мав можливість бачити західні живописні взірці Мадонни із Немовлям, прогресивні, нові для XVII ст. роботи на той час. Лаконічно й майстерно, з відтворенням матеріальності, модельовано відливи складок темно-коричневого оксамиту у мафорії Богородиці. Цей темно-коричневий мафорій має білі відвороти з відтворенням білого атласу. Тонким серпанком лик Марії обрамляє ледь помітна прозора тканина під мафорієм. Тонованим і наближеним до мафорію Богородиці, бачимо складний і вишуканий, червоно-коричневий колір гіматію Христа, асист якого зроблено рідкісним способом, – твореним золотом із пензля. Білий із блакитним відливом хітон Христа вдало поєднується з відворотами мафорію з білого атласу[2]. Прикметно, що хітон Спаса на горловині, фрагменті клаву на правому плечі оздоблені дрібним золотним шиттям по червоній смужці, а краї рукавів – скромніше, лише двома червоними лініями. У Богородиці спостерігаємо виразно синій хітон із розкішними широкими смугами червоного з золотом геометричного орнаменту у завершеннях рукавів і вирізу під шиєю, це справляє особливий декоративний ефект. У цій волинській іконі ми із захопленням спостерігаємо прекрасні, одухотворені, високої культури малярства лики. Німби плоскі, окреслені однією графією, сріблені. Тло ікони гравійоване рослинним орнаментом, сріблене. Ікона має аркоподібне завершення.

Аналогічно виконана Богоматір на іконі Одигітрії XVII ст. (Ж-238) з Симеонівської церкви с. Суходоли Володимир-Волинського р-ну (Фото 3). Згідно з традицією, зображення Діви поясне, на лівій руці Вона тримає Ісуса Христа, а правою вказує на Нього. Одягнена Пречиста у синю туніку, оздоблену широкою орнаментованою тасьмою на поручах і горловині, вишневий із зеленим виворотом мафорій, облямований золотним шиттям, та зірками. Її нижній лик обрамляє легкий серпанок. Ісус Христос піднятою правою рукою благословляє, ліва лежить на колінах. Спаситель одягнений у білий, підперезаний червоно-золотим поясом хітон із клавом. На ньому також вохристий гіматій, декорований золотим асистом. Маляр майстерно моделює складки одягу зіставленням темних смуг і висвітлень. Нас зачаровують одухотворені, прекрасні лики, сповнені мудрості, безмежної любові, всепрощення. Бездонні, великі темні очі, довгі чорні брови, прямий ніс, маленькі ніжно-рожеві уста Богородиці – риси, притаманні типу української жінки. Німби золочені: Богоматері – плоский, окреслений, Ісуса – хрещатий. Пишний декоративний ефект справляє золочене тло ікони, гравійоване рослинним орнаментом, в основі якого – цвіт граната, гвоздики, перевиті стебла, акантове листя, пуп'янки, дрібні насічки. Образ «Богородиця Одигітрія» з Суходолів



1. Братська Володимирська ікона Богородиці.



2. Богородиця Одигітрія с.Твердині
Локачинського району.



3. Богородиця Одигітрія с. Суходолі
Володимир-Волинського району.



4. Богородиця Одигітрія м.Горохів.

сповнений духовності, високого естетичного смаку і, без сумніву, належить до кращих зразків волинської іконописної школи XVII ст.

Продовжує ряд ікона Богородиці Одигітрії середини XVII ст. (І-230) м.Горохів (Фото 4). Перед нами ще один із варіантів Братської Володимирської, де майстер не відходить від звичної іконографії, і втілює в образі Богоматері і Сина не стільки красу зовнішню, як духовну наповненість. Кольорова гама одяг варіюється від темної насиченої вохри багряного відтінку мафорію Марії, світлої вохри гіматію Ісуса до блакитного і білого кольорів нижніх одяг святих. Деталізує майстер оздоблення горловини, клав, кіноварного відтінку на бантик зав'язаний пояс Христа, м'які складки гіматію. Німби плоскі окреслені двома графіями. Довершеності іконі додає аркоподібної форми різьблене рослинним орнаментом золочене тло.

У Володимир-Волинському історичному музеї зберігаються дві ікони із зображенням Богородиці Одигітрії XVII-XVIII ст., які близькі до типу Братської Володимирської. Співпадає іконографічна схема цих образів, але у кожної свої особливості. Пам'ятка XVII ст. (Фото 5) представляє Богородицю із сумовитим молодим обличчям, у традиційному синьо-червоному одязі, положенні постави, жестах рук. Чудово збереглося оздоблення мафорію Марії: широка смуга дрібного ромбовидного золотого шиття по всьому краю, а на правому плечі – такого ж золотистого відтінку складний «плетений» візерунок китиць; променисті зірки на мафорії. Вирізняється незвичний одяг Спасителя: ніжного рожевого кольору туніка замість білого, поверх неї світлі одяги із вилогами на грудях, та широкими рукавами, сірий пояс. Вохристий гіматій прикрашений багатим асистом, у закоті гіматію, його складках на вивороті тканина світлорожевого кольору. У руці Ісус тримає Євангеліє із червоним обрізом, який оздоблений золотистим орнаментом.

Наступний образ Богородиці Одигітрії XVIII ст. (Фото 6) у деяких моментах буквально копіює Братську Володимир-Волинську. Не порушуючи іконографічної схеми, майстер застосовує прийоми західної живописної школи, використовуючи світло-тіньове моделювання не лише ликів святих, а й одяг Богородиці та Спаса. Миловидні лики вирізняються ніжністю та реалістичністю. Широкими вільними драперіями спадає червоний мафорій. На жаль, майже втрачена його золота кайма. Вправно виконана біла туніка, із рожевим джгутоподібним поясом, помітна у нижній частині вохристого гіматію, прикриває ніжки Дитяти. Асист, що проглядається у м'яких бганках верхнього одягу створює витончений декоративний ефект. Золочене тло ікони прикрашене скромними гілками квітів, що схиляються до святих. Німби круглі окреслені однією графією. Образ доповнює аркоподібної форми масивна рама кіноварного відтінку із різьбленими посрібленими та золоченими трилисниками. Ікона є взірцем високого малярського рівня волинських майстрів XVIII ст.

Ікона з монастирської церкви Різдва Богородиці у Старому Загорві Локачинського району (пізніше з церкви апостолів Петра і Павла у Воцятині Володимирського району на Волині, тепер у фондах Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.М.Возницького) теж представляє один із класичних взірців Братської ікони Богородиці (Фото 7). Датується образ першою половиною XVII ст. Важко не погодитися із думкою доктора історичних наук Володимира Александровича, що образ відзначається винятковим монументалізмом, що виступає прикметною рисою одного з провідних напрямів волинського іконопису впродовж багатьох століть [Львів-Торонто-2015, с. 9]. Це один із кращих взірців волинського іконопису.

Доповнює ряд ікона «Богородиці Одигітрії», яка походить, вірогідно, із церкви с. Корчмин.

Варто зазначити, що с. Корчмин – одне з невеликих на теперішній час сіл, що розташовані на території східної частини Люблінського воєводства, колишнього Томашівського повіту поблизу українсько-польського кордону. До речі, церква у Корчмині є найстарішою на цій території й датувалася 1658 роком. Після війни доля храму, як і інших покинутих храмів, була нелегкою. Споруда поступово руйнувалася, навіть, була розібрана. Завдяки великій самопожертві пароха греко-католицької парафії у Любліні о. Стефана Батруха її було відбудовано. Зараз храм велично стоїть на околиці села і є історичною доміантою його давньої краси та виявом української духовної культури.

У корчминській церкві колись зберігалася ікона Богородиці Одигітрії, відома як чудотворна. Під час руйнування храму її перенесли до парафіяльного костелу сусіднього села Махнівок. На початку 1990-х років передали на реставрацію до Кракова. Тепер церква у Корчмині і чудотворна ікона у власності греко-католицької парафії у Любліні. Корчминська Богородиця прикрашає люблінську парафіяльну церкву Різдва Богородиці, а в Корчмині розміщено сучасну копію, яку створили реставратори зі Львова Анатолій і Віктор Мельники [3].

Вірогідно, що віднайдена у 2005 році ікона «Богородиці Одигітрії» (Фото 8), під час організованого з ініціативи о. Стефана Батруха впорядкування місцевого цвинтаря, походить також із церкви Корчмин,



5. Богородиця Одигітрія м.Володимир.



6. Богородиця Одигітрія м.Володимир.



7. Богородиця Одигітрія с. Старий Загорів
Локачинського району.



8. Богородиця Одигітрія с.Корчмів Люблінське
воєводство (Польща).

або одного із ближніх сіл. Ад'юнт скансену Музею люблінського села, і реставратор Ірина Слюсаренко зазначає, що стан образу був цілком задовільним. Очевидним було те, що про ікону дбали, зберігаючи у цілком сприятливих умовах. Але, в той же час, складалося враження, що ікона перемальована [4]. На звороті ікони є два написи польською: MADONNA Z DZIECIATKIEM; NIE SPRZEDAWAC 1889. Ці написи підтверджують, що наприкінці XIX ст. пам'ятка перебувала у польськомовному середовищі, до того ж не в храмі. Але і не дозволяють з'ясувати її точного походження. Після зняття верхнього олійного живописного шару, відкрився високого професійного рівня давніший авторський іконопис, виконаний темперою. Гло ікони золочене із значними потертостями до червоного поліменту. До ікони дороблено раму, яка повторює її форму разом із доданими бічними планками. Ікона встановлена як запрестольний образ вівтаря, вміщеного у святині греко-католицької парафіяльної церкви у Любліні. Іконографічна композиція, стилістичні особливості, колірна гама, форма, оздоблення образу свідчать, що перед нами характерний зразок Братської ікони Богородиці Одигітрії, що набула особливого поширення в утверджених у мистецькій практиці XVII ст. намісних рядах [5].

Проаналізувавши вище згадані ікони Богородиці Одигітрії з колекції Волинського краєзнавчого музею, Історичного музею м. Володимир, з фондів Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.М.Возницького, з Музею люблінського села, можна підсумувати, що кожна з них може бути варіантом Братської Володимирської ікони Богородиці Одигітрії XVII ст. Повторюється не тільки іконографічна схема, а й характерні для волинського іконопису деталі. Волинські майстри створюють переважно споглядальний тип особистості, лики персонажів наповнюють виразними людськими почуттями, які передаються у легкому нахилі голови Богородиці до Сина, у її спокійно-лагідному погляді, у стриманій усмішці, що з'являється на обличчях Матері і Дитини, їхній подібності. Лик у Богородиці переважно видовжений, із акуратним підборіддям, тонкі дугоподібні брови, уважний спокійний погляд широко відкритих очей, дещо видовжена лінія носа, маленькі уста. В іконах XVII-XVIII ст. це обличчя молодої жінки. У Спаса лик переважно округлішої форми, із високим чолом (інколи, чоло з записинами), піднятими бровами, виразним поглядом широко відкритих очей, малий акуратний ніс, маленькі уста. Положення рук святих відзначається варіативністю, адже, спираючись на канонічну іконографічну схему, волинські малярі привносять своє світосприйняття у трактування традиційних образів. Вони дещо змінюють їх пози, доповнюють композицію незначними деталями або ж можуть позбавляти звичних атрибутів(сувій у Спаса). Одежі святих вирізняються колористикою, вишуканістю форм, майстерним моделюванням складок. Туніка Богородиці, як правило, прикрашається по горловині і на поручах широкою орнаментованою тасьмою, інколи, із імітацією дорогоцінних каменів. Мафорій, зі знаками Пріснодівства Богородиці, оздоблюється по краю смугою дрібного ромбовидного золотого шиття, інколи на правому плечі ця смуга ще доповнюється візерунком «плетених» спадаючих китиць. Окремо слід звернути увагу на зображення серпанкового елемента одягу Марії. У більшості представлених варіантів ікон це майже прозора біла вуаль, що делікатно огортає лик Богоматері, а на іконі зі Старого Загорова Локачинського району [Фото 7] серпанкова тканина помітна і під вирізом туніки, і під поручем правої руки Богородиці. Це є наслідування західних живописних взірців у змалюванні одяг Мадонни. Ікони відзначені декоративністю, що посилюється із часом. Можна зауважити, що в деяких роботах волинських малярів простежується більш вільний підхід щодо вибору кольорів та одягу святих (напр. одяг Спаса Фото 5), їх поз та атрибутів. Такі образи були невід'ємною частиною намісного ряду іконостасу. Про це свідчить аркоподібної форми основа більшості пам'яток, або округлої форми чітке окреслення на різьбленому тлі ікони.

Місця знаходження пам'яток тісно пов'язані із територією нашого краю, та близько прилягаючих земель тепер сусідніх держав: Польща, Білорусь.

Отримавши широке поширення і надзвичайний розвиток, іконописні образи Богородиці і в наш час залишаються найбільш привабливими, зрозумілими, необхідними, і в той же час недостатньо вивченими. Багато ікон, будучи видатними творами мистецтва, відіграли помітну роль у історії та мистецтві всього світу. Розглянувши низку варіантів Братської Володимирської ікони Богородиці Одигітрії ми з'ясували, що хоча іконопис і обмежується рамками канонів і догматів, саме в зображенні Богоматері іконописці отримали найбільшу свободу. За іконографічною схемою Братської Володимирської ікони Богородиці іконописцям вдалося створити цілу галерею ніжних, скорботних, урочистих, але завжди привабливих образів Божої Матері.

Джерела та література

1. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1911. URL: <https://www.academia.edu/29295693/>

2. Чабан А. Петрушак П. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах XVI-XVII століть. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк. м. Володимир-Волинський, 2-3 листопада 2006 року. Луцьк, 2006. С. 66.
3. Александрович В. Образ Богородиці. Альбом - каталог. Львів-Торонто. 2015. С.9.
4. Слюсаренко І. Пам'ятки України. №1-2. Січень-червень. 2011. URL: issuu.com/culture.ua/docs/pu_1-2_2011
5. Там само. С. 56.

УДК 27-526.63:069](477.82)

К 26

Людмила Карпюк (Луцьк)

ІКОНОПИСНИЙ СПАДОК МАЛЯРА З с. КРИМНЕ НА ВОЛИНІ ТА ЙОГО ТВОРИ У ЗБІРЦІ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

У статті розглянута група ікон зі збірки Волинського краєзнавчого музею. Зосереджена увага на іконах, які походять з церкви с. Кримне Старовижівського району. За допомогою аналізу манери письма обґрунтовується приналежність досліджуваних іконописних пам'яток до спадку одного іконописця та його малярського кола.

Ключові слова: ікони «кримненського маляра», «Богородиця Одигітрія», «Христос Вседержитель», «Архистратиг Михаїл», малярський стиль, живописна традиція.

Порівнюючи твори волинського малярів першої половини XVII ст. (з колекції Волинського краєзнавчого музею), в окрему групу можна виділити ікони з Михайлівської церкви с. Кримне Старовижівського району (надійшли у 1986 р.). Ці пам'ятки є частиною колись цільного переддівтарного комплексу XVII століття. Ікони «Богородиця Одигітрія» (І – 195), «Христос Вседержитель» (І – 193), «Архистратиг Михаїл» (Д – 974), виконані у дусі народного фольклоризуючого малярства, водночас наділені індивідуальною стилістикою автора. Однакова манера і стиль живопису свідчать про виконання їх одним майстром, а невеликий формат усіх трьох ікон, як і майже ідентичні їх розміри визначають їх призначення для намісного ряду одного іконостасу, ймовірно, невеликої церкви.

У с. Кримне до нашого часу діє два храми: церква Покладення Риз Пресвятої Богородиці (1756 р.) та Свято-Михайлівська (1861 р.). Майже в усіх церковних документах, які знаходяться у Державному архіві Волинської області, стверджується, що Свято-Михайлівська церква старіша від церкви Покладення Риз. Правда, у клірових відомостях церков Володимирського повіту за різні роки часто зустрічається суперечлива інформація. Наприклад, клірові відомості за 1911 р. нас інформують, що Свято-Михайлівська церква збудована в 1861 р., а церква Покладення Риз Пресвятої Богородиці – в 1890 р. У клірових відомостях 1868 р. згадана лише одна церква – Михайлівська (1861 р.). В інших клірових відомостях кінця XIX ст. Свято-Михайлівська церква так само датується 1861 роком, а от церква Покладення Риз Пресвятої Богородиці (на цвинтарі) датується вже 1885 р.: «с. Крымно – церковь Михайловская, построена въ 1861 г. на казенный счетъ, деревянная. Въ томъ же селе Кладбищенская Ризо-Положенская церковь, построена въ 1885 г. заботами священника Платона Рафальскаго и прихожанъ, деревянная.». А у клірових відомостях за 1860 р. стверджується, що «Михайловская церковь построена тщаниями помещицы Потоцкой в 1756 г. Церковь деревянная, ветхая.» [1,41].

Ще одним джерелом, яке засвідчує давнє існування церкви у Кримне є список духовенства Ратенської протопопії, які приїхали на єпископський синодик 6 січня 1620 р. Польський дослідник Ігор Сkochилас у книзі «Собори духовенства Холмсько-Белзької унійної єпархії XVII століття» наводить інформацію, що у списку духовенства, був присутній «кримненський Кирило». Тут же подається інформація, що церква у с. Кримне згадується за 1683 – 1685 рр. [2, 135].

Після Брестської унії 1596 р. кримненська церква стала уніатською, про що знаходимо свідчення у книзі «Холмська православна єпархія до 1596 р.» Анджея Гіля: «1510 року було на тем теренє 14 парафій вєських (сільських): Головно, Городно, Кримне, Куснища, Любохини, Луков, Машов, Новосьолки, Олесько, Полапу, Подгородно, Шацьк, Вишньов і Заполле» [3, 40, 47].

Найдавніша писемна згадка про церкву с. Кримне знайдена у статті польського історика Володимира Чарнецького «Мережа поселень землі Холмської від пол. XIV до пол. XV ст.»: «с. Кремно, парафія Ратно, вперше згадується перед 1444 роком» [1, 206]. Аналіз давніх джерел підтверджує існування у селі

Михайлівського храму на час XVI – XVII ст., ймовірно, саме тоді й був замовлений іконостас, пам'ятки з якого зберігаються у музеї. У середині XVIII ст., під час будівництва нового храму коштами поміщиці Потоцької, давній іконопис міг бути перемальованим, а ікона «Архистратиг Михаїл» перероблена на дияконські врата, для цього була дописана нижня частина зображення. Під час реставрації записи були зняті, але на «Богородиці Одигітрії» та «Христі Вседержителі» лики залишилися «новими».

Три пам'ятки з церкви с. Кримне (далі – ікони «кримненського маляра») є типовими творами сакрального мистецтва межі XVI – XVII ст., коли митці все більше віддалялися від ортодоксального іконографічного варіанту давньоруських образів і наближалися до живописного варіанту у західноєвропейському розумінні. Водночас, всі твори представляють мистецький зразок, який позначений яскравим впливом народного малярства.

На жаль, через не збережені лики на іконі Богородиці та Христа (маємо лише перепис XVIII ст.), важко аналізувати живописну манеру автора у повному об'ємі. Вочевидь, вони подібні до єдиного збереженого взірця – лику Архистратига Михаїла на однойменному образі.

Всі пам'ятки написані на дерев'яних, витягнутого формату, щитах, який складається з двох дощок, скріплених поперечними врізаними шпугами. Вздовж зведення дощок наклеєна паволока, шириною біля 12 см.

Образ Богородиці Одигітрії (іл. 1), враховуючи витягнутий формат дощок, також виглядає досить витягнутим по вертикалі. Але попри це, постаті виглядають цілком пропорційними та не надто видовженими. Зображення Марії майже поколінне, на ній синьо-блакитний хітон і темно червоний мафорій, з облямуванням золотою орнаментованою обшивкою, а на руці і під шиєю – вохристо-червона орнаментована кайма. Майстер досить вправно моделює складки її одягу, при цьому часто зіставляючи світлотіньові трактовані площини з локальними. Лик Богородиці з дещо важкуватим підборіддям, тонкими вустами та глибоко посадженими очима, має урочистий та водночас суворий характер зображення. Він частково переписаний, як і м'які густі бганки прозоробілої вуалі навколо її лику. Погляд Марії звернений вправо, поверх голівки Ісуса. На лівій руці – Дитя, а права, як типово для Одигітрії, піднята до його колін. Лик Ісуса подібний рисами до Матері. Маляр, який поновив ікону у XVIII ст., створив своєрідний зворушливий дитячий портрет з пухкими рожевими щічками, мініатюрними ручками та ніжками. Відведеною вбік правицею Ісус двоперстно благословляє, а лівою рукою притулює до грудей сувій. На ньому білий з густими бганками, перепоясаний хітон, ніжки та ліве плече закриті яскравим жовтавим гіматієм. Кісті рук Марії видовжені, з дуже довгими, тонкими пальцями. Ліва, якою вона підтримує Дитя – з неприродно розставленими середніми пальцями.

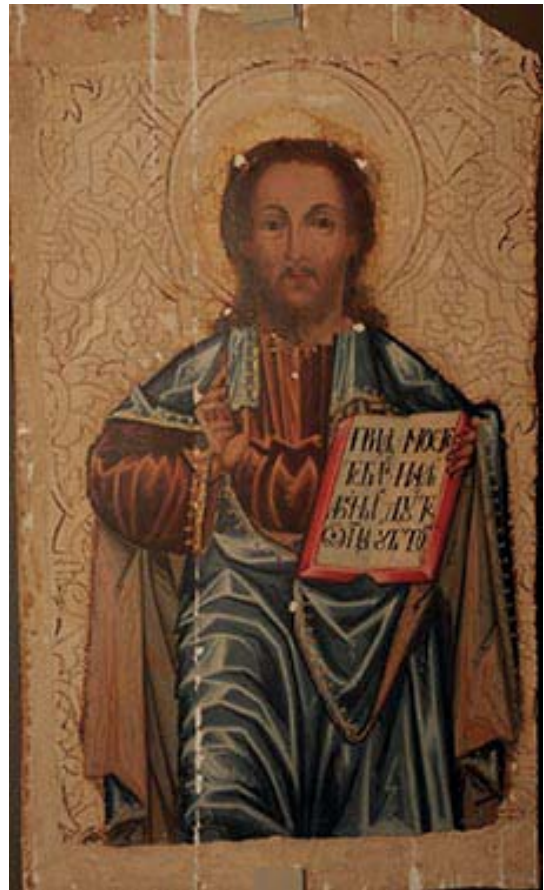
Зображення одяг Марії та Ісуса, змальоване у першій половині XVII ст., досить площинно потрактоване, як для того малярського періоду, пронизане ритмом динамічно написаних, графічно оформлених бганок. Тут домінують довгі прямі лінії, рисунок мафорію, що гострим кутом у нижній частині живопису ніби розділяє постать навпіл, з гострими заломами на плечі та по нижньому краю. Симетрично написані світло сірі вивороти мафорію покреслені тонкими лініями оранжевих, синіх та чорних барв, як своєрідна імітація складок тканини.

Ікона «Богородиці Одигітрії» реставрована у Львівській філії ННДРЦУ 2015 р. Згідно рентгенографічного паспорту: «ранній живопис знаходився під пізніми записами та поновленнями. А саме, частково переписано лик Богородиці: змінено овал обличчя, зменшено вуста, переписано розмір очей та змінено напрям споглядання відносного глядача. Частково записано гостре трикутне драпування мафорію Богородиці (ліворуч). Також записано кайму на горловині туніки, зменшено її розміри та раннє зображення білого вельору під мафорієм Богородиці. Декоративного оздоблення краю мафорію в рентгеновських променях не виявлено. Лик Немовляти переписано повністю через часткові втрати раннього зображення. На рентгенограмі спостерігається відображення обідка вінця Богородиці та його оздоби, а також залишки прикрас на вінці, що імітують перлини (?). Крім того, змінено розміри хітона: власне попереднє зображення горловини хітона зрівнювалось з лінією німба» [4]

Живописний та водночас графічний стиль виконання одяг простежується й у парному образі Христа Вседержителя (незавершена реставрація, художник – реставратор ВКМ Квасюк А.) (мал. 2). Його поколінна постать, з вузькими плечима та невеликою кистю благословляючої правиці, досить вільно розміщена на іконній основі. Поверх високо підперезаного вохристо-червоного хітона, з обох плечей, майже симетрично, спадають складки багато модельованого світлом, блакитного гіматія. Він майже повністю покриває фігуру Христа. Одежі виглядають надзвичайно декоративно, адже як і на іконі Богородиці, світлі та темні контури контрастних відтінків моделюють драперії та підкреслюють форми. Віртуозно потрактовані драперії гіматію на правій нозі Спасителя, написані у вигляді рясних



Іл. 1. Ікона «Богородиця Одигірія» с. Кримне Старовижівського р-ну.



Іл. 2. Ікона «Христос Вседержитель» с. Кримне Старовижівського р-ну.



Іл. 3. Ікона «Архистратиг Михаїл» с. Кримне Старовижівського р-ну.



Іл. 4. Ікона «Св. Дмитрій» с. Гішин Ковельського р-ну.

горизонтальних «трикутноподібних» бганок.

На тлі іконопису першої половини XVII ст. подібне написання одяг Христа та Богородиці виглядає досить архаїчним, притаманне творам більш ранньої епохи. Аналогічні стилістичні прийоми можна побачити й у іконах інших волинських малярів, зокрема у малярському осередку «Волинського іконописця 1630 р.» та майстрів його кола [5].

На тлі постаті Вседержителя яскравою декоративною плямою виділяється зображення великого розміру Євангелія, Ісус ледь притримує його за лівий верхній край. Білий розворот книги оформлений вишуканим, великого розміру, кириличним каліграфічним текстом, а у написі окремих літер присутній декор з елементами рослинного орнаменту. У тексті поданий фрагмент найуживанішого у волинських іконах скороченого варіанту тексту з Євангелія від Матфея (25: 31 – 46): «Прийдіте благословеннії Отца Моего, наслідуйте уготованное...». Червоний обріз книги виступає яскравим кольоровим акцентом у композиції твору, такий же колір присутній і в образі Богородиці Одигітрії, на її манжетах та на горловині мафорію.

Не розкриті від записів лики Богородиці і Спаса, ймовірно, подібні до лику «Архистратига Михаїла», третьої ікони з групи пам'яток «кримненського маляра» (іл.3). Лик Михаїла, пластично і живописно змодельований, правильної «яйцеподібної» форми, з високим чолом, високо піднятими короткими бровами, глибоко посадженими очима. Тонкі маленькі червоні устами з ледь піднятими кутиками. Темними глибокими тінями автор виділяє м'яку ямку на підборідді та довгуватий ніс. Чітко промальовані вуха Архистратига, «С»-подібної форми, дещо завеликі щодо лику. Вони прикривають хвилясте волосся, що спадає на плечі архангела, кучерявиться на скронях. Видається, що перемалювання ликів Богородиці і Христа, яке відноситься до XVIII ст., живописець зробив щонайближче до оригіналу. Цікавий та характерний силует мають кисті рук Михаїла, з чітким прямим чорним контуром, але пластично змодельовані.

У автора доволі характерний спосіб накладання світлових партій при зображенні бганок. На вбранні Михаїла вони творяться за допомогою геометризованих ліній світліших помаранчевих тонів по червоному плащі та контрастних темносиніх або ж світлосірих по блакитній туніці.

У малюнку деталей кримненських ікон спостерігається, властива лише цьому маляру, особливість у прописування вивороту одяг персоналій. Зі звороту він декорує їх з допомогою геометричних навскісних ліній помаранчевого, блакитного та чорного кольорів. Ці деталі присутні також у малюнку плаща Архистратига.

Аналізуючи спосіб трактування одяг Святих персон, які виконані з характерною для попередньої епохи графічністю та навіть своєрідною «геометризацією» форм, можна виокремити ці деталі, як своєрідну прикметну рису «кримненського маляра». Уся група пам'яток споріднена загальними стилістичними особливостями, а також низкою конкретних моментів: статичністю і строгістю композицій, особливим поєднанням графіки у написанні одяг й світлотіні у моделюванні ликів. Колірна гама ікон обмежується синіми відтінками, кількома тонами вохристо-червоних, білим та золоченням на майстерно різьбленому тлі. Рисунок тла має строго симетричну побудову, в основі якої лежить зображення бутонів «гвоздики» у гостро овальній декоративній сітці.

Ікони з с. Кримне, створення яких припадає на період живописних та образно-стилістичних змін в українському малярстві початку XVII ст., виразно ілюструють своєрідність тогочасного волинського іконопису, в якому органічно поєднувалися давні традиції з нововведеннями, професійна майстерність з рисами наївного мистецтва.

Певні близькі аналогії та авторський почерк у іконографічному та стилістично-образному виконанні щодо кримненських образів можна прослідкувати в іконі «Св. Дмитрій» (Ж – 296) з Дмитрівської церкви с. Гішин Ковельського р-ну (іл. 4). Гішинська церква – одна з найдавніших дерев'яних церков України, побудована у 1567 р., за кілька століть дещо змінила свій вигляд [6]. Ймовірно, після реконструкції у першій половині XVII ст., ікона була написана для неї як храмова.

Іконографія образу наслідує поширений у той час варіант з ростовим зображенням Святого. Перед нами молодий безбородий юнак, його голова, дещо замала для масивної постаті, обрамлена коротким хвилястим світлим волоссям. Дмитрій змальований у доколінному зеленому далматику під воїнським обладунком, поверх нього накинутий вохристо-червоний плащ. У його правиці – довгий тонкий спис, ліва рука піднята до грудей з невеликим чотирикінцевим хрестом. Майстер багато уваги приділяє декору лат, ретельно виписуючи кожен фрагмент металевої лускатої пластини, через що на їх тлі майже «зникає» зображення хреста. Подібне ретельне опрацювання деталей обладунку бачимо і в образі «Архистратига Михаїла» з Кримне (іл. 5). З ним співвідноситься також типаж лику Дмитрія (іл. 6), таке ж юне з легкою



Лл. 5. Фрагмент ікони «Архистратиг Михаїл».



Лл. 6. Фрагмент ікони «Св. Дмитрій».



Лл. 7. Ікона «Христос Вседержитель»
с. Деревок Любешівського р-ну.

асиметрією обличчя, з вузько посадженими круглими невеликими очима, високо піднятими короткими бровами та глибокими темними тіннями біля носа, у кутиках вуст. Положення рук Дмитрія та Архангела майже ідентичне, але виконане у дзеркальному розміщенні, форма кисті, вузької та довгої, характерна для цього майстра. Подібний також загальний колорит твору з перевагою неяскових відтінків вохристо-червоної, світло-зеленої та синьо-блакитної барви. Багато спільного у малярських прийомах малюнку густих (на штанах трикутноподібних) бганок та їх світлотіньового моделювання. Тло ікони дещо відмінне від кримненських, але, просте за формою, твориться з подібного симетричного орнаментального узорного килима, в основі якого лежать стилізовані квіти у фігурному обрамленні, з чітким поділом на сегменти.

Дуже близьким за художньо-образними характеристиками до ікон з с. Кримне є «Христос Вседержитель» (I – 128) з церкви с. Деревок Любешівського р-ну (іл. 7). Ця пам'ятка доволі виразно відрізняється від кримненських своїми розмірами та дещо іншим колоритом, але, ймовірно, виконана у тому ж малярському колі. Свідченням цього є складний рисунок складок гіматія, густо помережаного білильними мазками та тонкими чорними лініями. Подібно рисунку драперій одяг Христа з с. Кримне, тут ми бачимо такі ж ритмічно спадаючі краї гіматія з заломів тканини. Колір гіматія — сірувато-синій, краї тканини обведені чорним контуром, над яким лише у певних місцях (праве плече) можна роздивитися сліди золотої орнаментованої облямівки. Вохристо-коричневий хітон, теж з густими лініями бганок, був декорований золотим клавом та орнаментом по краю рукава та горловині, але золотий малюнок майже повністю втрачений.

Попри стилістичну спорідненість з кримненськими образами у написанні одяг, ікона з с. Деревок відрізняються індивідуальною манерою у рисунку лику. Він дещо асиметричний, дуже звужений до підборіддя, до якого ніби приставлена вузька, роздвоєна на гострі клинці, борідка. Вузька лінія вусів під довгастим носом, великі вуха, тонесенька лінія коротких брів – все виглядає дуже оригінально і не повторює вже знайомих нам взірців.

В руці Христа – Євангеліє з тим же скороченим варіантом тексту з Євангелія від Матфея (25: 31 – 46), що й на кримненській іконі «Прийдіте благословеннії Отца Моего наслідуйте уготованное вам царство».

Тло ікони гладке, посріблене. На ньому чітко виділяється хрещатий німб, окреслений чотирма графіями, та фігурно змальовані червоні літери монограми Христа.

З цього ж храму походить нещодавно повернута з реставрації ікона Богородиці Одигітрії (I – 130) [7]. Вона має певний перегук у колористичному вирішенні з образом Христа Вседержителя. Палітра творів майже монохромна, побудована у вохристо-коричневих тонах на мафорії Богородиці та хітоні Ісуса, синьо-сірих – на туніці Богородиці та гіматії Ісуса. Але моделювання бганок одягу Богородиці носить вже не графічний характер, а ретельно виписаний за допомогою тональної градації об'ємного світлотіньового моделювання. Лише малюнок лику Богородиці з високо піднятими бровами, вузькою лінією вуст, а головне, в обрамленні тонкої лінії прозорої вуалі, те ж ми бачимо в образі однойменної ікони з с. Кримне, виявляє певну близькість до неї, але пам'ятка з Деревка виконана дещо пізніше. Можна припустити, що обидва образи Одигітрії, змальовані з вуаллю, а не з традиційним чепцем під мафорієм, мали певний іконографічний прототип західноєвропейського живописного характеру, оскільки ця деталь не характерна для тогочасного волинського іконопису, особливо у творах провінційної орієнтації.

Розглянуті пам'ятки можна об'єднати за художньо-образними та стилістичними особливостями, що дає підстави припускати існування якщо не малярського осередку, то принаймні, досить коротку діяльність певного майстра. Зрозуміло, що на індивідуальність маляра впливали загальні художні тенденції, притаманні нашому регіону. У його творах впізнані характерні риси мистецького середовища Волині першої половини XVII ст. Своєрідна сухість і лінійність у малюнку одяг, легка диспропорційність і чітка окресленість деталей ликів, неяскова кольорова гама зближують творчість «кримненського маляра» з іконописною традицією «Волинського іконописця 1630 р.» та інших малярських осередків Волині. Адже проживаючи у близьких районах краю, живописці перебували у тісному спілкуванні, запозичуючи один в одного ідеї, які припадали їм до вподоби.

Комплекс ікон анонімного «кримненського маляра» – це цінний фрагмент історії волинського іконопису. Автора досліджуваних пам'яток безперечно можна віднести до яскравих творчих індивідуальностей волинського малярства першої половини XVII ст.

Джерела та література

1. Кичиліук В. Кримне: на скрижалях історії. Історико – краєзнавчі нариси. Луцьк, 2012. 280 с.
2. Скочиляс І. Собори духовенства Холмсько-Белзької унійної єпархії XVII століття (типологія, внутрішня організація та склад учасників). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Skochylias_Ihor
3. Gil A. Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku. – Lublin-Chełm, 1999

4. Результати рентгенологічного дослідження ікони у Львівській філії ННДРЦУ. Дата проведення досліджень: 03.02.2017 р.
5. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Карпюк Л. Наукова довідка «Мистецька спадщина «Волинського іконописця 1630 р.» та його кола у музеях України, Польщі та Білорусі». 2018.
6. URL: [описhttps://drymbo.com](https://drymbo.com)
7. 3 ікон «Богородиця Одигітрія» (середина XVII ст.) та «Хрестовоздвиження» (кінець XVIII – початок XIX ст.) був складений феретрон.

УДК 27-526.62 «16»

В 19

Світлана Василевська (Луцьк)

ІКОНА КІНЦЯ XVII ст. «ОПЛАКУВАННЯ ХРИСТА». ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ

У статті зроблена спроба проаналізувати іконографічні особливості волинської ікони кінця XVII ст. «Оплакування Христа». Автор подає історичний аналіз появи і поширення даного сюжету в Україні, порівнює головні аспекти волинської ікони з західноєвропейським релігійним живописом, акцентує увагу на винятковості волинської ікони і високому професійному рівні виконання.

Ключові слова: *Оплакування Христа, Пієта, Богородиця, Єрусалим.*

Тематика страстей і мученицької смерті Ісуса Христа широко відображена в українському іконописі. До найпоширеніших сюжетів, що розкривають ідею спокутної жертви Христа належать «Страсті Христові», «Розп'яття з пристоячими», «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Христос євхаристійний», «Христос у чаші», «Христос у гробі», «Оплакування», «Пієта», «Не ридай Мене, Мати». У даній розвідці головна увага буде приділена темі Оплакування, як одній із найменш поширених, як у храмах Волині, так і у музейних збірках. Образи «Оплакування Христа» є найбільш емоційно наповненими, з втіленими елементами розповіді, на відміну від Пієта (Pieta, італ. - жаль) – сцени, яка є більш канонічно строгим варіантом теми. Сцени Оплакування Христа можна бачити також на настінних розписах храмів, на плащаницях і антимінсах, які були священними у кожному храмі, на одязі священнослужителів, у гравюрах.

У чотирьох канонічних Євангеліях відсутній опис сцени оплакування Ісуса Христа. Після зняття тіла з хреста одразу описується поховання Ісуса: «Всі ж хто знав Його, і жінки, які прийшли з Ним з Галилеї, стояли віддалік і дивилися на це» (Лк. 23,49). Іконографія склалася в XI ст. на основі більш давньої композиції «Поховання Христа». Вперше вона зустрічається у візантійському мистецтві XII ст. Розквіт популярності цього сюжету припадає на епоху Відродження. Цей епізод фігурує у містичних творах XIII-XIV ст. – «Роздумах» Джованні де Каулібуса і «Одкровеннях» Бриггіти Шведської. Серед найбільш відомих західноєвропейських митців, які у своїй творчості відтворювали цей сюжет були Мікеланджело, Тіціан, Ван Гог, Ель Греко.

У трактаті середньовічного теолога С.Бонавентури «Контемпляція над життям Христа» описується, як після того, як вийняли цвяхи із тіла Христа, чоловіки опустили тіло і поклали його на землю. Богоматір тримала голову і спину на колінах, Магдалина тримала ноги, а інші стояли поруч. В «Ермінії», підручнику для іконописців візантійського впливу, ця сцена називається «Плач біля гробу» і описує, як на чотирикутному камені, який покритий покривалом, лежить оголений Ісус, Богородиця стоїть на колінах, присутні Іоанн, Никодим, Магдалина, яка заломила руки, і жінки – мирносиці, які рвуть на собі волосся. На основі цих приписів і сформувалися іконографічні зразки. У деяких композиціях оплакують Христа тільки Богоматір та Святий Іоанн або тільки благочестиві жінки. У різних варіантах жіночі постаті покликані виражати почуття скорботи: Богоматір може втрачати свідомість, може обіймати голову Сина, може стояти на колінах, заламувати руки, проливати сльози. У жінок-мирносиць з-під покривів видно волосся, що говорить про те, що вони у розпуці рвуть на собі волосся. Наприклад, на іконі «Страсті Христові» кінця XV- початку XVI ст. з с. Жогатин (Надсяння, Польща) Богородиця сидить, тримаючи голову Ісуса на своїх колінах, а Його тіло повністю спеленене, як немовля. Поруч стоїть жінка, яка у молитві до Всевишнього підняла руки. А на іконі XV ст. з с. Здвижень Богородиця турботливо тримає

голову Сина, який покладений на білу плащаницю на саркофазі на фоні хреста-розп'яття, окрім Марії присутні інші персонажі [1].

У давньохристиянському мистецтві не зображали сцени Оплакування, а тільки сцени Зняття з хреста і Покладення до гробу, але ніколи не зображали Богоматері, яка тримає тіло свого Сина. Між сюжетами Зняття з хреста (Мт.27, 57-59; Мр. 15,42-45; Лк. 23,50-54; Ін. 19,38-40) та Покладення до гробу (Мт.27 59-61; Мр. 15,46-47; Лк. 23,53-55; Ін. 19,39-42) серед сцен страстей Христових є Оплакування з особливим варіантом Пієта і перенесення тіла Христа. Сцена Оплакування може супроводжувати покладення до гробу, оплакування може відбуватися безпосередньо біля хреста-розп'яття. Можна розрізнити сюжети Оплакування і Поховання Христа, де фігурують ті ж персонажі, що в інших страсних сценах. Різниця між цими двома іконографічними сюжетами полягає у тому, що Оплакування – це емоційна статична ситуація, а поховання допускає динамічну дію – тіло кладуть у печеру.

У колекції Волинського краєзнавчого музею є кілька хатніх ікон XIX ст., які були передані з волинських митниць, як конфіскації по кримінальних справах і можуть служити ілюстрацією до визначень символічних сюжетів «Зняття з хреста», «Покладення до гробу», «Не ридай Мене, Мати». Якщо у сцені перенесення тіла акцент зроблений на чоловічих постатях, то у сцені оплакування увага зосереджена на стражданнях і сумові жінок, найперше Богородиці. Іконографічний тип, де представлено померлого Христа у гробі, виник у візантійському мистецтві. Такі композиції визначаються як алегорично-символічні, бо історичних чи літургійних джерел цієї іконографії немає. Ранні зразки представляли Спаса самого або з образом Богоматері на звороті. Вже від XIV ст. зустрічаються композиції, коли поруч із Сином зображена Богородиця, інколи з Іоаном Богословом. Такі образи набули поширення під назвою «Не ридай Мене, Мати». Цю назву взято з ірмоса дев'ятої пісні св. Козьми Маюмського (VIII ст.) на Велику Суботу. Ідейний акцент включає не лише оплакування і співчуття до страждань Ісуса на землі як земної людини, а і на сотеріологічному (вчення про спокуту та спасіння людини) визначенні Його високої місії, коли він помер на хресті для спасіння людства. Слова: «Не ридай Мене, Мати, узрівши Сина у гробі. Його у чреві без сімени зачала єси: встану і прославлюся ...» вказують на Його воскресіння після смерті. Пісенспів виконується від імені Сина, який втішає матір, говорячи про своє Воскресіння, яке перемагає смерть. Зазвичай оголене тіло Спаса передається на фоні хреста і ніби заглиблене у гріб, очі закриті, руки схрещені. Богородиця обнімає Сина, притуляється до Нього, як на іконах Замилування.

По змісту найближчими до теми «Не ридай Мене, Мати» є сюжети «Оплакування Христа» і «Пієта». Головна відмінність «Пієта» від «Оплакування Христа» в тому, що в першому сюжеті Ісус зображений на колінах Диви Марії, інші євангельські персонажі відсутні.

На іконі «Зняття з хреста» (ВКМ І-515) бачимо дійство, яке відбувається на тлі пейзажу з обрисами Єрусалиму в присутності багатьох персонажів. Біля підніжжя хреста зображені череп і кістки. Два сивих чоловіки (Йосип і Никодим) з допомогою довгого полотнища знімають з хреста тіло Ісуса Христа. Ноги підтримує молодий Іоан. Ліворуч три жіночі постаті, які стоять із схиленими головами, руки розведені чи притулені до голови. Найближча – Богородиця, яка витирає сльози кінчиком мафорію. Білий колір полотнища, пов'язки на бедрах Ісуса і плата в руках Іоана своєрідно зацентровують увагу серед переважаючого темнохристого кольору ікони.

На іконі «Зняття з хреста. Покладення до гробу» (ВКМ І-656) бачимо дійство серед зелених пагорбів з багатьма персонажами – чоловіки, жінки, ангели на хмарах і на землі. Попід руки два молоді чоловіки знімають з хреста тіло Ісуса, а нижче два сиві чоловіки, які стоять на драбинах, допомагають їм. Нижче подається сцена Оплакування Ісуса, який покладений на білу плащаницю. Ліворуч стоять п'ять жінок, схиливши голови. Богородиця підтримує голову Сина разом з іншими жінками, Іоан тримає Ісуса за ліву руку, двоє старших чоловіків підтримують ноги Ісуса.

Ізвод «Не ридай Мене, Мати» часто у традиції російського іконопису іменують «Оплакування Христа». Іконографічна композиція «Не ридай Мене, Мати» представляє Христа у гробі, поруч з яким знаходиться лише Богоматір. На іконі «Не ридай Мене, Мати» (ВКМ І-897) бачимо класичну схему: у гробі з декорованим краєм – поясне зображення Ісуса Христа і оплічне зображення Богородиці, які схилили голови і ніжно притулилися один до одного. Спаса подано, як померлу людину: руки складені на грудях, очі закриті. Темнохристий тон тла ікони додає образу суму і покликаний зосередити увагу на головних постатях і тій події, яка відбувалася раніше.

Суттєва відмінність сюжету «Не ридай Мене, Мати» від «Оплакування Христа» у тому, на у першому випадку Христос зображений вертикально і з відкритими очима, його обнімає Богородиця, а у другому – Спас лежить із закритими очима і позаду стоїть чи сидить Богородиця.

У колекції Музею волинської ікони є єдина ікона кінця XVII ст. «Оплакування Христа» (ВКМ І-758).



1. Оплакування Христа Кінець XVII ст.



2. Зняття з хреста. XIX ст. ВКМ.



3. Зняття з хреста. Покладення до гробу.
XIX ст. ВКМ.



4. Не ридай Мене, Мати XIX ст. ВКМ.

До музею ікона була передана у 2008 р. із чотирма іншими образами настоятелем Успенської церкви с.Баїв Луцького району о. Василем Левковцем. Після проведення реставрації у реставраційній майстерні ВКМ реставраторами Павлом Петрушаком і Анастасією Чабан ікона представлена в експозиції музею.

Волинська ікона вирізняється високим рівнем професійного виконання і служить зразком вмілого поєднання традиційності і самотності, що підносить образ до кращих зразків волинського іконопису XVII ст.

Кандидат мистецтвознавства Олег Сидор, аналізуючи даний образ, вказує на мистецькі особливості і пише: «Її образний лад настільки близький духові творчості Йова Кондзелевича, що і в цьому випадку можна говорити про його авторство» [2, 16]. Щодо практичного використання ікони дослідник припускає, що дана ікона, завдяки своїй видовженій формі, могла служити аналогом традиційної плащаниці у храмі, про що свідчать залишки воску і тиблі на торцях ікони. Цінним є мистецтвознавчий аспект дослідження, коли автор дає детальний аналіз особливостей живописних прийомів, використаних іконописцем при подачі локальних груп і тонких деталей, відзначаючи, що дана ікона «належить до найпроникливіших мистецьких образів серед відомих нині пам'яток сакральної культури Волині кінця XVII – початку XVIII ст., коли українські малярі, знайомлячись із засадами європейської малярської школи, шукали шляхів узгодження двох традицій – східнохристиянського іконопису та західного релігійного малярства» [2, 17].

На волинській іконі можна прослідкувати хронологічний ряд від моменту мученицької смерті до поховання, коли смерть на хресті символічно передбачена у вигляді граду Єрусалиму, потім присутня сцена оплакування Сина Божого матір'ю Марією і завершальний етап – покладення до гробу-печери. Волинський іконописець зумів майстерно побудувати композицію і малярськими засобами передати найбільш драматичні моменти, які служать основою християнського віровчення. Хоча явна динамічна дія відсутня, автор вміло ніби проникає у ту історичну ситуацію, наголошуючи на спокутній жертві Ісуса Христа.

Волинська ікона вирізняється своєрідною композицією, коли об'єднані мотиви Пієти і Оплакування. Від Пієти взято присутність лише Богородиці, але строгість цього ізводу мальовничо доповнюють елементи пейзажу і архітектури. Зліва зображені дві печери у скелях, які поросли зеленню. Про гріб говорять всі євангелісти. За їхніми розповідями він належав Йосифу з Аримафеї: «... І поклав Його у гробі, висіченому в скелі, де ще ніхто не був покладений» (Лк. 23, 53) або «На тому місці, де Його розіп'яли, був сад, і в саду новий гріб, в якому ще ніхто ніколи не був покладений» (Ін. 19, 41). За легендою гробниця знаходилася за міськими стінами, на північний захід від Єрусалиму недалеко від Голгофи. Справа детально подається зображення Єрусалиму, який масивно виступає на зелено-рудій рівнині. Біло-сірі вежі і мури, будівлі з червоними дахами, храм з круглим куполом – цей архітектурний стафаж сприяє усвідомленню священного місця, де пролилася кров Спасителя. Позаду будівель зелені дерева, ще далі – біло-голубі вершини, які покликані підносити почуття віри, духовні устремління віруючих.

Центральне місце займає постать Богородиці, яка, схилилась до Сина очевидно, стоїть позаду масивного саркофагу, який займає всю нижню горизонтальну частину ікони. Надзвичайно емоційно автор передає психологічний стан матері, яка переживає втрату єдиного сина: в пошані до Ісуса Богоматір повернута вправо, голова злегка схилена до правого плеча, миловидний лик Марії виражає невимовний жаль і сум; вона у розпуці заломила руки, сплівши пальці до купи і тримає їх перед грудьми, ніби у щирій молитві; з напівопущених очей просто ллються рясні сльози, які стікають по щоках.

В іконі наочно втілена думка про те, що Діва Марія, яка народила Сина Божого, пережила його страждання на хресті, не залишає його і після смерті. Вона жива і ніби єднається з Його мертвим тілом, яке лежить на білій плащаниці, покладеній на гріб, як престол. Примітно, що тіло Спасителя покладено саме як на престол, хоча часто Він зображається покладеним чи у гріб, чи у саркофаг. Зображенням престолу небесного Ісус Христос прославляється, як Син Божий, який прийняв мученицьку смерть на землі, відкривши людям шлях до спасіння. Жертовність Богородиці підкреслена яскравочервоним кольором мафорію, який має традиційні золоті зірки на чолі і плечах, які символізують пріснодівство Марії. Таке поєднання живого тіла Матері і мертвого тіла Сина, вказують на єднання церкви і євхаристії, пастви, яка дотримується заповідей Божих і здійснює головне таїнство, шануючи спокутну жертву Сина Божого.

На іконі відсутня пряма вказівка на місце страти – гора Голгофа (лат. Кальварія), хрест-розп'яття. Символічну вказівку на хрест-розп'яття знаходимо у хрещатому німбі Спаса, який має літери OWN, що вказують на божественну сутність Ісуса Христа «Я є Сущий» (Вих. 3,14), а саме ім'я Ісуса Христа ІС ХС вміщене обабіч постаті. Серед вказівок на смертність Сина бачимо розслаблене тіло, руки витягнуті вздовж тіла, закриті очі, наслідки тілесних тортур передані ранами на руках, ногах, правому боці та краплями крові по всьому тілу і на плащаниці. Поза Ісуса Христа із злегка піднятою верхньою частиною тулуба і

головою близька до зображень на західноєвропейських гравюрах і в живописних полотнах, зокрема на гравюрі Альбрехта Дюрера і в картинах Педро Санчеса, Гертгена Сінт Янса, Педро Лорентцетті та ін. [3, 256]. Його тіло анатомічно модельоване, відтінені контури, на стегнах біла пов'язка, укладена в складки. Поданий на передньому плані сірий постамент (сакрофаг, гріб) з плащаницею цілком може асоціюватися із яслами, в які був покладений новонароджений Спаситель, сповитий у білі пелени. Примітно, що іконописець відходить від давньої традиції зображати Ісуса Христа як величного Сина Божого, а передає Його як земну людину, підкреслюючи його людську природу: пропорційність фігури, блідовохриста карнація тіла, видовжений з тонкими рисами лик, позбавлений страждань і мук, який виражає спокій та умиротворення.

Про майстерність волинського майстра свідчить також колорит ікони – витриманий, спокійний, який відзначається широкою гамою відтінків. Основні кольори – червоний, білий, зелений, вохристий, синій гармонійно займають визначені позиції і надають образу цілісності. Гравійоване стилізованим рослинним орнаментом золочене тло по-особливому наповнює ікону божественним світлом, силою і благодаттю.

Твердження дослідниці Оксани Шпак про українську гравюру щодо того, що сюжет «Оплакування» розповсюдився в українському мистецтві під впливом західної іконографії «Пієта» [4, 65] цілком може відповідати і висновкам про іконографічне зображення цього символічного сюжету, зразків яких збереглося небагато. Відомий дослідник Павло Жолтовський, аналізуючи символічні композиції в українському іконописі XVII – XVIII ст., говорить про те, що прийшовши в Україну із Заходу «вони стали набагато простішими, звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів» [5, 35]. Це цілком вписується і у характеристику ікони з Баєва. Тому волинська ікона цінна для дослідників давнього іконопису своєю оригінальністю та самобутністю вирішення, а також проникливим мистецьким втіленням основ християнського віровчення.

Джерела та література

1. Роксолана Косів Страсті Христові : 7 давніх українських ікон з Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові. URL: https://galinfo.com.ua/news/strasti_hrystovi_sim_davnih_ukrainskyh_ikon_z_natsionalnogo_muzeu_sheptytskogo_u_lvovi_284426.html
2. Сидор О. Важлива знахідка. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2008. 216 с.
3. Новый Завет в искусстве. Москва, 1998. 252 с.
4. Шпак О. Українська народна гравюра XVII-XIX століть. Львів. 2006. 224 с.
5. Жолтовський П. Художнє життя на Україні у XVI-XVIII ст.. Київ, 1983. 178 с.
6. Біблія. Київ, 2007. 1415с.
7. Музей волинської ікони. Київ, АДФ-Україна. 2012. 400с.
8. Жолтовський П. Художнє життя на Україні у XVI-XVIII ст.. Київ, 1983. 178 с.
9. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів, 2000. 394 с.
10. Новый Завет в искусстве. Москва, 1998. 352 с.
11. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве -М.: Крон - Пресс, 1999. - 656с.
12. Федак М. Іконографічні та художньо-стильові особливості ікони «Христос у гробі» («Людина болю») другої третини XVI ст. зі Старого Самбора. Народознавчі зошити. 2017. № 4 (136). С.929-933.
13. Макояда О. Тема страстей господніх в українському іконописному малярстві. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Матеріали II міжнародної наукової конференції м. Львів, 2010 р. С.62-67.

УДК 2-526.62:27-526.62:069(1-4)(477) «17»

Б 92

Любов Бурковська (Київ)

ВОЛИНЬСЬКА ІКОНА «СВЯТІ МУЧЕНИЦІ СОФІЯ, ВІРА, НАДІЯ, ЛЮБОВ» ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІКОНОГРАФІЇ СЮЖЕТУ

У статті розглядається волинська ікона «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» початку XVIII ст. – рідкісний приклад втілення сюжету в давньому українському іконописі. Показано, як у художньо-образній та композиційно-іконографічній системі пам'ятки синтезуються усталені традиції

середньовічного мистецтва з новими художньо-образними пошуками.

Ключові слова: *ікона, тема, сюжет, іконографія, образ, композиція.*

У збірці Національного музею народної архітектури і побуту України (далі – НМНАПУ) волинський іконопис представлений творами XVII–XVIII століть. Часто це поодинокі зразки, які віддзеркалюють дещо ізольовані мистецькі напрями. Колекція складається з різноманітних за тематикою пам'яток, у тому числі й рідкісних для українського релігійного малярства. До цього типу унікальних творів відноситься ікона «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» (початок XVIII ст.), що походить з волинських земель.¹ У фондовій документації музею вказано, що ікона із Західного Полісся, більш точна територіальна локалізація походження пам'ятки відсутня.

Композиція пам'ятки схожа до зображення Покрови Богородиці іконографічного типу Милосердна Діва (*Vierge de Miséricorde*), популярного в західноєвропейському мистецтві пізнього Середньовіччя і поширеного в українському релігійному живописі XVII – XVIII століть. Досліджуючи іконографію цього сюжету, науковці вказують на його давні витоки та зазначають, що уявлення про плащ божества, як природний символ захисту, притаманний багатьом народам і цивілізаціям [8, с. 46–53].

У центрі ікони змальована Софія на повен зріст, її крупна статична постаць подана фронтально. Широко розкинувши плащ, свята вкриває ним доньок. У правіці пальмова гілка, у лівій руці – великий розгорнутий сувій із текстом Символу Віри. Софія одягнута в голубу туніку, рукави якої оздоблені золотистою тасьмою. Туніка підв'язана під грудьми великим золотистим бантом. Плащ яскравого золотистого кольору, сколотий на грудях овальною фібулою з великим червоним каменем. Голова святої вкрита світловохристим платом.

Юні мучениці значно менші за постаць матері, вони подаються у вільних поставах, із пальмовими гілками та символічними предметами мук: Віра змальована з мечем, Надія тримає решітку, в руці Любові – казан. Художник змальовує мучениць у вишуканому вбранні, майстерно відтворюючи крій і деталі тогочасного жіночого одягу. На Надії вохристо-золотиста сукня, рожева далматика з голубуватим поясом, пов'язаним бантом, світловохристий плащ, підбитий коричневим хутром і сколотий на грудях фібулою. Одяг Надії складається зі світлоголубої сукні та золотистої далматики, пишний білий комір із прозорого мережива сколотий фібулою, на плечі накинутий довгий рожевий шарф. Любов одягнена в перлисто-голубу сукню, блідо-рожеву далматику та в оксамитовий темно-червоний, підбитий горностаєм, плащ.

Мучениці Софія, Віра, Надія, Любов – ранньохристиянські святі, які постраждали за християнську віру в II ст., в часи царювання імператора Адріана (117–138) [12, с. 331–336]. Відомості про святих Софію і її дочок відсутні в найдавніших мартирологах, а перші свідчення про шанування мучениць відносяться до VII століття. Агіографія святих розповідає, що сім'я благочестивої вдови Софії жила в Римі. Софія дала донькам імена трьох богословських чеснот – Віри, Надії, Любові та виховала своїх дочок у вірності христовій вірі. Коли в 137 р. почалося переслідування християн, чутки про приналежність цієї сім'ї до віри в Христа дійшли до імператора, матір із дочками ув'язнили й відправили на суд до імператора. Коли вимоги зрелися християнської віри не допомогли, розлючений імператор наказав стратити юних дівчат, а матір відпустити. Софія поховала доньок на горі за містом, тужила, не відходячи від їхнього гробу, а за три дні померла [4, с. 702–704].

Іконографія мучениць мало розроблена: зустрічаються зображення святих на повен зріст, поясні й, рідше, погрудні образи. Житійні сюжети обмежуються сценами страти святих дів та їхнього поховання.

У візантійському мистецтві мучениць Віру, Надію, Любов традиційно зображали як молодих дівчат, а Софію – жінкою в літах. Святих змальовували в хітонах та мафоріях. У пізніших пам'ятках одяг мучениць набуває ошатності, багато декорується, а самі діви змальовуються з пишними зачісками, інколи, в західноєвропейському мистецтві, увінчаними коронами. Зазвичай у руках святі тримають хрести, знаряддя мук, розгорнуті сувої з молитвами, пальмове віття. Вік дочок Софії підкреслювався рідко, цей принцип інколи порушувався в сценах їхньої страти.

Візантійські житійні ікони римських мучениць нам не відомі, проте композиції мучеництва, подібні до клейм житійних ікон, створювали в скрипторіях Візантії художники-мініатюристи для ілюстрованих рукописних кодексів. Приклади давньої іконографії сюжетів мучеництва святих дів і їхньої матері збереглися в мініатюрах Менологія Василя II, які датуються 976–1025 pp. (Vat. gr. 1613 fol. 43. Бібліотека

¹ НМНАПУ. Інв. Ж–1630. Дошки соснові (122x80 см), клейова темпера, олія. Тло ікони гравійоване дрібним стилізованим рослинним орнаментом, сріблене, тоноване під позолоту. Обрамлення накладне, подвійне, профільоване, з боніями, профільовані планки сріблені, міжрамні смуги чорного кольору позолоту. Обрамлення накладне, подвійне, профільоване, з боніями, профільовані планки сріблені, міжрамні смуги чорного кольору.



1. «Страждання святих мучениць Софії, Віри, Надії та Любові», 985 р., мініатюра Мінологія Василя II. Ватиканська апостольська бібліотека. Рим.



2. Ікона «Святі мучениці Софія, Віра, Надія та Любов», початок XVIII ст., Західне Полісся. НМНАПУ.

Ватикану. Рим) [7, с. 98–102]. На мініатюрі зображені два сюжети: сцена страти мучениць через усічення мечем і композиція покладання Софією тіл страчених дочок до гробу. Страждання святих Софії, Віри, Надії, Любові змальовані на мініатюрі Євангелія імператора Никифора II Фоки (XI ст.) з ризниці монастиря Великої Лаври на горі Афон [15, с. 217, 218].

Постаті мучениць на повен зріст зображені в Службовому Євангелії з Менологієм третьої чверті XI ст. (Vat. gr. 1156. fol. 253r. Бібліотека Ватикану. Рим) [15, с. 219, 220]. Композиції на сюжети терпіння святих збереглися на мініатюрі з Менологія 1327–1340 рр. (Охон. Vodl f. 1, fol. 9v.) [15, с. 221–223]. Надзвичайно виразні їхні образи, зображені в греко-грузинському рукописі XV ст., який до 1913 р. зберігався в Іверському монастирі на Афоні, а нині – в Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі (О П. 58. Л. 78) [6, с. 125–130]. На мініатюрі чотири жіночі фігури, одягнуті в яскраві мафорії, змальовані в ряд. У зосереджених перед грудьми руках святі тримають хрести. Віра, Надія та Любов подаються в фас, а Софія – у легкому повороті у бік дочок. У зображенні ликів мучениць помітне бажання художника підкреслити їхні фізіономічні та вікові відмінності.

Зображення мучениць на повен зріст здавна зустрічаються серед настінних розписів візантійських і західноєвропейських храмів. В оздобленні уславленої сицилійської пам'ятки – Палатинської капели в Палермо (50–60-ті рр. XII ст.) цілофігурні постаті Софії, Віри, Надії і Любові подаються на стовпах центральної нави храму [10, с. 480–510]. Образи римських мучениць збереглися у мозаїках 1180–1190 рр. кафедрального собору Монреале (Санта-Марія-Нуова) на Сицилії [10, с. 512–534].

У балканських іконах сюжет страти святих дів не зустрічається, проте ця композиція поширена в тамтешньому монументальному мистецтві. Сцену позбавлення життя мучениць катом зображено в фресковому ансамблі церкви Благовіщення в монастирі Грачаниця (1318–1321 рр.) в Косово [14, с. 187–201] та у фресках храму Вознесіння Господнього монастиря Високі Дечани (1348–1350 рр.) [9, с. 567–626]. У стінописах церкви Благовіщення та храму Вознесіння Господнього дійові особи групуються у природному оточенні, постаті трьох засуджених і ката подаються на певній відстані одна від одної. Інтервали між постатями дозволяють надати їхнім жестам і рухам динаміки, переконливо передати силу, з

якою кат замахується мечем. Характерна особливість балканських фресок – компактність композиційного вирішення, насиченість колориту й гостра емоційність у змалюванні терпінь.

На ще одній балканській пам'ятці – фресці церкви Святого Георгія в Старо-Нагоричане (1316–1318 рр.) в Північній Македонії змальовані рідкісні оплічні образи мучениць [14, с. 286–291, 293–297, іл. 1, 2, 4].

Зображення страждань святих Віри, Надії, Любові та Софії (1547 р.) збереглися у фресках соборного храму Різдва Іоана Предтечі монастиря Діонісіат на горі Афон. Знаменитий живописець Тзортзі (Зорзіс) Фука, автор розпису, створив надзвичайно динамічну композицію страти юних мучениць. Страхітлива подія розгортається на тлі гористого пейзажу. Серед ступінчатих скель змальовано Софію, яка притиснувши долоню до щоки, з розпачем споглядає страту доньок.

У пізній візантійський період отримала значне поширення іконографія сюжету, де Софія представлена в центрі композиції, а попереду неї, іноді огорнуті її плащем, – три невеликі постаті дочок. У фресковому розписі храму Гротта-дель-Сальваторе (IX–X ст.) в італійському містечку Валлерено Софію змальовано в пишному одязі, увінчаною короною, а перед нею фігурки Віри, Надії і Любові [10, с. 612]. Мучениці тримають в руках знаряддя їхніх мук та пальмові гілки. Схоже зображення відтворене на іконі 1460 р. з Національного музею у Варшаві.

Зрідка мучениць Віру, Надію, Любов змальовували без Софії, наприклад, на фресці XV ст. Кельнського собору Святого Петра і Пресвятої Діви Марії (Німеччина) [2, с. 704].

Образи мучениць зустрічаються серед пам'яток російського мистецтва XV–XVI століть. На іконі «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» (XV ст.) з Ризниці Троїце-Сергієвої Лаври (філія Сергієво-Посадського державного історико-художнього музею-заповідника) Софія представлена в центрі композиції, а попереду неї – три маленькі постаті дочок [13, с. 302]. Схожу композицію змальовано на новгородській іконі «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» (XVI ст.) [13, с. 215], де Софія зображена з піднятими вгору руками, а на тлі її розгорнутого мафорія розміщені невеликі фігурки дівчат (ДТГ) [13, с. 303]. Композиція ікони вирізняється компактністю завдяки плавному малюнку мафорія і вдалому співвідношенню розмірів і постав мучениць. Образи Віри, Надії Любові та Софії збереглися на фрагменті різьбленої кам'яної іконки першої чверті XVI ст. з Покровського монастиря в Суздалі (Державний Володимиро-Суздальський історико-художній і архітектурний музей-заповідник) [2, с. 701]. За іконографією зображення подібне до вищезазначених російських ікон, тільки з однією відмінністю – у відведеній убік лівій руці Софія тримає хрест. Барокову ікону «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» (друга половина 1680-х рр.) змалював російський іконописець Карпо Золотарьов для іконостасу Смоленського собору Новодівичого монастиря.

В українському мистецтві зображення святих мучениць вперше зустрічаються у фресках собору Святої Софії в Києві (40-ві рр. XI ст.) [11, с. 252]. Образи Софії, Віри, Надії, Любові, подані в медальйонах, збереглися у розписах Георгіївського вівтаря, на західній і південній стіні. Надпис зберігся тільки над погруддям Надії. Змальовані поряд три жіночі образи, як римських мучениць Віру, Надію і Любов, першими ідентифікували відомі вчені Д. Айналів і Є. Редін [1, с. 42]. З концепцією цих науковців погоджується дослідниця Софії Київської історикія Н. Нікітенко [11, с. 179]. Уточнення до ідентифікації святих мучениць запропонували Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сараб'янов у статті, присвяченій фресковому ансамблю собору Святої Софії. На думку російських науковців, у медальйонах і в прямокутній рамі на західній стіні змальовано Віру, Надію, Любов, а справа від них, на північній стіні, – Софію [5, с. 222, 223]. Українських ікон з образами мучениць Софії, Віри, Надії, Любові періоду пізнього Середньовіччя не збереглися.

Унікальна волинська пам'ятка «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» початку XVIII ст. з НМНАПУ створена талановитим професійним майстром. Досліджувана ікона вирізняється монументальністю і компактністю композиції. На противагу творам агіографії, де йдеться про дитячий вік мучениць, на іконі Віру, Надію, Любов змальовано як молодих дів у пишному одязі, з усіма елементами крою й оздобами жіночого костюма заможного прошарку тогочасного суспільства. Особливу увагу приділено передачі кольору та особливостям тканини ошатного вбрання. Художник передає красу й бархатистість барвистого оксамиту, полиск і переливи шовку, прозору легкість мережива, ретельно виписує пухнасте хутро й ювелірні прикраси. У віртуозно розробленій кольоровій гамі поєднані голубі, золотисті, рожеві та перлисті фарби різної тональності, доповнені темно-зеленими і темно-червоними барвами. Бганки одягу святих виписані надзвичайно майстерно, із застосуванням тональних градацій у межах одного кольору – від ледь забарвлених освітлених місць до глибоких насичених фарб у тінях. В одязі Софії привертає увагу змалювання рукавів, білизна яких досягається за допомогою мозаїчно накладених мазків жовтуватого

й голубуватого кольору в затінених місцях складок. Велику увагу майстер приділяє ликам мучениць: їхні обличчя рожево-вохристої карнації з легким підрум'яненням, виписані з делікатним використанням світлотіні. В образі Софії підкреслено спокій і мудрість поважної матрони. Лики Віри, Надії, Любові миловидні, індивідуалізовані в межах одного фізіономічного типу, і це природно, адже зображені рідні сестри. Майстрові вдалася спроба підкреслити вікову різницю в образах дівчат: у порівнянні з сестрами, Надія більш спокійна і стримана, Віра вирізняється красою і привітним виразом обличчя, а наймолодша, Любов, виглядає по-дитячому наївною. Не дивлячись на урочистість загальної композиції та певну статичність постав, в образах мучениць відчутна жвавість і безпосередність притаманна дівчатам юного віку. Предмети мук в їхніх руках сприймаються як символи, вони не викликають остраху, а пальмове віття діви тримають з елегантною невимушеністю. Загалом в іконі нічого не вказує на трагізм подій, пов'язаних із тортурами і страдницькою смертю юних мучениць. Пам'ятка – неначе об'єднуюча ланка між західними і східними іконографічними та мистецькими традиціями. Дотримуючись усталеної іконографії, художник змальовує емоційно забарвлені образи, в яких відчувається вплив західноєвропейського мистецтва. У характерних типажах мучениць, технічних прийомах виконання доличного та в майстерному співставленні кольорів виразно відобразились запозичення зі світського портретного малярства.

Подібне світлотіньове моделювання ликів та схоже вирішення доличного спостерігаємо в іконі «Христос Вседержитель» (кінець XVII ст.) з Свято-Троїцької церкви с. Городище Луцького р-ну Волинської обл. (МВІ), яку пов'язують з колом Йова Кондзелевича [3, іл. 24], в образах «Коронування Богородиці» (середина XVIII ст.) з церкви Святого Луки с. Тростянець Ківерцівського р-ну Волинської обл. (МВІ) [3, іл. 43] та «Св. Катерина» (кінець XVIII ст.) з церкви Різдва Богородиці с. Хворостів Любомльського р-ну Волинської обл. (МВІ) [3, іл. 45]. Багато розроблені складки одягу персонажів цих ікон модельовані за допомогою тональних градацій та гармонійних переходів кольорів. У зазначених пам'ятках, як і в досліджуваній іконі, виразно відчутне наростання елементів світської малярської культури та посилення впливу західноєвропейської художньої традиції.

Кінець XVII – початок XVIII ст. – особливий період у суспільно-політичному та культурному житті України. Поширення гуманістичних ідей, усвідомлення ваги і цінності окремої особистості призвели до змін в тогочасному мистецтві. Водночас, українська ікона XVII – XVIII ст. не втрачає своєї змістовності, глибини та образної наснаженості, залишаючись одухотвореним твором сакрального мистецтва. Барокові тенденції в українському релігійному мистецтві виразно прочитуються у посиленні взаємовпливів живопису і графіки, що сприяло розширенню тематичного складу іконопису та появі нових іконографічних сюжетів, а також у використанні елементів світських жанрів мистецтва – портрета, пейзажу, натюрморту. Незважаючи на зміну композиційних вирішень, типології образів і техніки виконання, тогочасна українська ікона, сформована на ґрунті давніх усталених традицій, набуває нової якості, прилучившись тим самим до загальноєвропейських мистецьких процесів, зберігаючи при цьому свою національну самобутність.

Джерела та література

1. Айналов Д., Редин Е. Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастырь. Харьков, 1899. 62 с.
2. Вера, Надежда, Любовь и София. *Православная энциклопедия*. 2009. Т. 7. С. 702–704.
3. Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом / [авт.-упоряд. : С. Кот, Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк; вступ, ст. В. Александровича; під ред. С. Кота]. Київ, Луцьк : ТОВ Спадщина, 1998. 102 с. : іл. (НАН України, Ін-т історії України, Волинський краєзнавчий музей).
4. Герасименко Н. В. Вера, Надежда, Любовь и София. *Православная энциклопедия*. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. Т. VII. С. 702–704.
5. Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами. *Искусство Христианского Мира: Сборник статей*. Москва, 2009. Выпуск XI. С. 208–256.
6. Древности монастырей Афона X–XVII вв. в России: Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосквья: Кат. выст. 17 мая – 4 июля 2004 г. Москва, 2004. № II. С. 125–130.
7. Захарова А. В. Миниатюры Императорских менологиев и византийское искусство X в.: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04: Москва, 2003. 165 с.
8. Косів Роксолана. Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики «Богородиця Мати Милосердя / св. Миколай» зламу XVII–XVIII ст. *Пам'ятки України*. 2013. №12 (196). С. 46–53.
9. Марковий М. О іконографіји светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима. *Зидно сликарство манастира Дечана*. Београд, 1995.
10. Муратов Павел. Образы Италии. Москва : КоЛибри, Азбука-Атикус, 2019. 848 с. : ил. (серия «Города и люди»).

11. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Киев, 1999. 291 с.
12. Парамонова М. Ю. Мученики. *Словарь средневековой культуры* / под ред. А. Я. Гуревича. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. С. 331–336.
13. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [Каталог] / Министерство культуры РФ, ГТГ. Москва : Радуница, 2000. 381 с. : ил.
14. Chatzidakis Manolis, Bitha Ioanna. Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece. The island of Kythera, Academy of Athens. *Research Center for Byzantine and Post-Byzantine Art, edition revisited*. Athens, 2003. 332 p., 445 fig.
15. Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. *Proceedings of the XIII-th International Congress of Byzantine Studies: Oxford. 5–10 September 1966*. London, 1967. P. 207–224.

УДК 2-526.62:069(477.82) «17/18»

Є 46

Тетяна Єлісєєва (Луцьк)

ДВОБІЧНІ ІКОНИ XVIII–XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Стаття присвячена огляду двобічних ікон XVIII – XIX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею, переважна більшість з яких створювалась в період Унії на Волині і побутувала в уніатських храмах. Розглянуті питання термінології стосовно двобічних образів, їхнього побутування, іконографії, специфіки виконання, декоративного оздоблення.

Ключові слова: двобічні ікони, феретрони, процесійні ікони, іконографія, реставрація, Волинь.

У колекції пам'яток сакрального мистецтва Волинського краєзнавчого музею зберігається ряд ікон з двобічним зображенням. Дослідженню історії двобічних образів, причин їхньої появи, функцій, розташування у храмі, типології, іконографічних особливостей присвячені роботи вітчизняних і зарубіжних вчених. Темі шанованих реліквій у східнохристиянській іконографії і, зокрема, двобічних ікон, їхньому місцю у храмовому і сакральному просторі присвячені ґрунтовні дослідження В. Лазарева, І. Шаліної, О. Етінгоф, Е. Смірної, О. Лідова, Л. Євсєєвої, Н. Патерсон Шевченко [1]. Процесійні образи та вівтарі на теренах Білорусі є об'єктами дослідження Г. Флікоп-Світи, яка долучає до атрибуції пам'яток, визначення їхньої іконографії, місця розташування у храмі історичні матеріали, зокрема описи храмів, документи з докладним описом церковного майна, протоколи відвідин уніатських церков [2]. У вітчизняному мистецтвознавстві вивченню двобічних ікон XV–XVIII ст., їхньої іконографії, специфіки художнього виконання, призначення, розміщення у храмах та використання присвячені праці Р. Косів [3]. Західноукраїнські процесійні ікони XVII–XIX ст. як оригінальне та малодосліджене явище українського мистецтва розглянуті у дисертації І. Дундяк «Процесійні ікони Західної України XVII – XIX століть (походження, іконографічні та художні особливості)», де висвітлюються питання місця, ролі, походження типологічної групи процесійних ікон у системі українського ікономалярства, основних етапів еволюції, атрибуції творів, специфіки художнього вирішення та кола іконографічних сюжетів [4].

В роботах Г. Флікоп-Світи та дисертації І. Дундяк підняті питання термінології стосовно двобічних образів. І. Дундяк вважає, що для ікон, які використовуються у процесіях християнами східного обряду є недоцільним вживати слово «феретрон» (виносний процесійний вівтарик), запозичене з латини. Найбільш вичерпним та логічним для «типологічної групи українських ікон для процесій» є застосування терміну «процесійна ікона» [5, 7]. Г. Флікоп-Світи вважає за доцільне розділяти двобічні образи за конструкцією і призначенням. Термін «феретрон» застосовується до двобічних образів відповідної конструкції, що складалася із спеціальної підставки з наскрізними отворами для тримачів, на яку встановлювалась рама з мальовничим зображенням. Рама зазвичай прикрашалася різьбленим картушем. Термін «процесійний образ» – ікона, яка мала зображення по обидва боки дошки або полотна і використовувалась у православних храмах. Костелам були притаманні, найімовірніше, виключно феретрони, в уніатській церкві використовували переносні, як ікони, так і вівтаріки. Другою відмінністю цих предметів культури за Г. Флікоп-Світи було їх призначення. У візитаціях церков згадуються вирази «obraz ponosny w ołtarzyku» та «obraz rękonosny», а також використовуються два терміни: «Ołtarzyk ponośny» та «Obraz ponosny», які досить яскраво їх характеризують. «Obraz ponosny» використовувались лише під час процесій; «Ołtarze ponosne» крім того, як правило, виконував у храмі функцію бічного вівтаря [6, 432]. У збірці Музею



*Коронування Богородиці/Непорочне зачаття (I-227). XVIII ст.
Михайлівська церква с. Великий Окорськ Локачинського р-ну.*



*Римська ікона Богородиці/Успіння Богородиці (I-40). 1805 р.
Свято-Успенська церква с. Перевали, Турійського р-ну.*



*Богородиця Одигітрія/ Євангеліст Лука (І-69). Перша пол. XVIII ст.
Церква Св. Луки с.Городно Любомльського р-ну.*



*Богородиця Одигітрія/ Воздвиження Чесного Хреста (І-130). XVII ст., XIX ст.
Покровська церква с. Деревок Любешівського р-ну.*



*Почайівська ікона Богородиці/ Коронування Богородиці (I-246). 1757 р.
Свято- Троїцька церква с. Лучиці Луцького р-ну.*



*Непорочне зачаття / Христос у терновому вінці (I-627). Кінець XVIII ст.
Покровська церква с. Залізниця Любешівського р-ну.*

волинської ікони переважна більшість двобічних образів XVIII ст. створювалась в період Унії, мають відповідну конструкцією і згідно цієї термінології підпадають під термін «феретрон».

В експозиції музею наразі експонуються три феретрони XVIII – поч. XIX ст., два з яких присвячені виключно Богородичній тематиці. Це «Коронування Богородиці/Непорочне зачаття» (I-227) XVIII ст. з Михайлівської церкви с. Великий Окорськ Локачинського р-ну та «Римська ікона Богородиці/Успіння Богородиці» (I-40) 1805 р. з Свято-Успенської церкви с. Перевали, Турійського р-ну. Ікона з Окорська датується XVIII ст. за декоративним обрамленням і зображенням Св. Анни у наверхшій. Свята написана по пояс, одяжі червоно-зелені, на голові – білий плат. Вона тримає в руках розкрити книгу з текстом. Іменний напис «С: Преподоб» «Анна», розміщений обабіч голови святої, нанесений поверх більш раннього, про що свідчить літера «Д», яка виступає з-під «...доб», та ще один напис «ANNA», що розміщений нижче, і різниться написанням літери «Н» - «N». Напис на книзі «ВОСПОЕМ ПЕСН...АКО СОТВОРИ...» (Пс.97:1) «Заспівайте Господу пісню нову, бо дивне сотворив Господь» пізніший, з під нього проглядаються залишки літер ранішого тексту [7]. Тло і німб золочені, живопис темперний, з олійними промальовками. Живопис з обох боків ікони початку XIX ст. виконаний олійними фарбами по тонкому шару левкасу. Композиція Коронування Богородиці Пресвятою Трійцею, використана маляром, зустрічається на багатьох творах темперного і олійного іконопису Волині XVIII ст., про що свідчать пам'ятки з музейної збірки та діючих храмів області [8, 89]. Дійство традиційно відбувається на небесах. Діва Марія стоїть навколішки з молитовно складеними руками і схилена у покорі непокритою головою, у русяве волосся вплетені рожеві квіти. Світлохристий німб з дрібними білими променями та дванадцятьма білими зірками. Трохи вище, обабіч Богородиці, сидять Ісус Христос (зліва) та Бог-Отець (справа). Ісус у багрянці, з масивним хрестом на плечі, з ранами на руках і під ребром. Бог-Отець у рожево-вохристих одягах, у лівій руці тримає жезл і опирається на державу. Навколо його голови – трикутний німб. Корона, якою коронують Богородицю, – золото-синя у вигляді митри. Вгорі – зображення голуба з розпростертими крилами. У сцені «Непорочне зачаття» Діва Марія зображена у повен зріст зі схрещеними перед грудьми руками. Вона стоїть на земній кулі, лівою ногою топче сірого змія з червоним яблуком у зубах, правою – спирається на білий півмісяць. Богоматір одягнена у білу сорочку та синій плащ, що спадає з плечей та огортає її постать. Вгорі ікони намальовані херувими. Зображення з обох боків феретрону обрамлені масивними овальними профільованими рамами та картушем з декоративною прорізною різьбою. Рами посріблені і тоновані під золото шелаком. Різьба дещо несиметрична, поліхромована, в основі орнаментики – акантове листя та перфоровані рокаїлі. Підставка фігурної форми з отворами для держаків.

Феретрон «Римська ікона Богородиці/Успіння Богородиці» (I-40) зі Свято-Успенської церкви с. Перевали Турійського р-ну надійшов до музею з втраченими декоративним обрамленням та підставкою. Датування написання образів «1805 г.» зазначено на іконі «Успіння Богородиці» у нижньому правому куті. Але цей живопис з перелевкшенням нанесений на більш ранній, який можливо втрачений(?). Про це свідчать обриси постатей Богородиці з Ісусом Христом, корона на голові Марії, орнаментика на тлі (листя аканту), що фрагментарно проглядаються крізь живопис 1805р.

Зображення Римської ікони Богородиці на Волині поширюються як списки ікони Богородиці Римської Луцького домініканського костелу, яка була привезена луцьким біскупом Бернардом Маційовським у 1598 р. і шанувалася як чудотворна [9, 77-79, 10, 132-142, 11]. Після коронації образу 8 вересня 1749 р. зображення Римської ікони Богородиці у темперному і олійному виконанні набувають популярності у католицьких та уніатських храмах Волині. Автор живопису на феретроні з колекції музею доповнює образ Богородиці Римським зображенням Бога – Отця на хмарах, який схиляється над Марією з розпростертими руками, та постатями ангелів, один з яких тримає в руках подушку зі скіпетром, інший – галузки з квітами. На іконі «Успіння Богородиці» втілена спрощена композиція. Відсутній Христос і ми бачимо сцену Оплакування, де апостоли зображені у тихій скорботі обабіч одра, на якому лежить тіло Богоматері. Двоє людей у святительських омофорах, очевидно, – Діонісій Ареопатіт і Яків, брат Господній, присутні в будинку Богоматері згідно з переказами. У верхній частині ікони намальована сцена Внебовзяття Діви Марії. Тут Пресвята зображена на хмарах у супроводі ангелів.

Стосовно вищеописаних феретронів не можна стверджувати, що вони створювались саме для храмів, де були знайдені. Це пов'язане з тим, що внутрішнє убранство церков змінювалось в залежності від конфесійної приналежності, сакральні предмети з храмів, зруйнованих чи закритих у воєнні або радянські часи, переміщувалися до інших. Так, феретрон «Коронування Богородиці/Непорочне зачаття» був переданий до музею у 1986 р. адміністрацією Локачинського р-ну. На той час у Локачах знаходилися пам'ятки із закритої Михайлівської церкви с. Великий Окорськ, де у 1984-1985 рр. облаштували будинок громадянської панахиди. Сакральні предмети готувалися до експонування у майбутньому районному

музеї атеїзму, який так і не був створений. У Михайлівській церкві до її закриття знаходилась і частина речей із закритого костелу Непорочного зачаття, з якого, напевне, походить скульптура «Непорочне зачаття» XVIII ст., яка нині експонується у Музеї волинської ікони.

Відносно ще одного феретрону в експозиції музею – «Богородиця Одигітрія/ Євангеліст Лука» (I-69) першої пол. XVIII ст., який походить з церкви Св. Луки с.Городно Любомльського р-ну, то, очевидно, він був виготовлений саме для цього храму. За кліровою відомістю 1844 р. церква у Городні була побудована у 1745 р., хоча в інших документах вона вперше згадується під 1510 р. Зазначається також, що у 1619 р. храм перейшов в унію. Феретрон складається з іконописних зображень у фігурних профільованих рамах, різьбленого декоративного обрамлення, наверхі зі скульптурними зображеннями ангелів та підставки з отворами для держаків. З одного боку феретрону написаний Святий Лука, який сидить за столом. Ліктем лівої руки він спирається на книгу, що лежить на столі, пальцями торкаючись чола. На колінах перед собою тримає ще одну книгу. Позаду Луки зображений віл. У наверхі – святий Миколай, який правою рукою благословляє, а лівою тримає жезл. З другого боку – Богородиця Одигітрія. Зображення Богородиці фронтальне, поясне, у легкому повороті вліво. Правою рукою Богородиця вказує на Ісуса Христа, якого тримає на лівій руці. Христос правицею благословляє, а у лівій тримає закриту книгу. Голови Богоматері та Ісуса увінчані митроподібними гравійованими коронами. У наверхі – зображення Богородиці Матері Милосердя (*Mater Misericordiae*). Марія, яка стоїть з непокритим довгим волоссям, плащем опіки покриває людей, що предстоять навколійки. Образ Богородиці Матері Милосердя поширюється в українському сакральному мистецтві від середини XVII ст. під впливом західноєвропейського живопису. У різьбленні картушу використаний рослинний орнамент, в основі якого листя аканту. Наверхі феретрону завершується митрою, яку підтримують два ангели з поліхромованим розписом. Автор додає декоративності та урочистості феретрону, використовуючи золочення та сріблення. Тла посріблені і гравійовані широким акантовим листям. Німби, корони на головах Богоматері та Ісуса, митра у наверхі, різьблене обрамлення, крила і пов'язки на стегнах ангелів – золочені.

Феретрон «Богородиця Одигітрія/ Св. Миколай» (I-276) кінця XVIII ст. (фонди) був переданий до музею у 1988 р. адміністрацією Рожищенського р-ну без зазначення його попереднього місця знаходження. Під час реставрації пам'ятки у Львівській філії ННДРЦ України виявили, що на іконі Богородиця Одигітрія під пізнішими поновленнями XIX ст. зберігся живопис XVIII ст.: повновиді, з подвійним підборіддям, лики Богоматері та Ісуса; зірки, що прикрашають їхні одежі; перехрещені ноги Ісуса Христа, які були замальовані коричневою фарбою. Живопис темперно - олійний, гравійоване тло посріблене. Обрамлення накладне, профільовані планки сріблені, різьблені декоративні рокайльні елементи золочені. Підставка феретрону прямокутної форми з отворами для держаків і двома підніжками покрита темно-зеленою фарбою.

Процесійний образ «Святий Василій Великий/Богородиця Одигітрія» (I-73) кінця XVIII ст. з Онуфріївської церкви с.Хорів Локачинського р-ну репрезентує місцеву, локальну традицію пошанування Святого Василя Великого і призначалася, очевидно, для одноіменного храму. Народний маляр втілює традиційний образ Богородиці з Ісусом на руках. Святий зображений у фелоні та омофорі, з книгою в руці. Обабіч голови Василій маляр написав голуба – Духа Святого, підкреслюючи, що Святитель був майстерним і палким проповідником. Автор використовує домінуючі у волинському іконописі кольори: орнаментований фелон – червоно-цегловий, омофор – рожевий, підризник – біло-сірий. Ті самі кольори використані і в розписі фігурного обрамлення, у різьбленні якого використане акантове стебло і зрізані волоти.

У 2021 р. з ННДРЦ України після проведення реставраційних робіт повернувся ще один двобічний образ (I-130) з Покровської церкви с. Деревок Любешівського р-ну, який складається з різночасових частин. Очевидно, у XIX ст. для церкви виготовили феретрон, використовуючи ті ікони, які вже були у храмі. Це – «Богородиця Одигітрія» XVII ст. та «Воздвиження Чесного Хреста» XIX ст. Їх обрізали по периметру і вмонтували у виготовлене фігурне обрамлення. Його конструкція представляє дві профільовані рами з восьмикутними боковими колонами і капітелями, на яких лежить прямокутний брус з фігурним наверхіям. Нижня частина рами втрачена (рама та підставка реконструйовані під час реставрації). Постаць Богородиці виглядає монументальною. Червоно-вохристій мафорій розкреслений крупними бганками, з під нього виглядає прозорий серпанок. Горловина і обшлага рукавів орнаментовані і прикрашені «каменями». Сорочка Ісуса Христа білого кольору, гіматій вохристій. У лівій руці Ісус тримає сувій. Тло гравійоване і посріблене. Згідно реставраційного паспорту живопис поновлений [12, 2]. Живопис ікони «Воздвиження Чесного Хреста» значно потертий, проглядаються дошки без левкасу. В центрі композиції, на тлі аркоподібних склепін, на амвоні стоїть первосвященик і тримає над головою

хрест. Його під лікті підтримують диякони. Внизу зображені віряни. Очевидно, зліва і справа також були написані персонажі, про що свідчить частина постаті справа, яка залишилася після того, як ікону обрізали.

Феретрон «Почаївська ікона Богородиці/ Коронування Богородиці» 1757 р. (I-246) невеликого розміру (61,5 x 45 см), привезений зі Свято-Троїцької церкви с. Лучиці Луцького р-ну. Але для цієї церкви вона не писалася. Згідно Клірових відомостей за 1831 рік, Свято-Троїцька церква у Лучицях була побудована у 1789 році старанням поміщика Осипа Павловича Ярошинського і місцевих жителів. Церква була дерев'яна, з дерев'яною дзвіницею, приписана до Свято-Миколаївської церкви села Мстишин. У 1906 році на цьому ж місці у Лучицях звели нову церкву. З 1961 по 1989 рік богослужіння у храмі не велось. Ікона була привезена до фондів експедицією 1987 р. Зображення Почаївської ікони Богородиці традиційне. Лики Богородиці та Ісуса округлі, миловидні, з яскравим рум'янцем. Сорочка та гіматії Ісуса Христа прикрашені квітковим орнаментом. З-під мафорію Богородиці виглядає прозорий серпанок. У сцені «Коронування», використана схема, коли Богородиця сидить поміж Ісусом Христом і Богом-Отцем, які одягають на її голову корону. Вгорі – зображення голуба – Духа Святого. Христос у багряниці, правою рукою тримає масивний чотириконечний хрест, Бог-Отець лівою рукою опирається на державу. У нижній частині ікони – донаторський напис: «СІЮ ІКОНУ СЪМЪНИЛЪ РАБЪ БОЖІЙ АНДРЕЙ СОЖОНОЮ СВОЄЮ ЗАЇЩУЩЕНІЄ ГРѢХО СВОИХ РО Б: А҃҃НЗ: М И... дн S» «Сію ікону отменил раб Божій Андрей со женою своєю за отпущеніє грехов своїх року Божого 1757 місяця... дня 6» [7]. Рама ікони різьблена, сріблена і золочена. Декоративне обрамлення і підставка втрачені, залишилися сліди кріплень з трьох сторін та широкий виступ, за допомогою якого ікона монтувалася до підставки.

Двобічний образ «Непорочне зачаття / Христос у терновому вінці» (I-627) кінця XVIII ст. був привезений до фондів експедицією 2003 р. з Покровської церкви с. Залізниця Любешівського р-ну, яку датують 1745 р. Храм був діючим і в радянський час. Ікони виконані олією на полотні і взяті у профільовані рами зеленого кольору з посрібленою внутрішньою планкою.

На іконі «Христос у терновому вінці» маляр втілює своє бачення сюжету «Ессе homo». Христос стоїть під аркоподібним склепінням кам'яниці у променистому сяйві. На голові – терновий вінець, з під якого стікає кров. Закривавлені перехрещені руки зв'язані довгою мотузкою, перекинута через шию. Він одягнений у багряницю, поверх якої – синій скапулярій з чотириконечним хрестом. На іконі «Непорочне зачаття» традиційне зображення Богоматері на земній кулі, яка попирає ногами змія з яблуком у пащі, підсилено темою «Сім скорбот Діви Марії» – зображенням семи стріл у її руках. Над головою Марії два ангели-путті тримають корону з «каменями» у вигляді митри з хрестом. Можливо цей двобічний образ потрапив до церкви с. Залізниця з м. Любешів, де знаходились монастир XVII ст. і костел піарів XVIII ст. (костел у 1960-х роках зруйнований вибухівкою) та костел і монастир капуцинів XVII ст. (перебудований і пристосований під майстерні).

У фондах музею зберігаються феретрони XVIII – першої пол. XIX ст., які не реставровані. Феретрон «Новозавітня Трійця/ Св. Миколай» (I-52) XVIII ст., цікавий насамперед не іконами на полотні XIX ст., а декоративним різьбленим обрамленням з живописними зображеннями у серцевидних клеймах. Феретрон був привезений експедицією у 1982 р. з Воздвиженської церкви с. Овлочин Турійського району. Овлочинська дерев'яна церква була побудована у 1882 р., як вважають, на місці попередньої XVIII ст. Феретрон використовувався, очевидно, як бічний віттарик, про що говорить його різьблення: об'ємне з лицевого боку з прямокутною рамою, прикрашеною орнаментом у вигляді в'язанки листя, та плоске зі зворотного боку з профільованою рамою. На лицевому боці на підставці стоять глечики, з яких виростають пагони аканту, що закручуються півколами і переходять у наверх. З боків над півколами вміщені клейма у вигляді перевернутих сердець із зображеннями Св. Варвари, що стоїть біля башти і тримає в руці чашу (зліва) та Причащення Св. Онуфрія (справа). У центрі наверх вміщене ще одне клеймо зі сценою «Хрещення Ісуса Христа». Феретрон не реставрований, різьблення помальоване сучасною бронзовою і «срібною» фарбами. Автентичне декоративне обрамлення було золоченим і посрібленим.

Феретрон «Богородиця Замилування/ Св. Миколай» (I-71) другої пол. XVIII ст. з Покровської церкви смт. Цумань Ківерцівського р-ну має ажурне декоративне обрамлення зі стилізованих пагонів аканту, які у наверх увінчані короною, підставка втрачена. Зображення вміщені в аркоподібну профільовану рамку. Св. Миколай написаний у повен зріст у єпископському облаченні. Такі зображення поширюються на Волині у XVIII ст. Правою рукою Святитель благословляє і підтримує жезл, лівою – тримає закриту книгу. Богородиця зображена нижче колін, її голова схилена до Ісуса Христа, якого вона тримає на лівій руці. Христос правою рукою благословляє, його ліва рука лежить в руці Богоматері. Декорування обрамлення перегукується з гравіюванням тла, де використаний дрібний орнамент зі стилізованих пагонів аканту. Різьблення, рама, тла посріблені. Срібло потемніло через втрату захисної лакової плівки і набуло сірого

кольору. Образ Богородиці з Ісусом частково поновлений.

У 2013 р. експедицією ВКМ з церкви Собору Пресвятої Богородиці 1768 р. с. Микуличі Володимир-Волинського р-ну був привезений феретрон середини ХІХ ст. (І-938) з цікавими іконописними зображеннями. На одному боці написаний сюжет з Об'явленням Іоана Богослова. Діва Марія стоїть на земній кулі, під її ногами місяць. Її оточують херувими у хмарах. Обома руками вона тримає дитя Ісуса Христа, який жезлом вражає величезного дракона, який вивергає вогонь. На іншому боці зображені на хмарах Ісус Христос і Бог – Отець. Між ними – земна куля, увінчана жезлом, який вони тримають руками. Ісус Христос та Бог-Отець споглядають на пекло, де у полум'ї – душі людей - грішників. Наразі феретрон переданий на реставрацію до Львівської філії ННДРЦ України.

Підсумовуючи огляд двобічних ікон ХVІІІ – ХІХ ст. з колекції музею, необхідно відзначити, що переважна більшість образів писалася за часів Унії на Волині і побутовали в уніатських храмах. Очевидно, це визначило вибір певних сюжетів – «Непорочне зачаття», «Богородиця Римська», «Коронування Богородиці», «Новозавітня Трійця». Зазвичай на одному боці малювали Богородицю, а на звороті образ або сюжет, які відповідали найменуванню храму. Художнє вирішення образів та декоративного обрамлення залежало від майстерності іконописця і різьбяра та пануючого мистецького стилю епохи, в яку вони створювались.

Джерела та література

1. Лидов А. М.. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси, М., «Индрик», 2006, с. 325-348. іл. Реликвии в Византии и древней Руси. Письменные источники. Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва. Прогресс-Традиция 2006. 437 с. Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. Москва. «Индрик», 2005 р. 534 с., іл. И. А. Шалина. Древнерусские процессиональные иконы и их византийские прототипы. Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Победовой (1912-1999) Федеральное агенство по культуре и кинематографии РФ. Государственный институт искусствознания. Москва. «Северный паломник». 2005. С. 565-598О. Этингоф Е. Византийские иконы VI первой половины XIII века в России. Москва. «Индрик», 2005 р. 766 с., іл. Евсеева.Л. М. Византийские иконы proksynesis в богослужбном обиходе. Иконы в литургии. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Сборник статей. / центр восточнохристианской культуры; [ред.-сост. А. М. Лидов].Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. С.65-80.Нэнси Паттерсон Шевченко. Иконы в литургии. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Сборник статей. / центр восточнохристианской культуры; [ред.-сост. А. М. Лидов].Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. С. 36-64.
2. Флікоп Г. А. Працэсійныя абразы і фератроны ўніяцкага паходжання ў музеі старажытнабеларускай культуры: пытанні атрыбуцыі. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып.15 /наук. рэд. А.І. Лакотка. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2013. С.430-438. Флікоп-Світа Г. Іканастасы і прысценныя алтары ў грэка-каталіцкіх цэрквах Брэсцкага афіцыялату ў ХVІІІ ст.: асаблівасці суіснавання. *Наук. щоріч. Історія релігій в Україні*, 2019, Вып. 29. С.285-299.
3. Косів Р. Р. Ікони з двобічним зображенням зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького призначення, іконографія та художні особливості [Текст] / *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2010. № 7 (12). С. 136–154. Косів Р. Двобічні ікони ХV–ХVІ століть на українських землях: спроба інтерпретації призначення та іконографії. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2013. Вып. 13. С. 168–181 Косів Р. Р. Двобічні ікони риботицьких майстрів 1690–1730-х років: призначення, іконографія та художні особливості. *Вісник ХДАДМ Серія: Історія мистецтва*, №2 2018. С. 53-60.
4. Дундяк І. М. Процесійні ікони Західної України ХVІІ–ХІХ століть (походження, іконографічні та художні особливості). 17.00.05. Образотворче мистецтво. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавств. Науковий керівник кандидат мистецтвознавства Ростислав Тарасович Шмагалю. УДК 7.021.3:7.04. Львів. 2003. 162 с.
5. Дундяк І. М. Процесійні ікони Західної України ХVІІ–ХІХ століть (походження, іконографічні та художні особливості). 17.00.05. Образотворче мистецтво. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавств. Науковий керівник кандидат мистецтвознавства Ростислав Тарасович Шмагалю. УДК 7.021.3:7.04. Львів. 2003. 162 с.
6. Флікоп Г. А. Працэсійныя абразы і фератроны ўніяцкага паходжання ў музеі старажытнабеларускай культуры: пытанні атрыбуцыі. Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып.15 /наук. рэд. А.І. Лакотка Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2013. 446 с.
7. Вигодник А. Картотека «Написи на волинських іконах ХVІ–ХVІІІ ст. з відреставрованої частини збірки ВКМ». Рукопис.
8. Вигодник А. Сюжет «Коронування Богородиці» на волинських іконах ХVІІ – ХVІІІ ст. (на основі пам'яток із колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волині). *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Матеріали V наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року. Луцьк, 1998.

160 с.

9. Карпюк Л. Традиція зображення образу Римської Богоматері на Волині у XVII-XVIII ст. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 29-30 жовтня 2007 року. Луцьк, 2007. 144 с.

10. Про поширення образів Богородиці Римської на теренах Польщі див. Andrzej Paweł Bieś SJ. Ludwik Grzebień SJ. *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej (Salus Populi Romani) w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku. Legendy i fakty*. Wydawnictwo WAM. Akademia Ignatianum w Krakowie. Kraków, 2016. 134 с. 11. Сінкевич Наталія. *Laudare benedicere praedicare: Домініканський орден на Волині в кінці XVI-на початку XIX ст. К.* : Кайрос, 2009. 408 с.

12. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої). Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Науково-дослідний відділ реставрації творів темперного живопису. Реставратор Миргородський В. О. 2019 р. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. 5 с.

УДК 271.2-523.47(477. 83-22) “15”

Марія Гелитович (Львів)

**ОБРАЗ «БОГОРОДИЦІ ОДИГІТРІЇ» В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНІ XVII ст.
(З НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПAM'ЯТОК ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ
ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО)**

Стаття присвячена розгляду образу «Богородиці Одигітрії» в українському іконописі XVII ст. Вона базується на низці неопублікованих пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького і доповнює відомості та ілюструє діяльність окремих майстрів, майстерень, малярських осередків. Внесено уточнення і доповнення щодо атрибуції творів, звернено увагу на їх художньо-образні, іконографічні, техніко-технологічні особливості.

Ключові слова: ікона, майстер, образ, малярський осередок, XVII ст.

Звернутися до теми образу Богородиці з Дитям в українській іконі спонукає декілька причин. Найперше – цей образ належить до центральних у християнській іконографії з огляду на її богословський зміст, що відображає догмат Боговочлення. Українська традиція упродовж багатьох століть розвивала цю тему, й кожна епоха вносила своє розуміння і бачення образу Богородиці, у якому, починаючи від прийняття християнства, незмінною залишалася тема заступництва і покровительства. Маємо великий іконографічний матеріал на підставі якого можна послідовно простежити особливості його трактування майстрами різного часу, відповідно до вподобань замовників, що відображали ідейно-естетичні смаки своєї епохи. Інша причина звернення до цієї теми – скромна данина світлій пам'яті Віри Свенціцької, все життя якої було віддане збереженню і вивченню ікон колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). Її мрія опрацювати каталог Богородичних ікон цієї колекції в умовах тодішньої державної ідеології не стала зреалізованою.

Богородична тематика в українському сакральному мистецтві вимагає окремого дослідження, яке може бути здійснене тільки після впровадження до наукового обігу збереженого масиву уцілілих пам'яток, їх реставрації та наукового опрацювання. Надіємося, пропонована розвідка слугуватиме матеріалом для такого дослідження.

З усіх ікон «Богородиці з Дитям» зі збірки НМЛ, а це більше трьох сотень пам'яток XV–XIX століть, до тепер опубліковано близько півтори сотні, у їх числі, майже усі ікони типу «Богородиці з Дитям і похвалою» [1]. Основна кількість неопублікованих творів – пам'ятки XVII ст. У більшості це намісні ікони у типі «Одигітрії». В усіх періодах вони відзначалися образним розмаїттям. У XVI ст. – від суворих візантинізуючих образів чи урочисто-піднесених, монументалізованих до ліричних, життєво переконливих. На зламі XVI–XVII ст. активна т. зв. народна течія дає зразки оригінальної інтерпретації образу Богородиці, які не відходять у своїй основі від усталених зразків.

На пограниччі XVI–XVII століть образ Богородиці зазнає доволі різких змін. Нові вирішення з'являються у творах майстрів, знаних за цілими комплексами ікон, в тому числі іконостасними. Такими, зокрема, є майстри з Боківщини, які увійшли в літературу як «майстер ікони «Богородиця Одигітрія» з Мражниць» [11] та «майстер ікон з церкви Чуда Архангела Михаїла з Плав'я-Вадрусівка» [3, с. 24]. У багатьох народних малярів ще тримається іконографія «з похвалою», яка у професійному середовищі вже



1. Богородиця Оди́гірія, початок XVII ст.,
с. Летня, Львівська обл.



2. Богородиця Оди́гірія, початок XVII ст.,
с. Потелич, Львівська обл.



3. Богородиця Оди́гірія,
перша половина XVII ст., Львів (?).



4. Богородиця Оди́гірія,
перша половина XVII ст., походження невідоме.



5. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., с. Солонка, Львівська обл.



6. Богородиця Одигітрія, перша половина XVII ст., с. Судова Вишня, Львівська обл.



7. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., с. Ступосяни (тепер Польща).



8. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., походження невідоме.



9. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., с. Розваж, Львівська обл.



10. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., с. Цішки, Львівська обл.



11. Богородиця Одигітрія, друга половина XVII ст., походження невідоме.

майже не практикується. Неповторність авторського стилю цих майстрів не створює особливих труднощів для атрибуції їх творів. Своєрідний типаж, колорит, набір орнаментальних елементів, технологія – усе це ознаки, за якими впізнається почерк того чи іншого майстра.

Авторів ікон з с. Плав'я-Вадрусівка приписуємо невеличку ікону «Богородиця Одигітрія» початку XVII ст. з церкви св. Євстахія у с. Летня. Їїго образам властивий ліризм й та особлива безпосередність і ширість, яка є прикметою образів народного мистецтва загалом. У подібній манері й на тих самих теренах Бойківщини працював «майстер ікони «Богородиця Одигітрія» з Мражниці». Ймовірно, вони співпрацювали, мали спільні замовлення. Останній є автором декількох ікон «Богородиці Одигітрії» зі своєрідним трактуванням лику Богородиці, зокрема, на двобічній іконі з тієї ж Летні [11, с. 194]. Майстер ікон з Плав'я-Вадрусівка повторив ту ж іконографію, але обличчю Богородиці надав іншого характеру. Напрошуються аналогії з іконами майстра з Вовча [5, іл. 260], який був попередником цих майстрів. Скупу вохристо-блакитну палітру збагачує активний орнамент облямівки хітону і мафорію Богородиці, а також багатий рельєфний візерунок на тлі. Цей орнамент тла, накладне профільоване обрамлення – прикмети властиві вже для XVII ст., хоча жести, складки одяг характерні для традицій XVI ст. Ікона приваблює виразністю образів: Богоматір повна зворушливого материнського тепла, Дитя – наївної дитячої безтурботності. Збірка володіє десятком творів цього майстра, декілька із них впроваджені до літератури [3, с.24–27]. У дуже близькому стилі виконано частину стінописів церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі [6, с.41]. Отож, є усі підстави вважати цих майстрів причетними до розписів дрогобицького храму.

Майстрам, які у першій третині XVII ст. розписували Святодухівську церкву в Потеличі [7] також належить низка ікон, серед них – «Богородиця Одигітрія», придбана з експедиції 1964 р. Вона подібної іконографії, як ікона з Летні, але пізніша, на що вказує накладне подвійне обрамлення з кульками і боніями та характерний орнамент на міжрамному полі – білилом на блакитному тлі. Богородиця показана майже до колін, що буде властиве іконам XVII ст. Її світлі пастельні ніжні барви – золотисто-вохристий мафорій Богородиці, оранжевий гіматій Спаса, суголосні з колористикою стінописів. Тут вже бачимо Христа у білій сорочці з комірцем, підперезаний червоним поясом з зав'язкою спереду. Високо підняті брови, широко розплющені очі Богородиці і Христа такі, як і в типажів цих розписів.

Тоді ж, створена й ікона з церкви св. Параскеви у Радружі [2, іл. 13]. Порівняно з потелицьким, образ Богородиці монументальніший. Ікона з ковчегом; на тлі – маленькі пів фігурки архангелів Михаїла і Гавриїла. Спас у народній вишитій сорочці на широкий рукав з великим комірцем. Мафорій Богородиці також з делікатною вишивкою по краях, подібно, як на іконі з Потелича. Усі три ікони – з Летні, Потелича і Радружа, попри відмінності авторського почерку мають спільні стилістично-образні характеристики. Їх автори, можна гадати, працювали також над стінописами вказаних церков.

Нова епоха XVII ст. характеризується пошуками нових іконних образів, зорієнтованих на західно-європейську мистецьку культуру. Вона приносить й нове розуміння образу Богородиці, який від тепер позбавлений понад часового виміру. У формальному трактуванні зображення набувають реальної об'ємно-просторової осяжності. Особливо виразно вони відчутні в образах першої половини століття.

У XVII ст. з'являється ціла плеяда підписних малярів, хоча в основному іконопис залишається анонімним. Богородичні ікони, приписувані Федору Сеньковичу, Миколі Петраховичу, Івану маляру, Яцьку з Вишні, Іллі Бродлаковичу, Івану Поляховичу, Матвієві Домарацькому, Івану Рутковичу, Йову Кондзелевичу, Івану Середиському й ін., репрезентують західноукраїнське малярство того часу у його різних виявах, як високо професійних з європейським спрямуванням, так і суто народних.

Від початку XVII ст. на мистецькій арені Західної України потужно заявляє про себе Львів. Їїго іконостаси першої половини століття – класичні зразки кращих здобутків українського сакрального мистецтва й перші повністю уцілілі українські іконостасні ансамблі. Діяльність провідних львівських малярів – Федора Сеньковича та Миколи Петраховича, авторів цих іконостасів та інших приписуваних їм поодиноких творів, в літературі висвітлювалася неодноразово. Збірка НМЛ володіє декількома іконами Богородиці з намісних іконостасних рядів, які гіпотетично приписуємо до львівського мистецького осередку. Усі вони відзначаються доволі високим професійним рівнем і походять з близьких до Львова місцевостей.

Гіпотетично, зі Львовом можна пов'язати декілька ікон, які ще несуть виразний відгомін попереднього періоду, водночас демонструють ознаки нового стилю. До неопублікованих ікон «Богородиці Одигітрії» львівського кола, ймовірно, належить пам'ятка не зафіксованого походження, з найдавніших музейних надбань до 1907 р. (більшість із цих набутоків не мають точнішої супровідної інформації). На можливу приналежність цієї ікони до львівського середовища вказала в інвентарному описі В.Свенціцька.

Стилістично ікона вписується в коло пам'яток першої половини XVII ст. В іконографії присутні два ангели, зображені у пів постаті на рожево-блакитних хмаринках, в руках тримають монограму Христа, вписану у білий круг. Образ Богородиці набуває нового виразу – сумовито-відстороненого, сповненого глибокого смирення. Обличчя видовженого овалу з витонченими, правильними рисами. Майстер немов розвинув той тип лику Богородиці, який створив маляр Федір на іконі 1599 р. з Ріпнева [5, іл. 298]. Мафорій темно-вишневого, близького до коричневого, кольору з глибокими густими складками. Ікона виконана у комбінованій техніці темпери й олії, сріблене тло тоноване під золото з майстерно гравійованим складним рослинним орнаментом. Іконографією й багатьма деталям ця ікона подібна до ікони, приписуваної львівському майстрові Федору Сеньковичу з церкви св. Миколая у Львові [5, 316]. Майже аналогічна вона й техніко-технологічним виконанням та розмірами. Отож, є підстави датувати її першою половиною XVII ст. і приписати майстерні Ф.Сеньковича. При датуванні звертаємо увагу й на ікону з Кам'янки Бузької, створеної, відповідно до датованої парної ікони Спаса 1629 р. [4, с. 246]. Цікаво зіставити з аналізованою львівською іконою, приблизно того самого часу ікону з церкви Різдва Пр. Богородиці у с. Видерта, виконану майстром, знаним в літературі як «волинський іконописець 1630-х рр.» [5, іл. 321]. Цей приклад показує, що попри подібні іконографічні, стилістичні і техніко-технологічні новації українського іконопису першої половини XVII ст., які спостерігаємо на прикладах ікон Богородиці в західноукраїнському іконописі, можна простежити ряд характерних рис, притаманних тому чи і іншому місцевому осередку, а також індивідуальному почерку окремих майстрів.

Гіпотетично, зі Львовом можна пов'язати ще декілька ікон, які ще відчувається відгомін попереднього періоду, водночас демонструють цілий ряд ознак нового стилю. Походження ряду ікон не зафіксовано. До них належить ікона «Богородиця Одигітрія» придбана музейною експедицією 1967 р. На жаль, в актах надходжень не вказано місця цієї експедиції. Типи ликів, характер укладу одяг, присутність ангелів на тлі відсилає до давніших зразків, водночас бачимо нові, «ренесансні» мотиви гравійованого тла (з перехресними галузками і плодом гранату), та орнаменту на золоченій облямівці хітону Богородиці.

Зразок професійного мистецького письма репрезентує ікона з церкви Різдва Пр. Богородиці у с. Солонка поблизу Львова (придбана у 1977 р. з експедиції Ярослави Павличко і Андрія Дороша). Богородиця у вишневому мафорії з рожевим підкладом та синьому хітоні, оздобленому біля шиї і на рукавах орнаментованою каймою. Голова ледь нахилена до Спаса. Христос у білій, підперезаній сірим поясом сорочці та золотисто-вохристу хітоні. Відведеною вбік правицею двоперсно благословляє, ліва рука опущена. На тлі, обабіч голови Богородиці у колах – два зеленокрилі ангели в однакових одягах – блакитному стихарі поверх білої сорочки та рожевому плащі. Ангели зображені майже фронтально у пів-постаті, голови легка повернені до Богоматері, руки складені молитовно перед грудьми. Німби гладкі сріблені, на срібленому тлі і накладному обрамленні рельєфний рослинний орнамент.

Ікони, що походять з малярських осередків, не надто віддалених між собою, володіють схожими характеристиками. Це бачимо, порівнюючи ікони львівського осередку й осередку у м. Судова Вишня поблизу Львова. Вишенські малярі розпочали свою діяльність на початку XVII ст. й працювали приблизно до кінця 1680-х рр. Вони обслуговували в основному замовлення церков Яворівщини, однак, географічні межі їх діяльності доволі широкі: деякі з малярів працювали на Бойківщині, на Закарпатті, а також на теренах Надсяння. Завдячуючи їх звичаю часто залишати дати і підписи на своїх творах, вимальовується досить чітка картина історії вишенського осередку в іменах і датах. З самої Судової Вишні уцілілих ікон збереглося не багато. З розібраної у 1909 р. Троїцької церкви у збірці НМЛ маємо більше десятка ікон цих майстрів. Серед них – намісна ікона «Богородиця Одигітрія» (дарунок Павла Жолтовського у 1965 р.) – один з кращих мистецьких втілень Богородичних образів вишенських малярів, що слугуватиме зразком для атрибуції інших пам'яток. Постава Богородиці з обличчям ледь поверненим ліворуч, поглядом спрямованим вправо, вражає величавістю. Русявий Христос показаний без атрибута у лівій руці, зодягнений у білу довгу сорочку, край якої видніє з-під золотистого гіматія. Його лик позбавлений виразу дитячої безтурботності, властивого деяким образам того часу. Ікона зверху, знизу і зліва обрізана приблизно на 3 см. Вверху – слід від накладного півкруглого обрамлення, на німбах – пробоїни від кріплень накладних корон.

Близька до неї за іконографією і оформленням обрамлення, однак, не настільки високої майстерності виконання, ікона з церкви Покрову Пр. Богородиці у с. Ступосяни (тепер Підкарпатське воєводство, Бещадський повіт, Польща) (до НМЛ передана 1939 р. з Музею Богословської Академії у Львові, куди надійшла 1934 р. з поїздки о. Йосифа Сліпого). Ікона пізнішого часу, швидше за все, виконана бл. 1660 рр. (з того самого іконостаса збереглася датована 1666 р. ікона «Успіння Пр. Богородиці»), й мабуть, не вишенськими майстрами. Богородиця у вишневому мафорії з охристим відворотом, блакитному хітоні з

жовтою орнаментованою перлами каймою, на голові з-під мафорію видніє тоненький серпанок. Христос двоперсно благословляє, у лівій руці тримає мініатюрний білий сувій. Богородиця і Спас у коронах. На срібленому тлі гравійований орнамент. Обрамлення накладне вверху півкругле з різьбою «волові очка» у верхніх наріжниках – різьблені китиці квітів.

Аналогічно обрамлена ікона першої половини XVII ст. невідомого походження, яку гіпотетично відносимо до вишенського осередку. (До музею надійшла у 1993 р., дар С. Мельниченка). Образ Богородиці більш камерного характеру. Ще виразніше камерність, водночас ліричність образів виражена в іконі 1662 р. з церкви Успіння Пр. Богородиці, с. Дубровиця, що надійшла до музею з експедиції 1913 р. Ікона впроваджена в літературу 1998 р. як волинська пам'ятка [9, с. 126], однак, пізніше було уточнено її походження з Яворівського району на Львівщині [10, с. 576].

Окремі майстерні існували й в інших містечках Львівщини, ймовірно, у с. Білому Камені, як про це свідчать архівні документи і збережені пам'ятки. Гіпотетично, з цією майстернею пов'язані ікони другої половини XVII ст. з церкви свв. Кузьми і Дем'яна з с. Розваж (закуплена з експедиції І. Свенціцького у 1931 р.), з церкви св. Пророка Іллі с. Цішки (надійшла з музейної експедиції 1913 р.) та невідомого походження (з надбань музею до 1907 р.). Усі вони повторюють один і той же тип Богородиці Одигітрії, який пов'язується з іконою вівтаря 1689 р. з Білого Каменя (Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького, музей-заповідник «Одеський замок»). Усі ці ікони приваблюють особливою одухотвореністю цілком юного, миловидного лику Богородиці, особливо ікона з Розважі, яка відрізняється вишуканістю, граціозністю постави Богородиці, сумовитим поглядом великих виразних очей, що виявляє готовність жертви. Це безперечно один з найбільш ліричних образів в тогочасному іконописі. Усі ці ікони високої майстерності письма. У них подібні рельєфні орнаменти тла й подібне обрамлення: прямокутна глибока орнаментована рама. Доволі виразно простежуються художньо-образні паралелі з деякими іконами з Черемошні [8], які, гадаємо, створені тими самими майстрами.

Отож, при систематизації музейного фонду, виявляються нові відомості і спостереження для уточнення атрибуції творів, їх пов'язаності з окремими майстрами, малярськими майстернями тощо.

Підсумовуючи спроби аналізу низки наведених пам'яток, слід наголосити на важливості продовження та поглиблення подібних студій, зокрема, дослідження іконографічних, стилістичних та художньо-образних особливостей українських ікон «Богородиці з Дітям» як однієї з ключових тем сакрального малярства. Обов'язкова присутність у кожному іконостасі цієї ікони (і не лише в іконостасі), попри значні втрати пам'яток на усіх історичних етапах розвитку українського іконопису, усе ж є найбільше збереженою тематичною групою, яка чи не найкраще презентує кожен із цих етапів. Образ Богородиці можна віднести до тих ключових тем в іконописі, які найвиразніше розкривають його національні особливості. Цілком очевидно, що без наукової каталогізації музейних збірок та впровадження їх у літературу такі дослідження значно уповільнюються. Пропонована розвідка є лише реплікою до подальших студій у цьому напрямі.

Джерела та література

1. Гелитович М. Богородиця з Дітям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. Львів: Свічадо, 2005. 68 с.
2. Гелитович М. Ікони з церкви св. Параскеви з Радружа з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej* / Т. 2. Red. nauk. A. Groniek, A.Z. Nowak. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019. С.11–19.
3. Гелитович М. Три народні маляри кінця XVI–початку XVII століття. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Чис. 2 (66) / [голов. Ред. Г. Скрипник]; НАН УКРАЇНИ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 23–37.
4. Зілінко Р. Іван Маляр – автор ікони Спаса 1629 року з Кам'янки-Бузької: до питання про творчу спадщину художника. *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності: доп. та повідомл. Міжнародної наук. конф., Львів 25–27 вер. 2013 р., Національний музей у Львові ім. А. Шептицького*. Львів, 2013. С. 246–253.
5. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть. Київ: Духовна спадщина України, 2007. 528 с.
6. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква Св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ: Видавництво, 2019. 416 с.
7. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича. Київ: Мистецтво, 1969. 248 с.
8. Павличко Я. Ікона Покров Богородиці I пол. XVII ст. із церкви Різдва Івана Предтечі у с. Черемошня у контексті вивчених пам'яток. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 року. Луцьк, 1998. С. 56–59.
9. Сидор О. Матеріали до зведеного каталога волинського іконопису. Волинська ікона: дослідження та

реставрація. Матэрыялы XIII міжнароднай навуковай канферэнцыі, м. Луцк – м. Володымир-Волянскі, 2-3 лістапада 2006 року. Луцк, 2006. С. 96–132.

10. Сидор О. Падпісаны та датаваны іконы (збірка Нацыянальнага музея у Львові ім. Андрэя Шепціцкага). *Запіскі Наўковага таварыства імені Шэвченка*. Праці Камісіі абразотворчага та ужыткавога мистецтва. Львів, 2011. Т. ССLXI. С. 561–601.

11. Скоп Л. Маляр іконы Богородица Одигітрыя з Мражніці. Львів: Логос, 2002. 256 с.

УДК 7.046.3

Уладзімір Карэлін, Мікалай Мельнікаў (Мінск)

ВОБРАЗ ПРАРОКА ІЛЛІ НА БЕЛАРУСІ

У дакладзе разгледжаны абразы прарока Іллі, зафіксаваныя аўтарамі ў храмах Беларусі падчас навуковых экспедыцый, а таксама з некаторых музейных калекцый, прыводзяцца іх тэхнічныя дадзеныя, разглядаюцца асаблівасці іканаграфіі асобных твораў.

Ключавыя словы: абраз, Ілля-прарок, іканаграфія, атрыбуты.

Святы Прарок Ілля – адзін са старазапаветных прарокаў і найбольш шануемых хрысціянскіх святых. Акрамя хрысціянства, шануецца ў іудаізме і ў ісламе. Знакаміты шматлікімі чудамі, звязанымі з крытыкай ідалапаклонства і перамогай веры ў адзінага Бога.

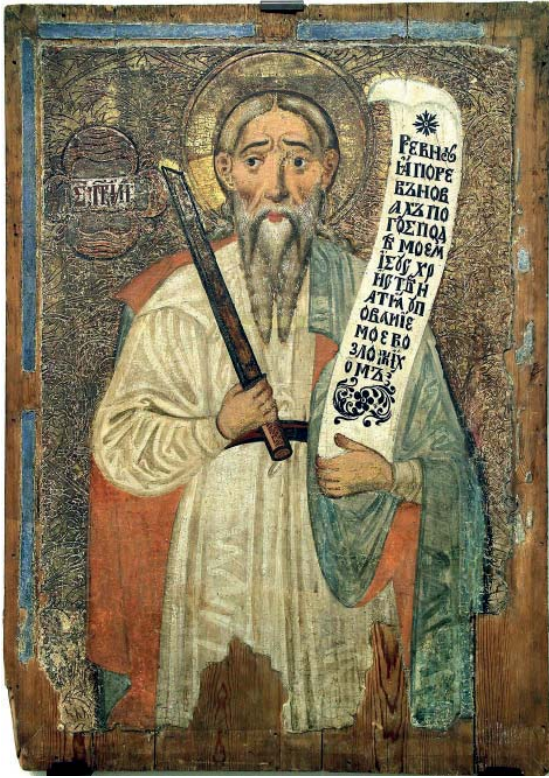
Згодна біблейскага падання, Ілля нарадзіўся ў IX ст. да н.э. у галілейскім горадзе Фесві [1, с. 339]. Яго імя значыць “крэпасць Гасподня”. Паводле аповеда ад Епіфанія Кіпрскага, падчас нараджэння Іллі яго бацьку Саваху было бачанне, дзе блажавобразныя мужы прывячалі немаўля, спавівалі яго агнём і кармілі вогненным полымем. Гэта значыла, як растлумачылі бацьку святары, што слова Іллі будзе моцным і дзеяздольным, і жыццё яго будзе да спадабы Богу.

Згодна гэтаму прадказанню, Ілля праславіўся як грозны змагар супраць бязбожнага ідалапаклонства ў часы праўлення ізраільскага цара Ахава і яго жонкі Іезавілі. Ілля быў надзелены Богам дарам празарліўства і дзеля вяртання людзей Ізраільскага царства да адзінага Бога, наканаваў ім трохгадовую засуху і голад. Сам Ілля цудоўным чынам пазбег голаду, паколькі Бог пасяліў яго каля ручая, куды крумкачы насілі хлеб і мяса. Калі ручай высах, Бог паслаў Іллі да набожнай удавы, якая дзялілася з ім сваімі мізэрнымі запасамі, што па волі Бога сталі невычэрпнымі. У падзяку за гэта Ілля сваімі малітвамі ўваскрэсіў яе памерлага сына. Пасля трох галодных гадоў Ілля па волі Бога загадаў Ахаву сабраць на гары Карміл усіх людзей, а таксама ўсіх паганскіх прарокаў і жрацоў, штоб праз ахвяраванне высветліць чый Бог ёсць сапраўдны. Паганскія прарокі цэлы дзень маліліся Ваалу, аднак агонь так і не сыйшоў на іх ахвяру. Калі ж Ілля ўзніс сваю малітву, у той жа час па волі Бога сыйшоў вялікі агонь і спаліў не толькі ахвяру, а таксама ўсе дровы і нават камяні. Тады Ілля загадаў затрымаць усіх паганскіх прарокаў і самалічна пазбавіў іх жыцця. Потым узняўся на вяршыню гары, і пасля яго малітвы пайшоў вялікі доўгачаканы дождж. Сам жа Ілля, баючыся помсты ад жонкі Ахавы Іезавілі за загубленых прарокаў, сыйшоў у пустэлю ў царства Іудзейскае і праз сорок дзён, пры падтрымцы анёла, які рыносіў яму ежу, пасяліўся каля гары Харыў, дзе быў удастоены гонару весці размову з самім Богам. Па яго загаду Ілля абвясціў прарокам Елісея, сына Сафатава, і павёў яго за сабой у якасці вучня. Дайшоўшы да Іардана, Ілля раздзяліў яго воды з дапамогай свайго плашча, і яны перайшлі на другі бераг, пасля чаго, па волі Бога, Ілля за сваю праведнасць быў узяты пры жыцці на неба ў вогненнай калясніцы. Зверху Ілля скінуў да Елісея свой плашч і гэтым перадаў яму прароцкі дар.

Каталіцкая Царква шануе яго памяць 20 ліпеня, Праваслаўная — 2 жніўня.

У славянскай народнай традыцыі прарок Ілля шануецца як уладар грому, вогненнай стыхіі і дапаможнік урадлівасці. Ад яго залежаць росы, дажджы, град і засуха У беларусаў лічыцца, што ў Дзень прарока Іллі забаронена купацца, таму што адзін з коней, на якіх Ілля ездзіць па небе, губляе падкову, якая звальваецца ў ваду, і тая адразу становіцца халоднай [2].

У іканаграфіі абразоў прарока Іллі адлюстроўваюцца азначаныя вышэй асноўныя падзеі яго жыццявага шляху, скіраваныя на захаванне веры ў адзінага Бога. Адносная колькасць абразоў з выявамі Іллі, зафіксаваных у храмах і музеях Беларусі, складае толькі 0,8 % ад усіх абразоў, прычым пераважная частка адносіцца да 19 – пачатку 20 стст. Найбольш пашыранай з’яўляецца іканаграфія, дзе прарок Ілля прадстаўлены ў поўны рост ці па пояс, з кароткім мячом у левай руцэ і разгорнутым скруткам з надпісам



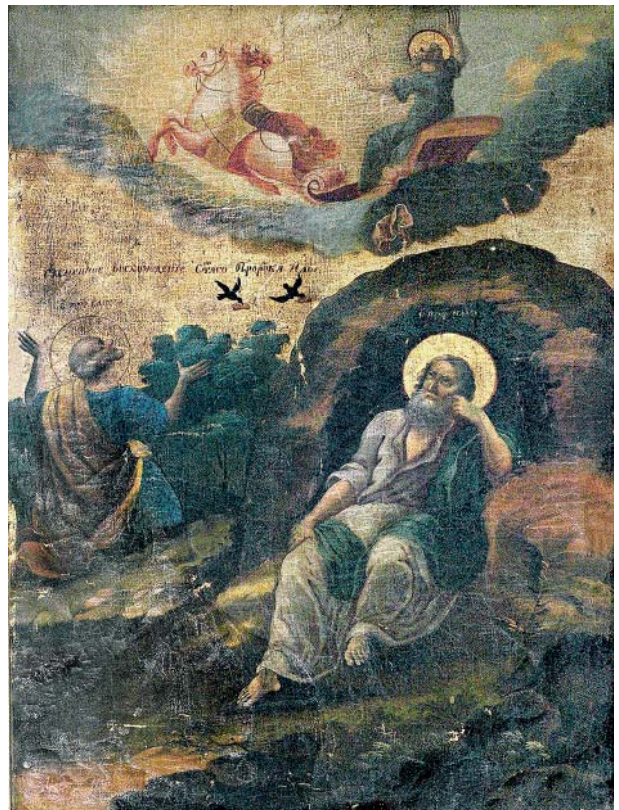
Мал. 1. Абраз “Прарок Ілля”
(1668 г., дошка, тэмпера, 124x88)
з г. Крычаў Магілёўскай вобл.



Мал. 2. Абраз “Прарок Ілля”
(другая палова 17 ст., дошка, тэмпера, 82,5x63)
з г. Магілёў.



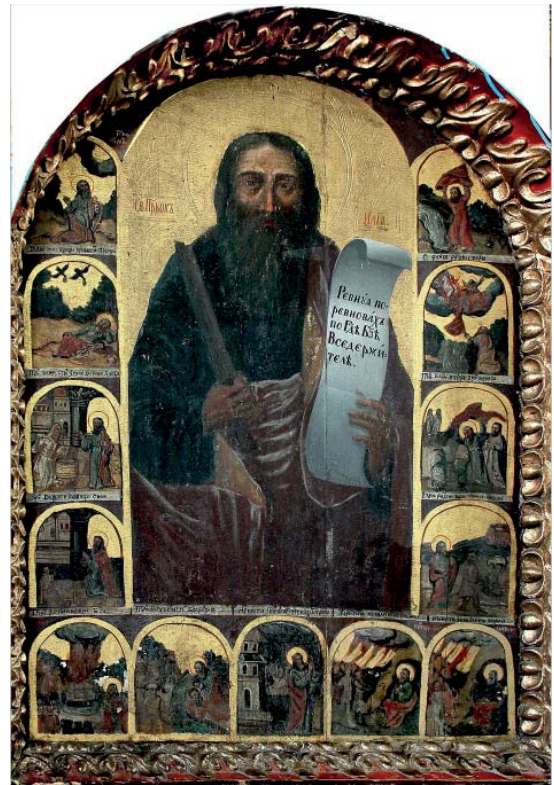
Мал. 3. Абраз “Вогненнае ўзыходжанне прарока Іллі на неба” (1744г., дошка тэмпера, 93x86,5) з Чашніцкага раёна Віцебскай вобл.



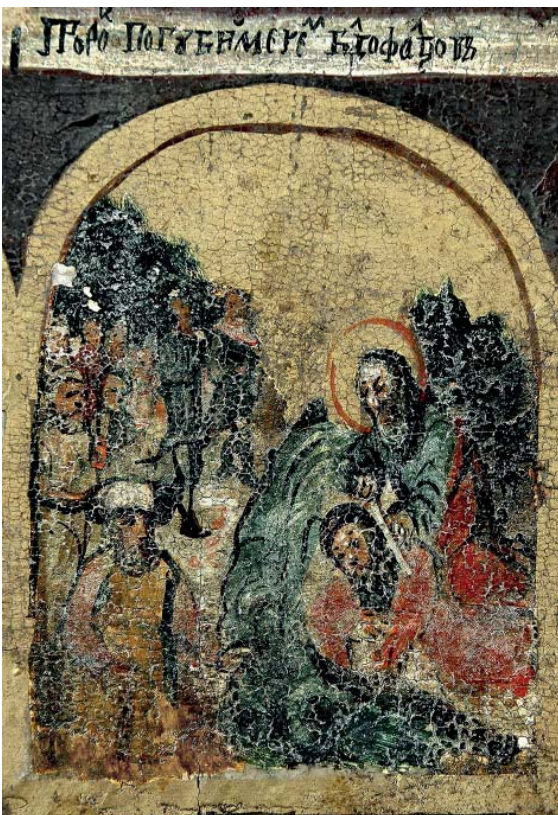
Мал. 4. Абраз “Вогненнае ўзыходжанне прарока Іллі на неба” (19 ст., палатно, алей, 100x65) з Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл.



Мал. 5. Абраз “Прарок Ілля” (мал. 5; Кранц Юсцін, канец 18 ст., палатно, алей, 65x52) з Гродзенскай вобл.



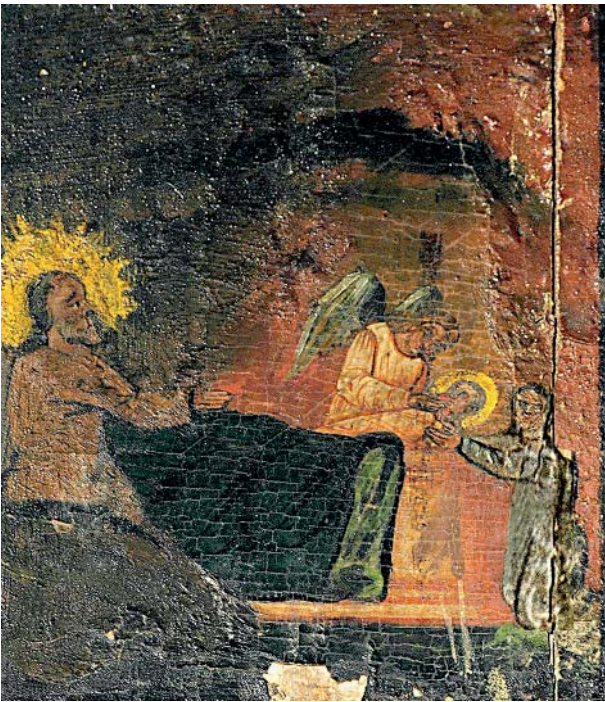
Мал. 6. Абраз “Прарок Ілля з жыціем” (канец 17 – пачатак 18 ст., дошка, тэмпера, 130x94) з в. Ёды Браслаўскага раёна Віцебскай вобл.



Мал. 7. Прарок Ілля забівае прарокаў Ваалавых. Фрагмент абраза “Прарок Ілля з жыціем” з в. Ёды Браслаўскага раёна.



Мал. 8. Абраз “Прарок Ілля з жыціем” (17 ст., дошка, тэмпера, 132x92) з в. Ёды Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл.



Мал. 9. Нараджэнне прарока Іллі. Фрагмент абраза “Прарок Ілля з жыціем” з Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл.



Мал. 10. Абраз “Прарок Ілля з жыціем” (18 ст., дошка, тэмпера, 83х66) з Мінскай вобл.

– у правай. На скрутку звычайна прыводзіцца выказванне Іллі падчас яго размовы з Богам на гары Харыў: «... ревнуй поревновах по Господе Боже Вседержители, яко оставиша завет Твой сынове Израилевы, и олтари Твоя раскопаша, и пророки Твоя избиша оружием, и остах аз един, и ищут души моя изъяти ю.» [1, с. 342] На частцы абразоў меч у левай руцэ прарока адсутнічае, яна скіравана ўверх ці прыціснута да грудзей. Такая кананічная іканаграфія была шырока распаўсюджана ў беларускім, украінскім і рускім іканапісу ў 17-19 стст. Найбольш прадстаўнічымі з’яўляюцца два абразы 17 ст. з Магілёўскай вобл. Адзін з іх (мал. 1), дзе выява Іллі пададзена пакаленна, паходзіць з г. Крычаў і зараз захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (НММ) [3, іл. 56]. Дата стварэння прыведзена кірылічнымі літарамі на рукаці мяча. Другі абраз (мал. 2) знаходзіцца ў калекцыі Магілёўскага абласнога краязнаўчага музея імя Е. Р. Раманавы. Абодва абразы адносяцца да магілёўскай школы іканапісу, аднак пры падабенстве кампазіцыі яны адрозніваюцца колеравай гамай адзення прарока, узорам разнаго расліннага арнаменту на фоне, а таксама, на думку аўтараў, псіхалагічнай трактоўкай вобраза Іллі. Калі на другім творы ён успрымаецца як непахісны і суровы абаронца веры ў адзінага Бога, то на першым больш адпавядае народнаму ўсведамленню Іллі як валадара дажджу і грому і заступніка ўрадлівасці.

Асноўнымі падзеямі з жыцця прарока Іллі, што шырока прадстаўлены на абразях, з’яўляюцца «Вогненнае ўзыходжанне прарока Іллі на неба» і «Дастаўка ежы крумкачамі», прычым яны сустракаюцца як паасобку, так і разам. Найбольш адметным абразом з «Вогненным узыходжаннем» з’яўляецца твор з Чашніцкага раёна Віцебскай вобл., выкананы ў інсітным стылі (мал. 3), што зараз захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Рэспублікі Беларусь (МСБК). Асноўную частку кампазіцыі займае вогненнае воблака з калясніцай, запрэжанай парай крылатых коней, дзе знаходзіцца прарок Ілля. Коньмі зверху кіруе анёл з мячом у правай руцэ. У ніжнім правым вугле абраза знаходзіцца маленькая фігура ўкленчанага Елісея, якому Ілля скідае свой плашч. Уверсе злева, на воблаках, змешчана выява бласлаўляючага Саваофа. На абразе з Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл. (мал. 4), дзе сумяшчаюцца два сюжэты, на пярэднім плане змешчана выява прарока Іллі, які сядзіць каля пячоры на беразе ручая, абапіраючыся левай рукой на камень. Позірк яго скіраваны ўгару, дзе двое крумкачоў нясуць у дзюбах ежу. У верхняй частцы абраза Ілля, з разведзенымі ўбакі рукамі, імкліва імчыць па небе ў вогненнай калясніцы. Крыху ніжэй змешчаны кірылічны надпіс: «Огненное восхождение Стаго Пророка Илии». З левага боку бачна выява ўкленчанага Елісея, які з узнятымі рукамі ўзрушана глядзіць на гэту падзею. Незвычайнай іканаграфіяй вылучаецца абраз з Гродзенскай

вобл., што зараз захоўваецца ў МСБК (мал. 5), дзе сцэна з крумкачамі, што нясець прароку ежу, займае другараднае месца. Цэнтральную частку кампазіцыі займае выява Іллі, які сядзіць на каменным зэдліку на фоне храма з адной надламанай калонай, што, верагодна, указвае на адыход жыхароў Ізраільскага царства ад веры ў адзінага Бога, за якую Ілля і змагаўся. Левай рукой ён абапіраецца на раскрытую кнігу з надпісам:

«КОЛЕСНИЦА
ОГНЕННА, НА ІУ
ВОСХНТНЛА
ЄЛІСЕАЖЄ,
БЛАГОДАТЪ
ОУЧРЕДИЛА.
S. Elia Profeta»,

што сведчыць аб вогненным узнясенні прарока. Прастора перад храмам закрыта цёмнымі хмарами, на якія зверху ніспадаюць прамяні святла.

Найбольш падрабязна жыццёвы шлях прарока Іллі адлюстраваны на яго жыццёвых абразах, якіх на тэрыторыі Беларусі, на жаль, захавалася толькі тры адзінкі. Самым прадстаўнічым з'яўляецца абраз (мал. 6), які паходзіць з в. Ёды Браслаўскага раёна [4, с. 622], а зараз захоўваецца ў храме г. Браслава. У сярэдніку знаходзіцца пабедраная выява Іллі з кароткім мячом у правай руцэ і разгорнутым скруткам – у левай. Па баках і ўнізе абраза знаходзяцца трынаццаць клеймаў, парадак размяшчэння якіх пачынаецца ўверсе злева і ідзе супраць часавой стрэлкі. На першым і дзевятым клеймах адсутнічаюць аўтарскія подпісы па прычыне недахопу месца. Значна пазней нехта дабавіў свой каментар да гэтых клеймаў на фоне абраза. Так, над першым кляймо дабаўлены надпіс: «Ілля прарочце», аднак мы бачым укленчанага ў малітоўнай позе прарока, які, магчыма, звяртаецца да Бога з просьбай даць яму магчымасць самому пакараць богаадступнікаў. Далей, згодна аўтарскіх подпісаў, змешчаны наступныя клеймы: 2. Прароку Іллі крукі прыносяць ежу; 3. Цуд з маслам і мукою ўдавы ў Сарэпце; 4. Прарок уваскрэшае сына ўдавы; 5. Прарок прыносіць ахвяру Богу; 6. Прарок забівае прарокаў Ваалавых (мал. 7); 7. Прарок выклікае дождж і зыходзіць з царства Ахава; 8. Прарок спальвае вогненным дажджом воінаў, якіх сын Ахава Ахозія паслаў для яго забойства; 9. Ілля другі раз спальвае воінаў, якіх Ахозія зноў паслаў па яго; 10. Ілля забірае з сабой Елісея з раллі; 11. Ілля раздзяляе сваім плашчом воды Іардана; 12. Прарок Ілля ўзыходзіць на неба; 13. Елісей раздзяляе воды Іардана плашчом Іллі. Асаблівасцю гэтага абраза з'яўляецца адсутнасць сцэны нараджэння прарока, якая звычайна прысутнічае на іншых жыццёвых абразах. Жыццёвы абраз з Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 8) мае значныя страты фарбавага пласту і ляўкасу і шматлікія панаўленні. У сярэдніку прадстаўлена франтальная ў рост выява прарока з разгорнутым скруткам у левай руцэ і ўзнятым кароткім мячом у правай. Тэкст на скрутку перапісаны ў XIX ст.: «И рече Иліа к людемь: поймайте пророков Ваалови да не единь скроется оть нихъ: и яша ихъ, и веде а Иліа потокъ кіссовъ, и закла ихъ тамш». Фон абраза, дэкараваны разным раслінным арнаментом з зігзагападобнай насечкай, запісаны бронзавай фарбай; таксама запісаны подпісы да клеймаў і данатарскі подпіс знізу абраза. Паабапал сярэдніка змешчаны шэсць клеймаў, парадак чытання якіх пачынаецца з левага верхняга вугла супраць часавой стрэлкі. На першым кляйме адлюстравана сцэна нараджэння Іллі (мал. 9), дзе, згодна падання, бацька прарока назірае, як двое анёлаў кормяць немаўля вогненным полымем. Далей сцэны на клеймах ідуць у наступным парадку: 2. Крумкачы прыносяць прароку ежу; 3. Уваскрэшанне сына сарэпскай удавы; 4. Ілля раздзяляе воды Іардана сваім плашчом; 5. Сашэсце нябеснага агню на ахвяру Іллі; 6. Вогненнае ўзыходжанне Іллі на неба. Як бачна, чацвертае і пятае клеймы змешчаны не ў храналагічным парадку. Абмежаваная колькасць клеймаў тлумачыцца наяўнасцю данатарскага подпісу ў ніжняй частцы абраза. Амаль такая ж іканаграфія прадстаўлена на абразе з Мінскай вобл. (мал. 10), што зараз захоўваецца ў НММ [3. іл. 93]. Абраз мае вялікія страты ляўкасу і фарбавага пласту. Амаль усю цэнтральную частку займае роставая выява Іллі з кароткім мячом і разгорнутым скруткам у руках. Пад нагамі захавалася частка подпісу з прозвішчамі асобаў, якія далі сродкі на стварэнне абраза: «Сей образъ сооружень коштомъ и стараниемъ Денисомъ Кузубомъ... Акось Хотѣнка ...». З абодвух бакоў абраза змешчаны шэсць клеймаў (адно з якіх страчана), сцэны на якіх фактычна супадаюць з вышэйразгледжаным абразом і размешчаны ў храналагічным парадку; 1. Нараджэнне прарока Іллі; 2. Крумкач прыносіць прароку ежу; 3. Трэцяе кляймо страчана; 4. Ілля прыносіць ахвяру Богу; 5. Ілля раздзяляе воды Іардана мілоццю; 6. Вогненнае ўзыходжанне Іллі. У адрозненне ад папярэдняга абраза, на сцэне нараджэння Іллі анёлы не кормяць немаўля вогненным полымем, а проста спавіваюць яго.

Такім чынам, абразы св. прарока Іллі на Беларусі ў цэлым адпавядаюць кананічным патрабаванням,

аднак маюць своеасаблівасці як у элементах кампазіцыі, так і ўдэкаратыўным аздабленні і ў тэхніцы выканання.

Джэрыла та літэратура

1. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. Москва. 1988. 1372 с.
2. Васілевіч У. Ілля. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік. Мн.: «Беларусь», 2004. 592 с.
3. Сакральная жывопісь Беларусі XV-XVIII веков. Минск, 2007. 219 с.
4. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка Браслаўскага раёна. Мінск. 1998, 709с.

УДК 2-526.62(476)

Б82

Ольга Борисенко (Гданьск, Польша)

БЕЛОРУССКИЕ ЧТИМЫЕ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ, СВЯЗАННЫЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕМ СО СВЯТЫМ ДМИТРИЕМ РОСТОВСКИМ

Статья посвящена 8 белорусским чтимым иконам Богоматери, большинство из которых происходит из населенных пунктов, расположенных недалеко от г. Пинска (Брестская область). Иконы достаточно больших размеров, относятся к типу Одигитрии. Время их написания варьируется с XVII по XVIII в.; материал (доска, холст) и техники исполнения различаются. Конфессиональная принадлежность также различается – некоторые из них изначально находились в православных храмах, другие же – в униатских или католических. Тем не менее, все они объединены преданием о пожертвовании иконы в местный храм православным святым Дмитрием Ростовским (Туптало), которое впервые было опубликовано на страницах православных церковных изданий в XIX в., во время противостояния между католиками и православными. Такое предание о происхождении иконы должно было обосновать принадлежность икон, ранее находившихся в католических и униатских храмах, православным, а также способствовать распространению православия среди местного католического населения.

Ключевые слова: *Дмитрий Ростовский (Туптало), Богоматерь, чудотворная икона, Оховская икона, Беларусь, межконфессиональные отношения*

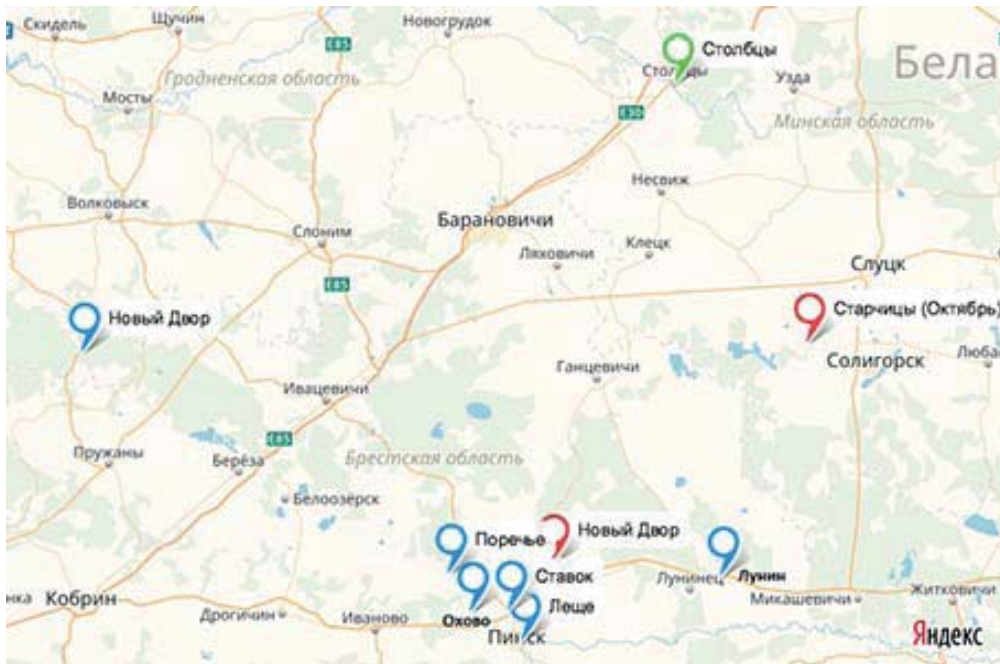
Ключові слова: *Дмитро Ростовський (Туптало), Богоматір, чудотворна ікона, Оховска ікона, Білорусь, міжконфесійні відносини*

Святой Православной Церкви, Дмитрий Ростовский (в миру – Данила Саввич Туптало, 1651–1709 гг., канонизирован в 1757 г.) – выдающийся проповедник, агиограф и автор религиозной литературы, масштабность личности которого с точки зрения русской православной традиции нельзя переоценить. Труды святого выдержали множество изданий, как при его жизни святого, так и после смерти, и стали объектом внимания не только православных верующих, но и исследователей из разных областей науки: религиоведов, философов, филологов и историков [см. напр.: 22; 34; 35; 38].

Его литературное наследие, в частности, Четьи-Минеи, или сборник житий святых, остается одним из наиболее популярных и востребованных изданий среди православных верующих. В некоторых белорусских храмах до сих пор во время богослужения читаются отрывки из житий святых, память которых выпадает на тот день, из Четьи-Минеи. Все это способствовало и способствует сохранению памяти о святом на территории Беларуси, тем более что жизнь и деятельность которого в течение нескольких лет были связаны с белорусскими землями.

В 1675 г. молодой иеромонах был назначен на должность проповедника в Чернигове, где к тому времени сложился центр православной проповеднической и просветительной деятельности, взаимодействовавший с православными монастырями на территории Великого княжества Литовского. В 1675 г. он был приглашен членами Слуцкого Преображенского братства в Слуцке и прожил в одноименном монастыре с 6 декабря 1675 до 29 января 1677 г. [33, с. 120]. В этот период он посещал с проповедями храмы и монастыри на территории Слуцкой архимандрии, описывая свою жизнь в дневнике [14]. После возвращения в Чернигов будущий святитель еще несколько раз приезжал в белорусские храмы и монастыри.

На страницах дневника встречается описание поездок иеромонаха в Новодворский и Старчицкий монастыри на поклонение чудотворным иконам Богоматери. Так, иеромонах Дмитрий (Туптало)



Илл. 1: Карта местонахождения чудотворных икон Богоматери, связываемых со свт. Димитрием Ростовским.

Условные обозначения:

Красный цвет – иконы, упоминаемые в Дневнике свт. Димитрия Ростовского

Синий цвет – иконы, связываемые со свт. Димитрия Ростовского преданиями, записанными в XIX в.

Зеленый цвет - иконы, связываемые со свт. Димитрия Ростовского преданиями, записанными в XX в.



Илл. 2: Оховская икона Богоматери.



Илл. 3: Столбцы. Икона Богоматери Снежной.



Илл. 4: Иерусалимская икона Богородицы из Варваринской церкви в Пинске.



Илл. 5: Новодворская икона Богородицы в церкви д. Новый Двор Свислочского района Гродненской области.

приезжал из Чернигова на поклонение к Новодворской иконе Богородицы, которая находилась в монастыре в Новом Дворе, расположенном рядом с Пинском, в августе 1677 г. и присутствовал при ее торжественном перенесении 14 августа из старой церкви в новую. В своем дневнике, мимо прочего, он отметил, что во время крестного хода совершились чудеса, которые 16 августа после обедни огласил в церкви цеперский игумен Никодим [14, с. 26].

В следующем, 1678 г. он дважды приезжал на поклонение Старчицкой иконе Богородицы, которая находилась в православном монастыре св. ап. Петра и Павла в деревне Старчицы, расположенной недалеко от Слуцка. Первый раз, 14 июля 1678 г. он ездил «с отцом Олайкевичем поклониться чудотворному образу в село Старожище, от Слуцка в четырех милях, где Пресвятая Богородица явила милость Свою исцелением пяти болящих, из коих двое страдали головной болезнью и глазами, один был одержимый нечистым духом, женщина, имевшая внутреннюю болезнь и одна глухая женщина. Все сие происходило во время литургии в день воскресный». Второй раз Дмитрий Ростовский был там 22 сентября 1678 г. и отметил, что за 20 недель от иконы Пресвятой Богородицы совершилось 76 чудотворений [14, с.28].

Впоследствии в религиозной литературе XIX-XX вв. были опубликованы сведения о ряде икон Богородицы в Беларуси, происхождение которых связывается со святым Дмитрием Ростовским. Некоторые из этих икон отчасти рассматривались в научных работах, но не были собраны воедино, и не была критически рассмотрена их связь со святым.

Тем не менее, данный аспект представляет собой определенный интерес с двух точек зрения: во-первых как память о святом в местной традиции его почитания, а во-вторых, связь иконы Богородицы со святым Дмитрием Ростовским подчеркивала и усиливала ее особый статус в народной среде. В некоторых случаях этого было достаточно для того, чтобы считать икону местно чтимой или чудотворной.

Таким образом, главными задачами данной статьи является выявление икон, связываемых со святым Дмитрием Ростовским в Беларуси, критическое рассмотрение вероятности того, что они были действительно связаны со Святителем, а также уточнение истории этих икон и истории их почитания согласно источникам.

Примечательно, что на протяжении двух веков на погосте Свято-Троицкого монастыря в Слуцке существовал колодец, выкопанный иеромонахом Дмитрием во время его проживания в Спасо-Преображенском монастыре. Колодец был засыпан во второй половине XIX в. и восстановлен в 1910 г., через пять лет после принятия указа о веротерпимости. По свидетельству старожилов, над колодцем

находилась часовня с иконой, изображавшей беседу Иисуса Христа с самарянской. Написание этой иконы они приписывали будущему митрополиту Ростовскому [4]. Впоследствии икона была перенесена в монастырскую трапезную, но не получила особого почитания среди верующих, в отличие от некоторых икон Богоматери.

Нам удалось выявить, в общей сложности, 8 чтимых икон Богоматери, которые, по записанным в XIX и XX вв. преданиям, были им подарены в местные храмы. Шесть из них находилось (и находится в случае сохранности) в населенных пунктах, расположенных недалеко от г. Пинска Брестской области Республики Беларусь: в Ставке, Леще, Вичине, Поречье, Новом Дворе (икона, которую якобы подарил Д. Ростовский) и Охове. Еще две – в Столбцах Минской области и Новом Дворе Свислочского района Гродненской области. Рассмотрим эти иконы по порядку.

Охово

Оховская икона Божией Матери находится в храме в честь Рождества Пресвятой Богородицы деревни Охово Пинского района Брестской области. По легенде, записанной в 1873 г., ее передал в церковь св. Дмитрий Ростовский [30, с. 567]. Однако в «Описании церквей и приходов Минской епархии...», изданном всего через шесть лет, в 1879 г., отмечено, что никакого сказания об иконе не сохранилось [28, с. 144].

Польские и белорусские исследователи датируют икону XVIII в. [40, с. 465; 10, с. 324], однако существуют архивные данные, которые позволяют отнести написание иконы к XVII в. Церковь в Охово существовала в 1639 г. [10, с. 321], однако, ее конфессиональная принадлежность в годы посещения Пинского Полесья св. Дмитрием Ростовским не известна. В 1690-х гг. она уже была униатской и принадлежала пинским францисканцам. В 1693 г. францисканский монастырь в Пинске посетил провинциал литовской и белорусской провинции Бенедикт Богдан. В это же время он назначил в Оховскую униатскую церковь капелланом ксендза из братии монастыря «для примерности к прославлению иконы Божия Матери Оховской» [24, л. 19]. Это свидетельствует о том, что икона уже существовала во второй половине XVII в. и, более того, почиталась чудотворной.

В 1758 г. вместо обветшавшей униатской церкви францисканцы построили католический костел с боковым униатским пределом в честь святого Франциска [24, л. 3]. Чудотворная икона Богоматери была помещена в главном алтаре костела [24, л. 3-3 об.].

Вероятнее всего, в это время икона была «поновлена», переписана и получила современный вид (если только ее не переписывали позже). Доскональное изучение иконы не проводилось и наличие других иконописных слоев под видимым слоем неизвестно. Также неизвестно, как выглядит письмо иконы под ризой, так как не было возможности изучить ее без ризы. Примерно в это же время для иконы была изготовлена чеканная риза с растительным орнаментом из привесок, ранее находившихся при ней [24, л. 3].

Согласно этому же визиту в 1760 г. икона выглядела следующим образом. «Spłędory do tego ż obrazu należące y srebrne wota, które i teraz tam znajdują się: koron dwie srebrnych pozłocistych nasadzonych kamuszkami czeskiemi, szafirowemi i białemi; zauszniczek para kontryfałowych, żółtych z pieciu kamuszkami szmaragdowemi, srebrna pozłocista jedna, imie Matki Boskiej i Jezusa Chrystusa ruskiemi literami srebrne pozłociste. Sceptrum i sukienka z wotów dawniejszych jako są w wizycie pierwszej spisane, cała srebrna, krzyżyk srebrny z białemi kamuszkami czeskiemi, perełek sznurek jedno, bisurków białych sznurków dwa, koraliki dobrych sznurek na dwoje złożony. Wotów srebrnych na tablicy zielonej drewnianej tegoż obrazu kwadratowych tabliczek, domeslikowych, półdomeslikowych, pułschlastykowych wszystkich in uniwersum trzydzieście i jedna, twarzczyka jedna, oczy troje, rączek dwie, obrączek szerozłotych dwie, srebrnych pozłacanych dwie, biała jedna, krzyżyków srebrnej blachy siedemdziesiąt, łebel jeden, na zasinienie obraz nowy niepokalanego poczęcia» [24, л. 3-3 об.].

Отдельный интерес представляет надпись на иконе, отмеченная в визитации церкви за 1760 г. [24, л. 3 об.]. На настоящий момент никакой надписи на ней нет. М. Зглиньски не исключает, что она могла существовать ранее [10, с. 327]. Ее отсутствие было отмечено уже в XIX в. [28, с. 144]. В визитации за 1763 г. отмечено, что надпись сделана серебряными вызолоченными буквами «per modo votum» [24, л. 22]. Вероятно, буквы были прикреплены к иконе, а впоследствии были сняты вместе с другими привесками, которые также не сохранились.

Кроме того, в 1879 г. было указано, что на иконе был оклад (Стоит отметить, что в церковной литературе XIX в. слова «оклад» и «риза» часто используются взаимозаменяемо.) «из низкопробного серебра, позолоченный» [28, с. 144]. В настоящее время на ризе не осталось следов позолоты. Возможно,

она была стерта во время протирания ризы иконы, что нам доводилось неоднократно наблюдать.

Униатский предел в костеле существовал еще в 1798 г. [24, л. 42]. Впоследствии он был ликвидирован, а костел действовал лишь как католический. В 1849 г. в Минской духовной консистории началось рассмотрение дела по передаче оховского костела «в ведомство православного духовенства, так как из визита видно, что костел этот преобразован из бывшей униатской церкви и прихожане, принадлежащие к нему обратились в латинство» [24, л. 2]. В итоге 17 декабря 1851 г. Минская духовная консистория постановила передать костел в православное ведомство [24, л. 40 об.]. В документе отмечено, что приказ был исполнен 5 января 1852 г. [24, л. 40]. Однако, костел продолжал действовать как католический. В 1862 г. он был отремонтирован [10, с. 322]. Костел был обращен в церковь в связи с участием католического духовенства в восстании в 1863 г. Настоятель костела совершил молитву с повстанцами, за что был удален из Охова, а сам костел был закрыт 15 декабря 1864 г. [10, с. 322].

В 1864 г. военный начальник пинского повета в своем донесении минскому губернатору, который впоследствии донес до виленского генерал-губернатора, отметил, что в оховском костеле находилась икона Богородицы, некогда отобранная францисканцами у православных [10, с. 322]. Тем не менее, факт изначальной принадлежности иконы православным не установлен. На основании документальных данных известно лишь, что она принадлежала униатам. Так или иначе, после закрытия и перестройки костела в православный храм икона осталась в нем.

Во время ревизии православных храмов в 1923 г. здание было вновь передано католикам [10, с. 323], но уже в конце 1940-х гг. в нем была вновь устроена православная церковь. Икона все это время находилась в нем.

В настоящее время в приходе существует местное предание о происхождении иконы, записанное нами в 2008 г. Согласно ему, некогда возле Охова было два источника с целебной водой: православный и католический. На одном из них явилась чудотворная икона. В католическом источнике помещица искупала свою собаку, и источник пересох, а православный существует до сих пор и находится в нескольких километрах от Охова.

Оховская икона упоминается в книге В. Новаковского со ссылкой на «Słownik geograficzny» [6, с. 476]. Сам же автор ограничивается лишь вопросами межконфессиональной передачи костела, а в библиографии по иконе указывает «Atlas Marianus» Шерера. Шерер приводит лишь указание на существование иконы без каких-либо сведений о ней [7, с. 122]. Тем не менее, само упоминание иконы среди наиболее почитаемых европейских икон Богородицы свидетельствует о ее достаточно распространенном культе либо о попытке распространения культа в начале XVIII в. Впоследствии культ иконы носил локальный характер.

Таким образом, на основании рассмотренной информации невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть легендарные сведения о передаче иконы в храм ростовским святителем. Для записанной в XIX в. легенды не найдено более раннего подтверждения.

Столбцы

Интересна икона Богородицы из Свято-Аннинской церкви в Столбцах Минской области. О ее связи со святым Дмитрием Ростовским, ссылаясь на довоенное местное предание, пишет о. Ф. Кривонос. Он же приводит сведения о том, выглядела икона, согласно описанию, составленному в 1927 г. столбцовским священником Павлом Томашевским. В конце описания указана ссылка на «Описание церквей и приходов Минской епархии», изданной в 1878 г. Очевидно, в статье перепутаны ссылки, что, скорее, является не столько виной автора, сколько технической ошибкой. Согласно описанию, икона была написана «на холсте, наклеенном на доску; ее размер равнялся 142 на 71 см; на ней сохранились надписи, выполненные по церковно-славянски» [16, с. 60].

Автор отмечает, что икона, подаренная святителем, находилась в церкви Марии Магдалины в Столбцах [16, с. 61], служившей ранее доминиканским костелом. В «Описании церквей и приходов...» в церкви Марии Магдалины упоминается икона Богородицы, «не имеющая особого наименования», оставшаяся от упраздненного костела. Икона была величиной около полутора аршинов. Она наряду с иконой Марии Магдалины, также оставшейся от упраздненного костела, пользовались «от окрестных римско-католиков и православных особенным чествованием» [29, с. 162]. После закрытия костела его имущество, помимо четырех чтимых икон: Богородицы, св. Марии Магдалины, архангела Михаила и выносной двусторонней иконы, на которой с одной стороны был изображен Спаситель, а та другой – Богородица, находившиеся в алтарях по правой стороне костела, было отдано католическому духовенству. Указанные иконы были переданы православным и после перестройки здания и его освящения в качестве православной церкви помещены в ней [23, л. 12-13].

Ссылаясь на описание иконы священником П. Томашевским, Ф. Кривонос отмечает, что образ был списком Загаецкой иконы, которая находилась в мужском монастыре свт. Иоанна Милостивого в селе Малые Загайцы Шумского района Тернопольской области Украины. Загаецкая икона Богоматери, также известная в православной традиции как «Всемилоостивейшая», является списком иконы «*Salus Populi Romanum*» (Заступница римского народа) или «*Sancta Maria ad Nives*» (Святая Мария со снегом, или на белорусских землях – «Снежная»), находящейся в базилике Санта-Мария Маджоре в Риме. Изображения Богоматери данного извода были широко распространены в католических и униатских храмах на территории Речи Посполитой, в том числе на землях Великого княжества Литовского. На Белорусских землях приоритет в распространении данного извода оставался за доминиканцами [41, с. 10]. В Беларуси сохранилось около 40 икон Богоматери Снежной, написанных маслом на холсте в XVII-XVIII вв. [41, с. 9] Таким образом, связь иконы Богоматери итальянского извода, написанной на холсте и находившейся в доминиканском костеле в Столбцах, с Дмитрием Ростовским весьма маловероятна. Однако интересно само появление такой легенды.

После того, как в 1920 г. в здании церкви св. Марии Магдалины снова был устроен католический костел, икону перенесли в православную церковь св. Анны. Через некоторое время католики вернули образ в «богатой позолоченной ризе» в костел, где он находился изначально. Однако спустя всего 6 лет, в 1926 г. местный ксендз по фамилии Зенкевич «возвратил икону ее прежним владельцам, так как, по его мнению, в ней не было ничего католического, правда, возвратил без прежней ризы...» [16, с. 61].

В настоящее время икона находится в Свято-Аннинском храме в Столбцах. Она была опубликована А.А. Ярошевичем. Исследователь датировал икону концом XVIII- нач. XIX вв., и привел две версии ее появления в православном храме. Согласно первой, икона могла находиться в Успенской церкви бывшего базилианского монастыря в Новом Свержене Слобцовского районе, а согласно второй, в доминиканском костеле в Столбцах, который в 1866 г. был перестроен в православную церковь [41, с. 36]. Исходя из сведений, приведенных нами выше, достоверной выглядит вторая версия о происхождении иконы.

Ставок

В Ставке находилась чтимая икона Богородицы. По преданию, записанному в XIX в., икону в 1677 г. пожертвовал в ставокскую церковь святитель Димитрий Ростовский. Согласно сохранившемуся описанию, икона была «в длину 1 1/2 аршина, в ширину – 1 аршин; Лик Божией Матери писан на холсте, а риза на ней по золотому фону резная, деревянная, вызолоченная. Никакой надписи на ней нет» [28, с. 164]. В настоящее время в храме нет иконы, которая полностью соответствовала бы описанной иконе, а также не было выявлено сведений, на основании которых легенду можно было бы подтвердить или опровергнуть.

Лещинский монастырь

Еще одна чтимая икона Богоматери, происхождение которой связывалось с Дмитрием Ростовским, находилась в Лещинском монастыре [28, с. 85–86; 30, с. 570]. О иконе сохранились лишь разрозненные обрывочные сведения. Известно, что она была в серебряной чеканной ризе и находилась «с левой стороны от входа» [28, с. 86].

Ее культ существовал в XVII в.: после молитв перед иконой исцелился пинский мещанин Георгий Чеснок. По распоряжению пинского униатского епископа Иоакима Цехановича (1716-1719) перед иконой стали совершаться молебны, был составлен список чудес [20, с. 96]. Во время восстания 1863 г. среди православного населения существовало поверье, что тот, кто помолится перед иконой, избежит нападения повстанцев [20, с. 96].

Н.Ф. Высоцкая [13, ил. № 5], В. Г. Пуцко [31, с. 81], Э.И. Ветер [12, с. 89], а также А.Ю. Хадька и Ю.В. Хадька [36, с. 63], ссылаясь на работы А. Миловидова допускают, что данной иконой может быть Иерусалимская икона Богоматери из Варваринской церкви в Пинске. Авторы не обосновывают данное предположение документальными данными, а лишь ссылаются на работы А. Миловидова. Тем временем, в «Церковно-археологических памятниках...», в целом, не упоминается чтимая икона из Лещинского монастыря [19, с. 17], а в «Архиве...», на страницах, на которые ссылаются авторы, указано, что в монастыре находилась «чтимая икона Успения Пресвятой Богородицы» [18, с. 3], в то время как Иерусалимская икона относится к типу Одигитрии. Таким образом, Иерусалимская икона и икона Успения, упоминаемая А. Миловидовым, – две совершенно разные иконы, относимые к совершенно разным типам.

В «Описании церквей и приходов Минской епархии» отмечено, что на чудотворной иконе Богоматерь

была изображена с Младенцем [28, с. 85]. Возможно, в Лещинском монастыре находилось две чтимые иконы Богородицы, и одна из них может в действительности являться Иерусалимской из Варваринской церкви. Что же касается происхождения иконы в связи с Дмитрием Ростовским, оно не может быть подтверждено либо опровергнуто на основании доступных на данный момент данных.

Поречье

В селе Поречье Пинского района находилась еще одна чтимая икона Божией Матери, по преданию, подаренная св. Дмитрием Ростовским при посещении местной церкви [28, с. 164; 30, с. 565]. Почитание иконы сохранялось до 2000 г., когда храм вместе с иконой сгорели. Согласно описанию иконы на момент 1879 г., она была «в вышину 2 аршина, в ширину 1 аршин; писана на доске; при обновлении ее сделана надпись: “1872 г. обновлена” и к сему прибавлена молитва: “Владычице и Мати Избавителя, прими моление недостойных раб Твоих” и сделана деревянная вызолоченная рама» [28, с. 164].

Изначально Поречская церковь была православной. Она была обращена в унию достаточно поздно - в 1746 г. О том, существовал ли культ иконы в доуниатский и униатский периоды, неизвестно. Почитание данной иконы также носило локальный характер, а провести иконографический анализ иконы не представляется возможным: она сгорела вместе с церковью в 2001 г.

Вичин, Лунинецкий район

В Троицкой церкви села Вичин Лунинецкого района в XIX в. находилась чтимая икона Божией Матери, «писаная на доске, размером 12 вершков». По преданию, записанному также в XIX в., она была подарена св. Дмитрием Ростовским, при посещении им Дятловичского монастыря, находившегося недалеко от Вичина. При иконе было несколько привесок, «две серебряные в малом виде, руки, два таких же сердца, одна ножка и три малых дщицы с именами жертвователей» [28, с. 590].

Вичинская церковь в XVIII в. была униатской. В ее визитации за 1799 г. отсутствуют сведения не только о иконе, связанной с Дмитрием Ростовским, но и в целом, о какой-либо иконе Богоматери, которая выделялась бы особым почитанием [25, л. 5–7]. В визитации церкви за 1819 г. упоминается икона Богоматери в серебряной ризе с 4 табличками, которая находилась в алтаре напротив Царских врат [26, л. 207 об.]. Каких-либо дополнительных сведений об иконе пока не выявлено. Сама икона также не сохранилась, ее иконография неизвестна, что также не позволяет провести иконографический анализ.

Новый двор (Свислочский район)

Еще одна чудотворная икона Богоматери, которую предание связывает с Дмитрием Ростовским, находится в церкви Архистратига Михаила села Новый Двор Свислочского района. В конце XIX в. епископ Иосиф (Соколов) писал, что на поклонение к этой иконе приезжал св. Дмитрий Ростовский. Не известно, посещал ли в действительности Дмитрий Ростовский данный Новый Двор. Вероятнее всего, в данном случае имеет место путаница между населенными пунктами с одинаковыми названиями.

В визитации церковью Гродненской протопопии за 1696 г. новодворская церковь обозначена как униатская [17, л. 93–94]. Текст визитации достаточно краткий и в нем не содержится упоминаний о какой-либо чтимой иконе Богоматери. В визитации церкви св. Николая за 1737 г. отсутствуют сведения о какой-либо особо чтимой иконе Богоматери [9, л. 29-29 об.].

Что касается самой иконы, ее детальные исследования не проводились. Богоматерь в синей тунике и красном мафории с тремя звездами (по одной на плечах и на лбу), держит Младенца Христа в синем хитоне на левой руке. Мать и Младенец слегка склоняют головы друг к другу. Иисус Христос правой рукой благословляет, а в левой держит книгу. Божия Мать левой рукой снизу поддерживает книгу, а правой – поддерживает Христа. Нимбы вокруг голов Богоматери и Младенца изображены посредством выступающих полусфер небольшого размера. Какие-либо надписи отсутствуют. Икона написана на доске, по которой пошло две продольные трещины. На иконе отмечаются осыпи и кракелюр. Письмо одежд и ликов Богоматери и Младенца существенно различается. Очевидно, икона была грубо поновлена в XIX–XX в. Нетронутыми остались лики. По письму ликов икону можно датировать на XVIII в., соответственно, ее связь со святителем носит легендарный характер.

Почитание иконы документально фиксируется лишь начиная с XIX в. К этому же времени относятся и связанные с ней чудеса. В 1831 г. во время пожара в Новом Дворе горели все строения вокруг храма. Люди выносили утварь из церкви, однако не смогли сдвинуть с места икону Богородицы, и вынуждены были оставить ее на месте «при треске лопавшихся от жара» стекол. Церковная ограда была охвачена пламенем, все селение выгорело почти дотла. Церковь со всем, что в ней находилось, в том числе и икона

Божией Матери, уцелела [32, с. 336].

Второе чудо произошло в следующем году, и было связано с восстанием. Крестьянин Симеон Шерпикович был захвачен повстанцами, которые хотели повесить его и даже надели на шею веревку. Однако он постоянно взывал: «Мати Божия Новодворская, избавь меня», и мятежники «ни с того, ни с сего вдруг оставили его не поврежденно и ушли от него» [32, с. 336].

Почитание иконы на протяжении XIX-XXI вв. носит локальный характер и распространено среди православного населения. Сведения об этой иконе отсутствуют в сборниках чтимых икон Богоматери упоминаемых нами польских авторов. Новодворская икона – одна из немногих чтимых икон, сохранившихся, несмотря на то, что в 1963 г. храм был разрушен. Она была перенесена в церковь села Порозово, где находилась до постройки в 1994 г. нового храма в Новом Дворе.

Таким образом, можно отметить следующие тенденции. В XIX в. почитание всех икон, по преданию, подаренных в местную церковь святым Димитрием Ростовским, носило локальный характер, ограниченный приходом и близлежащими населенными пунктами. Существование в XVII в. документально подтверждено только в отношении Оховской. Однако, последняя была известна как чудотворная, будучи в униатской церкви. О существовании культа остальных рассмотренных икон можно с уверенностью говорить лишь в рамках XIX – XIX вв.

За исключением двух икон: Новодворской иконы из Свислочского района и иконы Столбцов, иконы, по легенде, подаренные святым Дмитрием Ростовским, находились в православных, а ранее – униатских храмах, расположенных недалеко от Пинска. Данная территория некогда относилась к Слуцкой архимандрии, которую в 1677-1678 гг. посещал иеромонах Дмитрий (Туптало). Возможно, память о святителе, посещавшем местные православные храмы, действительно жила среди местного населения и передавалась из поколения в поколение. Наиболее чтимая Новодворская икона в народном сознании могла послужить основой ассоциативной связи между св. Дмитрием Ростовским и чтимой иконой Богоматери в местном храме и послужить причиной легенды о том, что она была передана в храм святителем.

Помимо легенды о пожертвовании в местных храм святым Димитрием Ростовским, иконы объединяет их отношение к типу Одигитрии с композиционными различиями. Иконы были написаны на разных материалах. В некоторых случаях – это дерево, в некоторых холст, в 3 случаях он неизвестен. Иконы, подробное описание которых сохранилось, достаточно больших размеров и помещались в иконостасе либо на горнем месте в церквях или, в случае с Оховской иконой – в главном алтаре костела.

Письмо всех сохранившихся икон различается. Однако о нем сложно говорить, поскольку на протяжении столетий иконы «поновлялись», а исследования ранних слоев не проводились и не могут быть проведены нами на настоящий момент, но, несомненно, они могли бы пролить свет на изначальное происхождение образов. В любом случае, иконы датируются разными временными периодами с XVI по XVIII в. Иконы, написанные после смерти святителя, последовавшей в 1709 г. фактически не могут быть связаны с ним.

Интересен тот факт, что наибольшее количество икон, связанных с Дмитрием Ростовским упоминалось в статье авторства протоиерея Иоанна Максимовича Проволовича в «Минских Епархиальных Ведомостях», а также в «Описании церквей и приходов Минской епархии». Последнее издание выходило в виде приложения к «Минским Епархиальным Ведомостям». В других источниках нам не удалось выявить данные сведения.

Священник Иоанн Проволович служил в Минском кафедральном соборе. В 1874 г. нес послушание редактора «Минских Епархиальных Ведомостей» [39]. В 1879 г. он, как «искушенный в миссионерстве священник», был откомандирован на Полесье для проведения «пастырских увещаний» среди логишинцев, которые, несмотря на присоединение к православию, продолжали тяготеть к католичеству, соблюдать католические обряды и при малейшей возможности возвращаться в католичество [15, с. 702–706].

Возможно, это, среди прочих факторов, могло послужить причиной распространения в XIX в. православным духовенством преданий о чудотворных иконах, имевших популярность в здешнем крае, в связи с именем св. Дмитрия Ростовского, для усиления приверженности православной вере недавних католиков и униатов. Не удивительно, что происхождение местночтимых икон Богоматери связано именно со святым Димитрием Ростовским. Сохранялась память о двух иконах Богоматери, которые он посещал на территории бывшей Слуцкой архимандрии, – в Новом Дворе и Старчицах. При описании истории этих икон в XIX в. авторы подчеркивали, что на поклонение к ним приезжал будущий православный святой, который весьма почитал Богоматерь и был автором одного из крайне малочисленных в православной

традиции сборников чудес икон Богоматери – Елецкой Черниговской иконы, «Руно орошенное, пречистая и преблагословенная Дева Мария. От Еяже чудотворнаго Чернеговского образа слезами иногда в монастыру Тро[и]ци Живоначалной росившаго чудодейственную бл[а]годати Росу», изданной в Чернигове в 1689 г. То есть, мы видим попытку усиления культа иконы в связи с ее почитанием православным святым.

В целом, для легенд о чтимых иконах характерно происхождение, выделяющее их из ряда обычных икон, такое как нерукотворное происхождение иконы и ее явление на дереве или водном источнике, написание особым иконописцем (например, св. евангелистом Лукой или ангелом), либо принесение в место почитания лицом, которое играет особую роль в религиозной жизни местности, где икона находится (например, легенды связывают принесение на Русь многих икон со св. князем Владимиром, а на белорусские земли – с Еленой Ивановной, женой польского короля Александра и дочерью московского князя Ивана III). Этим частично объясняется происхождение чтимых икон Богоматери в регионе, охваченном межконфессиональными спорами, в связи с личностью православного святого, выдающегося проповедника, сыгравшего в свое время существенную роль в укреплении Православия на белорусских землях.

Джерела та література

1. Barącz, S., ks. Cudowny Obrazy Matki Najświętszej w Polsce. Lwów, 1891.
2. Chomik, P. Kult Ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku. Instytut Socjologii, 2003.
3. Fridrich, A. Historje cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. 4 тома, Krakow, 1911. Т.4.
4. <http://217.23.115.54/eparchiya/istorija-eparhii/kolodec-svjatitelja-dimitrija-rostovskogo-v-slucke>
5. Lietuvos valstybės istorijos archyve (LVIA). Ф. 610. Оп. 3. Д. 338.
6. Nowakowski, W, ks. O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bozej. Krakow: Druk W. L. Anczyca i spółki, 1902.
7. Scherer, H. Atlas Marianus. München, 1702.
8. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Red. Chlebowski, B., Walewski, W. 15 томов. Warszawa, 1890, Т. XI.
9. Vilniaus universiteto biblioteka (VUB). F5-F-32443.
10. Zgliński, M. “Kościół parafialny P.W. Przemienienia Pańskiego w Ochowie” В кн. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa Brzeskolitewskiego. Red. Piramidoicz, D., Kraków, 2016, т. 3.
11. Архив Санкт-Петербургского Института истории России Российской академии наук. Фонд П. Доброхотова. Кол. 52. Оп. 1. № 341а
12. Ветер, Э.И. “Іканапіс XVI ст.” В кн. Іканапіс Заходняга Палесся XVI-XIX вв. Рэд. Шматаў, В.Ф. Мінск: Бел. навука, 2002.
13. Высоцкая, Н.Ф. Іканапіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў. Мінск: «Беларусь», 1992.
14. Димитрий Ростовский. “Диарий грешного монаха Димитрия, постриженника Киевского Кирилловского монастыря”. В кн. Творения иже во святых отца нашего святителя Димитрия Ростовского. Спб.: П.П.Сойкин, Б.г.
15. Долбилов, М. Русский край, чужая вера: этноконфессиональная политика империи в Литве и Белоруссии при Александре II. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2010.
16. Кривонос, Ф, иерей. “Свято-Аннинская церковь в Столбцах” Минские епархиальные ведомости, no. 3 (2004): 59-63
17. Лісейчыкаў, Д. В. “Звон з Каложы і падсвечнік з Караляўца: візіты уніяцкіх цэркваў Гродзенскай прапапіі 1696 г.” Архіварыус, no. 16 (2018): 65-100.
18. Миловидов, А. И. Архив упраздненного Пинского Лещинского монастыря. Минск, 1900.
19. Миловидов, А. Церковно-археологические памятники города Пинска: Извлечения из «Минских епархиальных ведомостей». Минск, 1898.
20. Мосейчук, В. История Пинского Свято-Успенского Лещинского монастыря. Сергиев Посад: Патриарший издательско-полиграфический центр, 2002.
21. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). Ф. 136. Оп. 1. Д. 974.
22. Нехлебаева, Н.А. “Творчество Димитрия Ростовского в контексте русских литературных представлений о «внутреннем человеке» конца XVII - начала XVIII столетия”. Дис. канд. филол. Поморский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2003.
23. НИАБ. Ф. 136. Оп. 1. Д. 32139.
24. НИАБ. Ф. 136. Оп. 1. Д. 40170.
25. НИАБ. Ф. 136. Оп. 1. Д. 41247.
26. НИАБ. Ф. 136. Оп. 1. Д. 41258.
27. Обад, І.І. Мая батьківшчына. Харьків: «Мадрид», 2009.
28. Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от причтов сведениям. (Приложение к Минским епархиальным ведомостям за 1879 г.). 9 частей. Минск: Типолиграфия Б.И.

Соломонова, 1879, часть VI: Пинский уезд.

29. Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от причтов сведениям. (Приложение к Минским епархиальным ведомостям за 1878 г.). 9 частей. Минск: Типолитография Б.И. Соломонова, 1878. Ч. I: Минский уезд.

30. Пролович, И., священник. “Из путешествия Его Преосвященства, Преосвященнейшего Александра, епископа Минского и Бобруйского, по Епархии в 1873 году” Минские епархиальные ведомости, no. 24. (1873): 563-594.

31. Пуцко В. Г. “Икона Богоматери Иерусалимской в Пинске”. Гістарычная брама, no. 1/24 (2009): 81-87.

32. Соколов, Иосиф, епископ. Гродненский Православно-церковный календарь, или Православие в Брестско-гродненской земле в к. XIX в. В 2 т. Воронеж, 1899, т. 1.

33. Трусовский, Николай, архимандрит. Историко-статистическое описание Минской епархии. СПб., 1864.

34. Федотова, М. А. “О неизданных сочинениях святителя Димитрия Ростовского: к постановке проблемы”. Вестник ПСТГУ. III: Филология. Вып. 1/36 (2014): 47-64.

35. Федотова, М. А. “Украинские проповеди Дмитрия Ростовского (1670-1700 гг.) и их рукописная традиция”. Труды Отдела древнерусской литературы. Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Т. 51/1999: 253-288.

36. Хадька, А.Ю. Хадька, Ю.В. “Рэнсанс у беларускім новым іканапісе”. В кн. Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мінск: Навука і тэхніка, 1994.

37. Центральный исторический архив Украины, Киев (ЦИАУ). Ф. 127. Оп. 1076. Д. 316.

38. Шляпкин, И.А. Св. Димитрий Ростовский и его время (1651 – 1709 г.). СПб., 1891.

39. Щеглов, Гордей, священник. Пролович Иоанн Максимович, протоиерей. Accessed January 10, 2020. <http://scheglov.by/проволович-иоанн-максимовичпротоие.php>

40. Якімовіч, Ю. В. “Ахова. Крыжаўздзвіжанская царква” В кн. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Макед рукапісу. Рэд. Буслаў К.П. Мінск, 1972. Т. 1: Брэсцкая вобласць.

41. Ярашэвіч, А. Маці Божая Снежная ў Беларусі. Мінск: Выдавецтва «Про Хрысто», 2003.

УДК 7.04.072.5: 069 (477. 83)

Любов Єфіменко (Київ)

РЕНТГЕНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНИ «НОВОЗАВІТНА ТРІЙЦЯ» ІЗ ФОНДОВОЇ ЗБІРКИ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Публікація містить наукову інформацію щодо дослідження ікони «Новозавітна Трійця», XVIII ст. прикладним методом дослідження, а саме методом музейної рентгенографії. Метою дослідження було виявлення раннього шару іконопису та шляхом аналізу рентгенографічного зображення, виокремлення його характерних техніко-технологічних ознак. Результати рентгенографічного дослідження об'єктивно розкрили особливості ікони, виявили ранні іконографічне зображення з іншою іконографічною композицією, визначили задовільний стан його збереженості. Методом порівняння отриманого рентгенографічного відбитка з еталонними зразками рентгенотеки, окреслили ряд суттєвих спільних ознак, що характеризують техніку письма Йова Кондзелевича. Матеріали рентгенографічного дослідження, можуть бути використані для атрибутування ікони та введення музейного предмету в науковий обіг. Окрім того, результати рентгенографічного дослідження є допоміжним матеріалом для складання програми реставраційних заходів.

Ключові слова: метод музейної рентгенографії, Йов Кондзелевич, іконопис, еталонні зразки, атрибуція.

Ікона «Новозавітна Трійця», XVIII ст. до Волинського краєзнавчого музею (Музею волинської ікони) була передана у 2018 р. В. Александровичем (доктором історичних наук, професором) та А. Лінінським (завідувачем реставраційного відділу Національного музею народного мистецтва Гуцульщини і Коломій), яка була віднайдена на горищі церкви Святого Миколая в смт Локачі Локачинського району Волинської області.

На час проведення рентгенографічного дослідження ікони «Новозавітна Трійця», інв. № I-1004, 115x71,5x2 см знаходилася під профзаклейками (іл.1). За візуальним спостереженням видно, що дошки щита основи розійшлися, що і спричинило руйнування левкасу та фарбового шару. Форма щита основи з аркоподібним завершенням складної конфігурації, на краях по периметру основи є отвори, ймовірно, ікона мала обрамлення. Зі звороту щит укріплено двома шпугами. Ліворуч на іконі видно втрати живопису та левкасу. Оскільки, ліва частина знаходиться під профзаклейкою простежити візуально композицію ікони складно. Хоча зображення Бога Отця та голуба (Духа Святого) добре видно. Бога Отця зображено

у сидячому положенні, з піднятою правицею в благословляючому жесті, навколо голови округлий німб, над німбом простежуються літери напису «ΣΑΒΑ..» (далі профзаклейка) нижче – зображено херувимів.

Рентгенографічне дослідження ікони проведено на двох ділянках. В процесі аналізу рентгенівського зображення фрагментів ікони виявлено раннє іконографічне відтворення, що за своєю композицією відрізняється від верхнього та відповідає іконописній композиції «Коронування Богородиці» (іл. 2).

У виявленому зображенні, в центральній частині ікони розміщено образ Богородиці, голова злегка нахилена та покрита мафорієм, що прикрашений зіркою, її погляд спрямовано донизу. Навколо голови тонкою лінією окреслено німб; вище голови контурно простежується вінець/корона. В рентгенівському зображенні він відтворений пірамідально розташованими точками. З обох боків вінець/корону тримають Бог Отець та Христос (?). Нижче спостерігаються вільно спадаючі складки мафорію. На рівні ніг Богородиці виявляється округлий контур, ймовірно, зображення півмісяця на якому стоїть Марія.

Погляд Бога Отця спрямовано до глядача. Навколо його голови круглий німб, окреслено тонкою лінією, над німбом напис «ΣΑΒΑΩ ». Поверх його хітона з довгими рукавами, на плечі накинута плащ із застібкою на грудях, його ліва рука спирається на сферу, опоясану обіймицею; права – тримає вінець/корону. Також на рентгенограмі слабкою тінню виявляються пізні зображення його правої руки (спостерігаються два пізні зображення), що піднята у благословляючому жесті. Загалом, порівнюючи два зображення Бога Отця (видиме та рентгенівське) виявляються суттєві відмінності у його змалюванні: у рисах обличчя, розташуванню рук, зображенні одягу. Праворуч від Марії – постать Ісуса Христа (?), який зображений злегка нахиленою головою до Богородиці та поглядом, спрямованим до Бога Отця, написів на досліджуваному фрагменті ікони не виявлено. Навколо голови тонкою лінією окреслено німб. Риси обличчя миловидні юначі, що в деякій мірі нагадують зображення Архангелів. Ліву руку відтворено з анатомічною точністю, зміни положення руки не виявлено. На плечах спостерігаються складки одягу, ймовірно, плаща, але через фарбові нашарування та втрати, більш детально проаналізувати рентгенівське зображення цього фрагменту неможливо. Порівняти видиме зображення з рентгенівським даного фрагменту іконопису праворуч від Марії не є можливим через нанесену профзаклейку.

Завдяки утвореному рентгенівському зображенню визначили структуру ікони. На рентгенограмі бачимо три дошки основи, що були з'єднанні в стик та укріплені горизонтальними шпугами. Спостерігається незначне розходження центральних дошок та від'єднана крайня права дошка від двох центральних. Текстура деревини основи не простежується у верхній частині ікони (окрім текстури – шпуг) на відміну від нижньої, ймовірно, через металізоване покриття у верхній частині ікони. На стиках дошок виявляються смужки паволоки, прямого плетіння, шириною до 4 см.

Світлотіньове відображенням раннього фарбового шару характеризує його техніку виконання як темперний або змішаний живопис. Пізні зображення не створює додаткового світлового навантаження, ймовірно через пігменти, що слабо затримують рентгенівські промені чи дуже розведені свинцеві білила.

У верхній частині ікони спостерігаються білі лінії кракелюрів, що мають горизонтальне та вертикальне спрямування та темні лінії (у верхній та нижній частині ікони), що мають горизонтально - діагональне спрямування. Крім того, на рентгенограмах, досліджуваних фрагментів, спостерігається сітка кракелюру із заокругленими лініями. Утворені заокруглені лінії меншим ступенем засвітлюють плівку, ніж утворені лінії кракелюру вертикального спрямування. Це може свідчити про руйнування верхнього фарбового шару (зсідання фарби), що може утворитися через порушення технологічних прийомів поновлення/реставрації [5; с.21].

Під час наукових розвідок провідними науковцями та реставраторами було висунуто припущення, що ікона «Новозавітна Трійця» із церкви Святого Миколая смт Локачі може належати, тобто написана відомим іконописцем Йовом Кондзелевичем. Висунуте ймовірне авторство виникло на підставі того, що із Локачинської церкви¹ до музею привезено ряд іконописних творів, що згодом були атрибутовані як

¹ Із Локачинської церкви музей має ряд іконописних творів, що віднайдені у різний час. Так, ікони пророчого ряду за історичною довідкою, що надано музеєм згідно акту передавання ікон на реставрацію № 32 від 14.02.1989 р., написано наступне (дослівно із тексту): «Під час проведення наукової експедиції Волинського краєзнавчого музею під керівництвом доктора мистецтвознавства П.М. Жолковського по обстеженню культових споруд з метою виявлення творів мистецтва в 1982 р. в церкві смт. Локачі були знайдені ікони пророчого ряду з зображенням святих Софонія та Іезекіля, Якова і Даніїла, Соломона і Мойсея (у трьох картушах); картуш з зображенням пророків Авакума і Валаама і ще один фрагмент іконостасу з зображенням Святого Ієремії та Ісайї, першосвященника з сивою бородою Аарон і Давид, Захарії і Іойля (у трьох картушах). На думку П.М.Жолковського, це фрагменти іконостасу, над яким працював Й. Кондзелевич із Загорівського монастиря. В 1988 р. наук. співробітником Володимир-Волинського історичного музею Заклектою П.М. в церкві с. Воцатин було знайдено ще одну ікону з цього іконостасу з зображенням пророків Михея та Гедеона».



1. Загальний вигляд ікони «Новозавітна Трійця», XVIII ст., Волинський краєзнавчий музей (Музей волинської ікони). Друкується вперше.



2. Рентгенограма фрагмента ікони «Новозавітна Трійця», XVIII ст., Волинський краєзнавчий музей (Музей волинської ікони).



3. Загальний вигляд ікони «Богоявлення» XVIII ст., церква Святого Миколая смт Локачі.



4. Загальний вигляд ікони «Покрова Богородиці» XVIII ст., церква Святого Миколая смт Локачі.



5. Рентгенограма фрагменту ікони з пророчого ряду, Йов Кондзелевич, 1710 р., Волинський краєзнавчий музей (Музей волинської ікони).

такі, що були ним написані. Окрім цих ікон у 1997 р. учасниками експедиції Волинського краєзнавчого музею було виявлено дві великі ікони «Богоявлення» (іл. 3) і «Покров Богородиці» (іл. 4) у церкві Святого Миколая смт Локачі, які, також, за припущеннями, написані Йовом Кондзелевичем [1].

Оскільки на рентгенограмах проявилось нижнє іконографічне зображення, яке за композицією відрізняється від верхнього, то і порівняльний аналіз за матеріалами рентгенографічних досліджень щодо авторства Кондзелевича надалі здійснювалось за виявленою іконографією «Коронування Богородиці».

В рентгенотечі наукового сектору рентгенографічних досліджень та дозиметрії Національного науково-дослідного реставраційного центру України накопичено достатній матеріал для проведення порівняльного аналізу. Крім рентгенограм іконографічних зображень локачинських пророків рентгенотека містить науковий матеріал ряду інших атрибутованих ікон [4].

Для порівняльного аналізу рентгенографічного зображення ікони «Коронування Богородиці» було взято рентгенографічні зображення ікон: пророчого ряду, ікони «Святий Георгій», ікони «Христос Вседержитель», ікони «Юрій Змієборець» та ряду ікон авторство, яких визначене як коло Йова Кондзелевича [2; с. 3, 3; с.36, 4].

Розміри щитів визначених ікон великоформатні, окрім ікон пророчого ряду. Фактура деревини основ ікон Йова Кондзелевича в рентгенівських променях не простежується через шар металізованого покриття, окрім дерев'яних елементів укріплення основи. Частково простежується фактура деревини ікони «Юрій Змієборець». В інших іконах, т.з. кола, фактура деревини не виявляється через значну товщину левкасу та металізованого покриття по ньому. Фарбовий шар досліджуваних ікон, а саме образи Святих та пророків, їх контури фігур та німбів, риси облич, трактування складок одягу тощо виявляються значним рентгенівським контрастом. Окрім фарбового шару фону ікони та внутрішньої площини німбів. Образ Бога Отця виглядає статично та непорушно, так як і образи пророків. Порівнюючи їх, віднайдено спільні ознаки у зображенні рис обличчя одного із пророків (пророк Авакум (іл.4). Манера відтворення лику Христа (?), його рис обличчя, нахилу голови – майже ідентичні із ликом Архангела Уриїла та Святого Георгія. Рентгенографія образів Марії відсутня у рентгенотечі, окрім зразків що мають віднесення до кола Кондзелевича. Порівнюючи їх, не віднайдено спільних ознак. Але, порівнявши її риси обличчя: розріз очей та форму нахилених повік, суттєву схожість помічено з манерою виконання лику Юрія Змієборця.

Проведені аналогії і у відтворенні одягу Святих, Херувимів тощо на всіх відібраних іконах. Було

помічено схожі ознаки у трактуваннях складок одягу, їх невимушеної пластичності, характерних вигинах та тонких контурах; у плавних щільних мазках у висвітлених місцях: на ликах та одязі, відтворені скупчень хмар. Це дає підставу для віднесення іконографії ікони «Коронування Богородиці» до творчості Йова Кондзелевича та датувати її його раннім періодом [6].

Джерела та література

1. Ковальчук Є. Музей у дослідженні і збереженні пам'яток сакрального мистецтва. (за матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років). *Пам'ятники сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть*. Матеріали VI міжнародної наукової конференції. Луцьк, 1999.
2. Єлісеєва Т. Іконографічна програма одвірок Царських Врат 1696 р. з с. Городище Луцького району. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали 24 Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2017 р. Луцьк, 2017. С. 3 – 12.
3. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження фрагментів іконостасу с. Городище. До питання авторства Йова Кондзелевича. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Наук. зб.. Вип. 24. Матеріали 24 Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2017 р. Луцьк, 2017. С. 36–45.
4. Музей волинської ікони: Альбом. К., 2013.
5. Реставрація икон: Методические рекомендации. Под ред. М. В. Наумовой. М., изд-во ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 1993. VII, С. 21
6. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16760/18-Otkovych.pdf?sequence=1>

УДК 2-526.62:069(477.82) «15/17»
В 41

Ангеліна Вигодник (Луцьк)

НАПИСИ НА ВОЛИНСЬКИХ ІКОНАХ XVI-XVIII СТОЛІТЬ З КОЛЕКЦІЇ ВКМ (З ВІДРЕСТАВРОВАНОЇ ЧАСТИНИ ЗБІРКИ)

Стаття в оглядовій формі презентує перший етап дослідження написів на волинських іконах XVI-XVIII століть з відреставрованої частини збірки ВКМ: фіксацію, ідентифікацію, класифікацію, загальні палеографічні характеристики написів та впорядкування даних у вигляді системи карток, що містять інформацію про написи на кожній іконі.

Ключові слова: волинські ікони XVI-XVIII століть, написи на іконах, канонічні і неканонічні написи, написи на Євангеліях і сувоях, донаторські і вкладні написи, авторські підписи, палеографічна характеристика, каталог.

Іконне зображення практично завжди супроводжує напис. Серед творів малярства ікони з написами 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.

Написи в іконі – неповно вивчена сторінка іконопису. У порівнянні з дослідженнями інших аспектів, пов'язаних з іконописом, написами на іконах займалися відносно мало. У багатьох каталогах іконні написи взагалі не розглядаються (або розглядаються тільки окремі оригінальні – як виключення), у деяких каталогах написи подаються та ідентифікуються, але без відтворення графічного зображення, іноді подаються історичні написи без визначення часу їх написання. Скрупульозний аналіз написів зі збереженням змісту, мовних і орфографічних особливостей та композиції текстів бачимо у каталогах Е. С. Смірної, яка досліджувала ікони Обонєжя і Новгорода, але саме написання, почерки і палеографічні ознаки написів у каталогах не відтворюються [1]. В одному з найновіших – каталозі «Іконопис XIII – початку XX століття та давньоруське декоративно-прикладне мистецтво. Національний музей «Київська картинна галерея» написи відтворено із збереженням орфографічних і по можливості палеографічних особливостей оригіналу. Форма надстрокових знаків (за їх наявності) у записі умовна [2]. Найбільш досконалим у цьому плані є каталог темперного живопису Білорусі кінця XV-XVIII століть. Н.Ф. Висоцької [3], у якому приведені глибокі палеографічні дослідження та порівняльний аналіз іконних написів, що дозволили точніше і повніше атрибутувати ікони. Всі написи подані у фотознімках, з допомогою яких легше спостерігати та виявляти своєрідність написів на місцевих пам'ятках.

Саме такий принцип подачі матеріалу був узятий за основу у створенні картотеки «Написи на волинських іконах XVI – XVIII століть з колекції ВКМ», яка є упорядкованим зібранням даних про написи на волинських іконах XVI–XVIII століть з відреставрованої частини збірки Волинського краєзнавчого музею. Це своєрідна система карток з обліковою, довідковою та іншою інформацією. З метою полегшення пошуку даних впорядкування здійснюється у відповідності до каталогу «Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею» 2018 року. Кожна картка у картотеці є інформаційною одиницею, яка надає відомості про написи на конкретній іконі, що зберігається у Музеї волинської ікони, і містить номер картки, що відповідає номеру, під яким ікона знаходиться у каталозі; фото ікони; атрибутивні дані (назва ікони, інвентарний номер, датування, розмір, походження); фото фрагментів ікони із зображенням написів; ідентифікацію та характеристику написів. (Іл.1). Предметом досліджень стали канонічні і неканонічні іконні написи.

Серед канонічних, у першу чергу – іменування ікони. Найменування образу, тобто написання імені, – завершальний етап у створенні ікони, і раніше прирівнювалося до її освячення. Здебільшого, напис з іменуванням ікони розміщується у верхній частині ікони, на волинських іконах XVII–XVIII століть з подвійними рамами – на верхній міжрамній смугі, хоча виявлені й інші варіанти розміщення найменування ікони – на гравійованому тлі або над нижньою планкою обрамлення. Найменуванням часто виступають скорочені або повні імена святих чи назви подій, зображених на іконі. Наприклад, «С ПВЧКЪ АДКНЪ СТЕФА^М» – «Святий Первомученик Архідиякон Стефан», «ОБРАЗЪ СТОГ^В ПРОРОКА ИЛІИ» – «Образ Святого Пророка Іллі» або «СОШЕСТВИЕ С ИЖЕВОТВОРАЩАГО ДУХА» – «Зішестя Святого (і животворящого) Духа на апостолів», «БЛАГОВЪЩЕНІЕ ПРЕ БЦ» – «Благовіщення Пресвятої Богородиці». Іноді замість найменування ікони використовується текст як коментар: «Приступи Искуситель Впустини Коісу Ірече, Аще Снь Єси Бжій Сотвори Дакамєне Сие Хлѣбы Будуть» - «І, приступивши до Нього, спокусник сказав: якщо Ти Син Божий, скажи, щоб каміння це хлібами стало...» (Мф.4:3) бачимо у верхній частині ікони «Спокуса Ісуса Христа» початку XVIII століття.

Ще один тип написів – тексти у клеймах житійних ікон, в основу яких покладені житійні або інші літературні джерела. Поміж волинських ікон житійних образів мало. Текст у клеймах на іконах позначається червоною (іноді чорною) фарбою, і частіше виглядає як іменування клейма, а не як коментар до нього. Дрібні написи погано збережені, не у всіх випадках вдалося їх відчитати. Наприклад, добре прочитуються іменування клейм на іконі «Святий Дмитрій» XVIII століття: «ПРИВЕДОША СТОГО ПР^ОДАЦА» і «СТОГО В ТЕМНИЦИ КОПИ^М ПР^ОДОША». Зі складнощами, але відчитані збережені іменування клейм на іконах «Святий Георгій з житієм» Волинського іконописця 1630 року та «Архістратиг Михаїл з діяннями» кін. XVIII століття.

До канонічних написів відносяться монограми: теонімограми Бога Отця - «БГЪ» «ГЦЪ» і Святого Духа - «С:» «ДУХЪ», теонімограми Ісуса Христа, розміщені, як правило, обабіч німбу, записуються великими літерами: «ІС» «ХС» або «ІΣ» «ΧΣ» – два варіанти написання на волинських іконах. Оформлення літер може бути різним, у залежності від часу створення ікони і прийнятим в цей час варіантом написання чи тим, якому надав перевагу іконописець. Взагалі, варіант «ІС» «ХС» частіше зустрічається на пізніших іконах (хоча є винятки), трапляються й інші написання, наприклад «ІИС» «ХСЬ.» чи «ΠΙΣ» «ΧΣ». Порізному подається і теонімограма Богородиці. Перша її частина записується «МР», але іноді зустрічаємо лише літеру «М». Що стосується другої частини – «ΘΥ», то вона різниться написанням літери «Υ», «γ», або й «Ў», хоча трапляється і таке - «МΡΘΕΥ», і навіть « [Ματῆρ] БжіІА».

Інші монограми – це агіоніми, або скорочені імена святих. І тут можемо констатувати велике різноманіття варіантів написання: «С.....ЦЪ НИКОЛА», «Σ ΓΩЧ.. НКЛА», «Σ ΤΥИ ΓΩЦ... НИКОЛАЕ», «Σ ΤΥЙ НИКОЛАЕ» і « Σ. СΩ. Николай»; «Σ. В: М: ПАРАСΚΕ», «С ВК МЦ ПАРАСΚΕΒΙΑ» і «...В. М. ПАРВА»; «Σ. В. М. Χ. ΓΕΓΩΡΓΙ», « Σ ΒΕ Μ: ΙΠΟΒΕ ΧΒЪ ΓΕΟΡΓΙЙ» і «С. ВЕЛІКОМ ΓΕΓΩΡΓΙ...»; «СТЫ ЄV ΜΑΘΕ» і « С. МаΘει»; «Σ: В^ΕΛΙΚΟ: Μ: Χ: ΔΕΓΩΜΙΤΡΙ», «ΣΤΥ ВЕЛІКОМ^У Ч^НІ^К Х(?)ТОВЪ ДΙΓΩΜΙΤΡΙ^И» і «ДИОΜΙΤ^{ΡΙ}»; «С: Ап: Єv. ΙΓΩΑΝЪ», «СТΥ ЄV ΙΓΩΑ», «С. ΙΩΑΝ» і просто «ΙΓΩΑ».

До монограм можемо віднести і зображення літер на хрещатому німбі Ісуса Христа, який представляє собою вписаний у коло хрест, на трьох видимих кінцях якого розміщені літери «Ο» (ο мікрон), «Ω» (омега), «Ν» (ню), які означають «Я Є СУЩИЙ». Цей вислів пояснює старозавітна подія «Одкровення пророку Мойсею з купини», описана у книзі Вихід. Але у більшості випадків на волинських іконах порядок літер на хрещатому німбі Христа інший: «ΩΟΝ». Це так звана «московська традиція», за якою грецька літера «Ω» (омега) замінена кириличною «Ω» (от). Розміщені у такому порядку ці літери означають

1.

**СПАС У СЛАВІ**

ВКМ І-139

Середина XVI ст.

139 x 112

Походження: Михайлівська церква с. Пілганів Луцького р-ну

Текст на Євангелії. Використане Євангеліє [від Матвія гл. 11, в. 25, 27-28.](#)

«РЕЧЕ ГЪ УЧЕНИКѠМЪСВОИМЪ .ВСА МНЪ ПРЕДАНА СОУТЬ ѠЦЕМЪ .^{МОИ} НИКТОЖЕЗНАЕТЪ СЫНА,:ТѠКЪМѠ , ѠЦЪ . Н(.) ѠЦАКТѠ ЗНАЕТЪ ТѠКЪМѠСНЪ ЕМОУ ЖЕАЩЕ ВОЛИТЬ СНЪ ѠКРЫТИ. ПРИИДЪТЕ КЪМНЪ :.»

(РЕЧЕ ГОСПОДЬ УЧЕНИКОМ СВОИМ. ВСЯ МНЕ ПРЕДАНА СУТЬ ОТЦЕМ. НИКТО ЖЕ НЕ ЗНАЕТ СЫНА, ТОКМО ОТЕЦ. ОТЦА КТО ЗНАЕТ ТОКМО СЫН. ЕМУ ЖЕ АЩЕ ВОЛИТ СЫН ОТКРЫТИ. ПРИИДЕТЕ КО МНЕ:.)

гл.11 в.25. «...сказав Ісусе ...»

в.27. «Усе Мені передано Отцем Моїм, і ніхто не знає Сина, тільки Отець; і Отця ніхто не знає, тільки Син, і той, кому Син хоче відкрити.»

в.28. «Прийдіть до Мене...»



теонімограма Ісуса Христа «IΣ» «XΣ»; літери «GON» на хрещатому німбі Христа (моск. трад.)



- у лівому верхньому куті агіонім «СТЫ ЕВ МАΘЄ» (Святий євангеліст Матфей)



- у лівому нижньому куті агіонім «СТЫ ЕВ МАКО» (Святий євангеліст Марко)



- у правому верхньому куті агіонім «СТЫ ЕВ ІГДА» (Святий євангеліст Іоан)

фразу « **Г** (от) небес придох, **О** (он) ни мя не познаша, **Н** (наш) а кресте распята».

У сюжетах «Розп'яття» зустрічаємо аббревіатуру «**ІНЦІ**» – Ісус Назорей Цар Іудейський. На декількох іконах XVIII ст. вживається аббревіатура латинської фрази «**ІNRI**» - *Iesvs Nazarenvs Rex Ivdæorvm*. Серед написів латиною варто згадати напис «**ІHS**» в середнику окладу Євангелія на іконі Слава Михальського «Святий Миколай» середини XVIII століття. Христограма «**ІHS**» – аббревіатура латинською мовою імені Ісуса від грецького «**ΙΗΣΟΥΣ**», яка вимовляється грецькою мовою як «Ісус». У скороченні «**ΙΗΣ**» використано три (дві перші та остання) літери імені: грецьке «**Ι**» – це йота, «**Η**» – ета, тобто наше «Е», а «**Σ**» – це сігма, яка в латинській абетці відповідає літері «**S**». До середини XV століття повне ім'я Ісуса у написанні Євангелій латинською мовою не використовувалося. Натомість використовували скорочення «**ІHS**». У пізніші часи христограму стали тлумачити як скорочення від «**Iesus Homini Salvator**» – «Ісус, Спаситель Людства» або «**Iesum Habemus Socium**» – «Маємо Ісуса Компаньйоном» або звичніше «З нами Бог».

Відомо, що ікона пишеться на підставі певного тексту - або зі Святого Письма (Старий чи Новий Завіт), або з Святого Передання (життя святих гімнографія і т.д.). Часто тексти зі Святого Письма вводяться безпосередньо в іконописне зображення. Найбільш наочно це здійснюється в іконах Спасителя. На волинських іконах із зображенням Ісуса Христа з Євангелієм виявлено більше десятка текстів, які вживаються у різних варіантах. У переважній більшості тексти, взяті з канонічних Євангелій від Матфея та Іоана (тексти з Євангелій від Луки та Марка зустрічаються значно рідше): (Ін. 7: 24), (Мф. 4:17), (Ін. 14:21), (Ін. 10:11), (Ін. 10: 9), (Ін. 6 : 35), (Мф. 11 : 28-29), (Мф. 25: 34-35), (Мф. 11:27), (Лк. 25:34-35), (Мк. I: 14), а також Одкровення Іоанна Богослова (3: 21-22). Найуживанішим у волинських іконах Христа Вседержителя є текст, взятий з Євангелія від Матфея «**Прийдіть благословенні Отця Мого, успадкуйте Царство, уготоване вам від створення світу. Бо голодував Я, і ви дали Мені їсти, спраглим був, і ви напоїли Мене, був нагим, і ви зодягли Мене, був недужим, і ви відвідали Мене, у в'язниці був, і ви відвідали Мене**». (25 : 34 -36). На 25 із досліджуваних ікон зустрічається цей текст у різних варіантах. Повний, текст двох віршів, що приведений вище, використовується на іконах пізнішої пори (XVIII століття) або переписаних. Графічно він простіший (незначне використання титлів, виносних букв, скорочень і в'язі) від текстів на ранніх пам'ятках. Це стосується й інших текстів, що подаються на Євангеліях. Всього тричі на іконах зустрічаємо текст з Євангелія від Матфея: «**Прийдіть до Мене, усі струджені і обтяжені, і Я заспокою вас, візьміть ярмо Моє на себе і навчіться від Мене, бо Я лагідний і смиренний серцем, і знайдете спокій душам вашим, бо ярмо Моє – благо, і тягар Мій легкий**» (Мф. 11: 28-30). На двох іконах бачимо текст «**Я є двері: хто через Мене увійде, той спасеться, і увійде, і вийде, і пасовище знайде. Злодій приходив тільки для того, щоб украсти, вбити і погубити. Я прийшов для того, щоб мали життя і надто мали**». (Ін. 10: 9-10).

Кілька ікон демонструють випадки, коли іконографія пам'ятки повністю відповідає тексту, розміщеному на Євангелії. Наприклад, «Спас на престолі з ангелами» I пол. XVII століття: «**ЄГДА ПРИЙДЕ СИН ЧЛОВІЧЕСКИЙ ВО СЛАВІ СВОЄЙ І ВСІ СВ АНГЕЛИ С НИМ, ТОГА СЯДЕ НА ПРЕСТОЛІ СЛАВИ СВОЄЯ СУДЯШЕ...**» (Мф. 25: 31-?) та ікона Йова Кондзелевича «Христос Вседержитель» кінця XVII ст., що зображає Спаса, возсідаючим на веселці – «престолі небесному»: «**ПОБІЖДАЮЩЕМУ ДАМ СІСТИ СО МНОЮ НА ПРЕСТОЛІ МОЇМ, ЯКО ЖЕ І АЗ ПОБІДІХ І СІДОХЬ СО ОТЦЕМ МОЇМ НА ПРЕСТОЛІ ЄГО. ІМАЙ УХО, ДА УСЛИШИТЬ ЧТО ДУХ ГЛАГОЛЕТЬ...**» (Одкр. 3:21-22).

Досить поширені тексти можемо зустріти і на сувоях у руках зображуваних на іконах святих. За ними можна впізнати неіменованого святого чи дістати певну інформацію про нього, а сам текст органічно включається у сакральний простір ікони і є своєрідним додатком до імені святого. Цікавою у цьому плані є ікона «Свята Параскева» кінця XVII століття. На білому сувої у руках Параскеви – текст про наречення її іменем Параскева у знак пошанування п'яти ран Спасителя, розп'ятого на хресті: «**ПАРАСКОВІЯ МІНІ ІМ'Я НАРИЦАЄТЬСЯ ЇЖЕ ЄСТЬ П'ЯТНИЦЯ ПОНЕЖЕ П'ЯТЬ РАН ГОСПОДА МОЄГО НА КРЕСТІ ПРОП'ЯТОГО ВСІГДА ВО СЕРЦІ МОЄМ ІМЕЮ И ТОГО РАДИ ВСЯ МУКИ ТЕРПЛЮ ЯКО ДА С НИМ І ЦАРЕСТВУЮ**». Іконописці часто не цитують, а переказують текст життя, тому виникають труднощі з визначенням безпосереднього джерела напису, як у даному випадку. Хоча, аналізуючи текст, можна говорити про те, що за змістом він близький до тексту ікоса 3-го Акафісту до Святої Параскеви, а за стилем викладу нагадує тексти тропарів і кондаків з властивою їм ритмічною художньою мовою. Невеликі за розміром, часто іменні написи на сувоях трапляються на іконах Іоанна Хрестителя, апостолів, пророків і преподобних. На сувоях старозавітних пророків, що на живописних клеймах картушів роботи Йова Кондзелевича кінця XVII століття подані тексти з їх пророцтв, видінь або

знаменитих висловів. Написи зроблені великими літерами, вони є лише початком відомого тексту (іноді три-чотири слова). Наприклад, на сувої пророка Якова – текст з його сну про драбину, що поєднує землю і небо: **«АЗЪ ВИДІХ ВО СНІ ЛІСТВИЦУ ОТ ЗЕМЛІ ДОСЯЗАЮЩУ НЕБЕС...»**. **«АЗЪ ПРОВИДІВЪ ЖЬ³ЛЪ ПРОЗЯБШ ТЕБЕ ДВО»** – текст, що дає інформацію про старозавітного пророка Аарона та його жезл, що чудесним способом процвів. **«КЛІЩУ УГЛЬ НОСЯЩУЮ ПРОНАРЕКОХ ТЯ ДВИ»** – текст на сувої пророка Ісаї про кліщі, якими серафим вклав в уста Ісаї палаючу вуглину з жертovníка Божого.

Деякі ікони написані на основі Богослужбових співів або молитов. По суті зображення на іконі ілюструє текст молитви, акафіста чи кондака, який включається у композицію зображення. Найяскравішим прикладом у цьому випадку є ікона «Покрова» першої половини XVIII століття, на якій Роман Псалмоспівець тримає сувій з текстом: **«ДІВА ДНЕСЬ ПРЕДСТОІТЬ В ЦЕРКВІ И ЛИКИ СВЯТИХ НЕВИДИМО ЗА НИ МОЛИТ...»** Це початок III гласу Кондака Покрову Богородиці: «Діва днесь предстоїть у церкві і з ликами святих невидимо за нас молиться Богу. Ангели з архиереями поклоняються, апостоли з пророками ликують, бо ради нас молить Богородиця предвічного Бога.» Ікона втілює ідею зв'язку небесного і земного, спільного служіння і прославлення Богоматері-Заступниці родом людським і світом ангельським. **«ПРЕМУДРАА ...ІЯ ХВАЛНАА ХВА МУЧНИЦЕ ПАРАСКВІА МУЖІНІ... ЧОУБО СМЫСЛА ПРИМЖІ. СЛАБОСТЬ ЁЛОЖЬШИДИКТИ ДІАВОЛА МУЧИТЕЛА ПОСАМИ ГЛАГОЛОЩЕ ПРИДЪТІ ТЪЛО МОЕ МЕЧЪ ПОСІЧЕТЕ ИГОГНЕМУ СОЖІЖЪТЕ АЗ ВОРАДУАСЯ ЙДУ ВОЦРКОВЪ СВИ..... ...ЖИНЪХУ СВОЕМУ... МОЛИТВАМИ ХС БЖІ СПСИ ДША НАША»** - напис на сувої в руках святої Параскеви на одноіменній іконі початку XVIII століття ідентифікований як IV глас Тропаря Святої Великомучениці Параскеви: «Премудра і всехвальна мучениця Христова Параскева, / твердість чоловічу придбавши, а неміч жіночу знехтувавши, / диявола перемогла і мучителя посоромила, / виголошуючи і закликаючи: / прийдіть, порубайте тіло моє мечем і спаліть вогнем, / а я, радіючи, іду до Церкви святої, до Христа, Жениха мого. / Її молитвами, Христе Боже, спаси душі наші». Уривок з Акафісту Благовіщенню Пресвятої Богородиці використаний на іконі «Коронування Богородиці» першої половини XVIII ст., **«...СІА СЪБРАДОВАННАА АРО ЛМІ... СТЪБГОЮ...»** - «Радуйся, Благодатна, Господь з Тобою, Благословенна Ти між жінками...» (старообряд. переклад: благодатна – обрадованная). На іконі «Причащення святого Онуфрія» 1750 року у написі **«ВАЖНЕПОРОЧНІ О ПУТЬ ХОЩІИ ВЗАНИ ГДНИ. БАЖЕНИ ИСПТАЮЩИ СВЪДЪНІА ЕГО ВСЪМЪ СРЪЩЕ ВЗЫЩУТ ЕГО»** на сторінках відкритої книги використаний текст псалмів «Блаженні непорочні, що ходять у законі Господнім. Блаженні ті, що додержують свідчення Його і всім серцем шукають Його» (Пс.118:1-2).

Складнішим, але ще цікавішим видається дослідження неканонічних іконних написів, різноманіття яких вражає. Залежно від історії створення ікони зустрічаються написи декількох типів: чільні написи, що мають топонімічні дані, найменування храму, назву міста або села, тобто місця, де жив замовник ікони; написи вкладного характеру або дарчі; різні пам'ятні записи, що вказують на дату створення чи офірування ікони; написи на звороті дошки, що відносяться до опису змісту ікони, використаних матеріалів, уточнення про замовника та автора ікони; визначають дату створення або поновлення ікони та авторство; визначають належність ікони її власнику; умови замовлення, ціну роботи.

Декілька ікон досліджуваної групи з неканонічних написів містять лише дату. Наприклад, дві ікони з однаковим сюжетом «Христос Виноградна лоза» мають написи, що передають дату написання ікон за кириличною системою числення. **«А҄МЄ»** – 1745 року та **«А҄МЗ»** – 1747 року; конкретизує дату до місяця і дня напис **«Ро Бо. А҄ЛЗ мца мар^{та} днІА ks»** – «Року Божого 1737 місяця марта дня 26» на іконі «Христос у Потирі». Ці написи майярі залишили з чільного боку ікон.

У збірці маємо ряд іконописних творів, що містять донаторські зображення і написи. Наприклад, зображення чоловіка і напис **«ІОАНЪ ЛЕШИНСКИ...»** у лівому нижньому куті ікони «Святий апостол Іоан » з апостольського ряду 1750 року авторства Слава Михальського презентує замовника цього апостольського ряду – представника відомого роду Лещинських, старосту Ковеля. На іконі «Христос Вседержитель» кінця XVII століття зберігся напис: **«СНЮ ИКОНУ СООРУЖНВЪ РАБЪ БЖІН ЯКОВ МАРТИНОВЪ МІКІТЕНКО У.ЕРЪ ОФНЦЕРЪ ЗАЃПУЩІИС ГРЯХОВЪ»,** у якому до імені замовника додається і його військове звання унтер-офіцера, що видавалось дарувальнику статусним. Але у більшості випадків імена і навіть прізвища донаторів нічого не говорять, переважно 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, та пам'яті односельців. Наприклад, **«СНЮ ИКОНУ ИСПРАВИЛЬ РАБ БОЖІЙ ІВАНЪ МІТ...УК ...»** – напис на іконі «Христос Вседержитель» XVII століття з с. Видерта Камінь-Каширського району. Та донаторські

(ктиторські, дарчі, вкладні) написи на іконах часто не обмежуються інформацією про дарувальника ікони з традиційним формулюванням «... за отпущеніє греховъ». 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. Донатором могли виступати як окрема особа, так і ціла громада, про що свідчать вкладні написи: «СЮ ИКОНУ СООРУЖИ МАКАРІЙ СТЕ...МАХ РОКУ 1749 МЕСЯЦА СЕ.. БРІЯ ДНЯ 5» – на іконі «Свята Параскева», але «СЕЙ ОБРАЗ...ГОСПОДИ...(?)... БАЮВСКОЙ...ГРОМАДЫ...ЗА ОТПУЩЕНИЕ ГРЕХОВ СВОИХ...» - на іконі «Оплакування» кін. XVII століття, або «СЕЙ ОБРАЗ... ЗА СТАРАННЯ(?)...СВЯЩЕННОГОІЄРЕЯ ОТЦА ДАНІЛА А...(?) РАБОВ БОЖИИХ ДАВИДА ЛУКИ ІГНАТА И ПРОЧИХ ИЗ ГРОМАДИ ЦЕПОРОВСКОЙ СЕЛ ОТДАНЬ ЗА ОТПУЩЕНИЕ ГРЕХОВ СВОИХ. РОКУ АХЧГ МЕСЯЦА МАРТА ДНЯ 24» - на іконі «Благовіщення» 1693 року.

Останній напис згадує «священного ієрея Даніла», про нього ж йдеться і у донаторському написі на іконі «Святі безсрібники Косьма і Даміан», яка походить з тієї ж Успенської церкви с. Баїв: «...НОТО Л(?) ЄРЕЯ ДАНІЛА НАТО ЧАСЬ ЗОСТААЮЧОГО..НА ЗАОТПУЩЕНІЄ ГРЕХОВ СВОЇ РО АХЧГ: МЦА ОКТО: Л». Діючих священників називають дарчі написи і на інших іконах. «СЄ СВ СЪБРАЗЪ. ВСЕЧЕСТНІЙ ВЪЄРЕЄ СЪЦЪ СТЕФАНЪ БУШИНСКІЙ СОСЪРУЖИ¹. ЗАПРЕСТАВ¹ШИ¹СА БЖІЙ РАБО: ПАВЛА. Й МАРИИ. И М¹ РӨ...ЪНІЄВИЧА. РАДИСПАСНІА СФЕР⁰ВАЛИ. РО Б АУЛС.» – напис на іконі «Святий Миколай» 1736 року називає священника Стефана Бушинського з села Городині Рожищенського району, а напис «СИЯ ИКОНА НАПИСАНА В 1776 ГОДУ И ОТНОВЛЕНА В 1886 ГОДУ ПРИ СВЯЩЕН. О. ПЕТРЕ ОГИБОВСКОМ» на іконі «Христос Боремельський» згадує священника Петра Огибовського з Луцька.

На багатьох іконах донаторські написи уточнюють назву міста або села, тобто місця, де жив замовник ікони, чи куди дарував ікону. Наприклад, «СЄ СЪБРА НАДАЛЪ РАБ БОЖИ ІСАН САМСОНІКЪ СЪБИВАТЕЛЪ ДУБОСКИ ...ДО ЦЕРКВИ ГОШ...» « АХЧЗ М...А: Д.3» - повідомляє напис на іконі «Богородиця Одигітрія» 1697 року. Села Дубове (Дубовська громада) та Гішин (Гошин, Гушин) розташовані поблизу, у Ковельському районі. Докладніше – у «Волинь в описі міст...» М. Теодоровича [4, 106-110.] Іноді у дарчому написі вказується лише іменування храму без відношення до населеного пункту, як, наприклад на іконі «Святий Миколай» 1718 року : «СЕЙ СЪБРАЪ НАДЛЪ Р.БЪ Б.Й КАО. ПИКЪ ФИЛИПЪ Ф.ДУГ... ..УЖ.....К ДО ХРАМУ БГІ ПРЕСЪБРАЖЕНА ГДА. НШЕГО ІСА ХТА ЗАГДПУЩЕНИЄ ГРЪХОВЪ СВОИХЪ». Відомо, що ікона надійшла до ВКМ з церкви села Нуйно Камінь-Каширського району. Церква Преображення Ісуса Христа – одна з двох діючих на той час церков у селі Нуйно, вірогідно, для неї писалася ікона. Деколи з написів отримуємо досить поширену інформацію з топонімічними даними, найменуванням храму і часом закінчення роботи над іконою: «ІА РАБЪ БЖИ ІСАНЪ ЛОКЧУКЪ З¹ОБЛА СФЕР⁰ВА СЪБРАЪ СЕИ.ДОХР^А МУ Σ. СЪЦА НИКОЛА^А: ДОГР^АДА» КАМЕНА: ΣСИ СЪБРАЪ ЗРОБ. АУМӨ: М¹.н.» – читаємо на іконі «Свята Параскева» 1749 року. Села Ольбле-Руське (нині Грудки) та Ольбле-Лядське (нині Осівці) – за 4 км від Каміня-Каширського, ймовірно, що донатор ікони був жителем одного з них.

Здебільшого, 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 маляром не традиційно, а так, як підказувала йому фантазія. Вже згаданий напис на іконі «Свята Параскева» розташований на чотирьох міжрамних смугах по периметру ікони. Гло ікони «Архангел Михаїл» 1740 року маляр ділить горизонтально навпіл, верхню частину заповнює гравійованим орнаментом, нижню замальовує в білий колір, і червоним наносить напис: «ΣСИ ИКОНЪ ССЪРЪУЖИ¹ РЪБЪ БЖО ГРОГОРІЙ ЧСЪУЛОІ... СОЖЕНО СВОЄЮ КАТЕРИНОЮ ИСНОМЪ... УИМЪ І РОМ ИПЕЛГИЄЮ И ЩЯДАМИ СВОИ...ЗАСЪПУ...НІЄ ГРЪХОВЪ СВОИХ РО БЖ АУМ МЦА ЮОН П. ДНА». Ще креативніше подає донаторський напис автор ікони «Юрій Змієборець» 1756 року, розмішуючи його на стіні палацу: « РОКО АУНС МЦА МАА ДН Л СОСЪРУЖНКЪ РАБЪ БЖІЙ ВАСКО ХВЕДУРУКЪ СОЖЕНОЮ СВОЄЮ ДО ХРАМА. СТ: АРХА МИХА ДО ДРОЗД⁰НЪ ». Текст проникає у середник ікони, народний маляр не вважав неможливим службове використання слова у сакральному просторі, або не знав про це.

Написи про поновлення волинських ікон також мають довільне розташування. «ВЪ АУМӨ СПИТАЛЪ БАБА СИМЪЧИХА .. ПОНОВІЛЪ ОБРАЗЪ СПАСИТЕЛЯ» - напис, розміщений на міжрамних смугах у нижній частині ікони «Христос Вседержитель» середини XVII ст. Повторний напис про поновлення ікони у 1749 році вже зроблений на звороті ікони у 1913 році І. Т. Франкевичем: «ОБ И БАБА СИМЧИХА РОКУ АУМӨ.» Той же І. Т. Франкевич залишає поряд повідомлення про поновлення ікони у 1913 році ним же: «ПОРО?ПРАВ 1913р И.Т.ФРАНКЕВИЧЪ». Нестандартний випадок маємо

з донаторським написом про поновлення ікони «Іоан Богослов» 1696 року. Напис **«СПЮ ИКОНУ ПОДЧИНИЛЪ ИОАНЪ САВЧУКЪ 1865 17 ОКТ ...»**, залишений після реставрації на нижній міжрамній смузї ікони, відноситься до пізнішого шару живопису, що знятий у процесі реставраційних робіт. Рентгенівський знімок дає можливість відчитати під пізнім написом збережену дату створення ікони: **«Року АХС.»**

Трапляються цікаві написи з уточненнями, які визначають умови замовлення, ціну роботи чи суму офіри. На нижній міжрамній смузї ікони «Христос Вседержитель» 1715 року зберігся донаторський напис: **«СЕЙ :ГЪБРАЗЪ, НАДАЛЬ, РБЪ; БЖИЙ: МАКСИМЪ ФЕДОРУКЪ:ЮШКЕВИЧЪ; ВИДАЛЬСУМИ; ЗЛОТИХ, ГЪСЪНАСЦЕ:..БОЖОГО А.У. Е. І.»**, який називає не лише ім'я донатора, але і суму пожертви – 18 злотих. Нанесений на зворотньому боці ікони «Богородиця Замилування» XVIII століття напис повідомляє, що **«На отновлениѢ четырехъ иконъ Пожертвовалъ 20 рублей Дячокъ Ме Мионъ. Михалевиц 1874.го М. Мар»**.

У рідкісних випадках можна зустріти авторські підписи майстрів. Зазвичай вони поміщені на звороті ікон. Виявлені на іконах автографи волинських малярів відносяться до XVIII століття, і навіть для цієї пори вони – явище виняткове. Все ж саме завдяки відчитаним авторським підписам вдалося ввести у науковий обіг імена Слава Михальського, Томаша Михальського, Шимона Руфачевича, Каспера Списацького, Лукаса Шрейдера, Івана Квятковського, Івана Маркевича. Наприклад, на тильному боці ікони «Святий апостол Матвій» з апостольського ряду, крім вказаного імені апостола читаємо: **«V. 1750 DNIA. 6 CZERCZWA TE APOSTOLY MALOWAL SLAW MICHALSKI. W. M SZYIEM SWO IM TOMASZEM»**. Ікони «Святи Іоаким та Анна» 1753 року та картуш «Пророки» 1768 року зберегли імена майстрів Томаша Михальського та Шимона Руфачевича. **«T.michalski.Piktor. a.d. 1753.»** – напис на звороті ікони «Святи Іоаким та Анна», **«1768 Szymon. R: Tomasz, Michalski.malowal»** – напис на звороті картуша «Пророки». Ім'я художника Івана Маркевича, що працював над поновленням ікони «Христос Боремельський» 1776 року можемо бачити на зворотньому боці ікони: **«Иконописецъ Иванъ Демьяновъ Маркевицъ 1889»**.

На основі палеографічних характеристик всі написи на досліджуваних іконах можна розділити на дві основні групи: декоративні написи і написи, схожі з рядковим письмом рукописів. Для декоративних написів характерні особливе написання деяких літер, буквенних з'єднань та надрядкових знаків, витягнутість літер, використання в'язі, подвійного контуру і т.п. Наприклад, іменування ікони «Різдво Богородиці» кінця XVII століття, розміщене у верхній частині ікони, серед золоченого тла, у гравійованому прямокутнику, виконане рослинною в'яззю, золотом на сріблі: **«РОЖДЕСТВО ПРИСТАЯ ВЛАДИЧИЦИ НАШЕЯ БОГОРОДИЦИ»**. У клеймах житійних ікон, на полях, іноді в середнику – на сувоях або розкритих Євангеліях – написи, за пропорціями і написанням більшості літер схожі з рядковим письмом рукописів. Вкладні і донаторські написи виконані, зазвичай, скорописом.

Дана стаття має презентативно-описовий характер і дає оглядову характеристику початковій роботі з фіксації та ідентифікації написів на волинських іконах XVI – XVIII століття. Це чорнова, підготовча робота, яка може стати базою для подальших ґрунтовних розвідок, для проведення порівняльного аналізу палеографічних ознак написів з урахуванням елементів, здатних нести атрибутивну інформацію, узагальнень та висновків, які стануть складовою комплексного дослідження творів іконопису. Підготовлені матеріали будуть введені до каталогу «Волинська ікона XVI–XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею», доповнивши каталожні статті даними по палеографії.

Джерела та література

1. Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV–XVI вв. Москва, 1967.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII–начало XV века. АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Москва, 1976.389 с.
- Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. XV в. Москва, 1982. (В соавт. с Лауриной В.К., Гордиенко Э.А.) 566 с.
2. Иконопис XIII – початку XX століття та давньоруське декоративно-прикладне мистецтво. Національний музей «Київська картинна галерея»: каталог / Авт. вступ. ст. і каталогу Левченко С., Алавердова Г. Київ: ВД Антиквар, 2020. 344 с.: іл.
3. Высоцкая Н.Ф. Темпера живопись Белоруссии конца XV–XVIII вв. Минск: Беларусь, 1986. 208с.
4. Теодорович М.І. Волинь в описі міст, містечок і селищ в церковно-історичному, географічному, етнографічному, археологічному і ін. відношеннях. Історико-статистичний опис церков і приходів Волинської єпархії. Луцьк, 2008, Т. V. 580с.

ІКАНАСТАСЫ ХРАМАЎ ВІЦЕБСКА Ў ДРУГОЙ ТРЭЦІ ХІХ – ПЕРШАЙ ПАЛОВЕ ХХ ст.

Стаття присвячена вивченню іконостасів православних храмів, єдиновірчої та старообрядницької церков м. Вітебська у другій третині ХІХ – початку ХХ століття. Вівтарні перепони того часу характеризується конструктивним розмаїттям, але при цьому мали згорнуту програму – від одного до трьох ярусів. Наводяться мало відомі іконографічні джерела, згадуються імена майстрів.

Ключові слова: іконостас, Вітебськ, вівтарна огорожа, конструкція іконостасу, іконостасна програма.

Цікавасць да віцебскіх іканастанасаў абумоўлена тым, што ў разглядаемы перыяд у гэтым губернскім горадзе дзейнічала вельмі шмат храмаў, а таму іх алтарныя агароджы даюць ўяўленне пра разнастайныя тагачасныя канструкцыі, варыянты праграмы, стылістыку. Асаблівую каштоўнасць уяўляе тое, што захаваўся шэраг іканаграфічным крыніц, а не толькі пісьмовыя звесткі. Большасць з гэтых выяў для шырокага кола чытачоў застаецца амаль не вядомай. Гэтым акрамя ўсяго іншага тлумачыцца і актуальнасць дадзенага артыкула – увядзенне ў навуковае карыстанне новых іканаграфічных крыніц. Акрамя таго, абраны для даследавання перыяд у вывучэнні іканастанасаў да цяперашняга часу застаецца зусім нявывучаным. Такое ігнараванне іканастанасаў другой трэці ХІХ – пачатку ХХ ст. тлумачыцца тым, што ў гэты час алтарныя агароджы для цэркваў беларускіх земляў выконваліся пераважна па тыповых праектах, распрацаваных рускімі архітэктарамі, яны не з'яўляліся ўвасабленнем мясцовай мастацкай традыцыі, а таму не выклікаюць цікавасць у даследчыкаў. Разам з тым, як будзе паказана ў артыкуле, іканастанасы гэтага часу мелі адметныя мастацкія рашэнні і знаходкі, а акрамя ўсяго іншага – яны з'яўляюцца выразнікамі свайго часу, што па-свойму таксама важна. Гэты артыкул працягвае тэму, якой прысвечаны дзве нашыя сёлетнія публікацыі ў «Беларускім гістарычным часопісе» (№№ 4, 7). пра віцебскія іканастанасы, аднак там гаворка ішла пра больш ранні перыяд [10; 11].

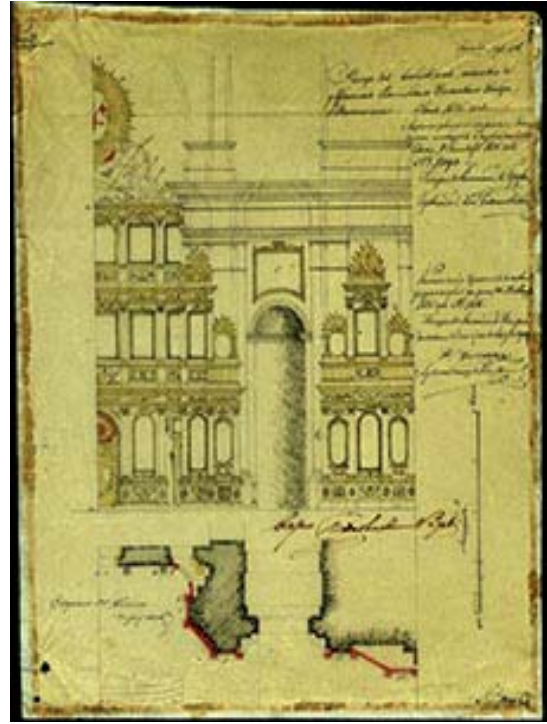
З другой трэці ХІХ ст. у сакральнай сферы нашых земляў пачалася новая эпоха, абумоўленая тым, што ўжо ў гэты час інтэр'еры грэка-каталіцкіх храмаў прыводзіліся ў адпаведнасць з усходнім абрадам. Працэс пераабсталявання суправаджаўся масавым увядзеннем іканастанасаў. У 1834 г. быў уладкаваны іканастанас у пераведзеным у той год у праваслаўе рынкавым Уваскрасенскім саборы Віцебска. А таксама пераўтварэнні ў сярэдзіне ХІХ ст. датычыліся колішняга езуіцкага касцёла, які па выгнанні ў 1820 г. езуітаў з Расійскай імперыі быў аддадзены айцам-базыльянам, а пасля скасавання Уніі ў 1839 г. стаў праваслаўным. У сярэдзіне – другой палове ХІХ ст. адбывалася перабудова і старых цэркваў з усталяваннем там іканастанасаў. А таксама быў узведзены шэраг новых храмаў. Як адзначаецца ў «Памятной книжке Витебской губернии», на 1865 г. у Віцебску была 31 праваслаўная царква [7, с. 125]. У гэты лік уваходзілі саборы, прыхадскія храмы, бажніцы без прыходаў, дамавыя цэрквы. Для названага перыяду ўласцівы выраб іканастанасаў па тыповых праектах. Для значных храмаў праекты распрацоўваліся адмыслова, але над такімі задачамі працавалі звычайна рускія архітэктары, а не беларускія. Сярод віцебскіх іканастанасаў маецца некалькі прыкладаў, якія даюць уяўленне пра розныя стылі, што змянялі адзін аднога цягам ХІХ ст.

У згаданай Памятнай кніжцы пра **рынкавы Уваскрасенскі сабор** гаворыцца наступнае: «Церковь эта поступила в православное ведомство в 1834 году; тогда же устроен на ней деревянный купол и поставлен иконостас. <...> ...насколько удачна постановка купола, ..., настолько неудачна форма иконостаса; видно, что архитектор старался выразить в нём ту торжественность форм, какие имеет внутренность церкви, обставленной вдоль стен колоннами, на капителях которых легко брошен лёгкий архитрав; но задача оказалась не по силам строителя: иконостас вышел тяжёл и неуклюж» [7, с. 141–142]. Да нашага часу захаваўся яго мала вядомы фотаздымак пачатку ХХ ст.

Іканастанас тут вырашаны ў выглядзе трыумфальнай аркі [іл. 1]. Такі прыём набыў пэўнае пашырэнне ў храмах Расійскай імперыі ў першай палове ХІХ ст. на хвалі эстэтыкі класіцызму і ампіру. У гэты час назіраўся зварот архітэктараў да мастацкіх здабыткаў антычнасці, адкуль і быў узяты такі матыў. У іканастанасе змешчаны толькі мясцовыя абразы Багародзіцы і Ісуса Хрыста і маленькія выявы ў клеймах над імі, сюжэты якіх разабраць па здымку не магчыма. Канструкцыя дэкаравана накладной разьбой, выявамі анёлаў, выразанымі з дошак па контуры. Такім жа спосабам выкананы персанажы з кампазіцыі «Уваскрасенне», якая знаходзіцца ў наверхшы. Традыцыйна беларускія іканастанасы завяршаліся Укражываннем. Сустрэкаліся і іншыя варыянты: ўверсе магла быць выява Бога-Айца, аднак яны былі



Іл. 1. Іканастанс 1834 года ў царкве Уваскрасення на рынку ў Віцебску. Фота канца XIX – пачатку XX ст. Інстытут історыі матэрыяльнай культуры Расійскай акадэміі навук (ІІМК РАН; Санкт-Пецярбург).



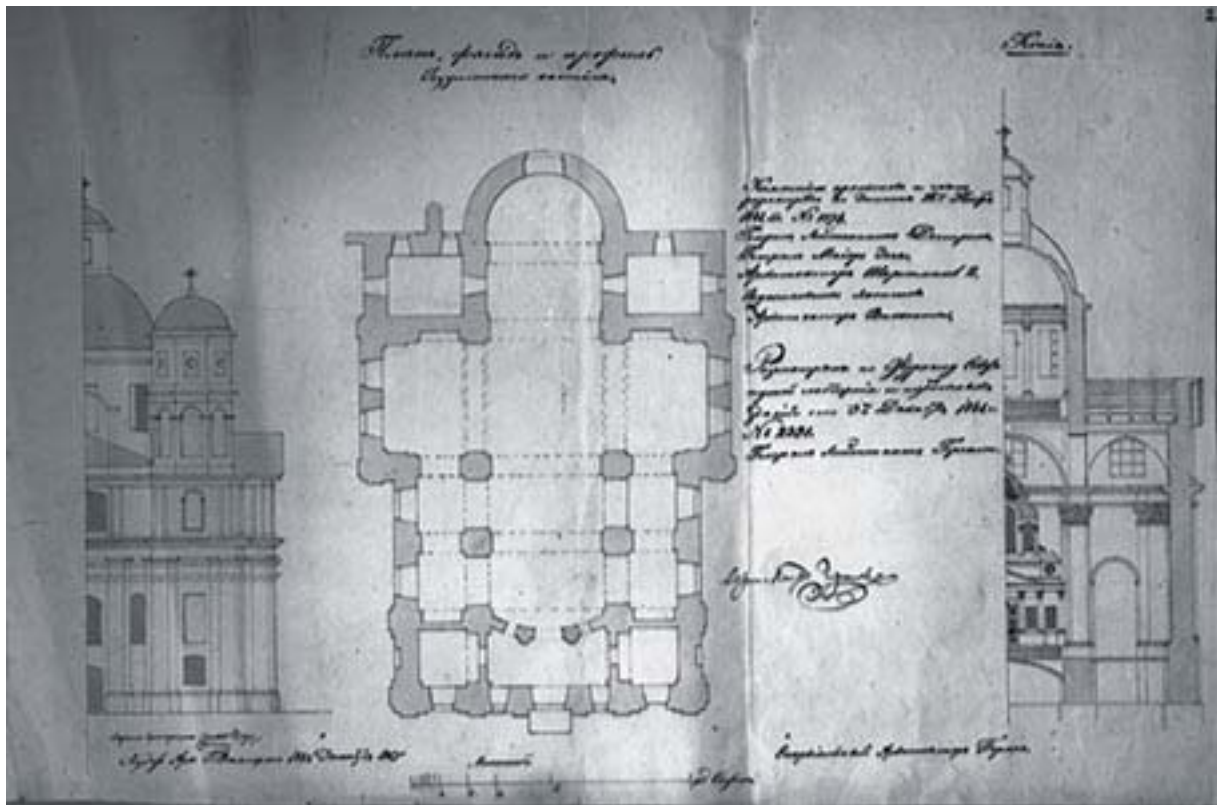
Іл. 2. Праект Ф. Вісконці 1835 г. іканастанса ва Успенскім саборы ў Віцебску. Расійскі гістарычны архіў (РГІА; Санкт-Пецярбург).



Іл. 3. Іканастанс пасля перабудовы 1873 года ва Успенскім саборы ў Віцебску. Фота 1913 г. ІІМК РАН.



Іл. 4. Іканастанс пасля перабудовы 1873 года ва Успенскім саборы ў Віцебску. Фота С. Пракудзіна-Горскага 1912 г. З Бібіятэкі Кангрэса ЗША.



Іл. 5. Разрэз езуіцкага касцёла – сабора Св. Мікалая ў Віцебску на чарцяжы 1841 г. РГИА.



Іл. 6. Разрэз езуіцкага касцёла – сабора Св. Мікалая ў Віцебску, праект іканастаса 1860 г. М. Чагіна. РГИА.



Іл. 7. Інтэр'ер драўлянай царквы ў г. Віцебску. Негатыў, першая трэць XX ст., фатаграф невядомы. Музей архітэктуры імя А. В. Шусева (Москва).



*Іл. 8, 9. Інтэр'ер стараабрадніцкай царквы ў г. Віцебску.
Фота М. П. Мельнікава і Ул. Р. Карэліна, 1984 г. Фотаархіў ІМЭФ (Мінск).*



*Іл. 10. Іканастанс царквы Іконы Божай Маці
Казанскай г. Віцебска. Фота М. П. Мельнікава і
Ул. Р. Карэліна, 1984 г. Фотаархіў ІМЭФ.*



*Іл. 11. Іканастанс прыдзела Св. Сергія
Раданежскага ў царкве Іконы Божай Маці
Казанскай г. Віцебска. Фота М. П. Мельнікава і
Ул. Р. Карэліна, 1984 г. Фотаархіў ІМЭФ.*

даволі рэдкімі. У дадзеным жа выпадку размяшчэнне тут кампазіцыі «Уваскрасенне» абумоўлена, верагодна, тым, што гэта было прастольнае свята для дадзенага храма. Зрэшты, абраз гэтага сюжэту знаходзіўся і ў наверхшы перабудаванага ў 1873 г. іканастаса **Успенскага сабора – былога храма айцоў базыльянаў**.

Для апошняга ў 1835 г. архітэктар Ф. Вісконці распрацаваў, калі меркаваць па графічнай выяве, праект іканастаса ў стылі ампір [6; іл. 2]. Вядома, што іканастас тут быў усталяваны толькі ў 1844 г. Магчыма, ён тады цалкам і адпавядаў гэтаму праекту. Але магло быць, што ён адразу ўзводзіўся з пэўнымі зменамі. У любым выпадку ў 1873 г. адбыўся чарговы рамонт храма. Праект перабудовы іканастаса быў прапанаваны архітэктарам Вазнясенскім [6], але ў чым менавіта была яго сутнасць, на жаль, нам не вядома. Магчыма, змены, якія былі здзейснены, у большай ступені закранулі наверхшы: замест пампезнай шматфігурнай кампазіцыі быў усталяваны шчыт з іконай. Гэта зафіксавана на здымках 1912 і 1913 г. [іл. 3, 4].

Прыблізна ў гэты ж час адбываліся метамарфозы ў інтэр’еры **Мікалаеўскага сабора** – паезуцкага храма, па якім вядомыя два праекты: 1841-а і 1860-х гг. [8, с. 171; іл. 5, 6]. Паводле звестак з артыкула П. М. Красавіцкага можна зрабіць выснову, што яны абодва былі рэалізаваныя. Пра гэта сведчыць згадка, што на канец XIX ст. іканастас з Мікалаеўскага сабора знаходзіўся ў царкве Св. Яна Багаслова (тут ён у 1890-ыя гады быў перабудаваны). Ён там мог апынуцца толькі з той прычыны, што ў саборы ўзвялі новы іканастас, а стары перанеслі (прадалі) у іншую царкву. Больш за тое, апісанне, якое прыводзіць П. М. Красавіцкі, адпавядае выгляду алтарнай агароджы на праекце за 1841 г.: *«В конце 90-х годов изящный иконостас Витебской Иоанно-Богословской церкви, перенесённый сюда из Витебского Николаевского собора, представлявший собою как бы портик здания, с пилястрами каринфского ордера и тонкой резьбой царских дверей, с иконами итальянского письма, решено было преобразовать на русский стиль. Остов иконостаса, карнизы, резные украшения, царские двери оставлены были в неприкосновенности, но пилястры заменены полуколонками, если можно так назвать какие-то вычурные комбинации из полукругов, четырёхугольников и прочее, нагромождённых друг на друга и изукрашенных херувимами, а над местными иконами устроены в том же якобы русском стиле балдахины. Иконам придали золотой чеканный фон; лики прописаны светлыми красками, а одежды яркой красной и синей. Вообразите, какая пестрота и смешение получились»* [1, с. 37]. Апісанне адпавядае праекту 1841 г. Гэты іканастас, найбольш верагодна, тут апынуўся ў 1860-ыя гг., калі для Мікалаеўскага сабора быў зроблены новы двух’ярусны ў папулярным на той час псеўдарускім стылі па праекце М. Чагіна.

У сярэдзіне – другой палове XIX ст. з’явіліся і некалькі новых іканастасаў у храмах старажытнага праваслаўнага **Маркава манастыра**. У 1840–1841 гг. жывапісцам Герасімам Іванавічам Маскалёвым – смаленскім мешчанінам, былі напісаны абразы для трох’яруснага іканастаса **царквы Св. Параскевы** [2]. Не зусім зразумела, ці была тады ж уладкавана новая іканастасная аснова, ці яна была з ранейшых часоў (царква была ўзведзена ў 1730 г.), аднак з акта агляду царквы за 1842 г. можна атрымаць уяўленне пра праграму новага іканастаса. У ніжнім ярусе знаходзіліся справа ад Царскай Браны «Збавіцель», дзверы з выявай Св. Архідыякана Стэфана, храмавая ікона «Св. Параскевы»; злева – «Багародзіца», дзверы з выявай Св. Лаўрэнція, «Св. Юрый Змеяборац»; уверх – «Тайная Вячэра». На Царскай Бране было шэсць жывапісных клеймаў: Дабравесце – у двух і чатыры Евангелісты. У другім ярусе – пасярэдзіне «Палажэнне ў дамавіну», што з’яўляецца рэдкім; а паабпал абразы Св. Пятра і Паўла, Св. Фёклы, Св. Кацярыны, Св. Варвары, Св. Ефрасінні Полацкай, Св. Анастасіі, Св. Мітрафана Варонежскага. Па-сутнасці, у гэтым чыне былі прадстаўлены выбраныя святыя. Вышэй карніза ў трэцім ярусе знаходзілася «Уваскрасенне Хрыста» «с Ангеламі і мироносицамі в образных видах» [3, арк. 1 адв. – 2]. Праграма гэтага іканастаса адрозніваецца ад традыцыйнай і яе ўзнікненне абумоўлена перыядам стварэння – для сярэдзіны XIX ст. уласцівы пошук і новых архітэктурных рашэнняў, і спробы яго наватарскага запаўнення.

У 1849 г. ажыццяўляўся рамонт і іншай **царквы Маркава манастыра – могільнікавай Мікалаеўскай**. Тады над напісаннем новых і рэстаўрацыяй старых абразоў, захаваных, верагодна, з іканастаса 1730 г., працаваў Г. І. Маскалёў. Ім былі выкананы абразы святочнага чыну, адрэстаўраваны апостальскія і прарочыя абразы, і напісана некалькі новых ікон для прарочага чыну. А акрамя таго, ён паводле дамовы мусіў «1. Написать вновь на досках приготовленных от монастыря в нижнем ярусе иконостаса: а) на южной двери Архангела Гавриила, в третьем ярусе б) Киево-Печёрскую Божию Матерь по сторонам её на особых досках преподобных Антония и Феодосия Печёрских; во втором ярусе умовения Спасителем ног Апостолов ... д) в 4м ярусе Святую Троицу с Богоматерию образных» [2, арк. 3].

З іншых крыніц вядома, што ў гэты час для іканастаса Мікалаеўскай царквы Маркава манастыра не толькі пісаліся абразы, але і выконваліся сталярныя работы па іканастаснай аснове. За працу над

мастацкімі заказамі для Маркава манастыра атрымалі аплату ў 1851 г.: сталяры *Іван Міхайлаў* («*столярныя работы по иконостасу Николаевской церкви*»), *Савва Грыгор’еў і Мікалай Іваноў* («*по устройству иконостаса с особенными кивотами Николаевской церкви*»), малер *Васіль Уладзіміраў* («*за работы по тому же иконостасу и расписанию церкви*»), пазалотай займаўся вяземскі мешчанін *Іван Сяўрукоў* [9]. Памочнікам у жывапісца Г. І. Маскалёва быў штатны служыцель манастыра *Іван Восіпаў* [2, арк. 2–3]; разьбяр *Уладзімір* быў прысланы з іншага манастыра, што вынікае з ліста архімандрыта Мяфодзія той (неўказанай) абіцелі на імя архімандрыта Маркава манастыра [4, арк. 3]. Гэта ўсё сведчыць пра тое, што ў 1849–1851 гг. для Мікалаеўскай царквы Маркава манастыра быў змайстраваны новы чатырох’ярусны іканастас, у якім занялі некаторыя месцы адрэстаўраваныя абразы з папярэдняга іканастаса 1730-ага года, а таксама былі зроблены і новыя.

У 1890 г. у Пакроўскай царкве Маркава манастыра быў асвечаны **бакавы прыдзел у імя Евангеліста Марка**, для якога напярэдадні быў змайстраваны іканастас. Ён быў аднаярусным: справа ад Царскай Брамы (на ёй выявы чатырох Евангелістаў і Дабравесця) знаходзіліся роставая выява Хрыста, паўднёвыя дыяканскія дзверы з выявай Св. Прарока Ісаі, храмавы абраз Св. Евангеліста Марка. Злева ад Царскай Брамы – роставая выява Багародзіцы, паўночныя дзверы з выявай Цара Давыда, Св. Арханёл Міхаіл. Над Царскай Брамай – абраз «Увядзенне Багародзіцы ў храм» [5, арк. 34 адв. – 35]. Звяртаюць на сябе ўвагу дыяканскія дзверы з выявамі Прарокаў, што набыло пашырэнне менавіта ў XIX ст.

Пры прыбудове да царквы прыдзела Св. Марка сіметрычна была дабудавана і панамарня, над якой таксама, што вынікае з апісання за 1912 г., размяшчаўся храм: «*С северной стороны над пономарнею в виде иконостаса: резные насквозь золочённые двустворчатые двери на подобие Царских Врат с изображениями Благовещения Пресвятой Богородицы и евангелистов. Местные иконы: Спаситель, благословляющий в рост; Божия Матерь с Богомладенцем на руках в рост. За южной дверью Святитель Митрофан епископ Воронежский, за северной дверью Святые Апостолы Пётр и Павел. На южной двери Святый Архистратиг Михаил. На северной двери Святый Архистратиг Гавриил. Над царскими вратами Спаситель, сидящий на троне, по правой стороне Святый Симеон Богоприимец, по левую Святый Иоанн Богослов*» [5, арк. 34 адв. – 35].

Замена іканастаса ў канцы XIX ст. таксама адбылася і ў **батальённай царкве Св. Мікалая**. Ад моманту ўзвядзення храма ў 1770-ыя гг. тут знаходзіўся вытанчаны познебарочны іканастас. Яго на свае вочы паспеў убачыць П. М. Красавіцкі, які негатыўна ацаніў замену: «*И вот на месте старого явился новый, дубовый, тяжёлый, приземистый, крайне грубой работы, с иконами на редкость аляповато написанными, с техникой, достойной мастера вывесок*» [1, с. 36]. Гэты помнік зафіксаваны на фотанегатыве першай трэці XX ст. Фатограф яўна здымаў Царскую Брам, якая яго ўразіла: тут увасоблены рэдкі для беларускіх земляў сюжэт – «Дрэва Іясеева» [12, іл. 7]. У кадр патрапілі абразы ніжняга яруса і цэнтральная частка святочнага чыну з абразамі «Увядзенне Багародзіцы ў храм» (злева) і «Троіцы Старазапаветнай» (справа). Мясцовыя абразы хоць і закрыты шатамі, аднак паводле спосабаў прапісвання лікаў бачна, што яны належаць да рускай ікананіснай традыцыі.

Яшчэ адзін іканастас разглядаемага перыяду, пра які ўдалося знайсці звесткі, знаходзіўся ў мураванай **адзінаверчай царкве Успення Багародзіцы**, пабудаванай у 1852 г. на месцы малітоўні стараабраднікаў беспаспоўцаў. Адзінаверцы – супольнасць стараабраднікаў, якая пры захаванні сваіх богаслужбовых чыноў прызнала іерархічную юрысдыкцыю Маскоўскага Патрыярхата. У віцебскім храме адзінаверцаў на 1865 г. іканастас апісваецца наступным чынам: «*гладкий, с тремя ярусами икон, в числе коих две местных – Пресвятая Богородицы и Спасителя, весьма древнего письма русской школы, – в особенности последний*» [7, с. 161]. Па ўсёй верагоднасці, алтарная агароджа тут была выканана без разьбы, калонак, слупкоў і дэкаратыўных аздобаў і нагадвала сабой старажытныя цяблавыя іканастасы, сфарміраваныя толькі радамі абразоў. Паказальна і тое, што ў ім размяшчаліся старажытныя іконы. Як бачна, і ў фарміраванні іканастаса ў стараабраднікаў захоўваліся ранейшыя традыцыі.

Інтэр’ер яшчэ адной стараабрадніцкай царквы зафіксаваны на здымках 1984 г. удзельнікамі экспедыцыі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (далей ІМЭФ). Тады была наведана і агледжана малітоўня беспаспоўцаў, якая знаходзіцца па праспекце Генерала Люднікава (зараз не дзейнічае, будынак захаваўся). Як вядома, гэты храм быў збудаваны ў 1909–1910 гг. на сродкі Сямёна Цімафеевіча Мініна – бацькі мастака Яфіма Мініна. Даследаваннем спосабаў афармлення інтэр’ераў стараабрадніцкіх храмаў на Беларусі дагэтуль ніхто не займаўся. Папярэдне можна выказаць толькі некаторыя назіранні на гэты конт. У храмах беспаспоўцаў, зразумела, алтарнай агароджы, якая б аддзяляла пэўную частку ўнутранай прасторы, не было, што абумоўлена асаблівасцямі набажэнства. Разам з тым, адна са сценаў храма аздоблена абразамі багацей, у

параўнанні з іншымі, і тут назіраецца пэўная структура і паслядоўнасць у іх размяшчэнні. Існуе вылучаны цэнтр – прастол, на якім змешчаны абраз большых памераў за іншыя, уздоўж сцяны абразы пастаўлены шэрагамі. Асабліва звяртае на сябе ўвагу верхні, які складаецца з роставых выяў Апосталаў, што адпавядае дэісусу іканастанасяў [іл. 8, 9].

Удзельнікамі той жа экспедыцыі ў 1984 г. была наведана і колішняя Пакроўская царква Маркава манастыра. Хоць яе тытул у матэрыялах не адзначаны, аднак на той час яна была адзінай, якая працавала ў Віцебску пасля ВАВ. А таму можна меркаваць, што здымкі інтэр'ера, якія захоўваюцца ў архіве ІМЭФ, адлюстроўваюць унутраны выгляд менавіта гэтай бажніцы. Згаданы мураваны храм у 1920-ыя гг. перастаў дзейнічаць і быў прыстасаваны пад дзіцячы сад фабрыкі «Дзвіна». Аднак узначыў службы ў часы ваеннай акупацыі, а пасля гэтага болей не закрываўся. Тады ж ён і быў асвечаны ў гонар Іконы Казанскай Божай Маці і такі тытул носіць дагэтуль. Бакавы прыдзел быў прысвечаны Св. Сергію Раданежскаму. На карысць таго, што на экспедыцыйных здымках зафіксаваны інтэр'ер менавіта гэтага храма гаворыць і тое, што на аналоі можна разгледзець абраз Божай Маці Казанскай; на фотаздымку прыдзела на аналоі разабраць выяву абраза няпроста, але, мяркуючы па сівых валасах і барадзе святога, гэта сапраўды мог быць Св. Сергій Раданежскі. Яго ж абраз змешчаны ў верхнім чыне іканастанаса справа [іл. 10, 11]. Такім чынам, на згаданых фота яўна зафіксаваны іканастанасы храма Іконы Казанскай Божай Маці, якія да гэтага часу ніколі не выступалі аб'ектам спецыяльнага даследавання і не падлягалі вывучэнню. Гэтыя дзве алтарныя агароджы ваеннага перыяду былі зроблены з арыентацыяй на эклектычныя іканастанасы позніх часоў Расійскай імперыі: канца XIX – пачатку XX ст. У галоўным храме іканастанас быў трох'ярусным, складаўся з мясцовага, святочнага чына, а трэці быў прадстаўлены выбранымі святымі, размешчанымі паабал абраза «Уваскресенне Хрыстова». Такі склад верхняга яруса назіраўся ў праваслаўных іканастанасах нашых земляў з сярэдзіны XIX ст. У бакавым прыдзеле таксама была такая ж праграма іканастанаса, толькі ён быў больш вузкім, таму абразоў у кожным ярусе менш. У трэцім чыне прадстаўлены таксама выбраныя Святыя. Размешчаны яны паабал выявы Бога-Айца: злева Св. Серафім Сароўскі, справа Св. Сергій Раданежскі.

Такім чынам, у другой трэці XIX ст. іканастанасы выконваліся па наўмысна распрацаваных праектах. Над гэтым працавалі архітэктары (а не майстры-сталяры, што ў папярэднія стагоддзі рабілі іканастанасы паводле досведу і традыцыі), якія ў гэты перыяд актыўна праявілі сябе ў пошуку новых формаў. Прыведзеныя ў даследаванні чарцяжы і фотаздымкі сведчаць пра распрацоўку іканастанасяў у выглядзе трыумфальнай аркі, порціка. Сярод выяўленых прыкладаў іканастанасяў другой трэці – канца XIX ст. найбольш высокія мелі тры чыны. Але яны былі рэдкасцю: нават для вялікіх храмаў праектаваліся нізкія алтарныя агароджы. Прыведзеныя звесткі сведчаць пра тое, што тут не абыходзілася без абразоў Святых, шырока шануемых у рускай праваслаўнай традыцыі і звязаных з гісторыяй рускай царквы: Мітрафана Варонежскага, Сергія Раданежскага, Серафіма Сароўскага і г.д.

Літаратура і крыніцы:

1. Красавицкий, П. М. Памятники церковной старины в Витебской губернии и их охранение // Полоцко-Витебская старина / изд. Витебской учен. арх. комис. Кн. 1. Витебск, 1911. С. 1–64.
2. НГАБ. Ф. 2548. Воп. 1. Спр. 90.
3. НГАБ. Ф. 2548. Воп. 1. Спр. 103.
4. НГАБ. Ф. 2548. Воп. 1. Спр. 165.
5. НГАБ. Ф. 2694. Воп. 1. Спр. 650.
6. Ожешковская, И. Н. Стилистика алтарной преграды Витебского Успенского собора II-ой половины XVIII – начала XIX вв. (по материалам архивных исследований) // Архитектура. Вестник Брест. гос. техн. ун-та. № 1 (73) секция «Строительство и архитектура». Брест, 2012. С. 14–18.
7. Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г. / издана Витебским губернским статистическим комитетом под редакцией А. М. Сементовского. – Санкт-Петербург, 1865.
8. Слюнькова, И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX в. в составе Российской империи. Пересоздание наследия. Москва, 2009. 616 с.
9. Трифонова, Н. Я. Художественные работы в Витебском Марковом монастыре в первой половине XIX века // Віцебскія старажытнасці : матэр. навук. канф., Віцебск, 23–24 кастрычніка 2014 г. / рэдкал. : Г. У. Савіцкі [і інш.]. Віцебск, 2017. С. 98–102.
10. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастанасы праваслаўных і ўніяцкіх храмаў Віцебска ў XVII – першай трэці XIX ст.: праграма, канструкцыя, стылістыка // Беларускі гістарычны часопіс. 2021 г. № 4. С. 15–25.
11. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастанасы праваслаўных і ўніяцкіх храмаў Віцебска ў XVII – першай трэці XIX ст.: праграма, канструкцыя, стылістыка (заканчэнне) // Беларускі гістарычны часопіс. 2021 г. № 7. С. 26–34.
12. Флікоп-Світа, Г. А. Царская Брама з матывам разьбы «Дрэва Іясеева» з г. Віцебска: да пытання вывучэння

страчанага помніка на падставе адшуканага фотанегатыва 1-ай трэці XX ст. / Г. А. Флікоп-Світа // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 30 / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. С. 398–405.

УДК 271.2-523.47(477)

П 90

Василь Пуцко (Калуга, Росія)

МАЛОВІДОМІ ЦАРСЬКІ ВРАТА З ВОЛИНИ

Стаття прысвечана доследаўленню царскіх врат з калекцыі Волинскага епархіальнага даўнясховішча, іхній характэрыстыцы як творів дэкаратывнага дрэваўнага рэзьблення. Зроблены порівняльны аналіз з іншымі збереженымі царскімі вратамі адпаведнага часовага перыяду, высвітлены пытанні найбольш паширеных кампазіцыйных схем у побудове царскіх врат.

Ключовыя слова: Волинскае епархіальнае даўнясховішча, царскія врата.

Сумноу выявілася доля калекцыі Волинскага епархіальнага даўнясховішча, котра была завезена з нагоды Першай сусветнай вайны да Харкова і ненада «розчынілася» за нез’ясованых абставін. Професар С. А. Тарануценка вважав, што значную і частіну свідомо знішчана. Отже, виконаны ім у 1924 р. світліны тепер набуваюць ціннасць джерел. Була думка выдаты цей матэрыял з кароткімі анотацыямі, але лісенні новы знаідкі творів відслонили це завдання, і довелася обмежытыся публікацыямі окремых речей. Царскія врата, про які тут йдеться, належать до цієї катэгорыі пам’яток.

У 1996 р. опублікавана каталог царскіх врат з калекцыі Волинскага краязнавачага музею, переважна ренесанснага характэру та доби барока [1, 48-56]. Він падае цінную інфармацыю, котру можна спрымаыты як дадатковую до матэрыялу кыбкі М. Д. Драгана [2]. Пытанні генезы художніх форм выршыується з певнымы умоўнасцямы. Проте, належыты зазначыты, што на україньскых землях не прыщепывся той візантійскыі тып, якіі набув пашырення на Балканах, з переважанычымы рел’ефнымы рослыннымы мотывамы [3, 122-133]. Даўнішы галыцькыі врата XVI ст. подібны до ікон, але з дэкаратывным профілем вгорі й поділом на дві половынкы [2, 17-23]. Це наблыжае іх до північноросійскых, від якіх вони відрызняютыся іконографією й стылем. До зазначанага кола пам’яток належать тажы врата останняой чверты XVI ст. з Успенскаой церквы у Клесовыі із зображанням Благовіщення і евангалістыів [4, 48-51].

Багатыі репертуар ренесансных форм пчынае вызначыты характэры орнаментальнаго оздоблення царскых врат першой половыны XVII ст., в кампазіцыйній сцені котрых іконопысны зображання маюты выгляд радше мініатюрных медальйонів. Прыклад такого плоскорэзьбленаго орнаменту, мажыливо, започычанаго з кныжковаго дрэворыту, містыаь царскія врата з Холмычыны, збережаны у Львовыі [2, 41, 60] і Нацыанальнаму Кыево-Печерскаму історыко-культуьнаму заповідныку [2, 63; 5, 49-50; 6, 82]. Подібнымы до ных булы тажы царскія врата з Волинскаго епархіальнаго даўнясховішча, жыа пры тому малы деякы асоблывоскы / іл. 1/. Малюнок завершення був помітно спрощеныі, клеыма з іконопыснымы зображаннямы круглой формы і без обрамлення рел’ефнаой смугаой, постаты у повныі зрыст, орнаментыка дрыбніша. Професійным рывнем выконання, здається, дещо поступаютыся стосовно згаданым, але в цілому це фаховыі рывень, звычайныі для міськаго середовышча. Конкретне походження залышалася невідомым. Ще слід згадаты тогочасныі царскія врата з прыватной збрыкы, якіі цікавыі тем, што дозволяюты відчуты наслідкы адыптацыі такой моделі в демократычноту середовышчы [4, 78-79]. Выкорыстана лыше загальную кампазіцыйную схему та іконографію, шыроко застосоване прорызне рэзьблення з рослыннымы мотывамы, жывопыс набув суто графічнаго забарвлення з певнымы рысамы фольклорызацыі / іл.2/.

Іншыі царскія врата, про які йдеться, вже булы згаданы в друці [7, № 25], і навіты означены серед експонваных творів на выставці з нагоды XI Археологычнаго з’рыду в Кыевыі в 1899 р. [8, 24, № 11]. Врата подарованыі ковельскым соборным протоіереєм Андрієм Барановычым, а належалы дрэваўнаой Введенскаой церквы в Ковелыі, розыбраныі у 1870 р. Твір помітылы тажы й мыстецтвознавыі [9, 7-8]. Але, на жаль, обмежылыся лыше побыжнымы зауваженнямы. Щоправда, на той час бракувало порівняльнаго матэрыялу, што прымушувало спрымаыты подібныі кампазіцыі як выключно рырытетныі. Пізніше М. Д. Драган ставыты рыторычне запытання, чы не вперше кампазіцыя Древа Есея була запроваджена на вратах іконостасу Успенскаой церквы у Львовыі 1630-х рр. [2, 46]. Прынаымны, блыш ранніх царскых врат україньскаго походження із зазначанаой скульптурнаой кампазіцыєю не знаемо, і, отже, ковельскія врата належыты



1. Царські врата. Перша половина XVII ст.
З Волинського єпархіального давньосховища.



2. Царські врата. Перша половина XVII ст.
Приватна збірка.



3. Царські врата. Кінець XVII ст. З Введенської церкви в Ковелі.
Зберігалися у Волинському єпархіальному давньосховищі.

сприймати як етапний скульптурний твір / іл.3/. Це трапилося б в разі, якщо вони того часу, що й храмова ікона згаданої церкви, першої половини XVII ст. [10, 23].

«Зібравши разом усі іконографічні подробиці зображення Ісеевого дерева в наших царських вратах, – писав М. Д. Драган, – можна скласти собі таке уявлення: Ісеей – бородатий старець, напіввлежить із скорченими ногами, як у зображенні сотворення Єви з ребра Адама: голова його звернена вправо або вліво та оперта на руки, деколи під головою є подушка; одягнений / пізніше в рідких випадках – оголений/, на голові хустка або кругла шапка чи берет / рідко простоволосий/, босоніж / рідше обутий/. З його грудей, лона, або з-поза нього виростає посередині врат просто вгору переважно виноградне дерево, яке він часто притримує рукою; це ж дерево заступає колонку посередині врат. Обабіч, на галузках, що сплітаються в орнамент, серед листочків і грон винограду на коронах квітів вміщені в медальйонах пластично різьблені або мальовані півфігури царів, бувають також випадки, що на галузках сидять цілі фігури. Царі в коронах на голові або простоволосі тримають в руках скіпетри чи звитки, буває і без них». Вгорі зображення Богородиці з Христом-дитям. Як вважав дослідник, такі врата з'являються на схилі XVII ст. і існують протягом усього XVIII ст., і конче виключав можливість виконання ковельських врат раніше [2, 121]. Ці врата цілком відповідають зазначеній схемі, фактично становлять її чи не кращий варіант.

Різьба зрілого бароко й досконале володіння технічними засобами вказують на вправність майстра. Він у побудові композиції не дотримується суворої симетрії, але й не допускає порушення рівноваги. Йому вдається створити ілюзію мало не казкового дерева, галузки якого розквітають у вигляді старозавітних царів у коронах зі скіпетрами в руках. Все це без порушення анатомічної побудови фігур. Стиль й індивідуальна манера виконання не виключають причетність європейського майстра.

До кращих з мистецького боку царських врат з подібною композицією відносяться витвори жовківської різьбярської школи з найстарішими 1697 р. та врата з Сокаля того ж часу. Порівняння з ними творів XVIII ст. доводить, що пошуки оригінальності не завжди були вдалими [2, 124, 127, 120-131, 136; 6, 190, 236, 238-254, 309, 322]. Зазначена композиція, як і взагалі царські врата з сюжетним різьбленням, безперечно потребують окремої студії, з широким залученням європейської іконографії.

Що стосується матеріалів колишнього Волинського єпархіального давньосховища, збережених лише частково в Харкові (одна ікона опинилася в Москві), то їх видання за світлинами С. А. Тарануценка видається зовсім не зайвою справою. Поки що вони частково розпорошені по різних виданнях, котрі теж приступні не кожному досліднику.

Джерела та література

1. Єлісеєва Т. Каталог царських врат кінця XVI - початку XX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції. м. Луцьк, 12-13 грудня 1996 року. Луцьк, 1996. 78 с.
2. Драган М. Українська декоративна різьба XVI- XVIII ст. Київ, 1970. 202 с.
3. Чорович-Льобинкович М. Средневековни дуборез у источним областима Угославие. Београд, 1965. 168 с.
4. 150 святинь Великої Волині. Альбом. Рівне, 2006. 211 с.
5. Шульц І. Волинські ікони в зібранні Національного Києво-Печерського заповідника. Огляд колекції. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису. м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999. 186 с.
6. Царські врата українських іконостасів. Упор. Ю. Юркевич. Львів, 2012. 385 с.
7. Краткое описание предметов древности, пожертвованных в Волинское епархиальное древлехранилище по июль 1893 года. Вып. 1. Почаев, 1893.
8. Каталог выставки XI-го Археологического Съезда в Киеве / в здании Университета св. Владимира/. Киев, 1899. 30 с.
9. Истомин П. М. Наброски по иконографии Волинского Епархиального Древлехранилища. Волинский историко-археологический сборник. Вып. II. Житомир, 1900. 18 с. / особого счета/.
10. Жолтовський П. М. Український живопис XVII - XVIII ст. Київ, 1978. 326 с.

Наталія Шевченко, Олена Асаулова (Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАГМЕНТІВ ВІВТАРЯ XVII СТ. З КОЛЕКЦІЇ ВОЛИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ м. ЛУЦЬКА: ПОПЕРЕДНІ РЕЗУЛЬТАТИ

Стаття присвячена комплексному дослідженню двох вівтарів XVII ст. Волині, у процесі якого виявлялися історичні факти їх створення та побутування, художньо-стилістичні ознаки та технологія виготовлення. За визначеними техніко-технологічними особливостями виявлено палітру авторського розпису, авторські техніки та застосовані пігменти. Поглиблене вивчення основи та розпису дозволило здійснити історичну періодизацію усіх композиційних частин вівтарів.

Ключові слова: авторський розпис, комплекс мікроскопічних методів, пігменти, рентгенографічний аналіз, стратиграфічна система, техніко-технологічне дослідження, фрагменти луцького вівтаря.

У 2014 році у науковий відділ реставрації творів дерев'яної поліхромної скульптури та декоративного рельєфу ННДРЦУ з Волинського краєзнавчого музею на реставрацію надійшли фрагменти луцького вівтаря, попередньо датованого XVII ст. Передреставраційне дослідження матеріалів розпису виконували спеціалісти наукового відділу фізико-хімічних досліджень – Шевченко Н.О. та Асаулова О.В. Реставрацію фрагментів, яка тривала впродовж 6 років, виконували реставратори Дуда В.І., Веретко Н.В., Петліна Д. та Жигалкіна Д.

У 2018 році за підтримки керівництва Центру в рамках планової роботи почалося поглиблене комплексне дослідження фрагментів двох вівтарів з Волинського краєзнавчого музею та з Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею, до якого долучилася завідувачка наукового сектору рентгенографічних досліджень та дозиметрії ННДРЦУ Єфіменко Л.О.

У 2020 році роботу підтримали зацікавлені спеціалісти суміжних гуманітарних напрямів – Єлісеєва Т.М., завідувачка Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, Пась Н.О., директорка Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею та Александрович В.С, доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства м. Львова. Метою співпраці різнопрофільних спеціалістів стало всебічне дослідження вівтарів з одержанням якомога більшої інформації щодо історії їх створення та побутування, художньо-стилістичних особливостей та технологічних прийомів виготовлення.

Для виконання завдань техніко-технологічного напрямку у процесі натурного обстеження з консультативною допомогою реставраторів відбулося ознайомлення з художньо-стилістичними особливостями фрагментів, конструктивними особливостями основи, попередньо визначалися техніки та матеріали поліхромного розпису.

Фрагменти луцького вівтаря

Таблиця 1.

Назва інв.№ Композ елем.	ПРАВЕ КРИЛО ВІВТАРЯ П-2566 ДМ, Інв. № Д-470/2 КВ 29554/2	ЛІВЕ КРИЛО ВІВТАРЯ Д-4702/ВКМ/КВ-295542	НАВЕРШІЩА ВІВТАРЯ Д-470 / 1 /КВ-29554/1	
			Щит з медальйоном	Скульптурна група з голубом
Загальний вигляд фрагментів				

Метод рентгенографічного аналізу був застосований для виявлення особливостей фрагментів, скритих від візуального спостереження: а) конструктивних особливостей основи; б) стану збереженості авторського розпису (наявності, місць та площі його локалізації); в) меж реставраційних втручань і поновлень; г) у творах іконопису – наявності пізніх переробок, правок, прихованих зображень.

Характеристики матеріалів – елементний склад, фізико-хімічні та оптичні властивості визначалися в лабораторних умовах на базі ННДРЦУ з застосуванням комплексу мікроскопічних методів. За визначеними характеристиками ідентифікувалися пігменти розпису, визначалася його стратиграфічна будова, авторські техніки та технологічні прийоми.

Фотофіксацію загального вигляду фрагментів до та у процесі реставрації, макрозйомку з детальною фотофіксацією стану поліхромії луцького вівтаря виконав співробітник сектору фотодокументування ННДРЦУ Солдатенко О.В.

Згідно результатів техніко-технологічного дослідження основу двох крил та наверхня луцького вівтаря виготовлено столярно-сницарським способом. Виступаючі елементи з низьким рельєфом вирізьблені в техніці «глухого» різьблення, а елементи з високим рельєфом – накладені на основу. Для кріплення щитів та накладених елементів застосовано врізані шпуги, ковані вручну металеві цвяхи та дерев'яні тиблі.

Авторський розпис, виявлений під пізніми записами, зберігся фрагментарно. Він характеризується традиційною стратиграфічною системою, яка складається з певної послідовності нанесених матеріалів – проклейки, світлого крейдяно-клейового ґрунту та 1-2 фарбових шарів.

Палітра та техніки авторського розпису рельєфів вівтаря характеризуються: тло – темперною фарбою темного брунатного кольору; відкриті частини тіла півфігурної пластики янголів та херувимів – темперною фарбою тілесного (інкарнат) та рудувато-брунатних (волосся) кольорів, що наближені до реальних кольорів людського тіла; виступаючі елементи рослинної орнаментики – золоченням та срібленням на поліменті. Традиційним виявився набір червоних, брунатних, жовтих та чорних пігментів, серед яких присутні земляні натуральні пігменти – червона та жовта вохри, ультрамарин, кіновар та штучно виготовлені пігменти – свинцевий сурик, умбра, палена кістка, вугільна чорна. Наповнювачем фарбових шарів слугує свинцеве білило.

За виявленими технологічними показниками основи та розпису обидва крила, наверхня та медальйон луцького вівтаря виявилися ідентичними між собою. Центральна композиція наверхня – голуб з променями, яка не мала аналогів серед інших фрагментів вівтаря, була визначена поновленою доробкою, виготовленою в дещо пізніший за крила та наверхня період. Парні ікони виявилися ідентичними між собою, але відрізнялися від рельєфів, колонок, медальйону та композиції з голубом, що дозволило вважати ікони розведеними в часі з усіма іншими фрагментами вівтаря.

Чотири шари записів зі зміною палітри розпису та складу матеріалів, виявлені на поверхні авторського розпису рельєфів, дозволили встановити відповідно чотири хронологічних етапи реставрації луцького вівтаря.

Уточнення часу виготовлення фрагментів вівтаря та історична періодизація розпису триває. Після узгодження усіх виявлених фактів, остаточні висновки планується надати в наступних публікаціях.

Вагомим набуток виконаної наукової роботи є створення обґрунтованої системи ідентифікації та періодизації фрагментів за визначеними технологічними показниками. Співпраця різнопрофільних спеціалістів стала неоціненним досвідом, який сприятиме розвитку наукової реставрації унікальних творів сакрального мистецтва Волині.

УДК 069.4/5(477): 2-526.62 “17/18”

Ольга Травкіна (Чернігів)

САКРАЛЬНІ ОБРАЗИ ЧЕРНІГІВЩИНИ

У статті висвітлені джерела комплектування та склад зібрання іконопису Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Розглянуто особливості іконописної збірки, зазначено публікації та каталоги з метою введення до наукового обігу, які були підготовлені співробітниками заповідника про ікони заповідника. Акцентовано увагу на визначних творах іконописання Чернігівщини XVII–XVIII ст. Зроблено висновок, що у фондovій колекції Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», в його експозиціях представлений широкий діапазон і

розмаїття ікон Чернігівщини кін. XVII— поч. XX ст. У Чернігові, який поряд з Києвом, був потужним духовно-культурним осередком та в інших центрах регіону, безсумнівно, сформувалися і розвивалися іконописні традиції, притаманні чернігово-сіверському краю.

Ключові слова: зібрання ікон, Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», джерела комплектування, каталоги.

Збірка ікон Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» створювалася упродовж більше п'ятдесяти років (від часу його заснування у 1967 році). Джерела її формування різноманітні: передання ікон державними органами, представниками релігійних громад та приватними особами під час науково-пошукових експедицій, дарування та придбання у жителів Чернігівщини, колекціонерів, в антикварних крамницях.

Упродовж 70—80-х рр. минулого століття співробітники заповідника на чолі з завідувачем відділу фондів, головою Чернігівської міської організації Товариства охорони пам'яток А. А. Карнабедом здійснили численні науково-пошукові експедиції по м. Чернігову та області з метою виявлення, взяття на облік і врятування пам'яток мистецтва, коли значна кількість храмів була закрита, ікони залишалися у церквах без нагляду, в занедбаному стані, а частину їх розібрали жителі міст і селищ. Насамперед, були обстежені стародавні собори та церкви Чернігова, які були закриті як діючі храми, та взяті на облік ікони й іконостаси Спасо-Преображенського собору, Іллінської церкви, Троїцького собору, деякі ікони Воскресенської церкви. У Чернігівській області були здійснені експедиції у смт. Добрянка Ріпкінського району — відомий центр старообрядництва на Чернігівщині, а також у с. Вертіївка та с. Вересоч Ніжинського району, с. Трисвятська слобода (Радянська слобода) Чернігівського району, с. Бутовка Городнянського району, с. Сальне Ніжинського району, с. Юрківці Талалаївського району, м. Прилуки, с. Полонки та с. Радьковка Прилуцького району, с. Озеряни Бобровицького району, с. Костобобрів Семенівського району, с. Нова Басань Чернігівського району, с. Загребелля Сосницького району, м. Новгород-Сіверський, с. Городище Менського району, с. Горськ Щорського району тощо. Переважна більшість цих ікон були в аварійному стані або значно пошкоджені. Ікони відреставровані фахівцями реставраційних майстерень Чернігова та Києва. Фактично співробітники заповідника врятували значну частину із виявлених тоді ікон від загибелі. У 80-90-тих роках XX ст. колекцію іконопису поповнювали за рахунок закупівлі у жителів Чернігівщини, колекціонерів та в антикварних крамницях, шляхом передавання ікон державними органами. Нині на обліку в заповіднику знаходиться близько 900 ікон (враховуючи іконостаси діючих церков та іконостас Іллінської церкви) XVII — поч. XX ст. Це чи не найбільша колекція ікономалярства в Чернігівській області. На базі цієї збірки у заповіднику створена єдина в області експозиція іконопису. В приміщенні Чернігівського колегіуму представлені постійні експозиції українського професійного та народного ікономалярства, мистецтво старообрядців. Незважаючи на трагічну долю іконопису у радянські часи, коли більша частина ікон, іконостасів регіону була знищена, мистецька спадщина Чернігівщини, що уціліла, все ж дає уявлення про професійну майстерність, стильові особливості, своєрідність і оригінальність ікон краю.

Збірка ікон заповідника свідчить, що провідне місце належало богородичним іконам. Серед них вирізняються списки двох відомих чудотворних ікон Чернігівщини «Троїцько-Іллінська Богородиця» та «Слецька Богородиця». Чернігівський архієпископ Лазар Баранович та архімандрит чернігівського Єлецького монастиря Йоаникій Галятовський підтримують явлення двох чудотворних ікон у Чернігові. Два талановитих автори пропагують та сакралізують появу двох визначних святинь Чернігова: чудотворної ікони «Троїцько-Іллінська Богородиця», чуда якої описані в «Руно орошеном» (роки видання: 1683, 1689, 1691, 1696, 1697, 1702, 1750) Дмитрієм Туптало та чудотворної ікони «Слецька Богородиця» (про неї в «Скарбниці потрібной» Йоаникія Галятовського (1676 р.). Святині повинні були піднести значення Чернігова як визначного духовного центру.

Ікона «Іллінська Богородиця» була написана для Іллінської церкви печерного монастиря, заснованого Антонієм Печерським ще у XI ст. у м. Чернігові. Її написав 1658 р. чернець Іллінського монастиря Григорій Дубенський, можливо за походженням з міста Дубно на Волині. Історія її написання свідчить про вплив на відродження ікономалярства у Північному Лівобережжі України у другій пол. XVII ст. іконописців волинського краю. Прославлена чудотворна ікона була оздоблена позолоченими срібними шатами та вставлена у великий кіот, який теж прикрашали срібні карбовані пластини з зображеннями на теми життя Христа та Богородиці і гербом гетьмана Івана Мазепи з клейнодами.

Пять списків ікон «Троїцько-Іллінська Богородиця» зберігаються у фонді Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», про які авторка статті робила доповідь на XXIV міжнародній конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» у 2017 р. [1] (Іл. 1).



1. Ікона «Троїцько-Іллінська Богородиця». 1781 р.
Дерево, олія. Успенський собор м. Новгород-
Сіверський.



2. Ікона «Єлецька Богородиця». Кін. XVII—поч.
XVIII ст. Дерево, олія. м. Чернігів.



3. Ікона «Покрова Богородиці». Кін. XVII—поч.
XVIII ст. Дерево, олія, позолота. Успенський
собор м. Новгород-Сіверський.



4. Ікона «Пр. Антоній і Феодосій Печерські».
Друга пол. XVII ст. Дерево, олія, позолота.
Успенський собор м. Новгород-Сіверський.



5. Ікона «Старозавітня Трійця». Друга пол. XVII ст. Дерево, олія, позолота. Успенський собор м. Новгород-Сіверський.



6. Ікона «Св. Володимир». Друга пол. XVII ст. Дерево, олія, позолота. Успенський собор м. Новгород-Сіверський.



7. Ікона «Пророк і цар Давид». 50-60-ті роки XVIII ст. Дерево, олія. Іконостас собору Різдва Богородиці м. Козелець.



8. Ікона «Успіння Богородиці». 50-60-ті роки XVIII ст. Дерево, олія. Іконостас собору Різдва Богородиці м. Козелець.



9. Ікона «Богородиця Тросручиця». ХІХ ст.
Дерево, олія. Чернігівщина.

Друга чудотворна ікона Чернігова — «Слецька Богородиця». Згідно з легендою у 1060 р. чернігівський князь Святослав Ярославич на ялині знайшов ікону. Ікона «Слецька Богородиця» привезена з м. Володимира братами Козелами. Архімандрит Йоаникій Галятковський відновив тоді монастир і описав численні чудеса цієї ікони в книзі «Скарбниця потребная», видана у 1676 р. Список ікони «Слецької Богородиці» кін. ХVІІ — поч. ХVІІІ ст. надійшов до фонду заповідника «Чернігів стародавній» у 70-тих роках минулого століття, був відреставрований та переданий в Троїцький собор м. Чернігова, де знаходиться нині в іконостасі [іл. 2]. На іконі у верхній частині на ялині зображена ікона на тлі міського пейзажу Чернігова: справа — західний фасад Успенського собору Слецького монастиря, зліва — Чернігівська фортеця з муром та храмами, на передньому плані — Спаський собор. Ікона написана професійним майстром у манері, характерній для українського іконопису к. ХVІІ — поч. ХVІІІ ст.: зберігаючи ієратичність та статичність постаті Богородиці, властиві іконографічному канону, художник в той же час прагнув надати їй реалістичності, окреслити форму за допомогою майстерно виконаних драпірувань мафорія, передати об'ємність та рельєфність його складок. Все це разом із зображенням конкретної місцевості Чернігівської фортеці з храмами та яскравим колоритом ікони відображає стилістичні особливості барокового українського іконопису цього часу.

У 1983 р. до заповідника надійшли вісім ікон ХVІІ—ХVІІІ ст. з Успенського собору м. Новгород-Сіверського. У результаті вкрай незадовільних умов зберігання, через підвищену вологість у соборі, ікони перебували в аварійному стані.

Завдяки наполегливості та старанням співробітників заповідника ікони були врятовані. Вони реставрувалися з 1984 по 1986 рр. в Українському спеціальному об'єднанні «Укрпроектреставрація» м. Києва реставраторами вищої і I категорій.

Нині ікони експонуються на виставці «Український професіональний іконопис». Ікони належать до визначних зразків українського малярства ХVІІ—ХVІІІ ст. і нещодавно занесені до Державного реєстру національного культурного надбання.

Серед них — ікона «Покрова Пресвятої Богородиці», яка вирізняється не лише з-поміж інших ікон цієї іконографії, але й серед так званих трохи більше десяти відомих козацьких «Покров», які збереглися до нашого часу. Ікона написана на високому професіональному рівні, з використанням богослужбових та агіографічних текстів, текстів Святого Письма і, вочевидь, була створена в інтелектуальному середовищі

поч. XVIII ст. [іл.3]. Писав ікону освічений майстер, який був обізнаний з переказом про явлення Богородиці у Влахернському храмі в Константинополі у X ст. Про це свідчить, зокрема, напис над зображенням візантійського імператора: «Цар Лев». Іконописець, вочевидь, читав «Четғы-Мінеі» Дмитрія Туптала, який у кінці XVII ст. зазначав, що під час явлення Богородиці був присутній імператор Премудрий Лев. Написи мають й інші святі: юродивий Андрій, святий Єпіфаній, піснеспівець Роман.

Проте дійство відбувається в інтер'єрі українського храму. Іконописець ретельно вималював пишний позолочений бароковий український іконостас, з характерними шестигранными бічними прорізами, віртуозно виписав дрібні завитки його різьблення, ікони намісного ряду, навіть написи на сувоях, що їх тримають святі тощо. Ікона майстерно закомпонована.

У горішній частині ікони, відокремленій густими темно-синіми хмарами, обабіч Богородиці, яка тримає в руках омофор, розміщено відповідно дві групи святих: пророків та апостолів. На тлі іконостасу, обабіч центральної фігури піснеспівця Романа розташовані також дві групи персонажів: зліва — світські особи, справа — духовні. Є припущення, що серед світських осіб на передньому плані зображений чернігівський полковник Павло Полуботок у дорогому жупані, підперезаний поясом, зверху накинута делія, підбита хутром, у червоних чоботях. За групою на передньому плані, зображені молодики з зачісками «під горщик», можливо, сини Полуботка, зворушливо виглядають голівки дівчат, без головних уборів, прикрашені різнокольоровими стрічками.

Високим професіоналізмом вирізняються й інші ікони з Успенського собору м. Новгород-Сіверського: «Преп. Антоній і Феодосій Печерські», «Коронування Богородиці», «Старозавітна Трійця», «Св. Володимир», «Св. Василій Великий, Іоан Золотоуст, Григорій Богослов», які датуються другою пол. XVII ст.

На іконі «Преп. Антоній і Феодосій Печерські» на повний зріст зображені засновники Києво-Печерської Лаври — преподобні Антоній і Феодосій, які одягнені в чернечі мантиї з сувоями в руках [іл. 4]. За своїми стильовими особливостями, монументальністю постатей ця ікона близька до ікони «Преп. Антоній і Феодосій Печерські», яка нині зберігається у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, датується другою пол. XVII ст. і походить зі знаменитого іконостаса Вознесенської церкви смт. Березни, що на Чернігівщині.

Три ікони «Старозавітна Трійця», «Св. Володимир», «Св. Василій Великий, Іоан Золотоуст, Григорій Богослов» обрамлені однаковими масивними бароковими рамами, орнамент яких у вигляді гребінців з перлами, завитків, характерний для XVII ст. Можливо, ікони походять з намісного ряду одного з тогочасних новгород-сіверських іконостасів. Ікона «Старозавітна Трійця», на відміну від традиційних зображень, зазвичай, застиглих ангелів, привертає увагу своїм бароковим, пафосним рухом: ангели з об'ємно виписаними мускулистими руками, круглолицими обличчями жваво розмовляють, жестикулюють, на столі з різьбленими вигнутими ніжками, застеленою білою вишитою скатертиною з мереживом по краю — замість традиційної чаші — фрукти: груша, гарбуз (?) тощо [іл.5].

На іконі «Св. Володимир» ще досить застигле, непорушне, монументальне зображення на повний зріст князя у царському вбранні з регаліями теж представлене на різьбленому позолоченому тлі [іл.6]. Тільки у нижній частині ікони уже з'являється, ще не досить виразний, але вже достатньо реалістично виписаний пейзаж: пагорби, вкриті лісом з маківками церков, інші споруди. Важко сказати, чи то зображені пагорби Києва, чи це просто якийсь умовно узагальнений міський краєвид.

Перехід від української барокової ікони до барокового-рокайлевого стилю, позначеного західноєвропейськими впливами знаменують ікони з відомого іконостаса собору Різдва Богородиці м. Козельця. У 1983 р. до фонду заповідника були передані 42 ікони та у 2012 р. ще 2 ікони сер. XVIII ст. цього іконостаса, які були відреставровані спеціалістами Київських міжобласних спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень у кін. 70-тих - на поч. 80-тих років минулого століття. Нині вони знаходяться у постійній експозиції заповідника, присвяченій професіональній іконі Чернігівщини. Іконостас, як і сам собор, був споруджений за ініціативою та фінансування родини Розумовських у 50-60-тих роках XVIII ст. Існує припущення, що його міг проектувати В. Растреллі.

На сьогоднішній день збереглося 46 ікон іконостаса, більша частина з яких нині експонується у заповіднику «Чернігів стародавній». Це ікони з намісного, праздничкового, апостольського, пророчого рядів, страстного циклу.

Значна частина ікон виконана в дусі європейського бароко: тут ми бачимо прагнення анатомічно правильно та світлотіньово змодельовати фігури і обличчя персонажів, реалістично передати об'єми, значна увага приділяється опрацюванню деталей, психологізації образів. Іконописці долають скованість, застиглість персонажів: напруга, пафосний рух — характерні риси барокових ікон. Майстри відмовляються

від золотого тла, яскравих локальних кольорів. Колорит ікон іконостаса собору Різдва Богородиці — приглушений, місцями тьмянний.

Серед ікон пророчого ряду доволі високим професіоналізмом вирізняється ікона «Пророк і цар Давид» [іл.7]. Образ Давида трактований у дусі парадних портретів XVIII ст.: поясне, в напівчетвертному повороті зображення Давида зі шляхетним, дещо ідеалізованим обличчям, з короною європейського типу на голові, у майстерно виписаній горностаєвій мантії з музичним інструментом в руках.

Досить цікавими національними ознаками вирізняється ікона «Успіння Богородиці». На іконі більш-менш реалістично зображено смерть Богородиці, яка лежить на смертному одрі в оточенні апостолів. Апостоли одягнені як годиться в туніки та хітони, босоніж, але зачіски їх з вибритими лобами та оселедцями, вказують на те, що іконописець писав, мабуть, козаків з натури [іл.8]. Ікона «Успіння Богородиці» з іконостаса собору Різдва Богородиці композиційно та стилістично надзвичайно подібна до ікони «Успіння Богородиці» з іконостаса Андріївської церкви, автором якої є відомий російський художник О. Андропов. Тільки апостоли там не мають оселедців. Можна припустити, що у написанні ікон іконостаса собору Різдва Богородиці брали участь іконописці, які писали ікони іконостаса Андріївської церкви в Києві, як росіяни, так і українці.

Чільне місце серед колекції ікон заповідника належить народній іконі Чернігівщини.

У XIX ст. народний іконопис перетворився на один із розвинутих видів традиційних українських промислів. Інтенсивний розвиток народного іконописання, в тому числі й на Чернігівщині у XIX ст., зумовив підвищений попит на дешеву ікону з боку селянства та міщанства, чисельність яких значно зросла на той час. З другого боку, багата культурна спадщина Чернігівщини минулих століть заохочувала та впливала на розвиток народного іконописання у цей період. Народні ікони різняться між собою як за стилем та манерою виконання, так і за рівнем професіональної майстерності. Діапазон достатньо широкий: від ікон, написаних більш вправними художниками, де відчувається вплив барокової традиції, до ікон зі спрощеними образами, яскравою відвертою декоративністю. Народні ікони Чернігівщини експонуються в окремому виставковому залі, де представлено близько 80 ікон кін. XVIII—XIX ст. Серед народних ікон, насамперед, привертають увагу списки чудотворних ікон, які шанувалися на Чернігівщині: «Богородиця Дігтярівська», «Богородиця Любецька», «Богородиця Ладинська», «Богородиця Біло-Березька», «Богородиця Печерська», «Богородиця Почаївська», «Богородиця Ченстоховська».

Більшу частину ікон представляють ікони, написані в художній манері, близькій до народного малюнку та декоративного розпису. Привертає увагу велика група ікон середніх, практично однакових розмірів (40–43x53–55 см), на яких в центрі, майже на всю площину, закомпоновано поясне зображення святого, оздоблене у верхній, інколи і в середній частині ікони стилізованими крупнопелюстковими квітами. Навколо голови святого — обов'язково широкий жовтий німб. Зазвичай, постаті святих підкреслено монументальні й статичні. У художній манері написання цієї групи ікон переважає графічна лінійність, насамперед, у конструюванні постатей, пом'якшена живописними лініями світлого санкиру, якими модельовані лики, та рослинно-квітковим орнаментом, що обрамляв постаті. Переважають жовтий, червоний, синій, рожеві кольори: для ікон Чернігівщини характерна більш м'яка, світла та тепла гама, що відрізняє її від колориту народних ікон інших регіонів [іл.9]. Тло в таких іконах або чорне, або жовтого кольору, останнє орнаментоване або розкреслене у вигляді скісних ґрат-трельяжа, запозичених зі стилю рококо. За своїм походженням ікони цієї групи, особливо з жовтим тлом, переважно з Північної Чернігівщини, із Задесення. Вони побутували і на Гомельщині, і на Брянщині. Припускаємо, що центрами виготовлення цих ікон могли бути Новгород-Сіверщина, м. Семенівка, Стародубщина. Ймовірно, що жовте, орнаментоване тло народних іконах імітувало позолочене, рельєфне тло професіональних барокових ікон XVII—XVIII ст., а стилізовані квіти — барокові розети їхніх рам. В цілому художня манера ікон наближує їх до світської народної картини.

Поряд з українськими іконами Чернігівщини у збірці та експозиції Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» знаходиться чимало російських старообрядницьких ікон, які презентують іконописне мистецтво прикордонних районів Північного Лівобережжя, де проживали старообрядці. Це ікони, насамперед, з смт. Добрянка, с. Радуль — відомих центрів старообрядництва на Чернігівщині, які датуються XVIII — XIX ст. Старообрядці прагнули зберегти свої ікони від впливу світського, реалістичного мистецтва, яке у XVII—XVIII ст. потужно завойовувало позиції в іконопису, особливо, в українському. Консервування традиційних канонів й техніки, в якійсь мірі, сприяли збереженню і в XIX ст, і навіть, на початку XX ст. в старообрядницькому іконопису характерних рис давньоруських ікон, а також дозволило досягти досить високої віртуозності й ремісничої майстерності у написанні, зокрема, багатofігурних житійних композицій.

Таким чином, у фондovій колекції Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» та в його експозиціях представлений широкий діапазон й розмаїття ікон Чернігвщини кін. XVII— поч. XX ст. У Чернігові, який поряд з Києвом, був потужним духовно-культурним осередком та в інших центрах регіону, безсумнівно, сформувалися і розвивалися іконописні традиції, притаманні чернігово-сіверському краю. Але це питання вимагає ще спеціального дослідження. Авторство більшості ікон, які на Лівобережжі не підписувалися, не встановлено. Лише деякі з них мають датування. Дослідники продовжують працювати над виявленням іконописних осередків та іконописців Чернігвщини. Планується видати каталог ікон із зібрання Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Наукові співробітники заповідника займаються науковою інвентаризацією, каталогізацією, дослідженням, атрибуцією ікон чернігівського краю. Значну увагу науковці приділяють вивченню цінних іконостасних комплексів XVIII ст. — Спасо-Преображенського собору, Іллінської церкви м. Чернігова, собору Різдва Богородиці м. Козельця — найдавніших з тих, що збереглися в Лівобережній Україні. У 2009 р. вийшов науковий каталог, присвячений іконостасам Іллінської церкви та Троїцького собору [2]. У 2011 р. побачило світ науково-популярне видання про Спасо-Преображенський собор, в якому вміщені матеріали, присвячені іконостасу Спасо-Преображенського собору [3]. У 2012 р. вийшла книга про собор Різдва Богородиці смт. Козельця, в якій чимала увага приділена знаменитому іконостасу [4]. Народні ікони із зібрання заповідника представлені у ґрунтовному альбомі «Народна ікона Чернігвщини», який вийшов друком у 2016 р. (автор вступної статті Травкіна О.І.) [5]. Списки чудотворних ікон із зібрання Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» репрезентує видання «Чудотворні ікони Чернігвщини», яке побачило світ у 2017 р. (автор Травкіна О.І.) [6].

Джерела та література

1. Травкіна О. Чудотворна ікона Чернігвщини «Троїцько-Іллінська Богородиця». Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича. М. Луцьк, 19-20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. С. 109—115.
2. Ікони іконостасів Іллінської церкви та Троїцького собору м. Чернігова. Каталог. Чернігів: КП «Вид-во «Чернігівські береги», 2009. 160 с.
3. Доценко А.В. Гаркуша А.Б., Ванжула О.М., Васюта О.О. Спас Чернігівський. Чернігів: Десна Поліграф, 2011. 191 с.
4. Собор Різдва Богородиці в Козельці. Чернігів: Вид. Лозовий В.М., 2012. 296 с.
5. Народна ікона Чернігвщини. Альбом. Львів. Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2015. 424 с.
6. Чудотворні ікони Чернігвщини. [авт. тексту О.І. Травкіна] Чернігів: Вид. Лозовий В.М., 2017. 32 с. +16 іл.

УДК 246.5 + 75.025.4 : 75.046 (477.65)

Вікторія Коритнянська, Жанна Боровська, Галина Данилюк (Одеса)

КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ, АТРИБУЦІЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОН ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

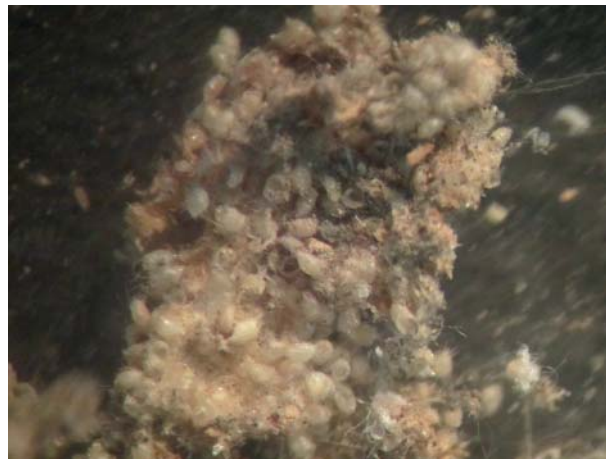
В статті наведено результати комплексного дослідження та докладно висвітлено перебіг реставрації трьох ікон з Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради. Ікони «Пресвята Богородиця Почаївська», «Святі Петро і Павло» та «Свята Трійця Новозавітна» походять зі зруйнованої в 1930 році церкви Святого Великомученика Димитрія Солунського в селі Вівсяники Вільшанського району Кіровоградської області та є унікальними пам'ятками сакрального мистецтва, створеними не раніше другої чверті XIX століття.

Ключові слова: ікона, реставрація, дослідження, «Пресвята Богородиця Почаївська», «Святі Петро і Павло», «Свята Трійця Новозавітна»

В листопаді 2016 року до Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України для проведення реставрації з Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради надійшли три однакові за розміром ікони невідомого автора: «Пресвята Богородиця Почаївська» (ХОМ–1677, Ж–783; П–456ж; XIX ст., розмір: 51x42 см), «Святі Петро і Павло» (ХОМ–1678, Ж–784; П–457ж; XIX ст.) та «Свята Трійця Новозавітна» (ХОМ–1679, Ж–785; П–458ж; XIX ст.). Ікони з арковими завершеннями



Іл. 1. Стан твору до реставрації, лицева сторона пам'ятки.



Іл. 2. Кутикули кліщів у складі конгломератів забруднення.



Іл. 3. Стан твору після реставрації, лицева сторона пам'ятки.

розміщувалися на масивному, зібраному з чотирьох дощок іконному щиті та були оздоблені рамами білого кольору двох типів. Перша, конструктивно–складна суцільна рама складалася з чотирьох, виконаних за мотивом корінфського ордеру пілястр, які були з'єднані між собою півциркулярними арками та утворювали, якщо апелювати до мови архітектурних термінів, ордерну аркаду. Арки були виконані з дощок фігурного профілю, фусты пілястр прямокутні, мають по два канелюри, ехін капітелі – прикрашений одним рядом різьбленого листа. Три рами другого типу (з тонких дощок фігурного профілю) обрамлювали ікони по периметру та слугували для додаткового прикріплення країв паволоки до іконного щита (Іл.1).

Реставрації пам'ятки передували аналіз стану збереження твору, його мікологічне та ентомологічне обстеження, техніко–технологічне дослідження тощо.

Стан збереження твору до реставрації

Іконний щит, розміром 73x201,5x2 см, був пофарбований у синій колір. На зворотному боці щита спостерігались сліди оброблення деревини дощок напівкруглим інструментом, отвори від цвяхів та відбитки від накладних рейок для кріплення і монтажу. Дощки щита були скріплені за допомогою трьох врізних фігурних шпуг та додатково склеєні клеєм темного кольору. У місцях склейки, вздовж клейових швів утворились тріщини. Це призвело до порушення рівня окремих площин щита та його деформації. На поверхні деревини основи спостерігались сучки, вибоїни, тріщини та відколи. У верхньому правому куті наявний зріз прямокутної форми, розміром 9,2x16,5 см, зроблений пилюкою. Іконний щит був забруднений плямами клею і вапна, мав стійкі пилові забруднення.

Декоративні елементи рам частково втрачені. По всій поверхні рам, крізь фарбу білого кольору видніються залишки поліменту і золочення, які повністю знищені. В нижній частині рами першого типу, в місцях проекції центру зображення кожної з ікон прикріплені підсвічники.

Паволока, виготовлена з середньозернистого, ймовірно, домотканого лляного полотна, проглядає у втратах левкасу в місцях деформації і розходження дощок. Зв'язок паволоки з левкасом і дошкою слабкий. Численні відставання і здуття ґрунту й фарбового шару на іконах «Святі Петро і Павло» та «Свята Трійця Новозавітна» складала до 40–50% від загальної площі зображення. В особливо тяжкому стані перебувала ікона із зображенням Образу Пресвятої Богородиці Почаївської – відставання паволоки від основи становило тут майже 90% від її площі.

Стан живопису був аварійний. Спостерігалось інтенсивне лущення левкасу на дрібні частки. По всій поверхні ікон – середньо та дрібно–сітчастий кракелюр з піднятими краями та дахоподібними горбкуватостями левкасу і фарбового шару з загрозою осипів.

Лакова плівка з часом потемніла, з–за цього колорит живопису змінено. Сприйняттю живопису також заважав і щільний шар кіптяви, що вкривав всю поверхню малярства, щита та рам.

Сліди попередніх реставраційних втручань і поновлень іконного щита, рам та ікон не виявлені. Малярські площини ікон вкриті суцільним шаром профілактичних заклеюк (консервацію було проведено художниками–реставраторами ОФ ННДРЦУ Г. Данилюк і К. Ігнатевою на базі музею в 2013 році).

Мікологічне та ентомологічне обстеження

В результаті візуального огляду ураження іконного щита, рам та ікон мікроскопічними грибами не виявлено. На торцях і шпугах щита та окремих елементах рам спостерігались поодинокі льотні отвори дереворуйнівних комах. За комплексом морфологічних ознак, а саме: отвори були округлої форми, біля 2 мм діаметром, мали забруднені й «негострі» краї – пошкодження твору було давнє та, вірогідно, спричинене найбільш поширеним на території України шкідником творів мистецтва з деревини – меблевим точильником (*Anobium punctatum* DeGeer, 1774). Під шпугами, в щілинах, тріщинах і порожнинах щита та конструктивних елементів рам спостерігалось інтенсивне пилове і біологічне забруднення. В результаті мікроскопічних досліджень (при збільшенні 7x; 14x) у складі вилучених конгломератів забруднень виявлено скупчення пилу та часточки ґрунту, текстильні волокна, фрагменти деревини й пир'я, фрагменти комах (крила), рослинні залишки (фрагменти листа і стебел) та залишки життєдіяльності деяких членистоногих, зокрема, личинок жуків–шкіроїдів з роду *Anthrenus* (одиночні фрагменти їх личинкових шкурки), павуків (екзувії та кокони, останні також спостерігались і на поверхні щита біля однієї зі шпуг) та кліщів (їхніми кутикулами, буквально, були забиті дрібні отвори і порожнини в деревині щита) (Іл. 2). Інтенсивність забруднення та його склад свідчать про тривале зберігання твору в сирому й брудному приміщенні. Згодом, під час пошуку даних щодо походження ікон та часу їх створення це припущення було підтвержене.

Техніко–технологічне дослідження

Для дослідження живопису ікон були використані методи фізико–хімічного аналізу. В результаті проведених досліджень встановлено: іконний щит з лицевого боку заґрунтований клеє–крейдовим

левкасом та пофарбований олійною фарбою синього кольору (у складі якої виявлено берлінську лазур).

Поверхня рам вкрита шарами білого крейдяного ґрунту і клейового болісного поліменту, зверху – позолочена сухозлітним золотом.

Паволока ікон приклеєна за допомогою тваринного клею.

Авторський ґрунт на всіх іконах однаковий: одношаровий, середньої товщини, жорсткий та крихкий. Первісний колір ґрунту був білий, проте з часом, через потемніле в'язиво, набув коричневого відтінку. Наповнювач левкасу – крейда на тваринному клеї.

Ікони написані в техніці олійного живопису, в якості в'язива використані олія та суміш олії з лаком. У складі фарб виявлено пігменти: свинцеві білила, берлінську лазур, органічні червоні пігменти, жовтий органічний пігмент, вохри різних відтінків (від жовтих до червоних), умбру. Зелені фарби складені з берлінської лазури, жовтого органічного пігменту та свинцевих білил.

Живопис виконаний тонкими напівкриючими шарами. За допомогою стратиграфічного аналізу на поверхні живопису виявлено тонкі лесувальні шари фарб та захисне авторське покриття.

Отже, з огляду на виявлення в складі фарбових шарів берлінської лазури (масове використання якої на теренах Російської Імперії було розпочато з к. XVIII – п. XIX ст.), можемо зробити попередній висновок, що можливий час створення ікон – період з кінця XVIII ст. і, по суті, до 1917 р. (з встановленням радянської влади, ймовірність створення ікон, зважаючи на всім зрозумілі причини, навряд чи була можлива).

Проведені дослідження допомогли також визначити причини руйнування іконного щита та ікон, а також порушення зв'язку між ними. Це, по-перше, природне старіння матеріалів, по-друге, періодичні (можливо, часті й різкі) коливання показників температурно-вологісного режиму та доволі тривале зберігання пам'ятки в таких умовах.

Після завершення всіх досліджень на науково-реставраційній раді Одеської філії ННДРЦУ було прийнято план проведення реставрації твору:

1. Склеїти дошки іконного щита з максимально-можливим вирівнюванням його поверхні, видалити щільні забруднення з тильного і лицевого боків, доповнити втрати деревини;

2. Видалити профілактичні заклейки;

3. Демонтувати ікону «Пресвята Богородиця Почаївська» разом з паволокою. Провести укріплення паволоки мікастрічковим папером. Укріпити левкас та фарбовий шар, відновити зв'язок між основою, паволокою і левкасом в місцях здуття та відшарувань. За допомогою осетрового клею здійснити монтаж ікони на іконний щит. Аналогічні процеси відновлення зв'язку між основою, паволокою і левкасом та укріплення левкасу й фарбового шару провести також на іконах «Святі Петро і Павло» та «Свята Трійця Новозавітна»;

4. В місця втрат авторського ґрунту підвести реставраційний ґрунт;

5. Видалити з поверхні твору кіптяву;

6. Потоншити потемніле лакове покриття;

7. Нанести проміжний шар реставраційного лаку;

8. Місця мастиковок тонувати акварельними фарбами;

9. Нанести тонкий шар захисного лаку.

Після проведення комплексу консерваційно-реставраційних заходів візуальне сприйняття твору значно поліпшилось. Колорит живопису «заграв» яскравими фарбами та відтінками кольорів. Пам'ятка набула належного експозиційного вигляду та може гідно прикрашати колекцію Музею мистецтв (Іл. 3).

Провенанс та атрибуція пам'ятки

За даними, що були нам люб'язно передані зберігачем Музею мистецтв, В. Ноженко, твір разом з іншими іконами був привезений до Картинної галереї (на базі якої в 1993 році було створено Кіровоградський обласний художній музей, нині – Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради) в 1986 році її науковим співробітником – В. Босько з молитовного будинку на кладовищі села Вівсяники, що розташоване у Вільшанському р-ні Кіровоградської обл.

За допомогою сільського голови Вівсяниківської сільської ради Ю. Коробаня, краєзнавців Н. Лисоконь, І. Махмудова та Д. Степаненко, а також літніх мешканців с. Вівсяники нам вдалося встановити, що ікони походять з сільської церкви Святого Великомученика Димитрія Солунського. Н. Лисоконь, зокрема, розповіла:

– В центрі села до 1929 року стояла гарна дерев'яна церква з куполами і дзвіницею. Стіни були з дубових колод, пофарбованих білою фарбою, а зсередини розмальована художником. На стінах були картини на біблійні сюжети, а на стелі були намальовані великих розмірів ангели. Особливо красивим був вітвар, там були дерев'яні ікони XVI–XVII століть. Церква була огорожена парканом, обсажена

ялинами і соснами. На сонці виблискували куполи з позолоченими хрестами.

Церкву в селі, як і по всій Україні, в 1930 році, було зруйновано. Щоб скинути хрести, які були до 1,5 метрів висотою, на них накинули мотузки, і Білятинський (від авт. – прізвище одного з руйнівників храму) на куполі підрубав, а решта на землі тягнули донизу. Хрест упав і застряг у землі. Потім скинули на землю і дзвони. Вони були великі, більше одного на віз не вміщалися. Дзвони відправили на переплавку. Стіни церкви розібрали і дошки відвезли до Вільшанки на будівництво школи. Решту розібрали люди в селі (від авт. – за свідченнями О. Лисоконь та Ю. Коробаня советами був навіть розібраний кам'яний фундамент церкви (довгий час на його місці стояли не закопані рови)). Церковні книги і ікони спалили. Але були люди, які забирали, рятуючи, книги і ікони додому, де їх ховали. Через багато років їх принесли в каплицю на кладовищі.

Історія будівництва молитовного будинку (місцеві називали його «каплиця») на місцевому сільському кладовищі теж доволі цікава. Ю. Коробань з'ясував, що в 1949–1950 рр. його власноруч збудував кладовищенський наглядач В. С. Троянський. Стіни він зробив з саманів, а потім ходив по хатах, і люди, хто що міг віддавали: хто дошку, хто скло, і так потроху, постелили підлогу, поставили вікна та двері. А на дах не було матеріалу. І тоді Влас Сидорович розорав біля кладовища землю, посіяв там жито, потім зібрав і зробив з нього покрівлю. Коли будівництво каплички було завершено, люди знесли туди врятовані з церкви ікони. Каплиця ця була без назви, з часом, у зв'язку зі смертю парафіян занепала та довго стояла напівзруйнована.

В 1986 році до села завітали співробітники Галереї. Можливо, їм хтось підказав про наявні в будинку на сільському кладовищі ікони (зазвичай, про покинуті церкви та молитовні будинки повідомляли музейникам працівники Держрайадміністрації), а, можливо, музейники приїхали у Вівсяники навмання. Як би там не було, але частину ікон (за повідомленням В. Ноженко – біля двадцяти) було врятовано вдруге – їх забрали до музею, де вони дбайливо зберігаються й понині. На початку 2000-х рр. окремі, найбільш зруйновані з них були привезені до Одеської філії ННДРЦУ, де були врятовані реставраторами втретє.

За манерою живописного виконання та наявними ознаками старіння матеріалів малярства зображення на іконах виконані одночасно, рукою одного художника, який, вірогідно, належав до місцевого осередку майстрів-іконописців. Образи Богородиці з Немовлям, Святих апостолів і Новозавітної Трійці написані в західноєвропейській традиції живопису, взірцем для відтворення яких були, очевидно, старі європейські друковані джерела та гравюри. Зокрема, зображення Почаївської ікони Пресвятої Богородиці є, на нашу думку, малопоширеним варіантом образу, що набув повсюдного розповсюдження після коронування ікони (восени 1773 р.) та відображення його граверами (Т. Стрельбицьким, А. Гочемським та ін.) в численних виданнях друкарні Почаївського Успенського монастиря ордену отців василіан [1, с. 313–314; 2; 3]. Основною відмінністю зображення на «нашій» іконі є те, що ліва рука маленького Ісуса не лежить на плечі Богородиці, а обіймає її за шию. Аналогічне за іконографічною композицією зображення було виявлено нами також на іконі Божої Матері «Почаївська» зі збірки Донецького обласного краєзнавчого музею (за даними музею – ікона написана невідомим майстром з Волині в 1776 (?) р.) (Іл. 4). Проте на іконі з Музею мистецтв напис на розгорнутій стрічці під зображенням Богородиці з Немовлям зроблено вже російською мовою (Іл. 5), що стало можливе лише після передачі Почаївського Успенського монастиря у відання православного духовенства та перетворення його в Лавру (1831–1833 рр.) [4].

Про західноєвропейське «коріння» зображення постатей Святих апостолів свідчить також і зображення апостола Павла зі знаряддям його страти – мечем. Образ Святої Трійці Новозавітної належить до іконографічного варіанту «Сопрестоліє» та є реплікою картини відомого фламандського художника Пітера Пауля Рубенса «Свята Трійця» (Іл. 6–7). Згодом «рубенсівський» варіант композиції зображення Трійці набув поширення в Західній Європі (переважно на гравюрах), близько другої половини XVIII ст. він потрапив на терени тогочасної Російської імперії, де згодом відображався не тільки на іконах, а й у церквах (на іконах, що вінчали прабатьківський чин іконостасу та як один з сюжетів настінного розпису) [5].

Отже, питання щодо часу створення ікон потребує ще додаткового уточнення (можливо, за архівними матеріалами про будівництво або розпис храму та ін.). За низкою виявлених ознак, а саме наявність у складі живопису берлінської лазурі та часу появи іконографічних варіантів аналогічних до зображень Почаївської Богородиці і Трійці Новозавітної на іконах з Музею мистецтв, нижня границя часу створення ікон – кінець XVIII століття (після 1773 р.). В той же час, напис російською на стрічці на іконі «Пресвята Богородиця Почаївська» дозволяє стверджувати, що твір було створено не раніше 1831 року.

Останнім постає питання: чи є згаданий твір фрагментом іконостасу? Ми припустили, що це частина намісного ряду іконостасу, що розташована ліворуч від Царських врат (відповідно, праворуч від них

повинен розміщуватися аналогічний за будовою фрагмент з іконами Спасителя (перша від Царських врат ікона), Великомученика Дмитрія Солунського і невідомого святого). Проте мистецтвознавець В. Шуліка звернув нашу увагу на нестандартне, як для іконостасу, сусідство сюжетів на іконах. Зокрема, ікона «Пресвята Богородиця Почаївська» дійсно могла б бути частиною намісного ряду іконостасу, ікони ж «Святі Петро і Павло» (такої іконографії) та «Свята Трійця Новозавітна» – лише при умові, що храм освячено в їхню честь. Оскільки відомо, що церкву, з якої походять ікони, було освячено на честь Великомученика Дмитрія Солунського стає зрозумілим, що іконний щит з Музею мистецтв не може бути фрагментом намісного ряду іконостасу. Крім того В. Шуліка зауважив, що ікони «Свята Трійця Новозавітна» і «Святі Петро і Павло», зазвичай, розміщуються: перша – в центрі прабатьківського, друга – в деісусному рядах іконостасу. На підставі цього він припустив, що згадані ікони є, ймовірно, фрагментом церковного кіоту бічних частин в церкві, на яких був зображений місцевий ряд шанованих ікон даного регіону (можливо також, що це сімейна шанована ікона, замовлена або подарована храму невідомим донатором).

Отже, питання щодо місця ікон в інтер'єрі храму зостається відкритим. Остаточне його вирішення можливе, вірогідно, після віднаходження спогадів, малюнків або світлин зруйнованої церкви з зображеннями її інтер'єрів, ікон та іконостасу. Зауважимо, що в подальшому за бажанням сільської громади ікони можуть слугувати зразком для відтворення оздоблення (зважаючи на вже відомі іконографію Образів, їх стилістичні, колористичні та технологічні особливості) нової, відкритої в селі за ініціативи Ю. Коробаня в 2006 році церкви Святого Великомученика Дмитрія Солунського.

Таким чином в статті зроблено першу спробу введення до наукового обігу трьох ікон з церкви Святого Великомученика Дмитрія Солунського в селі Вівсяники Кіровоградської обл. Згадані пам'ятки є унікальними артефактами, що вціліли після повного знищення храму та були з ризиком для життя врятовані місцевими мешканцями.

Автори щиро вдячні зберігачу Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради В. Ноженко, сільському голові Вівсяниківської сільської ради Ю. Коробаню, краєзнавцям Н. Лисоконь, І. Махмудову, Д. Степаненку, О. Лисоконь та іншим мешканцям села, а також мистецтвознавцю, художнику–реставратору, доценту Харківської державної академії дизайну і мистецтв В. Шуліці, завідувачу відділу наукової реставрації ОФ ННДРЦУ, художнику–реставратору творів темперного живопису першої кваліфікаційної категорії І. Полякову та співробітниці Пінакотeki Державної галереї міста Мюнхен І. Хайлдвейн за допомогу в підготовці публікації.

Джерела та література

1. Позіховська С. Богословські видання Почаївського Успенського монастиря в колекції музею книги та друкарства м. Острога. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Випуск 20. Матеріали XX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013 року. – Луцьк: ДП «Волинські старожитності», 2013. – С. 313–317.
2. «Життєдайне джерело». Виставка почаївських видань у відділі стародруків та рідкісних видань НБУВ до 208-ї річниці виходу першої книги у друкарні Почаївського Успенського монастиря // Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, 2014 р. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/1955>
3. Видання Успенського монастиря василін. Почаїв. 1734–1832. URL: <https://volart.com.ua/art/pochaev/index%20grafika.shtml>
4. Свято–Успенская Почаевская Лавра. Официальный сайт. 2021 г. URL: <http://pochaev.org.ua/>
5. Православный форум апостола Андрея Первозванного / Иконография. Символика Образа / Отечество (Троица Новозаветная). Об изображениях Бога–Отца. 2021 г. URL: <http://www.cirota.ru/forum/>

УДК 2-526.62 (477.8: 7.025. 4)

Володимир Магінський (Збараж)

ІКОНА «БОГОРОДИЦЯ-ВЧИТЕЛЬКА» СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ с. ЗАЛУЖЖЯ (ДОСЛІДЖЕННЯ РЕСТАВРАЦІЇ)

В статті розглядається принципи збереження та реставрації пам'яток сакрального мистецтва.

Наведено приклади реставрації, консервації та наукових досліджень творів. Становлення реставраційної майстерні у Національному заповіднику «Замки Тернопілля».

Ключові слова: реставрація, ікона, дослідження, іконографія.

Запрестольна ікона «Богородиця-Вчителька» зберігається у церкві Спасо-Преображення 1600 р. с. Залужжя, Збараського району Тернопільської області.

Серед визначних пам'яток архітектури Збаражчини на особливу увагу заслуговує Спасо-Преображенська церква, що стоїть на вершині Чернечої гори, з усіх сторін оточена лісом. За давніми переказами, у XIII столітті тут був заснований невеликий монастир, який був спалений 1474 року. У 1480-му князь Збараський відбудовує монастир з каменю. Однак і цей монастир був зруйнований унаслідок чергової татарської навали. Тож на місці монастиря у 1600 року за князя Януса Збараського, було побудовано кам'яну церкву Спаса – оборонного типу.

«В лето от создания міру ЗРА (7018) а іже от воплощения іс Пресвятия Деви Маріи Господа нашего Ісуса Христа АХ-го (1600) року сем святом месці старожитнього монастиря за благоизволеніем Божиім на вечную честь і хвалу Его святую сооружена бисть сія церков Святого Великого Спаса за держави і щасливого панування його милості Яноша Збаражского воеводи Брацлавского старости Кременецкого за старанням і працею слуги его милості многогрешного раба Божия Григорія Новицкого на той час старости Збараського» – так оповідає напис, зроблений на великій кам'яній плиті, вмурованій над входом до церкви.

Під час реставраційних робіт усередині храму було виявлено ще одну плиту – надгробну, що вмурована під вікном у стіні з південної сторони. Таблиця сповіщає про те, що Григорій Новицький приставився 20 березня 1610 року і «ту лежить тіло його». Унаслідок ремонтно-реставраційних робіт під вікнами на зовнішніх стінах було відкрито бійниці, а також у західній стіні – княжий герб (хрест із пересіченими кінцями на півмісяці, герб обрамлений кам'яною косою).

Під час облоги Збаража козаками 1645 року церкву відвідав Богдан Хмельницький і подарував кілька ікон, які, очевидно, згоріли під час пожежі 1671 року.

Наприкінці XVII століття Белзький воевода князь Дмитро-Юрій Вишнівецький (1628–1682) відбудовує монастир та церкву. Літом 1700 року польська влада передає монастир та церкву уніатам.

Власник Збаража Юзеф Потоцький посилає у Збараж свій універсал, у якому «за спротив унії кожному чоловіку признає 100 зл і кару велику». Тож ігумен монастиря змушений прийняти Унію і скласти присягу на вірність «Римській церкві, від котрої, коли хто відлучиться, не може бути спасенний». Однак ще до 1708 року монастир та церква все ще дотримувалися православного сповідання, лишень кілька ченців переходять у Почаївську лавру. У 1707 році монастир відвідали Іван Мазепа та Пилип Орлик. За часів Унії у монастирі були відкриті школи риторики, теології та новації. Після приєднання Збаража до Австро-Угорщини монастир разом з його студіями закривають, після того як ігумен Венедикт Площанський та ченці переходять до Тереховлянського монастиря.

Першого квітня 1788 року Спасівський монастир було продано з аукціону за 8 300 ринських злотих Йогану Веллеру. Пізніше монастир був розібраний на будівельні матеріали.

1875 року у церкві проводилася місія на боротьбу з пияцтвом, і все село Залужжя присягнуло на вірність тверезому способу життя. На пам'ять про цю пам'ятну дату було споруджено хрест із написом «Хрест Христов в пам'ять тверезості всіх весі Залужа дня 15 м р х Р.Б. 1875 р.»

1870 року у церкві проводили ремонт. А 1961-го її було закрито, а пізніше пограбовано.

Лише 1989 року храм знову було повернуто православної громаді, відремонтовано, оновлено розписи.

Реставрація пам'ятки сакрального живопису

«Богородиця-Вчителька»

За візуальними дослідженнями (після демонтажу) було виявлено:

- загальний розмір 132,0x87,0x1,6 см;
- 16 наскрізних отворів по периметру від дерев'яних кілочків, якими була скріплена ікона із запрестольним вітварем;
- під зображенням виявлено конопляну паволоку, домоткану, переплетення полотняне;
- основа складається з чотирьох струганих дощок: шириною 9,0 см – дубова, 25,0 см, 26,5 см, 26,5 см – хвойних порід; дошки скріплені між собою наскрізними врізними шпугами. На звороті, над верхньою шпугою та на самій шпугі – напис сірого кольору: «Іван Ванкевич 17 XI, 183(2)9 року»;
- наповнювач левкасу – гіпс із гострими припіднятими краями, відставання від основи 0,3 см;
- фарбовий шар неодноразово поновлювався, про що свідчать пробні розчистки, а також помічаємо



1. Ікона «Богородиця-Вчителька»
(до реставрації).



2. Ікона «Богородиця-Вчителька»
(після реставрації).



3. Фрагмент Ікони «Богородиця-Вчителька»
(під час реставрації).



5. Фрагмент Ікони «Богородиця-
Вчителька»(після реставрації).



4. Фрагмент Ікони «Богородиця-
Вчителька» (під час реставрації).

по всій поверхні в місцях втрат авторського левкасу реставраційні чинники на восково-смоляній мастиці. Наявність гіпсу у левкасі не дала можливості укріпити його клеями тваринного походження;

– усунуто нашарування лаку, записів фарбового шару, видалено восково-смоляні вставки у місцях втрат авторського левкасу XIX–XXI ст. Нанесено захисний шар та восково-смоляну мастику у місцях втрат левкасу;

– проведено тонування у місцях втрат фарбового шару та нанесено у місцях тонування захисний шар.

За манерою письма запрестольну ікону «Богородиця-Вчителька» можна віднести до другої половини XVIII ст., тобто після пожежі 1771 року та відновлення храму. Напис на звороті, ймовірно, належить художнику Івану Ванкевичу, який відновлював пам'ятку, про що свідчать записи XIX ст.

Джерела та література

1. Archiwum Ks. Sanguszkow. T. 1.
 2. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов в волынской епархии. Почаев, 1893.
-
-

РОЗДІЛ II

МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 745.51:2 - 526.2 (477.84)

Володимир Александрович (Львів)

КРЕМЕНЕЦЬКИЙ СНИЦАР СТЕФАН КУЛЬЧИЦЬКИЙ: КОНТРАКТ НА ВІВТАР ДЛЯ КАПЛИЦІ ПАЛАЦУ ПОЛЬНОГО КОРОННОГО ПИСАРЯ МІХАЛА ЮЗЕФА ЖЕВУСКОГО В СЕЛІ КОЛОДНЕ ЗБАРАЗЬКОГО Р-НУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛ. (1749)

Останні десятиліття, позначені істотним поживленням різних напрямів студій над давньою мистецькою культурою українських земель, принесли немало відкриттів та увінчалися виявленням невідомих давніше важливих сторін і явищ мистецької практики й вартісних позицій національної спадщини. Досить активно від 1990-х років розвиваються, зокрема, студії над різнорідними сторонами багатой, проте все ще надто мало сприйнятої й осмисленої мистецької традиції Волині. Ці зусилля зуміли принести свої показові результати: на загальноукраїнському тлі волинські терени вже зараз виявляються одним зі стосовно краще опрацьованих під відповідним оглядом регіонів еволюції національного мистецького досвіду. У процесі вивчення поодиноких аспектів мистецької культури, зокрема відображених у й надалі досить скромно залучених до цієї роботи писемних джерелах, встановлено не тільки немало конкретних фактів мистецького процесу на місцевому ґрунті. Водночас вдалося також віднайти імена значної кількості з плином часу забутих та невідомих давніше важливих і показових для регіонального й не тільки регіонального професійного середовища митців, а також окремі осередки їх активності, ідентифіковано певні показові для сприйняття поодиноких сторін традиції ланки системи різнорідних як внутрішніх, так і зовнішніх пов'язань.

Одним із таких нововіднайдених важливих для Волині осередків виявився літописний Кременець, мистецьке обличчя якого ще не так давно презентувалося зовсім недоступним. Розшукані, опрацьовані й впроваджені до наукового вжитку останнім часом окремі несистематичні, цілком випадкового походження документальні матеріали вперше дали змогу виробити, хоча й надалі так само скромне, проте тепер уже цілком певне та достатньо конкретне уявлення про роль міста як осередку не тільки свого історичного регіону, а й водночас Волині загалом. Донедавна таких переказів у розпорядженні дослідників практично майже не було й мистецьку сторону місцевого життя на персональному рівні мало не одноосібно повинен був репрезентувати осілий у місті архітектор-езуїт Павел Гіжицькі (1692–1762)¹. До матеріалів про нього вдавалося долучити лише поодинокі розрізнені факти, що стосувалися інших зафіксованих на місцевому ґрунті певних митців, як і далі невідомий з документів його сучасник – гравер Андрій Голота, декілька гравюр якого, згідно з авторськими підписами, виконано в Кременці². Короткий час у Кременецькому василіянському монастирі в другій половині 1750-х років перебував скромніше відомий чернець-маляр Памва Козяркевич (1727–1767)³, проте ніяких конкретних свідчень про кременецький період його біографії досі розшукати не вдалося.

Усі нечисленні давніше віднотовані відомості відсилали до достатньо різнорідних аспектів мистецької активності у місті упродовж XVIII ст. Проте, все ж, у сукупності вони пропонували винятково цілком випадковий та надто розрізнений її задокументований сліди, до того ж, із самотнім винятком А. Голоти, – без віддзеркалення в автентичній спадщині епохи. Лише новіше поживлення історично-мистецьких досліджень увінчалось віднайденням хоч і надалі все ще доволі скромної та випадкової, проте, все ж, тепер уже стосовно більшої кількості джерельних матеріалів, спроможних стати основою для пропозиції нового та значно ширшого на попередньому надто скромному тлі погляду на мистецьке життя, мистецьку культуру та мистецькі взаємозв'язки Кременця важливого в еволюції мистецької культури Волині періоду від кінця XVI до кінця XVIII ст.

Насамперед, пощастило розшукати цілком певні джерельні перекази про функціонування у місті скромно засвідченого середовища принаймні з двох майстрів українського малярства ще перед кінцем XVI ст. – у 80-х та 90-х роках⁴. Завдяки цьому Кременець зайняв належне йому місце серед мережі осередків пізньосередньовічної малярської культури Волині та українського Правобережжя і вписався до їх достатньо розбудованої уже на той час, як показали новіші дослідження⁵, системи, втім і в волинському регіоні⁶. А мистецька культура міста отримала хоч і загалом маловимовний, проте цілком конкретний

найдавніший, ще середньовічного походження епізод своєї еволюції – нарівні із задокументованими щойно від середини XVI ст. іншими центрами малярської культури пізньосередньовічної Волині⁷. Далі архівні пошуки увінчалися невеликою групою матеріалів до історії місцевого середовища малярів і скульпторів новішого часу – вже тільки зовсім невідомої давніше середини XVIII ст., а водночас також декількома важливими свідченнями показових і вимовних тогочасних пов'язань міста у мистецькій культурі Волині⁸.

Завдяки виявленим розрізненим джерелам вперше стали очевидними окремі факти мистецького життя та мистецької культури міста з достатньо тривалого періоду – починаючи від пізньосередньовічної доби й за умов Нового часу за винятком XVII ст., жодних матеріалів стосовно якого досі не віднайдено. При відсутності – окрім звично небагатих такими переказами поки не опрацьованих під відповідним оглядом фрагментарно збережених актових книг Кременецького гродського суду (Центральний державний історичний архів України, м. Київ) – комплексів джерельних свідчень місцевого походження, їх віднайдення заслуговує особливої уваги й може бути охарактеризоване істотним кроком у вивченні одного з важливих виявів мистецького життя волинського регіону та мережі його осередків.

Одним із показових конкретних результатів цих новітніх відкриттів і знахідок стало, зокрема, ототожнення за скромними, проте цілком певними й однозначної вимови джерельними нотатками впровадженого до літератури наприкінці XX ст. кременецького скульптора Стефана. На підставі запису монастирської хроніки він виявився автором різьблення збереженого досі головного вівтаря Онуфріївської церкви Плісеського Підгорецького монастиря на околиці села Підгірці Бродівського р-ну Львівської обл.⁹ Розшукані скромні документальні матеріали кременецького походження дали змогу ототожнити його з осілим у місті скульптором Стефаном Кульчицьким¹⁰. Водночас виявилось, що він ідентичний також із віднотованим ще перед кінцем XIX ст., проте далі “забутим” майстром, який 9 жовтня 1760 р. підписав контракт на виготовлення вівтаря святого Фоми Аквінського (втрачений) для костюлу знаного монастиря домініканців у недалекому селі Підкамін (тепер Бродівського р-ну Львівської обл.), при чому зафіксований із прізвищем у версії Кольчиці¹¹.

Вцілілий вівтар підгорецької монастирської церкви забезпечував кременецькому майстрові досить своєрідну позицію серед мистецьких кадрів регіональних осередків західноукраїнських земель XVIII ст.¹² не тільки як рідкісний автентичний зразок задокументованої роботи митця відповідного кола (див. далі). Серед виявлених і опрацьованих досі документальних матеріалів С. Кульчицький фігурував від 1756 р., коли вперше прибув до Підгорецького монастиря у зв'язку з роботами над вівтарем (при завершенні і встановленні на місці в 1758 р. був тут разом із помічником Антонієм)¹³, до 1775 р., під яким його віднотовано в доступних досі джерелах востаннє – у податковому інвентарі міста як самостійного господаря та власника окремого двору на його терені¹⁴.

Вивчення архівних матеріалів фонду знаної західноукраїнської родини Жевуських, що переховуються у Центральному державному історичному архіві України, м. Львів (далі – ЦДАЛ), дало змогу віднайти ще один невідомий дотепер важливий і навіть найдокладніших поміж актуально розшуканими джерельний слід кременецького майстра, який так само є всі підстави визнати унікальним¹⁵. Найперше, він походить з 1749 р. і внаслідок цього пропонує найранішу виявлену досі документальну згадку до біографії митця, закономірно здатну відсилати до давніших часів. Окрім того, нововіднайдене джерело виявилось контрактом на реалізацію конкретного замовлення, що для тогочасної Волині так само є чималою рідкістю. Навіть побіжні нотатки про певні роботи за контрактом на Волині поки виявляються лише поодинокими¹⁶. Текст контракту на скульптурні роботи для регіону досі – рідкість виняткова¹⁷. Дотепер пощастило віднайти і впровадити до наукового вжитку тільки одинокий такий приклад у вигляді комплексу з одразу восьми подібних умов за 1766, 1772 та 1773 рр. з архіву василіянського монастиря у селі Старий Загорів (нині Локачинського р-ну Волинської обл.). Їх укладено з осілим на той час в Острозі штукатором Людвіком Бранделем на головний і сім бокових штукаторських вівтарів монастирської церкви¹⁸. Проте конструкції вівтарів з гіпсової маси (їх архітектурні основи частково збереглися у зруйнованій церкві) – щось зовсім інше. Вівтар для колодненської каплиці передбачався звичним дерев'яним. Тому з цього огляду знахідка належить до унікальних відкриттів у все ще й досі надто скромному фонді джерел до історії мистецької культури тогочасної Волині. Втім, подібних відомостей щодо облаштування каплиць приватних резиденцій досі не зафіксовано й на всьому українському Правобережжі.

Сам нововиявлений контракт стосується виготовлення вівтаря для каплиці практично невідомої дотепер зовсім скромнішої провінційної резиденції в селі Колодно¹⁹ (нині Збаразького р-ну Тернопільської обл.). Зі свого боку, така адреса та призначення також роблять новорозшуканий джерельний переказ цілком унікальним, оскільки подібних відомостей з інших резиденцій українського Правобережжя серед опрацьованих архівних матеріалів віднотувати поки не пощастило. Водночас у самому тексті присутні й

окремі важливі перекази про майстра, його контакти із замовником, вказівки стосовно способу організації та оплати роботи, наведено лаконічний опис вітваря, рідкісного, як виявилось, для тогочасної мистецької практики так само за характером та конструкцією – одинокого подібного зафіксованого для тодішнього мистецького досвіду українських земель.

Контракт опрацьовано у менш звичному для таких документів формулярі зобов'язання майстра про виконання певної роботи для замовника, яким виступив польний коронний писар, пізніший подільський воєвода Міхал Юзеф Жевускі (?–1770)²⁰. Втім, можливо, сама формула мала більше поширення на теренах тогочасного українського Правобережжя й лише за відзначеної нинішньої малочисельності таких джерел здатна видаватися менше звичною. Принаймні, її застосовано ще також в укладеному 1739 р. в місті Рівному контракті коронного підскарбія, князя Станіслава Любомірського з малярем Криштофом* Радилівським “на службу”²¹ (правда, тут текст подано на той спосіб, що сам князь “дає” винаймає митцеві контракт). Умова львівського²² маляра Яна Скушевського на виконання аналогічних обов'язків у канцлера гнєзненської капітули Юзефа Лаща (1735) написана за ще іншою схемою – як зізнання майстра про вчинену із замовником “постанову”²³. Не віднотовано в дотепер впроваджених до наукового вжитку контрактах і залучену форму опису передбаченого замовлення, коли поодинокі вимоги щодо конструкції і вигляду умовленої роботи викладено в окремих пунктах, яких набралось аж 12²⁴. Вона повинна була бути виконана згідно з певним “абрисом” – попереднім проектом, який М. Ю. Жевускі схвалив та затвердив власноручним підписом. Зафіксована практика підписування проекту була звичною для тодішніх стосунків між виконавцями та замовниками, хоча джерела рідко її засвідчують. Для прикладу можна вказати аналогічну ситуацію із підписом замовника на докладніше не зафіксованому проекті ансамблю фресок інтер'єру втраченого костюлу боніфратрів у місті Перемишль (тепер на території Польщі), який у 1767 р. малював знаний перемишльський український маляр (згодом священник) Микола Терєїнський²⁵.

Водночас два пункти умови переконують, що узгоджений проект не мав остаточного, обдуманого до деталей характеру. Згідно з ними, “4-to. Nad Cymborium meice** dla postawienia baldachimu. 5-to. To się waruie p[anu] Stefanowi aby miarkował mieice żeby baldachimek nie zasłaniał obrazu”. Тобто, майстрові належалося самому обмірковувати “місце” над влаштування балдахіну над дарохранильницею й водночас обмислити його встановлення так, аби він не заступав образу, передбаченого для вміщення посередині в горішній частині конструкції – у руках двох ангелів понад зазначеним балдахіном. Очевидно, такі зміни в процесі роботи не варто сприймати чимось винятковим. Так, львівський столяр Теодор Смічанський, наприклад, роблячи 1766 р. на замовлення знаного львівського українського скульптора Михайла Філевича столярську конструкцію двох невеликих вітварів, про які той умовився для костюлу домініканців обсервантів у місті Перемишляни (тепер Львівської обл.), так само за, як він вважав, необхідності відійшов від поданого проекту²⁶. Наведені нотатки підводять до висновку, що балдахін над дарохранильницею не мав належати до домовленої з кременецьким скульптором конструкції вітваря й повинен був бути виготовлений і встановлений окремо. Тому, очевидно, йшлося не про скульптурний чи столярський, а якийсь інший елемент, до якого кременецький майстер не повинен був мати безпосереднього стосунку.

Умова передбачала всередині конструкції двох невеликих ангелів, призначених підтримувати центральний образ. Як випадає здогадуватися, очевидно, йшлося про певний, мабуть, невеликих розмірів образ, вірогідно, чимось пам'ятний для власника. Щодо самої конструкції, то в ній реалізовано уклад на зразок того, що його втілено у знаному скульптурному вітварі (між 1715–1730) для мініатюрної чудотворної ікони Богородиці з Емануїлом у церкві святих Кузьми і Дем'яна в селі Махнівці Золочівського р-ну Львівської обл.²⁷, що його справив луцький унійний єпископ Йосиф (Виговський), онук гетьмана Івана Виговського, й малював знаний волинський маляр жовківського походження о. Йов Кондзелевич (бл. 1667 – між 1740–1748). У ньому, подібно до того, як це передбачалося у колодненській каплиці, на традиційному місці центрального ображення ангели так само підносять догори мініатюрний шанований образ. Згодом, уже в останній чверті століття, таку композицію на Волині немало поширили гравюри Почаївської чудотворної ікони Богородиці. Умова зобов'язувала також додати до центрального зображення окремий образ як засуву. Отже сама конструкція вітваря мала бути достатньо об'ємною, у центральній частині перспективною. Обабіч зазначеної рами з образом домовлено встановити скульптури святих Францішка і архангела Михаїла – патронів замовника та його другої дружини Францішки з Цетнерів (Колодно, яке раніше належало Цетнерам, очевидно, мало перейти до М. Ю. Жевуского за нею у посагу). Оскільки йдеться, найправдоподібніше, про скромніший та, відповідно, стосовно невеликих розмірів

* У самому документі, як найчастіше у віднайдених досі матеріалах до біографії майстра, ім'я не вказано.

** Так в оригіналі. Слово повторено і в наступній рубриці. Мається на увазі: “miejsce”.

вівтар, наявність у ньому не тільки декоративного різьбленого обрамлення головного зображення, а й скульптур сприймається досить своєрідною особливістю передбаченої конструкції. “На долі” без зазначення конкретного місця, як випадає здогадуватися на основі сталої іконографічної норми, – десь під рамою²⁸ належалося вмістити два герби, які майстер мав вирізьбити на підставі даних йому відтисків печаток. Логічно належить прийняти, що йдеться про герби самого М. Жевуского та його дружини.

Унікальною особливістю вівтаря сприймається також плановане облаштування десь у долішній частині описаної конструкції трьох шухляд, конкретне місце яких при цьому в тексті так само не обумовлено. Водночас вимога зробити раму антепедіуму вказує на звичний характер основи конструкції. Тому де належалося вмістити згадані шухляди – залишається тільки гадати. Можливо, їх було передбачено влаштувати власне в антепедіумі. Принаймні, на таку можливість вказує інвентар речей Вишневецького замку, списаний після 19 вересня 1759 р., де серед облаштування замкової каплиці згадана “Mensa przy ołtarzu z szufladą n[umer]o 1”²⁹. У завершенні в різьбленому скромному обрамленні (найширша іконографічна практика передбачала тут тлом промені сяяння³⁰) мала бути вміщена голубка Святого Духа. Найраніший приклад описаного залучення Святого Духа пропонує взорований на схемі вівтаря західної іконографічної традиції фронтиспис розпочатої 1716 р. метричної книги церкви святого Георгія у місті Яворів Львівської обл. (НМЛ)³¹.

Оплату за виконану роботу домовлено в сумі 18 червоних золотих, тобто 540 золотих. Сума передбачалася загалом звичною для того часу. Малочисельність доступних джерел пропонує вкрай обмежене коло прикладів, придатних для використання аналогіями до аналізованої ситуації. Скульптор Гец у 1727 р. робив вівтар святого Кастаніа і, можливо, святого Франциска для костюлу бернардинів у місті Сокаль Львівської обл. по 850 зл кожен³². Знані нотатки про оплату Йоганові Георгові Пінзелю та його співпрацівникові Антонієві Штилю за “вівтарики” до костюлу в місті Монастириська Тернопільської обл. (1760) фіксують поодинокі виплати й не зберегли остаточного підсумування³³. Львівський столяр Юзеф Бочарські виконав разом зі скульптором Францішком Волянським два вівтарі до одного з костюлів міста Белз Львівської обл. (1781) й мав отримати за свою роботу 200 золотих³⁴. Вдова осілого в місті Ярослав (тепер на території Польщі) скульптора з Баварії Томаса Гуттера з челядниками робила два докладніше не описані вівтарі “tak w snickerskiey iako u w stolarskiey robocie” для парафіяльного костюлу в селі Лука поблизу міста Ряшів (Жешув), тепер на території Польщі (1746) за 800 зл.³⁵ Званий львівський скульптор середини століття Антоні Осінські в другій половині 1750-х років отримував за різних розмірів вівтарі для костюлів бернардинів у містах Збараж та Лежайск (тепер на території Польщі) від 800 до 1300 злотих³⁶. 1768 р. за вівтар святого Валентина з чотирма невеликими постатями для парафіяльного костюлу в селі Наварія поблизу Львова заплачено 1200 зл.³⁷ До грошової винагороди додатково належалися незмінні за таких обставин порції “ординарії” натурою³⁸ – у конкретному наведеному випадку жита, пшениці та гречки, які скульптор мав отримати одразу ж при укладенні контракту. При цьому С. Кульчицький зобов’язувався завершити роботу до майбутніх Зелених Свят, які 1750 р. припадали на 24 травня, виконавши одноосібно³⁹ як сницарські, так і столярські частини, а також додавши необхідні залізні елементи кріплення, для придбання яких виділено окрему додаткову грошову суму. Передбачалося також, що скульптор особисто встановить вівтар на належному місці в каплиці⁴⁰, проте привезти його повинні були прислані для цього з села підводи. Усю роботу майстер зобов’язувався виготовити з належно підготовленого сухого липового дерева. Як неписьменний він ствердив контракт знаком хреста. На звороті останнього аркуша вміщена датована 1750 р. нотатка з одним у документі відзначенням умовленого ремісника як “snyserza krzemienieckiego”. Разом із наведеними відомостями міських податкових реєстрів та аналогічного змісту записом хроніки Підгорецького монастиря це ще одне з нечисленних підтверджень належності скульптора власне до кременецького середовища.

Викладений зміст вказує на контракт С. Кульчицького як досить своєрідний документ відповідного часу на тлі знаної малочисельності розшуканих досі умов на виконання скульптурних робіт на теренах українського Правобережжя. Ще більшою рідкістю вони є, як зазначено, для Волині. Винятковим колодненський контракт кременецького майстра робить та обставина, що звично такі документи незмінно стосуються облаштування інтер’єрів костюлів, тоді як у нововіднайденому йдеться про унікальний приклад не зафіксованого досі, як зазначено, не тільки на теренах Волині, а й українського Правобережжя загалом, вівтаря скромнішої резиденційної каплиці у провінційному маєтку. Подібних зразків на українському ґрунті, звісно, не збереглося, внаслідок чого єдиним потенційним свідченням про них здатні виступити документи стосовно їх виконання та інвентарні описи магнатських резиденцій. Проте в літературі таких прикладів дотепер не відзначено, інвентарів самої колодненської маєтності досі розшукати не вдалося. Одинокий давніший подібний прецедент пропонує лаконічне за вимовою джерельне свідчення з біографії

згаданого острозького скульптора І. Ждановіча, який 1744 р. робив вітвар із ківорієм і скульптурою Христа для каплиці старого палацу в місті Заслав⁴¹ (тепер Ізяслав Хмельницької обл.).

Належність виконавця до одного зі стосовно менше відомих регіональних осередків мистецького життя так само спроможна додати публікованому документу свого окремого значення. Адже досі з таких джерельних переказів на західноукраїнських землях був відомий лише одинокий комплект контрактів дрогобицького сницаря XVIII ст. Лукаша Зайдакевича⁴². Для Волині подібних матеріалів не зафіксовано – зазначений комплект контрактів на вітварі загорівської монастирської церкви стосується зовсім іншого характеру робіт. Тому на тлі достатньо обмеженого корпусу писемних джерел до історії мистецької культури українського Правобережжя та, зокрема, теренів Волині колодненський документ кременецького майстра здатний сприйматися важливим поповненням винятково скромного фонду писемних джерел до мистецької практики регіональних осередків Волині, значення якого водночас виходить поза суто регіональний контекст. Для біографії самого митця це також важлива часова позиція, спроможна вказати на початок його професійної кар'єри щонайпізніше в 1740-х роках.

За актуального стану уявлень про скульптурний аспект мистецької культури Волині залишається відкритим питання про професійний родовід С. Кульчицького. Стилїстика різьблення підгорецького вітваря відсилає до маловідомої давнішої традиції провінційного середовища, де практиковано орнаментальні мотиви регенційного родоводу⁴³. Ця одинока ідентифікована досі автентична робота, радше, здатна заперечити можливість вишколу майстра в когось із чинних на місцевому ґрунті представників європейського культурного кола з-поміж, зокрема, скромно задокументованих певний час зайнятих при магнатських резиденціях у недалеких Вишнівці чи Острозі, у яких упродовж першої половини століття джерельно підтверджена діяльність декількох носіїв скульптурної практики⁴⁴. Очевидно, за надто скромно доступного персонального складу професійного середовища якихось важливих для регіонального досвіду моментів ми все ще неспроможні знати. Зафіксована в колодненському контракті неписьменність митця так само ніби здатна сприйматися доказом його належності до майстрів провінційного культурного кола. Проте і в тогочасному львівському професійному середовищі теж відзначені неписьменні майстри. Тут джерела знають їх навіть у достатньо розбудованому від 1740-х років колі майстрів іноземного походження, як, зокрема, маляр і мозаїст середини століття Франц Вільт⁴⁵.

Задокументована скромна географія творчості С. Кульчицького вказує на контингент замовників із монастирського середовища, а поряд з ними також з-поміж регіональних еліт у дорученнях, насамперед, скромнішого значення. Адже важливіші замовлення від такого кола випадали, здебільшого, залученим фахівцям вищої професійної кваліфікації, як, зокрема, львівські скульптори⁴⁶. В окремих випадках ними були також вихідці з європейських мистецьких осередків, як все ще надалі цілком “загадковий” бучацький скульптор канівського старости Миколая Базилі Потоцького Йоган Георг Пінзель (†1761–1762)⁴⁷, чи, наприклад, анонімний автор двох підкреслено експресивних фігур святих дів з вітварів костьолу бернардинів у місті Дубно (НМЛ)⁴⁸. Втім, в останньому випадку так само належить враховувати можливість активності когось із замовників з-поміж місцевої магнатерії та зайнятих у них майстрів. Характер як збереженого підгорецького вітваря, так і докладніше описаного вітваря каплиці колодненської резиденції відсилає до конструкцій із виразною перевагою столярських елементів та накладених поверх них декоративних різьблених деталей при послідовно скромнішій на їхньому тлі ролі фігурної скульптури, до якої майстри відповідного кола особливого потягу звично не виявляли. Вони репрезентують тенденцію, відображену в актуально доступній мистецькій спадщині епохи набагато менше й досі не зауважену як окремий важливий самостійний напрям еволюції скульптурної традиції. До скульптури ж кременецький сницар, як здатні переконати підгорецькі постаті, насамперед апостолів, за всіма ознаками повинен був тяжіти значно менше. А декоративне різьблення посідало досить істотну позицію у тогочасній скульптурі, що, зокрема, здатна підтвердити скромно засвідчена професійна практика не так давно вперше ідентифікованого здебільшого насамперед за писемними відомостями невідомого давніше середовища львівських українських скульпторів середини – другої половини століття⁴⁹. Проте поки воно уваги практично не привертало.

З опрацьованих нечисленних переказів до біографії С. Кульчицького та одинокої задокументованої автентичної оригінальної підгорецької роботи “великого формату”⁵⁰ кременецький майстер постає носієм регіональної традиції все ще не встановленого конкретного родоводу досвіду 1730-х – не пізніше початку 1740-х років із певними професійними можливостями, на які вказує не тільки вітвар підгорецької монастирської церкви, а й само доручення реалізації тамтешнього проекту кременецького єзуїта (Вроцлав, Бібліотека Закладу Народового імені Оссолінських)⁵¹. Очевидно, в цьому факті випадало би вбачати також відображення актуального тоді стану забезпечення професійними кадрами

відповідного фаху на місцевому ґрунті, як і самого цього аспекту регіональної практики загалом. Можливо також, що відповідальне підгорецьке доручення повинно було виявитися наслідком певних давніших контактів кременецького майстра як з тамтешнім монастирем єзуїтів, так і самим П. Гіжицьким. Проживання у місті за часів завершення і викінчення єзуїтського ансамблю в другій половині 1740-х років⁵² спроможне подати причетність С. Кульчицького до певних робіт для кременецьких єзуїтів досить імовірною. Дата публікованого колодненського контракту, пропонуючи підстави пересунути початок професійної активності майстра на певний час перед осінню 1749 р., спроможна закваліфікувати таке припущення достатньо вірогідним. Безперечно, він уже мусів набрати певного розголосу так само й перед тим, як потрапив до поля зору М. Ю Жевуского. Тому його цілком випадало би вважати самостійно практикуючим майстром щонайменше від 40-х років. Водночас задокументований досі відрізок біографії кременецького митця у засвідченому на місцевому ґрунті проміжку від часу з-перед 1749 до після 1775 р. уже закладається на певну, хоч і надто побіжно, винятково в декількох окремих її моментах відображену біографію. У цьому сенсі за нинішньої доступності та сприйняття мистецького життя відповідного кола постать кременецького сницаря, все ж, здатна видатися цілком унікальним явищем для середовища.

Зібрані скромні джерельні матеріали до біографії С. Кульчицького з періоду, здатного охопити щонайменше чверть століття, вказують на нього як задокументованого тільки декількома розрізненими різночасовими джерельними переказами постійно осілого в Кременці й чинного на місцевому ґрунті скульптора визнаного в колі регіональних замовників, із певною позицією, втім і в середовищі закріпленої тут магнатерії та монастирів. Щобільше, він виявляється єдиним постійно зафіксованим майстром свого фаху – мешканцем Кременця, оскільки відготований у місті податковими реєстрами впродовж 1749–1751 рр. його колега старшого покоління Ян Пашковскі, знаний насамперед зі стосовно тривалішої ще в другій половині 1720-х років активності на терені Луцька⁵³, не відомо наскільки насправді мав належати до кременецького середовища і навіть який час повинен був затриматися у ньому. Так само тільки одинокою згадкою 1764 р. відзначений серед мешканців міста й ще один скульптор – Юзеф Лінецькі⁵⁴, за іншими джерелами досі не відомий. Проте активність у місті впродовж достатньо короткого проміжку часу аж трьох майстрів скульптури здатна вказати на Кременець як важливий на відповідному етапі осередок еволюції скульптурної традиції на теренах регіону.

Щодо самого вітваря, то його, як виявляється, виконано для недавно спорудженого нового палацу. До нещодавнього походження існуючої на той час резиденції відсилають декілька скупих нотаток про видачу продуктів різним особам зі служби, зайнятим при колодненському дворі, з 1749–1753 рр.⁵⁵ Серед лаконічних записів видатків за 1749–1750 рр., зокрема, відготовано: “Szklarzowi reszty od okien w karlicy”⁵⁶. Отже, вітвар замовлено до новопоставленої каплиці. Цитовані реєстри виданих припасів посередньо фіксують також якийсь істотніший обсяг і малярських робіт при маєтності, оскільки упродовж 1751–1753 рр. неодноразово зафіксовані виплати двом малярам як за розпорядженням самого М. Ю. Жевуского, так і господаря колодненського двору⁵⁷. 12 квітня 1752 та 23 квітня наступного року вписано квити М. Жевуского “Michałowi malarzowi”⁵⁸, а 18 жовтня 1752 та 29 липня 1753 р. – квити комісара: “Pawłowi in vim roboty malowania armat” та “Pawłowi od malowania lawetów”⁵⁹. З огляду на присутніх при колодненській резиденції у найближчі роки двох малярів, вітвар кременецького скульптора сприймається частиною ширше закреслених мистецьких робіт при тутешньому новому палаці – досить рідкісних зафіксованих (правда, цілком побіжно) для відповідного середовища. Хоча сам віднайдений джерельний переказ немало “випадковий” за походженням і стосується робіт скромнішого призначення з-поміж мало досі відомого й традиційно послідовно недооцінюваного як окремих напрям професійної активності мистецького ремесла.

Новорозшуканий контракт С. Кульчицького на вітвар каплиці резиденції у Колодному, не дивлячись на його лаконічність та звичну для подібних тогочасних документів скромність вимови, виявився джерелом важливих фактичних доповнень як до біографії самого майстра, так і побутування скульптурної традиції на Волині та її розвитку в тогочасному кременецькому осередку зокрема й поширення у середовищі провінційних еліт. Колодненський документальний переказ сприймається також яскравим свідченням тих процесів у мистецькому житті регіону, по яких із плином часу залишилися уже тільки винятково скромні поодинокі джерельні й, природно, ще рідкісніші – матеріальні сліди.

Публікована знахідка також привертає увагу до безслідно втрачених каплиць у маєтностях волинської магнатерії як окремого мало досі зауваженого самостійного явища мистецької культури регіону. Новіший польський огляд напрямів сакральної архітектури доби пізнього барокко на Волині зовсім лаконічно відзначив їх наявність нібито тільки “przy znaczniejszych rezydencjach”⁶⁰. Таке твердження, звісно, розходиться із дійсністю, оскільки тодішня релігійність передбачала існування каплиць і при набагато

скромніших провінційних дворах. Проте відомості про такі каплиці відклалися хіба що в описах резиденцій, виявлених поки надто скромно й під відповідним оглядом досі не запотребуваних зовсім, чи, як в аналізованому колодненському випадку, – теж винятково скромних матеріалах до їх оздоблення. Попередньо випадало би вказати хіба лише два конкретних приклади з протилежних полюсів традиції. Один із них здатна репрезентувати каплиця чи не найбільшого для тогочасної Волині замку – Радивилів в Олиці Волинської обл.⁶¹ На іншому належалося би вмістити зафіксовану так само сучасним інвентарем несподівано зовсім скромну каплицю резиденції Хоткевичів у місті Млинів Рівненської обл. Згідно з описом 1750 р., вона мала плетені з хворосту й ліплені та обмазані глиною стіни, а облаштування інтер'єру обмежувалося тільки одним образом, доповненим портретом “графині” – власниці маєтку⁶².

Водночас нововіднайдений колодненський документ, як і, зрештою, опрацьоване останнім часом значно ширше джерельне забезпечення уявлень про мистецьке життя Кременця й Волині відповідного періоду, на конкретному вимовному прикладі показує все ще й надалі незмінно актуальні для українського Правобережжя надто скромно використані потенційні можливості розширення документальної основи уявлень стосовно мистецького процесу на місцевому ґрунті в його історичній еволюції за умов Нової доби. При малочисельності актуально доступних джерельних переказів до поодиноких аспектів традиції кожен новий розшуканий факт докладнішої вимови здатний стати істотним доповненням до опрацьованої наразі все ще скромної системи уявлень, причинившись до її поглиблення та розширення. Нововіднайдений публікований колодненський контракт кременецького скульптора на конкретному яскравому прикладі показує це з усією очевидністю.

Документ публікується з максимальним збереженням особливостей оригіналу, вжиті скорочення розкрито в квадратних дужках.

ДОКУМЕНТ

1749, жовтня 25. Колодно. – Контракт кременецького скульптора Стефана Кульчицького на вітвар каплиці резиденції польного коронного писаря Міхала Юзефа Жевуского в селі Колодно, тепер Збарзького р-ну Тернопільської обл.

Niżej podpisany daię ten mój kontrakt y u nim niwczym nieodmięne postanowienie iż podejmuię się ołtarz robić do kaplicy koło kołodeńskiey* takim abrysem jako iest ręką j[ąśnie] w[ielmożnego] j[ego] m[ość] p[ana] pisarza pol[ne]go koronnego podpisany to iest

1-mo. We środku powinno bydź dwóch aniołków aby trzymali obraz.

2-do. W tym ołtarzu powinna bydź zasuwa.

3-tio. Na spodzie powinno bydź Cymborium.

4-to. Nad Cymborium meice (sic!) dla postawienia baldachimu.

5-to. To się waruie p[anu] Stefanowi aby miarkował mieice żeby baldachimek nie zasłaniał obrazu.

6-to. Przy Cymborium dwa cwiki na swice dać powinni.

7-mo. Z jedney strony powinna bydź statua ś[więtego] Franciszka z drugiey ś[więtego] Michała.

8-vo. U dołu herby dwa według pieczęci danych.

9-no. W teyże mensie powinny bydź szuflady we trzy rzendy jedna jednostayna, a we dwóch rzendach podwoyne.

10-mo. Gradus pod xiędzem jeden.

11-mo. Na kompardymencie na wierzchu Ś[więtego] Ducha rzniatego dać powinien.

12-do. Na antepedium rama.

Za którą robotę ugodził się wziąć czerwonych zło[tych] osmnaście dico 18 y na też teraz ad rationem biore przy kontrakcie czerwonych zło[tych] sześć d[ico] 6, a resztą odbiore przy dokączeniu roboty.

Do tego ordynaryi dać mu się obiecuię

Zyta pułmiarków dwa n[umer]o 2.

Pszenicy pułmiarek jeden n[umer]o 1.

Hreczki pułmiarków dwa n[umer]o 2].

Którą to ordynaryę teraz przy kontrakcie biore.

I też robote p[an] Stefan obiecuię się wystawic na Zielone Światky w roku przyszłym przypadaiące tak stolarską, jako y snycerską, tudziesz y z żelazem wszelkim należyty do tego (Арк. 1) ołtarza, na które żelazo daie mu się tynfów osm n[umer]o 8. Tenże ołtarz pomieniony p[an] Stefan sam ustawić go powinien, a dla

* Так в оригіналі, “koło” перед наведеним окресленням місця призначення, безперечно, вписано помилково.

zwiezenia tego ołtarza podwojy z Kołodna dać mu się deklaruiia.

W tym się zaś assekuruję, że cały ołtarz z suchego drzewa lipowego robiony będzie. Który kontrakt jako strzymać powinienem y submittuie się y na to się własna moia podpisuję ręką.

Datt[um] w Kołodnie d[ie] 25 8-bris 1749 a[nn]o.

A jako nieumieiący pisać znak Krzyża Ś[więtego] kładne.

Stefan Kolczycki snycerz (Арк. 1 зв.).

Kontrakt snycerza krzemienieckiego na ołtarz w kaplicy 1750* (sic!) (Арк. 2).

ЦДІАЛ. – Ф. 181. – Оп. 2. – Спр. 2473. – Арк. 1–2. Рукопис. Оригінал.

Джерела та література

1. Найдокладніше про нього див.: Betlej A. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku. Kraków, 2003.
2. Підсумування відомостей про нього, заснованих на підписаних гравюрах, запропоновано: Попов П. Матеріали до словника українських граверів // Труды Українського наукового інституту книгознавства. Київ, 1926. Т. 1. С. 29; Hołota Andrzej // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze rzeźbiarze graficy. Wrocław etc., 1979. Т. 3. S. 103–104.
3. Barącz S. Wiadomość o malarzach bazylikańskich. *Przegląd archeologiczno bibliograficzny*. Warszawa, 1882. Т. 3. S. 111; Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західноукраїнського малярства XVIII ст. *Записки Чина святого Василя Великого*. Жовква, 1929. Т. 3, зош. 3–4. С. 462.
4. Присутність майстрів малярства у місті вже перед кінцем XVI ст. вперше відзначено: Александрович В. Малярі та система малярських осередків Волині XVI ст. *Матеріали 4-ї науково-краєзнавчої конференції “Остріг на порозі 900-річчя”*. – [Остріг], 1993. – С. 6. Пор.: Його ж. Три волинські малярі кінця XVI – початку XVII ст. (з неопублікованих рукописних матеріалів). *Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка*. Рукописна україніка та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20–21 вересня 1996 року. Львів, 1999. С. 364–366; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. Т. 3). Львів, 2000. С. 185. Найдокладніше див.: Його ж. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття. *Студії і матеріали з історії Волині 2009* / Ред. вип. В. Собчук. Кременець, 2009. С. 63–71.
5. Див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі...
6. Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... С. 177–193. Пор.: Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Луцьк, 2012. Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 49–59. Кременецький осередок органічно вписався до реконструйованої на підставі достатньо обмежених джерельних матеріалів мережі центрів малярської культури волинського регіону, задокументованих, загалом, щойно з останньої третини XVI ст., від якої віцілили – поза одним винятком – усі розшукані досі документальні перекази про пізньосередньовічних митців Волині. Їх найдокладніший виклад запропоновано: Його ж. Західноукраїнські малярі... С. 177–193. Окремі віднайдені згодом факти наведено: Його ж. Мистецькі клопоти князя Олександра Заславського. *Український археографічний щорічник*. Нова серія. Київ, 2010. Вип. 15. С. 174; Його ж. Доповнення... С. 56, 57–58, 59.
7. Александрович В. Західноукраїнські малярі... С. 178–180.
8. Його ж. Малярі і скульптори Кременця середини XVIII століття. *Студії і матеріали з історії Волині*. 2018 / Ред. вип. В. Собчук. Кременець, 2018. С. 259–270.
9. Woźnicki B. Ikonostas w cerkwi Bazylianów w Podhorcach. *Sztuka kresów wschodnich*. Kraków, 1996. Т. 2: Materiały sesji naukowej Kraków, maj 1995. S. 375–384 (із зовсім фантастичним твердженням, ніби майстер мав бути обізваний зі знаним чинним у Петербурзі скульптором Іваном Зарудним: Ibidem. S. 378).
10. Александрович В. Малярі і скульптори Кременця... С. 264–266.
11. Barącz S. Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu. Tarnopol, 1870. S. 295. У новішій літературі цю “забуту” інформацію пригадано: Kolczycki Stefan // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze rzeźbiarze graficy. Wrocław etc., 1986. Т. 4: K1–La. S. 66; Krasny P. Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i Podwyższenia Krzyża Św. oraz klasztor OO. Dominikanów wraz z założeniem pielgrzymkowym w Podkamieniu. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*. Ziemia wschodnie dawnej Rzeczypospolitej. Cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Kraków, 2005. Т. 13. S. 134; Sownik artystów, rzemieślników etc. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*. Ziemia wschodnie dawnej Rzeczypospolitej. Cz. 1. Kraków, 2015. Т. 23. S. 164; Шенгера Б. Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII сторіччі. – Львів, 2020. – С. 81 (як “Колчинський”, відзначений на підставі обох попередніх видань, вихідної джерельної публікації Садока Баронча при цьому не враховано). Оскільки обидві останні публікації присвячені львівському середовищу, закономірно здатне постати питання, який стосунок до нього здатен був мати майстер, осілий у Кременці. Принаймні розшукані досі відомості до біографії скульптора неспроможні запропонувати якихось підстав для аргументованого співвіднесення

* Пізніша архівна нотатка іншим чорнилом та почерком.

його зі львівським осередком. Радше, мав би заперечувати таку можливість і підгорецький вівтар.

12. Підсумування давніше опрацьованих відомостей про це коло майстрів див.: Александрович В. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 420–422.

13. Woźnicki B. Ikonostas... S. 377.

14. Александрович В. Малярі... С. 264.

15. ЦДАЛ. – Ф. 181 (Лянцкоронські, графи). Оп. 2. Спр. 2473. Арк. 1–2.

16. Це, насамперед, відомості про виконання за контрактами групи вівтарів та інших робіт у костьолі бернардинів у мсті Заслав (тепер Ізяслав Хмельницької обл.): Betlej A. Kościół OO. Bernardynów w Zaslaviu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju różnobarokowego // Biuletyn Historii Sztuki (далі – BHS). 1995. Nr 3–4. S. 354–358. До них варто також додати лаконічні вказівки на чотири вівтарі для костьолу бернардинів у місті Дубно, над якими в 1725–1726 рр. працював острозький (принаймні осілий на той час в Острозі) скульптор Міхал Топольніцкі: Александрович В. З нових матеріалів до історії середовища скульпторів європейської традиції на Волині у другій чверті XVIII століття. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк, 2016. Вип. 23: Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016 року. – С. 182 (на підставі частково використаного відповідного джерела давніше про один вівтар писав: Skrabski J. Artyści na dworze Pawła Karola i Barbary Sanguszków. *Studia nas Sztukę Renesansu i Baroku*. Lublin, 2004. T. 5. S. 292; Ejusdem. Paolo Fontana nadworny architekt Sanguszków. – Tarnów, 2007. – S. 343. Унікальним є свідчення про вівтар для костьолу місіонерів у Заславі (тепер місто Ізяслав Хмельницької обл.), який мав виготовити зафіксований так само під 1749 р. не названий на ім'я й не відомий з інших джерел скульптор із міста Берестечко (тепер Млинівського р-ну Рівненської обл.): Александрович В. З нових матеріалів... С. 182.

17. Хоча, правда, водночас пощастило виявити скромний за змістом контракт на навчання учня – одинокий для всього українського Правобережжя – з вишневецьким скульптором Пйотрем Ножиньським (1728): Александрович В. Скульптура. С. 422; Його ж. З нових матеріалів... С. 183–184 (текст документу). З наступного року збереглося також поквитування майстра з відібраної належної частини оплати за навчання та утримання учня: Там само. С. 184.

18. Тексти опубліковано: Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Луцьк, 2005. Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. С. 120–124.

19. Місцевість відома мало. Незамінний Słownik Geograficzny у короткій нотатці згадує про давніших власників Цетнерів і Жевуських та існуючий на той час палац, не подаючи, однак, ніяких конкретних відомостей: Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa, 1883. T. 4: K. S. 279.

20. Про нього див.: Palkij H. Rzewuski Michał Józef h. Krywda (zm. 1770) // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław etc., 1992. T. 34/1, zes. 140. S. 134–136.

21. Александрович В. Два контракти західноукраїнських малярів на службу з 1735 та 1739 років. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Луцьк, 2018. Вип. 25: Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 жовтня 2018 року. С. 270.

22. У зазначеному документі про майстра не подано ніяких докладніших відомостей, проте він фігурує в реєстрах львівських малярів 1732, 1734 та 1735 рр.: ЦДАЛ. Ф. 52 (Марістрат міста Львова). Оп. 2. Спр. 804. С. 126 (“Skaszewski młodzian”); Спр. 806. Арк. 170; Спр. 807. С. 62.

23. Александрович В. Два контракти... С. 269.

24. Одиноким винятком, правдоподібно, є укладений 24 червня 1756 р. контракт зі скульптором Домініком Концевічем на вівтар святого Юзефа для костьолу бернардинів у Заславі: Betlej A. Kościół... S. 354. Сам текст при публікації наведено у викладі з нумерацією поодиноких так само дванадцяти позицій. Залишається тільки здогадуватися, що такий спосіб подачі окремих рубрик повинен відтворювати відповідну особливість оригінального запису.

25. Александрович В. Сторінки історії українського малярського осередку Перемишля у XVIII столітті. Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2017. Вип. 19–20. С. 240. До літератури цей джерельний переказ із помилковим тлумаченням про виконання фресок, нібито, на... підставі гравюр впровадив: Frzik J. T. Budowniczość w artyści na usługach franciszkanów przemyskich od XV–XVIII wieku na tle dziejów kościoła i jego wyposażenia. BHS. 1975. Nr 4. S. 324, przyp. 133.

26. Александрович В. Українські скульптори Львова XVIII століття. *Збірник матеріалів XII Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”*, м. Львів, 19 листопада 2019 р. Львів, 2019. С. 183. Запис частково використала Агата Двожак, навівши тільки саму відомість про працю М. Філевича над вівтарями для монастиря: Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku. T. 8). Kraków, 2018. S. 117. Що скульптор робив його разом зі столярем й викладених у документі побутових та звичаєвих деталей стосунків обох митців і цехового середовища при зазначеному спірному замовленні та унікальних відомостей до тогочасної звичаєвої практики авторка не врахувала й не подала, див.: Александрович В. Українські скульптори... С. 144. Докладніше див.: Його ж. “Багатства” інтерпретацій “скромного багатства” джерел [Рец. на кн.:] Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku. T. 8). Kraków, 2018. 513 s. Його ж. Полеміки та дослідження. Львівське мистецтво XVII–XVIII століть (Студії з історії

українського мистецтва. Т. 6). Львів, 2021 (у видавничому процесі).

27. Репродукцію див., зокрема: Радомська В. Махнівецька Богородиця // *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012 / Відп. ред. В. Александрович. Львів, 2019. С. 310, 311.*

28. За малочисельності вцілілих серед мистецької спадщини українських земель давніх вітварів таке вміщення гербів нині засвідчено тільки у вітварі святого Валентина фундації сандомирського воєводи Єжи Мнішка, який колись знаходився у парафіяльному костюлу в місті Фельштин (Скелівка) Самбірського р-ну Львівської обл. (фрагменти – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, далі – ЛНГМ, Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрія [(Шептицького)], далі – НМЛ), репродукований: Gębarowicz M. *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. Toruń, 1962. Rys. 31 (про нього див: Ibidem. – S. 100).*

29. Betlej A., Dworzak A., Markiewicz A. *Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich. Kraków, 2016. S. 144.*

30. Для прикладу див. доповнення XVIII ст. до завершення костюльного походження вітваря ще з першої половини попереднього століття, збереженого в церкві святого Миколая у селі Борочиче Горохівського р-ну Волинської обл. (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей), репродукований: Александрович В. *Скульптура. – С. 406.*

31. Репродукцію див.: Александрович В. С. *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. Київ, 2003. Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 921.*

32. Betlej A. *Źródła do siedemnasto- oraz osiemnastowiecznych dziejów artystycznych kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Sokalu. Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełzkiego / Red. P. Krasny (Ars Vetus et Nova. – Т. 1). – Kraków, 1999. – S. 77.*

33. Mańkowski T. *Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów, 1937. S. 160.*

34. Ibidem. S. 172.

35. Александрович В. Контракт майстерні скульптора Томаса Гуттера на виконання двох вітварів для костюлу в місцевості Лука поблизу Ряшева (1746) // *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листопада 2018 р.). Львів, 2018. С. 4.*

36. Hornung Z. Antoni Osieński. *Najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia. Lwów; Warszawa, 1937. – S. 42. Aneks VI.*

37. Ibidem. S. 69. Aneks VII.

38. Вони притаманні давнішим часам й упродовж XVIII ст. поступово виходили з ужитку, переводячись винятково в грошову оплату. Наприклад, у згаданому контракті Я. Скушевського така норма присутня уже як своєрідний рудимент у призначенні майстрові “co dzień półkwartek gorzałki alembikowej u piwa garniec”: Александрович В. Два контракти... С. 269. Проте водночас вона фігурує у контракті львівських домініканців зі скульптором Єжи Марквартом на чотири вітварі (1744): Mańkowski T. *Lwowska rzeźba...* S. 158. “Ординарія” відзначена і в реєстрі контракту із зайнятим тоді в Сапег Криштофом Бялковським на малювання вітваря (1745): Hornung Z. *Majster Pinsel snycerz karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. – Wrocław, 1976. S. 163.*

39. Звично для середовища менших міст зі скромніше розбудованою цеховою структурою майстер поєднував обидва фахи, тоді як у Львові, наприклад, скульптори виконували винятково різьбярську роботу, а створення конструкцій належало до столярів, що добре засвідчує, зокрема, наведений приклад з ранньої біографії М. Філевича. Класичний взірець такої ситуації ствердили знані контракти львівських бернардинів на вітварі для монастирського костюлу з ярославським скульптором Томасом Гуттером та столярем Конрадом Кученрайтером із другої половини 1730-х років, новішу публікацію див.: Sito J. *Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku. – Warszawa; Przemysł, 2001. S. 222–224.*

40. Згадана вимога належить до звичних виявів професійної практики. Див., зокрема, її присутність вже при встановленні вітваря для костюлу бернардинів у Заславі, над яким працював львівський скульптор Бернанд Дікембош (1622): Александрович В. *Контракт...* С. 201.

41. Skrabski J. *Paolo Fontana...* S. 343.

42. Див.: Zaucha T. *Łukasz Zaydakewicz – osiemnastowieczny snycerz drohobycki // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2002. Т. 6, zes. 2(2) S. 262–288.*

43. Втім, навіть у львівському середовищі вони залишалися актуальними та панівними ще й наприкінці 1750-х років: Александрович В. Львівські ансамблі ікон середини XVIII століття у двох сільських церквах // *Збірник матеріалів XI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, м. Львів, 22 листопада 2018 р. Львів, 2018. С. 167, 173, 174. Здається, найраніший прилад залучення такої орнаментики пропонує оздоблення згаданого фронтиспису метрики яворівської міської церкви.*

44. Александрович В. *Скульптура. С. 408, 422; Його ж. З нових матеріалів...* С. 181–186.

45. ЦДАЛ. Ф. 52. Оп. 2. Спр. 123. С. 476.

46. Певне уявлення про їх активність у регіоні дають поодинокі впроваджені до наукового вжитку факти, див.: Александрович В. *Скульптура. С. 408, 415–416, 417.*

47. Рекламована виставка “його” скульптури в Луврі (2012–2013) й каталог (Johann Georg Pinsel une sculpteur baroque en Ukraine ou XVIIIe siècle / Sous la direction de Jan K. Ostrowski et Guilhem Scherf. Gand; Paris, 2012) тільки підтвердили неприсутність і надалі належного вдумливого підходу до осмислення того, що в поверхових і поспішних незмінно нездорово “сенсаціоністських” судженнях останніх десятиліть звично подавалося під виглядом “доробку” все ще й надалі зовсім “загадкового” майстра. Як і, зрештою, – відсутність в Україні кадрів, здатних фахово

працювати з відповідним матеріалом. Скромні спроби наблизитися до справжньої індивідуальності митця, які немало розходяться з дотеперішнім “каноном” його сприйняття (Александрович В. С. Архітектура... С. 834; Його ж. Пінзель Йоган-Георг (Pinzel Johan Georg; р. н. невід. – п. між 16.09.1761 і 24.10.1762). *Енциклопедія історії України*. – Київ, 2011. – Т. 8: Па–Прик. – С. 257–258; Його ж. Скульптура. – С. 411–415), не мали ніякого відгуку, “визнаному авторитетові” не належачи (про не толеровану “сміливість” відмови від неподільно домінуючої “канонізованої думки авторитетів” згадувати не випадає), й залишилися поза увагою. Зрештою, із відходом головного “мотора” зацікавлення скульптурою українського Правобережжя європейської традиції XVIII ст. Бориса Возницького (1926–2012) інтерес до неї не те що занепав, а, фактично, припинився зовсім. Одинокий виданий останнім часом, не позбавлений численних явно дивних моментів цитований словник “львівських скульпторів” XVIII ст. здатен, зі свого боку, лише підтвердити таке сприйняття ситуації.

48. Репродукції див.: Національний музей у Львові. Київ, 2013. С. 188. Іл. 175, 176. У підписах датовані щойно кінцем століття, що ніяк не відповідає їх стилістиці. Характерна експресія та формальні особливості, як і іконографія, вказують на виконання обох фігур у 30–40-х роках століття – ще перед появою стилістики, яка в дотеперішньому сприйнятті звично співвідноситься з особою Й. Г. Пінзеля.

49. Александрович В. Українські скульптори... С. 176–191.

50. За стилістичними ознаками С. Кульчицькому приписано також споріднений із головним вітварем не до порівняння скромніший боковий вітвар у завершенні південної нави монастирської церкви: Betlej A. Paweł Giżycki... – S. 134 (конкретного виконавця не подано, хоч опублікованих матеріалів про роботу скульптора для монастиря автор не міг не знати).

51. Grońska M., Ochońska M. Katalog rysunków w zbiorach Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. T. 1: Zbiory Pawlikowskich. – Wrocław, 1960. – S. 34–35; Betlej A. Paweł Giżycki... S. 131–134.

52. Див.: Muszyńska-Krasnowolska M. Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu // Rocznik Wołyński. Równe, 1939. T. 8. – S. 78–79.

53. Александрович В. Нові джерельні матеріали... С. 117–118.

54. Його ж. З нових матеріалів... – С. 183.

55. ЦДІАЛ. Ф. 181. Оп. 2. Спр. 1215. Арк. 90, 90 зв., 91; Там само. Спр. 1219. Арк. 14, 20, 22 зв. Водночас у тих самих записах неодноразово фігурує і сторож “старого замку”: Там само. Арк. 20 (іменованого при цьому як старим замком, так і старим двором, що засвідчує відсутність усталеного окреслення характеру резиденції). Цей давніший замок існував ще в 1772 р. коли віднотовано видаток матеріалів до “ganku nowego na zamku starym”: Там само. – Спр. 1237. – Арк. 185.

56. ЦДІАЛ. Ф. 181. Оп. 2. Спр. 1218. Арк. 2 зв.

57. Там само. Спр. 2019. Арк. 18, 18 зв.

58. Там само. Спр. 1215. Арк. 91; Спр. 2019. Арк. 18, 18 зв. (в обох випадках ім’я не подано, проте денна дата відповідає вміщенням далі записам про маляра Міхала), 22, 28, 33 зв. Наявність у розшуканих скромних переказах лише самого імені не дає підстав для ідентифікації цього майстра. Варто, однак, пригадати, що в зазначений час для головної резиденції М. Ю. Жевуского в місті Роздол (тепер Львівської обл.) як винайнятий ремісник чимало працював осілий у місті в середині – другій половині століття маляр Міхал Адамовіч, короткі відомості про нього навів: Жолтовський П. М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст. // Його ж. Художнє життя на Україні в XIV–XVIII ст. Київ, 1983. С. 111.

59. ЦДІАЛ. Ф. 181. Оп. 2. Спр. 1215. Арк. 91 зв.; Спр. 1219. Арк. 19 зв., 29 зв.

60. Kowalczyk J. Świątynie różnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej. – Warszawa, 2006. S. 117. Хоча як сам публікований колодненський приклад, так і інші опрацьовані відомості здатні переконати у насправді набагато істотнішому поширенні резиденційних каплиць, ніж це стверджено у наведеному цілком попередньому за характером міркуванні.

61. Її лаконічний опис 1755 р. див.: Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII ст. / Зібрав і підготував до друку В. Александрович. Луцьк, 2007. С. 116. Пор. також. Його ж. Скульптура. С. 421. Незадовго до того каплиця отримала оздоблення. Окремі відомості про його виконання див.: Інвентарі... С. 31. З волинських резиденцій Радивилів каплиця згадана також в інвентарі (1760) новоспорудженого значно скромнішого замку в Шумську: Александрович В. Шумськ. Матеріали до будівельної історії середини XVIII століття. *Архітектурна спадщина Волині*. Збірник наукових праць. Рівне, 2018. Вип. 6 / За науковою редакцією доктора архітектури П. А. Ричкова. С. 19 (з облаштування інтер’єру вказано тільки вітвар архангела Михаїла).

62. Александрович В. Місто Кременець як малярський осередок Волині кінця XVI століття. *Студії і матеріали з історії Волині 2009* / Редактор випуску Володимир Собчук. Кременець, 2009. С. 65, приміт. 9; Його ж. Волинські та позаволинські нотатки до студій над костьолами українського Правобережжя у XVIII столітті // *Архітектурна спадщина Волині*. Збірник наукових праць. Рівне, 2010. Вип. 2 / За науковою редакцією доктора архітектури П. А. Ричкова. С. 68. Уявлення про облаштування інтер’єру такої провінційної резиденційної каплиці дає опис новоспорядженої, мабуть, 1743 р. каплиці замку в місті Жидачів Львівської обл., див.: Александрович В. Заїзд коронного писаря Міхала Юзефа Жевуского на місті Жидачів і Жидачівському старостві 18 жовтня 1743 року // *Жидачівщина*. – Львів; Жидачів, 2021. Вип. 3. С. 65, 66, 71, 75, 76.

**ЛЬВІВСЬКИЙ МУЛЯРСЬКИЙ ЦЕХМІСТР ЯН ДЕМБОВСЬКИЙ ТА ЦЕХОВІ МАЙСТРИ –
БУДІВНИЧІ КОСТЬОЛУ ЄЗУЇТІВ У ПОРИЦЬКУ (1757)**

Мистецькі контакти Волині зі Львовом засвідчені віддавна й на різних напрямках. Вони фіксуються від середини XVI ст. – відколи як на Волині, так і у Львові зберігся більший обсяг документальних відомостей до різних аспектів внутрішнього життя та зовнішніх взаємозв'язків. Діяльність львівських майстрів на Волині відзначена з-перед 1541 р., коли тодішній луцький біскуп вимагав від вдови архітектора Лукаса з Пряшева повернення частини наперед виплаченої суми за спорудження королівського палацу й інших будинків на подвір'ї Луцького замку, які покійний не встиг завершити [1]. Активність львівських будівничих на Волині найбільше розвинуло покоління італійських архітекторів останніх десятиліть XVI ст. – перших десятиліть XVII ст. [2] Від 1550-х років у регіоні фіксуються також львівські малярі – спершу українського походження, але також і носії місцевого варіанту мистецької культури західноєвропейського родоводу [3]. Подібні випадки відзначено і в скульптурі [4] та інших, скромніших у загальній картині професійної активності напрямках діяльності [5].

Ця засвідчена випадково збереженими достатньо численними та різномірними прикладами розбудована традиція періоду пізнього Середньовіччя та найближчої наступної доби зберігалася й за умов XVIII ст. [6] Хоча конкретних таких відомостей, за актуального стану опрацювання документальних свідчень до історії мистецької культури відповідного періоду, досі, загалом, виявлено доволі небагато й поодинокі розпорошені в чималій літературі XIX–XX ст. подібні факти все ще не зібрано, не систематизовано й не осмислено. Незалежно від цього, дальше поповнення фонду таких джерельних переказів новими фактами залишається незмінно актуальним завданням дослідників.

Наступний важливий такий переказ вдалося віднайти при опрацюванні актових книг Львівського президентського суду другої половини XVIII ст. Знахідка принесла відомості про будівничих костьолу єзуїтів у місті Порицьк, тепер село Старий Порицьк Іваничівського р-ну Волинської обл., спорудженого на замовлення великого коронного підчашого, графа Щенсного Чацького [7]. У літературі на відповідний документ принагідно вказав Володимир Вуйцик, потрактувавши його свідченням провадження робіт наступного року [8]. Уже була нагода уточнити: насправді зазначеним роком датована судова справа з приводу грошей, які львівські мулярі заборгували, працюючи в Порицьку ще попереднього року [9]. Проте, як показало ознайомлення із самим документом, його зміст презентується істотно ширшим і в ньому – зовсім принагідно, правда, – йдеться не тільки про згадану працю львівського муляра при будівництві костьолу. Сама вона виявляється може навіть і не найважливішим для історії мистецтва свідченням, збереженим у тексті рідкісного “порицького” документу львівського походження.

Розшуканий акт є ухвалою Львівського президентського суду в процесі між львівським мулярським цехмайстром Яном Дембовським та Юзефом Тишкою, уповноваженим брацлавського підстоля Міхала Днестжаньського, економа Щенсного Чацького, з приводу суми 123 зл і 13 гр, яку троє львівських цехових мулярів, що їх Я. Дембовські, сконтрактувавши роботу при костьолі, ставив до її виконання, позичили у Порицьку 22 листопада попереднього року від місцевих орендарів під звичне за таких обставин письмове зобов'язання про майбутню оплату позиченого до певного строку. Оскільки мулярі, яких винайняв Я. Дембовські, взятого боргу не повернули, уряд наказав майстрові сплатити його до трьох тижнів за своїх людей самому із тим, аби далі домагатися відшкодування відповідної суми від спроваджених для порицької роботи майстрів, яких він сам рекомендував і за яких поручився.

Виклад рядового побутового конфлікту стосовно львівських цехових будівничих, в основі якого лежало неоплачене грошове зобов'язання, у стосовно невеликій за обсягом ухвалі Львівського президентського суду супроводить цілий ряд рідко засвідчених у писемних джерелах того часу різномірних конкретних фактів, здатних ілюструвати маловідомі й невідомі аспекти взаємин як у цеховому середовищі, так і в стосунках між ним і замовниками, звичаєвих норм і практики, врешті, – експансії професійних кадрів львівського осередку поза його межами. Усі вони при першому (як випадає визнати – достатньо побіжному) впровадженні цього джерельного переказу до наукового вжитку виявилися поза увагою, тому сам рідкісний для свого часу документ заслуговує докладного аналізу і окремої публікації. Тим більше, що він здатний виступити хоча й скромним за характером, проте вартісним доповненням до збереженого в тій самій актовій книзі іншого у чомусь близького за змістом віцілілих у ньому відомостей і навіть, з

огляду на походження, важливішого за поданими реаліями наповнення документу. Ним є оригінальне зобов'язання того ж Я. Дембовського як цехмістра разом з іншим цехмістром Анджеем Вороновичем перед знаним львівським архітектором, найчастіше подаваним в літературі під іменем Бернарда Меретина [10], як уповноваженим канівського старости Миколая Базилі Потоцького про умовлення цехових майстрів на спорудження однієї із найвизначніших пам'яток західноукраїнської архітектури середини століття у провінційному середовищі – костьолу місіонерів у місті Городенка Івано-Франківської обл. (175) [11]

Оскільки публікований документ пропонує судову ухвалу, він лише посередньо здатний подати відомості, важливі з огляду історії мистецтва. Однак, при описі обставин появи заборгування, з приводу якого точився процес й уряд виніс віднайдену ухвалу, викладено важливі свідчення щодо обставин прояви львівських цехових мулярів у Порицьку, де вони здовжилися, та певних умов виникнення зазначеного боргу, стосунків поміж поодинокими майстрами й представником замовника. Завдяки цьому віднайдений акт виявляється важливим свідченням стосовно тогочасної цехової й будівельної практики, їх організації та контактів поміж виконавцями і замовниками. Окрім очевидного самостійного значення, розшукана судова ухвала здатна також слугувати важливим доповненням з істотними розширюючими акцентами до уже впровадженого до літератури згаданого зобов'язання Я. Дембовського та його колеги-цехмістра про забезпечення мулярами робіт при костьолі місіонерів у Городенці.

Своєрідність описаної ситуації на тлі вказаної городенківської визначило те, що про неї, як уже зазначено, віднайшлася не пряма, а тільки принагідна та посередня відомість. Безперечно, як і в городенківському випадку, так само мусив бути не зафіксований у віднайденій ухвалі попередній контакт уповноваженого замовника з цеховим керівництвом, на що виразно вказує зворот ухвали, що “utsciwy Dębowski do fabryki do kościoła poryckiego obługowawszy się mularzów nając u przystawić”, попередньо взяв на домовлену майбутню роботу чималу суму грошей. Безсумнівно, мусив бути й звичний, як показав городенківський приклад та інші аналогічні йому відомості, для тогочасної практики завдаток з умовою про винайняття майстрів та домовленість Я. Дембовського із ними з передачею отриманого завдатку, хоч у віднайденій ухвалі – з огляду головного присутнього в ній інтересу – щось таке й не фігурує. Подібну практику, окрім зазначеної городенківської ситуації, підтверджує також спосіб попереднього умовлення й майстрів на значно скромнішу роботу в монастирі тринітаріїв у Львові (1758, 1759) [12]. Через відсутність джерельного переказу з відповідного приводу невідомо скільки саме цехових мулярів повинно було бути залучено до робіт над порицьким костьолом. У Городенці їх було тридцять [13]. Аналогічну кількість мулярів цехмайстер Симон Кустош у 1756 р. мав забезпечити також для корецької “фабрики” князя Чарторийського [14] (конкретний об'єкт при цьому не вказано). Тому трьох названих, очевидно, тільки зовсім випадково – через неоплачений борг – мулярів-позичальників випадає сприймати лише принагідно названою частиною зайнятої того року на будові львівської артілі мулярів. Я. Дембовські, як стверджено, сам сконтрактував роботу й “obługowawszy się mularzów nając u przystawić z skarbu j[asnie] w[ielmożnego] j[ego] m[ości] pana Szczęsnego hrabi na księstwie Poryckim y Brusilowie Czackiego podczaszego wielkiego koronnego na tę fabrykę powziął znaczne pieniądze y sam tymże mularzom robotę płacić był powinien”. Виходячи з наведених обставин і прихилиючись до загальнопоширеної практики, яку, зокрема, засвідчила зазначена городенківська ситуація [15], як і значно скромніший аналогічний згаданий джерельний переказ з монастиря львівських тринітаріїв, його випадало би визнати майстром, який безпосередньо провадив мулярські роботи й відповідав перед замовником за їх організацію. Опубліковані скромні відомості цехової книги львівських будівничих до біографії Я. Дембовського, згідно з якими він фігурує молодшим цехмістром у 175 р. й старшим цехмістром – у 1756 р. [16], вказують на те безпосереднє тло, на якому повинно було дійти до порицького замовлення. Принаймні, він зафіксований як майстер-проектант житлового будівництва – виконав збережений до нашого часу проєкт будинку на нинішній вул. Староєврейській, 7 у Львові [17]. Тому не зовсім коректним та слушним випадало би визнати твердження Володимира Вуйцика, ніби львівський цехмістр тільки “працював на будівництві костелу єзуїтів у Порицьку” [18]. Воно явно не враховує реального становища майстра на відповідних роботах та його конкретної функції при цьому. Уряд цехмістра теж цілком виразно здатний вказати на нього як одного з чільних представників професійного середовища із відповідними фаховими можливостями, засвідченими й через інші джерельні матеріали львівського походження. Зрештою, сама ухвала львівського президентського уряду теж називає його “magistrem kunsztu mularskiego” – на відміну від “рядових” мулярів, яких він зобов'язався спровадити і залучив до безпосереднього виконання самої роботи.

Вивчення документу дає цілком конкретні вказівки на становище львівського цехмістра при спорудженні порицького єзуїтського костьолу. Він не тільки сконтрактував мулярську роботу, а й

“приставив” до неї “відомих йому” мулярів, сам отримав конкретно не вказану немалу суму грошей на ведення будови й зобов’язання провадити розрахунок із мулярами за виконану роботу. Тобто, як і в децю відмінному за конкретним наповненням городенківському випадку, він так само виступає цехмістром й на цьому становищі переймає у своєму інтересі замовників, які зверталися до керівництва цеху з проханням про забезпечення планованих робіт кадрами мулярів [19]. Особливістю стосунку Я. Дембовського до порицького замовлення виступає те, що він не тільки з уряду цехмістра взявся забезпечувати будівництво кадрами мулярів, а й сам мав провадити будову. Згідно зі звичаєвою нормою, він “na tę fabrykę powziął znaczne pieniądze u sam tymże mularzom robotę płacić był powinien”. Наведений запис про отримання грошей на будову та розрахунок із отриманої суми з безпосередніми виконавцями виразно й однозначно вказує на львівського цехмістра як керівника робіт. Саме тому він виступав відповідальним і за рекомендованих мулярів, втім виявився внаслідок цього відповідальним і за ту суму, яку вони позичили від порицьких орендарів й не повернули на умовлений термін. Стосовно того, чим була викликана така істотна сума позички в ухвалі львівського уряду немає навіть найменшого натяку. Проте цехмайстра як відповідального за рекомендованих і винайнятих людей ухвала президентського суду зобов’язувала, відповідно до тогочасних звичаєвих норм, самого сплатити не повернутий борг до трьох тижнів під загрозою арешту й уже після його погашення домагатися від боржників відшкодування грошей, витрачених на покриття їхнього здовження перед порицькими орендарями.

Проведений докладніший розгляд ухвали Президентського уряду показує, радше, достатньо скромне реальне її наповнення конкретними відомостями. Проте водночас у зіставленні з раніше опублікованим городенківським документом та скромними львівськими аналогічного змісту записами тринітарського походження він виявляється вартим уваги свідченням до донедавна зовсім невідомого [20] важливого аспекту забезпечення будівельної практики, визначеного участю львівських цехмістрів в організації цехових мулярів для провадження будівельних робіт на провінції. Разом із декількома іншими цитованими джерельними переказами з відповідного приводу, впровадженими до наукового вжитку раніше, публікована “порицька” ухвала львівського суду, попри її скромність та принагідність викладу в ній відомостей до історії будівельної практики, на тлі актуально доступного фонду писемних джерел сприймається важливим документальним підтвердженням одного зі щойно останнім часом встановлених важливих аспектів відповідного напряму професійної активності. Відкриття цієї раніше недоступної примітної сторони будівельного досвіду здатне істотно розширити дотеперішні уявлення про реальне функціонування цехових структур у значніших містах та “мандрівних” будівельних артілей із великих осередків на провінції, їх організацію та забезпечення, саму поточну будівельну практику на місцях. Зрештою, віднайдено також ще одне важливе вимовне джерело щодо не зауваженого давніше характеру регіональної експансії львівського професійного середовища, покликаного забезпечувати кадрами майстрів регіональні потреби принаймні уже від пізньосередньовічних часів.

Публікований документ водночас приніс також скромне, проте важливе доповнення до все ще надто мало доступної будівельної історії одного з помітних об’єктів латинської сакральної архітектури Волині середини XVIII ст. У новітній польській літературі наведено дві відмінні дати його спорудження. За відсутності прямих джерел, пропоновані міркування базуються лише на посередніх свідченнях. Засновуючись на інформації про відготованих у єзуїтських джерелах “префектів” порицької “фабрики”, Анджей Бетлей прийняв датування між 1743–1755 рр. [21] Невдовзі Єжи Ковальчик на аналогічних так само надто делікатних підставах вказав на 1759–1774 рр. [22] Випадковим збігом обставин нововіднайдене автентичне джерельне свідчення безпосередньо про будівництво костьолу вміщується акурат посередині поміж обома цими датами, вказуючи на провадження будівельних робіт при костьолі в 1757 р. Віднайдений пропонований документальний переказ надто лаконічний, проте він здатний служити відсиланням до значнішого обсягу мулярських робіт при храмі, виконаних зазначеного року зусиллями львівських мулярів під керівництвом цехмістра Я. Дембовського. Так на тлі довготривалих цілком здогадних намагань віднайти будівничого костьолу поміж єзуїтів [23] врешті джерела принесли задокументоване ім’я майстра з-поза єзуїтського середовища, хоча сама надто скромна вимова уже давніше відомого й тепер заново поданого до загального відома документу зі знаних причин неспроможна запропонувати ніяких певних відсилань до конкретних виконаних тоді робіт. Єдиним вміщеним у публікованому документі переказом про них такого характеру є відготована значна сума грошей, отриманих від замовника на провадження порицької “фабрики”. Відповідно логічно повинно йтися і про чималий обсяг передбачених того року робіт, як і водночас – їх ведення не лише зазначеного року, а й, мабуть, так само і в сусідні з ним роки, принаймні, з огляду на звичну довготривалішу практику провадження таких робіт, – пізніші. Дана обставина здатна документально уточнити вірогідний час спорудження костьолу, не вирішуючи при цьому питання

датування остаточно. Таке уточнення, як видається, важливе на тлі починених дотепер спроб датувати спорудження костюлу на підставі згодано залучених лише винятково посередніх і водночас надто віддалених за характером відомостей в іменуванні певних представників ордену префектами фабрики за цілковитою відсутністю конкретних даних стосовно їхньої активності в зазначеній функції.

Так само випадає визнати відкритим й питання про автора проекту споруди порицького костюлу. А. Бетлей слушно вказав на відсутність аргументів у давніших прихильників бачити в ньому єзуїта Анджея Агорна²⁴. При цьому він вмістив будівлю серед гаданих об'єктів, зведених за проектом іншого знаного представника ордену – чинного насамперед у Кременці архітектора Павла Гіжицького²⁵. Проте, здається, для визнання прийнятої згоданої причетності кременецького єзуїта так само немає належних та достатніх підстав й приписане авторство спроможне лише поповнити чималий перелік позицій, покликаних поширити немало розвинуту в літературі легенду П. Гіжицького як архітектора [26].

Публікований документ якщо й ніяк не здатний з'ясувати питання авторства, то для хронології будівництва зовсім “загадкового” досі за обставинами походження костюлу спроможний слугувати цілком надійним відправним пунктом. Водночас також це ще один зі стосовно досить нечисленних встановлених дотепер конкретних прикладів активності львівських будівничих на Волині у XVIII ст. А розглянуті рідкісні матеріали будівельно-організаційного та цехового контексту роблять його зовсім винятковим додатковим “волинським” переказом до щойно останнім часом встановленого важливого явища будівельної культури все ще й надалі “маловідомого” під відповідним оглядом XVIII ст.

Один із відомих моментів історії Львова дає підстави припускати про домовленість з цехмістром самого графа Щ. Чацького. Принаймні, він очолював урядову комісію, яка працювала над заходами з упорядкування міського життя й, зокрема, видала ухвалу від 3 вересня 1756 р. із закликом до групи передміських позацехових митців вступити до цехів [27]. Як можна здогадуватися, тогочасне перебування у місті й мало стати нагодою для нав'язання певних контактів у місцевому мистецькому середовищі, наслідком яких і належалося стати появі львівських цехових будівничих на спорудженні порицького костюлу наступного року. Ця обставина здатна підказати можливість уточнення дати будівництва. Видається менш імовірним, аби йшлося про продовження давніше розпочатої будівлі і Я. Дембовські мав взятися за ведення будівництва на певній його стадії. Радше, випадало би зробити висновок про початок робіт над костюлом власне зазначеного року. Хоча остаточно цю проблему, звісно, здатне з'ясувати лише пряме документальне свідчення з відповідного приводу.

Відомий уже два десятиліття пропонуваній документ сприймається також показовим прикладом певних тенденцій дотеперішнього стану вивчення писемних матеріалів до історії українського мистецтва та впровадження віднайдених джерел до наукового вжитку. Як уже була нагода показати, при відкритті і впровадженні до літератури вміщені в ньому конкретні відомості не лише подано в надто лаконічному викладі з опущенням окремих істотних переказів, а й з певними фактичними неточностями. Така побіжність і лаконічність у літературі не рідкість [28], проте на актуальному етапі історично-мистецьких досліджень вона презентується винятково не пережитим рудиментом давно застарілих підходів до джерельним матеріалів та способу їх використання, успадкованих ще від початкового етапу історіографічного досвіду. Прочитаний і прокоментований заново, рідкісний “порицький” документ львівського міського уряду переконує у цьому з усією очевидністю. Як і пропонує конкретний яскравий приклад безперечних явних “наукових вигод” з такого належно коректного використання доступних документальних свідчень.

Документ публікується зі збереженням усіх особливостей оригіналу, скорочення розкрито в квадратних дужках.

ДОКУМЕНТ

1758 червня 14, м. Львів. – Ухвала Львівського президентського суду із зобов'язанням львівського мулярського цехмістра Яна Дембовського сплатити борг, який 22 листопада 1757 р. взяли у тамтешніх орендарів троє львівських цехових мулярів, що їх він як керівник будови умовив для спорудження на замовлення великого коронного підчашого, графа на Порицькому князівстві Щенного Чацького, костюлу єзуїтів у місті Порицьк на Волині

W sprawie akcyi sądowej* między j[ego] m[ością] panem Juzefem Tyszką wielmożnego j[ego] m[ości] pana Michała Dniestrzańskiego postolego (sic!) braclawskiego iako dobr j[asnie] w[ielmożnego] i[ego] m[ości] pana Szczęsnego** Czackiego hrabi na księstwie Poryckim y Brusilowie Czackiego podczaszego wielkiego

koronnego ekonoma plenipotentem z iedney a utciwym o Dębowski magistrem kunsztu mularskiego pozwanym z drugiej strony obiema stronami osobiście stawiaćemi***. Oto tyż ucciwu Dębowski zkątraktowawszy robotę mularską w kościele poryckim ww[ielebnych] xięży jezuitów do tey roboty wiadomych sobie przystawilszy mularzów iak ci mularze pozostali winni długu rzetelnego zł[otych] 123 gr[oszy] 13 arędarezom poryckim y ręczną asekuracją do zapłacenia asekurowali, który dotąd że nie wypłacił pozwany zaś ludzi sobie wiadomych lepiej sądzić powinien, a ten dług iako porękoymia (C. 233) onego. Przeto do zapłacenia rzeczzonego długu stringi salvam siue licerit actionem et repetitionem debitores**** onemuż reservari in damnio litis[ue] expensis condemnari***** w sądzie praezydenckim teraznieyszym. Urząd praezydencki lwowski wysłuchawszy obydwóch stron kontrowersyi stronie w urzędzie swym uczynionych ponieważ utciwy Dębowski do fabryki do kościoła poryckiego obłygowawszy się mularzów nając y przystawić z skarbu j[asnie] w[ielmożnego] j[ego] m[ości] pana Szczęsnego hrabi na księstwie Poryckim y Brusilowie Czackiego podczaszego wielkiego koronnego na tę fabrykę powziął znaczne pieniądze y sam tymże mularzom robotę płacić był powinien ci zaś mularze w tey robocie dług w arędzie poryckiey na zł[otych] 123 gr[oszy] 13 zaciągnęli który wypłacić skryptem, swoim w Porycku d[ie] 22 listopada roku Pańskiego 1757 asekurowali się dotąd go zaś nie wypłacili przeto przychylaiąc się do pomienioney assekuracyi aby pozwany Dębowski zastępując mularzów od siebie stawionych dług przerzeczony nieodwłocznie we trzech tygodniach od daty tego dekretu***** do rąk w[ielmożnego] aktora pod vigorem***** prawnym y sekwestracją osoby swey zapłacił nakazuie. Przeciwno zaś mularzów przerzeczonych, to iest Jozefowi Zalmanowiczowi, Grzegorzowi Wisniowskiemu y Tomaszowi Gołębiowskiemu temuż Dębowskiemu salvam actionem do odebrania rzeczzonego długu zachowuie MDS do tego wszytykiego środkiącego.

ЦДІАЛ. – Ф. 52. – 2. – Спр. 590. – С. 233–234.

* Після першої літери скреслено три помилково вписаних літери.

** Далі скреслено помилково вписане слово: Czackiego.

*** Чотири останніх слова вписано над рядком.

**** Стягнути без будь-якого збитку або на законних підставах через судовий процес із боржників (лат.).

***** Зберігає право доходити збитків у судовому порядку (лат.).

***** Над рядком вписано і закреслено: za wydanym sobie dekretem.

***** Далі скреслено: kary.

Джерела та література

1. Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI i XVII w. Architektura i rzeźba. Lwów, 1902. S. 24.
2. Найяскравіший віднайдений досі приклад – львівські італійські будівничі брацлавського воєводи, князя Олександра Заславського: Александрович В. Мистецькі клопоти князя Олександра Заславського // Український археографічний щорічник. Нова серія. Київ, 2010. Вип. 15. С. 174–199.
3. Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. Луцьк, 1996. С. 67–; Його ж. Словник малярів Волині XVI–XVII століть. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. Луцьк, 1998. С. 45–68; Його ж. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). Львів, 2000. С. 187–189; Його ж. Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. С. 56–57, 59;
4. Певне підсумування відповідних відомостей запропоновано: Александрович В. Скульптура. *Історія українського мистецтва*: У 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 90, 403.
5. Для прикладу можна вказати діяльність в Острозі та для його власників золотарів і ливарників зі Львова: Łoziński W. Złotnictwo lwowskie. Wyd. 2 przejrane i bardzo znacznie pomnożone. Lwów, 1912. S. 85–87; Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-і – 1630-і рр.). *Острозька давнина*. Львів, 1995. Т. 1. С. 65, 66.
6. Досить добре в найзагальніших рисах відомою є участь львівських митців в оздобленні ансамблю Почаївського монастиря, новіше підсумування таких відомостей див.: Луц В. Мистецька спадщина // Ричков П. А., Луц В. Д. Почаївська Свято-Успенська лавра. Київ, 2000. С. 103–108. Конкретним прикладом можуть бути також різні відомості про участь львівських майстрів в оздобленні костюлу бернардинів у Заславі (тепер місто Ізяслав Хмельницької обл.: Betlej A. Kościół OO. Bernardynów w Zasławiu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju różnobarokowego. *Biuletyn Historii Sztuki*. – 1995. – Nr 3–4. – S. 355, 356–358.
7. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (далі – ЦДІАЛ). Ф. 52 (Магістрат міста Львова). Оп. 2. Спр. 590. С. 233–234.

8. Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття. *Записки Наукового товариства імені Шевченка* (далі – ЗНТШ). Львів, 2001. Т. 241: Праці Комісії архітектури та містобудування. С. 119–120 (“у 1758 р. працював на будівництві костелу єзуїтів у Порицьку на Волині у підчасного коронного князя на Порицьку і Брусиліві – Чацького”). Титул наведено недокладно, в оригіналі Щ. Чацького двічі названо графом на Порицькому князівстві, нав’язуючи до давнього княжого титулу власників Порицька: “hrabi na księstwie Poryckim u Brusilowie”. Окрім того, в публікації так само не подано двічі наведеного в самому документі імені графа.

9. Александрович В. Майстри львівського мулярського цеху при спорудженні костелу місіонерів у Городенці: про організацію будівельних артілей українського Правобережжя XVIII століття. *Український археографічний щорічник*. Нова серія. Київ, 2020. Вип. 23–24. С. 626, приміт. 3.

10. У джерелах присутнє винятково різноманітне іменування майстра, до чого, зокрема, на окремих конкретних прикладах (без відсилання, однак, до безпосередньо до самох джерел) привернув увагу: Вуйцик В. Будівельний рух... – С. 519. Контракт на завершення собору святого Юра у Львові з 1754 р. він підписав як “Bernardus Merettiner”: Там само.

11. Документ із коментарем до наукового вжитку впроваджено: Александрович В. Майстри львівського мулярського цеху... – С. 625–635.

12. Александрович В. Майстри львівського мулярського цеху... С. 628. Самі джерельні відомості стосовно цього опублікувала: Brzezina K. Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy p.w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie. *Sztuka kresów wschodnich*. Kraków, 1996. Т. 2: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995 / Pod red. J. K. Ostrowskiego. – S. 202, 203. Проте, не маючи на той час інших відомостей про таку практику, зайнята публікацією конкретних рахунків авторка не звернула уваги на цей вартісний для історії будівельного середовища рідкісний джерельний переказ.

13. Александрович В. Майстри львівського мулярського цеху... С. 627, 635.

14. Вуйцик В. Будівельний рух... С. 120.

15. Див.: Александрович В. Майстри львівського мулярського цеху... С. 629, 635.

16. Kowalczyk M. Cech budowniczy we Lwowie za czasów staropolskich (do roku 1772). Lwów, 1927. S. 86.

17. Вуйцик В. Будівельний рух... С. 119.

18. Там само. С. 119–120.

19. Наскільки вигідним за цих обставин виявлялося становище цехмістра, свідчить той факт, що Юзеф Дубльовські, наприклад, перебуваючи на зазначеному уряді, на 1767 р. мав провадити водночас усього не менше восьми будов: Вуйцик В. Будівельний рух... С. 121. Пор.: Там само. С. 119. Хоча, за давніми цеховими правилами, їх одночасно не могло бути більше двох. Про третю роботу можна було домовлятися, провадячи дві, проте приступати до неї належалося уже тільки після завершення розпочатих попередніх. Ці норми передбачав статут будівельного цеху, затверджений ще 1572 р. й підтверджений 1737 р.: Економічні привілеї міста Львова XV–XVIII ст.: привілеї та статuti ремісничих цехів і купецьких корпорацій / Упор. Мирон Капраль. Львів, 2007. С. 444, 447. Втім, реальна цехова практика, яку найдокладніше на конкретних задокументованих прикладах середини – другої половини XVIII ст. показав В. Вуйцик (Будівельний рух... С. 119, 121.), засвідчує за тогочасних умов звично вже зовсім “вільне” ставлення до цієї давньої вимоги.

20. З цього огляду показовою сприймається його відсутність у В. Вуйцика, див.: Вуйцик В. Будівельний рух... С. 119–120.

21. Betlej A. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku. Kraków, 2003. S. 149.

22. Kowalczyk J. Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej. – Warszawa, 2006. – П. 176 (у підписі під ілюстрацією).

23. Короткий перегляд цих версій див.: Betlej A. Paweł Giżycki... S. 149.

24. Betlej A. Paweł Giżycki... S. 148–149.

25. Ibidem. S. 149–150.

26. З приводу уробленої архітекторові легенди див.: Батихан О. Andrzej Betlej. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2003. 399 s., 236 il. *ЗНТШ*. – Львів, 2005. Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. С. 668–669.

27. Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów, 1937. S. 158–159.

28. Показовим її прикладом виявилася новіша книга про професійне мистецьке середовище Львова XVIII ст.: Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku. Т. 8). Kraków, 2018. На прикладі залучених до цього видання архівних матеріалів численні різноманітні критичні зауваження до практикованого на такий спосіб сприйняття документів див.: Александрович В. “Багатства” інтерпретацій “скромного багатства” джерел [Рец. на кн.:] Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku. – Т. 8). Kraków, 2018. 513 s. // Його ж. Полеміки і дослідження. Львівське мистецтво XVII–XVIII століть (Студії з історії українського мистецтва. Т. 6) (у видавничому процесі).

ЗНАХІДКА ХРЕСТА-ЕНКОЛПІОНА БІЛЯ с. ШКЛІНЬ ЛУЦЬКОГО РАЙОНУ НА ВОЛИНІ

Стаття присвячена дослідженню хреста-енколпіона доби Київської Русі з приватної колекції, знайденого біля с. Шклінь Луцького району. Означена іконографія хреста-енколпіона за відповідними аналогами, стан збереженості, можливі причини побутування на Волині.

Ключові слова: хрест-енколпін, іконографія, Київська Русь, релікварій.

На території Волинської області продовжуються знахідки хрестиків-енколпіонів – конкретних свідків прояву особистого благочестя волинян доби Київської Русі. Енколпін, як відомо, це складений хрест для зберігання частини мощей святого, який зображений на одній зі сторін хреста. За будовою вони складаються з двох з'єднаних шарнірами частин, які називаються аверсом і реверсом. Між ними є порожнина, де й зберігалися реліквії, тобто дрібні фрагменти тіл відповідних християнських святих, тому щодо такого типу хрестиків вживається термін «релікварій». Коли половинки склалися, то енколпін закривався штіфтом [4, 67]. Носили їх в давнину, зважаючи на значну вартісність, переважно заможні люди замість натільного хреста, а іноді й разом з ним, особливо на війні або ж під час поїздок за межі рідного краю. Є підстави вважати, що поряд з доставкою їх безпосередньо з Візантії та зі столиці Київської держави – Києва, частина з них могла бути виготовлена й на території історичної Волині, майстрами з Володимира, Дорогобужа, Луцька, Угрюмка тощо.

Відомо, що енколпіони, як окрема група пам'яток дрібної пластики і, безумовно, є прекрасними джерелами для дослідження історії мистецтва християнства. Маючи різні етнографічні, епіграфічні ознаки та неоднакову ремісничу техніку виготовлення, вони часто передають іконографію та символіку, яка нині малозрозуміла або практично втрачена для пізнання [4, 65]. Для нашого часу вивчення кожного виявленого непошкодженого енколпіона є особливо важливим, так як цим унікальним предметам, які ще, для прикладу, знаходяться на полях, зараз завдають величезної шкоди сучасні форми обробітку землі – плуги та лушпильники нового типу. Але в будь-якому вигляді вони є надзвичайно цікавими предметами сакральної культури, які потребують уважного вивчення і введення у науковий обіг. Особливо це стосується хрестів-енколпіонів тих, що перебувають у приватних збірках місцевих колекціонерів, так як вони формуються майже виключно із знахідок на території історичної Волині.

До таких унікальних знахідок, що характеризують технічний та мистецький рівень давніх майстрів, а також богословські уявлення волинян тих часів, пропонуємо для розгляду випадкову знахідку не пошкодженого хреста-енколпіона біля с. Шклінь Луцького району. Виявлений він був візуально в борозні плуга, лемеші якого призначені для глибокої оранки. Саме тому він ще не був пошкоджений лушпильником, перебуваючи на глибині 35 см від поверхні ґрунту. На цей час енколпін перебуває у приватній збірці колекціонера м. Луцька, й що важливо, згідно з його люб'язної згоди експонується нині на виставці Музею волинської ікони (Додатки 1-2). Розмір знахідки разом з «оглавієм» – 9,8 x 5,6 см, релікварій у середині хреста порожній, втрачений, вірогідно, ще в давні часи. Зважаючи, що хрестик ще не піддавався реставрації, патина на ньому переважно збережена, темно-сірого кольору. Цим він схожий на деякі пізні відливки досить низької якості, для виготовлення яких використовували навіть не мідь або бронзу, а якийсь сірий сплав (можливо, сплав свинцю чи олова з міддю). З цієї причини обриси зображень святих на енколпіоні не досить чіткі, можливі написи ще не виявлені. Згідно описаного у науковій літературі аналога, можна вважати, що це хрест-енколпін «Розп'яття Христове. Богоматір Оранта», що належить до так званого рельєфного типу. У центрі аверсної половинки енколпіона зображене «Розп'яття Христове» з досить типовим для доби Київської Русі нахилом тіла, положення рук та вигином ніг. На кінцях рамен хреста у медальйонах, якщо слідувати відомому схожому аналогу, є погрудні зображення, зверху – св. Миколая, знизу – св. Георгія, а по сторонах – св. Іоана та Богородиці. На верхній частині медальйона, над головою Ісуса Христа, на так званому «оглавії» проглядається лише зображення приплюснотого ромба, в центрі, можливо, з невідомим святим [2, 23].

Не менш цікавою є реверсна сторона енколпіона із зображеннями «Богородиці Оранти» на повний зріст, з розміщеними долонями перед грудьми. Згідно з можливим аналогом, знизу зображені св. Василій, з боків – святі Козьма та Дем'ян, а зверху – св. Петро. Перелік зображених на енколпіоні святих може



*1. Аверс фрагмента хреста - енколпіона, знайденого біля с.Шклінь Луцького району.
Фото Г. Гулька, 2021 рік.*



*2. Реверс фрагмента хреста - енколпіона, знайденого біля с. Шклінь Луцького району.
Фото Г. Гулька, 2021 рік.*

свідчити про замовний характер на релікварій з врахуванням імен, хрещених членів однієї родини. Показовим є також, що в більшості згаданих вище святих в медальйонах проглядаються видовжені обличчя з бородами. У цілому, типовим елементом в описаному хресті-релікварії цього різновиду є, в першу чергу, їх форма – закруглені кінці з двома округлими шишечками на кожному. Відомо, що така форма стає найбільш популярною й поширеною впродовж усього домонгольського періоду. Генетично вона походить від форми візантійського хреста, проте вже відрізняється від свого оригіналу, так як у візантійського хреста кінці робилися прямими, і вже до них ніби прилаштовувалися округлі медальйони або розетки. Межа між кінцями хреста й прикріпленими до них медальйонами завжди чітко читається й навіть підкреслена кутами кінців релікварія [9, 36]. У давньоруських хрестів медальйони зовсім зливаються із його закінченнями, але межу між ними підкреслюють округлі виступи. За кордонами давньої Русі хрести - релікварії такої форми є рідкістю. Не менш суттєвою деталлю цього типу є використання зображення на них Богородиці Одигітрії, тоді як на відомих науці «сирійських» хрестах в більшості випадків зображалася Богородиця Оранта. Поряд з цим, ряд ознак на досліджуваному енколпіоні можуть засвідчувати про недостатньо високу його технологічну якість, що може бути наслідком відомих князівських усобиць у середині XII століття, погромами відповідних майстерень у Києві та й на Волині.

Щодо можливих причин перебування виявленого енколпіона на полі біля с. Шклінь, то можна висловити кілька версій. По-перше, хоча населений пункт під такою назвою має документальну згадку лише у 1445 році, але з історичних документів та археологічних розкопок відомо, що ця місцевість була досить густо заселена задовго до часів Київської Русі. Цілком можливо, що розміщене неподалік від літописних міст Луцьк та Шепель, а також добре дослідженої садиби-городища біля сучасного села Городище. Друге, ця багата на родючий ґрунт та річкову воду місцевість вже в XII столітті могла входити в господарську територію давньоруського дворища. Тому цілком можливо, що один із знатних місцевих мешканців міг загубити описаний вище енколпіон. По-друге, неподалік від нинішнього с. Шклінь та місця знахідки цього раритету проходить давня дорога на князівський Володимир, і якісь невідомі обставини теж цілком могли спричинити попадання енколпіона від подорожнього власника в землю на полі, де хрест знаходився більше 800 років.

Отже, описаний вище хрест-енколпійон, незважаючи на різний ступінь збереженості сюжетів на ньому, все ж є унікальним виробом майстрів доби Київської Русі, цінним предметом сакральної культури. Як рід прояву особистого благочестя волинян доби середньовіччя, він засвідчує також про окремі як богословські, так і родинні аспекти у християнській вірі жителів Волині тих часів.

Джерела та література

1. Высоцкая Н. Сакральная живопись Беларуси 15 – 18 веков. Минск, 2007. 218 с.
2. Гнутова С. Зотова Е. Кресты, иконы, складни. Москва, 2000. 132 с.
3. Гулько Г., Мазурик Ю. Нові знахідки енколпійонів на Волині. Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції 11 листопада 2014 року. Луцьк, 2014. 237 с.
4. Кучінко М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся. Луцьк, 2008. 324 с.
5. Кучінко М., Археологія Волині. Луцьк, 2005. С.150.
6. Нечитайло В., Нечитайло А. Каталог енколпійонів Древней Руси XI-XIVст. Киев, 2009. (Ілюстрація 151).
7. Овсійчук В., Кравич В. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. С.151.
6. Островский А. Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея. Санкт-Петербург, 2007. С.33.
7. Русское медное литье. Выпуск 1. Зборник статей. М, 1993. 191 с.
8. Русское медное литье. Выпуск 2. Зборник статей. М, 1993, 199 с.
9. Рожко В. Хрести історичної Волині. (9 – 20 ст.). Луцьк, 2012. 178 с.
10. Игумен Алипий (Светличный), Юревич Д. Чудотворные и местнотимые иконы Святой Руси на земле украинской просиявшие. Часть 2. Киев, 2005. 257с.

УДК 726:27-523.42](477.82)

Тетяна Борис (Луцьк)

ПРАВОСЛАВНА ПАРАФІЯ с. ЗОРЯ (ПУЗІВ) ВОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ВІХИ ІСТОРІЇ

У статті досліджено невідомі сторінки православної парафії церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова с. Зоря (Пузів) Володимир-Волинського району Волинської області. Проаналізовано ряд публікацій і архівних джерел, які дали можливість прослідкувати історію становлення, еволюцію і припинення її діяльності. Також відновлення у 90-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: Зоря, Пузів, клірові відомості, документ, церква, парафія.

Постановка наукової проблеми та її значення. Кожного року краєзнавчий рух оновлюється новими розвідками, який привертає увагу суспільства до сторінок української історії; формує культурний рівень нації, держави та світової цивілізації загалом. Ця тема є найчисельнішою ланкою досліджень і потребує розкриття як загальних рис, так і тенденцій розвитку локалітету – пам'яток архітектури, здобутків генеалогії тощо.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Під час дослідження цієї теми було з'ясовано, що жоден із вітчизняних чи зарубіжних авторів не звертався до вивчення історичних засад існування і діяльності парафії церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова с. Зоря (с. Пузів) Володимир-Волинського району Волинської області. Тому аналізу, насамперед, підлягали матеріали церковнопарафіяльного діловодства (метричні книги, сповідні та клірові відомості Волинської духовної консисторії, Державних архівів Волинської та Житомирської областей).

Мета й завдання статті – розкрити історико-соціальний період православної парафії с. Зоря (с. Пузів) Володимир-Волинському району Волинської області з усією сукупністю джерел, які відображені не лише в просторі, але і в часі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Зоря – невелике українське село на Волині, чисельність якого становить понад 300 осіб [65] і входить до складу Устилузької об'єднаної міської територіальної громади Володимир-Волинському району Волинської області. До 1964 р. мало назву Пузів (мабуть отримало від власників Пузовських).

У XVI ст. населений пункт знаходився на території Великого князівства Литовського (після 1569 р. – Речі Посполитої). Як приклад, можна навести частину тексту із «Археографічного збірника документів» за 1867 р., де вказано розміщення села та його кордони. Документ датується 1545 р.: «М'ясеца Сентебря

16 день, у четвергъ. Ставши у того врочища Паровца, въ которого подали Овлучемскіе земляне великого князства повѣту Володимирского панъ Богущъ, а панъ Тимошъ а Ѳедоръ зъ имѣнья своего Пузова повѣдил и, ижъ тутъ есть наша граница у пяты пановъ Овлучымскихъ у Паровца и повѣдили, ижъ по праву есть земля села Стежерицкого Городельского повѣту, а полѣву великого князства, земля имѣнья нашего Пузовского. И вели насъ отъ того врочища Паровца отъ болота границою своею; которую менили быти промежку великого князства села своего Пузова и промежку села Стежерицкого Городельского къ Пешаному броду, отъ броду къ ставищамъ, край грады, держачи граду по праву у Коруну, ажъ до врочища Лѣсковъ, отъ Лѣсковъ вели насъ къ Самотешы, отъ Самотешы до дороги, которая идетъ съ Стежериць къ Володимеру. Тутъ повѣдили панове Пузовскіе, ижъ тутъ у тоє дороги граница наша кончить, а пришла земля Устилузская великого князства а села владыки Володимирского Ѳедоровского великого жъ князства.

Того обводу, куды земляне Пузовскіе вели, почень отъ Паровца болота до дороги, которая идетъ съ Стежериць къ Володимеру, вдоль якобы на милю, а поперекъ на польъ мили.» [1, с. 87].

Починаючи з середини XVI ст. і до початку XX ст. с. Пузів перебувало у власності різних родин, зокрема, Пузовських – Марини та Раїни, дідича Станіслава Козики, спадкоємниці Кристини Вольської (орендар Зофія Вольська) [3, арк. 82, 86, 87], Богдана Туминського (1587 р.), Максима Людовича (1609 р.) [61, с. 385, 434], Станіслава Вольського (1620-ті рр.) [3, с. 82; 43, с. 264], Дмитра Грознова (1811–1819 рр.) [13, арк. 28; 17, арк. 28], Фоми Жигодуського (1824–1828 рр.) [18, арк. 28], Христофора Мясковського і Михайла Рудковського (1833–1844 рр.) [14, арк. 228 зв.; 22, арк. 38 зв.], Вікентія Скибневського (1836–1846 рр.) [22, арк. 38 зв.], Зенона і Адольфа Врублевських (1846–1862 рр.) [23, арк. 406 зв.; 24, арк. 398 зв.; 25, арк. 364 зв.; 26, арк. 416 зв.; 28, арк. 163 зв.], Еміліана Врублевського і Петра Виноградського, Христофора Корбена (1913 р.) [63, с. 37].

На етапі становлення унії на території Волинського воєводства представники шляхти переймалися проблемами духовного життя власного регіону. Переважна більшість із них належала до числа вірних латинського обряду, але підтримувала унію у своїх володіннях за правом патронату; брала участь у формуванні кадрів парафіяльного духовенства. Так, у тестаменті Станіслава Вольського (римо-католик за віросповіданням) від 1620-го р. згадується настанова духовенству східного обряду в його маєтках (Пузів, Литва та Рогачі) завжди триматися унії. У цьому ж році він зробив вагомий внесок у якості фундатора – пожертвував на уніатську церкву (мала назву Різдва Христового) 0,5 волюки поля (приблизно 10 га) та 50 злотих на придбання церковного начиння. Це була сімейна церква родини Пузовських, яка мала усипальницю. В ній знайшли свій вічний спочинок Аврам та Костянтин Пузовські [43, с. 223, 264, 265, 274, 653]. Як склалася подальша доля церкви Різдва Христового та будівництво наступної церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова, на жаль, невідомо.

На початку XVII ст. після жорсткої сеймової та судової боротьби, релігійна ситуація в Речі Посполитій поступово стабілізувалася. Унійна Церква поширила та закріпила свою владу на значних територіях [48, с. 83–84]. Проте, після першого поділу Польщі (1772 р.) Церква була поділена між двома імперіями: Габсбургів та Романових. На приєднаних до Російської імперії українських землях створили православні парафії. У православної церкви відразу виникало багато проблем із забезпеченням церковно-та священнослужителів, оскільки представників унійного кліру було значно більше, ніж наявного православного духовенства. Також з новопризначених благочинних і його помічників – осіб духовного стану вимагалось подання відомостей про тих осіб, котрі приєдналися до православ'я або були проти, з перерахуванням прізвищ священників, назв церков і сіл [66]. До цього переліку в 1796 р. потрапило с. Пузів Володимирського повіту Волинської губернії. Зазначені імена і прізвища вірян, священника Пузівської парафії (загалом вказано 15 осіб, зокрема, отець Андрій Левіцький і жителі села: Прокопій Чиж, Онуфрій Мищук, Андрій Костюк, Василь Фещук, Степан Данилюк, Миколай Воєводюк, Єрмолай Демчук, Єфрем Грицюк, Миколай Грицюк, Демко Моличук, Іван Тренавський, Василь Лусюк, Степан Сенчук, Василь Причка) фіксували перехід у православ'я. [42, арк. 207–208; 45].

Андрій Левіцький був поставлений єпископським рукоположенням (висвятою) на уділення усіх священних таїнств Семеном Млоцьким 10 грудня 1791 р. [5, арк. 66]. У 1798 р. його перевели до парафії м. Устилуг Володимирського повіту Волинської губернії [6, арк. 114]. Проте, з 1796 по 1827 рр. він й надалі опікувався Пузівською парафією. Лише протягом 1798–1800 рр., 1804, 1806–1807, 1813 рр., 1824 р. посада священнослужителя було зайнята (Табл. 2) [6–14; 18].

Наприкінці XVIII ст. до православної парафії належали два населені пункти: Пузів і Ворчин. У 1831 р. Пузівську парафію приєднали до парафії церкви св. апостолів Петра і Павла м. Устилуг. Усі записи про народження, шлюб і смерть велися в одній метричній книзі за назвою як Устилуго-Пузівська парафія. Метричні книги були передані до Волинської духовної консисторії і деякі з них збережені донині (Табл.

Karta rejestracyjna świątyni wyznania <u>prawosławnego</u> obrządku <u>wschodniego</u> 521		
1. Gdzie się znajduje świątynia?	Miejscowość <u>Puzów</u> (w miastach ulica i Nr. domu) Gmina <u>Korytnica</u> Powiat <u>włodzimierski</u> Województwo <u>wołyńskie</u>	2. Wierwanie świątyni lub inna nazwa indywidualna <u>Św. Jana Bogosława</u>
3. Do jakiej parafii należy świątynia? (Jakiej gminy wyznania i własności?)	<u>parafii w Puzowie</u> <u>m. Korytnica pow. włodzimierski, woj. wołyńskie</u> (nazwa parafii, nazwa gminy wyznaniowej) (siedziba parafii, gminy wyznaniowej) (powiat) (województwo)	
4. Charakter świątyni (parafialna etatowa, filialna etatowa, kościół nieetatowy, kaplica prywatna, kaplica publiczna, kaplica zakonna, garnizonowa, szkolna; w gminach wyznaniowych: publiczna, prywatna):	<u>parafialna etatowa</u>	
5. Murowana, czy drewniana?	<u>drewniana</u>	6. Data pierwotnego wzniesienia <u>r. 1908</u>
7. Z których środków wzniesiona?	<u>ze składek parafian i pomocy Rządu Ros.</u>	
8. Daty późniejszej odbudowy lub kapitalnych remontów – z których środków?	<u>nie było</u>	9. Stan obecny: <u>dobry, czysta</u>
10. Czy świątynia stanowi zabytek, czy też nie?	<u>nie</u>	11. Jeżeli tak, to jaki był styl pierwotny?
		12. Jaki jest styl obecny?

Додаток А. ДАВО. Ф. 35. Оп. 11. Спр. 1.



Фото 1. Православна церква св. апостола та євангеліста Івана Богослова с. Пузів (міжвоєнний період).
Родинний архів Г. А. Грицюк (м-ко Устилуг, Волинська область).



Фото 2. Православна церква св. апостола та євангеліста Івана Богослова с. Пузів і її віряни (Зелені свята, орієнтовно 1928–1929 рр.). Родинний архів Р. С. Тихонюка (с. Зоря, Волинська область).

1) [45; 46].

З 1860-х рр. церква св. апостола та євангеліста Івана Богослова була непридатною для проведення богослужінь [39, арк. 1055 зв. – 1056; 28, арк. 161 зв.; 29, арк. 398 зв.]. З дозволу єпархіального архієрея полагоджена та освячена 26 вересня 1865 р. [34, арк. 489; 35, арк. 487].

У 1893 р. при православної парафії відкрили церковно-парафіяльну школу. 12 років школа знаходилася у непристосованій для навчання будівлі – тогочасній місцевій корчмі. Для поліпшення умов школи Пузівське селянське товариство виділило землю. Будівництво нового приміщення виконували за спеціальним планом, який затвердили у Волинській єпархіальній училищній раді. Фінансування проводили згідно асигнованих коштів § 11 ст. 1 Губернської земської повинності, кількістю у 482 руб. 87 коп. з процентами. Старе приміщення розібрали, а дерев'яний матеріал залишили, використавши для нового. Її відкриття відбулося у 1906 р.

У власності школи була земля (1300 кв. саж.; 1 дес. 125 кв. саж. знаходилося поміж селянських полів), яку передало Пузівське селянське товариство. Землею користувався учитель школи Йосип Васильович Остапюк. Цю посаду він займав понад 14 р. З серпня 1908 р. посаду завідувача школи займав священник Андрій Голиков, а «попечителя» – місцевий поміщик Федір Корбен [38, арк. 431].

Кожного року кількість учнів зростала. До прикладу, в 1905 р. у школі навчалося 35 учнів [35, арк. 487], а в 1909 р. – 56 (37 хлопч. і 19 дівч.). У ній вивчали не лише церковні дисципліни, а й проводили читання, зокрема у 1901 р. протягом 1–5 неділі Великого посту та у Вербну суботу. Була обрана тема «Про святу Землю». Кількість присутніх сягала від 90 до 130 чоловік [47, с. 483]. Також у школі був створений церковний хор, у якому співали учні школи та віряни дорослого віку [51]. Хором керував дяк церкви Володимир Мельницький [38, арк. 431].

На початку ХХ ст. планувалося, що святиня у с. Пузів буде заново відбудована та діяти як самостійна парафія. Інформація, яка зафіксована у «Волинських єпархіальних відомостях» від 21 травня 1906 р., вказує на те, що: «По указу Его Императорского Величества, Святѣйшій Правительствующій Сѹнодь слухали: рапортъ Вашего Преосвященства отъ 29 апрѣля 1905 года за № 278, объ открытіи самостоятельного прихода при Иоанно-Богословской церкви села Пузова, Владимірволинскаго уѣзда, принадлежащей къ Устилугскому приходу, съ назначеніемъ причту содержания изъ казны. Приказали: Согласно ходатайству Вашего Преосвященства, Святѣйшій Сѹнодь опредѣляетъ открывь при Иоанно-Богословской церкви въ селѣ Пузовѣ, Владимірволинскаго уѣзда, самостоятельный приходъ съ причтомъ изъ священника и псаломщика, назначить на содержание причта новооткрываемого прихода по триста пятидесяти рублей въ годъ; въ томъ числѣ священнику 300 рублей и псаломщику 50 рублей съ отнесеніемъ этого расхода, со дня назначенія причта, на счетъ кредита, ассигнуемого изъ казны по § 6 ст. 1 финансовой смѣты Святѣйшаго Сѹнода. О чемъ увѣдомить Ваше Преосвященство указомъ, а въ Хозяйственное Управление передать выписку изъ сего опрѣделенія. Апрѣля 26 дня 1906 года за № 4722. Подписали: Оберъ-Секретарь Петръ Мудролюбовъ и Секретарь Ал. Ростовскій. Съ подлиннымъ вѣрно. Секретарь Консисторіи Е. Срѣтенскій.» [49, с. 250].

Так і сталося, нову церкву в с. Пузів побудували коштом парафіян. Освячення храму відбулося 24 вересня 1906 р. Фасад святині та дзвіниця були дерев'яними, на кам'яному фундаменті. Дахи покриті залізом і пофарбовані зеленою олійною фарбою, а стіни – світло-сірою [39, арк. 900]. Приміщення прикрашене посередньо; престол один – в ім'я св. апостола та євангеліста Івана Богослова (25 вересня за старим стилем (Фото 3)) [44; 64, с. 427]. Описи церковного майна виконувалися двічі: 20 травня 1806 р. протоієреєм Духовного правління Василем Малеванським [21, арк. 226 зв.] і 1906 р. священником м. Устилуг Миколаєм Новоселецьким. Останній опис доповнював наступний парафіяльний єрей. Копії метричних книг (з червня 1906 р.) і книга дошлюбних «обшуків» знаходилися в церкві [38, арк. 430 зв.]. З 15 серпня 1910 р. посаду церковного старости займали Семен Лоборук [39, арк. 903 зв. – 904], а з 1940-х рр. Леонтій Грицок [52].

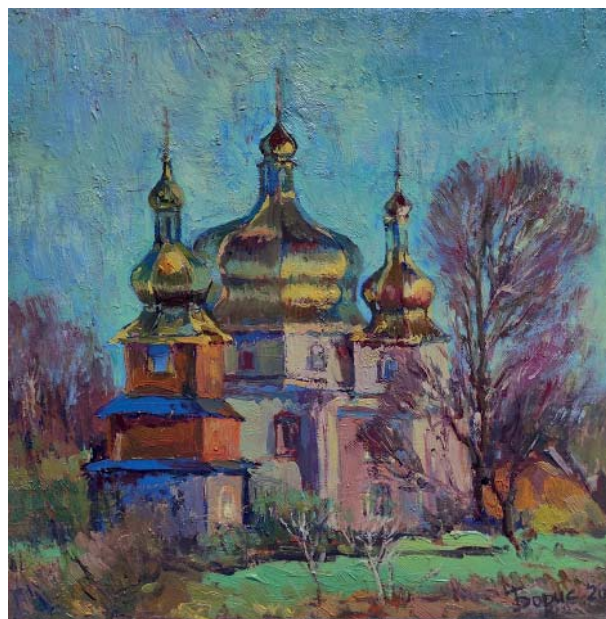
Щодо загальної кількості землі, то налічувала 66 дес. (з них 33 дес. церковної, 1 дес. садибної, 18 дес. орної, 14 дес. сінокісної). Проте, старожили села запевняли, що церковної землі мало б бути на 7 дес. більше. А, це означає, що ця кількість землі була самовільно захоплена [38, арк. 430 зв.].

На церковній землі не було жодних приміщень. Будинки для проживання священно- та церковнослужителів винаймалися у місцевих жителів або купувалися за особисті кошти. Зокрема, у 1907 р. єрей церкви с. Пузів Віктор Сімоновський придбав сарай у міщанина колонії Селіски Йосипа Вишневського. Згодом його розмістили на садибній землі [37, арк. 434–434 зв.].

У 1908 р. ситуація не змінилася. Наступний священник парафії Андрій Голиков збудував приміщення на зібрані від парафіян кошти, доклавши ще й власні (50 руб.) і церковні (35 руб.). Загальна вартість сягала



*Фото 3. Хресна хода у с. Пузів
(тримає хоругви Самуїл Грицюк з с. Пузів;
орієнтовно 1920-ті рр.).*



*Фото 4. Олійний живопис «Православна церква
св. апостола та євангеліста Івана Богослова з
дзвіницею», грудень 2020 р., 22х22 см.
Автор Тетяна Борис.*



*Фото 5. Олійний живопис «Панорама с. Зоря Володимир-Волинського району Волинської області»,
грудень 2020 р., 19,4х55,3 см. Автор Тетяна Борис.*

900 руб. Зовні він був дерев'яний і покритий соломою. А внутрішня частина будинку – обштукатурена. Поряд знаходилися сарай (побудований 1907 р.) і клуня (побудована 1909 р.). Інших господарських споруд не було, як і будинку для дяка. Він проживав на квартирі, яку для нього винаймали окремо [38, арк. 430 зв.].

Право власності на землю разом із Устилузькою парафією зафіксовано у трьох документах, які на початку ХХ ст. зберігалися в архіві Волинської духовної консисторії. Їхній зміст коротко описаний у клірових відомостях парафій м. Устилуг і с. Пузів. Наприклад, у першому документі зазначено, що Пузівськими поміщиками: Філіпом Івановичем, Матвієм Петровичем, Федором Мартиновичем був наданий документ на володіння церквою землі від 15 грудня 1550 р., у другому – відновлення межових ліній землі від 22 листопада 1616 р. (екстракт з Володимирських гродських книг), третій – копією декрету Володимирського земського суду від 26 серпня 1802 р. [38, арк. 430–430 зв.]. Зазначена інформація взята з клірових відомостей з 1840-х по 1880-ті рр. [25–27; 30–32]. У наступних – роки першого і третього документів (1505 і 1808 рр.), можливо є помилковими [33–34; 36].

Сповідна відомість 1912 р. і метричні книги за 1936–1938 рр. – це єдині церковні документи Пузівської парафії, які збережені у Державних архівах Волинської і Житомирської областей. Дослідити повністю період із 1913 р. до 1944 р. не вдалося. Лише поодинокі документи фіксують головні пункти діяльності, стану парафії (Додаток А) та її штату. Також в одному із документів вказано, що протягом 1921–1944 рр. настоятелем храму був Павло Кожа, а дяком Йосип Мельницькій (Фото 2) [5, арк. 52–52 зв.; 41, арк. 3 зв. – 4; 62, с. 5].

Останнім роком існування парафії церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова вважається 1944 р., зокрема, його день – 8 лютого (Фото 1). У пам'яті жителів закарбувався як день, коли храм був спалений. Також знищено більше 100 будинків [50]. Після Другої світової війни на місці церкви встановили пам'ятник загиблим у боях односельчанам.

Неодноразово на зборах села місцеві жителі висловлювали бажання про створення нової парафії. Проте, не могли визначити місце для її побудови. Одна із мешканок села Марія Ярмолюк запропонувала територію власного городу, що знаходився навпроти пам'ятника. Цю ідею було підтримано. Спочатку контроль за будівництвом здійснював сільський староста Віктор Лоборук, а потім інший – Борис Вашук. Невдовзі воно завершилося і на свято Івана Богослова освятили новий храм [67, с. 12]. Першу літургію відслужили у 1994 р. [68, с. 8–9], а у 2015 р. освятили нові дзвони і дзвіницю. Щодо останньої події, то на урочистій службі були присутні: митрополит Луцький і Волинський Михаїл, декан протоієрей Євген Шевчук, настоятель парафії Віталій Іванів, священники Володимир-Волинського та Ковельського благочинних округів і представник Римсько-католицької церкви. Після молитви владика вручив пам'ятні церковні нагороди 18-ом жертводавцям (Павло Карпюк, Леонід Тихонюк, Ігор Антошак і ін.), які доклали чимало зусиль для будівництва триповерхової (22 м) дзвіниці (Фото 4) [4, с. 1].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, на сьогодні вдалося з'ясувати, що православна парафія у с. Зоря (Пузів) існувала ще з 1620-х рр. і була названа на честь Різдва Христового. Наприкінці ХVІІІ ст. зафіксована інша парафія церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова. Такою ж вона залишалася до 8 лютого 1944 р., доки не була спалена під час Другої світової війни. Півсторіччя жителі села не мали своєї святині. Проте, з ініціативи місцевої громади і її пожертв у селі був побудований новий храм в ім'я св. апостола та євангеліста Івана Богослова, який існує по теперішній час (Фото 5).

Для подальшого дослідження потрібно виявити інші архівні документи, щоб деталізувати напрямки діяльності парафії, зокрема, душпастирську та громадсько-політичну активність її ін.

Джерела та література

1. Археографический сборник документов, относящийся к истории северо-Западной Руси: издаваемый при Управлении Виленского учебного округа. Сост. П.А. Гильтебранд, Ф. Г. Елеонский, А. Л. Миротворцев. Вильна: Печатня Губернского правления. 1867–1904. Т. 1. 1867. С. 46–126.
2. Архів церкви св. апостола та євангеліста Івана Богослова с. Зоря Володимир-Волинського району Волинської області (дата звернення 07.03.2021).
3. Баранович О. Залюднення Волинського воєводства в першій половині ХVІІІ ст. / Всеукр. акад. наук. Соціально-економічний відділ. Комісія історико-географічна. Київ, 1930. 153 с.
4. Вознюк Я. Церковні дзвони і нагороди з нагоди престольного свята храму Івана Богослова у селі Зоря. Місто Вечірне (газета). 15–22 жовтня 2015. № 42 (895). С. 1.
5. Державний архів Волинської області (далі – ДАВО) Ф. 35. Оп. 5. Спр. 1.
6. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 3.
7. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 4.

8. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 5.
9. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 7.
10. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 8.
11. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 9.
12. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 10.
13. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 12.
14. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 14.
15. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 16.
16. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 17.
17. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 18.
18. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 20.
19. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 21.
20. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 24.
21. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 27.
22. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 30.
23. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 31.
24. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 32.
25. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 33.
26. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 36.
27. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 38.
28. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 40.
29. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 41.
30. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 46.
31. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 54.
32. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 65.
33. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 75.
34. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 78.
35. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 81.
36. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 83.
37. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 84.
38. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 86.
39. ДАВО. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 87.
40. ДАВО. Ф. 35. Оп. 11. Спр. 1.
41. ДАВО. Ф. 46. Оп. 1. Спр. 993.

42. Державний архів Житомирської області. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 376.

43. Довбищенко М. В. Волинська шляхта у релігійних рухах (кінець XVI – перша половина XVII ст.) / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Центр українознавства філософського факультету. Київ: ПП Сергійчук М. І., 2008. 882 с.

44. Календарь престольных праздников Волынской епархии. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1903. Официальная часть. № 16. С. 417–433.

45. Каталог метричних книг Державного архіву Волинської області (1600–1993): спец. довідник. Луцьк: Надстир'я, 2009. 588 с. URL: https://volyn.archives.gov.ua/Publicat/Kat_metr.pdf (дата звернення 14.03.2021).

46. Каталог метричних книг Державного архіву Житомирської області: православ'я. Житомир: Вид-во «Волинь», 2010. 604 с. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-690-132-6/978-966-690-132-6.pdf> (дата звернення 14.03.2021).

47. Отчет о деятельности Волынского отдела Императорского православного Палестинского общества за 1900–1901 год. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1901. Официальная часть. № 18. С. 459–502.

48. Пам'ятки: археограф. щорічник. Архів української церкви. Вип. 1. Документи до історії унії на Волині і Київщині кінця XVII – першої половини XVIII ст. / упоряд. М. В. Довбищенко. Київ, 2001. Т. 3. 464 с.

49. Правительственные распоряжения. Указ Его Императорского Величества, Самодержца Всероссийского, из Святейшего Правительствующего Синода, Преосвященному Антонию, Епископу Волынскому и Житомирскому, Почаевской Успенской Лавры Священно-Архимандриту. Копия. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1906. Официальная часть. № 15. С. 250.

50. Публікація адміністратора групи Inna Boryk Bednarchuk і коментар учасниці групи Галини Димінської у групі Зоря Online (Facebook) від 7 лютого 2021 р. Пам'ятні дати. URL: <https://www.facebook.com/groups/325678075551045/permalink/418013636317488> (дата звернення 14.03.2021).

51. Публікація модератора групи Антоніни Солодухи і коментарі учасників групи Зоря Online (Facebook) від 15 листопада 2020 р. (у коментарях зазначені імена та прізвища осіб церковного хору: Ніна Тихонюк, Євгенія Грицюк, Анастасія, Григорій і Домініка Ярмолюки, Володимир Ващук, Віра Бойко і ін.). URL: <https://www.facebook.com/groups/325678075551045/permalink/365532311565621/> (дата звернення 14.03.2021).

52. Публікація модератора групи Антоніни Солодухи і коментарі учасників групи Зоря Online (Facebook) від

26 вересня 2020 р. (у коментарях, зокрема від Oleksandr Tkachuk, Лена Борис, зафіксовано інформацію про старосту церкви Леонтія Грицюка). URL: <https://www.facebook.com/groups/325678075551045/permalink/325831738869012/> (дата звернення 14.03.2021).

53. Публікація учасника групи Зоря Online (Facebook) Сергія Батошовського від 9 листопада 2020 р. Історія Зорі. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3683963271655634&set=p.3683963271655634&type=3> (дата звернення 14.03.2021).

54. Распоряжения епархиального начальства. Вакантные места. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1908. Официальная часть. № 6. С. 70–74.

55. Распоряжения епархиального начальства. Вакантные места. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1908. Официальная часть. № 10. С. 129–131.

56. Распоряжения епархиального начальства. Перемены по службе. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1908. Официальная часть. № 11. С. 140–142.

57. Распоряжения епархиального начальства. Перемены по службе. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1908. Официальная часть. № 13. С. 167–169.

58. Распоряжения епархиального начальства. Перемены по службе. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1910. Официальная часть. № 40. С. 714–715.

59. Распоряжения епархиального начальства. Перемены по службе. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1911. Официальная часть. № 36. С. 693–694.

60. Распоряжения епархиального начальства. Перемены по службе. Волынские епархиальные ведомости. Кременец, 1914. Официальная часть. № 36. С. 597.

61. Селянський рух на Україні 1569–1647 рр.: зб. док. і мат. Київ: Наукова думка, 1993. 535 с.

62. Солодуха Антоніна. Зелені свята на старій фотографії. Слово правди (газета). Володимир-Волинський, 9 червня 2011. № 23 (9971). С. 5.

63. Список землевладельцев и арендаторов Волынской губернии во владении коих находится не менее 50 десятин земли. Житомир: Волынский губ. стат. ком., 1913. 270 с.

64. Справочная книга о приходах и монастырях Волынской епархии. Сост. Н. В. Переверзев. Житомир: Волын. Владимиро-Васильев. братство, 1914. 446 с.

65. Статут Устилузької об'єднаної міської територіальної громади Володимир-Волинському району Волинської області, 2017 р. URL: <https://ustyluzka-gromada.gov.ua/statut-15-08-28-22-08-2018/> (дата звернення 14.03.2021).

66. Стоколос Н., Шеретюк Р. Трансформаційні процеси в Уніатській Церкві періоду поділів Польщі (1772–1795 рр.) та їхні наслідки. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Істор. релігієзнавство. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2009. Вип. 1. С. 228–243.

67. Тиненська В. Зорянській і Фалемичівській церквам – по 20 років! Місто Вечірне (газета). 16–22 жовтня 2014. № 42 (843). С. 12.

68. Штинько В. Поблизу його церкви – справжній рай. Волинь – нова (газета). 20 серпня 2013. С. 8–9.

Таблиця 1.
Місцезнаходження метричних книг у архівах України

Державний архів Волинської області			Державний архів Житомирської області			
Метричні книги			Православна парафія	Метричні книги		Православна парафія
№	Збережені	Відсутні		Збережені	Відсутні	
1.	1841	-	м. Устилуг	1797–1830	-	с. Пузів
2.	1845	-	м. Устилуг	1831–1860	-	м. Устилуг
3.	1847	-	м. Устилуг	-	1823	с. Пузів
4.	1849	-	м. Устилуг	-	-	-
5.	1861–1864	-	м. Устилуг	-	-	-
6.	-	1865–1905	м. Устилуг	-	-	-
7.	-	1906–1935	с. Пузів	-	-	-
8.	1936–1938	-	с. Пузів	-	-	-
9.	-	1939–1945	с. Пузів	-	-	-

Таблиця 2.
Священно- і церковнослужителі Пузівської парафії

№	Роки	Вакантна посада/ призначення/ переведення	Священнослужителі	Церковно- служителі
<i>церква Різдва Христового</i>				
1.	1605 р.		отець Артемій	
2.	1620–1642 рр.		пресвітер Константин Купчич [43]	
3.	Кінець XVII – середина XVIII ст.		не вдалося віднайти	
<i>церква св. апостола та євангеліста Івана Богослова (стара)</i>				
4.	1791 р.	призначений	Андрій Левіцькій	
5.	1796 р.	переведений у м. Устилут, опікувався парафією	Андрій Левіцькій	
6.	1798 р.		Федір Собуцькій	
7.	1799 р.		Федір Собуцькій	Павло Рафальський
8.	1800 р.		Федір Собуцькій	
9.	1802 р.	опікувався парафією	Андрій Левіцькій [5; 7–8; 9]	
10.	1804, 1806–1807, 1813 рр.	призначений	Микола Хоцевич [10– 12; 14]	
11.	1813, 1816–1818 рр.	опікувався парафією	Андрій Левіцькій	
12.	1824 р.	опікувався парафією	Василій Холодняковський	
13.	1825–1828 рр.	опікувався парафією	Андрій Левіцькій [14– 16; 18–20]	
14.	1828 р.			Василій Жолковський [20]
15.	1829–1905 рр.	опікувалися священно- і церковнослужителі Устилузької парафії		
16.	5 червня 1906 – 1908 рр.	призначений, потім переведений у Подільську губернію	Віктор Сімоновський [54, с. 74]	Іван Марченко
17.	5 червня 1906 – березень 1908 рр.	призначений, потім переведений у Курську губернію		Іван Марченко [55, с. 131]
18.	20 червня 1908 р.	переведений з Любарського жіночого монастиря	Андрій Голіков [38, арк 432 зв.]	
19.	6 березня 1908 р.	переведений з с. Мотрунки Житомирського повіту		Феодосій Чернецькій [56, с. 141]
20.	20 березня 1908 р.	призначений		Мелітон Лісіцькій [57, с. 168]
21.	14 серпня 1908 р.	переведений з м. Тучин Ровенського повіту		Володимир Мельницькій
22.	18 вересня 1910 р.	переведений у м-ко Коритниця Володимир-Волинського повіту	Андрій Голіков	

23.	18 вересня 1910 р.	переведений із Зимненського жіночого монастиря	Порфирій Бордюговський [58, с. 714]	
24.	25 серпня 1911 р.	переведений у м-ко Коритниця Володимир-Волинського повіту		Володимир Мельницький
25.	25 серпня 1911 р.	призначений		житель с. Пузів Євтихій Горностаї [59, с. 694]
26.	26 серпня 1914 р.	переведений з с. Дідковці Кременецького повіту	діакон Василій Панькевич [60, с. 597]	
27.	20 листопада 1918 р.	призначений		Йосип Мельницький
28.	15 квітня 1921 р.	призначений	Павло Кожа [41, арк. 3 зв. – 4; 62]	
29.	8 лютого 1944 р.		церква згоріла [50]	
церква св. апостола та євангеліста Івана Богослова (нова)				
30.	квітень 1994 р. – квітень 1995 р.		Михайло Іванович Кантор	
31.	квітень 1995 р. – грудень 1995 р.	переведений на посаду настоятеля собору св. великомученика Юрія Переможця м. Володимир- Волинський	Володимир Іванович Шевчук (владика Матфей, єпископ Володимир-Волинський і Турійський)	
32.	грудень 1995 р. – вересень 1996 р.	на даний час настоятель храму в с. Стенжаричі Володимир-Волинського району	Борис Іванович Гідзінський	
33.	вересень 1996 р. – липень 1999 р.		Ігор Володимирович Бігун	
34.	липень 1999 р. – 1 березня 2000 р.		Богдан Михайлович Бойчук	
35.	1 березня 2000 р. – 20 березня 2006 р.		Володимир Федорович Шевчук	
36.	2 квітня 2006 р. по теперішній час	призначений після закінчення духовної академії	Віталій Володимирович Іванів [2]	

УДК 27-523.42 (477.82)

Paweł Sygowski (Lublin, Polska)

**CERKIEW P.W. NARODZENIA NAJŚWIĘTSZEJ MARIJ PANNY WE WSI ZDOMYŚL
(ЗДОМИШЕЛЬ) NA WOŁYNIU – W XVIII w., W DEKANACIE RATNEŃSKIM UNICKIEJ
DIECEZJI CHEŁMSKIEJ**

Wieś Zdomyśl położona jest na terenie Ukrainy, w pn.-zach. części Wołynia, nad Prypecią, ok. 140 km na pn.-zach. od Łucka, około 50 km na pn.-zach. od Kowła, około 90 km na pn.-wsch. od Chełma, oraz około 10 km na pd.-zach. od Ratna (il. 3, il. 4). Przed III rozbiorem Rzeczypospolitej (1795 r.) wieś należała do ziemi chełmskiej województwa ruskiego, a parafia unicka w Zdomyślu należała do dekanatu ratneńskiego unickiej

diecezji chełmskiej (il. 1, il. 2). Wieś ta była własnością królewską w starostwie ratneńskim. W 1565 r. w lustracji tego starostwa wymieniona jest wieś „Zdomislie albo Mielechi”. Jej mieszkańcy wykonywali prace dla zamku w Ratnie¹. Parafia Kościoła wschodniego, jeśli powstała tu pod koniec XVI w. – zanim została podpisana unia brzeska – to była jeszcze prawosławna², ale nie wykluczone też, że jeśli parafia powstała po przyjęciu unii przez biskupa chełmskiego, to mogła być już od chwili powstania już parafią unicką, gdyż w wielu parafiach tej diecezji unia została przyjęta jeszcze w końcu XVI w. i na początku XVII w., co wynikało stąd, że duża część szlachty wołyńskiej był zwolennikami unii³. Można przypuszczać że w dobrach królewskich zwolennikami unii byli również starostowie. Nie należy jednak wykluczyć, że jeśli parafia powstała w początkowych latach XVII w. to mogła być jeszcze prawosławna. Część parafii w diecezji chełmskiej przyjęły unię od razu, ale nie wszystkie⁴.

Wiadomo, że proboszcz Zdomyśla był obecny w 1620 r. na soborczyku unickiej protopopii w Ratnie⁵. Jednak później parochia tu musiało nie być, gdyż parafią zaczął zawiadywać unicki proboszcz z Ratna. Brak unickiego proboszcza spowodował odejście w Zdomyślu części parafian i powrót ich do prawosławia. Wiązało się z tym wzniesienie przez nich własnej cerkwi i przejęcie jakiejś części wyposażenia z cerkwi unickiej, co wywołało w 1642 r. protest unickiego proboszcza z Ratna⁶. Wkrótce wybuchło powstanie Chmielnickiego, którego jednym z hasła była likwidacja unii. Kozacy usuwali przemocą księży unickich, a nawet zabijając, dokonywali też dewastacji świątyń⁷. Wywoływało protest unickich księży, kierowany do ówczesnych sądów Rzeczypospolitej⁸. Po wojnach nękających Polskę około połowy XVII w. (Kozacy, Szwedzi, Moskwa, Rakoczy) nastąpił długi czas odbudowy państwa, w tym odbudowa cerkwi unickiej. Na unickim soborze diecezjalnym, datowanym ogólnie na lata 1683-1685, obecny był też proboszcz parafii w Zdomyślu⁹. Parafia unicka jest odnotowana również w 1696 r., w ówczesnym „Regestrze Cerkwiow”¹⁰.

Cerkiew i parafia unicka w XVIII w.

Nieco więcej o parafii i cerkwi w Zdomyślu dowiadujemy się z wizytacji unickiego dekanatu ratneńskiego unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w., przechowywanych w Archiwum Państwowym w Lublinie. Wizytacji tych, z czasów Rzeczypospolitej, zachowało się kilka. Są to wizytacje z lat: 1721, 1749, 1760, 1771, 1780, z 1787 r. (dwie) i z 1793 r.¹¹ Brak odnotowania cerkwi zdomyskiej w znanych wizytacjach tego dekanatu z 1774 r. i 1789 r.¹² Po III rozbiórce Polski (1795 r.) tereny Wołynia (do rzeki Bug na zachodzie) zajęła Rosja. Na zajętych ziemiach Rosjanie zmienili sieć administracji państwowej i cerkiewnej. Na terenach zachodnich zaboru rosyjskiego graniczących z terenem dzisiejszej Lubelszczyzny, wówczas z terenem zaboru austriackiego, utworzyli oni powiat włodzimierski, w którym od razu zlikwidowano unię, zastępując ją rosyjskim prawosławiem¹³. Celem tego było odgródzenie unickiej diecezji chełmskiej i jej stolicy w Chełmie od kontaktów z unitami w Cesarstwie Rosyjskim. Fragment północno-wschodniej część dawnej diecezji chełmskiej, w ramach wprowadzonych przez Rosjan nowych podziałów, znalazła się w powiecie kowelskim. Na terenie tym Cerkiew unicka pozostała, a jej dekanaty, w tym dekanat ratneński – w nowym kształcie, zostały włączone do unickiej diecezji ze stolicą w Łucku. Parafia unicka w Zdomyślu w dekanacie ratneńskim była wizytowana w 1820 r.¹⁴ Tradycja unicka na terenie Rosji Carskiej została, jak było już wspomniane, całkowicie zlikwidowana w 1839 r. i zastąpiona rosyjskim prawosławiem. Na początku XX w. wieś ta liczyła 754 mieszkańców zamieszkałych w 148 domach; była tu cerkiew drewniana, kaplica cmentarna i szkoła cerkiewna¹⁵. Za czasów Drugiej Rzeczypospolitej (1918-1939) cerkiew była czynna¹⁶, podobnie jak i za czasów Związku Radzieckiego (1939-1991)¹⁷.

Wizytacje parafii i cerkwi unickich za czasów Rzeczypospolitej teoretycznie miały być przeprowadzane według ustalonych w 1720 r. na „Synodzie Zamojskim” punktów. W wizytacjach diecezji chełmskiej stosowano od samego początku uproszczoną ich wersję – wizytacje te są stosunkowo krótkie, zawierające dużo mniej informacji w porównaniu z wizytacjami innych diecezji, np. diecezji włodzimiersko-brzeskiej. Dopiero opisy wizytacyjne z końca lat 80. i początku lat 90. XVIII w. są obszerniejsze, szczególnie ta późniejsza. Niestety wszystkie wizytacje podają bardzo skromne informacje na temat wyglądu bryły budynku cerkwi w Zdomyślu. Trzeba zwrócić uwagę, że pomiędzy najstarszą znaną wizytacją z 1721 r., a kolejną znaną z 1749 r. upłynęło ponad ćwierć wieku i w tym czasie mogły dzieć się z cerkwią różne rzeczy – przekształcenia bryły i zmiany w wyposażeniu. Z opisów wizytacyjnych można wnioskować, że cerkiew, zapewne tylko jakaś część bryły – może nawa i prezbiterium – nie uległa większym zmianom. Świątynia ta na pewno była drewniana, trójdzielna (prezbiterium, nawa, oraz przedsionek – w wizytacjach określany jako babiniec lub kruchta). Z opisu z 1721 r. wiadomo, że cerkiew była w „dachach wielkiej reparaacji potrzebująca”, a w 1749 r. świątynia ta była już w dobrym stanie. Wskazuje to, że cerkiew w międzyczasie musiała przejść jakiś poważny remont, a może częściową przebudowę, tak, że w dwóch kolejnych wizytacjach (1760, 1771) jej stan określano jako dobry, i dodano, że miała ona dzwonnice nad babiniec (przedsionkiem). Pojawienie się w tych opisach informacji o dzwonnicy i jej lokalizacji oraz odnotowany wzrost ilości dzwonów z dwóch (1721, 1749) do pięciu (1760, 1771) może wskazywać na wzniesienie nowej dzwonnicy, a może nawet całego przedsionka, nad którym była nadbudowana.

Więcej o wyglądzie cerkwi można by wnioskować po ilości drzwi i okien, ale tylko w informacjach w wizytacjach z 1749 i 1780 r. podano, że w świątyni było dwoje drzwi – jedno z nich były „w kruchcie”, czyli prowadziły z zewnątrz do przedsionka, a te drugie musiały prowadzić z tego przedsionka do nawy. Tylko w 1749 r. podano, że światło do wnętrza wpadało przez dwa większe okna i dwa mniejsze – te większe były zapewne w nawie, a dwa mniejsze w prezbiterium. Ich szybki w oknach były ujęte w drewniane ramy. Niewielka ilość okien świadczyć może o dawniejszym pochodzeniu cerkwi, zbyć może z 4 ćwierci XVII w.

W 1780 r. cerkiew określono jako „w ścianach” starą, ale w dachach była „nowo wyreparowana”. Kolejne prace remontowe wkrótce wykonano, połączone z jakąś przebudową, gdyż w opisie z 1787 r. odnotowano trzecie drzwi – zapewne do dobudowanej zakrystii, a w oknach pojawiły się kraty żelazne¹⁸. Jednak mimo to cerkiew określono jako starą i nadal wymagającą remontu¹⁹.

Opisy świątyń w wizytacjach cerkwi diecezji chełmskiej z 1793 r. są, jak wspomniano wyżej, już dużo dokładniejsze, ale niestety nie w przypadku wizytacji cerkwi w Zdomyślu. Wynikało to stąd, że cerkiew tutejsza była „stara, i ze wszystkim prawie upadająca”. Nie było powodu aby opisywać świątynię, która ma być wkrótce rozebrana.

Nowa cerkiew

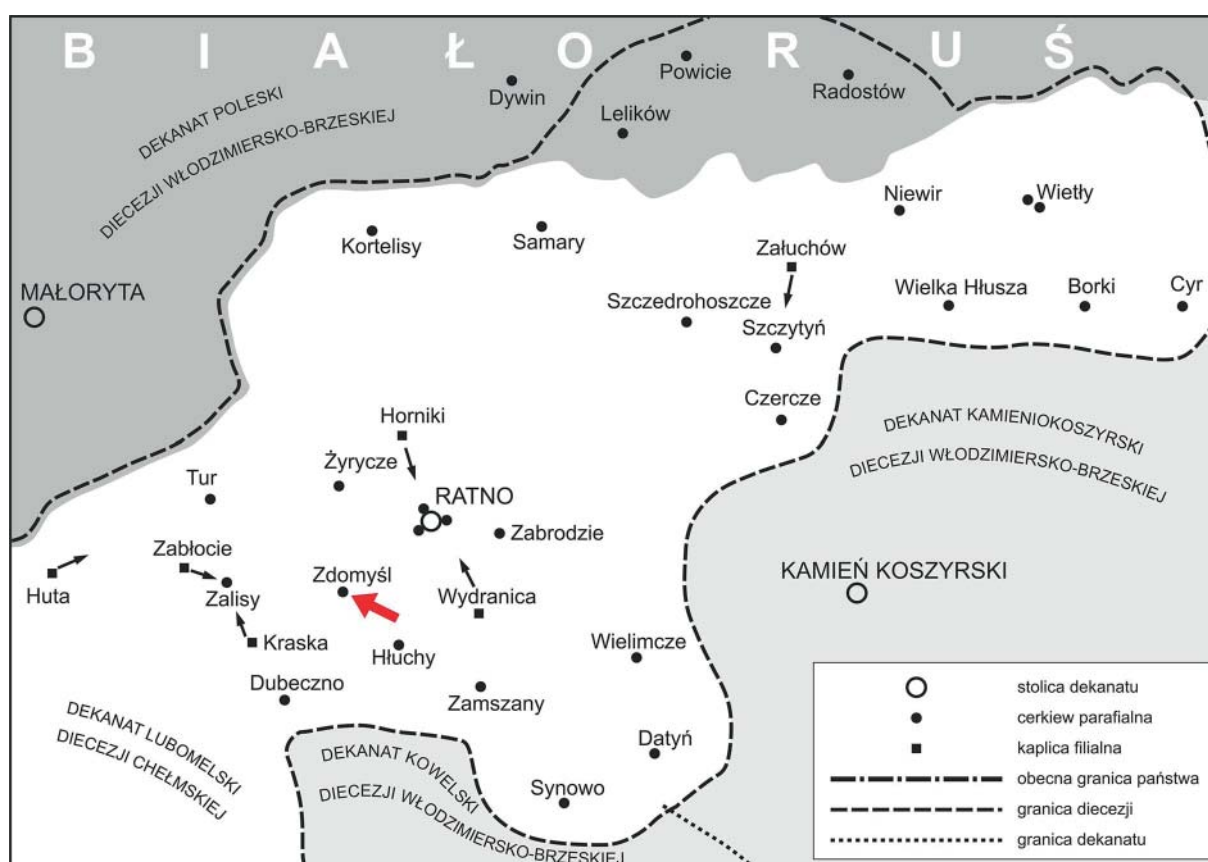
W dotychczasowej literaturze jako datę powstania cerkwi w Zdomyślu przyjęto rok 1784. Taka data budowy opublikowana została w opracowaniu z 1892 r., poświęconemu prawosławiu na Wołyniu²⁰ i weszła w powszechny obieg. Datowanie to powtórzone zostało w „Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego” (1902)²¹ i w opracowaniu Teodorowicza, poświęconym cerkwiom i parafiom powiatu kowelskiego Wołynia (1903)²². Po II wojnie światowej datę tę podano w katalogu zabytków architektury Ukraińskiej SSR (1985)²³, w monografii regionu ratneńskiego (2003)²⁴ i kilku innych opracowaniach, a także w polskim przewodniku krajoznawczym po Ukrainie²⁵. Ostatnio (2014 r.) nieco inaczej datuje świątynię kijowski badacz Wiktor Zawada. Analizuje on konstrukcję budynku i pewne jej archaiczne rozwiązania datuje na rok 1643, które to elementy według niego zostały w 1784 r. włączone do gruntownie przebudowanej cerkwi²⁶.

Datowanie powstania świątyni na rok 1784 przyjęte zostało zapewne z „Klirowych wiadomości” – z corocznych sprawozdań, składanych przez prawosławnych proboszczów, które wprowadzono na tym terenie po likwidacji unii – po 1839 r. Datowanie takie nie jest zgodne z informacją archiwalną podaną w wizytacji z 1793 r., przechowywaną w Archiwum Państwowym w Lublinie. Jak wspomniano było wyżej wizytator zanotował wówczas, że cerkiew w Zdomyślu jest „Stara” i „upadająca”, i zaraz dodał, że „na miejsce tej nowa w załamaniu już wierzchnym buduje się”. Wizytacja została przeprowadzona 27 stycznia 1793 r. według kalendarza juliańskiego (około 9 lutego kalendarza gregoriańskiego), z czego wynika, że budowę całkiem nowej cerkwi rozpoczęto już wcześniej – w 1792 r., i jak można przypuszczać, ze względu na zaawansowanie prac, zakończono ją w 1793 r. Dopiero wówczas można było rozebrać starą świątynię. Stąd oczywistym wnioskiem jest to, że elementy starej cerkwi nie mogły być wcześniej włączone do nowej cerkwi. Niestety wizytator nie dokonał wówczas opisu nowej świątyni, która w czasie wizytacji była budowana i jeszcze nie skończona.

Cerkiew wzniesiona w Zdomyślu w latach 1792-1793, stoi do dziś (il. 7, il. 8). Jest to budowla drewniana, orientowana – skierowana prezbiterium na wschód. Z reprodukowanych pomiarów Wiktora Zawady (il. 5, il. 6) widać, że budynek ten jest w planie trójdzielny – składa się z prostokątnej nawy, z węższego, prostokątnego prezbiterium, zamkniętego trójbocznie, z dostawionymi po obu jego stronach niewielkimi pomieszczeniami (zakrystia i składzik ?), oraz z przedsionka na planie prostokąta, z nadstawioną nad nim dzwonnicy, o szerokości i długości przedsionka, ale o ściętych zewnętrznych zachodnich narożach²⁷. W okresie późniejszym dobudowano przed wejściami od zachodu i od północy ganki kryte dachami dwuspadowymi, wspartymi na dwóch słupach każdy, a ostatnio do północnej ściany przedsionka dobudowano murowaną komórkę (il. 8). Ściany konstrukcji zrębowej prezbiterium i nawy są tej samej wysokości. Przedsionek ma także ściany zrębowe, natomiast konstrukcja nadstawionej nad nim dzwonnicy nie jest czytelna, zapewne jest ona słupowo-ryglowa. Górną część dzwonnicy – izbicę obiega pulpitowy daszek okapnikowy, którego dolna krawędź biegnie na wysokości dolnej krawędzi dachu nad nawą i prezbiterium. Powyżej daszku okapnikowego znajdowały się arkadowe otwory głośnikowe, współcześnie zasłonięte. Cerkiew nakrywa dach dwuspadowy, jednokalenicowy, zakończony wielobocznie nad prezbiterium i izbicą dzwonnicy. Niezwykle rzadką sytuacją jest ukryte pod tym dachem – nad środkową i wschodnią częścią nawy – zrębowe zwieńczenie kopułowe („wierzch”). Jest to rozwiązanie konstrukcyjne stosowane w dawniejszych cerkwiach. Ma ono formę ściętego stożka na planie kwadratu (il. 6). Na dachu, nad tą „kopułą” znajduje się wieżyczka na sygnaturkę, o wysokim bębnie, zwieńczona cebulastym hełmem. Na krańcach wschodnim i zachodnim kalenicy dachu umieszczono stosunkowo niedawno niewielkie cebulki na bębnach, które podkreślają trójdzielność świątyni w planie i bryle. Zastąpiły one wcześniejsze cebulki w tych miejscach, które nie miały bębnów. Dach, pierwotnie na pewno pokryty gontem, w okresie międzywojennym był



1. Plan unickiej diecezji chełmskiej w 1772 r.,
nałożony na współczesna mapę Polski i Ukrainy, oprac. P. Sygowski i A. Kozłowski.



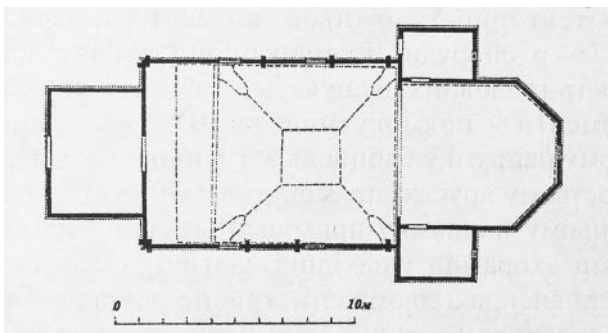
2. Dekanat ratneński unickiej diecezji chełmskiej w 1772 r.,
oprac. P. Sygowski i A. Kozłowski.



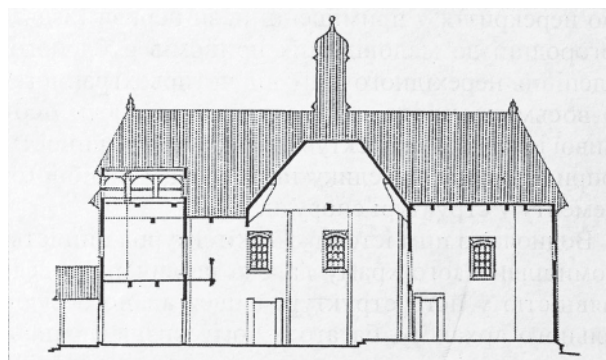
3. Fragment plani: Военно-топографическая карта европейской России, 1:126 000, Рядъ XIX, Листъ 3, 1867 г.



4. Fragment współczesnej mapy: Волинська область. Топографічна карта [b:] Серія топографічних карт „Області України”, 1:200 000, Київ 2009.



5. Zdomyśl, plan cerkwi za: В. А. Завада, До проблеми історико-типологічної атрибуції волинських дерев'яних храмів XVI-XVII століть [в:] Архітектурна спадщина Волині. Збірник наукових праць, т. 4, Рівне 2014, с. 19.



6. Zdomyśl, przekrój podłużny cerkwi za: В. А. Завада, До проблеми історико-типологічної атрибуції волинських дерев'яних храмів XVI-XVII століть [в:] Архітектурна спадщина Волині. Збірник наукових праць, т. 4, Рівне 2014, с. 19.



7. Zdomyśl, widok cerkwi od pd.-zach. za: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, т. 2, Киев 1985, с. 102.



8. Zdomyśl, widok cerkwi od pn.-zach za: Храмы Волині. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабич, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 87, іл. 135.



9. Łuck. Музей волинської ікони, Święty Piotr (?), rzeźba, XVIII w., z cerkwi w Zdomyślu.



10. Łuck. Музей волинської ікони, Święty Paweł (?), rzeźba, XVIII w., z cerkwi w Zdomyślu.



11. Łuck. Музей волинської ікони, Ukrzyżowanie – XVIII w., z cerkwi w Zdomyślu.

już pokryty blachą. Wewnątrz zrębowa „kopuła” nad nawą jest otwarta do środka, zaś w zachodniej części nawy i w prezbiterium jest strop płaski, podobnie jak w przedsionku. Współcześnie ściany świątyni są oszalowane pionowo deskami i pomalowane na niebiesko.

Wyposażenie wnętrza starej cerkwi

Wyposażenie wnętrza starej cerkwi było początkowo, jak można przypuszczać, tradycyjne – z ikonostasem, ołtarzem głównym na środku prezbiterium, żertwiennikiem i klirosem (klirosami) przed ikonostasem. Było to tak oczywiste, że wizytatorzy nie odnotowywali tego. Jedynie w 1721 r. zauważono, że świątynia jest „w Ołtarzach i Obrazach mniej porządna”. W ciągu XVIII w., przy okazji któregoś z gruntownych remontów, zapewne na początku czwartej ćwierci tego stulecia, układ wnętrza został całkowicie zmieniony, w duchu wprowadzanych w tym czasie w wielu cerkwiach zmian. Zlikwidowano wówczas ikonostas i zastąpiono go układem trzech ołtarzy – głównego i dwóch bocznych – w Zdomyślu odnotowanym w wizytacji starej cerkwi w 1793 r. Wiązało się to wprowadzaniem, przejętej z tradycji łacińskiej, kultu Eucharystii, której adoracja odbywała się na ołtarzu głównym, w początkowo w „Puszcze pro Venarabili”, czasem połączonej z niewielką monstrancją umieszczaną na przykryciu wspomnianej puszczy, a później także w samodzielnej monstrancji z melchizedechem przystosowanym do cząstki prosfory. Monstrancja z Eucharystią wystawiona do adoracji na ołtarzu głównym powinna być widoczna dla wiernych, a to utrudniał ikonostas. Początkowo zdejmowano drzwi carskie, z czasem rozbierano środkową część ikonostasu, przenosząc skrajne ikony namiestne do ołtarzy bocznych, aż w końcu zastępowano ikonostas układem trzech ołtarzy, takim jak w tradycji łacińskiej – głównego i bocznych²⁸. W 1793 r. były tu trzy ołtarze – główny i dwa boczne, ale kiedy zastąpiono ikonostas ołtarzami nie odnotowano – być może, tak jak wspomniałem wyżej, miało to miejsce w latach 70tych XVIII w. Ołtarz wielki był przysunięty do wschodniej ściany prezbiterium, tak, że nie można było uczynić wokół niego obchodu. Na ołtarzu stało „Cyborium zamczyste” i krzyż „z Passią srebrny pozłacany”, na ołtarzach bocznych stały także krzyżyki „z Passiami” (z rzeźbionym Chrystusem Ukrzyżowanym). Z ikon w cerkwi odnotowany jest tylko obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, który cieszył się lokalnym kultem, o czym może świadczyć obecność już w 1721 r. dwóch „koronek srebrnych” i kilku wotów srebrnych – dwóch tabliczek, krzyżyka i siedmiu „pukłów”. Do 1760 r. na ikonę przybyła sukienka z czerwonego aksamitu, a w kolejnych latach pojawiły się nowe srebrne wota – w sumie było to pięć serc, dwie nóżki, jedna rączka, dwa „mentaliki”, dwa „noszenia” z kopiejkami i „bitymi szóstaczkami”, a ilość tabliczek srebrnych wzrosła do ośmiu (1793 r.). Z innych ikon odnotowana jest jedynie ikona chramowa Narodzenia Najświętszej Marii Panny, która była umieszczona w jednym z ołtarzy bocznych (1793 r.). Z czasem ilość srebrnych koron na ikonach, wzrosła do pięciu.

Z zapisów wizytacyjnych wynika, że w komplecie sprzętów liturgicznych zmieniała się ich jakość i często ilość. „Puszka pro Venerabili” (na prosforę) była początkowo drewniana „Malarsko posrebrzona” (1721 r.), potem cynowa (1749 r., 1760 r.), aż, zgodnie z sugestią biskupa Maksymiliana Ryłły²⁹, pojawiła się tu puszcza „srebrna intus wyzłacana” (1771 r.). Kielich i patena były początkowo cynowe (1721 r.), potem pojawił się drugi kielich cynowy z pateną srebrną (1749 r.), a następnie odnotowano, na ich miejsce, jeden kielich srebrny „intus wyzłocony” z pateną srebrną (1771 r.), zaś do 1780 r. dokupiono drugi srebrny komplet kielicha, pateny, gwiazdy i łyżeczki. Jeden z tych kielichów był „pozłacany marcypanowo”, a drugi „wewnątrz pozłacany odnowienia pozłoty potrzebujący” (1787 r.)³⁰. Gwiazda i łyżeczka już od wizytacji z 1721 r. odnotowane są jako srebrne. W tym też czasie była tu para lichtarzy cynowych i para mosiężnych – w ciągu XVIII w. przybyły kolejne pary takich lichtarzy, a także lampa cynowa wisząca. Cynowe były „Myrnice ... podwojne” (1787 r.). Srebrna pozłacana była „puszczka do chorych” (1787 r.), a mosiężne dwa „trybularze” (1771 r.). Były tu też dwie chorągwie, w tym jedna „Adamaszkowa Karmazynowa z obrazem” (1787 r.). Chrystus Ukrzyżowany (rzeźbiony) na krzyżu procesjonalnym miał wokół głowy srebrne promienie (1771 r.).

Z wyposażenia unickiego trzeba przede wszystkim odnotować to, że w cerkwi pojawiła się, wspomniana w wizytacji z 1780 r. – „Mąstrancja na sedesie z dwoma aniołkami, melchizedechem koronką wierzchnio cała srebrna marcypanowo pozłacana”³¹. To jej pojawienie się mogło wpłynąć na zmianę organizacji wnętrza – na zastąpienie ikonostasu układem trzech ołtarzy. Inna nowość, która pojawiła się w cerkwiach unickich stosunkowo wcześniej, także w diecezji chełmskiej, to „dzwonki do Elewacyi” (ołtarzowe) – ich ilość wzrosła od dwóch w 1721 r. do pięciu w 1793 r. Pojawiła się też kropielnica do wody święconej, zapewne drewniana z miedzianym naczyniem na tę wodę. W 1780 r. wizytator nakazał sporządzenie konfesjonału, ale w kolejnych wizytacjach nie odnotowano jego obecności.

Już w najstarszej wizytacji odnotowano (1721 r.), że komplet ksiąg cerkiewnych był drukowany. Przede wszystkim zwracała uwagę Ewangelia oprawna w różowy aksamit i dekorowana pięcioma srebrnymi blachami i pięcioma pukłami, ale „Bez klawzurek”. Spośród pięciu „blach” na jednej była „Passyika z dwoma osóbkami pozłacane na czterech Ewangelistowie także pozłacane y Koronka nawkoło srebrna, Herubinków większych trzy

mniejszych sześć, na drugiej stronie Puklów cztery, Gwiazda Srebrna y Klauzurki srebrne” (1787 r.). Obecność tej Ewangelii, odnotowana w kolejnych wizytacjach, może świadczyć o tym, że przez cały omawiany czas (1721-1793 r.) budynek cerkwi nie uległ zniszczeniu, ale był ten sam – oczywiście remontowany i zapewne częściowo przekształcany. „Służebniki” (Mszały) były dwa – jeden lwowski (starszy, prawosławny), drugi wileński (nowszy, unicki) – „na nim Tabliczka srebrna”. Oprócz tego z ksiąg unickich były dwa „Mszaliki” poczajowskie i „Trebnik” poczajowski (1793 r.), „Kazusy” – uchwały Synodu Zamojskiego z 1720 r. (1760 r.), „Księga Nabożeństwa S: Jozafata” (1760 r.) i „Kanony na Boże Ciało” (1771 r.).

W 1984 r. w czasie ekspedycji terenowej Wołyńskiego Krajoznawczego Muzeum w Łucku pozyskano kilka eksponatów z cerkwi w Zdomyślu. Było to m.in. krzyż z barokowym Ukrzyżowaniem (il. 11)³² oraz dwie rzeźby ołtarzowe świętych, częściowo zniszczone, zapewne świętego Piotra i świętego Pawła – także barokowe (il. 9, il. 10)³³. Rzeźby te, dobrego snycerskiego warsztatu, nie są odnotowane w omawianych wizytacjach z XVIII w., przechowywanych w Archiwum Państwowym w Lublinie. Ołtarze wzmiankowane w starej cerkwi w wizytacji z 1793 r. są określone jako „stolarskie roboty”. Po analizie zapisów dotyczącej ołtarzy w innych cerkwiach, można przyjąć, że określenie to, w przypadku ołtarzy w Zdomyślu, oznacza, że miały one prostszą formę niż odnotowane w innych świątyniach ołtarze „snycerskie roboty” – czyli mające barokową dekoracją rzeźbiarską. Takie „snycerskie” ołtarze pojawiły się zapewne w wyposażeniu nowo powstałej w latach 1792-1793 zdomyjskiej cerkwi. Powstanie tych rzeźb, a przede wszystkim wzniesienie nowej cerkwi o ciekawym planie i konstrukcji można łączyć z fundacją starościny ratneńskiej – Tekli Sosnowskiej – kolatorki tutejszej świątyni, i współpracującego z nią zawodowego architekta oraz budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy. Inna ewentualność, to że rzeźby te trafiły do Zdomyśla z likwidowanego za czasów ZSRR kościoła w Ratnie³⁴. Wyjaśnić to być może pozwoli dalsza kwerenda archiwalna, szczególnie w archiwach ukraińskich i rosyjskich.

Właścicielem Zdomyśla, a zarazem kolatorem (opiekunem prawnym) parafii był formalnie król, ale jego tutejszym majątkiem zarządzał starosta ratneński, a często mianowany przez starostę oficjał. To kolatorzy, król albo starostowie, nadawali parafii dokumenty „funduszowe” – regulujące jej sprawy finansowe (ofiarowali parafii grunty, określali przywileje i obowiązki parocha). Mogli oni też pomagać w budowie cerkwi i w jej wyposażeniu. W przypadku dóbr królewskich nie jest to tak oczywiste. Ustalenia relacji pomiędzy parafią a kolatorem starostą jest wiele szerokich, bardziej szczegółowych badań³⁵. W przypadku cerkwi w Zdomyślu, na podstawie dotychczasowych badań wiemy jedynie że kolatorem tej świątyni był Józef Sylwester Sosnowski³⁶, który dzierżawił starostwo ratneńskie od końca 1772 r., a po jego śmierci w 1783 r. starostwo dzierżawiła wdowa po nim wspomniana wyżej Tekla Sosnowska. Potwierdza to wizytacja z 1793 r. w której jako kolatorka wymieniona jest właśnie starościna ratneńska Tekla Sosnowska³⁷. Według sejmowych ustaleń prawo do dziedziczenia starostwa przyznano córce Józefa Sylwestra Sosnowskiego i Tekli – Katarzynie Platerowej i jej mężowi Józefowi Wincentemu Platerowi³⁸, ale ze względu na III rozbiór Polski (1795 r.) nie doszło do tego.

Dbaniem o cerkiew powinien zajmować się proboszcz razem ze swoimi parafianami. Powinni oni dokonywać bieżących remontów i fundować brakujące elementy wyposażenia. Wizytator w 1721 r. nie wymienił parocha cerkwi zdomyjskiej, podobnie zresztą jak i proboszczów w większości wizytowanych wówczas cerkwi. W 1749 r. proboszczem był ks. Jan Masiukiewicz (lat 38), który po kilku latach zmarł. W 1760 r. cerkwią administrował ks. Marcin Dubowicz z parafii Hłuchy³⁹, a w 1771 r. proboszczem był tu (zapewne od niedawna) ks. Daniel Mokrzycki, któremu wizytator nakazał uregulowanie spraw majątkowych z wdową po księdzu Masiukiewiczzu i z wdową po bliżej nie zidentyfikowanym księdzu Mikołaju Abramkiewiczzu. Kolejna informacja o proboszczu parafii w Zdomyślu – z 1780 r. – jest dosyć zaskakująca, bo był nim wówczas ks. Maciej (Mateusz) Borkowski liczący 70 lat, choć być może, jak wynika z późniejszej wizytacji, mógł mieć wówczas nawet 83 lata. Ksiądz ten był wyświęcony jeszcze przez Felicjana Filipa Wołodkowicza, biskupa chełmskiego (1730-1758⁴⁰) i w 1760 r., był proboszczem w Uhlach, w dekanacie kaszogrodzkim⁴¹. W 1770 r. księdza tego już tam nie było, został przeniesiony do innej parafii – zastąpił go w tym nowo utworzonym sanktuarium, instalowany w czasie wizytacji generalnej w 1760 r., ks. Jerzy Kiryłowicz – dziekan kaszogrodzki⁴². Być może przyczyną przeniesienia księdza Borkowskiego był „nałóg pijaństwa”, od którego wizytator w 1780 r. nakazał parochowi aby się „wstrzymał” i „zgorszenia nieczynił”. W 1789 r. księdza Mateusza Borkowskiego zastąpił w Zdomyślu jego syn Teodor. W 1793 r. tekst wizytacyjny został oparty na zmienionym, znacznie rozszerzonym wzorze. Wizytator, ksiądz Piotr Górski – proboszcz Uścimowa niedaleko Lublina, zanotował o księdzu Teodorze Borkowskim, że urodził się on w 1759 r. i wyświęcony został do cerkwi zdomyjskiej na koadiutora, instalowany był tu w 1789 r., że ma żonę i troje dzieci, że razem z nim mieszka jego ojciec Mateusz – „kapłan”, mający 96 lat, jego żona, a także owdowiała siostra księdza z czwórka dzieci. Paroch Teodor Borkowski został oceniony jako „przykładny” i „pilny”. Przy cerkwi nie było diaka. Teodor Borkowski to ostatni proboszcz odnotowany w archiwaliach z czasów Rzeczypospolitej.

Parafię przez cały omawiany okres tworzyła wieś Zdomyśl i dwie niewielkie wsie w pobliżu – Szmieńki (Śmienki) i Seńki. Liczbę parafian określono w 1769 r. na 150 dusz, a w 1780 r. „ludzi do spowiedzi sposobnych” było 200.

Wnioski końcowe

Zapisy archiwalne wykazały, że cerkiew w Zdomyślu została wzniesiona w latach 1792-1793. Dotychczasowe datowanie tej cerkwi na rok 1784 jest nieprawidłowe. Jako prawdopodobnego fundatora cerkwi można wskazać ówczesną właścicielkę wsi Teklę Sosnowską, starościcę ratneńską. Architektem i budowniczym oraz artystami wykonywującymi wyposażenie (ołtarze, obrazy i rzeźby) mogli być wykonawcy zatrudnieni przez Sosnowską. Na pewno udział w budowaniu tej świątyni mieli też tutejsi parafianie. Cerkiew została wzniesiona w czasie kiedy Zdomyśl należał do dekanatu ratneńskiego unickiej diecezji chełmskiej. Jej plan i bryła to typowy przykład unickiej architektury cerkiewnej diecezji chełmskiej w 4 ćwierci XVIII w. w unickiej metropolii kijowskiej za czasów Rzeczypospolitej. Zapewne unickie było też wyposażenie tej świątyni, usunięte w większości przez Rosjan w XIX w., tak jak usuwali oni unickie wyposażenie cerkiewne później na terenie Królestwa Polskiego, po likwidacji tam unii w 1875 r.

Джерела та література

1. Lustracja dóbr królewskich województwa ruskiego, podlaskiego i bełskiego 1564-1565, cz. 1 (wyd. K. Chłapowski i H. Żytkowicz), Warszawa-Łódź 1992, s. 61.
2. A. Gil, Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku, Lublin – Chełm 1999, s. 161, 238.
3. P. Sygowski, A. Gil, Dekanat kaszogrodzki na tle dziejów Cerkwi unickiej na Wołyniu XVII – pierwszej połowy XIX w. [w:] Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej, t. 5 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2007, s. 203-215.
4. A. Gil, Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 1 (red. A. Gil, J. Kłoczowski), Lublin 2005, s. 43-100.
5. I. Skoczylas, Sobory eparchii chełmskiej XVII w. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 4 (red. A. Gil, J. Kłoczowski), Lublin 2008, s. 133. Być może obecność parafii została dopisana w ostatniej chwili, gdyż parafia Zdomyśl figuruje bez numeru w spisie, poza kolejną numeracją innych obecnych parafii.
6. Н. И. Теодоровичъ, Истрико-статистическое описание церквей и приходоу Волинской епархіи, т. 5 Ковельскій уезд, Почаевъ 1903, с. 334. Nie wykluczone, że sytuacja ta zaistniała w związku z działaniami podejmowanymi przez ks. Michała Kulczyckiego, unickiego proboszcza z Ratna – zob.: P. Sygowski, Trzy cerkwie w miasteczku Ratno i ich kaplice filialne w Hornikach i Wydranicy – w dekanacie ratneńskim unickiej diecezji chełmskiej w XVIII w. [w:] Волинская ікона: дослідження та реставрація, Науковий збірник. Випуск 25, Матеріали XXV міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони м. Луцьк, м. Луцьк 25-26 жовтня 2018 року (red. А. Силюк, Є. Ковальчук, Т. Єлісеєва, М. Мігас), Музей Волинської ікони, т. 25, Луцьк 2018, с. 308-320.
7. A. Gil, Chełmska diecezja unicka, op. cit., s. 78-81; A. Gil, I. Skoczylas, Kościoły wschodnie w państwie polsko-litewskim w procesie przemian i adaptacji: metropolia kijowska w latach 1458-1795, Lublin-Lwów 2014, s. 219-224.
8. I. Skoczylas, Sobory, op. cit., s. 148-150.
9. Tamże, s. 153-154.
10. A. Gil, Chełmskie diecezje obrządku wschodniego. Zagadnienia organizacji terytorialnej w XVII i XVIII wieku [w:] Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5, Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym (red. S. Stępień), Przemyśl 2000, s. 49.
11. Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (dalej: ChKGK): 1721 r. – sygn. 101, k. 70-70v; 1749 r. – sygn. 108, k. 43v-44; 1760 r. – sygn. 110, s. 339; 1771 r. – sygn. 117, k. 38-39; 1780 r. – sygn. 128, k. 1-1v; 1787 r. – sygn. 116, k. 21-21v; 1787 r. sygn. 134, k. 13v (tekst po łacinie); 1793 r. – sygn. 129, k. 50v-52v. Wizytacja w poszycie o sygn. 101 jest niedatowana – przybliży ją informacja podana przez Teodorowicza o wizytacji cerkwi w Czernczu 21 stycznia 1721 r. (zob. P. Sygowski, Unickiego biskupa Józefa Lewickiego „Rewizya Cerkwiew Znajdujących się w Dyecezyach Naszych Chełmskiej y Bełzkiej” – rozpoczęta 29 grudnia 1720 r. (V. S.) [w:] Studia Archiwalne, red. P. Dymmel, t. 2, Lublin 2006, s. 222-223). Również niedatowana jest wizytacja w poszycie o sygn. 116, jednak na podstawie analizy wizytacji z lat poprzednich (1780) i następnych (1789, 1793), a konkretnie ustalenie osób pełniących funkcję parochów i ich wieku (w Kortelisach, Powiciu, Radostowie, Szczytyniu i Wietłach) udało się ustalić datę tej wizytacji na 1787 r. Również w poszycie o sygn. 134 są niedatowane odpisy wizytacji 4 cerkwi dekanatu ratneńskiego (Tur, Zalisy, Zdomyśl i Dubeczno) – zapisane po łacinie. Datowanie ich na 1787 r. wynika także z podanego wieku ich parochów. To że wizytacja odbyła się w 1787 r. potwierdza też informacja w wizytacji z 1793 r. cerkwi w Dubecznie, w której, wśród dokumentów w archiwum parafialnym, znajdowała się egzemplarz wizytacji z 1787 r., przeprowadzonej przez bazylianina – ks. Juliana Szporynga – „Vice regensa” Seminarium Duchownego w Chełmie, oficjała chełmskiego (APL, ChKGK, sygn. 129, k. 54). Przy omawianych różnych szczegółów odnotowanych w kolejnych wizytacjach cerkwi w Zdomyślu informacje te, dla przejrzystości tekstu, nie będą opatrywane przypisami, tylko datami wizytacji.
12. APL, ChKGK, sygn. 118; sygn. 133.
13. Державний архів Волинської області (Луцьк) [dalej: ДАВО], Фонд 35, оп. 5, спр. 1.

14. ДАВО, Фонд 382, оп. 1, спр. 57, к. 2
15. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (dalej: SGKР), t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 718.
16. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, Ратнівська земля, Луцьк 2003, с. 315-316.
17. Храми Волини. Фотозбірник (упоряд. Л. Бабиц, В. Свистун, М. Коц), Луцьк 2004, с. 87.
18. APL, ChKGK, sygn. 116, k. 21-21v.
19. APL, ChKGK, sygn. 134, k. 13v.
20. Дев'ятисотлітє православія на Волини 992-1892 г., ч. 2, Статическія свєдєнія о приходахъ Волинской епархіи, Житомир 1892, с. 231-232.
21. SGKР, op. cit., t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 718.
22. Н. И. Теодоровичъ, op. cit., s. 335.
23. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, t. 2, Киев 1985, с. 102.
24. В. Т. Денисюк, І. О. Денисюк, op. cit., с. 315.
25. G. Rąkowski, Wołyń. Przewodnik krajoznawczo-historyczny po Ukrainie Zachodniej, cz. 1, Pruszków 2005, s. 68.
26. В. А. Завада, До проблеми історико-типологічної атрибуції волинських дерев'яних храмів XVI-XVII століть [в:] Архітектурна Спадщина Волині. Збірник наукових праць, t. 4, Рівне 2014, с. 12-21.
27. Тамże, с. 19, пус. 17.
28. Na ten temat m.in. zob.: P. Sygowski, Cerkiew p.w. św. Michała Archaniola w Zaczerneczu na Wołyniu w XVIII w. i jej unicki ikonostas [w:] Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej, t. 2 (red. A. Gronek, A. Z. Nowak), Kraków 2019, s. 239-253
29. APL, ChKGK, sygn. 110, s. 339. 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 Grekokatolickiego w Kościele Powszechnym, red. S. Stępień, Przemyśl 2000, s. 267.
30. Teodorowicz na pocz. XX w. odnotowuje w cerkwi dwa stare kielichy – zob.: Н. И. Теодоровичъ, op. cit., с. 335.
31. Na temat unickich monstrancji zob.: 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. 203.
32. Т. Єлісеєва, Пам'ятки дерев'яної скульптури XVII - XIX ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 18, Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27-28 жовтня 2011 року, Луцьк 2011, s. 163-170. Dziękuję Tetjanie Elisejewej za udostępnienie fotografii tego eksponatu do niniejszego opracowania.
33. Т. Єлісеєва, Каталог пам'яток декоративного різьблення і скульптури XVII – XVIII ст. з відреставрованої частини колекції Волинського краєзнавчого музею [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 26, Матеріали XXVI міжнародної наукової конференції, присвяченої 115-ій річниці від дня народження українського мистецтвознавця Павла Жолтовського, м. Луцьк, м. Луцьк, 24-25 жовтня 2019 року; red. Є. Ковальчук, Т. Єлісеєва, М. Мігас, Музей Волинської ікони, t. 26, Луцьк 2019, с. 212, 218-219 (tu wcześniejsza literatura).
34. Parafia rzymskokatolicka założona na początku XVI w. Nowy kościół ufundowany został przez Teklę Sosnowską i staraniem ks. Mikołaja Grota Faliszewskiego w 1784 r. – zob.: Н. И. Теодоровичъ, op. cit., s. 355; L. Popek, Świątynie Wołynia, t. 1, Lublin 1997, s. 72
35. Np. do nowo zakładanej w 3 ćwierci XVII w. cerkwi w Zhoranach, w starostwie lubomelskim, jej kolator – książę Dymitr Jerzy Wiśniowiecki – starosta lubomelski, ufundował księgę i kilka sprzętów liturgicznych – zob.: P. Sygowski, Cerkiew św. Dymitra Męczennika w Zhoranach, w XVIII wieku. [w:] Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 14, Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року, Луцьк 2007, s. 117–124.
36. Z. Zielińska, Sosnowski Józef Sylwester [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. 40, Warszawa-Kraków 2000-2001, s. 563
37. APL, ChKGK, sygn. 129, k. 52.
38. Z. Zielińska, Plater Józef Wincenty [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. 26, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981, s. 662-663.
39. APL, ChKGK, sygn. 110, s. 339; zob.: W. Bobryk, Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku [w:] Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej, t. 2 (red. J. Kłoczowski, A. Gil), Lublin 2005, s. 36.
40. D. Wereda, Biskupi unickiej metropolii kijowskiej w XVIII wieku, Siedlce-Lublin 2013, s. 349-350.
41. APL, ChKGK, sygn. 110, s. 266
42. APL, ChKGK, sygn. 115, k. 3;

ВІЗАНТІЙСЬКО-СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ОБРЯД КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ НА ТЕРИТОРІЇ ЛЮБЛІНСЬКОГО ВОЄВОДСТВА

Стаття присвячена питанню організації Римо-Католицькою Церквою осередків нового обряду, званого візантійсько-слов'янським або східнослов'янським, на теренах Люблінської та Седлецької дієцезій по відновленні незалежності Польщі після розпаду Російської імперії. Процес дезінтеграції візантійсько-слов'янського обряду в межах Люблінського воєводства не приніс очікуваних результатів і закінчився з депортацією українського населення, яке розпочалося ще до закінчення війни.

Ключові слова: візантійсько-слов'янський обряд, Люблінське воєводство, східні парафії, депортація.

У міжвоєнний період колишній російсько-австрійський кордон розділив східні терени Другої Речі Посполитої за конфесійним критерієм. На північ від нього значна частина населення була православною, а на південь – греко-католицькою. Цей поділ став результатом багаторічної політики Санкт-Петербурга. У другій половині XVIII ст. найбільшу конфесійну групу в Коронній Русі та Великому князівстві Литовському становили греко-католики [23, с. 11; 38, с. 50-111]. З самого початку на зайнятих територіях російська влада вживала заходів для нав'язування їм православ'я [28, с. 61-82; 24, с. 61-64, 67-69], що було одним з інтегруючих елементів імперії [30, с. 94-97]. На землях, включених до складу Російської імперії, Греко-Католицьку Церкву було остаточно ліквідовано в 1839 р. [29, с. 127-129], але три чверті парафій припинили своє існування вже в перші роки після розпаду Польсько-Литовської держави [31, с. 15]. У Королівстві Польському церковна унія була скасована в 1875 р. [26, с. 93-119].

Після відновлення незалежності ані польський уряд, ані Римо-Католицька Церква не були зацікавлені у відновленні греко-католицької парафіяльної мережі на колишніх російських теренах, про що свідчать положення конкордату, укладеного 10 лютого 1925 р. Ця угода підтвердила існуючі кордони Львівської греко-католицької митрополії, водночас застерігаючи, що віруючі поза межами вказаної території підлягатимуть юрисдикції місцевих латинських ординаріїв [25]. Конкордат на конфесійній площині санкціонував існування так званого Сокальського кордону, що пролягав уздовж колишнього австрійсько-російського кордону. Він був своєрідним політичним бар'єром для запобігання проникненню українських національних ідей з так званої Східної Малопольщі на Волинь та Холмщину [35, с. 208].

Обмеження діяльності Греко-Католицької Церкви лише теренами колишньої Галичини унеможливило ефективну рекатолизацію земель давньої Російської імперії, де проживало православне населення. Римо-Католицька Церква намагалася це реалізувати, організувавши осередки нового обряду, званого візантійсько-слов'янським або східнослов'янським, який полягав у збереженні російсько-синодального літургійного порядку [10, с. 457; 33, с. 220-223]. Нова унія, на відміну від Берестейської, базувалася на приєднанні православних віруючих до Римо-Католицької Церкви на низовому рівні. Місіонерська діяльність загалом охопила терени п'яти латинських дієцезій: Люблінської, Луцької, Пінської, Седлецької (Підляської) та Віленської. З огляду на негативне становище польського уряду, візантійсько-слов'янський обряд не мав окремої територіальної структури. Душпастирські осередки входили до складу римо-католицьких дієцезій і підлягали юрисдикції місцевих латинських єпископів [37, с. 72-73].

Територія Люблінського воєводства охоплювала терени двох римо-католицьких дієцезій – Люблінської та Седлецької [39; 15, с. 55; 18, с. 23-25]. Перша включала південні райони цієї адміністративної одиниці, а друга – північні. Спершу осередки візантійсько-слов'янського обряду в межах цього воєводства були організовані лише на теренах Седлецької дієцезії. Першу парафію місцевий єпископ Генрик Пшездзєцький заснував 25 березня 1925 р. у Голі [4, с. 25]. Вона водночас була першим осередком цього обряду на території міжвоєнної Польської держави. Протягом чотирнадцяти років седлецький ординарій заснував одинадцять парафій, але дві з них реально не були створені. У Київці відмовилися від створення парафії, коли стало зрозуміло, що гадані прихильники унії лише хотіли повернути церкву, закриту державною владою [27, с. 62]. Натомість у Білій її організація була перервана початком Другої світової війни [15, с. 112]. Конфлікт між прихильниками та противниками нової унії в Старому Бубелі спричинився до того, що 1930 р. за сім кілометрів від цього населеного пункту, в Старому Павлові, була збудована дерев'яна парафіяльна каплиця [7, с. 192-193, 195-196]. У Кодені парафіями обох обрядів опікувалися облати (Congregatio Missionariorum Oblatorum Sanctissimae et Immaculatae

Virginis Mariae – ОМІ). Вони служили літургію у східному обряді в замковій каплиці Св. Духа, яка була тимчасовою святинею неоунійної парафії, що мала посвяту Св. Архистратига Михаїла [15, с. 112; 20, с. 100]. У цій місцевості, при домі Дочок Пречистого Серця Пресвятої Діви Марії (Congregatio Sororum Filiarum Purssimi Cordis Beatae Mariae Virginis – FCM), які там служили у візантійсько-слов'янському обряді, функціонувала напівпублічна східна каплиця [8, с. 236]. Осередками у Шістці і Заболотті кілька років опікувалися студити (Monaci Studiti Ucraini – MSU), які працювали у важких умовах [3, с. 52-54; 5, с. 183-184]. У Заболотті каплиця і житло священника знаходилися в орендованій хаті. Лише навесні 1937 р. їм вдалося збудувати парафіяльний будинок [5, с. 184]. У Шістці богослужіння відбувалися у невеликій церкві на цвинтарі [12, с. 203-204, 206]. Через відсутність плебанії ченці жили в орендованому будинку, який не відповідав вимогам спільнотного життя [9, с. 327]. У 1938 р. сім із дев'яти парафій цього обряду у Седлецькій дієцезії знаходилися в межах Більського повіту [20, с. 54, 61, 80, 82, 99-103].

Таблиця
Парафії візантійсько-слов'янського обряду
на теренах Седлецької дієцезії в 1938 р.

Повіт	Парафії	Посвята церкви	Рік заснування парафії	Латинський деканат
Більський	Бубель Старий (церква розташована в Павлові Старому)	Св. Миколая	1925	Янівський
	Докудів	Св. Параскеви	1928	Більський
	Заболоття	Св. Миколая Чудотворця	1926	Тереспольський
	Кодень	Св. Духа (тимчасова)	1933	
	Костомлоти	Св. Микити	1927	
	Полоски	Пресв. Тройці	1925	
	Тересполь	Ченстоховської Богородиці	1926	
Влодавський	Голя	Св. Параскеви	1925	Парчевський
Радзинський	Шістка	Св. Юрія	1931	Межирічський

Підстава: Dmowski R. Unitis Viribus. Diecezja podlaska w II Rzeczypospolitej. – Warszawa, 2013, с. 112; Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji siedleckiej czyli podlaskiej na rok 1938. – Siedlce, 1938, с. 54, 61, 80, 82, 99-103; Слободян В. Церкви Холмської єпархії. – Львів 2005.

У Люблінській дієцезії створення осередків цього обряду слід пов'язувати з діяльністю Польської Національної Католицької Церкви, яка здійснювала місіонерську діяльність в обох обрядах – східному та західному. У 1931 р. в межах Грубешівського повіту існувало чотири східні парафії Національної Церкви: Бусно, Хижевичі, Ярославець і Терebinь [11, с. 85]. Для обмеження діяльності годурівців, як називали членів цієї Церкви, було створено два душпастирські осередки візантійсько-слов'янського обряду. Перший повстав у січні 1931 р. в Городлі, а другий у квітні того ж року у Грабівці. Обидва душпастирські осередки мали статус вікаріатів латинських парафій. Пастирське служіння там здійснювали василіани (Ordo Sancti Basilii Magni – OSBM), які також провадили місії на цих теренах [5, с. 186-187]. У Городлі для потреб нового обряду була призначена стара дерев'яна греко-католицька церква Св. Миколая, яка з невідомих причин згоріла у вересні 1931 р. Завдяки зусиллям вірних та фінансовій підтримці люблінського єпископа Маріана Фульмана, за короткий час була зведена нова дерев'яна церква [2, с. 178]. Так само у Грабівці на потреби культу було передано колишню муровану греко-католицьку церкву Св. Каєтана [14, с. 363]. У 1934 р. на кладовищі в Голуб'ї за допомогою Євстахія Свежавського, місцевого поміщика, було зведено церкву, в якій відбувалися нерегулярні богослужіння в цьому обряді [18, с. 490]. У 1936 р. у Сліпчі було утворений дім Згромадження Місіонерок Пресвятого Серця Ісусового [36, с. 242], спільноти візантійсько-слов'янського обряду, заснованої єзуїтами [19, с. 147]. Навесні 1939 р. там перебувала лише одна сестра [36, с. 242]. Усі неоунійні осередки в Люблінській дієцезії знаходилися в межах Грубешівського повіту.

У Люблінському воеводстві кількість вірних візантійсько-слов'янського обряду була незначною. Церковна статистика часто завищувала дані про чисельність вірних цього обряду. У рапорті з візитації парафій візантійсько-слов'янського обряду в Седлецькій дієцезії восени 1938 р. о. Міхал Сулковський ствердив, що чисельність вірних, записаних у парафіяльних книгах, була меншою за ту, яку подавали

священики у звітах [10, с. 456]. У 1939 р. кількість віруючих у Седлецькій дієцезії становила 1617 осіб. Голя налічувала 425 парафіян, Докудів – 368, Тересполь – 260, Полоски – 145, Старий Бубель (Старий Павлів) – 140, Костомлоти – 140, Шістка – 76, Кодень – 60 та Заболоття – 3 [21, с. 55-56, 62, 82, 84, 102-105]. У Люблінській дієцезії не публікувалася інформація про кількість вірних цього обряду. У 1935 р., згідно з церковними джерелами, Городельський вікаріат налічував 100-125 осіб. Схожі цифри були також у Грабовецькому вікаріаті [5, с. 187]. Наприкінці існування Другої Речі Посполитої кількість вірних візантійсько-слов'янського обряду в Люблінському воєводстві не перевищувала двох тисяч.

Дезінтеграція цього обряду почалася з початком Другої світової війни. У 1939 р. Люблінське воєводство опинилося в німецькій окупаційній зоні. У новій політичній ситуації православні заволоділи церквами в Голі, Полосках, Тересполі [1, с. 374] та Городлі [34, с. 153]. З каплиці в Шістці вони забрали іконостас, який розмістили у поверненому навесні 1940 р. храмі, котрий знаходився у цій місцевості, а до війни використовувався латинниками. У тому ж часі через відсутність вірних перестали відправляти східні служби в Заболотті облати [3, с. 53].

Процес дезінтеграції візантійсько-слов'янського обряду в межах Люблінського воєводства закінчився з депортацією українського населення, яке розпочалося ще до закінчення війни. Стосовно цієї адміністративної одиниці велике значення мали дві угоди про обмін населенням, укладені 9 вересня 1944 р. між Польським комітетом національного визволення та урядами УРСР та БРСР [32, с. 30-39; 8, с. 234]. Українське населення з Люблінського воєводства було депортовано на територію обох радянських республік [16, с. 69-79; 17, с. 173; 40, с. 62-74]. При визначенні національності комуністична влада використовувала конфесійний критерій [13, с. 154]. Вона також зараховувала католиків візантійсько-слов'янського обряду до осіб цієї національності [8, с. 234].

У лютому 1947 р., через декілька місяців після завершення переселення до Радянського Союзу, у Люблінському воєводстві діяли чотири католицькі парафії східного обряду: Докудів, Кодень, Костомлоти та Старий Павлів [22, с. 47, 57, 89]. За кілька місяців вірні, які уникнули депортації на схід, були переселені в рамках операції «Вісла» на колишні німецькі землі. З одинадцяти душпастирських осередків, які діяли в межах Люблінського воєводства перед початком війни, продовжила існувати лише парафія в Костомлотах. В цій місцевості залишився о. Олександр Прилуцький, який разом з нечисленними парафіянами уникнув виселення. Східні богослужіння відвідували головним чином латинники. Через це парох перейшов на григоріанський календар [8, с. 235]. Процес десталінізації дозволив населенню, переселеному в рамках операції «Вісла», повернутися на рідні терени [40, с. 107-118]. Деякі мешканці Костомлот також скористалися з цієї можливості. Їх повернення спричинилося до відродження цієї парафії, єдиного на даний час осередку візантійсько-слов'янського обряду на землях довоєнної Польщі [8, с. 235-236].

У 1956 р., окрім парафії Костомлоти, інших душпастирських осередків цього обряду не існувало. Каплиця в Шістці згоріла в червні 1945 р. [8, с. 236]. Церкву в Городлі влада перетворила на склад [34, с. 153]. У 1954 р. унійний храм у Грабівці був знесений, а цегла передана на будівництво пансіонату [14, с. 363]. Через відсутність віруючих припинилися богослужіння у Кодені та Старому Павлові. Восени 1948 р. церква в Полосках, зайнята під час війни православними, була освячена для потреб латинського обряду. У 1950 р. більський декан в протоколі візитації парафії в Докудові зазначив, що через відсутність віруючих богослужіння відвідувало римо-католицьке населення. Через це вівтар був перебудований відповідно до латинських літургійних вимог. Римо-католицька парафія в цій місцевості була заснована 28 лютого 1955 р. Церкви в Голі та Тересполі досі належать Православній Церкві [8, с. 236].

Спроба захопити православне населення ідеєю нової унії не принесла очікуваних результатів. Утворення осередків візантійсько-слов'янського обряду нерідко призводило до конфліктів, які дезінтегрували місцеві громади [6, с. 126-131]. Політична ситуація також не сприяла розвитку нового обряду. Релігійна та етнічна структура східних теренів Люблінського воєводства змінилася внаслідок військових дій, переселення населення до СРСР та операції «Вісла». У повоєнній політичній реальності Римо-Католицька Церква відмовилася від подальшої місіонерської діяльності. Вціліла лише парафія в Костомлотах, чим можна завдячувати стійкості о. Олександра Прилуцького, який не перейшов на латинський обряд [8, с. 237-238].

Джерела та література

1. Aleksandrowicz P. Diecezja siedlecka czyli podlaska. Siedlce, 1971.
2. Bazylianie na Chełmszczyźnie // Oriens. T. 1. 1933.
3. Bobryk W. Działalność studytów w diecezji podlaskiej a kwestia założenia klasztoru na terenie Łemkowszczyzny. Łemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. red. S. Dudra, B. Halczak, R. Drozd, I. Betko, M. Śmigiel' T. 4. Cz. 1. Słupsk-Zielona Góra, 2012.

4. Бобрик В. Церква в Голі – між православ'ям та неоунією Апологет. № 1-4. 2010.
5. Bobryk W. Działalność zakonów grekokatolickich wśród wiernych obrządku bizantyjsko-słowiańskiego na terenie byłego Królestwa Polskiego w okresie międzywojennym. Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI-XX / red. A. Gronek, A. Nowak. Kraków, 2014.
6. Bobryk W. Konflikt o cmentarz w Holi w powiecie włodawskim. Nekropolie jako znak kultury pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego. red. F. Czyżewski, A. Dudek-Szumigaj, L. Florak. Lublin, 2011, s. 125-131.
7. Bobryk W. Korespondencja diecezji siedleckiej w piśmie «Druh». Prasa podlaska w XIX-XX wieku. Szkice i materiały. red. D. Grzegorzczuk, A. Kołodziejczyk. T. 2. Siedlce, 2004.
8. Bobryk W. Obrządek bizantyjsko-słowiański Kościoła katolickiego. Dzieje Lubelszczyzny 1944-1956. Aspekty społeczne, gospodarcze, oświatowe i kulturalne. red. T. Osiński, M. Mazur. Lublin, 2017.
9. Bobryk W. Parafia obrządku wschodnio-słowiańskiego w Szóstce. Ziemia radzyńska 1918-1939. red. D. Magier. Radzyń Podlaski, 2012.
10. Bobryk W. Problemy obrządkowe Cerkwi neounickiej na terenie diecezji podlaskiej. Historia i dziedzictwo regionów w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX w. red. M. Stolarczyk, A. Kawalec, J. Kuzicki.. Rzeszów, 2011.
11. Bobryk W. Sprawozdanie Józefa Fedoryka OSBM z działalności misyjnej, prowadzonej poza terenem parafii horodelskiej. Litopys. T. 2. 2012.
12. Bobryk W. Sprawozdanie o. Cyryla Hanuszczaka o stanie parafii obrządku wschodnio-słowiańskiego (bizantyjsko-słowiańskiego) w Szóstce. Radzyński Rocznik Humanistyczny. № 9. 2011.
13. Bobryk W. Wpływ deportacji ludności ukraińskiej na strukturę terytorialną Cerkwi grekokatolickiej w Polsce Ludowej. Konteksty społeczno-polityczne akcji „Wisła” w 70. rocznicę wydarzeń / red. P. J. Krzyżanowski, P. A. Leszczyński, B. A. Orłowska, M. Pecuch. Gorzów Wielkopolski, 2018.
14. Diecezja lubelska. Informator historyczny i administracyjny. oprac. M. T. Zahajkiewicz. Lublin, 1985.
15. Dmowski R. Unitis Viribus. Diecezja podlaska w II Rzeczypospolitej. Warszawa, 2013.
16. Dydycz R. Przesiedlenie ludności ukraińskiej z powiatu Biała Podlaska do Związku Radzieckiego. Łemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. red. B. Halczak, R. Drozd, S. Dudra, O. Kozakevych, O. Kuzmenko, P. J. Best, M. Śmigiel'. T. 6. Słupsk, 2016.
17. Dydycz R. Wysiedlenia ludności ukraińskiej z obszarów gminy Hołowczyce do Związku Radzieckiego. Rocznik Ziemi Sarnackiej. T. 2. 2019.
18. Grzesiak K. Diecezja lubelska wobec prawosławia w latach 1918-1939. Lublin, 2010.
19. Jorsz S. Historyczne znaczenie misji wschodniej jezuitów w Albertynie. Rocznik Teologiczny. T. 53-54 2006-2007.
20. Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji siedleckiej czyli podlaskiej na rok 1938. Siedlce, 1938.
21. Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji siedleckiej czyli podlaskiej na rok 1939. Siedlce, 1939.
22. Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji siedleckiej czyli podlaskiej na rok 1947. Siedlce, 1947.
23. Kołbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne. Lublin, 1998.
24. Kołbuk W. Polityka ekspansji rosyjskiej Cerkwi prawosławnej na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w XIX w. Czasy Nowożytny. T. 7. 1999.
25. Konkordat pomiędzy Stolicą Apostolską a Rzeczpospolitą Polską, podpisany w Rzymie dnia 10 lutego 1925 r. (ratyfikowany zgodnie z ustawą z dnia 23 kwietnia 1925 r.) Dziennik Ustaw. 1925. № 72. Pozycja 501.
26. Lewandowski J. Na pograniczu. polityka władz państwowych wobec unitów Podlasia i Chełmszczyzny 1772-1875. Lublin, 1996.
27. Łomacz B. Neounia w diecezji siedleckiej // Chrześcijański wschód a kultura polska. red. R. Łużny. Lublin, 1989.
28. Лось В. Уніатська Церква на Правобережній Україні наприкіні XVIII – першій половині XIX ст. Організаційна структура та культурно-релігійний аспект. Київ, 2013.
29. Opacki Z. Likwidacja unii kościelnej na «ziemiach zabranych» w 1839 roku. Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. red. S. Stępień. T. 2. Przemyśl, 1994.
30. Plochy S. Kwestia rosyjska. Jak budowano naród i imperium. Kraków, 2019.
31. Radwan M. Kościół grekokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku. Lublin, 2003.
32. Repatriacja czy deportacja. Przesiedlenie Ukraińców z Polski do USRR 1944-1946 / red. E. Misiło. T. 1. Warszawa, 1996.
33. Скакун Р. Нова унія у Другій Речі Посполитій (1924-1939). Ковчег Т. 5. 2007.
34. Слободян В. Церкви Холмської єпархії. Львів, 2005
35. Snyder T. Tajna wojna. Henryk Józewski i polsko-sowiecka rozgrywka o Ukrainę. Kraków, 2008.
36. Spis kościołów i duchowieństwa diecezji lubelskiej 1939. Lublin, 1939.
37. Stępień S. Obrządki wschodnie Kościoła katolickiego. Kościół katolicki w Polsce 1918-1990. Rocznik statystyczny. red. L. Adamczuk W. Zdaniewicz. Warszawa, 1991.
38. Szady B. Geografia struktur religijnych i wyznaniowych w Koronie w II połowie XVIII wieku. Lublin, 2010.
39. Ustawa tymczasowa z dnia 2 sierpnia 1919 r. o organizacji władz administracyjnych II instancji. Dziennik Praw Państwa Polskiego. 1919. № 65. Pozycja 395.
40. Wysocki J. Ukraińcy na Lubelszczyźnie w latach 1944-1989. Lublin, 2011.

АВТОРИ ЗБІРНИКА

Александрович Володимир Степанович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, м. Львів.

Асаулова Олена Володимирівна – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Бобрик Вітольд – кандидат історичних наук, Інститут досліджень культурної спадщини Європи, м. Седльце, Республіка Польща.

Борис Тетяна Петрівна – кандидат історичних наук, м. Луцьк.

Борисенко Ольга Володимирівна – аспірант Інституту історії мистецтв Гданського Університету, м. Гданськ, Республіка Польща.

Боровська Жанна Миколаївна – завідувач відділу наукових досліджень Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Бурковська Любов Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ.

Василевська Світлана Іванівна – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Вигодник Ангеліна Петрівна – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Гелитович Марія Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, м. Львів.

Гулько Геннадій Якович – історик-релігієзнавець, заслужений працівник культури України, м. Луцьк.

Данилюк Галина Богданівна – художник-реставратор олійного та темперного станкового живопису II кваліфікаційної категорії Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Єліссєва Тетяна Миколаївна – завідувач Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Єфіменко Любов Олександрівна – завідувач наукового сектору рентгенографічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

Карелін Володимир Григорович – кандидат фізико-математичних наук, науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Карпюк Людмила Альбертівна – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Коритнянська Вікторія Григорівна – старший науковий співробітник відділу наукових досліджень Одеської філії ННДРЦУ, м. Одеса.

Магінський Володимир Дмитрович – художник-реставратор вищої категорії станкового олійного і темперного живопису, завідувач реставраційної майстерні Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Мельников Микола Петрович – науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Міляєва Людмила Семенівна – доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ.

Москалюк Ірина Петрівна – старший науковий співробітник Музею волинської ікони, відділу Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк.

Пуцко Василь Григорович – старший науковий співробітник Калужького обласного художнього музею, м. Калуга, Росія.

Сиговський Павло – історик мистецтва, м. Люблін, Республіка Польща.

Травкіна Ольга Іванівна – кандидат історичних наук, завідувач відділу музейної та науково-фондової діяльності Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», м. Чернігів.

Флікоп-Світа Галина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови та літератури Національної академії наук Білорусі, м. Мінськ, Республіка Білорусь.

Шевченко Наталія Олександрівна – старший науковий співробітник наукового відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І

ІКОНА: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

МІЛЯЄВА Людмила, м. Київ Нові модерні тенденції в українському сакральному мистецтві кінця 17 – середини 18 ст.	3
МОСКАЛЮК Ірина, м. Луцьк Братська Володимирська ікона Богородиці Одигітрії XVII ст. у волинській традиції	11
КАРПЮК Людмила, м. Луцьк Іконописний спадок маляра з с. Кримне на Волині та його твори у збірці Волинського краєзнавчого музею.....	17
ВАСИЛЕВСЬКА Світлана, м. Луцьк Ікона кінця XVII ст. «Оплакування Христа». Особливості іконографії	23
БУРКОВСЬКА Любов, м. Київ Волинська ікона «Святі мучениці Софія, Віра, Надія, Любов» початку XVIII століття зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту України в контексті розвитку іконографії сюжету	27
ЄЛІСЄЄВА Тетяна, м. Луцьк Двобічні ікони XVIII – XIX ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею.....	32
ГЕЛИТОВИЧ Марія, м. Львів Образ «Богородиці Одигітрії» в українській іконі XVII ст. (з неопублікованих пам'яток збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)	40
КАРЭЛІН Уладзімір, МЕЛЬНІКАЎ Мікалай, г. Мінск, Беларусь Вобраз прарока Іллі на Беларусі.....	47
БОРИСЕНКО Ольга, г. Гданьск, Польша Белорусские чтимые иконы Богоматери, связанные происхождением со святым Димитрием Ростовским	52
ЄФІМЕНКО Любов, м. Київ Рентгенографічне дослідження ікони «Новозавітна Трійця» із фондової збірки Волинського краєзнавчого музею.....	61
ВИГОДНИК Ангеліна, м. Луцьк Написи на волинських іконах XVI–XVIII століть з колекції ВКМ (з відреставрованої частини збірки).....	65
ФЛІКОП-СВІТА Галина, г. Мінск, Беларусь Іканастасы храмаў Віцебска ў другой трэці XIX – першай палове XX ст.	72
ПУЦКО Василь, м. Калуга, Росія Маловідомі царські врата з Волині	79
ШЕВЧЕНКО Наталія, АСАУЛОВА Олена, м. Київ Дослідження фрагментів вівтаря XVII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею м. Луцька: попередні результати	82

ТРАВКІНА Ольга, м. Чернігів Сакральні образи Чернігівщини	83
КОРИТНЯНСЬКА Вікторія, БОРОВСЬКА Жанна, ДАНИЛЮК Галина, м. Одеса Комплексне дослідження, атрибуція та реставрація ікон зі збірки Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради	90
МАГІНСЬКИЙ Володимир, м. Збараж Ікона «Богородиця-Вчителька» Спасо-Преображенської церкви с. Залужжя (дослідження реставрації)	96

РОЗДІЛ II

МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Кременецький сницар Стефан Кульчицький: контракт на вівтар для каплиці палацу польного коронного писаря Міхала Юзефа Жевуского в селі Колодне Збараського р-ну Тернопільської обл. (1749).....	100
АЛЕКСАНДРОВИЧ Володимир, м. Львів Львівський мулярський цехмістр Ян Дембовскі та цехові майстри – будівничі костюлу єзуїтів у Порицьку (1757)	111
ГУЛЬКО Геннадій, м. Луцьк Знахідка хреста-енколпіона біля с. Шклінь Луцького району на Волині.....	117
БОРИС Тетяна, м. Луцьк Православна парафія с. Зоря (Пузів) Володимир-Волинського району Волинської області: віхи історії	119
SYGOWSKI Paweł, Lublin, Polska Cerkiew p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny we wsi Zdomyśl (Здомишель) na Wołyniu – w XVIII w., w dekanacie ratneńskim unickiej diecezji chełmskiej	128
БОБРИК Вітольд, м. Седльце, Польща Візантійсько-слов'янський обряд Католицької Церкви на території Люблінського воєводства.....	138
АВТОРИ ЗБІРНИКА	142

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

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ВОЛИНСЬКА ІКОНА:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ**

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Випуск 28

**Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції
м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року**

Видано в авторській редакції.

**Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен,
географічних назв та інших відомостей несуть автори публікацій.**

**Технічний редактор: *Олександр Трофімук.*
Виготовлення оригіналу-макету: *Олександр Трофімук.***

Здано на виробництво 01.10.2021 р. Підписано до друку 12.10.2021 р.
Формат 60x68 1/8. Гарнітура Times.
Папір друкарський. Офсетний друк. Ум. друк. арк. 27,4. Обл.-вид. арк. 39,7.
Вид. № 543.
Замовне.

Виготовлювач – Вежа-Друк (43000, м. Луцьк, вул. Бойка, 1).
Свідоцтво Державного комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4039 від 30.08.2013 р.

Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 28. Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. Луцьк, 2021. 146 с., іл.

Науковий збірник містить матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, яка відбулася 21–22 жовтня 2021 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)+27-526.62](06)

В 67